

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ Й НАУКИ УКРАЇНИ  
Рівненський державний гуманітарний університет  
Інститут мистецтв  
Кафедра історії, теорії музики та методики музичного виховання

Гончук Алла Володимирівна

**Співацький розвиток підлітків у процесі виконання духовної пісні**

Магістерська робота  
на здобуття освітньо-кваліфікаційного ступеня «магістр»  
за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Науковий керівник:  
Крижановська Т.І., кандидат педагогічних наук,  
завідувач кафедри історії, теорії музики  
та методики музичного виховання РДГУ

Рівне – 2021

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ.....	7
1.1. Психолого-педагогічний зміст та структура поняття «співацький розвиток особистості».....	7
1.2. Психологічні особливості учнів підліткового віку.....	19
1.3. Духовна пісня у релігійній музиці протестантів: історія та сучасність.....	29
Висновки до 1 розділу.....	38
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ ПРИ ДОПОМОЗІ ЖАНРУ ДУХОВНОЇ ПІСНІ.....	40
2.1. Узагальнення сучасного досвіду співацького розвитку школярів. Опис перебігу констатувального експерименту.....	40
2.2. Зміст експериментальної роботи з співацького розвитку підлітків при допомозі жанру духовної пісні.....	52
2.3. Узагальнення результатів дослідження.....	63
Висновки до 2 розділу.....	66
ВИСНОВКИ.....	68
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	72
ДОДАТКИ.....	79

## ВСТУП

**Актуальність наукового дослідження.** У Законі України «Про освіту» (від 05.09.2017) зазначається: «освіта є основою інтелектуального, духовного, фізичного і культурного розвитку особистості.... запорукою розвитку суспільства, об'єднаного спільними цінностями і культурою» [24]. Тому сучасна вітчизняна школа має бути провідним фактором прилучення молоді до світової та національної мистецької скарбниці. Одним із таких «скарбів» є традиції вітчизняної співацької культури, що народилась у тисячолітній історії хорового мистецтва. Водночас сьогодні спостерігається зниження рівня співацької культури серед дітей шкільного віку, що супроводжується слабким інтересом до співацької діяльності. Пошук нових важелів, які б збудили інтерес до цього надзвичайно впливового та корисного виду виконавської діяльності, вважаємо актуальним.

У полі нашого зору – духовна пісня, що є провідним дидактичним засобом, орієнтованим на цілісний, всебічний розвиток особистості. Водночас духовна пісня як атрибут духовного виховання в умовах вокально-хорової діяльності є важливим засобом співацького розвитку молоді, зокрема підлітків. Він знаходиться у центрі уваги численних науковців у галузі як загальної, так і професійної музичної освіти (О.Апраксина, О.Гумінська, Д.Огороднов, Л.Хлебникова, О.Шевченко та ін.). Згадане у співацькому розвитку підлітків відгукнеться численними негараздами у майбутньому музичному розвитку, коли надолужити пропущене буде досить складно. Особливо важливим є благодатний розвивально-виховний вплив духовного вокального мистецтва на підлітків. Адже цей вік традиційно вважається складним, критичним, некерованим (Л.Божович, І.Кон, Р.Немов, Р.Павелків та ін.). Водночас зручність та традиційна виконавська доступність жанру духовної пісні дозволяє педагогу-музиканту не завдати шкоди голосу підлітка у мутаційний період.

Все вище сказане, а також практичні потреби сучасного позашкільного дитячого хорового виховання зумовлюють актуальність обраної нами наукової проблеми: «Співацький розвиток підлітків у процесі виконання духовної пісні».

**Об'єктом дослідження:** процес співацького розвитку підлітків.

**Предмет дослідження:** педагогічні умови співацького розвитку підлітків засобами духовної пісні.

**Мета дослідження:** полягає в розробленні та практичній перевірці методичної моделі співацького розвитку учнів-підлітків при допомозі жанру духовної пісні.

**Гіпотеза** - співацький розвиток підлітків в умовах роботи хору буде ефективним за умови систематичного, різноаспектного, доцільного використання жанру духовної пісні як такого, що традиційно несе у собі потужний освітній, розвивальний, виховний потенціал, забезпечуючи співацьке формування його виконавців, зокрема у технічній (вокальній), виконавській (художній, образній) та хоровій (комунікативній, інтерактивній) складових.

Було заплановане вирішення наступних **завдань**:

1. Здійснити аналіз обраної проблеми, зокрема окремих її аспектів в естетичній, психолого-педагогічній, методичній літературі.
2. Обґрунтувати основні ознаки та показники рівнів співацького розвитку підлітків
3. Виявити та проаналізувати розвиваючий потенціал жанру духовної пісні
4. Експериментально перевірити ефективність створених педагогічних умов співацького розвитку підлітків засобами духовної пісні.

Для вирішення поставлених завдань в контексті запропонованої гіпотези було використано **методи теоретичного та емпіричного рівнів**. До перших увійшли методи теоретичного аналізу відповідних джерел щодо досліджуваної проблеми; систематизації, класифікації, узагальнення, моделювання наукової інформації з метою визначення сутності, змісту, структури співацького розвитку особистості та розробки методики оптимізації цього процесу; аналіз навчальних програм, планів, конспектів, методичних рекомендацій, зразків дитячої навчальної творчості; узагальнення отриманої інформації.

Емпіричні методи передбачали вивчення передового педагогічного досвіду; педагогічне спостереження; організацію навчальної діяльності учнів та аналіз її результатів; організацію та проведення прослуховування, бесід, тестувань,

опитувань; педагогічний експеримент (констатувальний, формувальний, контрольний), методи кількісної та якісної обробки експериментальних даних.

**Методологічною основою дослідження** стали основні напрями державної реформи освітньої галузі, закон України «Про освіту»; Концепція «Нова українська школа», висновки психології щодо вікової специфіки дітей підліткового віку; концептуальні положення про напрями співацького розвитку особистості; узагальнення існуючого методичного досвіду в системі співацького виховання; мистецтвознавчі напрацювання з проблем розвитку хорового мистецтва та ін.

Магістерське дослідження увійшло до плану науково-дослідної роботи кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету як складова комплексного дослідження «Сучасні виміри мистецької освіти і розвиток творчої особистості».

Експериментально-дослідницька робота була проведена на базі Церкви ЄХБ с.Дюксин з підлітковим хором кількістю 23 людини. Контрольною групою слугував хор середніх класів ЗСО м. Рівне №15 (26 учнів). До експериментальної роботи були залучені 2 вчителі музичного мистецтва, 2 вчителі школи ЄХБ, регент хору.

**Наукова новизна дослідження** полягає у розробці методики співацького розвитку підлітків при допомозі жанру духовної пісні.

**Теоретична значимість дослідження** - у формуванні критеріально-показникового апарату, що відображає динаміку співацького розвитку підлітків; у обґрунтуванні структури співацького розвитку підлітків; у визначенні освітнього потенціалу зразків духовної пісні, що слугували основою дидактичного репертуару.

**Практична значимість дослідження** полягає у розробці методики співацького розвитку учнів-підлітків при допомозі жанру духовної пісні. Результати дослідження можуть використовуватись у роботі вчителя музичного мистецтва як в умовах шкільної, так і позашкільної музичної освіти.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалась шляхом

- практичної діяльності автора магістерської роботи, яка працює керівником хору духовної пісні Церкви ЄХБ с. Дюксин;

- участі в роботі науково-методичного семінару кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання;
- участі в роботі Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта та розвиток творчої особистості» (березень, 2021 р.);
- оприлюднення результатів дослідження у вигляді наукової статті «Духовна пісня у релігійній музиці протестантів: історія та сучасність» [19 ].

**Структура роботи.** Робота складається зі вступу, двох розділів, шести параграфів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Обсяг роботи-74 сторінки основного тексту. Обсяг джерел – 74 найменування.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ

### 1.1. Психолого-педагогічний зміст та структура поняття «співацький розвиток особистості»

Оскільки предметом нашого дослідження є співацький розвиток підлітка, то в даному розділі розглянемо зміст та структуру даного поняття, виділимо складові критеріально-показникового апарату даної дефініції.

Метою шкільної музичної освіти є музичний розвиток дитини. Останній за визначенням Ю. Алієва являє собою «процес становлення в учня музичних здібностей» [2, с. 263], зокрема, співочого голосу. Вчена Н. Ветлугіна називає музичний розвиток «переходом від прояву простих, нижчих форм музично-естетичних відношень і здібностей до складніших і вищих» [10, с. 22]. Отже, співацький розвиток є підсистемою загального особистісного музичного розвитку. Водночас він може бути метою та результатом цілісного музичного розвитку особистості.

За визначенням Є. Печерської співацький розвиток – це безупинний процес удосконалення співацької діяльності, зумовлений розвитком психічних процесів, емоційної сфери, музичних здібностей і підкріплений формуванням співацьких навичок [48, с.1]. Більшість сучасний педагогів-хормейстерів (С. Гладка, А. Мархлевський, О. Раввінов, О. Ростовський, Ю. Юцевич та ін.) основою співацького розвитку бачать правильне формування та позитивну динаміку співацьких навичок та умінь, що відграють суттєву роль у навчанні співу. На основі досліджень вище вказаних науковців визначаємо співацький розвиток як розвиток уміння співака при допомозі співацьких навичок грамотно і виразно відтворити музичний образ, донести його зміст до слухача. Печерська Е. П. зазначає: «навички – це закріплені, автоматизовані прийоми і способи роботи, що є складовими моментами в складній, свідомій діяльності». Як свідчать результати досліджень - співацькі навички реалізуються через відповідність реального звучання і внутрішнього слуху. Внутрішнє музичне і слухове уявлення пов'язане із рухами,

створює емоції у рухах, готуючись до певної діяльності, відповідно художньому завданню [49, с.20].

До вокально-хорових, чи, як часто кажуть, співацьких навичок, відносять вокальні - співацьку поставу, дихання, звукоутворення, дикцію, інтонацію; хорові – стрій, ансамбль; виконавські - володіння різноманітними елементами виразного співу (фразування, динаміку, різноманітні манери звукоутворення, звуковедення тощо). Співацькі навички формуються поступово: ускладнюється спосіб виконання, техніка і виразність співу. Усі навички розвиваються паралельно і жодну з них не слід ігнорувати. Працюючи над дикцією, потрібно в той же час стежити за чистою інтонацією, яка не існує без правильної співацької постави та дихання [35, с.12]. Відомо, що органи слуху, голосові органи (гортань, глотка, голосові складки, м'яке піднебіння, ротова і носова порожнини) і органи дихання (легені, діафрагма, міжреберна мускулатура, трахея і бронхи) – являють собою складний співочий організм, яким потрібно навчитися володіти.

Часткова автоматизація вокальних навичок виникає як зниження контролю свідомості за процесом виконання різних співочих дій. Але результати яких постійно відображаються в свідомості. Автоматизм навичок дає можливість під час співу вирішувати більш важливі – виконавські, художні задачі. Якщо не володієш вокальними навичками, то не зможеш досягнути вокальної майстерності. Тому першочерговим завданням вокального навчання є формування правильних прийомів співацької діяльності, які доведені до автоматизму [38, с.83].

За словами О. Г. Равіннова: «вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосо-дихального апарату, які відбуваються під час співу і підкоряються волі співака, його виконавським бажанням». Зазначений науковець пропонує наступне визначення ансамблево - хорових навичок – «це навички узгодженого співу в колективі» [56, с.27]. Інтонаційна єдність – це стрій, узгодженість сили звучання, метру і ритму, темпу, тембру. Співацькі навички поділяються на вокальні та ансамблево-хорові, які пов'язані між собою. Наприклад, якщо кожен хорист не правильно інтонує, то не буде загального строю, а без ненапруженого звукоутворення – ансамблю.



Вокально-хорові навички розвиваються та набувають автоматизму під час виконання хорових творів та спеціальних вокально-хорових вправ, які поступово ускладнюються [56, с.27]. За визначенням хорового словника «співацька постава – положення, яке співак повинен прийняти перед початком фонації (звуковідтворення)» [58 с.84]. Словник музичних термінів «Словопедія» дає таке визначення терміну «співацька установка» - «особливий стан людини, необхідний для початку співу, готовність усього організму співака до фонації» [65]. Під співацькою поставою мають на увазі належні умови для виразного співу: зручне положення корпусу, голови, правильну роботу рота. Вона впливає на дихання та звукоутворення; є першою умовою колективного співу, яка дисциплінує хористів [49, с.20]. Л. Кузнецова зазначає, що співати потрібно вільно, розправивши плечі, які відведені і трохи назад, шия розслаблена, голову тримати рівно [35, с.12]. За словами О. Г. Раввінова, така постава забезпечує умови для ненапруженого руху горлянки, для природного вільного дихання. Корпус має бути вільним, але водночас активним, готовим до співу. Якщо учні сидять і співають, то стільці відповідні до зросту співаків. Сидячи, ноги мають стійко стояти на підлозі, корпус має бути рівним, не горбитись, не спиратись на стінку стільця [56, с.34].

Як підкреслює Л. Кузнецова: «рот повинен розкриватися вільно, за рахунок природнього руху нижньої щелепи, але без будь-якої скутості». Дуже часто хлопчики-підлітки співають крізь зуби, зажимаючи нижню щелепу [35, с.12]. Отже, співацька постава – це положення корпусу, голови і рота співака.

Основою вокально-хорової техніки являється навичка правильного співацького дихання, так як від неї залежить якість звуку. Співацьке дихання відрізняється від звичайного життєвого дихання. Видих, під час якого відбувається фонація, значно подовжується, а вдих скорочується. Дихальний процес із автоматичного, який не регулюється свідомістю, переходить в довільно керований, вольовий. Робота дихальних м'язів стає більш інтенсивною [66, с.22]. В співі розрізняють такі типи дихання :

Ключичне ( клавікулярне, верхньогрудне), при такому диханні вдих і видих відбувається в результаті діяльності верхньої частини грудної клітки, яка

піднімається і розширюється. Живіт втягується, а діафрагма наслідує рухи грудної клітки, верхня частина якої піднімається разом із ключицею і інколи плечима.

Нижньореберне-діафрагматичне (костоабдомінальне, грудодіафрагматичне). При такому типі дихання активно діє грудна клітка і діафрагма, коли відбувається вдих, розширюється грудна клітка і живіт висувається вперед. Тут переважає діяльність живота (груднобрюшне) або грудей (нижньогрудне).

При брюшному диханні (абдомінальному) диханні грудна клітка майже не рухається, а живіт подається вперед [36, с.31-33].

На основі аналізу наукових праць та методичних розробок можна зробити висновок про те, що практично не існує “чистих” типів дихання, як і “чистих” типів голосів. Тому дихання співака має гнучко пристосовуватись до виконання вокально-художніх завдань, так само як і звук голосу. Вибір типу дихання обумовлюється вимогами до якості звучання і зручності роботи усіх органів голосового апарату.

Дихання має дві фази. «Перша фаза – вдих, потім – затримка дихання і після того йде друга фаза – видих» - зазначає К. С. Маслій. Найбільш використовуваним та практичним є змішаний вдих, який відбувається водночас через рот і ніс [36, с.33]. Співацький вдих потрібно брати безшумно, достатньо глибоко з відчуттям легкого зівання. Під час вдиху нижні ребра розходяться в сторони, а нижня частина живота трохи висувається вперед. Перед початком співу потрібно зробити миттєву зупинку дихання, яка необхідна для накопичення певного підзв'язкового тиску фонаційного видиху, також являється моментом фіксації положення вдиху. Прагнення співака до збереження цього положення під час співу буде сприяти створенню відчуття опори звуку [66, с.23].

Видих під час співу є важливим, тому що від нього залежить рівне звуковедення, активність та сконцентрованість. Він має бути плавним, якнайдовшим, але без поштовхів повітря. К. С. Маслій пише: «надмірна кількість повітря створює перебільшений внутрішньо бронхіальний тиск, що є причиною форсованого, крикливого звуку, неточної інтонації». Який буде видих, такий буде і звук [36, с.33-34].

За хоровим словником «звукоутворення – утворення співацького і мовленнєвого звуку, як результат дії голосового апарату» [58, с.44]. Як пише К. С. Маслій: «атака – це перехід голосового апарата від дихального положення до звукового». Практично використовують три види атаки – тверду, м'яку і придихальну, всі вони відрізняються між собою за характером видиху та змиканням голосових зв'язок [36, с. 36]. Атака - це момент утворення звуку. Тверда атака найчастіше використовується для виконання енергійних пісень, яка породжує енергійний, завзятий, вольовий звук. При такій атаці голосові зв'язки змикаються активно, щільно. Вона робить міцніші зв'язки, але з обережністю потрібно використовувати його у роботі з підлітками. Внаслідок твердої атаки може виникати форсований звук. Потрібно слідкувати, щоб бадьорий спів не переходив на крик [35, с.14]. М'яка атака застосовується для виконання плавних, ліричних творів. Вона створює м'який, лагідний звук. На відміну від твердої атаки, при м'якій - зв'язки змикаються менш щільно. Але при цьому потрібно слідкувати, щоб була внутрішня активність [35, с.14]. Придихальна атака: складки змикаються неповністю, пропускають повітря. Частіше всього така атака попереджує про: хворобу горла, вузли на складках, слабкий вдих і видих. Для нормального вокального виховання дітей рекомендується використовувати м'яку атаку звуку. Атака звуку впливає на характер змикання голосових зв'язок, координацію роботи зв'язок і дихання, на якість співацького дихання, тембр, формування голосних. Ідеальний звук в його точній формі перед своїм виникненням повинен бути обдуманим у слуховій уяві співака: його висоту, силу і характер, а також форму голосної. Хорист повинен заспівати ноту легко, спокійно, без під'їздів. Співацька практика затвердила в якості основної форми звукоутворення м'яку атаку звуку, яка зберігає чистоту тембру і утворює умови для еластичної роботи зв'язків [45, с. 60].

К. О. Устенко стверджує, що при атаці звуку змикаються голосові зв'язки і відбувається перехід гортані від дихального до співацького стану [67 с.14]. Літературний зміст, ритм, темп та характер твору впливає на звуковедення. Якщо хорист вміє правильно використовувати дихання, він буде володіти навичками співу з різними видами звуковедення, а саме: legato, non legato, staccato [ 29, с.55].

Як пише К. О. Устенко: «Legato – це плавний, рівний перехід від звуку до звуку, виразне пластичне відтворення музичних структур». Якщо говорити про легато, то це завжди єдність нюансу для певної частини твору чи відрізка, незважаючи на характер твору, темп, динаміку. Коли послаблюємо чи посилюємо силу звучання, легато залишається незмінним [67, с.15]. Словник-довідник музичних термінів дає таке визначення поняттю «нон легато»- «спосіб виконання, коли перехід від одного звуку до іншого відбувається відокремлено, але не уривчасто» [71]. Коли співаємо на нон легато, виділяємо кожен звук. Але як зазначає Кузнецова: «слід уникати розчленованого звучання, надмірного «виштовхування» звука, форсованого співу» [35, с.14].

«Staccato – уривчасте звучання, яке передбачає паузи між звуками. Стаккато – важка манера звуковедення» - зазначає Л. Кузнецова [35, с.15]. Звук чіткий та гострий при виконанні на стаккато, короткі приголосні, які відносяться до наступного складу [67, с.15-16]. Якщо правильно сформовані навички співацької установки і дихання, то праця над звукоутворенням та звуковеденням буде мати успіх. Е. П. Печерська говорить, що «формувані в голосі дітей співочість, навчити їх «тягти» звук – одне з головних завдань вокального виховання». Щоб розвивався дзвінкий та рівний голос, потрібно чітко вимовляти голосні і приголосні звуки, адже це одна з важливих якостей співацького голосу [ 49, с.21].

Згідно з хорovým словником Н. М. Романовського: «Дикція ( лат. diction-проголошення промови) – ясність, розбірливість проголошення тексту». Для хорошого виконання хорovým колективом будь якого твору потрібна добра дикція, кожен співак має якісно вимовляти текст [58, с.37].

Під дикцією розуміють правильну вимову слів, певних складів та окремих звуків. Цей засіб вокальної техніки напряму впливає на відтворення змісту музичного твору. Л. Кузнецова пише: «хорова дикція – це виразна, чітка вимова тексту пісні чи хорového твору співаками». Хороша дикція потребує гнучкої роботи артикуляційного апарату [ 35, с.15 ]. К. С. Маслій зазначає, що до артикуляційних органів входить ротова порожнина, язик, піднебіння, нижня щелепа, глотка, гортань. За допомогою цих органів утворюються звуки мовлення (голосних і приголосних) –

це і є артикуляція [36, с. 57]. На думку Л. Кузнецової: «основою дикції є правильне співвідношення голосних і приголосних під час співу». Голосні звуки потрібно співати протяжно, довго, а приголосні - енергійно та коротко. Особливу увагу варто звернути на вимову свистячих і шиплячих, які вимовляються швидко та активно. Якщо не вимовляти бадьоро, то ці звуки можуть перетворюватися на шипіння та свист. Зазвичай, у процесі співу граматичний поділ слів не зберігається. Приголосні звуки приєднуються до наступного складу [ 35, с.16 ].

С. Якимчук стверджує, що співаючи у хорі, потрібно володіти навичками хорового строю та ансамблю, а не лише співацькими [ 72, с.118 ]. Як говорить Л. Кузнецова: «ансамбль – французьке слово і в перекладі на українську означає «разом»». Також вона зазначає: «у хоровому співі ансамбль – це злите звучання голосів в кожній партії, і врівноважене звучання голосових партій в хорі». Щоб досягти ансамблю потрібно кожному хористу навчитися відчувати один одного та разом розпочинати співати, слухати себе та інших, не виділяючись зі своєю партією [ 35, с.20 ]. Всякий співаючий у хорі повинен вслухатися в свою партію, щоб силою свого голосу урівноважуватися в ній і тембром свого звука зливатися з нею. Точне виконання цього правила дасть частковий ансамбль. Кожна партія, злившись і врівноважившись в собі, повинна вслухатися у всі інші хорові партії хору, щоб була рівновага в загальній хоровій звучності [ 45, с. 63 ].

Ансамбль може бути штучним та природним. На думку О. Раввінова: «природним ансамблем називається такий, при якому всі співаки використовують природні нюанси, відповідно до теситури, в якій вони співають». Складнішим є штучний, при якому хористи мають заспівати з динамікою, яка не належить даній теситурі [56, с.57-58]. У практичному хоровому виконанні існують ансамблеві різновиди – динамічні, ритмічні, темброві, інтонаційні, фактурні і т.д. Вони невід’ємні один від одного, взаємопов’язані між собою, завжди підпорядковані головній ідеї, логіці і драматургії музичного твору [ 45, с. 63 ].

Е. П. Печерська вважає, що необхідною вимогою хорового звучання є точне відтворення звуків за висотою, тобто стрій і співацька інтонація. Хоровий стрій в певній мірі залежить від музичного розвитку слуху, від уваги та уміння керувати

своїм голосом, від емоційного та фізичного стану хористів і здатністю використання співацьких навичок [ 49, с.21]. Л. Кузнєцова каже: «інтонація – це точне голосове відтворення висоти звуків». Стрій – це хоровий термін. Є два види строю: мелодичний ( горизонтальний) та гармонічний ( вертикальний). Мелодичний стрій та інтонація дуже близькі поняття. Але в свою чергу мелодичний стрій - це відтворення висоти звука, але хоровим колективом, як унісонна так і багатоголосних партій [35, с.17].

«Гармонічний стрій – це точно визначений інтервал у співі на два голоси або в акорді на три, чотири(і більше) голосів» - зазначає Л. Кузнєцова [35, с.17]. Гармонічний стрій є залежним від мелодичного строю кожної хорової партії. Щоб його досягти потрібно кожній партії точно інтонувати. Особливу увагу слід звертати на нестійкі інтервали, які незручні для строю [ 35, с.17 ].

Л.І. Сенченко вважає, що фразування – це мистецтво, яке надає музичній думці певну будову та виразність декламації за рахунок різних темпоритмічних і динамічних акцентів, показує музичні відтінки і їх зміни. Працюючи над фразуванням потрібно зберегти і передати цілісність музичної і поетичної думки. Музична фраза це не просто рядок звуків, вона складається з мелодико-ритмічних елементів, які зв'язані між собою [ 60, с. 67 ].

За словником-довідником музичних термінів: «Інтонація (від лат. *Intono* – вимовляти наспівно) – звукове втілення музичної думки як вияву історично детермінованої людської свідомості» [71]. Музична інтонація буде змістовною тоді, коли задіяні всі засоби музики. Виробити інтонацію – це не тільки виконати голосом висоту звуків у певній послідовності, але показати через даний ритм, темп, інтервал, динаміку, тембр внутрішній емоційний і психологічний зміст музичної мікробудови, сприймаючи її як ланку у ланцюзі цілого [ 61 с. 36 ].

«Динаміка – могутній виконавський засіб, здатний якнайглибше розкрити художні завдання диригента хору» - зазначає Л. І. Сенченко. В музиці відповідною динамікою передається агогіка і статистика, інертність і експресія, тривога і спокій. Нюанси бувають різноманітні [ 61 с. 107 ].

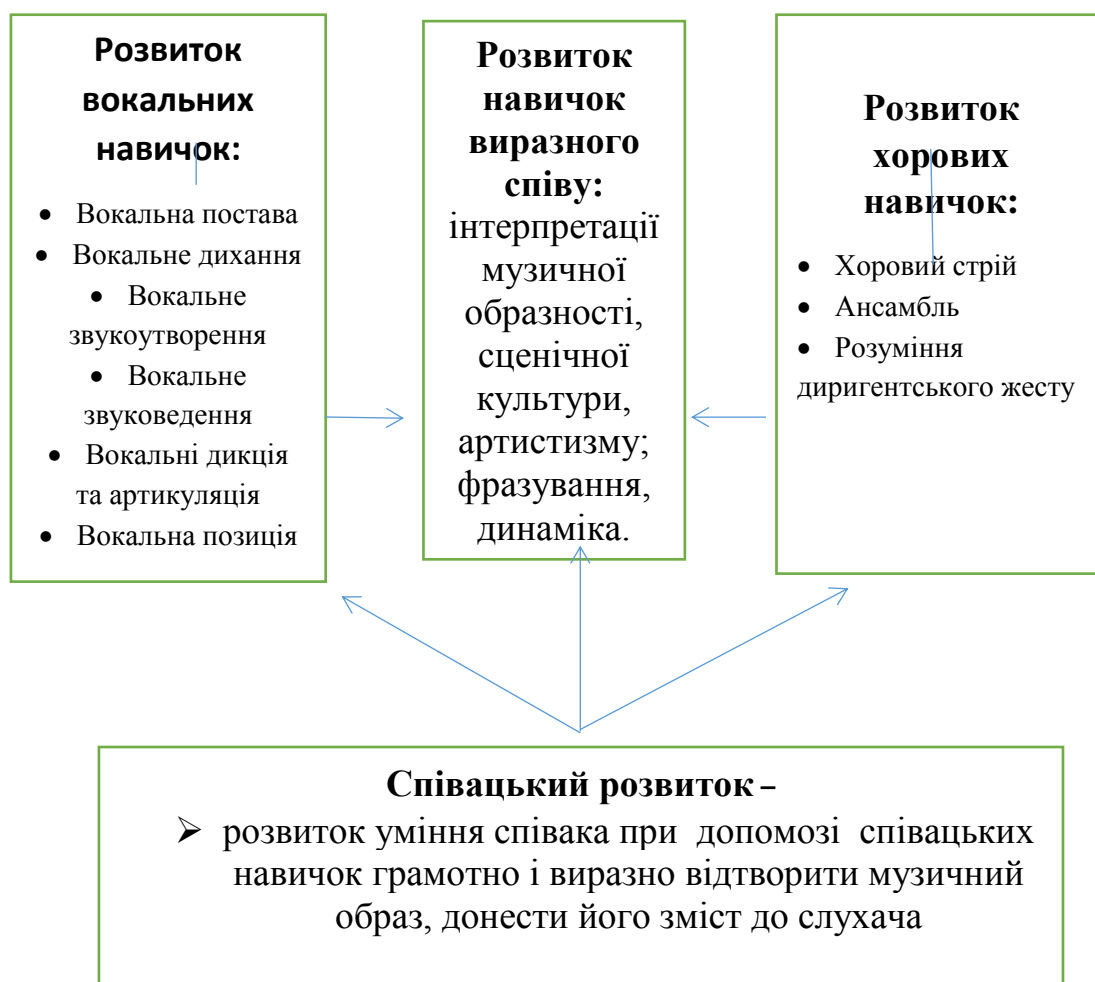
Термін сценічної культури розглядається індивідуальна якість виконавця, яка «забезпечує реалізацію художнього смислу твору мистецтва у процесі його виконання на сцені з метою вирішення завдання залучення до мистецтва масового слухача» [30 с.7 ]. У своїй науковій праці Г. Цзинхен зміст сценічної культури розглядає як «комплексну систему сформованих професійних компетенцій, здібностей та якостей, творчо-виконавської самореалізації в галузі музичного естрадного мистецтва, використання його художньо-естетичного потенціалу» [ 69, с.242 ].

Важливу роль у виконавстві займає наявність художньої інтерпретація, яка виражає індивідуальне сприйняття твору, власне артистичне трактування. Музикант, який виконує певний твір, передає його зміст, але додає щось своє, особливе, тому розуміння задуму обумовлене творчою індивідуальністю. Виконавець є своєрідним містком між композитором і слухачами, тому як зазначають Ж. М. Мукушова, Ж. Г. Галимбек, А. С. Нугманов має володіти такими якостями: «здатністю бути публічним, встановлювати контакт із залом, викликати у слухачів емоційний підйом, уживаючи в світ образів, створюваних різними композиторами» [ 41, с.1 ].

С. В. Гмиріна каже: «сутність сценічного перевтілення ми розуміємо як момент діалектичного перетворення, коли соліст-вокаліст (актор-творець) стає актором-образом». У процесі роботи над вокальним твором виконавець перевтілюється, поступово набирає сценічного досвіду, який виявляється на концертній практиці [15, с.4 ]. Зміст музичного твору може донести слухачеві той вокаліст, за словами Н. Л. Косінської: «який здійснює інтерпретаційний аналіз образів та продумує модель сценічного образу, яка забезпечує смислове навантаження образної палітри» [30, с.7]. В. В. Корзун дає таке визначення терміну інтерпретація музики: «це індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета трактування» [31, с.75]. Художня інтерпретація передбачає розуміння музичного твору, виділення ціннісного ставлення до музики, використання виконавського досвіду, який є «сукупністю знань і навичок, які безпосередньо впливають на продуктивність процесу професійної діяльності» [31, с.76].

Найважливішим показником музичної зрілості і найвищого професіоналізму є артистизм. Особливість артистичного виконання полягає в тому, що ті думки і почуття, які вкладає музикант, повинні бути їм продумані і пережиті заздалегідь, в процесі вживання в музичний образ. Вони повинні стати як би суттю енергетики звучить образа [41, с.2]. Артистизм - це сукупність проявів сценічної поведінки, мета якого – передача художньої інформації слухачеві, додаткове висвітлення музичного образу за рахунок як зовнішніх, так і внутрішніх проявів творчої активності. Неодмінною умовою виникнення сценічного артистизму є здатність до перевтілення і комунікації. Уміння вживатися в образ, перейматися настроєм музики, а також вступати в діалог з власним «я» дозволяє виконавцю виробляти найбільш адекватні способи сценічного втілення музичного матеріалу, найкоротшим шляхом налагоджувати контакт з аудиторією [41, с.2].

Мал. 1.1.1





Зміст поняття «Співацький розвиток особистості» узагальнимо у однойменній схемі (див. мал.. 1.1.1)

Узагальнимо вище сказане. Співацький розвиток - це процес формування та динаміка багатьох співацьких (вокальних, хорових, виконавських) вмінь та навичок, що приводить до змін у співацькій діяльності, що приводять до формування уміння співака-виконавця грамотно і виразно створити музичний образ, зробити його доступним і зрозумілим слухачу (С. Гладка, О. Раввінов, К. Устенко, Е. Печерська).

Співацькі (вокальні, хорові та виконавські навички) - це комплекс автоматизованих дій голосо-дихального апарату. До вокальних належать співацька постава, співацьке дихання, співацька дикція, артикуляція, звукоутворення, звуковедення (А. Менабени, Г. Стулова, К. Маслій, О. Коломоєць, С. Якимчук, Л. Кузнєцова). До хорових - стрій, інтонаційний, ритмічний, тембровий, динамічний види ансамблю, розуміння диригентського жесту (К. Маслій, М. Осенєва, К. Устенко та ін.) До виконавських належать навички інтерпретації музичної образності, сценічної культури, артистизму (Н. Косінська, Г. Цзинхен, С. Гмиріна, В. Козун). Також стосовно більш досвідчених співаків сюди відносять навички фразування, динаміки, манеру звукоутворення, звуковедення тощо (Л. І. Сенченко, К. Устенко та ін.).

## **1.2 Психологічні особливості учнів підліткового віку**

Підлітковий вік – це досить вагома та основоположна фаза життєвого циклу людини: у цей період змінюється ставлення до світу і самого себе, самосвідомість, самопізнання і самовизначення набувають розвитку і в результаті формують життєвий світогляд, з яким вона потрапляє у доросле життя. Сутність психологічних і фізіологічних особливостей цього віку впливає із розуміння самого поняття «підліток»: це хлопець або ж дівчина, які мають перехід від дитинства до юності. В. Б. Нечерда зазначає: «термін «підлітковий» (adolescence) походить від латинського слова «adolescere», яке означає «зростати, дорослішати»». Підлітки – це

особлива демографічна група, яка відрізняється від дітей та дорослих та має свої характерні риси і потреби. Це спричинено тим, що організм швидко міняється і викликає ряд соціальних, особистісних, фізіологічних та психологічних проблем [ 42, с.7 ].

Підлітковий вік включає такий вік: від 11-12 до 14-15 років, тобто середній шкільний вік, 5-9 класи [ 60, с.192 ]. Він поділяється на 2 періоди. Зокрема, молодший підлітковий вік – це період від 10 до 12 років, тобто 5-6 класи. Вивчаючи проблеми, пов'язані з навчанням підлітків музичному мистецтву, потрібно спочатку розглянути фізіологічні зміни, обумовлені загальним ростом організму та нерівномірними змінами серцево судинної системи. За словами О. Я. Ростовського: «мускулатура серця та його об'єм збільшуються приблизно вдвічі, і діаметр судин перестає відповідати потребам організму». У зв'язку з цим мозок не одержує належної кількості крові, що спричиняє швидку втомлюваність учнів. Одночасно нові умови життєдіяльності підлітків вимагають більших витрат нервової енергії. Перевантаження часто спричиняє різні безпідставні вчинки молодих людей. Тому слід обережно ставитися до режиму праці та відпочинку учнів [ 59, с.27-28].

Старший підлітковий вік охоплює 7-8 класи загальноосвітньої школи. Це період, коли вирівнюється розвиток серцево-судинної системи. У підлітків з'являється надмір енергії, імпульсивна поведінка, підвищена збудливість, вони нестримані, нестійкі, надмірно емоційні [59, с.29]. Підлітковий вік – це перехідний період від дитинства до зрілості. В інтелектуальній та мотиваційно-емоційних сферах підлітка проходять якісні зміни, внаслідок яких в нього з'являється новий рівень самосвідомості, потреба у самовираженні, спілкування з ровесниками та старшими на рівноправному та довірливому рівні [ 60, с.191 ]. Так, наприклад, характеризуючи особливості пізнавального розвитку підлітка, психологи відзначають наступні риси. Знання підлітків має характерні риси кількісних та якісних змін. Молоді люди починають більше оперувати поняттями, які збільшують їх словниковий запас, вміють встановлювати причинно-наслідкові зв'язки у різних ситуаціях. Поступово підлітки набувають та усвідомлюють моральні знання, у них

знижується цікавість до навчального процесу, а школа вже не є центром особистісного ( морального, духовного) життя. Причиною таких явищ є несформованість навчальної діяльності у молодшому віці, яка не може вирішити проблему підлітка – потребу в самоствердженні.

Молодший школяр володіє мимовільною увагою, а підліток може вже керувати нею. Він зосереджує свою увагу на важливих для нього діяльностях: спорт, спілкування, трудова праця. Р. В. Павелків говорить: «увага підлітка стає добре керованим, контрольованим процесом і захоплюючою діяльністю» [ 46, с.245 ].

На формування особистості, безпосередньо на емоційну, вольову та пізнавальні сфери впливає розвиток уяви підлітків. Вони здатні фантазувати годинами, представляти різні ситуації із життя і як вони поведуться. Ті, які мають проблеми, можуть ототожнювати себе з різними героями фантастичних книг чи фільмів. Коли підлітки уявно «входять» в образ того чи іншого ідеалізованого героя, вони таким чином допомагають собі вирішувати ситуації, проблеми, які заважають при спілкуванні з іншими людьми.

Пам'ять: набуває розвитку логічна пам'ять ( під час запам'ятовування застосовуються логічні процеси ). В той же час розвиток механічної поступово уповільнюється. Але якщо збільшується кількість предметів у школі, то і відповідно обсяг інформації, яку потрібно запам'ятати механічно. Ці процеси проходять разом із розвитком довільної опосередкованої пам'яті, які можуть супроводжуватися різними проблемами. Не зовсім сформовані у підлітків процеси пам'яті, тому вони можуть скаржитися, що погано запам'ятовують. Але коли самі вони це усвідомлюють, то можуть прикладати зусилля, щоб покращити фіксацію, збереження і відтворення інформації.

Щодо мислення, то підлітки вирішують свої проблеми та здатні думати ефективніше ніж діти. Вони мають можливість оперувати більшою кількістю сценаріїв та схем, якими керуються, коли потрапляють в різні ситуації. Підлітки, вирішуючи певну проблему, можуть роздумувати про сенс подібних речей, беручи інформацію із своїх складніших ситуацій. В цей період особливо розвивається абстрактне (словесно-логічне) мислення. М. Забродський говорить: «Самостійність

мислення підлітка реалізується в умінні самостійно побачити, поставити нове запитання, нову проблему, розв'язати її власними силами, у незалежності вибору способу поведінки» [ 25, с. 112 ].

Сприймання: підліток ще недосконало управляє сприйманням, бо часто зосереджується лише на одній зі сторін об'єкта, що дає поверхневу інформацію або ж невірну. Також молоді люди не вміють правильно організувати процес сприймання, можуть слухати, але не вміти виділити головне та розповісти про нього [ 55 ].

М. Забродський стверджує: «цей вік характеризується емоційною нестабільністю та імпульсивністю поведінки». Підлітки не думають перед тим, як діяти, вони вже потім можуть розважати про наслідки та як їм варто було б вчинити [25].

Хоровий спів є інтерактивним процесом, що вимагає комунікації, тому вважаємо за необхідне охарактеризувати соціальну позицію підлітка. Підлітковий вік – це період, коли дитина виходить на якісно нову соціальну позицію, яка характеризується пошуком свого місця в суспільстві. Р. В. Павелків зазначає: «підліток починає інтенсивно рефлексувати на себе, на інших на суспільство, інакше розставляються акценти – сім'я, школа, однолітки набувають нових значень і смислів». Порівнюючи себе з іншими, він розуміє, що вже не дитина, а починає себе сприймати як дорослого, хоче бути самостійним і значущим [ 46, с.225 ]. Соціальна ситуація для підлітка залишається незмінною: продовжує вчитися в школі, жити в сім'ї, оточення переважно теж саме. Але відбуваються зміни в його свідомості – нові ціннісні орієнтації [ 46, с.225 ]. М. В. Савчин пише : «своєрідність соціальної ситуації розвитку підлітка полягає у включенні його в нову систему стосунків, спілкування з дорослими та ровесниками, в опануванні нових соціальних функцій» [ 60, с.195 ]. Отже, головні психологічні потреби підлітка – це спілкування з ровесниками, самостійність, незалежність від дорослих, визнання своїх прав з боку інших людей [46, с.226] .

Розвивається самосвідомість і формується самооцінка у підлітка. Він вчиться брати відповідальність за свої вчинки, дії, аналізувати свої помилки та перемоги, уподібнювати себе з іншими, адже це впливає на подальші відносини з оточуючими

та самооцінку. Саме від неї залежить прийняття підлітка в соціумі [ 5, с. 456 ]. Підлітків притягують люди подібні до них. Розуміння свого місця у соціумі впливає на формування особистості, визначає соціальну адаптацію й дезадаптацію. Підліток шукає визнання серед оточуючих, прагне отримати підтримку самооцінки в соціумі та реалізувати самоповагу, якщо ж цього не стається, то відчуває себе непотрібним [ 5, с. 456 ].

Провідними видами діяльності для підлітків є міжособистісне спілкування з дорослими і однолітками, суспільно корисна праця і навчання, що має позитивний вплив на розвиток психіки та особистості [ 60, с.195 ]. У підлітків з'являються інші мотиви до навчання, обумовлені усвідомленням життєвої перспективи, професійних планів, ідеалу. На думку Р. В. Павелків: «знання набувають особливого значення для розвитку особистості підлітка, стаючи тією цінністю, яка забезпечує підлітку розширення власної свідомості та значуще місце серед однолітків» [ 46, с.240 ]. Кожен підліток має особистісний розвиток, на різних етапах ускладнюються та видозмінюються такі риси як старанність, відповідальність, емпатійність, примхливість, амбіційність, безпринциповість [ 9, с.155 ]. У цьому віці підлітки стають дуже чутливими, часто змінюється настрій, бояться насмішок, самооцінка падає. Вони мають підвищену збудливість, імпульсивність [ 5, с. 456 ].

У праці з підлітками потрібно звертати увагу на провідні новоутворення ( почуття дорослості, самовизначення, самоствердження, образ фізичного «Я»), тому що вони пов'язані з неоднозначною поведінкою учнів [ 9, с.161 ]. Л. Осьмак у своїх наукових роботах досліджувала особливості самоствердження у підлітковому віці. Вона вважає: «самоствердження – це закономірно виникаючий атрибут соціалізації підлітка, що виявляється у спрямованості його особистості на виділення і реалізацію своєї «самості» (унікальності) в системі соціальних зв'язків» [ 9, с.157 ].

Підлітки самостверджуються через такі види діяльності: спорт, певна зайнятість в школі, сім'ї, суспільні корисні роботи. Учні підліткового віку в процесі навчання та позанавчальної роботи інтелектуально самостверджуються, що є реалізацією їх пізнавальних потреб та інтересів. Вони прагнуть пізнавати щось нове та невідоме,

тому захоплюються дослідницькими роботами в навчально-наукових гуртках [ 9, с.161 ].

Л. Виготський, щодо інтересів підлітків, каже, що всі психологічні функції здійснюються не на автоматі, а у деякій системі, яка звертає увагу на потяги, прагнення і інтереси індивідуума [5, с. 455]. Підлітковий вік є самим сприятливим для виховання і розвитку духовної культури. В. О. Сухомлинський говорив : «В духовному образі підлітка відбуваються бурні, в певному сенсі суперечливі явища, які потрібно направляти в правильне русло здорового морального розвитку». Одним із шляхів такого «здорового морального розвитку» підлітків є музично-естетичне виховання [ 1, с. 47].

Морально-естетичний ідеал підлітки шукають у мистецтві. Зміст твору для них є предметом активної дії, вони порівнюють героїв твору між собою та власне себе з ними, так вони себе пізнають. Підліток здатен уявляти себе на місці героя художнього твору: як потрапляє у різні ситуації і отримує ті ж переживання. О. Я. Ростовський гадає, що: «при цьому мистецтво і дає змогу внутрішньої співучасті у таких подіях, які виходять за межі безпосереднього життєвого досвіду і можливостей учнів». Така діяльність є засобом морально-естетичного виховання [ 59, с.27 ].

В результаті соціологічних досліджень виявлено, що музика у підлітків займає вагоме місце серед інших художніх інтересів. Вона користується найбільшим попитом серед інших видів мистецтва. Більшість учнів схиляються до естрадно-розважальної музики. Розвиток музичної техніки забезпечує проникнення музики у різні сфери життя, що сприяє поверхневому сприйманню музичної культури [ 59 ]. Музика великих частот найбільш використовувана серед підлітків. Але і класичний жанр має своє зображення в молодіжній культурі. Музика має вплив на фізіологічні зміни підлітка (збільшує метаболізм, нормалізує мускульну енергію, міняє кров'яний тиск, емоції). Музичне мистецтво, завдяки ритміці, експресивності впливає на емоційний стан: знижує хвилювання, афекти, різні переживання.

Підліткам властиво проявляти себе в активній діяльності. Це виражається, частково, в потребі брати участь в різних музичних самодіяльних колективах – оркестрах, ансамблях, хорах [ 1, с.47 ].

Хорове виконання, яке виховує у підлітка цілу низку соціальних навичок, співтворчість, співпереживання, відповідальність за результати спільної справи, а також уяву, творче мислення, розвивається під дією трьох факторів: це – репертуар, його художність, направленість, зміст. У цій колективній творчій справі диригент-хормейстер – головний наставник, який формує духовне обличчя підлітка; колектив, як середовище формування в процесі виконавства [ 1, с.51 ]. Отже, залучення підлітків до хорового виконання – важливий шлях їх активізації, розкриття творчих сторін особистості: світоглядної, інтелектуальної, естетичної і емоційної [ 1, с. 48 ]. О. Я. Ростовський пише: «здійснюючи співацький розвиток підлітка, слід врахувати фізіологічні зміни, які суттєво впливають на роботу голосового апарату» [59, с.29 ].

У віці 12 років настає період статевого дозрівання, під час якого проходять зміни у всьому організмі, також і в голосовому апараті. Ці зміни, які впливають на розвиток голосу, отримали назву мутації ( від лат. mutatio – зміна). Мутаційний період настає з 13-14 років і тягнеться до 16-18 років (інколи довше). Працюючи з семикласниками та восьмикласниками потрібно бути обережним, адже вони можуть перебувати на різних етапах мутаційних змін: або мати дитяче звучання, або звучати вже по дорослому [ 59, с.29 ]. Зміни, які відбуваються в голосовому апараті у хлопчиків більш вагомі, ніж у дівчаток. Тому мутація у них проходить болісно і нелегко, часто супроводжується запальним станом гортані, почервонінням і набуханням голосових складок, появою слизі. Як зазначає К. М. Маслій: «У хлопчиків ріст гортані йде, голосові складки стають довшими, голос змінюється і, понижуючись, переходить в малу октаву». Тому, якщо мутація проходить дуже болісно, варто припинити заняття зі співу [ 36, с.49 ].

Стан здоров'я підлітка, розвиток психіки та кліматичні умови впливають на термін та сам процес мутації. Якщо дитина фізично добре розвинута ці зміни в організмі можуть відбуватися раніше, якщо ж учень ослаблений – із запізненням. Мутація може наступити рано, якщо відбувся статевий розвиток [ 59, с.89 ].

Провідні ознаки різних шляхів співацького розвитку підлітків на основі досліджень психолога Е. Шнапера наводимо нижче (див. табл. 1.2.1) [ 51].

### Типи співацького розвитку підлітків

Таблиця 1.2.1

Тип	Психологічний розвиток	Співацький розвиток
Кризовий	Становлення нового «Я» відбувається різко, бурхливо, з кризовими проявами	Мутація відбувається неспокійно, з різкими проявами: при співі раптові «півні», захриплість, непокірність голосу, відчуття дискомфорту, раптове виникнення якісно нового «дорослого» за тембром та силою голосу.
Повільний	Поступові, плавні зміни особистісного розвитку	Послідовний перебіг мутаційних змін у співацькому апараті підлітка, майже відсутні прояви дискомфорту у фонації.
Підсвідомий	Нове «Я» формується через усвідомлений, цілеспрямований процес процес самовиховання, самоподолання внутрішнього неспокою.	Розвиток голосу відбувається на основі самостійного підсвідомо-керованого процесу співацького звукоутворення, подолання фізіологічних незручностей у фонаційній системі підлітка за рахунок природних психолого-фізіологічних особливостей.

Уточнимо деякі моменти: не дивлячись на зріст гортані і голосових складок, дівочі голоси перетворюються на жіночі, при цьому не змінюючи висоти. Вони з часом зміцнюються, набувають певного тембру, розширюють свій діапазон. Мутація



у дівчат теж має свої характерні ознаки – сипота, неточне інтонування, хрипота, неприємні відчуття у співі, діапазон звужується. Вона проходить менш болісно як у хлопців. Хоча є випадки коли мутація проходить дуже різко: виявляються порушення у функціонуванні дихальних органів, незмикання голосових складок [ 59, с. 91 ].

Підліткам у період мутації дозволяється співати і як свідчить практика, навіть корисно. Спів у цей час сприяє музичному розвитку, голосовому апарату і більш швидкому формуванню дорослого голосу [ 59, с.92 ].

Поділ на голоси відбувається після 10 років – на високі і низькі. К. С. Маслій говорить: «високі голоси дівчаток називають – сопрано, хлопчиків - дисканти, середні - альти дівчаток і хлопчиків, майже співпадають у діапазоні». Формуються голосові м'язи, легені збільшуються, тому сила звуку зростає. Виявляється три реєстри: грудний, змішаний і головний [ 36, с.48 ].

Підлітки 11-13 років при співі використовують змішаний реєстр. При грудному реєстрі звук м'який, а ноти головного мають фальцетний характер. У підлітковому віці досить легко можна відрізнити голоси хлопців від дівчат за тембром та силою звуку. В більшості хлопці мають потужніший звук. У цей період голос втрачає дитячу дзвінкість, інколи «сипить» [ 36, с.48-49 ].

При використанні грудного реєстру звук має темброве багатство, повноту і насиченість, що викликає відчуття резонування передньої грудної стінки. Таке звучання утворюється при повному змикання голосових складу, які вібрують усією своєю масою. Звук головного (фальцетного) реєстру: м'який, неголосний, менш чути тембр, викликає головного резонування. При неповному змиканні голосових зв'язок, які натягнуті утворюється фальцетне звучання. Змішаний реєстр формується зазвичай у процесі роботи над вирівнюванням звучання голосу за тембром в усьому діапазоні, що є основною вимогою до голосу сучасного співака.

Хоровий словник дає наступні характеристики голосів підлітків. Дискант - легкий, прозорий, дзвінкий, сріблястий; Діапазон у 11-12 років — до — 2-соль; 13-14 років — до — соль-для. Примарна зона, в якій голос звучить найбільш природно,

вільно і красиво (оскільки тут найкраще узгоджується робота дихання, гортані та резонаторів), у дисканта знаходиться в межах ля-ре.

Хоровий словник дає таке визначення поняттю дискант: « ( від лат. Dis – приставка, що означає розчленування, cantus - спів)- високий дитячий голос» [ 58 ].

Альт – це низький голос, має насичене, сильне звучання. Альти, особливо це стосується хлопців, можуть різнитися за тембром: звучати більш металево, м'яко, наближено до меццо-сопрано. Хлопці 11-15 років можуть поділятися на перші і другі, у дівчат таке поділення відбувається у віці 16-17 (діапазон першого альту: ля-сі малої октави – мі-фа<sup>2</sup>; другого: соль-фа малої октави – сі<sup>1</sup>-до<sup>2</sup>). Значна частина альтового діапазону звучить у грудному регістрі [ 56, с.14 ].

Співацький режим у період мутації повинен включати наступні норми не зловживання силою голосу, спів має бути помірним і спокійним звуком; співати слід тільки в обмеженому діапазоні, уникаючи звуків, які вимагають голосового напруження; спів не повинен бути тривалим у часі. Слід частіше давати дітям відпочинок, не допускаючи втоми від співу.

Узагальнимо. Тож головними особливостями психологічного розвитку підлітка, які мають безпосередній вплив на його співацьке становлення є наступні: емоційна нестабільність, імпульсивність поведінки (М. Забродський, Л. Божович); розвиток абстрактного мислення, перехід від конкретної до логічної його форм; становлення самосвідомості; прагнення підлітка до самостійності та самоосвіти; формування системи морально-естетичних переконань, принципів, ідеалів, художніх смаків. При таких складових формується система ціннісних ставлень, визначається загальна спрямованість соціальних установок при яких підлітки звертаються передусім до мистецтва, де музика дедалі більше виходить на чільне місце у їхньому житті.

Щодо співацького становлення, то загальне фізичне дозрівання зумовлює зміну голосу – мутацію, тобто перехід від дитячого голосу в дорослий. Це ставить перед педагогом завдання враховування даних особливостей голосу і забезпечення його охорони (К. Маслій, Д. Огороднов, Л. Хлебнікова та ін. ).

### 1.3. Духовна пісня у релігійній музиці протестантів: історія та сучасність

В даному розділі ми розглянемо зміст нашого провідного дидактичного засобу співацького розвитку підлітків. Зокрема мова йде про духовну пісню або євангелічну церковну пісню, що виникнувши у XVI ст. поширилась у світі та часі, довела свою впливовість та життєздатність. Сьогодні духовна пісня – важливий атрибут протестантського культу, носій основних морально-релігійних цінностей. Ми ж спробуємо виявити та використати її розвиваючий потенціал у процесі співацького становлення підлітків.

Духовна або євангелічна церковна пісня виникла у Німеччині XVI ст. Історичним тлом її зародження став буремний період Реформації та Селянської війни. Даний жанр являв собою піснеспів духовного змісту німецькою мовою. У довідкових джерелах знаходимо ще одну назву вище означеного жанру: «протестантський хорал або «протестантська церковна пісня», часто скорочено «хорал» - одноголосна церковна пісня в протестантському богослужінні, що переважно виконується лютеранами німецькою мовою [ 53 ].

Іноді її визначають як багатоголосну (переважно чотироголосну) обробку одноголосної церковної пісні у моноритмічній фактурі [ 6, с.164 – 167 ]. Протестантський хорал, за визначенням словника-довідника – «духовний піснеспів німецькою мовою, запроваджений в епоху Реформації» [ 71, с. 212] на противагу традиційному унісонному католицькому співу - григоріанському хоралу. Мелодії протестантського хоралу повинні були бути доступні для масового співу виконання общиною, тому важливі їх риси – інтонаційна та ритмічна простота, легкість у запам'ятовуванні.

Отже, термін «духовна пісня» у реформаційному культурному контексті має декілька тлумачень. Це пов'язане перш за все з неоднозначністю змісту поняття «пісня». Його мистецтвознавчий зміст трактується як поширена форма вокальної музики, а також як загальна назва вокально-поетичного твору строфічної будови, призначеного для вокального виконання [ 71, с.197 ]. Водночас дана дефініція використовується не лише у світській музиці, але і в текстах християнського богослужіння.

Звернемось до духовного джерела. У Біблії згадуються «псалми – гімни – духовні пісні» як пісні молитовного змісту, що стали прототипами усієї церковної гімнографії [ 26, с. 296 ]. Даний термін неодноразово зустрічається у богослужбових текстах християнства східного зразка, наприклад «пісні великоднього канону», «пісня Богородиці». У візантійській гімнографії набули поширення наступні різновиди духовних пісень – гімни (урочисті пісні), стихирі (богослужбові пісні), тропарі (церковні пісні). Проте вони не містять наведених вище традиційних ознак пісенного жанру, зокрема строфічної будови, підлеглості силабо-тонічній системі віршування.

В період пізнього Середньовіччя в Західній Європі, як зазначає О. Зосім, «терміном «пісня» («cantio») стали позначати музично-поетичні твори строфічної форми, написані латинською, а пізніше національними мовами, які виконували паралітургічну функцію [ 26, с. 299 ]. Греко-католицька традиція передбачає також пісні строфічної будови. Піснею тут називають також таке широке поняття богослужбового співу, як піснеспів [ 26, с. 296]. Духовна пісня тут є різновидом церковного співу, проте у системі греко-католицького богослужіння вона посіла не центральне місце [ 26, с. 298 ].

В українській духовно-пісенній традиції XVII – XVIII ст. сформувався національний різновид духовної пісні – псалми (з грецької – хвалебна пісня). Цей жанр став перехідним між сакральною та світською музикою. З часом так стали називати побутову багатоголосну пісню духовного змісту, що не виконує функцію молитви [ 21, с.510 ]. Дослідниця Т. Мацієвська наводить його синонімічні назви - «духовний кант», «псалма» [ 37, с.36 ]. Зокрема кантами називались побутові триголосні пісні, що виконувались а капела хором чи ансамблем, мали куплетну будову. Спочатку канти створювались на релігійні тексти, з часом вони перетворились на світський музичний жанр [ 21, с.297 ].

У російській духовній творчості з давніх часів існували піснеспіви релігійного змісту «духовні стихи», що сюжетно звертались до книжкових джерел, наприклад Біблії, Життя святих, апокрифів [ 21, с. 201 ], їх носіями були переважно каліки перехожі (мандрівники-паломники), сліпці-жебраки. Польський дослідник

Б.Бартковський усі християнські пісні духовної тематики об'єднує у поняття релігійної пісні. Це твори релігійного змісту, що співається «...у відповідних окреслених ситуаціях як релігійні твори» [ 26, с. 31 ].

Згадуваний вище жанр церковної або духовної пісні пов'язують з діяльністю провідних діячів Реформації – Я. Гуса, М. Лютера, Т. Мюнцера, які реформували католицьке церковне богослужіння, замінивши латинські тексти на німецькі гімни та псалми, спів хористів на колективний спів общини, багатоголосся на одноголосся. Духовна пісня стала невід'ємною частиною протестантської служби. Саме тому духовні пісні були простими, зрозумілими, доступними для співу кожному, а не лише професіоналам. К. К. Розеншильд зазначає: «Нові протестантські піснеспіви склалися в старовинних церковних ладах, в одноголосному складі, строго одноманітному ритмі ... з дуже глибокими цезурами між різко окресленими мелодійними фразами. Співала вся громада» [ 57, с. 186].

«Хто співає, той молиться двічі», - цей афоризм належить видатному «єретику», чеському реформатору Я. Гусу (1369-1415), що виконав важливу місію у розвитку чеської протестантської духовної пісні, створивши низку її національних зразків (наприклад, «Смертю смерть поправ» та ін.) Завдяки зусиллям гуситів у 1508 р. було надруковано збірник гімнів «Kancional» («Невеличка книга пісень»), що містив 87 гімнів і став першим чеським псалтирем часів Реформації, джерелом та зразком творення протестантських псалмів [74, с. 210]. До вказаного чеського псалтиря увійшло чимало пісень, об'єднаних у жанрову групу «гуситські гімни». Це одноголосні чеські народні пісні, стриманого суворого характеру, що виконувались чеською мовою без супроводу. Р. Грубер зазначає, що у мужній силі і суворості мелодій гуситських гімнів відображено бойовий революційний дух гуситського руху, який боровся проти іноземного панування та гніту католицької церкви. Образність гуситських гімнів пройшла шлях від релігійно – споглядальної до героїчно-бойової пісні [20, с. 389]. Отже, гуситські пісні стали одним з важливих джерел формування протестантського хоралу, водночас з часом вони стають його чеським національним різновидом.

У генезі та розвитку останнього виключну роль відіграв ідеолог протестантизму М. Лютер (1483-1546) - творець 36 протестантських хоралів (наприклад, «Наш Бог – могутня фортеця»). Реформуючи католицьке богослужіння, М. Лютер вважав музику потужним засобом духовного формування особистості. Тому духовна пісня стала для нього важливим інструментом в утвердженні релігійної свідомості, віри, зняряддя в боротьбі зі злом. Зокрема, на це вказують дослідження Ю. Голубкіна, Е. Гончаренко, О. Ярош та ін. Лютер і його однодумці вважали, що саме цей демократичний вид музики може виконуватися всією громадою [ 17, с. 253-260; 18, с.260-266]

М. Лютер говорить, що музика є одним з прекрасніших дарів Бога. Вона може впливати на емоційний стан людини, робить їх ніжними, привітними, чистими і благородними. «Хто знає це мистецтво, той здатний на все хороше і чисте» - сказав М. Лютер [22, с.238].

Науковець П. Котляров характеризує процес творення М. Лютером протестантських гімнів наступним чином: за основу нових пісень М. Лютер брав колишні літургічні твори, мелодії відомих народних пісень, творчість майстерзінгерів, студентські та різдвяні гімни. Часто текстовою основою улюблені біблійні псалми, реформаційно оновлені Лютером; основні положення нової догматики; римовані проповіді самого Лютера. Поетична форма, колективне виконання сприяли швидкому запам'ятовуванню та засвоєнню ключових істин [ 32, с. 17 ]. Сучасні протестантські громади у своїй більшості дотримуються порядку служіння, введеного ще М. Лютером, тобто, як зазначає О. Спир, «пісня обов'язково повинна підкріпляти євангельську проповідь, тому виконувалася між читанням проповідей» [ 64, с. 161].

М. Лютер був знавцем і любителем як релігійної, так і світської музики. Така різностильова музична відкритість зумовила розвиток протестантської музичної традиції в руслі запозичень різноманітного музичного матеріалу у богослужінні і поза культовому середовищі. Сьогодні ми бачимо надзвичайно строкату палітру жанрів і стилів музичного супроводу богослужіння у протестантських громадах. О. Ярош стверджує, що сьогодні на протестантських богослужіннях можна почути

музичні зразки різних напрямів: бароко, класицизму, джазу, поп- та рок-музики. Тут також звучать фрагменти католицької та православної служби, народні пісні тощо [ 74, с. 209 - 210]. Водночас і зараз не вщухають дискусії щодо змісту та форм музичного супроводу протестантської служби. Така музична практика значно розширює сучасні межі поняття «протестантська духовна пісня». Отже, культова музика у протестантській громаді може бути різною, але вона обов'язково має бути Христоцентричною, тобто наближати віруючих до Бога.

Спів і музика у церкві не має застиглих форм. Прикладом можуть слугувати псалми Давида, написані біля трьох тисяч тому назад: на всі роки текст залишається незмінним, але музика змінюється. Кожна епоха накладає свій відбиток на виконавську манеру і відображає музично-художній рівень сучасників.

У Положенні ВСЕХБ зазначається: «...Богослужіння здійснюються загальним і хоровим співом і з музичним супроводом» [ 52 ]. Сьогодні практикуються такі різновиди євангельського співу: загальний спів, хоровий спів, ансамблевий і сольний спів. Переважають окремі завершені номери, часто використовується типова пісням куплетна форма [ 12, с. 25]. Особливістю загального співу є те, що всі присутні разом можуть поклонитися і прославити Бога, демонструючи максимальну єдність громади. Прикладом номеру, передбаченого для загального співу є «Євангельська пісня». Загальний спів є багатоголосним, переважна більшість виконує мелодію, менша частина – музично розвинені прихожани імпровізують, створюючи альтову, тенорову чи альтову партії. У цьому проявляється вплив традицій протестантського хоралу та православного партесного багатоголосся. Загальний спів звучить у супроводі фортепіано чи малого органу [ 73, с. 29 ]. Мета акомпанементу – підтримка, доповнення співу, підсилення звуку, підкреслення величності дії. Наступний вид - хоровий спів характеризується професійним виконанням. Виділяють такі види хорів: дитячий, підлітково-молодіжний та основний, які заздалегідь готуються до служіння. Іноді, крім вище згадуваних може звучати супровід різноманітних інструментальних ансамблів, симфонічного оркестру. Ансамблевий і сольний спів не є обов'язковим, проте бажаним компонентом євангельського богослужіння. Пісні такого призначення виконуються

а капела, з супроводом фортепіано (синтезатора), гітари, зустрічається також виконання під супровід бандури, баяну, акордеону тощо. Як і у попередніх формах, принципово важливою умовою є актуальність і змістовність виконуваних творів, до виконання яких залучаються всі учасники богослужіння незалежно від віку.

Протягом всього існування євангельсько-баптиського руху прославлення Господа в наших церквах продовжує збагачуватися новими духовними гімнами. Живій церкві характерні живі гімни, тому нові музичні твори відображають шлях розвитку співу і музики в братстві. Так, наприклад, в кінці 19 століття друкувались пісенники без нот. Перший нотний збірник « Песни Сиона» ( 125 пісень) був надрукований лише на початку 20 століття [43, с.3 ].

Духовна пісня в усі часи її існування орієнтована на внутрішній стан людини, що молиться, на різноаспектне відображення життя християнина, його спілкування з Богом. Це зумовлює певні особливості протестантської духовної пісні, які стали традицією і дотримуються навіть сучасними піснетворцями. Як зазначає С. Повторєєва «зміст пісні розкривається через зміну емоційних станів. Так, для виразу почуття радості застосовується швидкий темп, метрична чіткість, мажор, високі регістри. Смуток, страждання передаються через повільний темп, мінор, хроматизацію, середній та низький регістри...». Використовуються діалогічні будови типу: запитання та відповідь [ 50, с. 66].

Часто духовна пісня створюється в результаті обставин, пережитих ситуацій. Наприклад, добре відома всім пісня «Тихая ніч», яку співають в дні Різдва, має свою історію. Зимою 1818 року поламався старий церковний орган в селищі Оберндорф у Германії. Служитель церкви пастор Йосип Моор попросив відомого майстра Карла Маухера полагодити інструмент. Він же прийняв заказ, але повідомив, що зможе його виконати лише після Різдва. Молодий пастор був сильно пригнічений такою відповіддю, бо вже приготував святкову програму служіння. Ця ситуація застала пастора Моора звернутися до сільського учителя і органіста Франца Грубера, який жив у сусідньому селищі Дрісдорф. 23 грудня 1818 року пастор Моор вирушив у дорогу. Попутно він ще провідав хворого знайомого, тому лише ввечері дійшов у Дрісдорфу. І раптом, на повороті дороги він побачив вікна міста, які світилися, він



зупинився... Йому здалося, що він бачить сяючий Вифлиєм; навіть помічає самотній тусклий вогник, який знаходиться біля ясел; бачить Марію і Йосипа, які схилилися над маленьким Ісусом; ясні, чисті очі народженого Немовляти; йому здавалось що ось-ось загориться зірка і спустяться ангели зі звуками пісні: «Слава у вишніх Богу». У молодого пастора з'явилося велике бажання передати цей блаженний стан душі через пісню. Він вирішив спробувати і уже по дорозі до Франца Грубера, почав складати слова. Учитель також проникнув такою ідеєю. На ранок 24 грудня пастор Моор написав слова, а через декілька годин учитель Грубер написав музичну частину. Залишився ще час, щоб Грубер міг вивчити пісню з дітьми-школярами. Зібравшись на Різдвяне Богослужіння віруючі із здивуванням дивились на пастора, який після проповіді підійшов до дітей, які стояли біля органу. У церкві запанувала тиша, а Грубер взявши декілька акордів на гітарі і пастор заспівали : «Тихая ніч, дивная ніч». Після перших слів до них приєдналися діти. Це був момент справжньої радості. Після служіння до Грубера підійшов старенький рибак, сердечно пожав йому руку і сказав: «Прекрасно Ви зробили, учителю! Нам, простим людям, не часто приходилось чути щось подібне. Цю пісню будуть співати люди ще довго, навіть, коли нікого з нас вже не буде. Можете бути впевненими!» І так відбулось...

Протестантська духовна пісня, крім традиційних рис, несе ознаки кожного культурно-історичного періоду свого існування. Зокрема, першій половині ХХ ст. типовими є так звані пісні «проханівського» типу, що отримали назву на честь релігійного діяча, поета, музиканта І. Проханова (1869-1935). Їм характерне переважання віростверджуючої, тобто апологетичної образності. Це христоцентричні твори, їм типова простота засобів виразності. Автор творить музично-поетичну атмосферу сердечності, теплоти, задушеності. При створенні пісень І. Проханов звертав свою увагу на єдність тексту і мелодії, прагнув створити свій оригінальний стиль, який об'єднує світло-радісну емоційну палітру і російську духовно-музичну традицію. Сьогодні особливо популярними є наступні твори І. Проханова «Взойдем на Голгофу, мой брат», «Я друга дивного познал», «Сеется семя» та ін.

Пісні радянського періоду – це переважно пісні надії та підбадьорення. Часто в них присутні маршові ритмо-інтонації (пунктири, рух звуками тризвуків, ямбічна кварта). Це створює бадьорий, завзятий образ. Прикладом можуть слугувати твори С. Бичковського «Божої ласки день», «Ти прийшов з небес». Стиль сучасної авторської духовної пісні демонструє активне використання романсової та естрадної музичної лексики. Домінуючими є споглядальні, повчальні теми. Серед найбільш популярних авторів протестантської пісні к.ХХ – поч. ХХІ ст. назовемо Л. Казимірську (дитяча збірка «Славлю Господа піснями» з 80 композицій), Л. Кравчук («Живий», Від престолу», «Коли молилися дитина», «Благослови», збірник «Нотки», «А де любов?»), А. Чепикова («В этот день воскресенья», «Бог слышит молитву», «Без Тебя»), С. Яблоцький («Будь завжди вдячний», «О, ніч Різдва», збірки «Благослови душе моя Господа», «Прославете Господа»), В. Янюк («Зірко ясна», «Молю») та ін. Сьогодні спостерігаємо поживлення інтересу до авторської пісні з боку молоді, що активно виконує її зразки, вільно трактуючи форму та зміст. Сучасні вокально-інструментальні гурти вносять чимало нового в інтерпретацію даного жанру («Choice», «Imprintband» та ін.).

**Висновок.** Вище наведене дозволяє стверджувати: протестантська духовна пісня – потужний виразник християнських істин, що пройшов випробування тривалим часом, доказавши свою життєвість. Водночас даний жанр є носієм мистецьких цінностей протестантів, поєднуючи глибокий духовний сенс з естетичною привабливістю. Теологічні принципи протестантизму (*sola*, що означає «5 стовпів протестантизму») не змінюється в історичному часі, проте його культура постійно знаходить нові форми, що позначається на духовній музиці. Вважаємо протестантську духовну пісню педагогічно перспективною. Адже цей жанр - найменш консервативний у музиці Богослужіння, водночас демократичний, гнучкий у стильовому аспекті, а тому - загально доступний вид духовної вокальної творчості. Він володіє потужним педагогічним потенціалом, що зумовлює його необхідність не лише у справі виховання молоді протестантських громад, але і у процесі реалізації різноманітних завдань музично-прикладного, зокрема розвиваючого змісту.

Дослідження окремих історико-філософських аспектів означеної проблеми знаходимо у статтях С. Гогулі, Є. Зозулі, Г. Хоружия та ін. Мистецтвознавча проблематика, пов'язана із генезою та розвитком духовної, зокрема протестантської пісні, присутня у працях сучасних науковців: Є. Гончаренко, О. Зосім, Т. Мацієвська, С. Повторєєва, О. Сироїд, О. Спис, О. Ярош та ін. Сьогодні активно формується перспективний педагогічний напрям, орієнтований на виявлення та практичну реалізацію освітнього потенціалу духовної пісні: О. Власенко, Л. Московчук та ін. Величезна суспільна роль сучасних протестантських громад пояснює актуальність різноаспектного аналізу тенденції функціонування духовної пісні як важливого атрибуту їх культової музики.

### **Висновки до 1 розділу**

Співацький розвиток - це процес формування та динаміка багатьох співацьких (вокальних, хорових, виконавських) вмінь та навичок, що приводить до змін у співацькій діяльності, що приводять до формування уміння співака-виконавця грамотно і виразно створити музичний образ, зробити його доступним і зрозумілим слухачу (С. Гладка, О. Раввінов, К. Устенко, Е. Печерська).

Співацькі (вокальні, хорові та виконавські навички) - це комплекс автоматизованих дій голосо-дихального апарату. До вокальних належать співацька постава, співацьке дихання, співацька дикція, артикуляція, звукоутворення, звуковедення (А. Менабени, Г. Стулова, К. Маслій, О. Коломоєць, С. Якимчук, Л. Кузнєцова). До хорових - стрій, інтонаційний, ритмічний, тембровий, динамічний види ансамблю, розуміння диригентського жесту (К. Маслій, М. Осенева, К. Устенко та ін.) До виконавських належать навички інтерпретації музичної образності, сценічної культури, артистизму (Н. Косінська, Г. Цзинхен, С. Гмиріна, В. Козун). Також стосовно більш досвідчених співаків сюди відносять навички фразування, динаміки, манеру звукоутворення, звуковедення тощо (Л.І. Сенченко, К. Устенко та ін.).

Тож головними особливостями психологічного розвитку підлітка, які мають безпосередній вплив на його співацьке становлення є наступні: емоційна нестабільність, імпульсивністю поведінки (М. Забродський, Л. Божович); розвиток

абстрактного мислення, перехід від конкретної до логічної його форм; становлення самосвідомості; прагнення підлітка до самостійності та самоосвіти; формування системи морально-естетичних переконань, принципів, ідеалів, художніх смаків. При таких складових формується система ціннісних ставлень, визначається загальна спрямованість соціальних установок при яких підлітки звертаються передусім до мистецтва, де музика дедалі більше виходить на чільне місце у їхньому житті.

Щодо співацького становлення, то загальне фізичне дозрівання зумовлює зміну голосу – мутацію, тобто перехід від дитячого голосу в дорослий. Це ставить перед педагогом завдання враховування даних особливостей голосу і забезпечення його охорони (К.Маслій, Д. Огороднов, Л. Хлебнікова та ін. )

Сьогодні активно формується перспективний педагогічний напрям, орієнтований на виявлення та практичну реалізацію освітнього потенціалу духовної пісні: О. Власенко, Л. Московчук та ін. Величезна суспільна роль сучасних протестантських громад пояснює актуальність різноаспектного аналізу тенденції функціонування духовної пісні як важливого атрибуту їх культової музики.

Протестантська духовна пісня – потужний виразник християнських істин, що пройшов випробування тривалим часом, доказавши свою життєвість. Водночас даний жанр є носієм мистецьких цінностей протестантів, поєднуючи глибокий духовний сенс з естетичною привабливістю. Теологічні принципи протестантизму (*sola*, що означає «5 стовпів протестантизму») не змінюється в історичному часі, проте його культура постійно знаходить нові форми, що позначається на духовній музиці. Вважаємо протестантську духовну пісню педагогічно перспективною. Адже цей жанр - найменш консервативний у музиці Богослужіння, водночас демократичний, гнучкий у стильовому аспекті, а тому - загально доступний вид духовної вокальної творчості. Він володіє потужним педагогічним потенціалом, що зумовлює його необхідність не лише у справі виховання молоді протестантських громад, але і у процесі реалізації різноманітних завдань музично-прикладного, зокрема розвиваючого змісту.

## **РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКА СПІВАЦЬКОГО РОЗВИТКУ ПІДЛІТКІВ ПРИ ДОПОМОЗІ ЖАНРУ ДУХОВНОЇ ПІСНІ**

### **2.1. Узагальнення сучасного досвіду співацького розвитку школярів. Опис перебігу констатувального експерименту**

З метою узагальнення сучасного досвіду співацького розвитку школярів ми проаналізували періодичні видання. Нас цікавили традиції та інновації в методиці організації процесу співацького розвитку підлітків. Водночас ми вивчили питання залучення духовної пісенності до даного виду роботи, зокрема в умовах діяльності церковних підліткових хорів. Розглянемо детальніше окремі методичні ідеї.

Дослідники В. Кващук та Л. Чуриліна, досліджуючи шляхи співацького розвитку дітей шкільного віку, особливо наголошують на питанні обґрунтовують вимоги охорони дитячого голосу. Ця проблема є принциповою і для нас, оскільки у школярів, особливо підліткового віку, голосовий апарат зазнає трансформації, яка називається мутацією. Це вимагає особливої обережності щодо співацької роботи на уроках музичного мистецтва. Форсування звуку може призвести до пошкодження зв'язок, до їх численних захворювань. Автори також висвітлюють питання змісту вокальних навичок учнів, зокрема правильної постави, дихання, його видів та їх застосування, звукоутворення, дикції, звуковедення, зокрема кантилени, як основної вокально-технічної навички звукоутворення. В роботі розглянуто основи вокальної роботи, запропоновано систему вправ та розспівок, спрямованих на розвиток вокально-хорових навичок. Отже, учителю слід володіти методикою співацької роботи з учнями, варіювати форми та методи роботи залежно від завдань їхнього співацького виховання [ 28, с.5-12 ].

Дослідження Т. Шевкун розкриває особливості вокально-хорової роботи вчителя музики на всіх етапах розучування пісні. Її цікавлять наступні питання: з чого розпочати вокально-хорову роботу? Які вправи мають бути в основі навчання співу? Якою має бути репертуарна політика? Перспективними щодо нашого дослідження є рекомендації щодо етапності вивчення пісні, додання співацьких недоліків. На її думку для роботи з учнями, що відчувають інтонаційні труднощі, варто підбирати пісні з мелодіями мажорного нахилу, інтонаціями на звуках тоніки,

тобто в яких переважають стійкі звуки і проста гармонізація. Робота над інтонацією – це тривале, клопітке відпрацьовування кожної фрази [ 70, с.25-28 ]. Тому, на нашу думку, вчителю варто шукати способи зацікавлення учнів, вводячи змагальний компонент, формуючи почуття відповідальності для спільної справи. Для підлітків стимулюючими є робота з фонограмою, показ зразкових прикладів виконання пісні, творчі прийоми в співацькій роботі, групові методи, що є доцільними на етапі, коли пісня вже добре вивчена дітьми, наприклад вокальні переклички, антифони, діалоги а також танцювальні рухи тощо.

Дослідниця М. В. Кашеева констатує зростання сучасного педагогічного інтересу до вокально-хорової діяльності, свідченням якому є поява цікавих, популярних проектів на телебаченні («Х-фактор, «Україна має талант», «Голос країни» та ін.). Ці шоу активно наслідуються в школах, все більше організовується вокальних груп, ансамблів, хорових колективів. Водночас шкільна практика сьогодення висуває і ряд проблемних запитань, пов'язаних з вокально-хоровою роботою: яка специфіка початкового періоду (становлення) вокальної діяльності? Які методи і прийоми необхідно вибрати для ефективної, результативної роботи з дітьми? Які умови успішного формування вокальних здібностей?

1. М. В. Кашеева пропонує ряд практичних порад, спрямованих на розв'язання цих запитань. Ось деякі з них. Необхідно вимагати від учнів чіткого, технічно грамотного виконання основних прийомів вокальної роботи (правильна постава, співацьке дихання, звукоутворення та ін.) до тих пір, поки вони не стануть автоматичними навичками [ 27, с. 65]. Продуктивність занять підвищує добре продумана послідовність видів роботи, рекомендованою є така наступність: дихальна та мовна гімнастика, виконання розспівок. Вправи потрібно виконувати в повний голос. Вчитель не має допускати фальшивої інтонації, щоб учень не звикав до неточного інтонування, яка знищує в дитині вокаліста та псує слух [ 27, с. 66 ] .

2. Щодо виконавських навичок, то дослідниця вважає, що необхідно працювати над «пісенним» образом. Варто добиватись не копіювання чужого виконання, а виявлення творчої самостійності, неповторності, оригінальності. Для цього потрібно продумати все: характер пісні, відповідний йому костюм, міміку,

чітку вимову тексту [ 27, с. 67 ]. Відмітимо також думку М. Кащеєвої про важливість мотивації у співацькій роботі з учнями. Вона забезпечує більш інтенсивну, активну і самоорганізуючу діяльність, спрямовану на досягнення результату. Відсутність мотивації у дитини чи примушування її до того, чим вона не хоче займатись, може погасити активність і законсервувати розвиток співацьких здібностей. Тому авторка рекомендує: називати конкретні деталі, які сподобались в творчій роботі учня; виражати здивування та захоплення тим, що роблять діти; в процесі кожного заняття знаходити щось позитивне та акцентувати це. Необхідно прагнути сформувати в дитини ставлення до співу, як до цікавої, творчої, корисної і потрібної для них справи. Цим створюється благодатний ґрунт для виховання успішної, творчої особистості [ 27, с. 68 ].

Аспект системності використання вправ та розпівок для голосу вивчає науковець Л. Гавриленко. Вона розкриває питання значущості розспівування та співу вокалізів у формуванні основ вокальної культури учнів як незамінних складових загальної мистецької культури. Цінними для нашого дослідження виявились приклади розпівок та вокалізів для практичної роботи вчителя запропоновані Л.Гавриленко. Вони відтворюють один з основних принципів співацького навчання – принцип послідовності. Дослідниця аналізує педагогічний потенціал розпівок, призначених для різних вікових категорій учнів, зокрема для підлітків [ 13, с.12-15 ].

Розглядаючи питання охорони дитячого голосу, зокрема в підлітковому віці, вчена Е. Барвінська наголошує на доцільності використання диференційованих щодо віку вправ для розвитку як для голосу, так і для дихання. Також вона стверджує необхідність враховування емоційно - світоглядного стану окремих учнів, тобто наголошує на індивідуальному підході у процесі вирішення проблеми їхнього співацького розвитку [ 3, с.53-59 ].

В останні роки педагогів-практиків особливо хвилює занепад масового співу в Україні, яка споконвічно славилася співучістю народу. О. Жорнова намагається привернути увагу педагогів до проблем дитячого хорового співу, головною серед яких є брак професійного підходу до формування вокальних навичок на

початковому етапі входження учнів у світ хорового виконавства. Вона зазначає, що розвиток співацького голосу в підлітків пов'язаний насамперед із розвитком необхідних для співу м'язів, які, по-перше, сприяють руху органів голосоутворення, а по-друге, піддаються спеціальному тренуванню. О.Жорнова пропонує цикл тренувальних дихально-звукоутворювальних вправ, зазначаючи, що важливою умовою досягнення результативності співацького процесу є систематичність їх виконання [ 23, с.4-8]. Окремі з рекомендованих вправ ми використали у формувальному експерименті.

Проблему виховання вокальних навичок (правильна співацька постава, дихання) та хорових навичок (стрій і ансамбль), вивчає учитель-методист Т. Глушакова. Зокрема, розвиваючи в учнів навички строю авторка застосовує прийом «Чую не себе, а свого сусіда». Стрій, на її думку, удосконалюється у процесі «вспівування», поглибленого і тривалого вивчення музичного твору, зручної тональності для співу. Необхідно постійно співати й працювати над однією піснею, аж доки вона не «ляже на голос» [ 14, с.50 ].

Викладач Т.Й. Перенчук зазначає, що вокальна робота з учнями обов'язково містить спів спеціально систематизованих звуків, інтервалів, тризвуків, відрізків звукоряду, гам, пасажів, а також вправ побудованих на репертуарному матеріалі. Вона акцентує: розспівки мають на меті розвиток та вдосконалення голосу, надбання технічних вокальних навичок. Одночасно з цим відбувається розвиток музично-слухових даних співаків. Свідоме ставлення до роботи над розспівками принесе вокалістам велику користь, - так вважає фахівець [ 47, с.56-59 ]. Близькою є позиція Т. Хоропець: вокальні вправи є необхідною умовою розвитку технічних навичок співу, адже без них неможливо досягти високого технічного рівня виконання складних творів. Водночас вокально – технічні навички виробляються на вправах, а засвоюються та збагачуються в роботі над музичними творами [ 68, с.2-3 ].

Стосовно питання репертуару, зокрема духовно пісенного, як важливого дидактичного матеріалу, то ми виявили наступне. Сучасні дослідники педагогічного аспекту духовної музичної творчості міцно стоять на позиції важливості і



необхідності здійснення музичної освіти на різножанрових зразках, серед яких має бути присутньою духовна музика.

Так, дослідник Ю. Смаковський вивчає роль духовної музики у формуванні педагогічної культури вчителя, тобто пропонує шляхи його підготовки до процесу педагогічного керівництва сприйманню духовного музичного мистецтва. Наприклад, він зазначає, що духовна музика як соціокультурний феномен «може викликати той чи інший стан душі, спонукати людину до добрих учинків, з'єднувати її з «ликом святих», активізувати розвиток вокальних вмінь, тобто «розумний спів» та ін. [ 63, с.255 ]. На його думку, при вокальному опануванні інтонаційного прошарку духовних хорових творів останній усвідомлюється виконавцями як самостійна, виразна найменша семантична частка тексту й чинник людської музично-звукової комунікації [ 63, с. 259 ].

Т. Крижановська пропонує сприймати зразки духовної музики засобами інтегративної педагогічної технології (у автора – це уявна «музична екскурсія» у храмі), аргументуючи це можливістю уявного відтворення сакрального (полімістецького) середовища, в яке органічно включена музика. Дослідниця стверджує, що сприймання та виконання духовних творів – це налагодження внутрішнього діалогу учня з художнім (духовним) образом [ 34, с.209 - 215.]. Це підтверджує наше припущення про виключно розвиваючу роль духовної пісні у співацькому становленні підлітка. Поряд з виключним впливом на співацьке формування дитини шкільного віку неодноразово акцентується і виховне значення духовної музики.

Зокрема, З. Гнатів, досліджуючи проблему української духовної музики в контексті сучасного процесу едукації, наголошує, що вона дає знання національних культурних джерел, як синтез мистецько-релігійної образності є засобом морально-естетичного виховання; також духовна музика як специфічний інтонаційний пласт сприяє збагаченню уявлень особистості про інтонаційний образ світу, що на базі суто світської музичної творчості є неповним, обмеженим [ 16, с. 120 ].

В. Молодиченко та М. Білецька відзначають ще один важливий наслідок виховного впливу духовної музики на дітей підліткового віку. Мова йде про формування їх

ціннісних орієнтацій [ 39, с.75 - 79]. На близькій вище наведеним авторам позиціях стоїть дослідниця Л. Процик, що зосереджує увагу на вивченні цілісного виховного впливу духовної музики на молодь, метою якого є розвиток духовності [ 54, с.114 – 117 ].

Оскільки наша експериментальна робота відбувається в умовах роботи хору протестантської общини, то особливу увагу ми звернули на досвід позашкільного релігійного виховання, наприклад, у недільних школах України. Зокрема, науковець Н. Бугайчук, пропонує ефективні засоби формування співочих навичок в курсі вокалу з опорою на духовний репертуар. Автор передбачає активні методи навчання, інтегрує релігійні тексти у процес співацького розвитку, поєднуючи розвиваючий та виховний освітні вектори [8 ]. Серед інших досліджень, що мають близьке предметне коло назвемо статті Л. Московчук «Духовна музика та її роль у вихованні особистості здобувача початкової освіти» [ 40, с.329 - 334]; Ю. Смаковський «Теоретичні основи моделювання процесу формування педагогічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами духовної музики» [ 62, с.316 – 324 ]; О. Власенко «Роль музики у формуванні духовності особистості» [ 11, с.224-230 ]; Д. Болгарський «Церковний спів у музичному вихованні та освіті» [ 7, с.39-46]; Т. Крижановська, І. Пелячик «Духовна музика в загальноосвітній школі: історія, традиції, новації» [33 ] Л. Ороновська «Педагогічні умови прилучення молодших школярів до духовних цінностей на уроках музики» [ 44 ]; Л.М. Радковська Формування музичного сприйняття у студентів вищих мистецьких закладів засобами духовної музики а також праці та ін.

Отже, при наявності значної кількості праць, предметом яких є співацьке виховання дітей підліткового віку, ми виявили нечисленні дослідження, спрямовані на реалізацію педагогічного потенціалу духовної пісні, спрямованого на співацький розвиток особистості (Н. Бугайчук, Л. Ороновська). Це зумовило необхідність здійснення експерименту, спрямованого на вивчення динаміки співацького розвитку підлітків під впливом духовної пісні, зокрема у умовах роботи хору духовної пісні.

З метою визначення рівня співацького розвитку підлітків ми провели констатувальний експеримент. Було проведене опитування та спостереження за

хористами хору духовної пісні на початковому етапі експерименту. Хор складається з 23 людини, який діє у Церкві ЄХБ с. Дюксин ( див. Додаток А). Метою констатувального експерименту було виявлення початкового рівня співацького учнів хору духовної пісні.

Відповідно до мети було сформульовано такі завдання:

- розробити критерії і показники рівня співацького розвитку підлітків;
- визначити методи діагностування рівнів співацького розвитку підлітків;
- з'ясувати рівні співацького розвитку підлітків.
- на основі результатів констатувального етапу експерименту розробити власну методику співацького розвитку підлітків засобами духовної пісні.

Відповідно до визначених структурних компонентів співацького розвитку підлітків було розроблено критерії й показники їх сформованості, а саме - ступінь володіння елементарними співацькими навичками, як основи співацької діяльності а також –виконавськими навичками як основи образності виконання:

- використання нижньореберного-діафрагмального дихання (співацьке дихання);
- атака звуку, м'яка або тверда відповідно до характеру виконуваного твору (звукоутворення);
- уміння „тягнути звук” (або „зв'язувати” звуки) (звуковедення);
- чітка дикція, артикуляція;
- правильне відтворення вокальної мелодії виконуваного твору (стрій);
- спів в ансамблі (динамічному, інтонаційному, метро-ритмічному, дикційному);
- емоційність виконання;
- самостійність в інтерпретації та наявність творчості у виконанні;
- сформованість елементарної виконавської культури.

Конкретизуємо показники рівнів співацького розвитку підлітків.

*Перший рівень співацького розвитку - початковий. Вище наведені співацькі (вокальні, хорові, виконавські) можливості учня знаходяться у потенційному, нерозвиненому стані. Вокальний розвиток знаходиться на елементарному рівні.*

*Другий рівень співацького розвитку - середній.* Учень відтворює вокальний навчальний матеріал, виконує завдання за зразком, володіє елементарними вміннями та навичками дихання, голосоутворення, голосоведіння та ін. вище вказаними навичками.

*Третій рівень співацького — достатній.* Вокальний розвиток демонструє достатню сформованість вокальних, хорових та виконавських навичок. Прояви вокального розвитку мають ситуативний характер. Співацькі дії виявляють наслідувальність та елементарну самостійність.

*Четвертий рівень співацького розвитку - високий.* Співацькі уміння та навички в учня є глибокими, міцними, системними; їх використання наближається до рівня автоматизму; учень вміє застосовувати їх для виконання творчих завдань, його участь в концертній діяльності є активною. Вокальне виконавство позначене емоційністю, виразністю, творчістю.

У діагностуванні початкового рівня співацького розвитку хористів ми використовували наступні методи: усне опитування, бесіда, тестові завдання, індивідуальне прослуховування, спостереження. Для діагностики співацького розвитку підлітків-хористів ми використовували завдання творчого та репродуктивного характеру.

Зокрема, ми запропонували учням-хористам виконати знайому пісню в супроводі інструмента та без нього, відтворити ритмічний малюнок, повторити незнайому поспівку. Результати були занесені в довільно складену нами таблицю, що враховує такі компоненти співацького розвитку дитини: чистота інтонування; діапазон, ритмічна точність. В результаті розділення класу на три інтонаційні групи: перша (43,5%) - учні, які інтонують мелодію без підтримки музичного інструмента, співають дзвінким, природним звуком діапазоном не менше сексти (ре-сі першої октави), демонструють ритмічну точність; друга група (47,8 %) - учні зі звуженим діапазоном, нестабільної точності інтонації та ритму; третя група (8,7 %) - «гудошники», тобто постійно неточно інтонуючи діти, які виявили переважаючу ритмічну неточність. Протягом подальшої роботи, а також у кінці навчального року, ми перевірили хористів, фіксуючи динаміку їх співацького розвитку. Така

організація експериментальної роботи дала можливість мати повну картину стану розвитку хору.

Для діагностування рівня розвитку навички співацького дихання учням було запропоновано проспівати знайому зі шкільної програми пісню. Це завдання передбачало правильний вдих (за рукою диригента), та виконання кожної фрази на одному диханні. Лише 47,8% опитаних виконали завдання на відносно високому рівні - використали правильний тип співацького дихання (нижньореберний-діафрагматичний) точно за рукою диригента, проспівали усю фразу на одному диханні. 34,8% починали спів за рукою диригента але не завжди використовували правильний тип дихання, користуючись ключичним; інколи переривали фразу диханням. Решта 17,4% знаходяться на низькому рівні, адже користувалися ключичним або черевним диханням, помилялися при взятті дихання за рукою диригента, дихали посередині фрази, розриваючи навіть слова.

Спостерігаючи за рівнем сформованості звукоутворення та звуковедення, ми давали дітям кілька завдань на визначення різних прийомів звуковедення та відповідних їм типів атаки звуку. Спочатку ми запропонували завдання проспівати пісню «З тих пір, як я Христа пізнав» та спостерігали чи вміють учні користуватися твердою та м'якою атакою звуку, а також прийомами звуковедення *legato* (зв'язно), *non legato* (у третьому куплеті). Результати: 47,8% успішно справились завданням: використали м'яку атаку звуку та прийом *legato* у першому та другому куплетах, тверду атаку звуку та прийом *non legato* у третьому куплеті; 39,2% учнів не завжди вдалося правильно виконати штрих *non legato* (не проспівували, а інколи просто промовляли); 13% у співі використовували тверду атаку, не передали наспівності штриха *legato* у першому та другому куплетах.

Рівень сформованості дикції та артикуляції ми перевірили за допомогою пісні «Доброта – это свет». Невеликий відсоток учнів продемонстрували вміння правильно артикулювати голосні та чітко вимовляти приголосні на відносно високому рівні 65,2%. 26,1% не завжди правильно формували голосну «е», також приголосні вкінці слів не вимовляли. Решта 8,7% не продемонстрували вміння співати заокругленим звуком, вимова слів була не чіткою.

Хорові навички учнів (стрій, ансамбль) ми перевіряли розділивши їх на групи по 4-5 людей приблизно однакових вокальних даних. Їх завданням було виконати пісню «В тіні крил збережи мене, Боже», дотримуючись інтонаційного, динамічного, метро-ритмічного ансамблю; починати та закінчувати спів одночасно, за рукою диригента. Це завдання виявилось складним для більшості учнів, особливо у плані дотримання метро-ритмічного та інтонаційного ансамблю а також вступу за рукою вчителя. Результати наведемо у табл. 2.1.1.

Досліджуючи сформованість виконавської складової співацького розвитку підлітків, ми запропонували їм роль «режисера» улюбленої пісні а також проаналізували образно-емоційну складову їх виконання. Результати наводимо в таблиці.

За результатами констатувального експерименту нами було складено таблицю стану співацького розвитку учнів експериментальної та контрольної (ЗЗСО – Рівненська спеціалізована школа І-ІІІ ступенів № 15) груп:

***Показники рівнів співацького розвитку учнів експериментальної групи***

Табл. 2.1.1.

Показники, критерії Групи/кількість	Рівні					
	Відносно високий %		Середній %		Низький %	
	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23
Засвоєння елементарних знань в галузі вокального мистецтва	38,5	43,5	50	47,8	11,5	8,7
Дихання	46,1	47,8	34,7	34,8	19,2	17,4
Звукоутворення	42,3	47,8	42,3	39,2	15,4	13
Звуковедення	42,3	47,8	42,3	39,2	15,4	13
Дикція, артикуляція	53,8	65,2	34,7	26,1	11,5	8,7
Стрій	42,3	47,8	38,5	34,8	19,2	17,4
Ансамбль	42,3	47,8	38,5	34,8	19,2	17,4
Образність виконання	61,5	69,6	27	21,7	11,5	8,7

Узагальнений показник	46,1	52,2	38,5	34,8	15,4	13
-----------------------	------	------	------	------	------	----

Отже, за результатами констатувального експерименту було визначено, що більше половини (52,2%) учнів виявили в цілому середній рівень співацького розвитку, відносно високий – 46,1 (К.г) та 52,2 (Е.г)%.

Узагальнення сучасного досвіду щодо стану вирішення проблеми співацького розвитку підлітків засобами духовної пісні дозволило нам зробити наступні висновки:

- проблема співацького розвитку є сьогодні доволі актуальною і досліджується різноаспектно (Н. Гороховська, М. Кащеєва, В. Кващук, Т. Шевкун, Л. Чуриліна та ін.), оскільки спів є важливою формою роботи як на уроці музичного мистецтва, так і у позаурочній музично-виховній діяльності освітян, а співацький розвиток – це важливий показник музичного розвитку школяра.

- У сучасних дослідженнях акцентується переважно виховні можливості духовної музики (Д. Болгарський, О. Власова, Т. Крижановська, Ю. Смаковський, І. Пелячик та ін.). Водночас при наявності значної кількості праць, предметом яких є співацьке виховання дітей підліткового віку, ми виявили нечисленні дослідження, спрямовані на реалізацію педагогічного потенціалу духовної пісні, спрямованого на співацький розвиток особистості (Н. Бугайчук, Л. Ороновська). Це зумовило необхідність здійснення експерименту, спрямованого на створення ефективних умов для позитивної динаміки співацького розвитку підлітків під впливом духовної пісні, зокрема у умовах роботи хору духовної пісні.

- Діагностуючи початковий стан співацького розвитку хористів-підлітків експериментальної та контрольної груп, ми виявили наступні результати. Високий рівень: експериментальна група – 52,2%, контрольна – 46,1%; середній рівень: експериментальна група – 34,8%, контрольна група – 38,5%; низький рівень: експериментальна група – 13%, контрольна група – 15,4%.

Зведені результати констатувального експерименту розміщені у таблиці 2.1.2.

**Показники рівнів співацького розвитку учнів підліткового віку  
(початковий зріз)**

Табл. 2.1.2.

Групи		Контрольна група, %	Експериментальна група, %
Рівень	Високий	46,1	52,2
	Середній	38,5	34,8
	Низький	15,4	13

**2.2. Зміст експериментальної роботи з співацького розвитку підлітків при допомозі жанру духовної пісні**

Мета нашого дослідження полягає в розробленні та практичній перевірці методичної моделі співацького розвитку учнів-підлітків при допомозі жанру духовної пісні. Нами було зроблене наступне припущення (гіпотеза): співацький розвиток підлітків в умовах роботи хору буде ефективним за умови систематичного, різноаспектного, доцільного використання жанру духовної пісні як такого, що, традиційно несе у собі потужний освітній, розвивальний, виховний потенціал, забезпечуючи співацьке формування його виконавців, зокрема у технічній (вокальній), виконавській (художній, образній) та хоровій (комунікативній, інтерактивній) складових.

Важливими для нас стали наступні завдання, які були сформульовані на основі змісту поняття «співацький розвиток підлітка»:

- Сприяти розумінню підлітками різних співацьких навичок та їх використання на практиці.
- Розвиток співацьких навичок при допомозі духовної пісні.
- Розробити нестандартні форми роботи для розвитку співацьких навичок.
- Формувати та збагачувати високі почуття.



Формувальний етап нашої експериментальної роботи (відповідно до вище наведеної мети і завдань) підпорядковувався наступним принципам.

Принцип *практичної спрямованості* сприяв мотивації підлітків до музичної діяльності. Адже саме розуміння того, що теоретичне навчання, вокальні вправи сприяють ефективному співу вселяє мотивацію у хористів.

Принцип *варіативності*, який виражається в індивідуальному підході до кожного учасника хору сприяє розвитку співацьких навичок. Кожен може мати свої проблеми і труднощі у співі на які потрібно зреагувати та виправити. Цей принцип допомагає учневі оволодіти навчальним матеріалом, звертаючи увагу на особливості його особистості та розвитку.

Принцип *емоційного настроювання* сприяв підлітків до налаштування на вокальну діяльність. Настрій учня безпосередньо впливає на навчальний процес. Тому важливо створити атмосферу у хорі та активізувати підлітків до музичної діяльності. Емоційний стан сприяє успішному навчанню учня, або ж навпаки.

Принцип *рефлексивності* сприяє усвідомленню підлітками власного емоційного стану зіставляючи з художнім змістом твору. Почуття і емоції, які виникають в процесі співу та слухання духовної пісні, є результатом розуміння інтонаційно-образного змісту твору.

Принцип *цілісності* допомагає зберігати єдність музичного навчання, духовного виховання і співацького розвитку підлітків.

Серед використаних нами методів домінуючими стали методи вокальних вправ, вокальної імпровізації, виконавської інтерпретації. Відповідно до структури співацького розвитку підлітків, ми їх диференціюємо наступним чином.

- З метою розвитку співацьких навичок: фонопедичні (методи звукового відтворення сюжетних ситуацій, вправляння на матеріалі духовних піснеспівів, колективної декламації, ритмізування, драматизації).
- З метою розвитку навичок виразного співу: різноваріантної інтерпретації музичної образності, різноваріантного виконання, драматичного виконання «у оперному стилі».

- З метою розвитку хорових навичок: хорового діалогу, антифонного виконання, хорового унісону та двоголосся; хор-оркестр (співу з власним супроводом) та ін.

Наведемо приклади нашої практичної роботи співацького розвитку підлітків при допомозі жанру духовної пісні. Зазначимо також, що, враховуючи специфіку діяльності хору духовної пісні Церкви ЄХБ, ми доцільно використовували в роботі релігійні тексти та сюжети.

**1. Правильна співацька постава** слугує для утворення хорошого звучання. Тому хористам варто розуміти як її тримати. Для цього ми пропонуємо для хлопців та дівчат історію про Голіафа.

*В таборі филистимлян був один чоловік на ім'я Голіаф. Він вважався велетнем, тому що був дуже високим на зріст. Голіаф дуже сміливий, сильний і досвідчений воїн. Він був добре озброєним: одяг із заліза та міді. На голові Голіафа була мідна шапка або шолом, був зодягненим в залізний панцир, ноги його були також захищені наколінниками. В руці він тримав списа, великий меч був на поясі, а попереду нього йшов зброносець, несучи мідний щит в руках своїх. Велетень був упевнений, що його ніхто не переможе.*

Отож, давайте уявимо себе Голіафом, який ходить поважно та тримає рівно спинку. Дивиться на людей із висока.

**2. Дихання.** Для того, щоб хористи могли зрозуміти, який повинен бути вдих, ми розповідаємо історію, яка записана у книзі Буття. Бог створив Адама та Єву і поселив їх в чудовому саду. Там вони жили блаженно, не знаючи ні хвороб, ні смутку. Усе було прекрасним.

*Уявіть, що ви потрапили в Едемський сад, там де перебували Адам і Єва. Як там гарно! Ви йдете по стежині, а поруч біля вас просто ходять звірі, а навкруг яка природа! Куди не подивитесь всюди різноманітні дерева, які шелестять від подиху вітру. А запах квітів просто дивує! Ви ходите по саду зачаровані та вражені.*

Після цієї розповіді всі хористи мають відобразити свій подив від всього побаченого і немов би вдихнути аромат квітів, які там знаходились.

Для розуміння правильного видиху ми розповідаємо для підлітків одну історію з Біблії.

*Ізраїльський народ під керівництвом Ісуса Навина мав завоювати Єрихон. Але не звичним способом: вони мали просто мовчки обходити місто протягом шести днів. А на сьомий – сім раз обійти, а потім священики засурмили в сурми, так, щоб почув увесь народ, бо це був певний знак для них. Вони почали кричати і мур Єрихону впав.*

Сурма – це старовинний дерев'яний музичний інструмент. Тих людей, які грали на ньому називали сурмачами. *Отож, уявіть, що ви ті, хто мав сурмити і дати знак для народу. Старайтесь засурмити на одному диханні і так, щоб вас почули усі.*

Для розвитку навички дихання ми використовували пісню «В тіні крил збережи мене, Боже». (див. Додаток Б ) Вважаємо, витримуючи довгі тривалості хорист зможе відчутти, як відбувається цей процес: глибокий вдих та поступовий видих. Звернемо увагу на приспів твору, який проспівується на legato. Хорист має проводити кожну фразу і кожній ноті з довгою тривалістю надавати розвитку.

При цьому потрібно слідкувати, щоб звук був рівним, насиченим та об'ємним.

3. Для роботи над чіткою дикцією та артикуляцією ми пропонуємо проспівати вірші з Біблії у два голоси.

*Дякуйте Господу, добрий-бо Він, бо навіки Його милосердя! Псалом 105:1*

*Хваліте, Господні раби, хваліть Ім'я Господа! Псалом 112:2*

Спочатку їх потрібно просто проговорити, потім проритмізувати, а потім проспівати у терцію. У повільному темпі треба чітко вимовляти звуки, а потім поступово пришвидшувати. Цю фразу варто проспівати на одному диханні. Потрібно чітко вимовляти приголосні, активно і швидко.



Ще один з методів, який нами застосовувався для розвитку дикції – це метод виразної декламації. Варто звертати увагу на кожне слово та старатись «надто» вимовляти його. Кожен хорист має представити вірш та ритмізувати його використовуючи горіхи.

1. *«Співайте із радістю, праведні в Господі, бо щирим лицює хвала!»*
  2. *Хваліть Господа гуслами, співайте Йому з десятиструнною арфою,*
  3. *заспівайте Йому нову пісню, гарно заграйте Йому з звуком сурем,*
  4. *бо щире Господнє слово, і кожен чин Його вірний!*
  5. *Правду та суд Він кохає, і Господньої милості повна земля!*
  6. *Словом Господнім учинене небо, а подихом уст Його все його військо.*
  7. *Воду морську збирає Він, мов би до міху, безодні складає в коморах.*
  8. *Буде боятися Господа ціла земля, всі мешканці всесвіту будуть лякатись Його, бо сказав Він і сталося, наказав і з'явилося.*
  10. *Господь раду поганів понищить, понівечить мислі народів,*
  11. *а задум Господній навіки стоятиме, думки Його серця на вічні віки!»*
- [ 4 ].

Вправа-гра «Давид-Саул» - це своєрідна вправа для розвитку артикуляційного апарату. З Біблії ми дізнаємось, що Давид – це позитивний герой, а Саул – навпаки. Тому, суть гри в тому, що коли хористи чують ім'я Давид, вони мають посміхнутися, а Саул – зробити сердитий вигляд, висунути губи вперед.

*«Саул-Давид-Давид-Саул-Давид-Саул-Саул»*

Для розвитку дикції ми використовували пісню сл. та муз. В. Перебииковського «Мирне небо» (див. Додаток В ). Її мелодія складається з дрібних тривалостей, тому потрібно активізувати вимову.



*Соло С 1.* За - гишком пахне дiм,      плинуть за святом будні,      Рiд- них до-до-му ждуть  
*Соло В 2.* Свiт за - тремтiв у - раз,      ви-ють сире-ни грiз-но.      I, переживши страх,  
*Хор 3.* I не че-кав ні- хто,      навiть збагнути ва-жко –      Рап-том посту- ка-ють  
 вули- ці ве – ле-лю- днi.      Вер- би ше- почуть-ся,      ти-хо схиливши вiти.  
 лю-ди бла-га -ють слiзно.      Сви- ще тривоги- ю,      смертю жакливий вiтер.  
 до нас ці бі - ди та- кож. (S) Пла - че вночі вер - ба,      десть журавлі курличуть

Зміст твору впливає на сам характер дикції. Ця пісня є драматичною, бо розповідається про війну і її наслідки. Але тут, де ми живемо зараз маємо мирне небо, тому маємо бути вдячними Богові за це. Щоб передати цю тему маємо енергійно, глибоко вимовляти слова.

Спочатку ми проговорюємо ритмічно текст, а потім його беззвучно вимовляємо, щоб хористи відчули як працює артикуляційний апарат. Далі безпосередньо співаючи звертаємо увагу на дзвінки б, г, в, ж, з, д які вимагають активної роботи артикуляційного апарату та на глухі п, к, ф, с, т вимова яких має бути твердою.

3. Для розвитку **звуковедення на non legato** ми використовували пісню «Він моря і гори»(див. Додаток Г ). Цей твір написаний на основі 135 Псалму, тому варто прочитати його для кращого розуміння пісні.

*«Дякуйте Господу, добрий бо Він, бо навіки Його милосердя!*

*Дякуйте Богу богів, бо навіки Його милосердя! Дякуйте Владиці владик, бо навіки Його милосердя! Тому, хто чуда великі Єдиний вчиняє, бо навіки Його милосердя! Хто розумом небо вчинив, бо навіки Його милосердя! Хто землю простяг над водою, бо навіки Його милосердя! Хто світила великі вчинив, бо навіки Його милосердя! Сонце, щоб вдень панувало воно, бо навіки Його милосердя! Місяця й зорі, щоб вони панували вночі, бо навіки Його милосердя! Хто Єгипет побив був у їхніх перворідних, бо навіки Його милосердя!...» [4].*

Після прочитаного тексту варто обговорити його:

- Яка тема 135 Псалма?
- Про що розповідається?
- Що навчає цей текст?
- На які вірші ви звернули увагу?

- Як описує Бога автор у цьому тексті?

У 135 Псалмі розповідається про те, як багато Бог для нас зробив і робить. Він все створив ідеальним і Його милосердя до нас не закінчується, за що ми маємо дякувати Йому. Тому пісня «Він моря і гори» - це пісня прославлення Бога. Виконується вона на *non legato* для того, щоб Славу віддати Богові і закликати слухачів це також робити. Цей твір вимагає чіткої роботи артикуляційних апаратів та дотримання ритму.

CHOIR  
pp

13 Він мо-ря і го-ри, зе-млю сотво-рив. Слав Йо-го, слав Йо-го!

17 За Йо-го ве-лич-ність і кра-су всіх див слав Йо-го, слав Йо-го!

21

4. Для розвитку **навичок співу на ріано** ми використали пісню на сл. і музику І. Кришко «Молимося за Україну» (див. Додаток Д). Це молитовна пісня, звертання до Бога за долю нашої країни. Тому вимагає виконання на *legato*, з глибоким почуттям на ріано, використовуючи м'яку атаку. Звертаючись до Бога ми не маємо кричати, а в смиренні йти до Нього. Співаючи тихо, потрібно стежити аби слова не вимовляли мляво, але виразно. Контрастне співставлення одного і того ж тексту на форте та піано дозволяє хористам відчувати виразність та переконливість тихої молитви. Отже, опануванню навичками співу в різній динаміці сприяють методи контрасту та «руйнування образу» (за О.Щолоковою)

Gm C F A B

Мо-ли-мося за Ук - ра - ї - ну, мо-ли-мося за свій на - род.

Gm Dm A Dm

Гос-по-ди, прос-ти, по - ми-луй, нам з'я-ви Сво-ю лю - бов.

5. Для вироблення високої вокальної позиції ми використали пісню муз. П. Шабан «Без любові втрачаєш зміст» (див. Додаток Є ). У цьому творі є стрибки. Прагнемо обидва звуки співати в одній позиції. Нижній потрібно уявляти як високий, для плавного з'єднання. За нашими спостереженнями виконання (фрагментарне та цілісне, вокалізом та з текстом) мелодії даної пісні є ефективним щодо вироблення навичок співу у високій вокальній позиції.



6. Для розвитку навичок інтерпретації ми застосовували методи слухання творів та бесіди з хористами. За основу ми взяли пісню сл. Л. Гусєва, муз.

О. Нестерчук «Величному» (див. Додаток Ж ). Спочатку проводиться слухання цього твору у різних виконаннях ( Молодіжний хор США, Молодіжний хор ц. Благодать з Луцька, Молодіжний хор з м. Тернополя ), а потім ми порівнюємо, аналізуємо.

- Які враження ви отримали після прослуховування?
- Які емоції у вас викликає цей твір?
- Про що розповідається у творі?
- Яка інтерпретація твору вам сподобалась найбільше? Чому?
- Які ви помітили відмінності у виконанні?
- А як ви бачите цей твір, як його можна виконати? Запропонуйте свій варіант виконання.

7. Для розвитку артистизму ми пропонуємо підліткам показати сценку на сюжет, який записаний в Луки 10:30-37 вірші. Задля ускладнення завдання ми





**МАНДРІВНИК:** Вони мене хотіли вбити,  
 Та чомусь передумали це зробити.

**САМАРЯНИН:** Я твої рани оброблю  
 Тебе водою напою.  
 Підемо разом до готелю,  
 Щоб полікуватися ти міг.

**МАНДРІВНИК:** Але не зможу я заплатити,  
 Адже перш, ніж ось так побити,  
 Вони пограбували мене.  
 Але за все дякую тобі!

**САМАРЯНИН:** Не хвилюйся, витрати всі беру на себе  
 Бо хочу, щось зробити для тебе.

**ВЕДУЧИЙ:** Самарянин подбав про нього,  
 Щоб той скоріш одужав.  
 А я хочу вам сказати,  
 Що ближніх повинні ми любити,  
 А ближній той, кому важливі,  
 Турбота наша та любов.

8. Для розвитку **навичок співу в ансамблі** ми пропонуємо музикування на звуковисотних дзвониках. Вони мають різні кольори, кожен з яких має свою висоту, тобто це певна нота. В нашому випадку це зручно, адже не всі мають музичну освіту і знають ноти. Дзвоники ми використовували в таких варіантах:

- відтворення мелодії пісні групою хористів із одночасним співом іншої групи хористів;
- виконання супроводу до пісні із одночасним співом іншої групи хористів;
- виконання вправи «акордова послідовність». На кожен акорд один хорист виконував фразу з пісні «Я йду до Тебе» (див. Додаток 3 ). а хор повторював. Так вироблявся унісонний спів, досягалась чистота строю.

**Прийми подяку**

сл. Л. Дідух муз. І. Кришко

C Dm



1. При - йми по - дя - ку, Бо - же мій,  
 2. Ог - льянь - ся, Бо - же, на наш край  
 3. І яс - ним со - неч - ком Сво - їм

G7 C F



за теп-лий до - щик вес - ня - ний, За світ - лі кра - пель -  
 зрос - ти нам щед - рий у - ро - жай, Зе - мель - ку спраг - лу  
 по - стій - но зіг - рі - вай у - сіх. Ми сі - ем, са - дим,

## Прийми подяку



Висновок. Таким чином, працюючи над співацьким розвитком хористів-підлітків ми активували та інтегрували у освітній процес розвивальний потенціал духовної пісні, прагнучи об'єднати розвивальну та виховну цілі нашої діяльності. В якості провідних принципів ми застосували принцип практичної спрямованості, варіативності, емоційного настроювання, цілісності, рефлексивності. Основними методами для нас стали: фонopedичні (методи звукового відтворення сюжетних ситуацій, вправляння на матеріалі духовних піснеспівів, колективної декламації, ритмізування, драматизації (з метою розвитку співацьких навичок); різноваріантної інтерпретації музичної образності, різноваріантного виконання (з метою розвитку навичок виразного співу) «у оперному стилі»; хорового діалогу, антифонного виконання, хорового унісону та двоголосся; хор-оркестр (співу з власним супроводом), метод контрасту та «руйнування образу», драматизація релігійного тексту, музикування на звуковисотних дзвониках та ін. Основними видами роботи стали як традиційні (хоровий спів, виконання вокально-хорових вправ), так і нетрадиційні: колективна та індивідуальна декламація, рольові ігри, музичне сприймання, сприймання з наступним відтворенням релігійних текстів, драматизація релігійних сюжетів, інструментальне виконавство та ін.

### 2.3. Узагальнення результатів дослідження

Експериментальна робота здійснювалась на базі 2-х хорів: хор у Церкві ЄХБ с. Дюксина та ЗЗСО – Рівненська спеціалізована школа I-III ступенів № 15 (49 учнів: 23 – експериментальна, 26 – контрольна групи). Узагальнюючи результати дослідження, ми орієнтувались на розроблені нами критерії та показники рівнів співацького розвитку підлітків (див. 2.3.1.). Нагадаємо, що співацький розвиток – це процес, який потребує тривалого часу для досягнення позитивної динаміки, водночас певні труднощі викликає його діагностування. Нижче наводимо систематизовані показники співацького розвитку на констатувальному та формуальному етапах експериментальної роботи, а також різницю даних показників, що засвідчують динаміку зазначеного процесу (див. табл.3.3.1, 3.3.2)

#### *Показники рівнів співацького розвитку на констатувальному етапі експерименту*

Табл. 2.3.1.

Показники, критерії Групи/кількість	Рівні					
	Відносно високий %		Середній %		Низький %	
	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23
Засвоєння елементарних знань в галузі вокального мистецтва	38,5	43,5	50	47,8	11,5	8,7
Дихання	46,1	47,8	34,7	34,8	19,2	17,4
Звукоутворення	42,3	47,8	42,3	39,2	15,4	13
Звуковедення	42,3	47,8	42,3	39,2	15,4	13
Дикція, артикуляція	53,8	65,2	34,7	26,1	11,5	8,7
Стрій	42,3	47,8	38,5	34,8	19,2	17,4
Ансамбль	42,3	47,8	38,5	34,8	19,2	17,4
Образність виконання	61,5	69,6	27	21,7	11,5	8,7
Узагальнений показник	46,1	52,2	38,5	34,8	15,4	13

*Показники рівнів співацького розвитку на формувальному етапі експерименту*

Табл. 2.1.1.

Показники, критерії Групи/кількість	Рівні					
	Відносно високий %		Середній %		Низький %	
	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23	К.г/ 26	Е.г/ 23
Засвоєння елементарних знань в галузі вокального мистецтва	53,8	65,2	38,5	30,5	7,7	4,3
Дихання	57,7	69,5	26,9	17,5	15,4	13
Звукоутворення	53,8	69,5	34,7	21,8	11,5	8,7
Звуковедення	53,8	69,5	34,7	21,8	11,5	8,7
Дикція, артикуляція	65,4	78,3	26,9	17,4	7,7	4,3
Стрій	53,8	69,5	30,8	17,5	15,4	13
Ансамбль	53,8	69,5	30,8	17,5	15,4	13
Образність виконання	73	82,6	19,3	13,1	7,7	4,3
Узагальнений показник	58,2	71,7	30,3	19,6	11,5	8,7

Отже, високий рівень співацького розвитку підлітків зріс в експериментальній групі на 19,5%, в контрольній - на 12,1%; середній рівень відповідно зменшився – на 15,2 та 8,2%; низький рівень знизився на 4,3 в експериментальній та 3,9% - у контрольній групах. Тенденція до зростання результативності процесу прослідковується як в контрольній, так і в експериментальній групах. Водночас більш переконливою є позитивна динаміка співацького розвитку підлітків у експериментальній групі, що засвідчує ефективність розробленої нами методичної моделі та підтверджує висунуту нами гіпотезу: співацький розвиток підлітків в умовах роботи хору буде ефективним за умови систематичного, різноаспектного, доцільного використання жанру духовної пісні як такого, що, традиційно несе у собі потужний освітній, розвивальний, виховний потенціал, забезпечуючи співацьке

формування його виконавців, зокрема у технічній (вокальній), виконавській (художній, образній) та хоровій (комунікативній, інтерактивній) складових.

Зазначимо, що запропонована методика містить потенціал до вдосконалення. Зокрема, вважаємо, що використання інтерактивних, проблемних та інтегративних технологій, адекватних провідному виду діяльності підлітка, тобто спілкуванню, могло б активізувати його співацький розвиток.

### **Висновки до 2 розділу**

Проблема співацького розвитку є сьогодні доволі актуальною і досліджується різноаспектно (Н. Гороховська, М. Кащеєва, В. Кващук, Т. Шевкун, Л. Чуриліна та ін.), оскільки спів є важливою формою роботи як на уроці музичного мистецтва, так і у позаурочній музично-виховній діяльності освітян, а співацький розвиток – це важливий показник музичного розвитку школяра.

У сучасних дослідженнях акцентується переважно виховні можливості духовної музики (Д. Болгарський, О. Власова, Т. Крижановська, Ю. Смаковський, І. Пелячик та ін.). Водночас при наявності значної кількості праць, предметом яких є співацьке виховання дітей підліткового віку, ми виявили нечисленні дослідження, спрямовані на реалізацію педагогічного потенціалу духовної пісні, спрямованого на співацький розвиток особистості (Н. Бугайчук, Л. Ороновська). Це зумовило необхідність здійснення експерименту, спрямованого на створення ефективних умов для позитивної динаміки співацького розвитку підлітків під впливом духовної пісні, зокрема у умовах роботи хору духовної пісні.

Працюючи над співацьким розвитком хористів-підлітків ми активували та інтегрували у освітній процес розвивальний потенціал духовної пісні, прагнучи об'єднати розвивальну та виховну цілі нашої діяльності. В якості провідних принципів ми застосували принцип практичної спрямованості, варіативності, емоційного настроювання, цілісності, рефлексивності. Основними методами для нас стали: фонопедичні (методи звукового відтворення сюжетних ситуацій, вправлення на матеріалі духовних піснеспівів, колективної декламації, ритмізування, драматизації (з метою розвитку співацьких навичок); різноваріантної інтерпретації

музичної образності, різноваріантного виконання (з метою розвитку навичок виразного співу) «у оперному стилі»; хорового діалогу, антифонного виконання, хорового унісону та двоголосся; хор-оркестр (співу з власним супроводом), метод контрасту та «руйнування образу», драматизація релігійного тексту, музикування на звуковисотних дзвониках та ін. Основними видами роботи стали як традиційні (хоровий спів, виконання вокально-хорових вправ), так і нетрадиційні: колективна та індивідуальна декламація, рольові ігри, музичне сприймання, сприймання з наступним відтворенням релігійних текстів, драматизація релігійних сюжетів, інструментальне виконавство та ін.

## ВИСНОВКИ

Сучасна українська музична освіта має бути провідним фактором прилучення молоді до світової та національної мистецької скарбниці, зокрема до тисячолітньої співацької традиції. Тому співацький розвиток молоді засобами духовної пісні, що історично довела свою життєздатність та виключну впливовість, сьогодні є актуальним завданням освітянської громади.

Співацький особистісний розвиток - це процес формування та динаміка багатьох співацьких (вокальних, хорових, виконавських) вмінь та навичок, що приводить до змін у співацькій діяльності, до формування уміння співака-виконавця грамотно і виразно створити музичний образ, зробити його доступним і зрозумілим слухачу (С. Гладка, Е. Печерська О. Раввінов, К. Устенко).

Співацькі (вокальні, хорові та виконавські навички) - комплекс автоматизованих дій голосо-дихального апарату. До вокальних належать співацька постава, співацьке дихання, співацька дикція, артикуляція, звукоутворення, звуковедення (А. Менабени, Г. Стулова, С. Якимчук ). До хорових - стрій, інтонаційний, ритмічний, тембровий, динамічний види ансамблю, розуміння диригентського навички інтерпретації музичної образності, сценічної культури, артистизму (С. Гмиріна, В. Козун ). У контексті професійної вокальної освіти передбачають навички фразування, динаміки, манеру звукоутворення, звуковедення тощо (Л.І. Сенченко, К. Устенко та ін.).

Співацький розвиток підлітків має свої особливості, зумовлені віковою специфікою музичного розвитку школярів цього віку. Зазначимо наступні: емоційна нестабільність, імпульсивність поведінки; розвиток абстрактного мислення, перехід від конкретної до логічної його форм; становлення самосвідомості; прагнення до самостійності та самоосвіти; формування системи морально-естетичних переконань, принципів, ідеалів, художніх смаків. При таких складових формується система ціннісних ставлень, визначається загальна спрямованість соціальних установок при яких підлітки звертаються передусім до мистецтва, де музика дедалі більше виходить на чільне місце у їхньому житті.

Щодо співацького становлення, то загальне фізичне дозрівання зумовлює зміну голосу – мутацію, тобто перехід від дитячого голосу в дорослий. Це вимагає педагогічного врахування даних особливостей голосу і забезпечення його охорони (К. Маслій, Д. Огороднов, Л. Хлебнікова та ін. )

З огляду на виключну впливовість церкви на сучасну молодь, сьогодні здійснюються активні педагогічні пошуки у сфері виявлення та практичної реалізації освітнього потенціалу духовної пісні (О. Власенко, Л. Московчук та ін.) Величезна суспільна роль сучасних протестантських громад пояснює актуальність різноаспектного аналізу тенденції функціонування духовної пісні як важливого атрибуту їх культової музики.

Протестантська духовна пісня – потужний виразник християнських істин, що пройшов випробування тривалим часом, доказавши свою життєвість. Водночас даний жанр є носієм мистецьких цінностей протестантів, поєднуючи глибокий духовний сенс з естетичною привабливістю. Теологічні принципи протестантизму (*sola*, що означає «5 стовпів протестантизму») не змінюється в історичному часі, проте його культура постійно знаходить нові форми, що позначається на духовній музиці. Вважаємо протестантську духовну пісню педагогічно перспективною. Адже цей жанр - найменш консервативний у музиці Богослужіння, водночас демократичний, гнучкий у стильовому аспекті, а тому - загально доступний вид духовної вокальної творчості. Він володіє потужним освітнім потенціалом, що зумовлює його необхідність не лише у справі виховання молоді протестантських громад, але і у процесі реалізації різноманітних завдань музично-прикладного, зокрема розвиваючого змісту.

Проблема співацького розвитку сьогодні досліджується різноаспектно (Н. Гороховська, М. Кашеєва, В. Кващук, Т. Шевкун, Л. Чуриліна та ін.), оскільки спів є важливою формою роботи як на уроці музичного мистецтва, так і у позаурочній музично-виховній діяльності освітян, а співацький розвиток – це важливий показник музичного розвитку школяра.

У сучасних дослідженнях акцентується переважно виховні можливості духовної музики (Д. Болгарський, О. Власова, Т. Крижановська, І. Пелячик, Ю.



Смаковський та ін.). Водночас при наявності значної кількості праць, предметом яких є співацьке виховання дітей підліткового віку, ми виявили нечисленні дослідження, спрямовані на реалізацію педагогічного потенціалу духовної пісні у справі співацького розвитку особистості (Н. Бугайчук, О. Карякіна, Л. Ороновська). Це зумовило необхідність здійснення експерименту, націленого на створення ефективних умов для позитивної динаміки співацького розвитку підлітків, зокрема в умовах роботи хору духовної пісні.

Працюючи над співацьким розвитком хористів-підлітків ми активували та інтегрували у навчальний процес освітні можливості духовної пісні, прагнучи об'єднати розвивальну та виховну цілі нашої діяльності. В якості провідних принципів ми застосували наступні: практичної спрямованості, варіативності, емоційного настроювання, цілісності, рефлексивності. Основними методами для нас стали: фонопедичні (методи звукового відтворення сюжетних ситуацій), вправляння на матеріалі духовних піснеспівів, колективної декламації, ритмізування, драматизації (з метою розвитку співацьких навичок); різноваріантної інтерпретації музичної образності (з метою розвитку навичок виразного співу), «у оперному стилі»; хорового діалогу, антифонного виконання, хорового унісону та двоголосся; хор-оркестру (співу із власним супроводом), контрасту та «руйнування образу», драматизації релігійного тексту, музикування на звуковисотних дзвониках та ін. Основними видами роботи стали як традиційні (хоровий спів, виконання вокально-хорових вправ), так і нетрадиційні: колективна та індивідуальна декламація, рольові ігри, музичне сприймання, сприймання з наступним відтворенням, музична драматизація релігійних сюжетів, інструментальне виконавство та ін.

Позитивна динаміка розвитку співацьких навичок засвідчила ефективність нашої методики співацького розвитку підлітків засобами духовної пісні та підтвердила достовірність нашої гіпотези, згідно якої співацький розвиток підлітків в умовах роботи хору буде ефективним за умови систематичного, різноаспектного, доцільного використання жанру духовної пісні як такого, що традиційно несе у собі потужний освітній, розвивальний, виховний потенціал, забезпечуючи співацьке формування

його виконавців, зокрема у технічній (вокальній), виконавській (художній, образній) та хоровій (комунікативній, інтерактивній) складових.

Зазначимо, що запропонована методика містить потенціал до вдосконалення. Зокрема, припускаємо, що використання інтерактивних, проблемних та інтегративних технологій, адекватних провідному виду діяльності підлітка, тобто спілкуванню, могло б активізувати його співацький розвиток. Подальше дослідження даної проблеми можливе у напрямках варіювання вікової категорії хористів, вивчення можливостей залучення духовних піснеспівів у шкільну музичну освіту, зміни цільового вектора, наприклад, формування духовної культури школярів у процесі співацької діяльності.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абелян Л. Хоровое исполнительство как путь духовного обогащения подростка. Музыкальное воспитание в школе. Выпуск 13. Сборник статей. Составитель О. Апраксина. М.: Музыка, 1978. 104 с.
2. Алиев Ю. Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС. 2000. 336 с.
3. Барвинская Е.М. Вокально-педагогическая компетентность учителя музыки. Музыка в школе №6, 2009. С.53-59.
4. Біблія. Переклад проф. Івана Огієнка. Українське Біблійне товариство, 2012.
5. Белякова С.М., Шовкова К.О. Соціально-психологічні особливості розвитку особистості сучасного підлітка. Психологічні науки. «Молодий вчений» № 5 (57) травень, 2018 р. с. 454-458
6. Бодак Я., Соловей Л. Українська та зарубіжна музичні літератури. Навчальний посібник. Вінниця : «Нова книга», 2011. 304 с
7. Болгарський Д.А. Церковний спів у музичному вихованні та освіті. Вісн. православ. педагогіки. 1999. №1. С. 39-46.
8. Бугайчук Н. П. Методичні аспекти співацького розвитку вихованців недільної школи Свято-Покровського храму села Рудники, що на Волині. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб. наук. пр. Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне : Волин. Обереги, 2017. Вип. 3. 488с.
9. Булах І. С. Специфіка становлення самоствердження особистості підліткового віку. Міжнародний науковий форум: соціологія, психологія, педагогіка, менеджмент. 2013. Вип. 13. С. 154-163.
10. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини: Пер. з рос. К.: Музична Україна, 1978. 255с.
11. Власенко О.М. Роль музики у формуванні духовності особистості. Педагогіка і психологія професійної освіти. Науково-методичний журнал. 2008. №5. 271 с.

12. Высоцкий Н. Значение и сила духовной музыки. Богословие и практика музыкального служения. Сборник статей. М.: Христианский центр «Логос». 2014. 240 с.
13. Гавриленко Л. Розспівування і вокаліз як складники вокального виховання учнів. Мистецтво та освіта. №1. 2008. С.12-15.
14. Глушакова Т. И. Роль вокально-хоровых упражнений в формировании певческих навыков. Вопросы теории и практики музыкального воспитания школьника. Сб. науч. трудов. М., 1982. с.28-34.
15. Гмиріна С.В. Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова . Серія №14. Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 14 (19) Частина 1, 1. с. 46-50.
16. Гнатів З. Українська духовна музика в контексті сучасного процесу едукації. Молодь і ринок. №2 (73). 2011. с.117 – 121.
17. Голубкин Ю. А. Вклад Мартина Лютера в создание немецких духовных песен. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Сер.: Історія. 2010. № 908. вип. 42. с. 253-260.
18. Гончаренко Е. Музыкальные реформы М. Лютера и их следы в реформаторской деятельности И.С. Проханова. Богословские размышления. №17. 2016. Спецвипуск «Реформация: восточноевропейские измерения». с.260-266.
19. Гончук А.В. Духовна пісня у релігійній музиці протестантів: історія та сучасність. Мистецька освіта та розвиток творчої особистості: зб.наук.пр./ Uniwersytet Rzeszowski wydział Muzyki, Рівнен.держ.гуманіт.ун-т, Ін-т мистецтв, Рівне: Волин. обереги, 2021. Вип.7. С. 65-72.
20. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. М.: 1960. 488 с.
21. Духовность. Серия «Европейская энциклопедия». Кн.1. К.: Европейская энциклопедия, 2008. 688с.
22. Євангельський співник «Нива» 1 том, 1994р. с.238
23. Жорнова О. Сходінки до співацької майстерності. Мистецтво та освіта. №1. 2002. С.4-8.
24. Закон України. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19#Text>.

25. Забродський М. Основи вікової психології: Навчальний посібник. Тернопіль.: Навчальна книга Богдан, 2003. 112с.
26. Зосим О.Л. Духовна пісня у жанровій системі сакральної музики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва. №3. 2019. с.295-299.
27. Кащеева М.В. Вокально - хоровая работа в школе: пути совершенствования. Музыка в школе. 2009. №6. 64-68с.
28. Кващук В. Формування вокально-хорових навичок у молодших школярів. Мистецтво та освіта. 2008. №1. С. 5-12].
29. Коломоєць О.М. Хорознавство: навч. посібн. для студ. вищих навч. закладів, що навч. за спец. "Музичне виховання". К.: Либідь, 2001. 167с.
30. Косінська Н. Л. Сутнісна характеристика сценічно-образної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Journal «ScienceRise: Pedagogical Education» №10(18) 2017
31. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий шабель виконавської майстерності. Педагогічні науки Випуск 120. 2014.
32. Котляров П. Музичне мистецтво доби Реформації: спів як втілення ідеї «загального священства». R 500. 500 років Реформації. К.: Джерело життя, 2017. с. 16-17.
33. Крижановська Т. І., Пелячик І. Ф. Духовна музика в загальноосвітній школі: історія, традиції, новації. Навчально-методичний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів та вчителів музики. К.: Либідь, 2001. 168с.
34. Крыжановская Т.И. Уроки духовности: аспекты профессиональной подготовки учителей интегрированного курса «Искусство». IX-е Боранбаевские чтения: «Проблемы обеспечения качества обучения в непрерывной системе художественного образования», в честь празднования 1150-летия Аль-Фараби и 175-летия Абая: материалы Международной научно-практической конференции Казахского национального университета искусств. Нур-Султан: «Мастер По» ЖШС. 2020. С.209 - 215.
35. Кузнецова Методика викладання співів у 5-6 класах Кузнецова. К.: Музична Україна, 1969. 290с.

36. Маслій Виховання голосу співака. Навчальний посібник. Рівне : “ЛІСТА”, 1996. 120 с.
37. Мацієвська Т. Жанр духовної пісні в творчості композитора Максима Копка. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. № 1 (вип. 34). 240 с.
38. Менабени Методика обучения сольному пению. Учеб. пособие для студентов пед. институтов. М.: Просвещение, 1987. 95 с.
39. Молодиченко В., Білецька М. Вплив української духовної музики на процес формування ціннісних орієнтацій старших підлітків. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького. №2 (17). 2016. С.75 - 79
40. Московчук Л. Духовна музика та її роль у вихованні особистості здобувача початкової освіти. Педагогічна освіта: теорія і практика : Збірник наукових праць. Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка; Інститут педагогіки НАПН України . Вип .27 (2-2019). Кам'янець-Подільський, 2019. 404 с.
41. Мукушова Ж.М. , Галымбек Ж.Г. , Нугманов А.С. Артистизм как поведенческий феномен. URL: <https://publikacia.net/archive/2016/4/4/31>.
42. Нечерда В. Б. (Ред.), Кириченко В. І. (2019). Підлітки уразливих категорій: типологія і особливості виховання в умовах закладів загальної середньої освіти: методичний посібник Кропивницький: Імекс-ЛТД. 134с.
43. Нотний сборник духовних песен, том 2. Видавництво ВСЄХБ, 1980р.с.80.
44. Ороновська Л.Д. Педагогічні умови прилучення молодших школярів до духовних цінностей на уроках музики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.07. Тернопіль, 2006. 20с.
45. Осеннева Хоровий клас и практическая работа с хором: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. Москва: Академия, 2003. 192 с.
46. Павелків Р.В. Вікова психологія: підручник. Вид. 2-е, стер. К.: Кондор, 2015. 469с.

47. Перенчук Т.Й. Підходи до формування співочих навичок у юних вокалістів. Оновлення змісту, форм та методів навчання і виховання в закладах освіти: Збірник наукових праць. Наукові записки Рівненського гуманітарного університету. Вип. 27. Рівне: РДГУ, 2003. С.56-59
48. Печерська Е.П. Співацький розвиток дітей: Сутність і шляхи вдосконалення. Наука і освіта, № 1-2, 2005.
49. Печерська Е.П. Уроки музики в початкових класах. К.: Либідь, 2001. 272с.
50. Повторєєва С. Вплив протестантизму на розвиток духовної музики в Україні (16-18ст). [електронний ресурс]. Режим доступа: <http://phh.dspu.edu.ua/article/download/174778/177966> . с. 66
51. Подуровский В.М., Сулова Н.В. Психологическая коррекция музыкально-педагогической деятельности. М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 2001. 318с.
52. Положение ВСЕХБ, 1960, §37. [електронний ресурс]. Режим доступа: [http://baptistru.info/index.php?title=%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5\\_%D0%92%D0%A1%D0%95%D0%A5%D0%91-9.jpg](http://baptistru.info/index.php?title=%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5_%D0%92%D0%A1%D0%95%D0%A5%D0%91-9.jpg)].
53. Протестантський хорал. [електронний ресурс]. Режим доступа: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9\\_%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D0%BE%D1%80%D0%B0%D0%BB).
54. Процик Л. Виховання молоді засобами духовної музики як соціопедагогічний феномен. Молодь і ринок. №5 (64). 2010. с.114 – 117.
55. Психология: Словарь. Под. ред. А.В.Петровского, Г.М.Ярошевского. М.: Политиздат, 1990. 494с.
56. Раввінов О. Г. Методика хорового співу в школі. К.: Музична Україна, 1969. 131с.
57. Розеншильд К. История зарубежной музыки. 4-е изд. М.: Музыка, 1978. 544с.
58. Романовский М. В. Хоровой словарь. Музыка.1980. 84с.
59. Ростовський О. Я. Методика викладання музики в основній школі : навч.-метод. Посіб. Т. : Навчальна книга. Богдан, 2000. 272 с.

60. Савчин М. В., Василенко Л.П. Вікова психологія: начальний посібник. К.: Академвидав, 2005. 360 с.
61. Сенченко Л.І. «Формування хорového мислення диригента. Рівне: РДК «Ліста», 1998. 128 с.
62. Смаковський Ю. Роль духовної музики у формуванні педагогічної культури вчителя. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2017. № 3 (67). С. 252 – 262
63. Смаковський Ю. Теоретичні основи моделювання процесу формування педагогічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами духовної музики. Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. 2015. Випуск 3. С.316 – 324
64. Слис О. Сучасна протестантська пісенно-музична творчість як форма служіння: проблеми і виклики. Релігія та Соціум. 2011. №1(5). с.160-166.
65. Співацька установка. [електроний ресурс]. Режим доступу: <http://slovopedia.org.ua/58/53411/388262.html>)
66. Стулова Г. П. Хоровой класс: Теория и практика вокальной работы в дет. хоре: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов по спец. №2119. «Музыка». Москва: Просвещение, 1988. 126 с
67. Устенко Практикум роботи з хором. Навчальний посібник. Рівне, 2006. 200с.
68. Хоролец Т.А. Використання вокальних вправ під час навчання сольного співу. Мистецтво в школі. № 4. 2011. С.2-3.
69. Цзинхен Г. Формування сценічної культури у майбутніх естрадних співаків. Проблеми підготовки сучасного вчителя : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. [ред. кол. : Побірченко Н. С. (гол. ред.) та ін.]. Умань : ФОП Жовтий О. О., 2013. Випуск 8. Частина 1. 365 с.
70. Шевкун Т. Система вокально-хорової роботи в молодших класах. Мистецтво та освіта. 2011. № 3. С. 25-28.
71. Юцевич Ю. Є. Музыка: Словник-довідник музичних термінів. 209. 352 с.



72. Якимчук Методика музичного виховання: навч. посібник. Рівне: РДГІМ, 2003. 160 с.

73. Якобчук С.В. А.Ф. Казимірський і становлення регентських шкіл при протестантських церквах на Волині в 20-х – 60-х рр. ХХ ст. Магістерська робота, Львівська Державна Музична Академія ім. М.В.Лисенка, 2007. 112с.

74. Ярош О.Я. Протестантська сакральна музика: духовні основи і витоки формування, традиції. Філософія сучасних викликів суспільства, «Гілея: науковий вісник»: Збірник наукових праць. К., 2016. Випуск 107 (4). 2016. с. 209-212.



## В тіні крил збережи мене, Боже.

$\text{♩} = \text{c. } 130$

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of six staves of music with lyrics underneath. The first two staves are the main melody. The third staff is a simple harmonic accompaniment for the chorus. The fourth and fifth staves are the main melody again. The sixth staff is the final line of the main melody. Chords are indicated above the notes: Em, Am, B, Em, C, Am, B, Em, C, Am, B, Em, C, Am, B, Em.

В ті-ні крил збережи мене, Бо - же, в ті-ні крил Ти мене за-хо-вай, за-хо-  
 вай від на-па-дів во-ро - жих, ру-ку міц - ну Сво-ю ме-ні дай.

**Приспів:**

В ті - ні крил, в ті - ні крил  
 в ті - ні крил Ти ме - не за - хо - вай.  
 В ті - ні крил, в ті - ні крил  
 в ті - ні крил Ти ме - не за - хо - вай.

1. В тіні крил збережи мене, Боже,  
 в тіні крил Ти мене заховай,  
 заховай від нападів ворожих,  
 руку міцну Свою мені дай.

**Приспів:**

/В тіні крил, в тіні крил  
 в тіні крил Ти мене заховай./2р

2. В тіні крил Твоїх мир і спокій,  
 в тіні крил – порятунком від зла.  
 В тіні крил я не є самотній,  
 в тіні крил – найміцніша скала.

3. В тіні крил, як в обіймах у мами,  
 в тіні крил – під надійним щитом.  
 В тіні крил ми – з Тобою, Ти – з нами.  
 Збережи під Своїм нас крилом.

1. В тени крыл сохрани меня, Боже,  
 в тени крыл Своих оберегай.  
 Сохрани от нападков всех вражьих,  
 Свою крепкую руку подай.

**Припев:**

/В тени крыл, в тени крыл,  
 в тени крыл меня оберегай./2р

2. В тени крыл Твоих мирно покоюсь,  
 в тени крыл избавленьє от зла.  
 В тени крыл Твоих не самотно,  
 в тени крыл от злой бури скала.

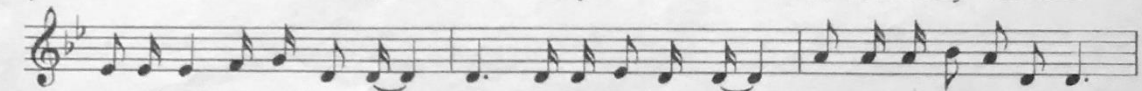
3. В тени крыл, как в объятьях у мамы,  
 в тени крыл – под надёжным щитом.  
 В тени крыл мы – с Тобой и Ты – с нами.  
 Сбереги под Своим нас крилом.

# Мирне небо

Сл. та муз. В. Перебиговський

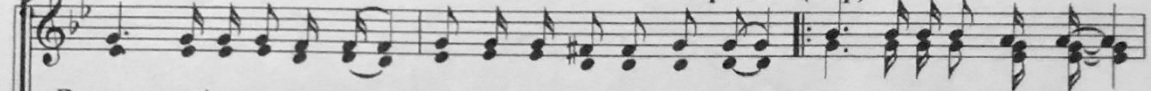


*Соло S* 1. За - тишком пахне дім,      плинуть за святом будні,      Рід-них до-до-му ждуть  
*Соло B* 2. Світ за - тремтів у - раз,      ви-ють сире-ни гріз-но.      І, переживши страх,  
*Хор* 3. І не че-кав ні- хто,      навіть збагнути ва-жко —      Рап-том посту- ка-ють

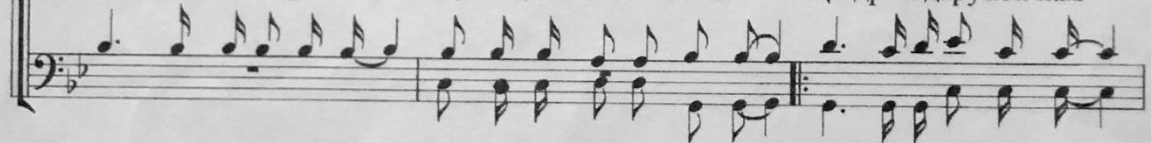


вули-ці ве - ле-лю-дні.      Вер-би ше-почуть-ся,      ти-хо схиливши віти.  
лю-ди бла-га-ють сліз-но.      Сви-ще тривоги-ю,      смертю жакливий вітер.  
до нас ці бі-ди та-кож. (S) Пла-че вночі вер-ба,      десь журавлі курличуть

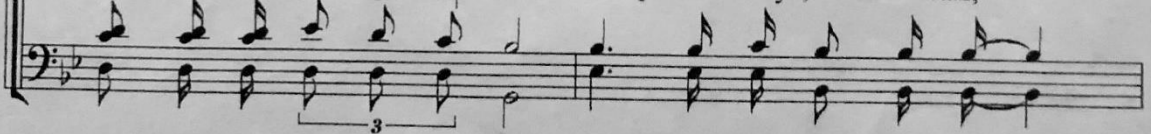
## Приспів (Хор)



В ар-ку-ші чист-о-му слово «мир» пишуть діти.      Щедрий дарунок нам -  
Ку-лями сиплеться в клас, де сховались ді-ти.      Ні, не нови-на це -  
(Хор) Гос-по-ди, збе-ре-жи всіх, хто до Те-бе кли-че.      Ще-дрий дарунок нам -



мир-но-го не-ба бла-кить. Го-ре то тут, то там,  
брат про-ти бра-та пі-шов. Світ не про-зрів в бі-ді,  
мир-но-го не-ба бла-кить. Го-ре то тут, то там,



вдяч-ним, мій дру-же,      будь.      // вдяч-ним, мій дру-же, будь.  
Бо-га від-ки-нув знов.      // Бо-га від-ки-нув знов.  
вдяч-ним, мій дру-же,      будь.      // вдячним, мій дру-же, будь.



# ВІН МОРЯ І ГОРИ, ЗЕМЛЮ СОТВОРИВ

## Psalm 136 (Give Him Thanks)

Words and Music by  
CARRIE GRIFFIN and CLIFF DUREN  
Arranged by Cliff Duren

**20** Epic (♩=152)

1 Dm D<sup>4</sup> Dm Dm

7 Gm7 A<sup>7sus</sup> A7 Dm Gm7 A7(b9)A7(b9)

**CHOIR**  
*trp*

13 Він мо-ря і го-ри, зе-млю сотво-рив. Слав Йо-го, слав Йо-го!

**21**

17 За Йо-го ве-лич-ність і кра-су всіх див слав Йо-го, слав Йо-го!

21 Він по-ста-вив сонце ке-ру-ва-ти днем. Слав Йо-го, слав Йо-го!

25 22

Бід-ну, сираглу зем-лю по-ли-ва до-щем. Слав Йо-го, слав Йо-го! Йо-

29 *mf* *rit.*

-го лю-бов на-ві - ки, Йо-го лю-бов на-ві - ки. О, Йо-

33 23

-го лю-бов на-ві - - ки. Слав Йо-го!

37 *mf* *rit.*

Він роз-ки-нув не-бо, зо-рі за-па-лив. Слав Йо-го, слав Йо-го!

41 24 *f*

До мо-є-ї до-лі по-гляд прихилив. Слав Йо-го, слав Йо-го. Йо-

45 *mf* *rit.*

-го лю-бов на-ві - ки, Йо-го лю-бов на-ві - ки. О, Йо-

49

-го лю - бов на - ві - ки. Слав Йо - го!

53

6 25 2 *f*

Пе - ре - міг Він цар - ства, во - ро - га здолав.

63 *rit.*

Слав Йо - го, слав Йо - го! Він дасть пе - ре - мо - гу в бит - ві проти зла.

67 26 *rit.*

Слав Йо - го, слав Йо - го! Йо - го лю - бов наві - ки, Йо -

71

го лю - бов наві - ки. О, Йо - го лю - бов наві - ки. Слав Йо -

75 *rit.*

го! Йо - го лю - бов наві - ки, Йо - го лю - бов наві -

## Psalm 136 (Give Him Thanks) - Page 4 of 5

80

- ки. О, Йо-го лю-бов на-ві - ки. Слав Йо-го! Про-

85

славте Йо-го, благ наш Господь. Вла-ди-ка і Бог всіх бо-гів. Про-

89

9

слав-те! По-вік милість Його. Наш Бог Цар царів, Бог не-ба! Про-

93

слав-те Йо-го! Благ наш Господь! Вла-ди-ка і Бог всіх бо-гів. Про-

97

10

-славте! На-вік ми-лість Його! Наш Бог-Цар царів, Бог не-ба! Про-

101

11

слав Йо-го! Про-слав Йо-го! Про-



Psalm 136 (Give Him Thanks) - Page 5 of 5

109

славте Йо - го , благ наш Гос-подь! Вла - ди - ка і Бог всіх бо - гів. Про-

113

-славте! На - вік милість Його. Наш Бог-Цар царів, Бог не - ба. Про-

117

славте Йо-го! Благ наш Господь. Вла - ди - ка і Бог всіх бо - гів. Про-

121

славте! На - вік милість Йо-го. Наш Бог-Цар царів, Бог не - ба! Про-

125

**12**

слав Йо - го! Він наш Бог! Про-слав

132

Бог! Він наш Бог! Бог!

Він наш Бог! Він наш Бог! Бог!

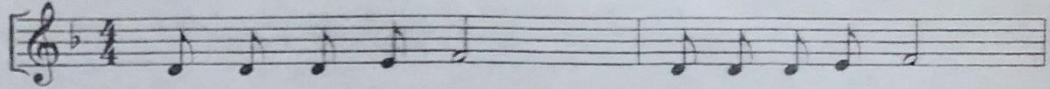
Він наш Бог! Бог!

# Молимося за Україну

сл. і муз. І. Кришко

З глибоким почуттям

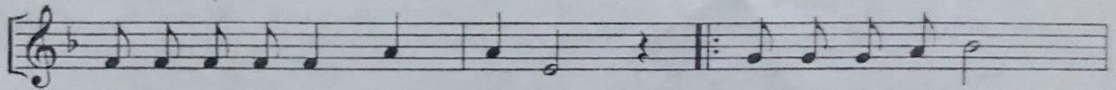
Dm



1. Ко - жен день бі - да, го - ре і вій - на,  
2. Тіль - ки Він О - дин мир да - ру - є Свій,

A

Gm

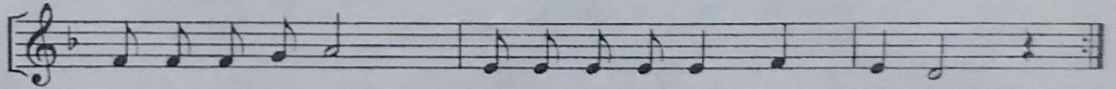


за вік - ном ли - ха го - ди - на. Гос - по - ди бла - гий,  
і ро - ди - ні, і кра - ї - ні.

Dm

A

Dm



Гос - по - ди Свя - тий, мо - ли - мось за Ук - ра - ї - ну.

Приспів:

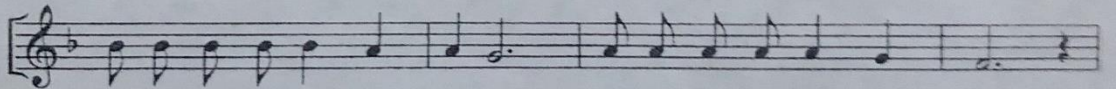
Gm

C

F

A

B



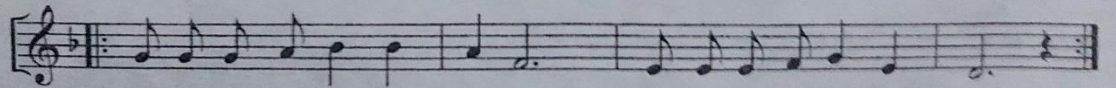
Мо - ли - мось за Ук - ра - ї - ну, мо - ли - мось за свій на - род.

Gm

Dm

A

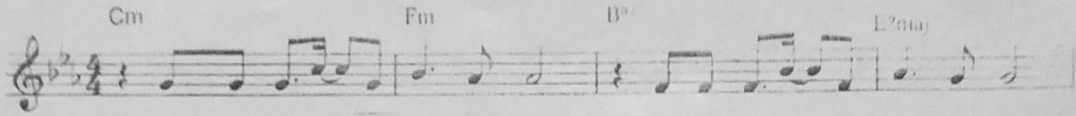
Dm



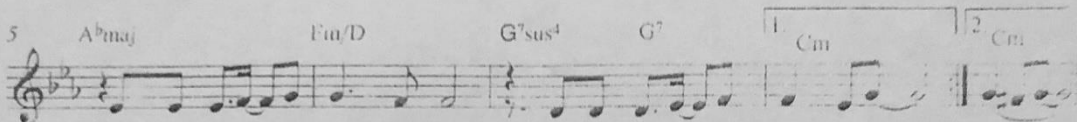
Гос - по - ди, про - сти, по - ми - луй, нам з'я - ви Сво - ю лю - бов.

# Без любові втрачаєш зміст

Музика: П. Шабан



С+А 1а). Без лю-бо-ві втра-ча-єш зміст. І втра-ча-є свій ко-лір все.  
 Т+Б 1б). Без лю-бо-ві тя-гар важ-кий. І ді-ла, на-че цвіт пус-тий.  
 С+А 2а). Без лю-бо-ві твій крик ні-мий. І по-міт-но зло бу в о-чах.  
 С+А 3а). Без лю-бо-ві про-сти-ти все. І сил не бу-де ні-ко-ли, знай.



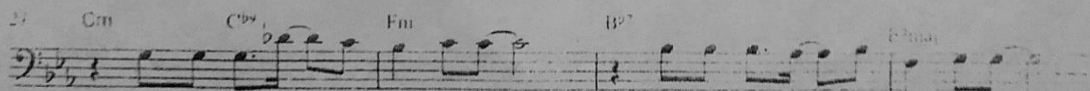
1а). По-ми-ра-є нав-ко-ло світ. Від-по-відь не знай-деш ні-де  
 1б). Найсильніший ста-є слабкий, без лю-бо-ві свя-то-ї.  
 2а). Без лю-бо-ві зни-ка-є мир. Все об-ли-ччя в гір-ких сльозах.  
 3а). Бо лю-бов тіль-ки зміст не-се і без не-ї жи-ття не рай.

10 *S* Cm Fm Bb7 Ebmaj Abmaj

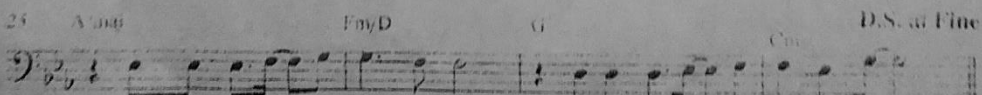
Приспів Бог сот-во-рив нас, і лю-бо-ві дав. Від-дав для  
 рив Бог жи-ти віч-но з Ним. Те-бе ство-

15 Fm/D G7sus4 G7 Bbm6 C7 G7sus4 G7 Cm Fine

всіх Він, що-би кожен мав. Те-бе ство- Вернися на  
 рив Бог, щоб ти лю-бив. куплет 2а-1б.



Т+Б 2б). Без лю-бо-ві і-де вій-на. Ко-жен день про-ли-ва-ють крова.  
 Т+Б 3б). Де лю-бов світ-ло там го-рить, де лю-бов роз-кві-та-є все.



2б). І щод-ня на зем-лі бі-да, бо не зна-ють Бог є лю-бо-в.  
 3б). Від лю-бо-ві все зло тремтить, Ворог другом то-ді ста-є.

## Величному

Сл. Гусва Л.  
Муз. Нестерчук О.

Moderato  $\text{♩} = 120$   
8 *хоровий унісон* *тр сестри*

Ти про - стя - га - сш не - бо, як тка - ни - ну, Ти

12 ви - си - па - сш зо - рі в ве - чо - ри. Ти роз - фар - бо - ву - сш кар - ти - ну

16 *+ брати*  
не - по - рів - нян - но - ї кра - си. Ти ди - во - виж - ний, гран - ді - оз - ний,

20 То - бі по - діб - но - го не - ма... Чо - му ж, Гос - подь, сві - тан - ням кож - ним

24 Ти зем - лю про - ме - нем про - йма? Чи є для Те - бе не - мож - ли - ве,

28 Мо - гут - ний, Пра - вед - ний Гос - подь, Свя - тий і Гріз - ний, Бо - же си - ли,

32 1. шо ймен - ня Тво - є Са - ва - от? 2. шо ймен - ня Тво - є Са - ва - от?

3

На зем-лю гля-неш за-трем-тять,  
до гір торк-неш-ся за-дим-лять-ся.

41

Та сер-це Тво-є так бо-лить,  
ко-ли лю-ди-на від-вер-неть-ся.

45 *Largo*

То-бі, Ве-лич-ні-шо-му Бо-гу!  
То-бі, По-чат-ку всіх ві-ків!

49

То-бі при-зна-чили Гол-го-фу,  
а Ти, вми-ра-ю-чи, лю-бив...

53 *Tempo primo*

Чи є для Те-бе не-мож-ли-ве,  
Мо-гут-ній, Пра-вед-ний Гос-подь,

57

Свя-тий і Гріз-ний, Бо-же си-ли,  
що Йме-ня Тво-є Са-ва-от?

61

що Йме-ня Тво-є Са-ва-от?

img001

# 38

## Я йду до Тебе...

Melodie: Bob Somma und Bill Batstone  
Chorsatz: Jamie Rankin

cantilena

До Те - бе, Гос-подь, я в мо-лит-ві і - ду, і ві-рю по - чу - сш мо-

лит-ву мо - ю. Ти є спо-кій мій і ра-дість мо - я - "І-сус, до

гіт. за другим разом. Fine. Сер-це сво - е я від-кри-ю То - бі, щоб

Те - бе я йду"...

Ти кров"ю змив весь мій гріх. І-сус, мо - лю Ти мо - а.т.б. мо - лю мо -

ли-тву по-чуй... - "Ли-не до Те - бе ду - ша..." До

ли-тву по-чуй...

*Духа Святого*

