

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS
MENŲ FAKULTETAS
MUZIKOS PEDAGOGIKOS KATEDRA

VITALIJA RIŠKUVIENĖ

**DAUGIABALSUMO UGDYMAS JAUNIŲ CHORE
TAIKANT DISONANSINĮ METODĄ**

MAGISTRO DARBAS

Mokslinis vadovas –
doc. V. J. Lygutas

Šiauliai, 2012

SANTRAUKA

Daugiabalsumo ugdymas jaunių chore taikant disonansinį metodą

Vitalija Riškuvienė

Choro vadovo darbo profesionalumą atspindi tinkamas mokymo metodų parinkimas, mokėjimas juos derinti su menine, muzikine veikla ir tuo būdu pasiekti norimų ugdymo rezultatų. Todėl ugdant daugiabalį dainavimą jaunių chore būtinas kryptingas bei sistemingas vadovo darbas. Paskelbti Lietuvoje tyrimai, dainavimo problematiką analizuojantys metodiniai leidiniai bei straipsniai iš esmės nesuformuoja išsamaus ir esminio daugiabalsumo ugdymo metodų taikymo chore galimybių. Nefiksuojama, kokie pagrindiniai būdai turėtų būti taikomi šiam tikslui pasiekti. Vadovaujant jaunių chorui, tokia literatūra, kurioje nurodomi daugiabalsumo lavinimo pratimai be metodinių paaiškinimų, pedagoginiame darbe sukelia tik painiavos, o ne rezultatyvumo. Darbo autorei susidūrus su šia problema kilo idėja pateikti praktikoje naudojamą, tačiau niekur literatūroje neužfiksuotą, disonansinį metodą. Tyrimo objektas: daugiabalsumo ugdymas jaunių chore taikant disonansinį metodą. Tyrimo hipotezė: tikėtina, kad taikant disonansinį metodą įsidainavimo pratimų metu, bus lengviau pereinama prie daugiabalio dainavimo. Tyrimo tikslas: pateikti disonansinio metodo pritaikymo galimybes daugiabalsumo ugdymui jaunių chore. Tyrimo uždaviniai: išnagrinėti bendruosius ir muzikinio ugdymo metodus; apibūdinti disonansinio metodo taikymo galimybes jaunių chore; išanalizuoti mokslinę ir metodinę literatūrą apie daugiabalsumo ugdymo tendencijas jaunių chore; kokybiniu tyrimu (stebėjimu) ištirti disonansinio metodo efektyvumą ugdant daugiabalumą jaunių chore; anketinės apklausos metodu išanalizuoti, moksleivių požiūrį į choro užsiėmimus bei disonansinio metodo naudą dainuojant vienbalsius, daugiabalsius pratimus.

Empirinio tyrimo rezultatų analizė patvirtino disonansinio metodo efektyvumą ugdant daugiabalumą jaunių chore. Empiriniame tyrime dalyvavo 20 respondentų iš Kelmės r., Šaukėnų Vlado Pūtvio – Putvinskio vidurinės mokyklos. Kokybinis tyrimas (stebėjimas) vyko 2011 – 2012 mokslo metais, keturiais etapais. Rezultatai fiksuojami stebėjimo protokoluose. Moksleivių nuomonės apie choro užsiėmimus kiekybinis tyrimas atliktas tiesioginės apklausos metodu, naudojant anketą.

SUMMARY

Polyphonic Training of the Youth Choir Applying the Method of Dissonance

By Vitalija Riškuvienė

The managerial professionalism of the choir leader is reflected by the selection of appropriate teaching methods, the ability of combining them with the artistic and musical activities and thereby achieving the desired educational outcomes. Therefore, training polyphonic singing in the youth choir requires a systematic and purposeful leadership. Researches published in Lithuania, methodical publications and articles, analyzing singing problems practically do not formulate the opportunities of complete and essential polyphonic training techniques of the choir. It is not defined what principal approach should be used to achieve this purpose. While leading a youth choir it was noticed that the literature, which refers to training exercises excluding the methodological explanations leads to confusion rather than performance in pedagogical work. When the author has faced the problem, an idea has occurred to offer the dissonant method, which has been used in practice but nowhere found in the literature yet. The object of the research is polyphonic training of the youth choir applying dissonant method. The hypothesis of the research: it is likely that application of dissonant method for vocal warm – up exercises makes easier to proceed to polyphonic singing. The aim of the research: to provide the application opportunities of the dissonant method to polyphonic training of the youth choir. Research objectives are: to examine the methods of general and musical education; to describe the application opportunities of dissonant method in youth choir; to analyze the scientific and methodological literature on the trends of polyphonic training in youth choir; to investigate the effectiveness of dissonant method training polyphonic singing in youth choir by carrying out the qualitative research (monitoring); to determine students' attitude towards the choral classes and the benefits of dissonant method while singing unanimous and polyphonic exercises, that has been evaluated by using a questionnaire survey.

The effectiveness of the dissonant method of polyphonic training in youth choir has been confirmed by the result analysis of the empirical research. There have been 20 respondents from Kelme district Šaukėnai Vladas Pūtvis – Putvinskis Secondary School included in the empirical study. Qualitative research (monitoring) has been held in four stages in school year 2011 – 2012. The monitoring results have been recorded in the minutes. The quantitative study of students' opinion about choral classes has been conducted through direct interviews and using a questionnaire.

TURINYS

ĮVADAS.....	5
1. MOKYMO METODO SAMPRATA UGDYMO PROCESE	
1. 1. Tradiciniai ir netradiciniai mokymo metodai bei jų pasirinkimo kriterijai.....	8
1. 2. Muzikinio ugdymo metodai ir jų pasirinkimo kriterijai.....	12
1. 3. Disonansinio metodo naudojimo galimybės.....	15
2. DAUGIABALSUMO UGDYMO TENDENCIJOS JAUNIŲ CHORE	
2. 1. Daugiabalsumo raida chorinėje muzikoje	19
2. 2. Daugiabalsumo lavinimo įvairovė ir derinimas chorinėje veikloje.....	26
2. 3. Psichofiziologiniai paauglio balso formavimosi aparato bei dainavimo gebėjimų aspektai.....	30
2. 4. Tinkamiausio kvėpavimo būdo pritaikymas dainavime veikloje.....	32
2. 5. Vokalinių pratimų sistemos reikšmė balso formavimui	36
3. DAUGIABALSUMO UGDYMAS JAUNIŲ CHORE TAIKANT DISONANSINĮ METODĄ TYRIMAS	
3. 1. Tyrimo metodologija ir eiga.....	45
3. 2. Tyrimo rezultatai.....	47
3. 2. 1. Kiekybinio tyrimo rezultatai.....	47
3. 2. 2. Kokybinio tyrimo rezultatai.....	55
IŠVADOS.....	65
LITERATŪRA	67
PRIEDAI	70
1 priedas.....	70
2 priedas.....	71
3 priedas.....	72
4 priedas.....	73
5 priedas.....	74
6 priedas.....	75
7 priedas.....	76
8 priedas.....	77
9 priedas.....	78
10 priedas.....	79

11 priedas.....	81
12 priedas.....	85

IVADAS

Darbo aktualumas. Dainavimas chore yra unikalus būdas, leidžiantis moksleiviui išsiskverbti į muzikos meno paslaptis, suvokti bendrus visiems menams būdingus dėsningumus, mokantis kaupiti muzikos įspūdžius, vertinti ir mylėti muziką, ugdantis jausmų kultūrą, lavinantis vaizduotę, kūrybiškumą, turintis glaudžiausią sąlytį su tautine kultūra. Dainavimas vaidina svarbų vaidmenį ugdant visapusišką asmenybę, dėl to mokytojas turi gerai suvokti bendruosius vokalinio ugdymo principus, įvairių amžiaus tarpsnių mokinių vokalinio lavinimo specifiką, balso vystymosi ypatumus. Dėl to neabejotinai reikalinga sukaupti išsamias ir visa apimančias teorines darbo žinias. Jų praktinis taikymas darbe su vaikais ar paaugliais choro vadovui padeda tobulėti. Ne vienerius metus trunkantis praktinis darbas su dainininkais, paremtas ne tik praktiniu patyrimu, bet ir nuolat kaupiamomis teorinėmis žiniomis, suformuoja profesionalų pedagogo požiūrį į šią sudėtingą meno šaką.

Choro vadovo darbo profesionalumą atspindi ir tinkamas mokymo metodų parinkimas, mokėjimas juos derinti su menine, muzikine veikla ir tuo būdu pasiekti norimų ugdymo rezultatų. Kiekvienas dirigentas turi suprasti, jog šiomis dienomis nebepakanka dainininką ugdyti dresūros principu, nes besimokantysis turi sąmoningai žinoti ir viduje suprasti, kaip tinkamai kvėpuoti, kad išgautų teisingą, laisvą garsą ir – kas labai svarbu – gebėtų jį tokį savyje girdėti. Taigi mokymas turi būti sąmoningas, pagrįstas moksliskai įsivyravusiomis teorijomis, metodais, kurie leistų jauniems dainininkams orientuotis ne vien pagal subjektyvius fiziologinius pojūčius.

Ugdant daugiabalsį dainavimą jaunių chore būtinas kryptingas bei sistemingas vadovo darbas. Vienbalsumas reikalingas kaip pamatas greičiau įgyti dainavimo pagrindus, susiformuoti bei lavinti vokalius įgūdžius. Perėjimas prie daugiabalsio dainavimo turi būti vaikams beveik nepastebimas. Choro balsų savarankiškumo ugdymas yra pirmoji prielaida daugiabalsumui atsirasti. Šiame darbe pasitelkiamas specifinis disonansinis metodas, kuris pateikiamas ne tik, kaip sąskambis, bet kaip vienas iš būdų lavinant daugiabalsį dainavimą jaunių chore. Jo efektyvumas pagrįstas empiriniu tyrimu.

Mūsų šalyje paskelbta nemažai mokslo darbų, tyrimų nagrinėjančių chorinio ugdymo klausimus. R. Gelgotienės (2011) darbuose aptariamas gimtosios kalbos panaudojimas vokalui formuoti, dikcijos priklausymas nuo gero balsių, – o ne priebalsių, – tarimo. R. Pečeliūno (2003) pateiktame tyrime išryškėja nuomonė, jog vaiko vokalinė kultūra chore yra muzikinių vokalių įgūdžių ir gebėjimų komplekso visumos raiškos rezultatas. S. Jareckaitė (1987) tyrė vyresniojo mokyklinio amžiaus mokinių ugdymą užklasinėje chorinėje veikloje. L. Dumbliauskaitė (1983)

gilynasi į chorinio dainavimo tembrinius niuansus ir su juo susijusias problemas. Chorinio darbo pagrindus nagrinėjo J. Narvidas (1969). H. Perelšteinas (1967) analizuoja pagrindinius faktorius įtakojančius kokybiško balso plėtotę. Chorvedybos metodikos klausimai giliau nagrinėjami šių autorių: V. Valeikienės (2001), J. F. Sereikos, A. Šumskio (1999), S. Jareckaitės (1999), A. Piragyūtės (1998), M. Žibudienės (1996), P. Jankausko (1994), S. Milovskio (1994), B. Skirsgilos (1990), A. Visockienės (1985), B. Mačikėno (1981), R. Kašponio, P. Tamuliūno (1973), A. Jozėno (1970) ir kitų autorių darbuose.

Tyrimo problema. Paskelbti Lietuvoje tyrimai, dainavimo problematiką analizuojantys metodiniai leidiniai bei straipsniai iš esmės nesuformuoja išsamaus ir esminio daugiabalsumo ugdymo metodų taikymo chore galimybių. Nefiksuojama, kokie pagrindiniai būdai turėtų būti taikomi šiam tikslui pasiekti. Vyraujantys abstraktūs aprašymai, pamąstymai apie balso aparato sandarą, kvėpavimo būdus, artikuliacijos, dikcijos svarbą labiau tinkami pradiniam moksleivių vokalo parengimui, tačiau, kaip rodo darbo su jaunių choru praktika, to tikrai nepakanka, ugdant chorinį daugiabalsumą. Vadovaujant jaunių chorui, tokia literatūra, kurioje nurodomi daugiabalsumo lavinimo pratimai be metodinių paaiškinimų, pedagoginiame darbe sukelia tik painiavos, o ne rezultatyvumo. Darbo autorei susidūrus su šia problema kilo idėja pateikti praktikoje naudojamą, tačiau niekur literatūroje neužfiksuotą, disonansinį metodą.

Tyrimo objektas: daugiabalsumo ugdymas jaunių chore taikant disonansinį metodą.

Tyrimo hipotezė: tikėtina, kad taikant disonansinį metodą įsidainavimo pratimų metu, bus lengviau pereinama prie daugiabalsio dainavimo.

Tyrimo tikslas: pateikti disonansinio metodo pritaikymo galimybes daugiabalsumo ugdymui jaunių chore.

Tyrimo uždaviniai:

- 1) išnagrinėti bendruosius ir muzikinio ugdymo metodus ;
- 2) apibūdinti disonansinio metodo taikymo galimybes jaunių chore;
- 3) išanalizuoti mokslinę ir metodinę literatūrą apie daugiabalsumo ugdymo tendencijas jaunių chore;
- 4) kokybiniu tyrimu (stebėjimu) iširti disonansinio metodo efektyvumą ugdant daugiabalsumą jaunių chore;
- 5) anketinės apklausos metodu išanalizuoti, moksleivių požiūrį į choro užsiėmimus bei disonansinio metodo naudą dainuojant vienbalsius, daugiabalsius pratimus.

Tyrimo metodai:

- 1) teorinis mokslinės, metodinės, pedagoginės literatūros studijavimas bei analizavimas;
- 2) kokybinis tyrimas;
- 3) kiekybinis tyrimas atliktas naudojant mokinių apklausą raštu;

4) duomenų analizė bus apdorojama pagal SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*) kompiuterinės programinės įrangos aprašomosios statistikos paketą (kiekybinis tyrimas). Darbe pateiktiems paveikslams sudaryti naudota *Microsoft Office Excel* programa.

Tyrimo etapai:

1) pirmajame tyrimo etape (I magistrantūros studijų semestras) – analizuojama mokslinė ir metodologinė literatūra;

2) antrajame tyrimo etape (II magistrantūros studijų semestras) – ruošiama teorinė magistro darbo dalis;

3) trečiajame tyrimo etape (III magistrantūros studijų semestras) – sudaroma anketa, atliekama apklausa, interpretuojami gauti duomenys;

4) ketvirtajame etape (IV magistrantūros studijų semestras) – ruošiamas magistro darbo švaraštis.

Darbo aktualumas ir naujumas:

Siekiant, kad mokiniai dainuojantys daugiabalsėje choro faktūroje tinkamai intonuotų, jaustųsi patogiai dainuodami chorines partijas, būtina juos nuosekliai ir metodiškai supažindinti, kas iš esmės yra monodija, homofonija, polifonija. Šio magistro darbo autorei lietuvių kalba paskelbtoje mokslinėje ar metodinėje literatūroje neteko aptikti principų, kuriais remiantis ugdytinas homofoninis ar polifoninis dainavimas. Niekur neakcentuojama, kokia yra šios veiklos konotacija (papildomi muzikinės veiklos reikšmių atspalviai), padedanti išryškinti daugiabalsumo ugdymo būdus.

Darbo aprobacija. 2011 metų spalio 28 – 29 dienomis darbo autorė dalyvavo tarptautinėje mokslinėje magistrantų konferencijoje – seminare “Meninis ugdymas Lietuvoje: tyrimų tradicijos ir perspektyva“ Klaipėdos universitete. Seminaro metu buvo pristatytas magistrinio darbo tyrimosios dalies stendinis pranešimas (žr. 12 priedą).

1. MOKYMO METODO SAMPRATA UGDYMO PROCESĖ

1.1. Tradiciniai ir netradiciniai mokymo metodai bei jų pasirinkimo kriterijai

Ugdymo sėkmę lemia mokytojo individualybė. Jam susiformuoti turi suveikti daugybė elementų, tai ir dvasingumas, kūrybiškumas, meistriškumas, bendravimas, humaniškumas. Pažvelgus į šiuos žodžius, išnyra klausimas, o iš kur visų šių savybių pasisemti. Norėdamas patirti savo veiklos sėkmę, mokytojas turi būti patrauklus savo mąstymu, veiklos organizavimu bei įvairove. Pagaliau, jis pats turi tikėti savo skelbiamomis tiesomis. Tai reiškia, turi būti sąžiningu pats sau. Iš daugybės ugdymo sistemų, be abejo sunku atrasti tą, kuri būtų kelrode žvaigžde kasdieniniame darbe.

Šiuolaikinis ugdymo mokslas ir praktika akcentuoja, jog pagrindinė ugdymo misija yra žmogaus asmenybės pakylėjimas ugdymo procese iki tokio lygio, kad toliau būtų galima laisvai realizuoti saviugdą – „ugdymą – tobulėjimui“. *Ugdymas* – tai kryptinga ugdytojo ir ugdytinių bendra veikla, vykdoma dabartyje, bet visada orientuota į ateitį. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 84; K. Pukelis, 1998, p. 514).

Mokytojo profesija – tai ne prikimšti mokinių galvas faktų, bet atverti mokinius mokymuisi. Tai reiškia, kad mokytojo darbas yra teikti paslaugas taip, kad jos būtų mokiniams naudingos. Laikantis tokios nuostatos, galima tvirtai sakyti, kad mokytojui visada svarbiausias yra mokinys. Šiandien mokymas planuojamas atsižvelgiant į mokinį ir labiausiai yra pabrėžiami mokymo metodai. (E. Jensen, 1999).

Metodas (gr. *meta* + *hodos* – už kelio, per kelią; *methodos* – būdas) – tai sistema veiksmų, būdų tikslui pasiekti. Mokslo metodai: stebėjimas, eksperimentas ir kt. Pedagogikoje: mokymo ir auklėjimo metodai. Visais atvejais naudojamosi įvairiomis priemonėmis ir veiksmais pasirinktam tikslui pasiekti. Metodo struktūra: 1) tikslas; 2) priemonės tikslui realizuoti; 3) veiksmų būdai. (L. Jovaiša, 1993, p. 116).

Mokymo metodams visą laiką buvo skiriamas ypatingas dėmesys ir ne vienas mokslininkas bei pedagogas stengėsi apibrėžti kas yra mokymo metodas, nes mokymo metodai turi padėti ne tik efektyviai perimti informaciją, bet skatinti asmenybės saviraišką ir savireguliaciją, aktyvinti intelektą, sugebėjimus bei kūrybiškumą. Mokslininkai apie metodus pateikia tokias mintis:

- bet kurį vaiką galima išmokyti bet ko, jei mokoma pagal tam tikrą metodą.
- tai pasikartojančių mokytojo veiksmų modelis, kuris gali būti taikomas dėstant įvairius dalykus, būdingas daugiau nei vienas mokytojui ir svarbus išmokimui.

- mokymo metodai – tai mokytojo ir mokinių bendros veiklos būdų sistema, kuri padeda mokiniams įgyti žinių, mokėjimų bei įgūdžių, lavinant sugebėjimus. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 84).

S. Šalkauskis (1992) tvirtina, kad „mokymo metodas yra racionalus mokymo būdas, nukreiptas į mokymo tikslą ir suderintas su mokinio prigimtimi ir su mokomojo dalyko ypatybėmis“. (S. Šalkauskis, 1992, p. 526). Taigi visur, kur tik yra mokomasis veiksmas, gali būti siekiamas racionalus veiksmas, kuris yra visada nukreiptas į tikslą ir suderintas su subjekto ir objekto ypatybėmis. N. Gage, D. C. Berliner (1994) mokymo metodą apibūdina kaip „pasikartojančių mokytojo veiksmų modelį, kuris gali būti taikomas dėstant įvairius dalykus, būdingas daugiau negu vienam mokytojui ir svarbus išmokimui“. (N. Gage, D. C. Berliner, 1994, p. 307). Modelio sąvoka autorius nori pabrėžti vienu metu ar nuosekliai vienas po kito atliekamus veiksmus. O štai kiek kitokio pobūdžio apibūdinimai: „mokymo metodu vadinama mokytojo ir jo vadovaujamų mokinių veiklos būdų sistema, kuri padeda mokiniams įgyti žinių, mokėjimų bei įgūdžių, lavinti sugebėjimus, formuoti pasaulėžiūrą.“ (L. Jovaiša, J. Vaitkevičius, 1989, p. 137). R. Laužacko nuomone (1997), mokymo metodai „apibūdina mokytojo veiklos būdą, siekiant tikslo ir perteikiant tam tikrą mokymo turinį“. (R. Laužackas, 1997, p. 67). Kiek kitaip mokymo metodą apibūdina L. Jovaiša (1994), pabrėždamas vidinę metodų struktūrą, kurią sudaro „psichiniai procesai, vyksta mokinio – mokytojo sąmonėje: motyvacija – suvokimas – atmintis – mąstymas – vaizduotė – emocijos – valia“. Svarbiausia mokymo metodais ugdyti visų lygių mąstymą, pažinimą ir gebėjimą mokytis. (L. Jovaiša, 1994, p. 98; 146).

V. Jakavičius ir A. Juška (1996) siūlo grupuoti mokymo metodus *pagal mokymo proceso etapus* (tai būtų žinių perteikimo, mokėjimų ir įgūdžių formavimo, žinių įtvirtinimo bei tikrinimo metodai), *pagal loginio mąstymo būdus* (grupė indukciniių ir dedukciniių mokymo būdų) ar net ir po kelis skirstymo kriterijus. Jų nuomone, priimtinausia būtų grupuoti šitaip: a) *žodiniai*, b) *praktiniai*, c) *vaizdiniai metodai*. (V. Jakavičius, A. Juška, 1996, p. 214 – 215).

Tačiau dabartiniu metu pateikiama sudėtingesnė ir išsamesnė metodų klasifikacija, kur skirstymo kriterijus – mokinio veikla, t.y. metodai klasifikuojami *savarankiškumo ir kūrybingumo ugdymo pagrindu*, todėl L. Jovaiša pateikia tokias mokymo metodų grupes:

I. Informaciniai metodai – tai sistema didaktinių veiksmų bei būdų, kurie teikia mokiniams mokslo, technikos, gamybos, meno ir kitų dalykų pagrindines žinias ir jas įtvirtina. Informaciniai metodai būna *teikiamieji* (*pasakojimas, paskaita, aiškinimas, demonstravimas, pokalbis, konsultavimas*) ir *atgaminamieji* (*lektūra, atpasakojimas, kartojimo pokalbis, tikrinimo pokalbis, egzaminas, ekspertizė*).

II. Praktiniai – operaciniai metodai – formuoja mokėjimus ir įgūdžius veikti. Ugdomas savarankiškumas mąstyti ir veikiant. Tai aukštesnis žmogaus išsilavinimo lygis, nes taikant

praktinius – operacinius mokymo metodus vyrauja sintetinis – dedukcinis ir abstraktusis – reprodukcinis mąstymas, o tikrovė priimama loginiu – algoritminiu ir racionaliuoju pažinimu. Pagal panaudojimo ypatumus praktiniai – operaciniai mokymo metodai skirstomi į *pratybas*, *praktinius metodus*, *laboratorinius metodus*.

III. Kūrybiniai metodai – aukščiausia žmogaus savarankiškumo apraiška – kūryba, kurios išdava – kažkas nauja. Tai būdas plėtoti ugdytinių asmeninius, socialinius, komunikacinius gebėjimus, kritinio mąstymo ir problemų sprendimo gebėjimus, darbinius ir veiklos gebėjimus bei formuoti asmens vertybines nuostatas. Kūrybiniai metodai dažnai remiasi probleminiu ugdymu, tai *probleminis mokymas*, *euristinis mokymas*, *tiriamasis mokymas*.

Gilinantis bei analizuojant metodinę literatūrą apie metodų kalsifikaciją į tradicinius ir netradicinius metodus, iškilo nemažai painiavos, tačiau apibendrinus galima teigti, jog tradiciniai metodai yra laiko patikrinti ilgaamžiai metodai, o naujoviški – šiuolaikiniai – „modernūs“, dažniausiai perimti iš užsienio, įvardijami, kaip netradiciniais – aktyvaus mokymo metodais. Jų dėka mokiniai yra skatinami tapti savarankiškais, logiškai mąstančiais bei aktyviai dalyvaujančiais įvairiose veiklose. Netradiciniai mokymo metodai yra šie: *grupinio tyrinėjimo*, *apklausos* (interviu), *vaidinimo*, *argumentų „už ir prieš“*, *debatų*, *modeliavimo*, „*minčių lietaus*“, *projektų*, *eksperimento*, *dokumentų analizės*, „*akvariumo*“, „*ledlaužio*“, *patyrimų įsisąmoninimo*, *reflektyvaus rašymo* ir kt. Vieni autoriai juos vadina metodais, o kiti tik metodiniais būdais, pavyzdžiui, paskaita – metodas, o joje taikomas „minčių lietus“ – metodinis būdas. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 85 – 100; L. Jovaiša, 1994, p. 95; 99).

Turbūt ne vienam pradedančiajam pedagogui iškilo klausimų, kaip nepasiklysti mokymo metodų įvairovėje ir pasirinkti pačius tinkamiausius mokymo metodus, bei į ką labiausiai atkreipti dėmesį juos pasirenkant. Nuomonių dėl mokymo metodų pasirinkimo yra pačių įvairiausių, pvz.: XX a. pradžioje JAV pedagogas J. Dewey, remdamasis mąstymo ir kūrybos psichologija, siūlė pamokoje taikyti probleminio mokymo bei savarankiškos kūrybos metodus. Apie 1960 metus paplito programuotas mokymas, pagrįstas bihevizizmo idėjomis. Humanistinės mokyklos šalininkai siūlo aktyvaus mokymo metodus. Tradicinės pedagogikos šalininkai nesizavi aktyvaus mokymo metodais ir teigia, jog jų taikymas pamokoje siaurina žmogaus erudiciją ir intelektą. Šiuo metu siūloma plačiai taikyti kompiuterinį mokymą. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 100).

L. Šaučiukėnienė (1997) siūlo pasirenkant metodus nepamiršti, jog jie keičiasi vertikalio kryptimi, t.y. pagal amžių nuo paprastesnių iki sudėtingų, pvz.: nuo pasakojimo iki paskaitos. Horizontalio kryptimi mokytojas taiko sudėtingus metodus atskiroms mokinių grupėms, pvz.: viena grupė dirba pagal parašytą instrukciją, o kitai mokytojas aiškina. *Visais laikais pagrindinis*

mokymo metodo pasirinkimo kriterijus buvo klausimas: ar metodas padės vaikui išmokti tai, ką jis turi ir gali išmokti per pamoką. (L. Šaučiukėnienė, 1997, p. 254).

Mokymo metodus psichologai siūlo rinkti pagal šiuos kriterijus:

- mokymo taisyklių atitikimas psichikos funkcijų raidos dėsniumams. Tai, ko mokome ir kaip mokome turi derėti prie psichikos ypatumų. Toks mokymas lavina asmenybę, skatina jos brendimą.
- savarankiška ir motyvuota mokinio veikla. Svarbu sudaryti tokias sąlygas, kad mokinys pats norėtų mokytis ir žinotų, dėl ko tai daro, kam tai reikalinga.
- konkretūs mokymosi dalykai turi atitikti artimiausiai vaiko pažinimo sričiai.
- grįžtamasis ryšys ir vertinimo sistema turi atitikti tris funkcijas: signalinę (atspindėjimo), lavinamąją ir ugdymo. (G. Butkienė, G. Laurinčikienė, 1997, p. 6; 17 – 18).

Pasirenkant metodą reikia suvokti ir pagrindines šių laikų didaktikos tendencijas. Naujai didaktikos kryptims reikia didesnės mokytojo kompetencijos, psichologinių sugebėjimų ir atsakomybės ne vien už žinias, bet ir už vaiko brandą.

Naujos didaktikos tendencijos:

- vaikui siūloma tai, kas ugdo jo dalykinę ir socialinę kompetenciją, nuostatus, gebėjimus.
- svarbu sudaryti situacijas, skatinančias kelti bei aiškintis aktualias gyvenimo ir visuomenės problemas.
- mokinys ir mokytojas turi dirbti sutartinai.

Laisvė rinkti mokymo metodus įpareigoja:

- suvokti metodų atitikimą šiandieninės mokyklos reikalavimams. Nes norima, kad vaikai iš mokyklos išeitų ne tik žiną, bet ir mąstantys, nuovokūs, iniciatyvūs, atsakingi, su meile bendraujantys ir bendradarbiaujantys.
- aiškiai suvokti ir įsisąmoninti gyvenimo prasmę, pamatines vertybes, visa tai, kas vyksta aplinkui. Vertingiausi yra tie mokymo metodai ir principai, kurie mokymą labiausiai priartina prie ugdymo – asmenybės brandinimo. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 100 – 101).

Anot L. Šaučiukėnienės (2003), norint sužadinti augančio žmogaus asmenybės poslinkius, labiausiai tinka *mokymo per patyrimą, reflekyvaus rašymo ir bendradarbiavimo metodai*. Susiliejančio ugdymo metodai, kada veikiamas mokinio protas ir jausmai kartu, siejasi su principu: mokytis – tai atrasti. Susiliejančias mokymas įtraukia moksleivius dalykiškai ir socialiai. Tokio mokymo procese mokiniai patys atranda tikrąsias vertybes, pasijaučia reikšmingais ir reikalingais, pajaučia pareigą ir atsakomybę.

Renkantis mokymo metodą taip pat svarbu žinoti:

- nėra absoliučiai gerų ar tobulų metodų.
- netikslinga kuriems nors metodams ar jų grupėms teikti prioritetą.
- mokymo procesui būtini įvairūs mokymo metodai.
- svarbu atsižvelgti į mokinių amžiaus ypatybes.
- svarbios ir tam tikros klasės ypatybės.
- svarbi mokyklos aplinka.
- lemiamą vaidmenį vaidina pats mokytojas, jo asmenybė. (L. Šaučiukėnienė, N. Stankevičienė, 2003, p. 101 – 102).

Iš pateiktų mokymo metodų apibrėžimų, galima teigti, kad nėra nusistovėjusių, visuotinai priimtinių vienodų ugdymo metodų terminų bei jų klasifikacijos. Didaktikai dažnai skirtingai vadina tuos pačius ugdymo metodus, įvairiai juos grupuoja. Švietimo reformos skatinimas pasirinkti tinkamus metodus ar juos pačiam mokytojui susikurti, darbo autorę įkvėpė praktikoje ne daug kam žinomą, tačiau pedagoginiam darbui naudingą disonansinį metodą realizuoti savo darbe.

1.2. Muzikinio ugdymo metodai ir jų pasirinkimo kriterijai

Muzikinis ugdymas grindžiamas humanistinės pedagogikos nuostatomis – padėti ugdytiniams suvokti savo asmeninės kultūros poreikius ir taip skatinti jo asmenybės tapsmą ir sklaidą. Mokytojai svarbu su mokiniais bendrauti ieškant bendrų interesų, muzikinės veiklos veiksenas apipinant jiems aktualiomis temomis. Taip skatinant bendravimą, nuoširdų supratimą, pasitikėjimą. Patogu siekti tokio bendravimo ypač nedidelėje mokykloje, kuomet gerai pažįstami vaikai, jų socialinė aplinka. Ir siekis skatinti tokį bendravimą, išauga į intereso veiklai, raiškai, poreikio formavimą. Svarbus ugdymo principas – veikla jaukioje, pripildytoje supratimo, bendradarbiavimo, siekimo atsiskleisti, patirti džiaugsmą aplinkoje.

Muzikinis ugdymas reikalingas asmens kultūrai, ypač jo dvasinių vertybių sistemai turi būti papildomas raiška, ugdytinio savirealizacija. Taip skatinama ne tik asmens meninė branda, bet kartu ir savitas pasaulio matymas, kitoks jo suvokimas, kitokio pobūdžio kultūra, lyginant ją su ta, kuri bręsta mokymo, pažinimo tikslais ribojamame procese. Mokiniui tikslingas saviraiškos poreikis, kaip sąlyga siekimams atrasti, išjausti, išgyventi.

Muzikinio ugdymo metodu vadintina mokytojo ir mokinių veiklos būdų sistema, padedanti mokiniams ugdytis muzikinę kultūrą. Tai – metodo, kaip muzikinio ugdymo sistemos, platus supratimas. Tai tam tikras muzikinio ugdymo kelias, grindžiamas veiklos grandžių

visuma. Šia prasme metodas neretai siejamas su muzikinio ugdymo koncepcijos kūrėjo vardu, pav.: K. Orfu, Z. Kodajumi, E. Balčyčiu, A. Piličiausku ir t.t. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 141).

Tiek muzikiniame, tiek nemuzikiniame ugdyme mokymo metodai yra skirstomi į tas pačias grupes, t.y. į *informacinius, praktinius – informacinius* bei *kūrybinius metodus*. Šių metodų taikymas muzikiniame ugdyme priklauso nuo mokinių amžiaus ir muzikinės veiklos pobūdžio. Pavyzdžiui, mokant dainuoti, solfedžuoti, muzikuoti dažniausiai naudojami demonstravimo, pratybų, iliustravimo, teikiamojo ir euristinio pokalbio, palyginimo metodai. Čia netinka paskaitos, lektūros, atpasakojimo metodai. Epizodiškai naudojami pasakojimo, kartojamojo bei probleminio pokalbio (kas ypač būdinga A. Piličiausko, L. Navickienės ugdymo koncepcijose) ir siauriau, tikrinamojo pokalbio metodai. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 141).

Ugdant mokinių muzikinį mąstymą plačiai taikytini *kūrybiniai metodai*, tai probleminis pokalbis, uždavinių sprendimo metodas (pvz.: aiškinantis muzikos sukeltų emocinių būsenų dialektinę kaitą, dramaturgijos, loginės formos, kūrinio prasmės, idėjos klausimus; mokant muzikos rašto – nustatant garsų trukmių, aukštumo ir kitus santykius), muzikos kūrinių formos modeliavimas, kūrinių meninio turinio analizė. Kaip teigia Z. Rinkevičius (1998), plačiai naudotis kūrybiniais metodais nėra paprasta, tai sugeba tik tie mokytojai, kurie patys pasižymi meniniu ir pedagoginiu kūrybingumu.

Kūrybinių metodų grupėje išskiriami šie muzikinio ugdymo metodai:

- *meninio konteksto sukūrimo metodas* – jo paskirtis „išvesti“ ugdytinius už muzikos ribų. Šis metodas įgalina ugdyti mokinio platų visybinių meninį mąstymą.
- *apmąstymų metodas* – jis taikytinas tiek mokant atlikti, tiek ir klausytis muzikos. Taikant šį metodą skatinamas vaizdinis mąstymas, fantazija, asmenybės santykis su muzika ir kultūra.
- *kompozicijų sudarymo* – vartojamas mokant vaikus dainuoti, improvizuoti, muzikuoti.
- *palyginimo metodas* – jis yra universaliausias, nes viskas atpažįstama lyginant vieną objektą su kitu, pvz.: muzikos kūriniai lyginami tarpusavyje remiantis jų panašumais bei kontrastais, galima bet kurį muzikos reiškinių susieti su kitais, muziką – su kitomis meno rūšimis, meną – su gyvenimu. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 141 - 142).

Kiekvienoje muzikos mokymo metodų grupėje metodai persipina, papildo vienas kitą, veikimo būdai, kurie pedagoginiame procese, priklausomai nuo mokymo turinio ir veiklos pobūdžio, emocinės ir loginės situacijos, klasės ar mokinio aktyvumo (pasyvumo), pedagogo valios, kūrybingumo, konkrečioje pamokoje įgyja nepakartojamos „pedagoginės mozaikos“ pavidalą, kurio reikalauja konkretūs ugdymo tikslai. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 142).

Muzikos mokymas, nors ir daug turi bendro su kitų dalykų mokymu, tačiau esama ir svarbių skirtumų. Jeigu mokytojas į juos nepakankamai atsižvelgia ir muzikos mokymą

„spaudžia“ į bendrosios didaktikos reikalavimus, taikomus ne meno dalykams, jis neišvengiamai iškreipia, padaro formaliu ir sausu muzikos kaip meno pažinimo procesu. Todėl mokant muzikos tikslinga laikytis šių metodų pasirinkimo kriterijų:

- pasirinktas metodas, skirtas mokinius išmokyti muzikos meno, pats turi būti adekvatus meniniam turiniui, t.y. turi būti meninio, o ne vien loginio – sąvokinio, pobūdžio.
- mokymo metodas turi aktyvinti mokinių teigiamą emocinį santykį, teigiamas nuostatas muzikinės veiklos atžvilgiu.
- reikalinga rinktis tokius metodus, kurie „apkrautų“ ne tik elementariusius „žemutinius“ muzikinius gabumus, bet ir muzikalumą, kaip tų gabumų aukštąjį lymenį ir – dar daugiau – būtų orientuoti į muzikinį mąstymą, kaip muzikos mokymo ir mokymosi veiklos epicentrą, pažintinės veiklos viršūnę.
- darbo metodai turi visokeriopai stiprinti veiklos motyvaciją ir veikdinti mokinius: skatinti dainuoti, groti, susikaupus klausytis, galvoti, daryti išvadas, sprendimus ir kt.
- būtina atsižvelgti į mokinių amžiaus ypatybes. Jaunesniųjų ir vidurinių klasių mokiniams itin taikytini praktinės – operacinės ir kūrybinės grupės metodai. Informaciniai metodai (išplėstas pasakojimas) daugiau tinka vyresnėse klasėse, tačiau ir ten naudotini praktiniai – operaciniai bei kūrybiniai metodai.
- kadangi mokinių muzikos atlikimo gebėjimai labai nevienodi, svarbu mokytojui derinti grupinio ir individualaus darbo metodus.
- reikalinga metodų įvairovė (demonstravimas, euristinis pokalbis ir kt.).
- būtina metodų sistema, tai reiškia, kad jie turi vienas kitą papildyti, gilinti; antra, juos visus turi jungti aiškiai juntamas muzikinio ugdymo tikslas. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 143 – 144).

Kaip jau buvo minėta muzikinio ugdymo kelias turi būti grindžiamas veiklos grandžių visuma. Viena iš jų, siekiant, kad chore būtų ansambliškas, privalu tobulinti vaikų harmoninę ir polifoninę klausas. Šiam tikslui pasiekti muzikinių sistemų kūrėjai siūlo pasitelkti kanonus, sutartines, daugiabalsius pratimus. Tačiau, kaip rodo darbo patirtis, šie metodai labiau tinkami dirbant su muzikos mokyklą lankančiais mokiniais. Jų intonacinė klausos daug jautresnė, nes jie lanko solfedžio pamokas, klausosi įvairių epochų akademinės muzikos, groja įvairiais instrumentais. Nepaslaptis, jog tik vidurinėje mokykloje muzikuojantys vaikai yra muzikaliai silpnesni. Atsižvelgiant į jų pastangas ir norus lankyti choro užsiėmimus choro vadovui tenka ieškoti būdų, kaip pasiekti, jog tokie chore dainuojantys mokiniai jaustųsi lygiaverčiai greta muzikos mokyklą lankančių mokinių. Disonansinio metodo naudojimas chorinio įsidainavimo metu atveria naujas galimybes daugiabalsumo lavinime.

1. 3. Disonansinio metodo naudojimo galimybės

Būnant choro vadove, savo pamokose stengiuosi atskleisti muzikos reikšmę žmogui, jos prasmę vidiniam vaiko pasauliui. Prasmės įvardijimas didžiausias motyvacijos veiklai šaltinis. Pamokų metu stengiuosi, kad mokiniai patirtų didelį džiaugsmą dainuodami. Choristų emocinė būseną muzikinės veiklos metu, atskleidžia mokinių interesą atliekamai veiklai. Tokia veikla skatina vaikus aktyviai joje dalyvauti, patirti džiaugsmą, išgyventi klasės bendruomeniškumo jausmą. Emocinių išgyvenimų raiška, patirta sėkmė ypatingai svarbi mokiniams, kurie nepasitiki savo jėgomis, bijo drąsiai reikšti mintis, yra vadinami klasės „tyleniais“.

Šiomis dienomis kintant muzikinio ugdymo sistemai, ne kiekvienas muzikos mokyklos mokinys geba skaityti iš natų. Jiems suteikiama galimybė pasirinkti lengvesnį kelią, t.y. nesimokyti solfedžio, jai jie to nenori. Pasirinkimo laisvė nuvedanti į trumpalaikį vaiko norų pasaulėlį, žlugdo įsisavinti muzikos pagrindus, kurie įgyjami tik per solfedžio užsiėmimus. Esant tokiai situacijai iš mokytojo vis tiek yra reikalaujami tik geriausi vaikų/choro pasiekimai. Kad ir kas benutiktų, kūrybingas mokytojas visada randa išeitį.

Idėją disonansinį metodą pateikti kaip vieną iš mokymo būdų suformulavo Šiaulių universiteto docentas Vaidotas Juozas Lygutas. Jau keletą metų šį metodą docentas naudoja parodomuosiuose užsiėmimuose, per trumpą laiką išmokydamas bendrojo lavinimo mokyklos mokinius teisingai intonuoti, juo naudojasi ir siekdamas gerinti studentų solistų intonacinę klausą. Šio darbo autorė, susipažinusi su disonansiniu metodu doc.V. J. Lyguto paskaitose, nusprendė metodo efektyvumą išbandyti lavinant choristų harmoninę bei polifoninę klausą bei siekiant plėsti mokyklinio jaunių choro dainininkų daugiabalsumo pojūčio sampratą. Įsitikinta, jog toks mokymo procesas, pradžioje kažkiek šokiruojantis, ilgainiui tampa įdomus ir mokiniams, ir jų pedagogams.

Disonansinis metodas – tai atonalinis, disonuojantis fortepijoninis pritarimas, kurį mokytojas atlieka grodamas laisvai pasirinktus disonuojančius muzikos garsus, akordus, intervalus, ar *arpeggio* pavidalo slinktis, skambančias ne ta tonacija, kuria mokinys atlieka savo partiją. Girdėdamas disonuojančius garsus, mokinys būna priverstas dėmesingiau klausytis savęs ir įpranta sąmoningai intonuoti. Iš esmės disonansinio metodo poveikis yra kur kas didesnis, nei gali iš pirmo žvilgsnio atrodyti. Tai metodas – ypač lavinantis muzikinę atmintį, reikalaujantis susikaupimo, jautrios klausos, atidumo. Šį metodą pirmiausia pradėjau naudoti choro pratimų įsidainavimo metu. Pirmą kartą choristai išgirdę disonansinį pritarimą susidarė nuomonę, kad mokytoja nusprendė pajuokauti. Štai keletas vaikų minčių, kai jų buvo paklausta apie šį pritarimo būdą: „Mokytoja jūs grojate ne tai ką reikia“, „Mokytoja, mes galvojome, kad Jūs tikriausiai suklydote grodama...“, „Kam tai reikalinga?“, „Nesąmonė..“ ir pan. Bet palaipsniui

leidau vaikam suvokti, jog tai naujas disonansinis fortepijono pritarimo būdas, kurį naudosime kiekvieną kartą pradėjus choro repeticijas. Siekiant dar labiau sužadinti vaikų motyvaciją, kūrybiškumą, susidomėjimą buvo leidžiama kiekvienam vaikui išbandyti savo jėgas bei drąsą akompanuojant disonansiniu fortepijono pritarimu chorui. Tuo metu choro vadovui susidaro palanki galimybė prieiti prie kiekvieno choristo ir patikslinti netinkamai intonuojamus garsus. Bet kiek parodė praktika, neintonuojamų garsų vis mažėjo.

Visiems yra žinoma, jog daugiabalsumas turi būti formuojamas ant vienbalsumo pamato. Todėl disonansinį metodą visų pirma pradėjau naudoti vienbalsių pratimų dainavime. Siekdama, kuo tikslesnio intonavimo lavinant vidinę muzikinę klausą. Skambant disonuojančiam pritarimui vaikas nevalingai geriau girdi save. Pabuvus tokioje dainuojamojoje būsenoje, nuolat praktikuojantis su disonansiniu pritarimu, vaikas automatiškai ir nebeskambant disonuojančiam pritarimui bando atrasti tuos pačius pojūčius, kuriuos buvo pasitelkęs skambant pritarimui. Juk dainuojant daugiabalsę muziką, labai svarbu girdėti ne tik save, bet ir kitus bei išsilaikyti savo partijoje.

Žinant, koks sudėtingas jaunių choro repertuaras, kuriame nuolat vyrauja tribalsis, keturbalsis dainavimas, šio metodo naudojimas yra vienas iš efektyviausių būdų daugiabalsumui lavinti. Rezultatas garantuotas. Šio metodo pagalba švarinamos pačios sudėtingiausios kūrinio vietos, nes tik tada vaikai tampa dėmesingesni, stengiasi geriau girdėti save ir šalia dainuojantį choro draugą. Štai vieno berniuko mintys pasibaigus choro repeticijai: „*Mokytoja, aš labai daug kartų girdėjau, kad šalia manęs dainuojantis draugas dainuoja ne taip, kaip turėtų. Mane tai kelis kartus sutrikdė, pagalvojau, gal aš ką ne taip dainuoju? Bet prisiminęs disonansinį fortepijono pritarimą, kuris buvo naudojamas daug kartų repeticijų metu, iš karto suvokiau, kad dainavau viską gerai. Nešvariai intonavo šalia dainuojantis draugas*“. Galima teigti, jog disonansinio metodo panaudojimas, sustiprina vaikų vidinės muzikinės klausos pojūtį. Mokinys, kuris neintonuoja, savaime tampa disonansiniu pritarimu intonuojančiam berniukui. Tokia situacija tiksliai intonuojantiems mokiniams suteikia galimybę nepriekaištingai intonuoti ir pasitikėti savimi, o tiems mokiniams, kurie intonuoja prasčiau – pagerina intonacinius pojūčius. Tai patvirtino ir atliktas kokybinis tyrimas.

Disonanso sąvoka muzikoje aiškinama taip: *disonansas* (lot. *dissonans* – nedarniai skambas) – nesusiliejančių muzikos garsų sąskambis. (Visuotinė Lietuvių enciklopedija, 2004, p. 15). Apie disonanso sampratą, jo skirtumus įvairiose kultūrose galima spręsti iš gana gausių ir įvairių kultūrinių disonanso interpretacijų, taip pat ir netiesiogiai – iš dermių savybių bei tam tikrų konteksto suflerių. Pirmiausia įvairiose pasaulio muzikinėse tradicijose disonansas nevienodai vertinamas estetiškai. Sekundinė harmonija, kurią mes laikytume siaubingai disonansine, praktikuojama Ramiojo vandenyno salose ir kitur. Islandų *Tvisoengvar* tercija

laikoma disonansu. (Cazden, 1945, psl. 9). Pavyzdžių toli ieškoti nereikia – tai mūsų sutartinės, kuriose geras balsų „susidaužymas“ yra laikomas estetiniu idealu. Įdomu tai, kad muzikinio reiškimo – sutartinių prigimtis glūdi nemuzikiniame (psichoakustiniame – sąskambio šiurkštumo) fenomene. Įvairiose muzikinėse tradicijose skambesio šiurkštumo reiškinys kaip tik yra pageidautinas specifiniams akustiniams efektams, tam tikriems tembrams išgauti. „Vakarų muzikos tradicijoje disonanso įverčius lemia aiškus šiurkštumo buvimas ar nebuvimas. Daugeliu kitų atvejų sprendimai apie disonansą, regis, ignoruoja šiurkštumą ir yra nulemti kultūros bei istorijos“. (Vassilakis, 2005, psl. 119). Neretai pažymima, kad kai kuriose pasaulio muzikos darnose nėra ar beveik neaptinkami natūralieji konsonansai. Grynujų konsonansų nenaudojimas ir dažniausiai labai nepastovių darnų tendencija pastebima kultūrose, kurios yra prie instrumentinės arba kurių pagrindiniai muzikos instrumentai yra ksilofono tipo. (Burns, 1999, psl. 249). Pavyzdžiui, Geraldas Florianas Messneris pastebi, kad Rytų Flores salos (Indonezija) vokalinės polifonijos tradicijoje „artimas mažajai sekundai intervalas yra neabejotinai laikomas konsonansu“. (N. Cazden, 1945, p. 9). Portugalų tradiciniame daugiabalsiame dainavime naudojamos ne disonuojančios sekundos, bet „išderintos“ tercijos, kvintos ar net oktavos. Dainuojama labai garsiai, aukštu registru. Kaip tik šios balso savybės turi įtakos stipriam šiurkštumo pojūčiui susidaryti. Cornelia Fales aprašo pamokomą istoriją apie garsaus etnomuzikologo Alano Merriamo ekspedicijas Centrinėje Afrikoje. *Inanga chuchotée* atlikimą, kurio garsą įrašinėjo A. Merriamas, sudaro šnibždamas tekstas, akompanuojamas *inanga* – aštuonstyge citra. Šis instrumentas prastai laiko derinimą, tačiau tai visiškai nesvarbu, nes tame stiliuje svarbi yra atlikimo technika, visų pirma balso tembras (šnibždamas balsas čia apskritai neturi aukščio kokybės). A. Merriamas stengėsi įrašyti pirmiausia instrumento muziką, balsas įrašė silpnai girdimas. C. Fales šį fenomeną vadina „aukščio centrizmu“ arba „kurtumu tembrui“ – tai „dalis vakarietiškojų klausytojų, įskaitant etnomuzikologus, percepcinis polinkis sutelkti dėmesį į muzikos melodiją, kai tuo tarpu svarbiausias parametras yra tembras. Akivaizdu, kad ieškoti tikslių darnų, teoretizuoti jų klasifikacijas šiuo atveju būtų beprasmiška ir alogiška. Transkribuojant tokią muziką, būtina kaip nors pažymėti tembrą, o aukščio žymėjimas čia tik klaidintų. Taigi tokiai muzikai užrašyti europinė penklinė yra netinkama. (C. Fales, 2002, p. 56 – 57).

XX a. savo kūryboje bet kokios sandaros disonansą laisvai vartojo P. Hindemithas, A. Schonbergas. Disonanso ir konsonanso problemą nagrinėjo H. Riemannas, M. Hauptmannas (1792 – 1868, Vokietija), H. Helmholtzas (1821 – 1894, Vokietija), B. Asafjevas, V. Meduševskis (g. 1939, rusija), C. Dahlhausas, lietuvių muzikologijoje – J. Juzeliūnas, V. Bičiūnas ir kiti. (Visuotinė Lietuvių enciklopedija, 2004, p. 15).

Iš pateiktos analizės apibendrinant galima teigti, jog disonansas muzikoje naudojamas kaip skambesys, o šiame darbe šiuo disonansiniu sąskambiu lavinamas daugiabalsumas. Taigi galime paklausti, ar iš tikrųjų disonansas toks „nemalonus“? Nors klasikinė samprata yra būtent tokia, tačiau juk esama muzikinių kultūrų ar stilių, kurių pagrindą sudaro disonuojantys sąskambiai; artimiausias pavyzdys – lietuvių sekundinė polifonija. Todėl nėra vienintelės teorijos, vienintelės paradigmos, išsamiai apibrėžiančios disonanso sąvoką. Atskiros teorijos nagrinėja atskirus jo komponentus.

2. DAUGIABALSUMO UGDYMO TENDENCIJOS

JAUNIŲ CHORE

2.1. Daugiabalsumo raida chorinėje muzikoje

Siekiant išsiaiškinti daugiabalsumo ugdymo tendencijas jaunių chore, svarbu pateikti daugiabalsumo sąvokos atsiradimo sampratą, jos vystymąsi muzikinėje – istorinėje raidoje bei daugiabalsumo lavinimo įvairovę ir derinimą chorinėje veikloje.

Kada muzikoje atsirado daugiabalsiškumas, nustatyti, nors apytikriai, yra be galo sunku. Daugiabalsio giedojimo atsiradimui galėjo pasitarnauti vyrų ir moterų arba vyrų ir vaikų dainavimas kartu. Daugiabalsiškumas minimas jau VII a. Ordo Romanus, tačiau tos žinios yra labai bendro pobūdžio, iš jų negalima susidaryti vaizdo apie to meto daugiabalsės muzikos reikšmę ir jos technines priemones. Manoma, kad tai galėjo būti heterofoninis giedojimas, pagrįstas kvintų ir kvartų paralelizmu. (R. Gudelis, 2001, p. 59)

Visuotinėje lietuvių enciklopedijoje *daugiabalsiškumas* apibrėžiamas, kaip muzikos medžiagos dėstymo būdas, kai vienu metu skamba du ir daugiau skirtingų, tačiau tarpusavyje susijusių balsų. (Visuotinė Lietuvių enciklopedija, 2003, p. 518). Daugiabalsė muzika gali būti įvairių pavidalų: pagrįsta tos pačios melodijos variantais, sudaryta iš savarankiškų melodijų, iš įvairių akordų sąskambių, iš melodijos su akordiniu pritarimu ir panašiai. Įvairias daugiabalsės muzikos formas, pagrįstas savarankiškais balsais, kurie, turėdami savas melodines linijas, jungiasi į vieną bendrą melodiją ansamblių, apibendriname vienu polifonijos terminu. Daugiabalsė muzika struktūros atžvilgiu gali būti suskirstyta į *pabalsinę, polifoninę, homofoninę* ir *harmoninę* muziką. (V. Klova, 1966, p. 5)

Pabalsinėje muzikoje visi balsai vienu metu atlieka tos pačios melodijos įvairius variantus. Variantų įvairumo dėka balsai čia susilieja į unisoną arba paralelinį judėjimą unisonu ar oktava, čia išsiskiria į kitus intervalus, sudarydami įvairius sąskambius. Pabalsinis dainavimo būdas būdingas rusų liaudies dainoms.

Polifonine vadiname tokią muziką, kuri sudaryta iš savarankiškų balsų, savarankiškų melodijų. Atsižvelgiant į sudarymą, polifoninė muzika skirstoma į dvi pagrindines rūšis: į *kontrastinę polifoniją* ir *imitacinę polifoniją*. Polifonija yra viena iš svarbiausių daugiabalsės muzikos išraiškos priemonių. Polifonijos technika naudojama įvairių tautų liaudies ir profesinėje muzikoje, visų epochų, stilių, įvairių žanrų muzikoje – nuo dvibalsės dainos iki operos ar simfonijos. (V. Klova, 1985, p.12).

Homofoninė muzika nuo polifoninės skiriasi tuo, kad čia yra viena pagrindinė melodija, kurią kiti balsai palydi, jai akomponuoja. Šalutiniai balsai čia yra mažiau savarankiški, mažiau melodingi, negu pagrindinis balsas.

Harmoninėje muzikoje nėra vienos ar kelių savarankiškų pagrindinių melodijų, kurioms pritaria kiti balsai. Visi balsai čia lygios vertės. Šitokią muziką sudaro eilė akordų, susiliejančių į vientisą muzikinę visumą. (Polifonija, p. 3, ŠU)

Ankstyvasis daugiabalsumas. Antroje viduramžių pusėje pradėjo formuotis chorinis daugiabalsumas. Įdomu tai, kad jo idėja atėjo ne iš muzikaliosios Italijos, bet iš šiaurinės Europos dalies. Manoma, kad daugiabalsiškumo tradiciją paskatino šių regionų liaudies muzika.

Pirmieji duomenys apie daugiabalsiškumą atėjo iš Britanijos: 867 m. pasirodė škotu filosofo Jono Škoto Eriugenos (mirė apie 877 m.) veikalas „Apie muziką“, kuriame užsiminta apie dvibalsį giedojimą. Pirmieji daugiabalsės muzikos natų pavyzdžiai pasirodė IX a. pabaigoje. Jų autorius, manoma, buvo vienuolis Hukbaldas iš Sen Amando, Flandrijos (Gerulaitis, 1994, p. 23). Pastaba: Flandrija apima Prancūzijos Pa de Kalė ir Noro provincijas, taip pat kai kurias Vakarų ir Rytų Belgijos bei Olandijos provincijų dalis. Taigi šis geografinis regionas bemaž sutampa su Nyderlandais, renesanso daugiabalsės muzikos centru. (R. Gudelis, 2001, p. 59).

Visa ankstyvoji (beveik iki baroko) daugiabalsė muzika buvo vokalinė, skirta nedideliems giedotojų ansambliams ir chorams. Būdingiausi žanrai *organumas*, *diskantas*, *konduktas* ir *ankstyvasis motetas*. Pagal jų daugiabalsiškumo principus galima spręsti apie to laikotarpio chorinį mąstymą.

Ankstyvajame, paraleliniame (*vox organalis*) organume (IX – X a.) matome paprasčiausią ir natūraliausią daugiabalsiškumą: *grigališkojo choralo* melodiją (*vox principalis* arba dar kitaip vadinama *cantus firmus*) paralelėmis kvartomis – kvintomis palydėdavo pritariamasis balsas. Kai prie vyrų, giedančių kvartų ir kvintų paralelizmu (žemas ir aukštas balsas), prisidėdavo vaikai, natūraliai susidarydavo trijų balsų daugiabalsiškumas. (V. Klova, 1966, p. 15).

Šiam daugiabalsiškumo būdai išsisėmus, XI a. atsirado *laisvasis organumas*. Balsai ėmė judėti laisviau – kvintomis, kvartomis, oktavomis bei kitais intervalais viena kryptimi ir priešprieša. Tačiau balsai judėdavo vienu ritmu, „nata prieš natą“ principu. XII a. *organumas* dar laisvesnis. Vienam *grigališkojo choralo* melodijos balsui jau tekdavo po kelis lydinčiojo viršutinio (*vox organalis*) balso garsus.

Balso *vox organalis* kitimas – perėjimas nuo atitarimo grynaisiais obertonais (kvartos, kvintos intervalais) iki laisvo melodinio ir ritminio vedimo – rodo chorinio mąstymo evoliuciją: balsų savarankiškumo suvokimo pradžią, chorinės sinchronizacijos poslinkis nuo „nata prieš natą“ iki laisvesnio kontrapunktiško ritminio santykio ir bendro chorinio garsyno išplėtimo.

Kitos daugiabalsės formos – *diskantas* ir *senovinis (ankstyvasis) motetas* tobulėjo iš esmės plėtodamos minėtų chorinio mąstymo priemonių kompleksą. Viduramžių daugiabalsio giedojimo formos – *organumas*, *diskantas*, *ankstyvasis motetas* iš esmės fiksuoja chorinio

mąstymo ir chorinės intonacijos kokybės lūžį. Tai brendo ištikus šimtmečius, buvo skatinamas *Schola cantorum*, *grigališkojo choralo* ir jo giedojimo *antifoninio* bei *responsorinio* būdų, atvedusių iki aktyvaus choro balsų diferencijavimo. (R. Gudelis, 2001, p. 64).

Daugiabalsiškumas vėlyvaisiais viduramžiais. Nors iki pat renesanso Vakarų Europos bažnyčiose dominavo *grigalika* ir *monodinis responsorinis* chorinio giedojimo būdas, daugelyje muzikos centrų vyko savaiminės daugiabalsiškumo paieškos. Seniausi (XI – XII a.) daugiabalsio giedojimo centrai – *Chartres*, *Limoges*, *Santjago de Compostela* vienuolijos, nuo XIII a. iškilo *Notre Dame* kapela, su išgarsėjusia *Leoni ir Perutini Didžiojo* giedojimo mokykla. Žinių apie šias mokyklas išliko nedaug, tiesioginių duomenų nėra net apie patį Perutinį Didįjį. Nežinia, ar jis buvo tik giedotojas, ar ir kapelos vadovas. Išliko apie 20 jo organumų, nors manoma, kad sukūrė jų kur kas daugiau. (R. Gudelis, 2001, p. 64).

Apie tų laikų chorinį ansambliavimą detalesnių aprašymų neišliko. Matyt, sudėtingiausius *organumus* ir *konduktus* giedodavo solistų ansamblis – vieną balsą tik vienas giedotojas.

XVI amžius muzikoje vadinamas „*Ars nova*“. Chorinei muzikai jis davė pirmąsias daugiabalses mišias, kurių autorius prancūzas Giljomas de Mašo (Giljom de Machaut, apie 1300 – 1377). Apie 1634 m. sukurtos mišios buvo skirtos Karolio V karūnavimo Reimse iškilmėms. Mišios ordinarinės, jas sudarė *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* ir *Agnus Dei*. Manoma, kad G. Mašo mišios (keturiems balsams) būdavo atliekamos ir su instrumentų pritarimu. Vadinasi, tais laikais dar nevisose bažnyčiose buvo įsitvirtinęs grynasis a cappella choro stilius. (V. Klova, 1966, p. 18).

Grigališkojo choralo integralinis aspektas. Grigališkasis choralas – viena pačių unikaliausių muzikos formų visoje žmonijos istorijoje, jungianti visos Katalikų bažnyčios intonacinę – jausminę mąstymą ir atnašavimo emocinį tonusą, kuris atitinkamai paveikė ir protestantų bei stačiatikių giedojimą. Grigališkojo giedojimo kultūra, turint galvoje visas choralo monodines ir išvestines daugiabalses formas, be jokių išlygų buvo elitinis menas, prieinamas tik žinovams ir apribotas griežta bažnytine subordinacija. Protestantiškojo choralo muzikinė forma buvo pagrįsta vokiškąja tradicija. Profesinėje muzikoje protestantiški choralai būna keturių faktūrų tipų: 1) melodijos harmonizuotė akordiniu būdu, 2) polifoninis melodijos vedimas, 3) fugos, 4) kanonai. Paprastesni homofoniniai choralai yra gana schematiškesni, dažniausiai periodo formos, su aiškiomis cezūromis tarp frazių, frazių išdėstymas seka psalmių tekstą. Protestantiškasis choralas jau nebebuvo toks neutralus, internacionališkas kaip grigališkasis choralas. Jis, kartu su protestantizmu sklisdamas į Baltijos, Skandinavijos ir kitus kraštus, skleidė ir tipišką vokiško giedojimo ir mąstymo tradiciją. O grigališkasis choralas neturi nacionalinių

savybių: jis yra giedamas tik dvasiškių ir mažų ansamblių, lotyniškai, kanonizuotomis melodijomis. (R. Gudelis, 2001, psl. 57)

Renesansas – daugiabalsio choro ir jo muzikos (moteto, mišių, madrigalo, kantatos) klestėjimo epocha, Palestrina – visų laikų sakralinės choralinės muzikos estetiškas ir stilistinis orientyras. Renesanso meninių ieškojimų dvasia gyvai spindi tų laikų vokalinėje polifonijoje ir choro plėtroje. Chorų buvo įvairių – mažų solistų ansamblių, stambesnių chorų bažnyčiose, didelių proginių kolektyvų. Muzika kuriama įvairioms balsų sudėtims. Dažniausiai pasitaiko penkių mišrių balsų garsynas, bet pamažu ryškėjo ir klasikinė keturių balsų choralinė sudėtis. Įvardinamos choro partijos: *contratenor bassus* (bosas), *tenor* (tenoras), *contratenor altus* (altas), *superius* (it. sopranas). Mišrių balsų bažnyčių choruose giedojo berniukai ir vyrai su pritarimu ir *a capella*. Choralinė faktūra ir atskirų balsų diapazonai, mūsų akimis žiūrint, dainavimui ne visuomet patogūs, o kartais net neįprasti, nes buvo nulemti ne tiek natūralių žmogaus balso galimybių, kiek bažnyčios siekimo turėti tik vyriškosios lyties giedotojus. Todėl boso ir tenoro partijas giedodavo vyrai, alto – vyrai, turintys ypač aukštus balsus (falsetininkai), taip pat berniukai, soprano partijas giedodavo berniukai. Renesanso epochoje dažniausiai taikomas choro modelis – nedidelis, bet aukštos vokalinės kultūros kolektyvas. Dauguma Palestrinos, O. Laso, K. Monteverdžio, K. Janekvino (C. Jannequin) ir kitų kompozitorių kūrinių nemažai sunkumų iškelia net ir gana raštingiems mūsų laikų chorams. Ruošiant renesanso muziką tenka paplušėti ir profesionalams, ir akademiškiems muzikos mokymo įstaigų kolektyvams. Tačiau tai nesujė su tariamu šių laikų choro regresu, nes renesanso choralinė muzika skirta ansambliams. Renesanso partitūros, kurios dabar skiriamos mišriam chorui (SATB), savaime suprantama, yra ne autentiškos – jos redaguotos. Jei partitūra penkiems balsams, tai trys pirmosios partijos dažniausiai skiriamos moterims (SI SII A). Kartais labai nepatogi, žema būna alto partija arba kai kurios jos atkarpos. Tai gali būti buvusi tenorų partija. Be to, dabar renesanso partitūros būna išmargintos dinaminiais ženklais ir griežtais *crescendo* bei *decrescendo* – tai irgi redaktorių darbas. Renesanso muzikos stilius – vadinamasis *griežtasis polifoninis stilius a capella*. Tai choralinės muzikos *a capella* žydėjimo laikas. Ši tradicija atnaujinta tik romantizmo epochoje. Stiliaus bruožai: patogios intonuoti balsu melodijos, minkštas, elementariais akustiniais dėsniais paremtas garsynas. Harmonijoje dominavo konsonansiniai sąskambiai. Griežtojo stiliaus kompozicijoms būdingas ypač skaidrus, ramus skambesys. Muzika kuriama įvaldant konrapunkto techniką ir vadovaujantis racionalių mąstymu. Stabiliausias renesanso žanras – motetas. Renesanso muzikos “mokymasis” ypač aktualus tų tautų choralinėms kultūroms, kurios savo pirmuosius chorus ir literatūrą kūrė jau romantizmo arba dar vėlesniu laiku (Baltijos kraštai, rytinė Europos dalis). (R. Gudelis, 2001, psl. 66 – 67).

Baroko choro prestižas ne menkesnis už renesanso; karalių ir didikų rūmuose choras buvo vienas iš aristokratiškosios prabangos požymių Baroko laikotarpiu. Baroko chorinis palikimas stebėtinai didelės išliekamosios vertės. Dabar be jo nei koncertinio, nei pedagoginio repertuaro tiesiog negalėtume įsivaizduoti. J. S. Bacho “Magnificat” ir Mišios h – moll; D. F. Hendelio oratorija “Mesijas”, Dž. Pergolezio chorai – tai kūriniai, savo populiarumu koncertinėse estradose ir muzikos mokymo įstaigų auditorijose galintys lygintis su V. A. Mocarto “Requiem”. Chorinis menas ryškiausiai atsispindėjo protestantiškuose kraštuose: Vokietijoje, Anglijoje. Pagrindinis šio laiko bruožas – energingos chorinio garsyno paieškos ir klasikinio choro modelio susiformavimas. Su protestantizmu baigėsi Romos katalikų bažnyčios hegemonija muzikoje, o kiekviena protestantizmo šaka iškėlė savo reikalavimus. Anglikonų bažnyčia chorui buvo labai palanki; choras reprezentavo jos didybę, savarankiškumą ir dėmesį menui. Susiformavo savitas moteto žanras *antemas* (*anthem*). Lyginant su polifoniniu motetu, anteme ženklesni homofonijos pradai. Baroko chorinis vokalinis stilius gana individualizuotas. Šiuo laikotarpiu ir vėliau vieningo choro modelio nebuvo, bet vokaliniame mene formavosi *bel canto stilius*, kuris neabejotinai darė įtaką ir choro vokalui. *Bel canto* – ne tik dainavimo, bet ir muzikos stilius. Iš operos tiesiogiai į chorą *bel canto* neperėjo, o tik pasitarnavo kaip vokalinis etalonas. Baroke susiformuoja klasikinis chorinis garsynas. Choro balsai įgauna nuolatinės funkcijas. Homofonijoje viršutinis balsas (diskantas, sopranas) yra melodiją vedantysis, bosas – harmoninio Prado reiškėjas, altas ir tenoras – viduriniai harmoniniai balsai. (R. Gudelis, 2001, psl. 75 – 76).

Klasicizmas išugdė chorinį simfonizmą. Chorinę muziką kūrė Jozepas Haidnas ir jo brolis Michaelis (1737 – 1806), kuris paliko nemažiau kūrinių už Jozepą. Garsųjį “*Requiem*”, ordinarinių mišių, kantatų ir motetų sukūrė V. A. Mocartas, L. Bethovenas – *Missa solemnis*, IX simfonijos finalą ir kt. Choro garsyno ir tembro modelyje daug instrumentiškumo elementų. Kadangi absoliuti dauguma klasikinės muzikos buvo skirta chorui su orkestru, tai tylus, “destiliuotų” balsų dainavimas netenka prasmės – jis dingsta orkestro gaudesyje. Klasikinėms stambioms formoms reikalingas tiksliai partitūrą atliekantis, skambus, gerai artikuluojantis ir gebantis sekti taktavimą choras. Megėjų chorams klasikinėje muzikoje vietos nedaug. Partitūrų įgarsinimui reikalingi profesionalai, kurie geba skaityti iš natų. To iš choro reikalauja V. A. Mocarto “Requiem” ar L. Bethoveno “Missa solemnis”. Klasicizmo chorinis modelis lyg ir nevienalytis – J. Haidno ir V. A. Mocarto partitūros iš vienos pusės, iš kitos L. Bethoveno chorinis simfonizmas – du skirtingi garsyno tipai, dvi vokalinės technikos kryptys. J. Haidno ir V. A. Mocarto partitūros parodo galutinai suformuoti, taisyklingo keturbalsiškumo modelį. Garsynas patogus, balsai vedami patogiomis dainavimui linijomis. Partitūros vienodai gerai skamba vertikalaus ir horizontalaus derinimo atžvilgiais. L. Bethovenas išgarsėjo choriniu

simfonizmu, tačiau ši savoka aiškiau nebuvo apibrėžta. Įdomi J. Bružo tezė: L. Bethovenas chorą traktavo kaip vieną sudedamųjų didžiulio atlikėjų kolektyvo dalių (Bružas, 1971). L. Bethoveno simfonizmą galima traktuoti ir kaip choro instrumentalizavimą plačiaja prasme. “Missa solemnis” chorinis mastymas pagrįstas temų, frazių konstravimu ir labai plačiais, instrumentinei muzikai būdingais potėpiais. Savitesnės chorinio dainavimo manieros klasicizmas neišugdė. Choro partitūrose balsų išdėstymas buvo labiau orientuotas pagal styginių orkestro instrumentus. Tai rodo klasikų mišių, oratorijų ir kantatų chorinio garsyno pateikimas aukštu registru, nepatogia atsikiriems balsams tesitūra. (R. Gudelis, 2001, psl. 83).

Romatizmo chorinė stilistika. F. Šuberto mišios tęsia klasicizmo tradiciją. F. Mendelsono “Pirmoji Valpurgijų naktis” veikia artima ne romantiniam, o šviesiam klasikiniam Gėtės ir V. Šekspyro nakties įvaizdžiui. Romantizmas atgaivino klasicizme pamirštas liaudiškos prigimties smulkiąsias muzikines formas. Koncertuose suskamba išplėtos chorinės scenos, choriniai ciklai ir posminės, artimos liaudies dainai miniatiūros. Auga smulkaus repertuaro visuomeninis poreikis ir kompozitoriai jį tenkina. Romantizmo epochoje populiarus miniatiūros žanras. Jame įsitvirtina homofoninis – akordinis, labiausiai mėgėjų chorams prieinamas daugiabalsiškumas. XIX a. operų arijos, ansambliai ir chorai patenka į koncertų estradas. Dž. Verdžio, H. Berliozo, R. Vagnerio, P. Maskanjo (Pietro Mascagni), Š. Guno operų chorai tampa reikšminga mėgėjų ir profesionalų chorų repertuaro dalimi. (R. Gudelis, 2001, psl. 87).

XX a. naujų muzikos raiškos priemonių paieška suformavo naują požiūrį į pagrindines muzikos kategorijas – garsą, akordą, tonaciją. Išryškėjo dėmesys tembrui, koloritui, pradėta vartoti neapibrėžto aukščio garsus ir jų derinius. Vėl padidėjo polifonijos vaidmuo, polinkis į linearizmą. Šiuolaikinėje muzikoje vartojami sudėtingi visų daugiabalsumo tipų polifaktūriniai deriniai. (Visuotinė Lietuvių enciklopedija, 2003, p. 518).

Daugiabalsiškumas lietuvių liaudies ir profesionalioje muzikoje. Lietuviai nuo seno mėgo dainuoti ir po vieną, ir visu būriu (t. y. choru), tą pastebėjo ir svetimšaliai, todėl Lietuvą dainų kraštu pavadino. J. Čiurlionytės monografijoje „Lietuvių liaudies dainų melodikos bruožai“ (1969) aprašyta daugybė dainavimo situacijų, pateikia puikių daugiabalsės dainos pavyzdžių. Aukštaičių ir žemaičių tradicijoje daugiabalsės *homofoninės* ir *polifoninės* dainos sudaro net atskirus dainuojamojo folkloro porūšius. Visur čia matome chorą. (R. Gudelis, 2001, p. 190).

Atkreipsime dėmesį į vieno rusų muzikologų teoretikų N. Tiūlino straipsnį „Apie harmonijos gimimą ir vystymąsi liaudies muzikoje“ (Н. Тюлин, 1959, p. 3- 9). Čia į mūsų laidišką chorą žvelgiama per kitų Europos tautų kontekstą.

Pirmiausia J. Tiūlinas kaip savaime suprantamą dalyką vartoja terminą „liaudies choras“, tiesa, straipsnyje jį sieja su liaudiškąja daugiabalsio dainavimo tradicija. N. Tiūlinas tvirtina, kad

apie harmoniją liaudies dainose galima kalbėti tik Rytų Europos kontekste. Vakaruose folklorui nuo seniausių laikų įtaką darė miestietiška muzika, todėl jis anksti prarado savo autentiškumą. Pasak N. Tiūlino, ištobulintą liaudies harmoniją turi rusai, ukrainiečiai, gruzinai ir Baltijos tautos. Lietuvą jis išskiria kaip ypatingai aukštos liaudiškos chorinės kultūros šalį, turinčią *polifoninį* ir *homofoninį* daugiabalsiškumą. Ypač akcentuoja savitas lietuvių liaudies dainų kadencijas, kai balsai subėga į terciją, o kai kada net į trigarsį. Žvelgiant iš folklorinės kultūros pozicijų – tai aukščiausias *harmoninio* mąstymo lygmuo. Nebūdingas rusams, ukrainiečiams ir kitoms tautoms. Slavų liaudiškasis daugiabalsumas kadencijose grįžta į unosoną, o tai jau paprastesnis balsų savarankiškumas ir *harmonijos* pojūtis. (Н. Тюлин, 1959, p. 15).

Paprastesnis *tercinis daugiabalsiškumas* su melodija teisiog suaugęs su *Žemaičių Kalvarijos Kalnų* giedojimo tradicijoje. A. Motuzas, pateikia daugybę dvibalsių giesmių pavyzdžių, kurios savo kilme siekia labai senus laikus. Giesmių melodijos be pritarimo nėra įdomios, atgyja tik su „turavojimu“. *Tercinis* giedojimas vaikščiojant Kalnus išsiplėtė iki įspūdingos giedojimo kultūros, iki šiol praktikuojamos ne tik Kalvarijoje, bet ir visoje Žemaitijoje (A. Motuzas, 1997, 1998).

Lietuviško daugiabalsiškumo įvairovė kelia nuostabą net pačiai J. Čiurlionytei: „Kaip suprasti tai, kad šiuolaikinės kultūros sąlygomis gyvuoja tiek skirtingų daugiabalsiškumo tipų, kuriuos, iš vienos pusės, sudaro *disonansinė polifonija*, neturinti nieko bendro su klasikine, o iš kitos – paprasčiausias *homofoninis* daugiabalsiškumas, sutampantis su klasikinės harmonijos dėsniumais“ (J. Čiurlionytė, 1969, p. 127).

Belieka pridurti, kad *homofoninis* daugiabalsiškumas, kuriam būdingi ir klasikinės harmonijos dėsniumai, suartėja su bendrine balsovada. Savo ruožtu harmonijos (kaip ir polifonijos) chorinė pateikimo forma yra grindžiama žmonių balsams patogiu vertikaliu vedimu natūraliais balsų derinimo būdais. Tai reikštų, kad kažkokiais paslaptiniais būdais liaudiško lietuvių choro balsai savaimė linksta prie universalių chorinio ansamblio pradmenų. Taigi galima teigti, kad chorinis dainavimas ir mąstymas lietuvių liaudžiai yra įgimtas.

Paplitusi nuomonė, kad giedojimas bažnyčiose pritariant vargonams skatino *dvibalsį* giedojimą, negali būti paneigta. Disertacijoje A. Arminas kėlė hipotezę, kad XVIII – XIX a. akordinė vargonų muzika Lietuvos bažnyčiose skatino *dvibalsį* giedojimą, tai matyti ir iš *Žemaičių Kalvarijos Kalnų* (A. Motuzas, 1997) bei kitų giesmių. Tačiau menkas Lietuvos periferijos bažnyčių muzikinio profesionalumo lygis neteikia bent kiek įdomesnės medžiagos didesniems apibendrinimams. Be to, negalima pervertinti bažnyčios įtakos liaudies daugiabalsiškumui, nes tam prieštarautų ištisų savito stiliaus liaudies dainų regionų egzistavimas toje pačioje krikščioniškoje Lietuvoje.

„Tokia prielaida negali būti patikima, visų pirma, jau dėl to, kad darosi neaišku, kaip pietrytinė Lietuvos dalis (Dzūkija) iki mūsų dienų išlaikė *monodinį* stilių. Antra vertus, bažnyčios įtaka vargu ar galėjo būti tokia stipri, kad jos poveikyje būtų susidaręs kompaktiškas ir monolitiškas stilius, aprėpantis beveik du trečdalius visos Lietuvos“ (J. Čiurlionytė, 1969, p. 301). Vadinasi, giedojimas bažnyčiose, nors ir turėjo įtakos liaudiškam choriniam mąstymui, nulemti jo negalėjo.

Apibendrinant šį skyrių svarbu užakcentuoti daugiabalsumo sąvokos svarbiausius vystymosi bruožus. Daugiabalsiškumas minimas jau VII a., kaip heterofoninis giedojimas, pagrįstas kvintų ir kvartų paralelizmu. Ši sąvoka apibendrinama polifonijos terminu. Jau antroje viduramžių pusėje pradėjo formotis chorinis daugiabalsumas. Visa ankstyvoji (beveik iki baroko) daugiabalsė muzika buvo vokalinė, skirta nedideliems giedotojų ansambliams ir chorams. Nors iki pat renesanso Vakarų Europos bažnyčiose dominavo *grigalika* ir *monodinis responsorinis* chorinio giedojimo būdas, daugelyje muzikos centrų vyko savaiminės daugiabalsiškumo paieškos. Renesansas buvo daugiabalsio choro ir jo muzikos (moteto, mišių, madrigalo, kantatos) klestėjimo epocha. Baroko chorinis palikimas stebėtinai didelės išliekamosios vertės. Klasicizmas išugdė chorinį simfonizmą. Romantizme įsitvirtina homofoninis – akordinis, labiausiai mėgėjų chorams prieinamas daugiabalsiškumas. Šiuolaikinėje muzikoje vartojami sudėtingi visų daugiabalsumo tipų polifaktūriniai deriniai. Lietuva išskiria kaip ypatingai aukštos liaudiškos chorinės kultūros šalis, turinti *polifoninį* ir *homofoninį* daugiabalsiškumą.

2.5. Daugiabalsumo lavinimo įvairovė ir derinimas chorinėje veikloje

Apžvelgus daugiabalsumo sąvokos raidą svarbu išsiaiškinti, kokiais metodiniais būdais chorvedžiai lavino ir tebelavina polifaktūrinius derinius vadovaudami chorams.

XX a. rusų kompozitorius, dirigentas S. Milovskis (1994) pabrėžia, jog tik išvysčius švarų unisoną, galima pradėti lavinti daugiabalsį dainavimą. Pirmas etapas – dainavimas dviem balsais. Kaip tai padaryti, pasiekti? Daugelis chorų mokytojų turi vieną nuomonę, kad vaikai lengviau dainuoja antru balsu, kai antro balso melodija yra savarankiška. Paralelinis judėjimas su pirmu balsu, autorius nuomone, antro balso partijai yra žymiai sudėtingesnis. Iš pradžių vaikam reikia duoti lengvas, gerai žinomas melodijas ir tik paskui po truputi eiti sudėtingyn. Prieš dainavimą dviem balsais, reikia klasę padalinti į dvi dalis. Pirmoje grupėje reikėtų skirti daugiau vaikų su siauru diapazonu, į antrą mažiau, vaikų su normaliu diapazonu. Pradedant dainuoti tribalsius pratimus, 3 grupę reikia padaryti iš geriau intonuojančių vaikų. Prieš dainuojant dviem balsams, visam chorui reikia padainuoti pirmo ir antro balso partijas, ir tik paskui dalintis

į grupes. Visi pratimai turi būti užrašyti lentoje! Pratimai be intonacinių ženklų. Darbas su vienu pratimu turėtų būti atliekamas per tris pamokas. Pereiti prie kito pratimo galima tik tada, jei mokytojas yra įsitikinęs, kad šis pratimas buvo išmoktas nepriekaištingai. Didelė pagalba mokytojams yra plakatai su teisingai dainuojančiais vaizdais, įrašai su chorais, nuotraukos su dainuojančiais vaikais. Rekomenduojama įrašyti vaikų dainavimą kiekvieną pamoką. Prasdainavimo pratimai yra vienas iš svarbiausių pamokos dalių. Labai svarbi yra dikcija, bet be emocinio įsijautimo nei vienas pratimas ar kūrinys neatskleis tam tikro kūrinio, ar pratimo charakterio. Labai svarbu veido mimika. (С. Миловский , 1994, p. 5).

Iš praktikos žinotina, kad net idealiai mokant atskiras partijas, pradėjus dainuoti dviem balsais, švarus partijų unisonas dažniausiai neišlieka. Tai atsitinka todėl, kad, dainuojant vienu balsu, klausa nepripranta prie dvibalsių sąskambių girdėjimo ir atlikimo. M. Stragienės (2002) teigimu, unisoninis dainavimas neparuošia ir dvibalsiam dainavimui, o vienbalsio dainavimo įgūdžių perkėlimas į dvibalsį dainavimą nepasiteisina. (M. Stragienė, 2002, p. 7).

Gebėjimas girdėti ir atlikti dvibalsę dainą negali būti išugdomas unisoninio dainavimo procese, nes dvibalsė faktūra jungia savyje ne tik melodinę, bet ir harmoninę funkcijas. Dvibalsumo, kaip pirmosios daugiabalsio dainavimo pakopos, išugdymas yra lemiamas veiksnys mokinio harmoninei klausai lavinti. Harmoninė klausa – sugebėjimas girdėti daugiabalsės muzikos sąskambius. B. Teplovas ją taip apibūdina: tai muzikinė klausa „sąskambių, o kartu ir bet kokios daugiabalsės muzikos atžvilgiu“. (B. Teplov, 1961, p. 536). Nesimokant dvibalsių dainų, harmoninė klausa, taip reikalinga choriniam dainavimui, beveik nelavinama, kadangi bet kokį harmoninį sąskambį dainininkas suvokia kaip kažką vientiso, pasiekiančio klausą vienu metu. Melodinis to paties sąskambio išdėstymas vienas po kito panašių asociacijų nesukelia. (M. Stragienė, 2002, p. 7).

R. Pečeliūnas (2003) teigia, jog chorinis dainavimas, būdamas daugiabalsis, ugdo ne tik melodinę, bet ir harmoninę mokinių klausą. Harmoninė klausa intensyviau ugdoma viduriniajame mokykliniame amžiuje. Harmoninė klausa ugdoma panaudojant daugiabalsę muziką, esant pakankamai gerai išvystytam dermės jausmui bei pakankamai tvirtiems ir ryškiems klausos vaizdiniais. Melodijos judėjimo suvokimas yra melodinės klausos vystymo pagrindas, o sąskambių suvokimas sudaro harmoninės klausos ugdymo pagrindą. Sąskambių suvokimas, skirtingai nei melodijos suvokimas, turi reikšmingą ypatybę, kad, esant atitinkamam muzikinės klausos ugdymo lygiui, jis įgyja naujų bruožų, kokybiškai skiriasi nuo sąskambių suvokimo žemesniu lygiu. Harmoninė klausa tęsia tolesnį muzikinės klausos ugdymą žymiai aukštesniu lygiu, ir būtina harmoninės klausos ugdymo sąlyga yra atitinkamo melodinės klausos lygio išvystymas.

Jaunių chore vienbalsumas reikalingas, nes padeda choristams greičiau įgyti dainavimo pagrindus, susiformuoti bei lavinti vokalinius įgūdžius. Vienbalsis ypač *a capella* dainavimas labai aktyviai lavina vaikų vidinę klausą, muzikinę mintį. Choro vadovas prie daugiabalsumo vaikus pratina nuosekliai ir sistemingai. Choro balsų savarankiškumo ugdymas yra pirmoji prielaida daugiabalsumui. Pradėti siūlo nuo kanonų, kurių pagrindas būtų gerai žinoma liaudies daina. Vėliau galima pereiti prie tercijinės dvibalsės struktūros dainų. Tercijinės sandaros dvibalsė muzika yra žymiai sudėtingesnė nei kanonai. Todėl mokant vaikus dainuoti dvibalsių dainų reikia siekti, jog vaikai dainuotų klausydami ir savęs ir kitų, išmoktų tai derinti. (A. Šumskis, 1999, p. 72)

Dvibalsio dainavimo mokomasi palengva. Vienas svarbiausių šio dainavimo veiksnių – išmokti savarankiškai dainuoti. Pirmiausia išmokstama antrojo balso melodija, vėliau – pirmojo. Dainininkas turi gerai laisvai dainuoti, tada partijos kartojamos po vieną ir vėl jungiamos po dvi. Dvibalsę muziką suvokiame sinkretiškai, neišskirdami jos į atskirus balsus. Dainuoti orientuojamės pagal melodijos liniją, kuri yra patogi dainavimui ir su kuria geriau susipažįstame mokydamiesi savo partiją. Taip pradeda skambėti dvibalsis dainavimas, kurio esmę suvokiame ne iš karto, o tik įgiję tam tikrą klausymosi įgūdžių. Dvibalsio dainavimo paskirtis – lavinti harmoninę klausą. (A. Darafėjienė, 1998, p. 36).

J. Jankausko teigimu, dvibalsumo – daugiabalsumo ugdymas turi remtis muzikinio rašto sistema. Muzikos teoriją sieti su dainavimu, muzikinės rašybos ženklų pažinimo ir solfedžiavimo mokymu bei praktinių įgūdžių įtvirtinimu. (J. Jankauskas, 1966, p. 4).

Anot A. Piragytės (1998), dvibalsio ir daugiabalsio dainavimo pagrindas – harmoninė klausą, todėl kuo anksčiau pradėsime ją lavinti, tuo greičiau pasieksime norimą rezultatą. Dainuojant dviem balsais, vaikams iškyla nauja užduotis: vienu metu girdėti dvi melodines linijas, o vieną jų padainuoti. Todėl dainuojant vienu balsu, svarbu ugdyti vaikų muzikinį pastabumą – gebėjimą suvokti melodijos kryptį, pastebėti frazių pasikartojimus, pasikeitimus jų pabaigose. Dvibalsumo vaikai lengviau išmoksta, kai balsai yra savarankiški, kiekvieno jų melodinė linija išraiškinga, įdomi, turi ryškų ritminį piešinį. Šiais bruožais pasižymi kanonai. Paralelinis dvibalsis dainavimas yra viena sunkiausių užduočių vaikams. Vertikalaus derinimo sėkmė priklauso nuo gero unisono – jo nepasiekus, sunku darniai dviem balsais dainuoti. (A. Piragytė, 1998, p. 23; M. Stragienė, 2002, p. 11).

Kaip visi muzikos pedagogai, taip ir V. Valeikienė (2001) akcentuoja, jog daugiabalsiai pratimai padeda ugdyti harmoninę klausą, choro derinimą bei ansamblišumą. Daugiabalsumo lavinimui pateikia dvibalsius, tribalsius, keturbalsius pratimus. (V. Valeikienė, 2001, p. 7).

Kiekvienas dainininkas turi gerai skaityti muzikinį raštą, girdėti intervalus, mokėti dainuoti iš gaidų, nes toks kolektyvas geriau sugeba valdyti daugiabalsį dainavimą, praturtina

repertuarą kokybiškai ir kiekybiškai, pasiekia aukštesnį meninį lygį. Tačiau šiomis dienomis kintant muzikinio ugdymo sistemai, ne kiekvienas muzikos mokyklos mokinys geba skaityti iš natų. Mokiniam suteikiama galimybė pasirinkti lengvesnį kelią, t.y. nesimokyti solfedžio, jai jie to nenori. Pasirinkimo laisvė nuvedanti į trumpalaikį vaiko norų pasaulėlį, žlugdo įsisavinti muzikos pagrindus, kurie įgyjami tik per solfedžio užsiėmimus. Esant tokiai situacijai iš mokytojo vis tiek yra reikalaujami tik geriausi vaikų/choro pasiekimai. Kad ir kas benutiktų, kūrybingas mokytojas visada randa išeitį. Šio darbo autorė daugiabalsumo lavinimui pasitelkia disonansinį pritarimą, kuris palengvina pedagogo darbą siekiant geresnių mokymo rezultatų. Svarbiausia, jog šis procesas įdomus ir mokiniui, ir pedagogui.

B. Mačikėnas teigia, jog siekiant ugdyti dvibalsio dainavimo įgūdžius, naudinga dainuoti dvibalsius pratimus, gamas. Mažiau išsilavinusių dainininkų chorai kartais nesugeba padainuoti dvibalsių dainų, nes antras balsas ima dainuoti pirmojo balso partiją. Tada antrojo balso choristus reikia gerai išmokyti dainuoti savo partiją, negirdint pirmo balso, ir tik tada jungti juos su pirmuoju balsu arba padainuoti jį pačiam. Dainuodami daugiabalses dainas, tokie dainininkai nepadainuoja savo partijos ir dainuoja garsiausiai jiems girdimą. Tuomet jiems galima liepti dainuoti pratimus, kurių mažorinėje dermėje daugiau pastovių tonų. Lavinant savarankiškumo įgūdžius, tenka imtis įvairių pratimų. Iš pradžių juos reikia dainuoti pritariant instrumentui ir daugiau kartų kartoti, o paskui dainuoti be instrumentinio pritarimo. Pirmajam balsui reikia liepti dainuoti mormorando, antrajam – su žodžiais, ir atvirksčiai, pirmajam balsui – garsiai, antrajam – tyliai ir atvirksčiai. Kokie metodiniai nurodymai skirti tribalsiams, keturbalsiams pratimams nenurodyta. Autorius aprašo tik, kaip pasiskirstyti balsais atliekant tribalses, keturbalses dainas, kad būtų geras ansambliškas. (B. Mačikėnas, 1981, p. 14 – 15).

M. Žibudienės (1996) knygoje „Choro vokalinės pratybos“, kaip vienas iš svarbiausių muzikinės klausos ugdymo elementų chore, daugiabalsumas neakcentuojamas, tačiau pateikiami pratimai kvėpavimo, diapazono, balso registru, dikcijos, ritmo pojūčio lavinimui.

Labai svarbus pradinis harmoninės klausos ugdymas. Jis įgyvendinamas ne sąskambių suvokimo, o melodinių garso aukščio santykių pagrindu. (Ю.Тюлин, 1964, p. 168).

Trumpa, rekomenduojamų darbo su choru metodinių knygų apžvalga leidžia teigti, jog norint tinkamai lavinti daugiabalsumą chore, svarbu laikytis tam tikrų taisyklių. Šiaip sau sugalvotų daugiabalsių pratimų ar dainų dainavimas vaikų harmoninės klausos nelavins, o tik apsunkins mokymo procesą. Svarbu kryptingas darbas, nuo unisoninio dainavimo link dvibalsio dainavimo, nuo dvibalsio link tribalsio ir t.t.

2.3. Psichofiziologiniai paauglio balso formavimosi aparato bei dainavimo gebėjimų aspektai

Mokant vaikus dainuoti nepakanka apsiriboti tik tinkamu metodų taikymu, privalu žinoti ir amžiaus tarpsnių psichofiziologinius ypatumus, nes pedagogai, kasdieniniame darbe naudojami pačiu sudėtingiausiu ir subtiliausiu instrumentu – balsu. Dainavimas, tai ne nuo kūdikystės pastoviai bendravimui vartojama balso funkcija. Dainavimo mokoma! Todėl labai svarbu, kad būtų mokoma teisingai nuo pirmųjų pamokų. Garsaus bulgarų foniatro I. Maksimovo teigimu, fonacijos akte dalyvauja net 40 raumenų (kvėpavimo, gerklų ir artikuliacijos), kurių neteisinga raumenų darba sunku ir bėpakeisti. (V. Budrienė, 1999, p. 18 – 19).

Paauglystės amžiuje, kai vaikams 11 – 16 metų visiškai atsiskleidžia asmens intelekto galios, klostosi pasaulėžiūros pagrindai, vertybių sistema, įsitvirtina savarankiško mokymosi įgūdžiai. Šis raidos laikotarpis pasižymi gausiais fiziniais ir dvasiniais pokyčiais, susijusiais su asmens laipsnišku perėjimu iš vaikystės būsenos į suaugusiojo žmogaus būseną, iš gyvenimo įprastoje šeimos aplinkoje į gyvenimą aplinkoje, kurioje vis didesnę svarbą įgyja visuomenės reikalavimai ir interesai. (D. Strakšienė, 2009, p. 50, 52).

Ikimutaciniu laiku, kai vaikams 12 – 13 metų formuojasi balso aparato nervų ir raumenų sistema, ji tampa sudėtingesnė, kinta balso formavimo aparatas ir balsas darosi stipresnis, pastovesnis ir įgyja įvairių individualių tembro savybių. Tuo laiku tvirtėja ir sparčiai vystosi vaiko kvėpavimo sistema, nervų sistema ir psichika. Intensyviau auga balso aparatas, dainuojant ir toliau labiausiai virpa balso stygų kraštai, todėl balsas turi būti švelnus. Atsiranda artėjančios mutacijos požymiai. (N. Orlova, 1967, p. 40).

Mutaciniu 13-14 (15) metų laikotarpiu pastebimai auga visos gerklos. Berniukų gerklos auga greitai ir netolygiai. Kartais mutacijos formos būna labai aštrios ir todėl kuriam laikui, o kartais ir ilgesniam, reikia užsiėmimus nutraukti. (N. Orlova, 1967, p. 41). Tai vadinama *mutacine disfonija* – kai mutacijos metu atsiradęs balso užkimimas, nelygus, grubus balsas, trikdo gyvenimo kokybę. Mutacinės disfonijos gydymui skiriamas balso režimas, griežta balso higiena, atleidžiama nuo chorinio – solinio dainavimo ir taikant medikamentinį gydymą ir fonopedines – logopedines pratybas, balsas visiškai ištaisomas (dažnai pakanka tik logopedo pagalbos). (www.lna.lt/?m=78). Tačiau reikia nepamiršti ir vadovautis foniatrijos specialistų (I. Maksimovas, I. I. Jermakova, L. B. Dmitrijevas) tyrimais, jog balsas mutacijos metu yra bendros viso paauglio organizmo sveikatos ir brandos eigos rodiklis, jog lytinė ir ypač psichinė branda neatsiejama nuo balso mutacijos. Mutacijos periodu lavinant balsą pastebimi teigiami pokyčiai besivystančiam organizmui ir net padeda, apsaugo aktyviojo amžiaus tarpsnyje nuo balso

senėjimo, todėl dainavimas būtinas. (A. Šumskis, 1997, p. 19; E. Balčytis, 1986, p. 73; V. Budrienė, 1999, p. 23).

Mergaičių mutacijos požymiai pasireiškia daug silpniau, tačiau jie veikia balsą, kuris tam tikram laikui nublinksta, tampa neskambus. Kliudo normaliai formuoti balsą ir greitai augantis liežuvis. Mergaičių vystymuisi prasidėjusios menstruacijos neigiamai veikia balsą. Jų metu 3 – 4 dienas negalima dainuoti. (N. Orlova, 1967, p. 41; E. Balčytis, 1986, p. 75).

Vertėtų žinoti, jog mergaičių rezonatoriai ir su tuo susiję registrai vystosi skirtingai nei berniukų. Pvz.: lavinant 12 – 16 metų mergaičių balsus geriausia dainuoti viduriniajame registre, nedideliame (iki kvartos) diapazone, palaipsniui pereiti aukštyn į galvinį bei žemyn (ypač altams) užgriebiant pirmuosius krūtininio registro garsus. O su berniukais iki balso mutacijos periodo dirbama taip pat kaip su mergaitėmis, tačiau jau priešmutaciniu laikotarpiu atsirandantis ir vis gilėjantis krūtininis registras reikalauja didesnio dėmesio. 11 – 12 metų berniukų registrai pradeda aiškiai skirtis nuo mergaičių. Mergaitės dažniausiai turi vidurinio ir galvinio mišrų registrą, o vaikinai – krūtininio ir vidurinio mišrų registrą. (F. Sereika, A. Šumskis, 1999, p. 52).

Kaip jau buvo minėta, su berniukais iki mutacijos dirbama taip pat kaip ir su mergaitėmis. Labai gaila, anot N. Mameniškienės (1996) berniukų balsai nukenčia dažniau ir ypač mutacijos laikotarpiu. Jeigu yra daug dainuojama (ypač profesionaliuose choruose), jei nesiskaitoma su balso galimybėmis, dažnai pasėkmės būna labai skaudžios. Balsas iki mutacijos skambėjęs skaidriai, neatlaiko per didelio krūvio. Kaip ir daugelis teoretikų N. Mameniškienė teigia, jog 13 – 15 metų berniukams nereikėtų dainuoti visiškai. (N. Mameniškienė, 1996, p. 31). Tačiau praktiškai tik labai maža jų dalis dėl fiziologinių procesų negali dainuoti. Dauguma berniukų mutacijos laikotarpiu turi 6-8 garsų diapazoną, kuriuo balsas puikiai skamba. R. Gumuliauskienė, O. Glinskaitė, A. Malinauskienė, J. Adamonytė, V. J. Lygutas, V. Miškinis ir daugelis kitų dainavimo pedagogų teigia, jog dainavimas mutacijos laikotarpiu yra svarbus, nes reikia toliau lavinti klausą: vidinę (gebėjimą girdėti savo balsą) ir vokalinę (jautrumą balso tembrui, intonacijai, dinamikai, gebėjimą girdėti, vertinti ir analizuoti šalia dainuojančio balsą), nes taip išlavinti ugdytiniai labai lengvai pergyvena mutacijos periodą ir puikiai įsipina į mišraus dainavimo gretas. Svarbiausia, kad balsas nepervargtų, todėl reikia riboti dainavimo laiką. (S. Kačinskienė, 2003, p. 32).

Daugelio psichologų 16 – 18 gyvenimo metai apibūdinami kaip ankstyvosios jaunystės amžius. Šiuo laikotarpiu jaunuoliai iš esmės subręsta fiziškai, jau būna beveik pasibaigusi balso mutacija. Formuojasi pasaulėžiūra ir pasaulėjauta, gimsta meilės jausmas, stiprėja muzikos, kaip turinčios ypatingas sąsajas su jausmų pasauliu bei dvasinėmis asmenybės nuostatomis, įtaka. (D. Strakšienė, 2009, p. 60).

Pomutaciniu 16 – 18 metų laikotarpiu formuojasi gerklos, jos tampa „suaugusios“ su nežymiais mutacijos reiškiniais. Balsas silpnas, balso aparatas greitai nuvargsta. Balsas įgauna tam tikrą tembrą, tačiau iki galutinio subrendimo jis dar gali keistis. (N. Orlova, 1967, p. 41). Diapazonas dar nėra pastovus, tačiau kokiai balso kategorijai priklauso, galima nustatyti, nes jau yra gerai pastebimi pagrindiniai soprano, alto, tenoro bei boso balso bruožai. (F. Sereika, A. Šumskis, 1999, p. 39).

Vokalinio trakto anatominiai pakitimai skirtingame amžiuje keičia įvairius kalbėjimo veiklos akustinius koreliatyvus, tokius kaip pagrindinį dažnį, balso diapazoną, maksimalios fonacijos laiką, intonavimo tikslumą, balso intensyvumą ir kt. Paauglystėje nervų sistema neadekvačiai reaguoja į aplinkos poveikį. Ypač labili vegetacinė nervų sistema. Be to, įvairūs organai ir organų sistemos vystosi netolygiai. Dėl šių priežasčių balsai yra jautrūs ir trapūs. (V. Budrienė, 1999, p. 20).

Paauglystės amžiaus tarpsnio apžvalga stiprina mintį, jog dainavimo meną galima išugdyti laipsniškai, kaupiant pedagoginę patirtį ir nuolat tobulinantis. Įvairių mokslinių, metodinių studijų analizė rodo, kad ne tik paauglystės laikotarpiui, bet ir kiekvienam amžiaus tarpsniui yra būdingos savitos raidos charakteristikos, kurias būtina išmanyti siekiant sėkmingai organizuoti vokalo lavinimo procesus.

2.4. Tinkamiausio kvėpavimo būdo pritaikymas dainavime

Studijuojant bei analizuojant pedagoginę, mokslinę dainavimo metodikos, medicinos literatūrą, buvo surasta, jog egzistuoja keturi kvėpavimo būdai, t.y. raktikaulinis (*clavicolare*), šonkaulinis (*costale o laterale*), diafragminis (*diafragmatica o abdominale*) bei mišrus (*costale abdominale*), tačiau rasta ir nemažai skirtingų nuomonių, apie tinkamo kvėpavimo tipo parinkimą bei lavinimą dainininkui, dėl amžiaus ir lyties. Ugdant daugiabalsumą chore netinkamai įvaldytas bei pasirinktas kvėpavimo būdas disonansinį metodą paverstų beverčiu. Todėl svarbu pateikti ir išanalizuoti tinkamą kvėpavimo būdą dainavime.

V. Valeikienė (2001) teigia, jog jaunesniame amžiuje vaikus reikia išmokyti dainuojant naudotis šonkauliniu kvėpavimu (vidurine plaučių dalimi), nes tik lavinamų vaikų kvėpavimas pamažu gilėja, t.y. pereina į diafragminį kvėpavimą ir tik praėjus balso mutacijos periodui, galima pasitelkti diafragminį ir šonkaulinį (mišrųjį) kvėpavimo būdą. F. Sereika, A. Šumskis (1999) išleistame leidinyje „Chorvedybos praktika mokykloje“ analizavo, koks yra būdingiausias kvėpavimas vaikams nuo 6 m. iki 16 m. amžiaus, tačiau konkrečiai nepateikė, kokį kvėpavimo būdą tinkamiausia lavinti tam tikrose amžiaus grupėse.

E. Velička (1995) bei R. Pečeliūnas (2007) akcentavo, jog žmogui natūraliausias ir dainuoti tinkamiausias – apatinis kvėpavimas, t.y. diafragminis, nes tik taip kvėpuoja sveikos prigimties žmogus. A. Katinienė (1976) tyrinėdama 5 – 7 metų amžiaus vaikų kvėpavimo galimybes dainuojant nustatė, kad jau ikimokykliniame amžiuje vaikai naudoja įvairų kvėpavimą, pvz.: raktikaulinį kvėpavimą naudoja 33,3%, diafragminį 30%, mišrų 36,7% vaikų. Mažiausiai išryškėjo šonkaulinis kvėpavimas, nes autorės teigimu jis paprastai derinamas su raktikauliniu arba diafragminiu kvėpavimu. Garso skambesiu, frazių lygumu ir skambumu išryškėjo diafragminio kvėpavimo nauda dainuojant.

Tačiau įdomu tai, jog dauguma muzikos, vokalo, choro pedagogų – P. Marcinkus (1936), H. Perelšteinas (1967), B. Mačikėnas (1981), Z. Marcinkevičius (1989), N. Mameniškienė (1996), M. Žibūdienė (1996), A. Darafėjienė (1998), N. Kavaliauskaitė (2002), R. Gelgotienė (2011) – reikšmingu dainavimui laiko mišrų kvėpavimo būdą. Net 1963 metais V. Bogodurovas įrodė, kad dainuojant kvėpavimas yra mišrus, t.y. dainuojant įsijungia visas kvėpavimo aparatas tiek suaugusių, tiek vaikų. (N. Orlova, 1967, p. 44). N. Mameniškienės (1996) teigimu, mišrus kvėpavimas dainuojant taikomas neiškreipiant natūralios kvėpavimo prigimties, tai tas pats kasdieninis, įprastas kvėpavimas, tik labiau sureikšmintas, suintensyvintas. Šis kvėpavimas yra idealiausias dainavimui. (N. Mameniškienė, 1996, p. 8).

Anot A. Martinkaus (1998), kūdikis kvėpuoja diafragma – pilvu. Pirmaisiais vaiko gyvenimo metais jo kvėpavimo ritmas yra gana labilus. Antraisiais gyvenimo metais, kai pradeda vaikščioti, vaikas laipsniškai ima kvėpuoti mišriu kvėpavimo tipu. (A. Martinkus, 1998, 125). Gydytoja A. J. Šulgienė - Rabikauskienė (2007) taip pat teigia, jog mišrus kvėpavimo tipas tinkamiausias žmogaus organizmui, kadangi jo metu tolygiai išsiplečia visi plaučiai. Kvėpavimo tipai gali pasikeisti tik veikiami išorinių, bei vidinių pokyčių, pvz.: nėščiosios kvėpuoja tik krūtininiu kvėpavimu. (www.slaugostarnyba.lt).

Choristams turi būti nuolat aiškinama, jog dainuoti – tai pirmiausia teisingai kvėpuoti. Dainavimas be atramos absoliučiai neleistinas. Dirigentui reikia beribio įsitikinimo savo teisumu ir kantrybės nuolat kartoti apie kvėpavimo svarbą. R. Gelgotienė (2011) kvėpavimą siūlo įsivaizduoti šitokiu būdu. Pilvo apačioje įsivaizduokite nedidelį guminių kamuolių, kurį valdydami – spūsčiodami arba tolygiai spausdami – tarsi išspaudžiame į balso klostes nukreiptą oro srovę. Jokiu būdu neturi kilnotis pečiai – juk pečiuose nieko nėra, jokio oro. Įkvėpti daug nereikia. Reikia tik nedidelio oro kamuoliuko pilve (iš tiesų – apatinėje plaučių dalyje, bet kai diafragma nusileidžia žemyn, randasi pojūtis, tarsi kvėpuotum pilvu). Autorė pataria įkvėpti pro nosį, tarsi uostant, siurbiant nosimi šaltą mėtinį kvapą, jaučiant, kaip jis įteka siaura srovele „į pilvą“. (R. Gelgotienė, 2011, p. 18 – 19).

Anot, pedagogės R. Gelgotienės (2011), norint pajauti teisingą kvėpavimą, pravartu per individualią vokalo pamoką paguldyti mokinį nugarą ant suolo, uždėti ranką ant pilvo ir liepti parėkti be garso („ar jauti, kaip įsitempė pilvo raumenys?“), paskui „numesti nuo pilvo kamuoliuką“ atliekant *staccato* pratimą, tada *legato* dainuoti vieną natą *crescendo* ir *diminuendo*, tariant *ma-mė-mi-mo-mū*. Gulėdamas žmogus gana neblogai pajunta tų raumenų darbą. Perėjus į vertikalią padėtį, tas pojūtis iš dalies prapuola. Čia gali padėti dainavimas piktai, *crescendo*, sėdint ant kėdės ir spaudžiant „į kėdę“ (vokiškas *Stuhl* – „ėjimo į tualetą“, stanginimosi pojūtis; autorės manymu, šį terminą išties tinka naudoti, kad ir kaip nepatogu būtų tai sakyti). “. (R. Gelgotienė, 2011, p. 20).

Žmonių rezonatoriai, žinoma, skiriasi, bet labai nedaug. Skiriasi, pirma, oro srovės, perduodančios garsą (virpesius) į rezonatorius, intensyvumas, stiprumas, ir antra – oro srovės pataikymo į reikiamus rezonatorius tikslumas. Bet be pačios oro srovės tikrai nieko nebus. Autorė siūlo palyginti: štai užvirė vanduo virduolyje ir garai veržiasi taip, kad net dangtelis šokinėja...O štai oro srovelė kyla silpnai, vos vos vinguriuoja – kur tokia srovelė tenuneš garso virpesius, kokius rezonatorius ji išvirpins? Patikėjimas teisingo kvėpavimo būtinumu – tai paties choristo „nušvitimas“. Štai kas padaro choristus gerais dainininkais! (Kvėpavimo atskirai mokytį nepataria, siūlo jungti su dainavimu, p. 22). (R. Gelgotienė, 2011, p. 21).

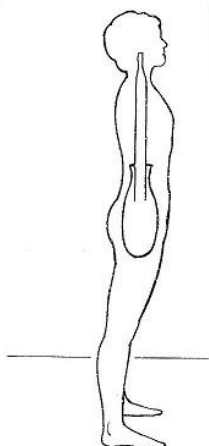
Žymi kinų muzikė, daininikė Nancy Zi (2004) teigia, jei tinkamai kvėpuoji, vadinasi – gyveni! Sugebėjimas taisyklingai kvėpuoti atveria naujas galimybes atlikti bet kurią veiksmą, kad ir koks sudėtingas jis būtų. Veiklos – dainavimo, ėjimo, pratimų, darbo, šokio, bendravimo su publika veiksmingumas itin priklauso nuo sugebėjimo panaudoti orą, kuriuo kvėpuojame.

Kai kvėpuojama taisyklingai diafragma nusileidžia, kad plaučiai galėtų tapti lygesni. Apatinės juostos raumenų išsiplėtimas ne tik padeda plaučiams, bet ištempia ir diafragmą. Tai skatina apatinius šonkaulius išsilenkti į išorę, kad padidėtų apatinė plaučių dalis. Kai elgiamasi priešingai, įkvėpimu suspaudžiame pilvą, kurio raumenys pradeda kelti diafragmą, ji pakyla aukštyn ir pradeda spausti plaučius, sumažina jų tūrį. Kai įkvėpiant neįmanoma panaudoti apatinės plaučių dalies, nepavyksta išvengti paviršutinio kvėpavimo. (N. Zi, 2004, p. 30).

Kad būtų lengviau įsivaizduoti tinkamą kvėpavimo procesą, N. Zi siūlo pasitelkti vaizdą mintyse „pipetė“, „akordeonas“.

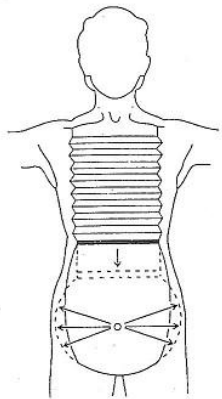
Vaizdas mintyse – „Pipetė“

Atsisitokite tiesiai, laisvai, sekite, kad galva nelinktų į šoną ar žemyn. Įsivaizduokite, kad jumyse yra didžiulė pipetė su žemyn nukreipta gumine kamera. Suspauskite kamerą ir išspauskite orą. Atleiskite kamerą, kad ji atsitiestų, oras patektų į kūną. Įsivaizduokite, kad



stiklinis vamzdelio galas yra gerklėje, nosies lygyje. Leiskite orui įtekėti ir ištekėti per šią vienintelę angą, tačiau ne atskirai per nosį ar burną. Kvėpuokite ir išsaugokite šį vaizdą. Pastebėsite, kad toks pratimas natūraliai lavina kvėpavimą pilvu.

Vaizdas mintyse – „Akordeonas“



Mintyse įsivaizduokite diafragmą kaip perdangą, besiremiančią į pilvo ertmės sienelės. Tarkime, kad ši perdanga ir sienelės yra iš gumos, kuri gali susitraukti ir išsitempti. Galima sakyti, kad diafragma yra ir grindys, ant kurių guli plaučiai. Įsivaizduokite, kad plaučiai – vertikaliai pastatytas akordeonas. Kai diafragma nusileidžia, akordeonas išsitempia, atsiranda orą vakuumas.

Toks vaizdas padės suprasti, kaip jūsų įkvėpimai bei iškvėpimai susieti su pilvo ertme bei plaučiais. Kai atliekamas šis pratimas, oras laisvai užpildo plaučius, jums pradeda atrodyti, jog oras pateko į pilvo ertmę. Nors šis pratimas atrodo nesudėtingas, jam atlikti būtina subtili veiksmų koordinacija bei pagrindinis atramos taškas. Tad juo tampa centras.

Na, o tiems, kas nori kvėpuoti dar tobuliau, tiks „lotosas“. (N. Zi, 2004, p. 195-196).

VAIZDAS MINTYSE

„Lotosas“

Įsivaizduokite jūsų pilvo apatinėje dalyje esantį didelį lotoso žiedo pumpurą. Kai įkvėpiate, žiedlapiai palengva išsiskleidžia. O kai jūs iškvėpiate, žiedas palengva susiskleidžia, vėl tampa pumpuru.

Kvėpavimas yra ir visuomet buvo dainavimo pagrindas. Neveltui sakoma: „Kas išmano kvėpavimą, tas žino visas dainavimo paslaptis“. Jeigu nekreipiamas dėmesys į vaiko ar jauno dainininko kvėpavimą nuo mokymosi pradžios, tai dainavimo rezultatai bus nepilnaverčiai. Didelė dalis nepatogumų, dainuojant kūrinis su žodžiais, dažniausiai yra neteisingo kvėpavimo rezultatas. (N. Mameniškienė, 1996, p. 7). Tyrimais buvo įrodyta, jog nelavintas vaikas ar suaugęs dainininkas dažniausiai kvėpuoja viršutine plaučių dalimi, įkvėpia negiliai, bet daug. Tuomet per didelis oro kiekis spaudžia balso stygas ir sąlygoja netikslų intonavimą. (N. Kavaliauskaitė, 2002, p. 9). Todėl privalu pateikti išsamią A. K. Sodeikos (1968) mišriojo kvėpavimo lavinimo sistemą, nes kituose leidiniuose šis sudėtingas kvėpavimo procesas nėra išsamiai aprašytas, o jei ir yra, tai sukelia daugybę klausimų ir dvejonų.

A. K. Sodeikos (1968) nuomone, kai kurie žmonės iš prigimties moka taisyklingai kvėpuoti. Jų balsas skamba gražiai, su daugybe niuansų, o tie, kurie nepaiso taisyklingo balsinio kvėpavimo elementų, dažnai primena rėksnius, o ne gerus dainininkus. Jo nuomone, balsinio

kvėpavimo lavinimas susideda iš trijų momentų: *įkvėpimas* – įkvėpimo metu būtina praplėsti krūtinę apatinių šonkaulių srityje. Oro įkvepiama pakankamai, neperpildant plaučių. Pilvo nereikia išpūsti, bet taip pat nereikia jo ir pernelyg įtraukti, taip įkvėpus sudaroma diafragmai reikiama padėtis; *stabelėjimas* – įkvėpus nereikia tuoj pat pereiti prie balso sudarymo. Lavinant balsinį kvėpavimą, tarp įkvėpimo ir iškvėpimo daroma akimirkos pertrauka. Ypač tai svarbu lavinimo pradžioje, nes šiuo stabelėjimu atitinkamame lygyje fiksuojama diafragma, pratinama ji balso darymo metu negrįžti prie jai įprastų kvėpavimo judesių; *įkvėpimo pozicijos palaikymas skambant balsui* – pirmuoju momentu sudaryta diafragmos padėtis turi išlikti tokioje pat būklėje iškvepiant, kada sudaromas balsas. Aišku, apatiniai šonkauliai, taip iškvepiant orą, gali truputi nusileisti, tik šiek tiek susiaurindami apatinę krūtinės laštos sritį, bet tik šiek tiek! Svarbiausias jų uždavinys – palaikyti išplėstą krūtinės laštos apatinę dalį. Tai labai svarbu, nes tik tokiu būdu diafragma išlieka reikiamoje padėtyje skambant balsui. (A. K. Sodeika, 1968, p. 36 - 38).

Suprantama, kad aiškinti apie diafragminį – šonkaulinį kvėpavimo būdą nepakanka. Tobulą kvėpavimą galima pasiekti tik kantriai ir nuosekliai kaitaliojant įkvėpimų ir iškvėpimų trukmes. Dainininkų, teisingai įvaldžiusių kvėpavimo darbą, balso aparato „amžius“ pailgėja net 10-20 metų. (N. Mameniškienė, 1996, p. 8 – 9).

Kvėpavimo atskirai mokyti, R. Gelgotienė (2011) nepataria, siūlo jungti su dainavimu. (R. Gelgotienė, 2011, p. 22). Tačiau N. Mameniškienės (1996) teigimu, pradžioje kvėpavimo treniruotės turėtų būti atliekamos be garso, o vėliau su garsu. A. K. Sodeikos (1968) nuomone, be balso lavinant balsinį kvėpavimą, galima gauti taip pat gerų rezultatų, ypač taisant kalbovų balso defektus. (A. K. Sodeika, 1968, p. 38). Šie autoriai taip pat akcentuoja, jog kenksminga yra ne tik kvėpavimo įtampa, bet ir įveržti kaklo raumenys, garso formavimo netikslumai, artikuliacijos pranašumas prieš garso rezonansą. Tai lemia fatališką balso klosčių patologiją ir siūbuojančio garso įvaizdį. Visais atvejais vaistas vienas – teisinga kvėpavimo pusiausvyra tarp laisvos antgerkliaus angos ir oro srovės stiprumo. (A. K. Sodeika, 1968, p. 40 – 41; N. Mameniškienė, 1996, p. 10).

Neužtenka mokėti tinkamai įkvėpti, būtina teisingai, ekonomiškai orą naudoti. Įgudęs dainininkas jau moka taupiai paskirstyti įkvėptą orą. Pradedantiesiems dainininkams tai nesiseka, anot pedagogų, jie „nelaiko“ oro. Greit įkvėpę, su pirmu skiemeniu iškvepia, todėl frazės pradžioje girdimas šniokštimas, o pabaigoje, kai nelieka oro, krinta intonacija. Taupiai iškvėpti reikia mokyti, pvz.: įkvepiame pro nosį ir burną kartu. Sudėję lūpas, tarsi formuotume balsį u, lėtai iškvepiame. Kad besimokantiesiems nepasirodytų nuobodu, pedagogas tuo metu gali improvizuoti melodiją fortepijonu ir pan. (N. Kavaliauskaitė, 2002, p. 9).

Garso išgavimas nepriklauso nuo iškvėpimo oro kiekio, o priešingai – nuo sureguliuoto iškvėpimo slėgio, harmoningo (darnaus) abdominalinių raumenų pasipriešinimo. Neįvaldyti

tarpšonkauliniai raumenys ir diafragma lemia intonavimo defektus, sukausto artikuliaciją, nukenčia aukšto garso pozicija, balse pranyksta „vibrato“, išgaunami „klykiantys“ aukšti garsai, tremolo – visa tai visiškai suardo garso išgavimą. Norint panaikinti šiuos defektus N. Mameniškienė siūlo išbandyti keturias mišraus kvėpavimo pratimų pozicijas:

1. Gulint ant nugaros, uždėjus ant diafragmos svorį.
2. Atsisėdus, padėjus alkūnes ant kelių ir kuo lėčiau iškvėpti.
3. Tris kartus lyg uostant gėlytę įkvėpti ir lėtai, plastiškai iškvėpti, prilaikant abdominalinius raumenis (natūralus kvėpavimas).
4. Stovint ramiai, rankos ant liemens, plaštakos suglaustos, nukščiau liemens priekyje: ilgai kvėpti pro nosį, po to iškvėpti lėtai su garsu s (tą patį galima daryti sėdint, alkūnės ant kelių, plaštakos nuleistos, laisvos: lėtai įkvėpti ir dar lėčiau iškvėpti).

Aptariant šį skyrių galima teigti, jog lavinant balso aparatą patartina galvoti, kad nėra kvėpavimo tipų, nes jie į vokalo lavinimo sistemą įveda daug painiavos, o prisiminti, jog yra tik taisyklingas balsinis kvėpavimas, kurio pagrindas – atitinkama diafragmos padėtis. Tik jos tinkamu funkcionavimu galima įveikti iškilusias balso formavimo problemas.

2.5. Vokalinių pratimų sistemos reikšmė balso formavimui

Šiame skyriuje siekiama glaustai ir konkrečiai išdėstyti lietuvių autorių chorinei kultūrai plėsti skirtas koncepcijas, kuriose atsispindi vokalinių pratimų svarba, jų pasirinkimas bei pritaikymas dirbant su choru. Anot J. Narvido (1969), choras neturintis vokalinės technikos, nesuteikia klausytojams meninio pasigėrėjimo, nors dainininkai stengtųsi išreikšti giliausius jausmus. Kiekvienas dirigentas turi rūpintis choristų vokaliniu paruošimu, supažindinti juos su balso aparato sudarymu ir pagrindiniais tikslaus garso formavimo principais. (J. Narvidas, 1969, p. 28).

Mokiniai turėtų žinoti, jog veikiant atitinkamai garso raumenų linijai, susidaro įvairaus aukštumo, stiprumo ir charakterio garsas. Natūraliai kvėpuojant, balso stygos prisiglaudžia prie gerklų sienelių ir susidaro atitinkamo platumo plyšys, pro kurį laisvai eina kvėpuojamasis oras. Kalbant bei dainuojant balso stygos esti susiglaudę, o oras, krūtinės spaudžiamas, veržiasi, pakelia jų kraštelius ir išeina. Stygų krašteliai tuoju susiglaudžia, oras vėl juos praskiria, ir taip vyksta nuolatinis virpėjimas. Vibruojančio oro srovės toliau veržiasi į burnos ertmę, atsimuša į kietąjį gomurį ir išeina pro burną.

Prie garso formavimo padargų priklauso ir vadinamieji rezonatoriai, kuriuose iš balso stygų virpėjimo ir vibruojančio oro srovės susidaro garsas. Rezonatoriai garsui suteikia savotišką spalvą, tembrą ir pilną skambesį. Rezonatoriai yra dvejopi – galvos ir krūtinės. Galvos

rezonatoriai yra gerklės, burnos, nosies, aukštojo kaulo ir kaktos kaulo ertmės. Krūtinės rezonatoriai – trachėja, bronchų pradžia ir krūtinės ertmės „minkštesnės“ rezonavimo vietos. (J. Narvidas, 1969, p. 31).

Dainuojant atskiri rezonatoriai veikia drauge mechaniškai ir nesąmoningai, tačiau vienu dainininkų šie rezonatoriai aktyvesni, kitų mažiau aktyvūs. Tai priklauso nuo to, kaip dainininkas valdo kvėpavimą, kaip jis moka formuoti garsą ir nukreipti jį į atitinkamus rezonatorius. Pavyzdžiui, netinkamai kvėpuojant, oro srovės kryptis gali neįjungti galvos rezonatorių, ir dėl to susiformuoja bespalvis ir neskambus balsas.

Garso formavimui svarbią reikšmę turi ir artikuliacija – bendras kalbos padargų (lūpų, liežuvio, minkštojo gomurio, balso stygų) darbas, reikalingas tam tikram kalbos garsui tarti. Garso sudarymui labai svarbu burnos ertmės vieta, į kurią, išeidamas iš gerklės, atsimuša vibruojantis oras. Jei vibruojančio oro srovė niekur neatsimuša ir nepatenka į rezonatorius, bet tiesiog išplaukia pro atvirą burną, tai padainuotas garsas yra neskambus, lėkštas ir atviras – vadinamasis baltas balsas. (J. Narvidas, 1969, p. 35).

Vibruojančio oro srovė gali eiti ir kita, patyrusiems dainininkams būdinga kryptimi. Čia oras priliečia kietąjį gomurį prie pat viršutinių dantų ir atsimuša nuo jo. Tai yra tiksliausia garso formavimo padėtis; garsas patenka į galvos rezonatorių. Jei oro atsimušimo vieta pasistumia atgal, ties minkštuoju gomuriu, garsas darosi duslus ir neaiškus, trūksta metalinio skambesio ir reikiamo intonacinio grynumo. Nukreipę oro srovę taip, kad ji atsimuštų į nosies ertmę, gausime nosinį atspalvį. Vibruojančio oro kryptį galima keisti įvairiomis gerklų, gerklės, minkštojo gomurio, apatinio žandikaulio, liežuvio ir burnos padėtimis. (J. Narvidas, 1969, p. 35). Pageidaujamą garso kryptį sudaro tiksli galvos ir liežuvio padėtis, atitinkamas burnos ir gerklės atidarymas, rami ir laisva gerklų padėtis. Todėl dainuojant negalima leisti gerkloms judėti ir atsirasti aukštoje padėtyje. Kartais garsą pirmyn padeda nukreipti kampuota, primenanti šypseną, lūpų padėtis. Tai susiaurina burnos ertmę ir garsas priartėja prie kietojo gomurio.

Taip pat dainavimui svarbu tiksli burnos ir liežuvio padėtis. Formuodami garsą, turime lyg žiovaujant pakelti aukštyn minkštąjį gomurį ir liežuvėlį. Žiovulio pojūtis sudaro dainininkui būdinga burnos ir liežuvio padėtį. Burnos ertmė glaudžiai susijusi su galvos rezonatoriais, todėl nepakankamai išsižiojus neskambės balsas. (J. Narvidas, 1969, p. 36). Choristams ne tik reikia pažinti savo balso formavimo aparatą, bet ir mokėti jį taisyklingai valdyti. (J. Narvidas, 1969, p. 31 – 32).

Choro dirigentė ir pedagogė R. Gelgotienė (2011) teigia, jog choro vadovą labai vargina vadinamasis choro įsidainavimas. Iš vienos pusės, jo nauda akivaizdi, ir užsispyręs chorvedys būtent per šias balso pratybas gali pasiekti sau priimtina vokalą. Antra vertus – choristai nuolat vėluoja, o bet koks apšilimas ne nuo pat pradžių, vadovui kelia šio darbo beprasmybės pojūtį. (R.

Gelgotienė, 2011, p. 13). Anot L. Dumbliauskaitės, reikėtų griežtai laikytis taisyklės, jog vokalių pratimų dainavimas repeticijos pradžioje būtų ne choro „apšilimas“, bet dainininkų chorinės vokalinės technikos, tuo pačiu ir dainininkų tembrinių įgūdžių lavinimas. Tai viena svarbiausių choro meninio augimo sąlygų. (L. Dumbliauskaitė, 1983, p. 80). Vokalinis lavinimas, savaime aišku, nėra choro darbo tikslas. Tai yra tik priemonė, kuri padeda kelti choro meistriškumą. (J. Narvidas, 1969, p. 34).

Pratimų kompleksas turi būti gerai apgalvotas. Jis turi formuoti garsą. Gerai, kai pratimai visada vienodi – tada choristams nereikia galvoti, įsiminti melodijos bei dainuojamų skiemenų, ir visas dėmesys kreipiamas į vokalą: kvėpavimo atramą, rezonatorius, balsių formavimą. R. Gelgotienės (2011) tikina, jog daugelis chorų vadovų klysta, akcentuodami priebalsių tarimą siekiant raiškios dikcijos. Gera dikcija, tiksliau, žodinio teksto suprantamumas, priklauso ne nuo priebalsių, o nuo raiškaus balsių tarimo. (R. Gelgotienė, 2011, p. 13 – 14).

Dainuojant vokalius pratimus, labai svarbu ir teisingai kvėpuoti, išgauti minkštą garso ataką, taisyklingai formuoti balsius, išlaikyti ištisinę vokalinę liniją ir išgauti atitinkamus balso tembro niuansus. Anot L. Dumbliauskaitės (1983), tokia techninių ir psichologinių užduočių atlikimo vienovė priklauso nuo dainininkų vokalinio ir muzikinio išprusimo. (L. Dumbliauskaitė, 1983, p. 78).

Lavinant dainininkų tembrinius įgūdžius, svarbu yra ne vokalių pratimų įmantrumas, bet jų dainavimo būdas, atlikimo kokybė. Vokalinė technika, išugdyta sąmoningai dainuojant pratimus, kartu su dainininko aktyvia girdimąja savikontrolė, yra teisingiausia bei patikimiausia, net tada balso aparato organų funkcionavimas ir emocinis muzikos pojūtis tampa nedaloma visuma. Dainuojant pratimus mechaniškai, balso aparato organų veikla dainininko sąmonėje tarsi atsiskiria nuo meninių uždavinių, nuo balso skambėjimo estetinio vertinimo. L. Dumbliauskaitė pabrėžia, jog lavinant dainininko tembrinius įgūdžius, svarbiausia yra sąmoningas vokalių pratimų dainavimas, visada susijęs su meniniu tikslu. (L. Dumbliauskaitė, 1983, p. 79).

Vokaliniais pratimams kiekvieną repeticiją reikėtų skirti iki 20 minučių, nes dainininkų kvėpavimą, balsių formavimą, intonaciją, dikciją, harmoninę klausą tobulinti ir balso diapazoną plėsti praktiškai reikia pastoviai ir sistemingai. Parenkant lavinimo pratimus, reikia žiūrėti, kad jie organiškai įsiliėtų į bendrą vokalių pratimų sistemą ir aprėptų visus choro dainavimo technikos elementus. Autorė L. Dumbliauskaitė (1983) šiuos pratimus pagal jų vidinę struktūrą ir dalinį tikslą skirsto į keturias grupes: 1. *Pratimai, lavinantys visų balsių formavimo įgūdžius y-ė-a-o-ū arba ū-o-a-ė-y*; 2. *Pratimai, lavinantys atskirų balsių grupių formavimo įgūdžius a-ė-y arba y-ė-a; a-o-ū arba ū-o-a*; 3. *Pratimai kiekvieno balsio dviem pagrindinėms spalvoms – šviesiai ir tamsiai – formuoti y-ė, y-a, y-o, y-ū arba o-y, o-ė, o-a, o-ū; my-ė, my-a ir t.t.*; 4. *Harmoniniai pratimai my-ė-a-o-ū arba jū-o-a-ė-y..* (L. Dumbliauskaitė, 1983, p. 80).

Harmoninių pratimų tikslas – atskleisti choro skambėjimo spalvų įvairovę, visapusiškiau išnaudoti choro tembrines galimybes. Pradžioje juos reikėtų dainuoti nesudėtingu keturbalsiu akordu (lygiabalsis choras gali dainuoti ir tribalsiu), kad dainininkams nebūtų jokių intonacinių sunkumų. Paprasčiausias yra mažorinis trigarsis, vokalizuojamas vieno aukštumo garsais, laikantis tokio balsių nuoseklumo: *my-è-a-o-ū* arba *jū-o-a-è-y*.

Po kurio laiko, dainininkų įgūdžiams lavėjant, disonansus galima pradėti jungti su konsonansais. (pavyzdys, p. 89, L. Dumbliauskaitė). Dar vėliau pratimus galima sudarinėti iš įvairių kadencijų ir, pagaliau, iš choro repertuaro kūrinų nedidelių ištraukėlių, pamažu didinant intonacinį akordų sudėtingumą. Harmoninius pratimus reikėtų dainuoti lėtu tempu, *legato*, išlaikant vientisą vokalinę liniją, sklandžiai ir nuosekliai suliejant besikeičiančius tonus ir balsius, taisyklingai (aktyviai) – giliai bei ilgai kvėpuojant. Dinaminių niuansų skalė turėtų būti panaudojama visa – nuo *pp* iki *ff*, ir šie niuansai vokaliniu požiūriu turi skambėti kokybiškai: švelniai ir minkštai *mp-mf*, pilnai, sodriai, bet nerėksmingai *f-ff* ir subtiliai, ryškiai, vokaliniu požiūriu grynai *p-pp*. (L. Dumbliauskaitė, 1983, p. 88 – 89).

Mokant atskirų balsų partijas, J. Narvidas (1969) rekomenduoja vadovautis melodiniu (horizontaliu) intonavimu, o jungiant visus balsus, – harmoniniu (vertikaliu) intonavimu. Dirigentas turi nustatyti dainos akordų funkcijas ir išanalizuoti garsų intonavimus. Choristų klausą reikia lavinti dviem kryptimis: pirma, choristas privalo išmokti ne tik dainuoti savo partiją, bet ir ją girdėti, antra, dainuodamas turi klausytis kitų balsų melodijos plaukimo ir prie jos derintis, kad susidarytų geras ansamblis. (J. Narvidas, 1969, p. 53).

Intonacijos stiprinimui reikia nuolat dainuoti mažorines ir minorines gamas, akordus, įvairias ritmines ir melodines sekvencijas. Ypatingai chorui padeda chromatinė gama, kuri yra viena iš svarbiausiųjų lavinimo priemonių. Todėl, autorius, vokaliniuose pratimuose rekomenduoja po kiekvieno garso pakartoti toniką: *do-do, rė-do, mi-do* ir t.t. Po to dainuoti atgal žemyn – *do-do, si-do, la-do* ir t.t. Akordus siūlio dainuoti dvejopai: melodiškai, kai kiekvieną akordo natą iš eilės dainuoja vienas balsas ir harmoniškai, kai visi choro balsai dainuoja kartu – kiekvienas reikiamą akordo toną. (J. Narvidas, 1969, p. 56).

Daugiabalsumo lavinimui A. Darafėjienė (1998) rekomenduojama tokia pratimų seka: pratimai, kuriuose iš unisoninio dainavimo pereinama į dvibalsį dainavimą; pratimai, kuriuose balsas kartoja ar tęsia tą patį garsą, o kitas veda savarankišką melodiją; pratimai, kuriuose lygiagretus krypties balsų vedimas; pratimai, kuriuose priešingos krypties balsų vedimas; kai po dvibalsio dainavimo grįžtame į unisoną, tikrinamas intonavimo tikslumas. (A. Darafėjienė, 1998, p. 36).

Visus choro lavinimo pratimus reikia atlikti sistemingai, nes tik tuomet jie vysto kvėpavimo funkcijas, formuoja lygų, skambų balsą, klausą bei intonacinį pojūtį. Siekiant

sustiprinti tonacijos pojūtį, reikia dainos tonacijoje padainuoti gamos I ir IV laipsnio akordus melodiniu bei harmoniniu būdu. Vokaliniai pratimai padeda vystyti kvėpavimą, tobulina balso skambumą, artikuliaciją, lavina klausą, tobulina visą chorinį dainavimą. Lavinant balsus nereikia peržengti natūralios balso ribos. Pratimus reikia parinkti tokius, kurie pasižymėtų ir harmonijos įvairumu. (J. Narvidas, 1969, p. 57; 80).

R. Kašponio, P. Tamuliūno (1973) knygoje „Choro pratybos“ pateikiami garso formavimo ir kvėpavimo, intonaciniai, registru, tarties, grandininio kvėpavimo pratimai kelia abejonių dėl tinkamo jų panaudojimo, pritaikymo lavinant choristų balsus. Aišku, tai gali būti ir pačio pedagogo kaltė, jog nesugeba jų techniškai be metodinių nurodymų tinkamai pritaikyti balso ar muzikinės klausos formavimui.

Anot B. Mačikėno (1981), sistemingas pratimų dainavimas – tai savotiška dainavimo mokykla. Vokaliniai pratimai formuoja dainininkų balsą, kvėpavimą, tarimą, intonaciją, ansamblio, ritmo jutimą, lavina vidinę klausą ir kitas dainininkų savybes. Pratimų yra labai įvairių: choras gali dainuoti unisonu arba dviem balsais mažorines arba minorines gamas, mažorinius ir minorinius trigarsius, kadencijas, sekvencijas, diatonines ir chromatines frazes. Gali būti atliekami artikuliaciniai, dinaminiai, melodiniai ir ritminiai pratimai. Vadovas, gerai žinodamas choristų vokalines galimybes, gali jiems skirti dainuoti tokius pratimus, kurie ištaisytų dainavimo technikos trūkumus.

Parentant pratimus, reikia atsižvelgti į choro repertuarą, į jo dainoms atlikti reikalingą techniką, taip pat dainininkų vokalinį pajėgumą, diapazoną. Nereikia skirti tokių pratimų, kurių diapazonas neatitinka dainininkų balsų. Be abejo, pratimų diapazoną reikia pamažu plėsti. Duodant dainuoti kiekvieną pratimą, reikia pasakyti, kuriam tikslui jis skiriamas, ko siekiama vienu ar kitu pratimu. Tačiau siekiant vieno, reikia nepamiršti kito. Jei dainuojami intervaliniai pratimai, turi būti geras jų intonavimas, ansamblis, griežtas ritmas ir t.t. Dainuojant pratimus, reikia vengti naudoti muzikos instrumentą, nes dainininkai prie jo pripranta ir be pritarimo ima dainuoti nedrąsiai, bet to, jie negali kontroliuoti balso skambesio, gero intonavimo. Atliekant melodinius pratimus, muzikos instrumento galima visiškai nenaudoti. Melodinius ir harmoninius pratimus dainuoti labai naudinga, ypač iš pradžių *mormorando*, kad dainininkai geriau pajustų intonavimą ir geriau sutelktų balsą. Jei dainininkai dar neturi įgūdžių atlikti harmoninius pratimus, iš pradžių reikia leisti dainuoti atskirus akordus. Daugiau įgūdžių turintiems dainininkams galima skirti dainuoti kadencijas. Harmoniniai pratimai gali būti specialūs arba iš mokomųjų dainų parinktos išmokstamos atskiros frazės. Jos naudingos dar ir tuo, kad geriau išmokstamos atskiros dainos frazės.

Atliekant pratimus, taip pat gana svarbu, kad dainininkai lavintų vidinę klausą, pavyzdžiui: visam chorui padainavus gamą, vadovui diriguojant, padainuoti tik tuos gamos

tonus, kuriuos norodo vadovas; padainavus gamą, instrumentu paskambinti tik tonikos primą, o po neilgos pauzės duoti padainuoti trigarsį, prieš tai sutarus, kuris balsas dainuos akordo terciją, kvintą, oktavą. Taip pat vadovas turi nuolat stebėti, kad daininkų laikysena būtų taisyklinga. (B. Mačikėnas, 1981, p. 93).

Vidinė klausia – gebėjimas vaizduote „girdėti“ muziką, jos atskirus kalbos elementus, t.y. intonaciją, metroritmą, tembrą, tempą, jų santykius bei meninę visumą. Vidinės klausos pagalba kaupiamas taip vadinamas „intonacinis žodynas“. D. Strakšienės (2009) teigimu, išlavinta muzikinė klausia dalyvauja muzikos informacijos „perdirbimo“, „apdoravimo“ procese ir, sąveikaudama su kitais psichikos procesais, padeda ugdytiniui reflektuoti muzikos kūrinius. Be išvystytos muzikinės vidinės klausos būtų neįmanomas muzikos suvokimas bei supratimas, dainavimas, grojimas arba kūryba. Pavyzdžiui, vidinė klausia, veikiamą muzikos ir remdamasi minėtu „žodynu“ užbėga į priekį, nujaučia, atspėja kaip bus padainuotas muzikos kūrinys. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 23 – 24). Muzikinę klausią reikia lavinti, vystant muzikinę atmintį, nes tobulėjant muzikinei atminčiai, aštrėja ir klausia. (H. Perelšteinas, 1967, p. 37).

H. Perelšteino (1967) manymu, pirmiausia vystosi melodinė klausia. Ji yra pamatinės reikšmės gabumas, kuris vaikui mokantis išsivysto vėliau už dinaminę, tembrinę klausią, ritmo pajautimą. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 21). Aštuonerių - vienuolikos metų amžiuje pradeda vystytis harmoninė klausia, diferencijuojanti akordus, atskirų garsų vietą harmonijoje, leidžianti dainininkui „derintis“ su kitais balsais daugiabalsiame kūrynyje ir dainuoti su tokio akompanimentu, kuris nedubliuoja dainininko melodijos. (H. Perelšteinas, 1967, p. 37).

Dažnai metodinėje literatūroje vokalinės klausos samprata sutapatinama su tembrine klausia. Tai skirtingi dalykai. Muzikinės klausos tembrinis pojūtis pasireiškia sugebėjimu skirti muzikos instrumentų, tarp jų ir balsų tembrus. (V. Bičiūnas, 1988, p. 49). Vaikų vokalinė klausia, skirianti ne intonacinę ir ne ritminę melodijos kokybę, bet balso aparato pozicijos dainavimo metu ir balso tembrą, vystosi gana anksti. Ši klausia susijusi su dainavimo metu dirbančių raumenų veiklos įvertinimu ir fiksavimu. Apie tai rašė ir E. Gembickaja (1955) teigdama, jog „ugdant koordinaciją tarp klausos ir balso, tik melodijos ar atskirų muzikinių garsų vaizdiniai sukelia dainininko balso aparate raumenų pojūtį. Mokant mokinius dainavimo, būtina skiepyti jiems teisingus garso sisidarymo raumenų pojūčius, remiantis klausos vaizdiniais“. Palaipsniui šis dainavimo pozicijų ir balso tembro įsidėmėjimas tampa vokaline klausia, kuri lemia būsimojo dainininko vokalinį skonį. (H. Perelšteinas, 1967, p. 37).

Pradinė vokalinė klausia yra būtina jau pirmosios klasės mokiniams, norint suvokti ir pakartoti išgirstą garsą. Tolesnis vokalinės klausos ugdymas glaudžiai susijęs su dainavimo įgūdžių formavimu. (R. Aidukas, 1998, p. 121). Ši klausos rūšis išsivysto ilgametės praktikos metu – pradedantys dainuoti paprastai jos neturi. Tai sugebėjimas pajusti ne tik taisyklingą

dainavimą, skirti jį nuo netaisyklingo, bet ir justi balso aparato darbą, sugebėjimas ne tik girdėti balso skambesį, bet ir aiškiai suprasti balsą dainuojant. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 25).

Taip pat labai svarbu, kad vaikas nuolat girdėtų tik kultūringą, gražų dainavimą, nes geriausias balso formavimo būdas yra gero dainininko atliekamų kūrinų klausymasis. (Z. Marcinkevičius, 1989, p. 10). Balso fiziologijos ir vokalo žinovas A. Sodeika (1968) rašo, „pamėgdžiojimas yra svarbiausias veiksnys, formuojantis žmogaus balsą, jo naudojimo būdą, tembrą ...“. (A. Sodeika, 1968, p. 81).

Vokalinę klausą būtina lavinti ne tik dainininkams, bet ir dainavimo pedagogams bei chorvedžiams. Tai ne šiaip sau klausa, o sudėtingas muzikinis vokalinis jutimas, pagrįstas girdėjimo, raumenų, regos, vibracinių, o galbūt ir kitų jutimų sąveika. Vokalinės klausos esmė ne šiaip sau suvokimas, bet aktyvus girdimo garso suvokimas, dalyvavimas girdimo garso susidaryme, tiksliau, sugebėjimas suvokti ir atgaminti jo susidarymo principą. (R. Aidukas, 1998, p. 124).

R. Aidukas pabrėžia (1998), jog kai kurie dainavimą dėstantys pedagogai turi ribotas vokalinės klausos galimybes. Remdamiesi savo gerai išlavinta muzikine klausa, jie reikalauja iš mokinių švaraus intonavimo, nekreipdami dėmesio į jų balso aparato darbą. Dažnas atvejis, kai, siekdami tikslaus intonavimo, mokiniai pradeda dainuoti ydingai ir nuo to intonavimas dar pablogėja, todėl jie priskiriami prie turinčių ribotą klausą arba „beklausių“ kategorijos. Tačiau kol kas nėra galimybės visiems pedagogams išugdyti specifinę vokalinę klausą. (R. Aidukas, 1998, p. 124 – 125).

Muzikinė atmintis – tai sugebėjimas įsiminti, išlaikyti, atpažinti bei kurti muzikinius vaizdinius. Išskiriamos šios muzikinės atminties rūšys: trumpalaikė, ilgalaikė, emocinė, nevalinga, loginė, tiesioginė, netiesioginė, semantinė (prasminė), epizodinė, motorinė, vaizdinė. Muzikinėje atmintyje centrinę vietą užima emociniai ir vaizdiniai atminties komponentai. Pirmasis iš jų paliečia asmenybės vidines jėgas, sąmonės klodus. Vaizdinė atmintis, sąveikaudama su emocija, kaip minėta, padeda pažinti muziką kaip ypatingą meno šaką, jos glaudžius ryšius su gyvenimo patirtimi. (Z. Rinkevičius, 1998, p. 35 – 38).

Tinkamo dainavimo ugdymas neatsiejamas ir nuo muzikinės atminties lavinimo, t.y. sugebėjimo mintyse girdėti muziką. Kuo tobuliau mintyse girdimas muzikinis vaizdas, tuo geriau jis bus atkurtas balsu. Kiekvienas vaikas stengiasi priartinti savo dainavimą prie mintyse girdimo idealo. 5 – 8 metų vaikų šis procesas yra sąmoninis, vėliau jame atsiranda vis daugiau sąmoningumo elementų. (H. Perelšteinas, 1967, p. 37).

Muzikinę atmintį ir klausą reikia pradėti lavinti nuo mažų melodijų, dainelių. Iš pradžių jas mokytojas pagroja ar padainuoja, o po to vaikai turi patys girdėtą melodiją pakatroti,

mokytojo balsui arba instrumentui pritariant. Kitas svarbiausias etapas – tai savarankiškas vaikų dainavimas be pritarimo. (H. Perelšteinas, 1967, p. 37).

Muzikinė klausa, klausos ir balso koordinacijos, kuri tiesiogiai priklauso nuo muzikinės dainavimo praktikos, ugdymas sąlygoja vaikams būtinų vokalinių įgūdžių įsisavinimą. Dainingumo, taisyklingo balsių ir priebalsių formavimo, registrų išlyginimo, skambesio apvalinimo, lengvo, šviesaus galvinio skambesio ugdymas, aštraus, forsuoto dainavimo šalinimas, išraiškingo teksto tarimo, dinaminių įgūdžių lavinimas – visa tai tiesiogiai priklauso nuo muzikinės klausos. (R. Pečeliūnas, 2003, p. 62 – 63).

Muzikos pedagogui labai svarbu perprasti ir pasirinkti tinkamą vokalinių pratimų sistemą. Taip pat tikslinga žinoti, jog tik nuo tinkamo muzikinės vokalinės klausos ir muzikinės atminties lavinimo priklauso būtinų vokalinių įgūdžių įsisavinimas. Chorvedžiai, siekdami tinkamai paruošti choristų balso aparatą ir tikėdamiesi pačių geriausių rezultatų, turėtų vadovautis šiais pateiktais metodiniais nurodymais.

3. DAUGIABALSUMO UGDYMAS JAUNIŲ CHORE TAIKANT DISONANSINIŲ METODĄ TYRIMAS

3. 1. Tyrimo metodologija ir eiga

Norint išsiaiškinti disonansinio metodo efektyvumą ugdant daugiabalsumą jaunių chore, atliktas empirinis tyrimas Kelmės rajono, Šaukėnų Vlado Pūtvio – Putvinskio vidurinėje mokykloje, apklausiant VI – XII klasių mokinius dainuojančius chore.

Tyrimo metodai: Pasirinktas kiekybinis ir kokybinis tyrimai. Moksleivių nuomonės apie choro užsiėmimus empirinis tyrimas atliktas tiesioginės apklausos metodu, naudojant anketą (žr. 11 priedą). Anketa moksleiviams sudaryta iš 15 klausimų. Dauguma anketos klausimų yra uždari, tačiau keli atviro tipo paliekant galimybę pareikšti savo atsakymo variantą. Prieš pildant anketą, respondantai buvo išsamiai instruktuoti, supažindinti su tyrimo tikslais. Apklausa buvo vykdoma klasėje choro užsiėmimo metu, apklausiant respondentus buvo užtikrintas jų nuomonės anonimiškumas ir gautas jų sutikimas dalyvauti tyrime. Anketos klausimai pagal savo turinį suskirstytas į tris blokus:

- 1) atmintinė, kurioje trumpai apibūdintas tyrimo tikslas, akcentuota, kad apklausa anoniminė ir visi surinkti duomenys bus naudojami moksliniams tikslams;
- 2) demografinių klausimų blokas (lytis, amžius, klasė);
- 3) 4 diagnostinių klausimų blokai: „choro užsiėmimų lankymas“; „mokinių gebėjimų įsivertinimas chore“; „choro veikla“; „svarbiausi muzikos mokytojo ir mokinio asmenybės bruožai“ (žr. 1 lentelę).

1 lentelė

Anketos klausimų skaičius diagnostiniuose blokuose

Eil. Nr.	Diagnostinių teiginių blokai	Klausimų skaičius
1.	Choro užsiėmimų lankymas	9
2.	Mokinių gebėjimų įsivertinimas chore	19
3.	Choro veikla	7
4.	Svarbiausi muzikos mokytojo ir mokinio asmenybės bruožai	15

Pirmuoju diagnostiniu bloku siekėme išsiaiškinti, kodėl mokiniai lanko choro užsiėmimus.

Antruoju bloku buvo siekiama išsiaiškinti, kaip mokiniai patys įvertina savo gebėjimus chore.

Trečiasis blokas skirtas išsiaiškinti, kokia veikla vaikams įdomiausia choro užsiėmimų metu.

Ketvirtajame diagnostiniame bloke pateikti teiginiai, kurie atspindi svarbiausius muzikos mokytojo ir mokinio asmenybės bruožus, lemiančius gerus rezultatus chorinėje veikloje.

Statistinė duomenų analizė atilika kompiuterine programa SPSS (*Statistical Package for Social Sciences*). Darbe pateiktiems paveikslams sudaryti naudota *Microsoft Office Excel* programa.

Kokybinis tyrimas (stebėjimas) naudotas siekinat išsiaiškinti disonansinio metodo panaudojimo efektyvumą ugdant daugiabalsumą jaunių chore. Rezultatai buvo fiksuojami stebėjimo protokoluose (žr. 1 – 8 prieduose). Tyrimo metu buvo pasirinkti aštuoni vokaliniai pratimai: keturi vienbalsiai (2 pratimai *a capella*, 2 pratimai su disonansiniu fortepijono pritarimu), du dvibalsiai, du tribalsiai pratimai (be disonansinio fortepijono pritarimo) (žr. 1 – 8 prieduose). Siekiant išsiaiškinti choro dainininkų vokalinės galimybes, mokiniai buvo tikrinami atsižvelgiant į pratimų pobūdį: vienbalsiai pratimai atlikti individualiai, dvibalsiai – dainuojant juos duetu, tribalsiai – tercetu. Mokiniai pagal patvirtintus vertinimo kriterijus (žr. 10 priedą) kiekvieną kartą buvo vertinami dešimties balų sistemoje.

Tyrimo imtis. Pasirinkta tyrimo imtis – 20 respondentų. Imties tūris buvo nustatytas remiantis I. Luobikienės (2007) ir K. Kardelio (2002) mokslinių sociologinių tyrimų metodika.

Tyrimo eiga: Empirinis tyrimas atliekamas trim etapais. *Pirmame etape* paruoštas tyrimo instrumentarijus (anketa kiekybiniam tyrimui ir pratimai kokybiniam tyrimui), jas sudarant atrinkti svarbiausi veiksniai, turintys įtakos vertinant choro pamokas. *Antrame etape* vykdoma apklausa. Išdalinus 20 anketų, gauta užpildytų 20. Kokybinis tyrimas vyko keturiais etapais: I etapas 2011 m. kovo mėnesį; II etapas 2011 m. gegužės mėnesį; III etapas 2011 m. rugsėjo mėnesį; IV etapas 2011 m. lapkričio mėnesį. Visuose etapuose kiekvieno mokinio vokalinės galimybės atliekant parinktus aštuonis vokalius pratimus buvo vertinamos individualiai. *Trečiame etape* – vykdomas tyrimo rezultatų statistinis apdorojimas ir jų įvertinimas.

3. 2. Tyrimo rezultatai

3. 2. 1. Kiekybinio tyrimo rezultatai

Duomenys apie respondentus. Apklausoje dalyvavo – 18 mergaičių (90%) ir 2 berniukai (10%). Tyrimo metu surinktos, mokinių požiūrio į choro užsiėmimus, demografinės charakteristikos (lytis, amžius, klasė), galinčios turėti įtakos tyrimo rezultatams. Tiriamųjų imtis atspindi ugdymo įstaigose būdingas mokinių pasiskirstymo pagal lytį tendencijas. Chore

dainuojančių berniukų yra mažiau, nei mergaičių. Pastebėtina, kad dainuoti chore – nevyriškas užsiėmimas. Dauguma berniukų mieliau renkasi sporto užsiėmimus, užuot muzikos mokyklas, bijodami bendraamžių patyčių.

Akcentuotinas mokinių imties rodiklis – amžius, kuris svyravo nuo 10 iki 18 metų, todėl buvo suskirstytas į tris amžiaus grupes: pirmą grupę sudarė 10 – 12 metų (5%), antrą grupę 13 – 16 metų (65%), trečią daugiau nei 16 metų (30%). Iš pateiktų duomenų galima pastebėti, kad didžiąją dalį respondentų sudaro antroji 13 – 16 metų amžiaus grupė (65%). Tai paauglystės laikotarpis, kuriame sunku išlaikyti dėmesį, susikaupimą, todėl lavinant daugiabalsumą pasitelkiant disonansinį metodą tikėtini ne patys aukščiausi rezultatai.

Kitas svarbus imties rodiklis yra chore dainuojančių mokinių mokymasis muzikos skyriuje. 35% respondentų muzikos skyrių lanko, o 65% respondentų nelanko. Tai veiksny, apsprendžiantis respondentų atsakymų kokybę, nes vaikai nelankantys muzikos skyriaus neskaito muzikinio rašto. Ne paslaptis, jog dirbant su tokiu choru, vadovui tenka pademonstruoti ir išdainuoti kiekvieną dainuojamąją partiją. Toks darbo procesas atima daug užsiėmimų laiko, tačiau muzikiniai rezultatai vis tiek geri.

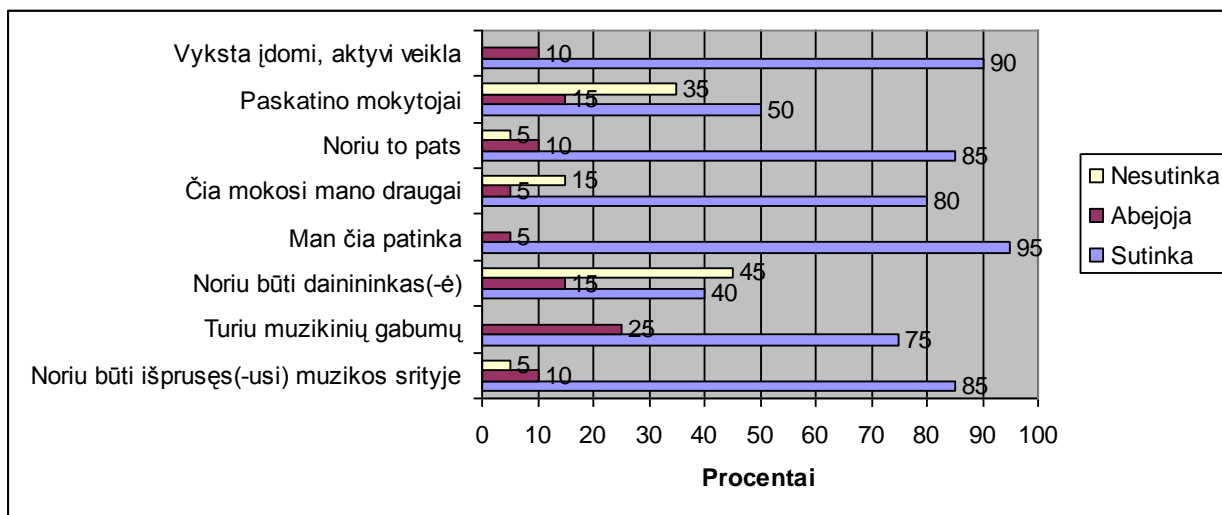
Analizuojant respondentų pasiskirstymo charakteristiką pagal klasę muzikos skyriuje pastebėta, jog daugiausia mokinių mokosi 4 – 5 klasėse (30%) ir tik 2 mokiniai 7 muzikos skyriaus klasėje (10%). Didžioji dalis choristų (70%) muzikos skyriaus nelanko, tačiau, kaip parodė kokybinio tyrimo rezultatai – neskaitantys muzikinio rašto mokiniai sugeba puikiai intonuoti ir išsilaikyti savo dainuojamosiose partijose. Pabrėžtina, jog dirbant su tokiais mokiniais, choro vadovo atskirų partijų demonstravimas balsu, padeda greičiau mokiniams išmokti ir įsisavinti chorines partijas.

Demografinių kintamųjų (lytis, amžius, klasė) įtaka buvo tikrinama *Pearson Chi – Square* testu (reikšmingumo lygmuo $p \leq 0,05$).

Moksleivių požiūris į choro užsiėmimus.

Paruoštu anketos klausimynu buvo siekiama išsiaiškinti, kas skatina mokinius lankyti choro užsiėmimus, kokia veikla juose įdomiausia, kaip jie jaučiasi konkursų/koncertų metu, kaip patys į(si)vertina savo muzikinius gebėjimus, kokius svarbiausius mokytojo ir mokinio asmenybės bruožus išskiria.

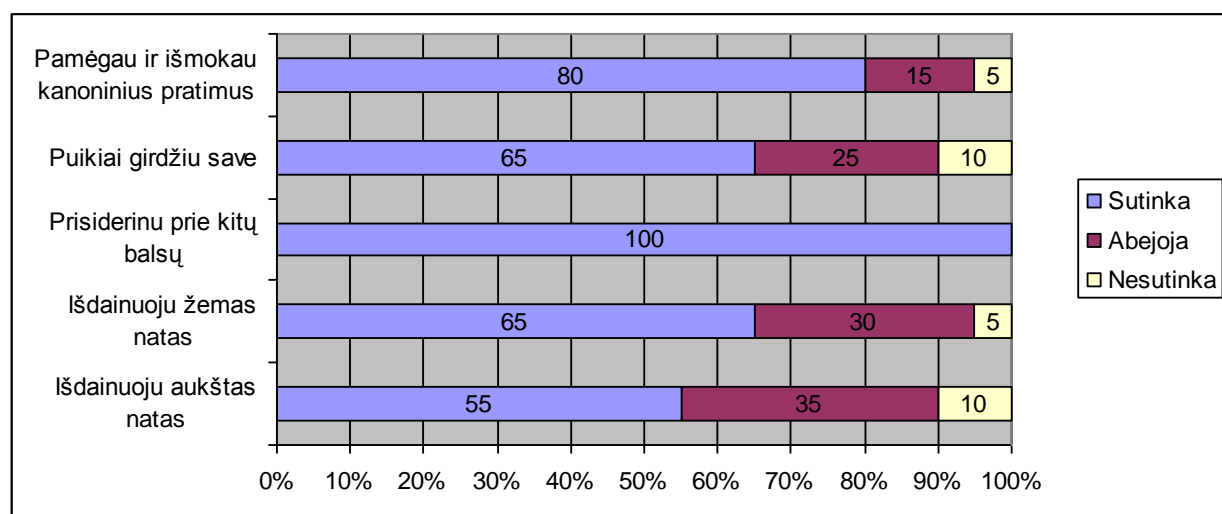
Ketvirtu anketos klausimu norėta sužinoti, kas skatina mokinius lankyti choro užsiėmimus (žr. 1 paveikslą).



1 pav. Mokinių nuomonė apie choro užsiėmimų lankymą (N= 20)

1 paveiksle nesunku pastebėti pasiskirsčiusias tendencingas mokinių nuomones, apie choro užsiėmimų lankomumą. Net 95% teigia, jog jiems choro užsiėmimai patinka. Galima teigti, kad jie teikia muzikai svarbią reikšmę, be muzikos neįsivaizduoja savo gyvenimo. 90% mokinių lanko, nes vyksta įdomi bei aktyvi veikla. Kaip jau buvo minėta, šiame chore dainuoja 65% mokinių nelankančių muzikos skyriaus, tačiau net 85% respondentų nori būti išprusę muzikos srityje. Galima išvelgti, jog šiomis dienomis ne kiekviena šeima turi galimybę išleisti savo vaiką mokytis muzikos mokykloje, todėl choro lankymas yra vienintelė vieta lavėti norimoje muzikinėje terpėje.

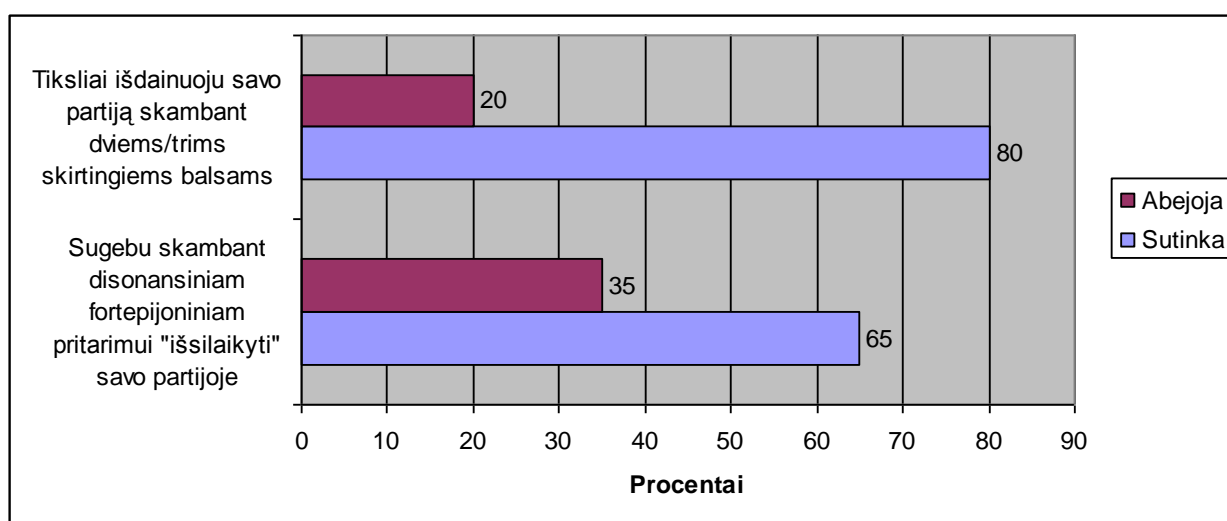
Penktuoju anketos klausimu siekėme išsiaiškinti, kaip vaikai į(si)vertina savo muzikinius gebėjimus dainuodami chore (žr. 2 paveikslą).



2 pav. Mokinių įsivertinimas choro užsiėmimuose (N= 20)

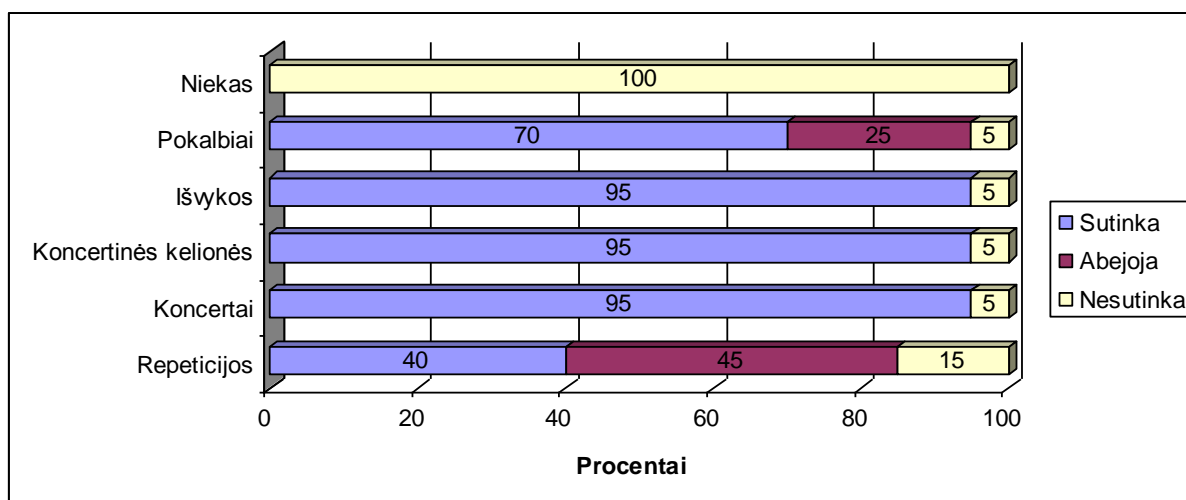
Antrame paveiksle net šimtu procentu išryškėja respondentų teiginys, jog jie sugeba prisiderinti prie kitų balsų. Tai konkretus įrodymas siekiant pagrįsti šio magistrinio darbo kokybinio tyrimo esmę. Sistemingas IV etapų vykdymas specialiais vokaliniais pratimais padėjo mokiniams lavinti ne tik muzikinę klausą, bet ir sutelkti dėmesį į savo pojūčius dainuojant daugiabalsėje faktūroje. Gebėjimas dainuoti savo partiją, joje „išsilaikyti“ bei prisiderinti prie kitų balsų, tikrai nėra lengvas darbas.

Vienas iš svarbiausių šios anketos tikslų sužinoti, kaip vaikai vertina savo gebėjimą dainuoti, kai skamba du/trys skirtingi balsai bei kaip pavyksta „išsilaikyti“ savo partijoje skambant disonansiniam pritarimui (žr. 3 paveikslą).



3 pav. Mokinių geba tiksliai intonuoti dainuojamą partiją (N=20)

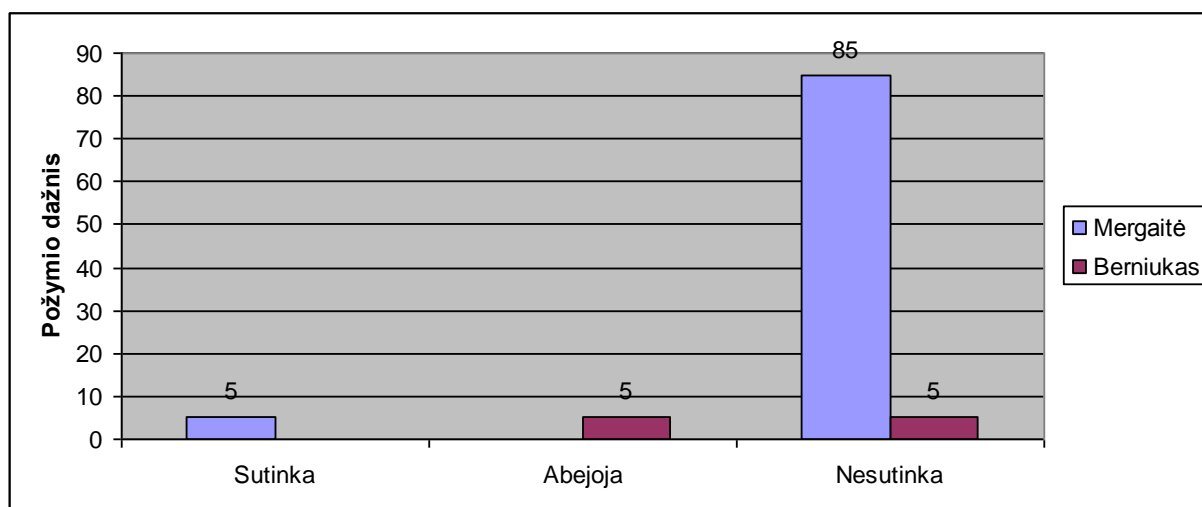
Didžioji dauguma mokinių (80%) jaučia, jog savo partiją skambant dviems/trims balsams išdainuoja tiksliai, o skambant disonansiniam pritarimui gebančiųjų sumažėja iki 65%. Tačiau kokybinio tyrimo protokole užfiksuoti įvertinimai (žr. 5 – 8 priedus) pasiskirsto net nuo 8 iki 10 balų. Tokius respondentų atsakymų pasiskirstymus galėjo įtakoti pačių abejojimas savo gebėjimais bei tinkamas savęs įvertinimas arba chore esantys „vedantieji“ balsai, prie kurių dažniausiai mokiniai pasijunta ne visada tiksliai dainuojantys (intonuojantys).



4 pav. Įdomiausia mokinių veikla choro užsiėmimuose (N=20)

Bendraujant bei diskutuojant su įvairių mokomų dalykų pedagogais dažniausiai girdima (pasakoma) nuomonė, jog šių dienų mokiniui nieko nebereikia, jam niekas nebeįdomu, jo niekas nebežavi ir pan., tačiau, kaip rodo šios anketos atsakiusių nuomonė (žr. 4 paveikslą) mokiniams nepatinka „nieko“ neveikimas. Jie nori įdomios veiklos, išvykų, koncertinių kelionių, pokalbių. Svarbiausia sugebėti mokinius sudominti tam tikra veikla. Žiūrint į apklaustųjų choristų atsakymus, net 40% mokinių choro repetacijos yra viena iš įdomiausių veiklų. Tai įrodo, jog choro vadovė naujovių ieškojimu ir pritaikymu savo darbe sugeba pritaikyti ne tik mokinių dėmesį, bet ir sužadina norą lankyti choro užsiėmimus.

Analizuojant demografinių kintamųjų įtaką respondentų atsakymams išaiškėjo faktas, kad choro užsiėmimų lankymą liepiant tėvams įtakojo lytis. Požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,00$ (žr. 5 paveikslą).

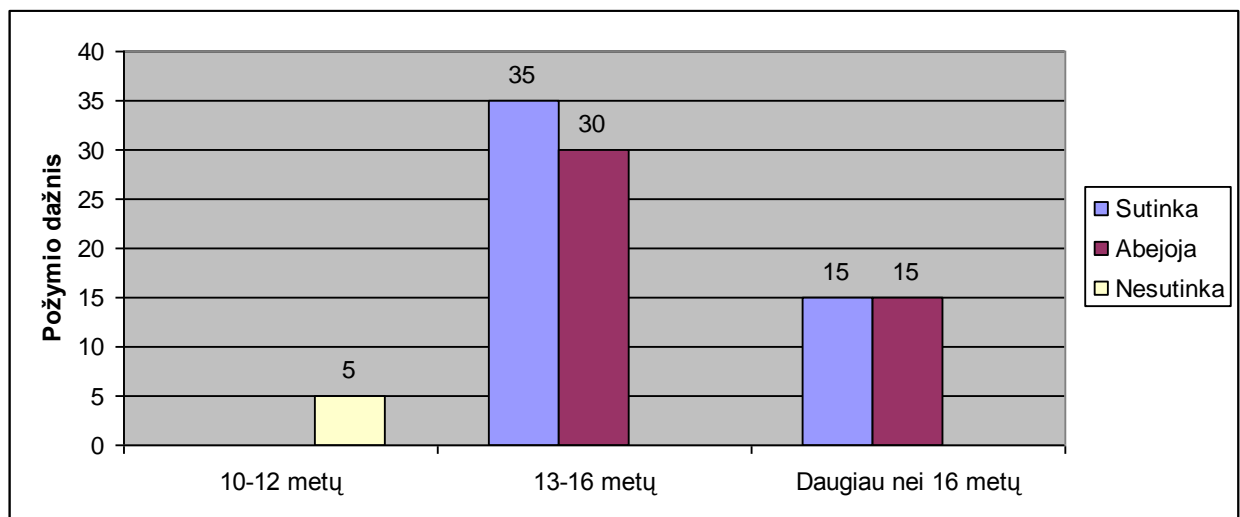


*požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,00$

5 pav. Choro užsiėmimų lankymas liepiant tėvams. Respondentų atsakymai pagal lytį (N=20)

Iš pateiktų duomenų matyti, kad net 85% mokinių choro užsiėmimus lanko savo noru ir tik viena mergaitė (5%) prisipažino, jog choro užsiėmimus lanko liepiant tėvams. Suprantama, jog verčiamas vaikas niekada nepasieks tokių mokymosi rezultatų, kaip savo noru besimokantysis. Dėl dainininkų vidinės motyvacijos yra pasiekti puikūs choro įvertinimai, pasiekimai koncertų, konkursų metu: Lietuvos konkursas – festivalis „Mes Lietuvos vaikai“ I laipsnio diplomai, Šiaulių apskrities generolo P. Plekavičiaus meno kolektyvų konkursas I vieta, tarptautinis chorų konkursas – festivalis „Cantat Šiauliai 2011“ sidabro diplomai, tarptautinis konkursas „Skrisk, giesmele“ I vieta, teisė dalyvauti 2012 metų moksleivių dainų šventėje „Mano vardas Lietuva“. Svarbu paminėti, jog choras įkurtas 2010 metais gruodžio mėnesį. Yra žinoma, jog vaikui noras mokytis kyla tada, kai mokykloje jį supa gera emocinė aplinka, jei nepervargsta, dažnai patiria sėkmės ir bendradarbiavimo su kitais džiaugsmą. Nuo pirmųjų mokymosi žingsnių reikia skatinti paties vaiko norą mokytis. Prieš to noro sudarymą, mokytojas turėtų labai gerai pažinti vaiką, jo charakterį. Norui turi reikšmės vertinimas. Pasakius, kad vaikas mokosi gerai, vaikas įgauna noro mokytis, jis jaučia, kad jį lydi noras. Pastebimas stropumas. Ir priešingai, nuolat peikiant vaiką, jis netenka noro mokytis.

Analizuojant duomenis paaiškėjo, kad mokinių įtampą (stresinę būseną) koncertų/konkursų metu įtakoja amžius. Požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,00$ (žr. 6 paveikslą).

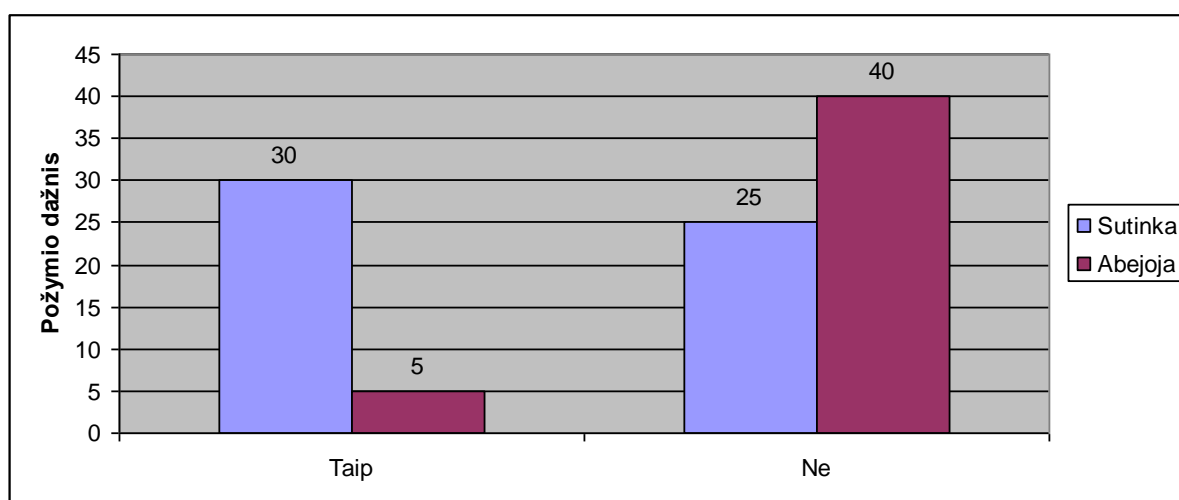


*požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,00$

6 pav. Mokinių įtampa (stresinė būseną) koncertų/konkursų metu. Respondentų atsakymai pagal amžių (N=20)

Dažniausiai tarp pedagogų ir psichologų vyrauja nuomonė, jog paauglystės laikotarpis mokiniams yra sudėtingas, pilnas įtampos, nepasitikėjimo savimi, o gal net ir kitais žmonėmis. Pateikiant anketoje šį klausimą buvo tikėtasi, jog didžioji dalis mokinių ir pasirinks atsakymą, jog jie jaučia įtampą koncertų/konkursų metu. Tačiau žvelgiant į 6 paveikslo rezultatus pastebima, jog tik vienas paauglys (5%) visiškai nejaučia įtampos, 45% abejoja išvis esant įtampai, o 50% choristų įtampą jaučia ir sutinka, kad ji yra. Tokią pagrįstą paauglių nuomonę apie dainavimo metu nejaučiamą stresą, galėjo įtakoti įtaigi, padrašinanti choro vadovo kalba. Jausti stresą ir nepasitikėti savo jėgomis pereinamuoju bei vėlyvuoju paauglystės laikotarpiais yra visiškai normalu.

Analizuojant tyrimo duomenis išryškėjo įdomus faktas, kad tikslų (švarų) mokinių intonavimą chore įtakuoja muzikos skyriaus lankymas. Požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,04$ (žr. 7 paveikslą).

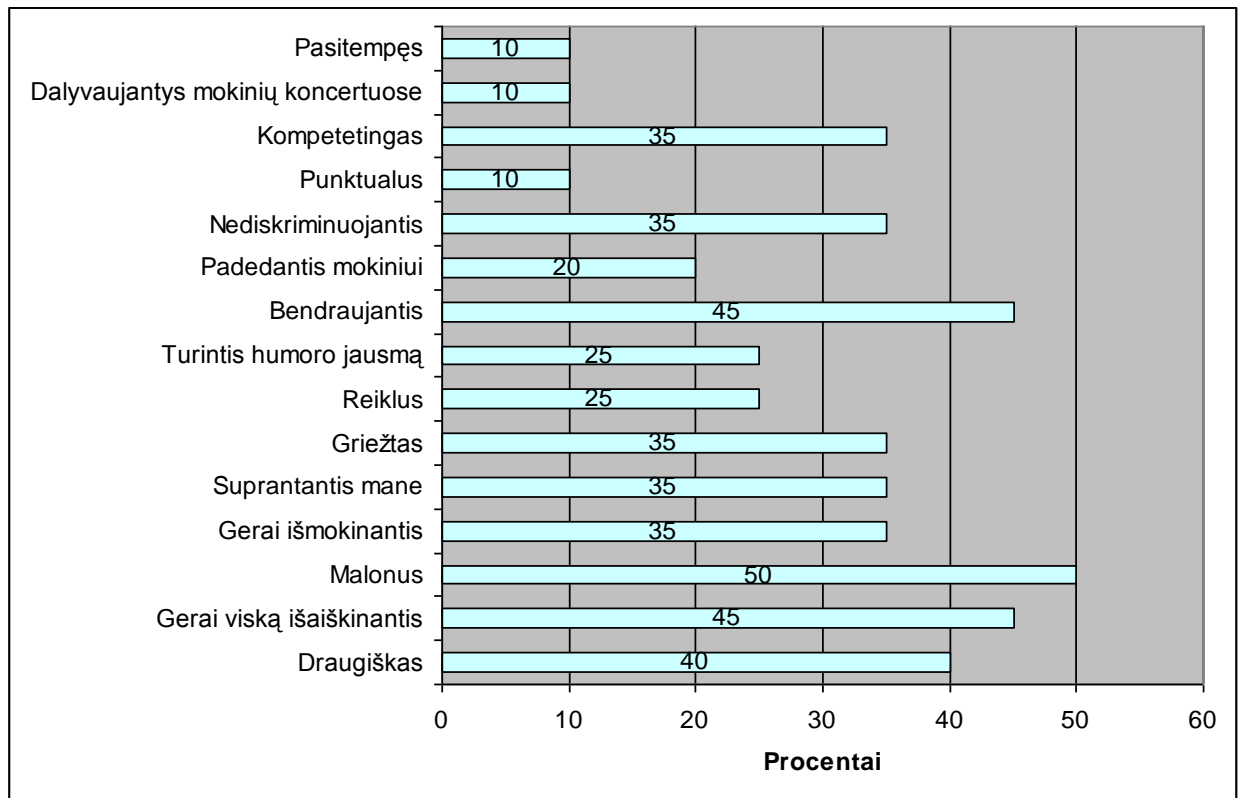


*požymio reikšmingumo lygmuo $p=0,04$

7 pav. Tikslus (švarus) mokinių intonavimas chore. Respondentų atsakymai muzikos skyriaus lankymo aspektu (N=20)

Dauguma chorą lankančiųjų mokinių nelanko muzikos skyriaus. Todėl normalu, jog 40% respondentų abejoja tikslu intonavimu dainuodami chore. Per vieną savaitinę muzikos pamoką tikrai nelengva muzikos mokytojui juos visapusiškai išugdyti bei išlavinti tinkamą intonacijos pojūtį, tuo labiau, kad muzikos pamokoje vyrauja skirtingos muzikinės veiklos. Savaime suprantama, jog muzikos skyrių lankančiųjų vaikų intonacinis pojūtis yra tikslesnis, nes dviejų savaitinių solfedžio pamokų lankymas, individualus grojimas, dainavimas muzikiniu aspektu juos lavina visapusiškiau bei tvirčiau.

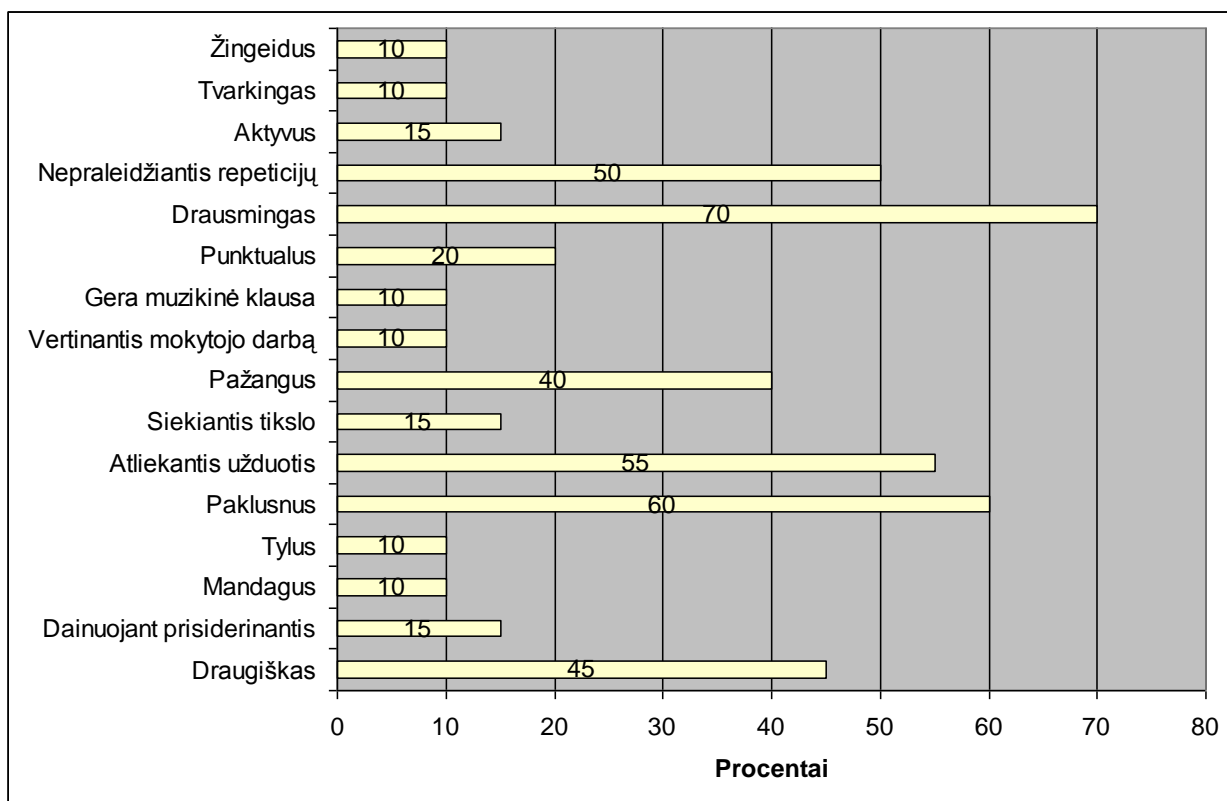
Aštuntu anketos klausimu norėjome sužinoti kokie, anot mokinių, yra vyraujantys gero mokytojo bruožai (žr. 8 paveikslą).



8 pav. Gero mokytojo bruožai mokinių nuomone (N=20)

Sisteminant vienuolikto anketos klausimo atsakymus sužinojome, kokius pagrindinius gero mokytojo bruožus turi būti įgijęs pedagogas, tikėdamasis produktyvaus darbo su mokiniais. Susumuoti rezultatai rodo, kad dažniausiai akcentuojami šie bruožai: malonus 50%, bendraujantis 45%, gerai viską išaiškinantis 45%, draugiškas 40%, kompetetingas 35%, nediskriminuojantis 35%, griežtas 35%, suprantantis mokinius 35%, gerai išmokinantis 35%. Šių dienų pedagogui kūrybiškai besiruošiančiam pamokoms bei nuolat besitobulinančiam kvalifikacijos kursuose praverstų žinoti bei prisiminti šiuos pateiktus pačių mokinių išskirtus gero mokytojo bruožus. Galbūt praverstų juos užrašius ant popieriaus lapo pakabinti geriausiai matomoje klasės vietoje.

Pateikus svarbiausius gero mokytojo bruožus būtina išskirti ir pačių mokinių išvardintus gero mokinio bruožus (žr. 9 paveikslą).



9 pav. Gero mokinio bruožai mokinių nuomone (N=20)

Kategorizavus mokinių atsakymų aprašus išryškėjo šie būdingiausi gero mokinio bruožai: drausmingas 70%, paklusnus 60%, atliekantis užduotis 55%, nepraleidžiantis repeticijų 50%, draugiškas 45%, pažangus 40%. Darbo autorė siekdama, kad mokiniai vykdytų savo pačių parašytus bruožus bei įsipareigojimus, atsakymų variantus patalpino klasės stende. Esant tokiai situacijai mokytojai nebetenka pamokslauti, tiesiog pakanka pažiūrėti į pateiktą gero mokinio bruožų stendą. Tiek mokytojui, tiek vaikams tai sukelia daug puikių, teigiamų emocijų.

Apibendrinant kiekybinio tyrimo rezultatus galima teigti, kad:

- 85% mokinių choro užsiėmimus lanko savo noru dėl patinkančios, įdomios, aktyvios veiklos bei sieko būti išprususiais muzikos srityje;
- visiems chore dainuojantiems mokiniams nepatinka „nieko“ neveikimas, jie nori įdomios veiklos, išvykų, koncertinių kelionių, pokalbių;
- pačių mokinių abejojimą tiksliai intonuojama partija įtakojo netinkamas savo gebėjimų įvertinimas bei chore esantys „vedantieji“ balsai, prie kurių dažniausiai mokiniai pasijunta ne visada tiksliai dainuojantys (intonuojantys);
- svarbiausi gero mokytojo asmenybės bruožai mokinių nuomone yra šie: malonus, bendraujantis, viską gerai išaiškinantis, draugiškas, kompetentingas, nediskriminuojantis, griežtas, suprantantis mokinius, gerai išmokinantis.

- svarbiausi gero mokinio asmenybės bruožai mokinių nuomone yra šie: drausmingas, paklusnus, atliekantis užduotis, nepraleidžiantis repeticijų, draugiškas, pažangus.

- sistemingas IV etapų vykdymas specialiais vokaliniais pratimais 100% padėjo atskleisti vieningą respondentų nuomonę, jog jie sugeba tiksliai dainuoti savo partiją, joje „išsilaikyti“ bei prisiderinti prie kitų balsų.

3. 2. 2. Kokybinio tyrimo rezultatai

Duomenys apie respondentus. Tyrime dalyvavo – 18 mergaičių (90%) ir 2 berniukai (10%). Kitas imties rodiklis – kurią mokyklos klasę mokiniai lanko (žr. 2 lentelę).

2 lentelė

Respondentų pasiskirstymas pagal klases (N= 20)

Klasė	Mokinių skaičius	Procentai
5 – 6	5	25%
7 – 8	5	25%
9 – 10	4	20%
11 – 12	6	30%

Iš pateiktos lentelės matyti, jog didesnę choro dalį sudaro 11 – 12 klasių (30%) mokiniai, o mažiausią 9 – 10 klasių (20%) mokiniai. Tolygus vaikų pasiskirstymas 5 – 6 ir 7 – 8 klasėse (25%). Choro užsiėmimus lankantys skirtingų klasių mokiniai gali įtakoti bendrą vidinę kultūrą, bendradarbiavimą, bendro tikslo siekimą chore.

Daugiabalsių pratimų pritaikymas jaunių chorui.

Pirmojoje teorinėje darbo dalyje išsiaiškinome, kad nėra nusistovėjusių, visuotinai priimtinių vienodų ugdymo metodų terminų bei jų klasifikacijos. Didaktikai skirtingai vadina tuos pačius ugdymo metodus, įvairiai juos grupuoja. Svarbu pabrėžti, jog ne tik tinkamų metodų parinkimas, mokėjimas juos derinti su menine muzikine veikla, tačiau ir muzikos pedagogo pastangų, darbo patirties vientisumo dėka, mokėjimo, reikalui esant, staiga surasti situaciją atitinkančius darbo metodus ir tuo pasiekti meninės, pedagoginės įtaigos priklauso ir nuo muzikos mokytojo muzikinių, pedagoginių sugebėjimų.

Antrojoje teorinėje darbo dalyje apžvelgėme daugiabalsumą istoriniu aspektu. Analizuojant vokalo lavinimo, chorinio atlikimo metodinius leidinius išryškėjo, jog autoriai, pateikdami leidiniuose įsidainavimo pratimus metodiškai neapibrėžia jų abstraktaus pritaikymo lavinant harmoninę ir polifoninę klausas. Ugdant chore daugiabalsį dainavimą pedagogas turi

dirbti kryptingai bei tikslingai. Disonansas pateikiamas ne tik, kaip sąskambis, bet kaip vienas iš būdų lavinant daugiabalsį dainavimą jaunių chore.

Šiuo tyrimu norėta sužinoti disonansinio metodo poveikį ugdant daugiabalsumą jaunių chore. Reikia nepamiršti, jog daugiabalsumas turi būti formuojamas ant vienbalsumo pamato. Todėl neatsitiktinai yra parinkti ir vienbalsiai pratimai, kurie atliekami *a capella* ir su disonansiniu fortepijono pritarimu.

Darbo eiga. Vienbalsį pratimą Nr. 1 *a capella* (žr. 1 priedą) mokytoja pagroja fortepijonu, po to padainuoja balsu. Pademonstruotą melodinę atkarpą mokiniai atkartoja pustoniais aukštyn ir žemyn. Perėjimus pustoniais į kitą tonaciją mokiniui padeda mokytoja paspausdama natą fortepijonu arba padainuodama balsu. Svarbu paminėti, jog keturiems mokiniams pustonių dainavimas nesukėlė jokių intonacinių problemų. Choristai kviečiami dainuoti atsitiktine tvarka, ne pagal alfabetą, nes, manyta, kad tokiu būdu išvengiama mokinių baimė. Visi kokybinio tyrimo vokaliniai pratimai dainuojami ir vertinami individualiai.

I etape vienbalsis pratimas Nr. 1 atliekamas *a capella* padėjo nustatyti choristų pradinį muzikinės klausos lygį (žr. 3 lentelę).

Vienbalsio pratimo Nr. 1 pavyzdys



3 lentelė

Vienbalsio pratimo Nr. 1 *a capella* rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>				<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>				<i>IV etapas</i>		
	Balai				Balai			Balai				Balai		
	6	7	8	9	7	8	9	7	8	9	10	8	9	10
5 – 6	–	10%	10%	5%	5%	10%	10%	–	10%	5%	15%	5%	5%	15%
7 – 8	–	10%	15%	–	–	25%	–	–	10%	15%	–	–	15%	10%
9 – 10	10%	–	10%	–	10%	10%	–	5%	5%	10%	–	5%	10%	5%
11 – 12	–	25%	5%	–	10%	15%	5%	–	25%	5%	–	5%	20%	5%

3 lentelės pateikti duomenys atskleidžia, jog aukščiausius vertinimus I etape vienbalsio pratimo Nr. 1 *a capella* turi 5 – 6 klasių mokiniai, kurių balai pasiskirsto nuo 7 iki 9. Tikėtina, jog tokius balų pasiskirstymus galėjo įtakoti visų mokinių muzikos skyriaus lankymas. IV etape 5 – 6 klasių mokinių rezultatai nors ir pagerėjo, tačiau aukščiausių rezultatų pasiekė 7 – 8 klasės, kurių balai 9 ir 10. I etape 9 – 10 klasių mokiniai (10%) buvo įvertinti žemiausiu balu – šešetu, o IV etape neatsiliko nuo geriausiųjų. Tokiam balų pasiskirstymui galėjo turėti įtakos keletas veiksnių. Pirmiausiai tai, jog šių klasių mokiniai nelankantys muzikos skyriaus neturi pakankamai gerai išlavintos muzikinės klausos, dėl to du mokiniai gavo žemiausią įvertinimą. Antra, šių mokinių siekis, tikslas, motyvacija neatsilikti nuo choro lyderių. Trečia, tikslingas ir kryptingas vadovo darbas. Pateikti lentelės duomenys liudija, jog per keturis etapus visose klasėse mokinių klausla lavėjo sistemingai bei kryptingai.

Vienbalsiu pratimu Nr. 2 atliekamu *a capella* toliau lavinama choristų intonacinė, muzikinė klausla. Pratimas Nr. 2 nuo pratimo Nr. 1 skiriasi melodinės slinkties intervaliniu išdėstymu. Pirmajame pratime garsai išdėstyti sekundos intervalų atstumu, o antrajame – tercijų intervalais.

Vienbalsio pratimo Nr. 2 pavyzdys



4 lentelė

Vienbalsio pratimo Nr. 2 *a capella* rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>				<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>			<i>IV etapas</i>		
	Balai				Balai			Balai			Balai		
	6	7	8	9	7	8	9	7	8	9	8	9	10
5 – 6	–	5%	20%	–	–	15%	10%	–	5%	20%	–	15%	10%
7 – 8	–	5%	20%	–	–	20%	5%	–	5%	20%	–	15%	10%
9 – 10	10%	5%	5%	–	10%	10%	–	5%	10%	5%	5%	10%	5%
11 – 12	5%	15%	10%	–	5%	20%	5%	–	20%	10%	–	20%	10%

4 lentelėje pateikti duomenys rodo, jog tiriamųjų rezultatai I etape vienbalsio pratimo Nr. 2 *a capella* šiek tiek prastesni palyginus su prieš tai buvusiu pratimu. Tokį balų pasiskirstymą

nulėmė intonaciškai sunkiau atliekamo pratimo melodinė linija. Tačiau analizuojant abiejų pratimų IV etapo rezultatus pastebima, jog dešimtukus gavo vienodas kiekis (35%) respondentų. Devintukais įvertinti Nr. 1 pratime 50%, o Nr. 2 pratime 60%. Aštuonetus už Nr. 1 pratimą gavo 15%, o už Nr. 2 pratimą – tik 5%. Galima išvelgti, nors šis Nr. 2 pratimas ir sunkesnis, tačiau rezultatai net geresni. Šiuos rezultatus gal būt būtų galima pagrįsti tuo, jog sunkesnio pratimo partija mokinius savaime skatina labiau susikaupti, susikoncentruoti į intonuojamą melodiją. Arba tai galėjo įtakoti disonansinio pritarimo naudojimas, nes kaip jau buvo minėta, vienbalsiai pratimai, kurie buvo atliekami *a capella*, palikti tie patys, tačiau siekiant lavinti daugiabalsio dainavimo įgūdžius bei tikslesnio intonavimo vidinės – muzikinė klausos atžvilgiu, nuo pirmojo etapo įvestas disonansinis fortepijoninis pritarimas. Girdėdamas disonuojančius garsus, mokinys būna priverstas dėmesingiau klausytis savęs ir įpranta sąmoningai intonuoti. Pabuvus tokioje dainuojamojoje būsenoje, nuolat praktikuojantis su disonansiniu pritarimu, vaikas automatiškai ir nebeskambant disonuojančiam pritarimui bando atrasti tuos pačius pojūčius, kuriuos buvo pasitelkęs skambant pritarimui. Juk dainuojant daugiabalsę muziką, labai svarbu girdėti ne tik save, bet ir kitus bei išsilaikyti savo partijoje. Primename, kad disonansinis metodas – tai atonalinis, disonuojantis fortepijoninis pritarimas, kurį mokytojas atlieka grodamas laisvai pasirinktus disonuojančius muzikos garsus, akordus, intervalus, ar *arpeggio* pavidalo slinktis, skambančias ne ta tonacija, kuria mokinys atlieka savo partiją.

I etapo vienbalsis pratimas Nr. 1 atliekamas su disonansiniu fortepijono pritarimu padėjo nustatyti choristų gebėjimą intonuoti dainuojamuosius garsus (žr. 5 lentelę).

Viebalsio pratimo Nr. 1 pavyzdys



Vienbalsio pratimo Nr. 1 su disonansiniu fortepijono pritarimu rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>				<i>II etapas</i>				<i>III etapas</i>			<i>IV etapas</i>		
	Balai				Balai				Balai			Balai		
	5	6	7	8	6	7	8	9	7	8	9	8	9	10
5 – 6	–	–	20%	5%	–	5%	15%	5%	–	20%	5%	10%	10%	5%
7 – 8	–	5%	15%	5%	–	15%	10%	–	10%	10%	5%	15%	10%	–
9 – 10	10%	–	5%	5%	10%	5%	5%	–	10%	10%	–	15%	5%	–
11 – 12	–	15%	15%	–	5%	15%	10%	–	15%	5%	10%	20%	5%	5%

Kaip matyti iš penktos lentelės pavyzdžio, intonuoti pratimus su disonansiniu pritarimu silpniau sekėsi 9 – 10 klasių mokiniams. Tokie rezultatai nestebina, nes nustatant pradinį muzikinės klausos lygį (žr. 3 lentelę) šių mokinių įvertinimai buvo žemiausi. Todėl skambant disonansiniam pritarimui net 10% respondentų buvo įvertinti 5 balais. Iš 7 – 8 klasių vienas mokinys (5%) gavo 6 balus. 11 – 12 klasėse net pusės mokinių (15%) rezultatas lygus 6 balams. Kaip ir vienbalsiuose pratimuose *a capella* (žr. 3 lentelę), taip ir pratimuose su disonansiniu fortepijono pritarimu, geriausi rezultatai 5 – 6 klasėse. To priežastis – mokinių muzikinis išsilavinimas. Kaip ir buvo minėta muzikos skyrių lanko visi 5 – 6 klasių mokiniai, o 9 – 10 klasių mokiniai nelanko. Galutiniai rezultatai parodė, jog disonansinio metodo panaudojimas ženkliai pagerino sunkiau intenuojančių vaikų dainuojamus garsus. 9 – 10, 7 – 8 klasėse balai svyruoja nuo 8 iki 9, o 5 – 6, 11 – 12 klasėse nuo 8 iki 10 balų.

Siekian patvirtinti arba atmesti hipotetinę prielaidą, jog taikant disonansinį pritarimą chorinio išsidainavimo metu, bus lengviau pereinama prie daugiabalsio dainavimo, toliau analizuojami I ir IV etapų vienbalsių pratimų Nr. 2 su disonansiniu fortepijono pritarimu protokolai (žr. 6 lentelę).

Vienbalsio pratimo Nr. 2 pavyzdys



Vienbalsio pratimo Nr. 2 su disonansiniu fortepijono pritarimu rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>				<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>				<i>IV etapas</i>		
	Balai				Balai			Balai				Balai		
	5	6	7	8	6	7	8	6	7	8	9	7	8	9
5 – 6	–	5%	10%	10%	–	10%	15%	–	–	10%	15%	–	10%	15%
7 – 8	–	–	25%	–	–	15%	10%	–	–	–	25%	–	10%	15%
9 – 10	10%	–	10%	–	10%	10%	–	5%	5%	10%	–	5%	5%	10%
11 – 12	–	5%	25%	–	–	20%	10%	–	5%	25%	–	–	15%	15%

Analizuojant šesktą lentelę paaiškėjo, jog I etape 9 – 10 klasių vienbalsio pratimo Nr. 2 su disonansiniu fortepijono pritarimu choristų intonuojamų garsų rezultatai buvo žemiausi, kaip ir atliekant I etapo vienbalsį pratimą Nr. 1 su disonansiniu fortepijono pritarimu (žr. 5 lentelę). Lyginant 5 ir 6 lentelių duomenis galime išvelgti, jog dainuojant pratimą Nr. 2 yra gauti žemesni balai visose klasėse, nei atliekant pratimą Nr. 1 su disonansiniu fortepijono pritarimu. To priežastis – intonaciškai sunkesnė melodinė linija, pagrįsta tercijos intervalų šuoliais (žr. 4 priedą). Žvelgiant į 6 lentelės rezultatus išryškėja disonansinio metodo privalumai. Labai ryškiai išsiskyrė 9 – 10 klasių gauti rezultatai. I etape šie mokiniai buvo įvertinti 5 ir 7 balų skalėje, o jau IV etape 7 – 9 balais. Teigiami pokyčiai matomi ir visose likusiose klasėse. Lyginant I ir IV etapų pažymius pastebėtina, jog per visus IV etapus balai padidėjo net du kartus.

Apibendrinant pratimų su disonansiniu fortepijono pritarimu rezultatus, galima teigti, jog silpniau sekėsi sunkiau intonuojantiems vaikams, bet kaip parodė tyrimo analizė, disonansinis pritarimas lavėjimo aspektu jiems labai padėjo. Mokinių intonacija ženkliai pagerėjo. Šis metodas padėjo ne tik prasčiau intonuojantiems, bet ir gerą muzikinę klausą turintiems vaikams. Šis darbo procesas buvo įdomus išbandymas visiems chorą lankantiems mokiniams. Nors pirmo etapo rezultatai ne tokie geri, tačiau galutiniuose etapuose rezultatai puikūs.

Disonansinio metodo pagalba siekėme pagerinti individualų vaikų intonavimą ir paruošti perėjimui į daugiabalsės muzikos sąskambius. Tolimesniam muzikinės klausos lavinimui parenkami dvibalsiai ir tribalsiai pratimai, kurie bus atliekami be disonansinio fortepijono pritarimo.

Dvibalsio pratimo partijas mokytoja padainuoja atskirai pirmam ir antram balsui. Kai atskiros melodijos įtvirtinamos, tada dainuojama duetu. Sopranai dainuoja pirmo balso melodiją,

altai – antro balso melodija. Pratimui pritariama fortepijonu, atitinkamomis akordinėmis funkcijomis. Dainuojama pustomiais į viršų ir į apačią.

Dvibalsio pratimo Nr. 1 pavyzdys

Naw naw — naw — naw — naw — naw — naw — naw naw
Naw naw naw naw naw naw naw naw

naw naw — naw — naw — naw — naw — naw — naw naw.
naw naw naw naw naw naw naw naw.

Dvibalsio pratimo Nr. 2 pavyzdys

Analizuojant protokolų duomenis pastebėta, kad intonuojamų dvibalsių pratimų gauti rezultatai yra vienodi, atkreipiant dėmesį, jog pratimai buvo skirtingi. Dainuodami šiuos dvibalsius pratimus vaikai intonuoja geriau. Kai atliko I etape vienbalsius pratimus *a capella* žemiausias pažymys buvo šeši, vienbalsius su disonansiniu pritarimu – 5 balai (žr. 3 – 4 lenteles), o dvibalsių pratimų – septyni balai. Tai įrodo, jog mokinių intonacinė klausą pagerėjo. IV etape jų įvertinimai siekia net 9 – 10 balus (žr. 9 priedą). Manoma, kad šiuos pasiekimus galėjo įtakoti tik disonansinio metodo taikymas įsidainavimo pratimų metu.

Kaip ir dvibalsius pratimus, taip ir tribalsių pratimų partijas mokytoja pademonstruoja kiekvienam mokiniui atskirai. Pratimai dainuojami tercetais. Pirmi sopranai dainuoja pirmą balso

partiją, antri sopranai – antrą, altai – trečią partiją. Pustoniais kylama aukštyn ir žemyn, atsižvelgiant į trečių balsų diapazoną (žr. 8 priedą). Dainuojama su fortepijono pritarimu (žr. 7 – 8 priedus).

Kategorizavus I etapo tribalsio pratimo Nr. 1 protokole esančius rezultatus išvelgiame tolygų balų pasiskirstymą (žr. 7 lentelę). 7 balus gavo 50%, 8 balus 45% 5 – 12 klasių mokiniai, o tik vienas mokinys iš 6 klasės (5%) buvo įvertintas devintuku. Šio berniuko rezultatai gerino visų pratimų bendrą įvertinimą vidurkį per visus keturis etapus. Toliau analizuojant duomenis išryškėjo, jog IV etape 8 balais įvertintas vienas 12 klasės mokinys (5%), 55% 5 – 12 klasių mokiniai įvertinti devynetais, o 40% 5 – 12 klasių mokiniai dešimtukai.

Tribalsio pratimo Nr. 1 pavyzdys



7 lentelė

Tribalsio pratimo Nr. 1 rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>		<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>		<i>IV etapas</i>	
	Balai		Balai			Balai		Balai	
	7	8	7	8	9	8	9	9	10
5 – 6	5%	20%	–	20%	5%	5%	20%	10%	15%
7 – 8	5%	20%	–	20%	5%	10%	15%	15%	10%
9 – 10	10%	10%	5%	15%	–	10%	10%	15%	5%
11 – 12	15%	15%	–	25%	5%	15%	15%	25%	5%

Tribalsio pratimo Nr. 2 atlikimas mokiniams buvo sudėtingesnis, tai patvirtina gauti rezultatai (žr. 8 lentelę). 9 – 10 klasių mokiniai įvertinti 6 balais (10%), likusių klasių mokiniai (35%) – 7 balais, o 55% – aštuoniais balais. Tikėtina, jog keblumų galėjo sukelti pateiktame pratime polifoninis balsų išdėstymas. Tačiau antrame ir trečiame etapuose pastebimi vis gerėjantys rezultatai. IV etape 9 – 10 klasių mokinių rezultatai pagerėjo dvigubai, įvertinti net aštuonetu. Kaip ir buvo tikėtasi, disonansinio metodo naudojimas pagerino ne tik tiksliai intonuojančių vaikų rezultatus, tačiau pagelbėjo ir silpniau intonuojantiems.

Tribalsio pratimo Nr. 2 pavyzdys



8 lentelė

Tribalsio pratimo Nr. 2 rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>			<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>			<i>IV etapas</i>		
	Balai			Balai			Balai			Balai		
	7	8	9	7	8	9	8	9	10	8	9	10
5 – 6	10%	10%	5%	–	20%	5%	10%	10%	5%	–	15%	10%
7 – 8	15%	10%	–	–	25%	–	10%	15%	–	–	10%	15%
9 – 10	10%	10%	–	5%	15%	–	10%	10%	–	–	5%	–
11 – 12	15%	15%	–	10%	15%	5%	15%	15%	–	5%	5%	–

Apibendrinant kokybinio tyrimo rezultatus galima teigti, kad:

- vienbalsių pratimų dainavimas *a capella* pagerino mokinių unisoninį dainavimą;
- disonansinis metodas sparčiau, nei dirbant įprastais metodais, pagerino silpniau intonuojančių chorisų taisyklingo intonavimo įgūdžius;
- disonansinio metodo naudojimas pagerino ir tiksliai intonuojančių vaikų rezultatus;
- protokole esantys duomenys įrodė, jog per IV etapus visose klasėse mokinių klausa lavėjo sistemingai bei kryptingai;
- disonansinio metodo pagalba buvo sėkmingai pereita iš vienbalsio dainavimo į daugiabalsį.

IŠVADOS

Išanalizavus mokslinę, metodinę literatūrą apie daugiabalsumo ugdymo tendencijas jaunių chore bei susisteminius ir apibendrinus tyrimo duomenis galima pateikti šias išvadas:

- tinkamas metodų parinkimas, mokėjimas juos derinti su menine muzikine veikla sąlygoja muzikos mokytojo darbo sėkmę;

- siekiant chore ansambliško, privalu tobulinti vaikų harmoninę ir polifoninę klausas, todėl muzikinių sistemų kūrėjai siūlo pasitelkti kanonus, sutartines, daugiabalsius pratimus. Tačiau, kaip rodo darbo patirtis, šie metodai labiau tinkami dirbant su muzikos mokyklą lankančiais mokiniais;

- disonansas muzikoje naudojamas ir suvokiamas kaip skambesys, o šiame darbe disonansiniu sąskambiu lavinamas daugiabalsumas;

- norint tinkamai lavinti daugiabalsumą chore, svarbu laikytis tam tikrų taisyklių. Šiaip sau sugalvotų daugiabalsių pratimų ar dainų dainavimas vaikų harmoninės klausos nelavina, o tik apsunkina mokymo procesą. Svarbu kryptingas darbas, nuo unisoninio dainavimo link dvibalsio dainavimo, nuo dvibalsio link tribalsio ir t.t.

- paauglystės amžiaus tarpsnio apžvalga stiprina mintį, jog dainavimo meną galimą išugdyti laipsniškai, kaupiant pedagoginę patirtį ir nuolat tobulinantis. Įvairių mokslinių, metodinių studijų analizė rodo, kad ne tik paauglystės laikotarpiui, bet ir kiekvienam amžiaus tarpsniui yra būdingos savitos raidos charakteristikos, kurias būtina išmanyti siekiant sėkmingai organizuoti vokalo lavinimo procesus.

- lavinant balso aparatą patartina galvoti, kad nėra kvėpavimo tipų, nes jie į vokalo lavinimo sistemą įveda daug painiavos, o prisiminti, jog yra tik taisyklingas balsinis kvėpavimas, kurio pagrindas – atitinkama diafragmos padėtis. Tik jos tinkamu funkcionavimu galima įveikti iškilusias balso formavimo problemas.

- muzikos pedagogui labai svarbu perprasti ir pasirinkti tinkamą chorui skirtų vokaliųjų pratimų sistemą. Taip pat tikslinga žinoti, jog tik nuo tinkamo muzikinės vokalinės klausos ir muzikinės atminties lavinimo priklauso būtinų vokaliųjų įgūdžių įsisavinimas.

- 85% mokinių choro užsiėmimus lanko savo noru dėl patinkančios, įdomios, aktyvios veiklos bei sieko būti išprususiais muzikos srityje;

- sistemingas IV etapų vykdymas specialiais vokaliniais pratimais 100% padėjo atskleisti vieningą respondentų nuomonę bei suvokimą, jog jie sugeba tiksliai dainuoti savo partiją, joje „išsilaikyti“ bei prisiderinti prie kitų balsų;

- disonansinio metodo panaudojimas, tiksliai intonuojantiems mokiniams suteikė galimybę neprikaištingai intonuoti ir pasitikėti savimi, o tiems mokiniams, kurie intonavo prasčiau – pagerino intonacinius pojūčius;
- disonansinio metodo pagalba buvo sėkmingai pereita iš vienbalsio dainavimo į daugiabalsį;
- disonansinio metodo naudojimas chorinio įsidainavimo metu atveria naujas galimybes daugiabalsumo ugdyme;
- darbo hipotezė pasitvirtino: taikant disonansinį metodą įsidainavimo pratimų metu, buvo lengviau pereinama prie daugiabalsio dainavimo.

LITERATŪRA

1. Aidukas R. (1998). Vokalinio muzikavimo muzikos mokykloje problemos ir perspektyva. Muzikinio ugdymo problemos: žvilgsnis į XXI amžių. Vilnius.
2. Balčytis E. (1986). Muzikos mokymo IV – VIII kl. pagrindai. Kaunas: Šviesa.
3. Budrienė V. (1999). Balso ugdymo aktualijos. Muzikinis ugdymas: tęstinumo ir grandžių sąveikos problemos // III respublikinės mokslinės praktinės konferencijos pranešimai. Vilnius.
4. Burns E. (1999). Intervals, Scales, and Tuning. The Psychology of Music.
5. Butkienė G., Laurinčikienė G. (1997). Mokinių kritinis mąstymas. Vilnius.
6. Cazden N. (1945). Musical Consonance and Dissonance: A Cultural Criterion. Journal of Aesthetics and Art Criticism. Vol. 4. No. 1.
7. Čiurlionytė J. (1998). M. K. Čiurlionis ir liaudies daina. Vilnius.
8. Čiurlionytė J. (1969). Lietuvių liaudies melodikos bruožai. Vilnius.
9. Darafėjienė A. (1998). Lavinkime balsą. Šiauliai.
10. Dumbliauskaitė L. (1983). Choro tembras. Kaunas: Šviesa.
11. Fales C. (2002). The Paradox of Timbre. Ethnomusicology. Vol. 46. No. 1.
12. Gage N. L., Berliner D. C. (1994). Pedagoginė psichologija. Vilnius: Alma litera.
13. Gelgotienė R. (2011). Choro dirigento užrašai. Vilnius.
14. Gudelis R. (2001). Chorinis menas visuomenės kultūroje: Europos chorinė tradicija ir jos įsitvirtinimas Lietuvoje. Klaipėda.
15. Jareckaitė S. (1999). Darbo su mokinių choru metodika. Klaipėda.
16. Jareckaitė S. (1987). Mokyklos mišraus choro organizavimas ir vadovavimas jam. Vilnius.
17. Jankauskas P. (1994). Pradedam choro repeticiją. Klaipėda.
18. Jakavičius V., Juška A. (1996). Mokyklos pedagogika : vadovėlis pedagogikos specialybės studentams. Kaunas.
19. Jensen E. (1999). Tobulas mokymas. Vilnius.
20. Jozėnas A. (1970). Balso lavinimo pratimai, dirbant su vaikų choru. Vilnius.
21. Jovaiša L. (1993). Pedagogikos terminai. Kaunas: Šviesa.
22. Jovaiša L. (1994). Edukologijos pradmenys. Vilnius.
23. Jovaiša L., Vaitkevičius J. (1989). Pedagogikos pagrindai 2. Kaunas: Šviesa.
24. Kardelis K. (2002). Mokslinių tyrimų metodologija ir metodai. Kaunas.
25. Kašponis R. Tamuliūnas P. (1973). Choro pratybos. Vilnius.
26. Kačinskienė S. (2003). Balso mutacijos ypatumai. Klaipėda.

27. Katinienė A. (1976). 5 – 7 metų amžiaus vaikų mokymo dainuoti pedagoginės sąlygos ir galimybės. (Metodinė medžiaga). Vilnius.
28. Kavaliauskaitė N. (2002). Mokykimės dainuoti. Šiauliai.
29. Klova V. (1966). Polifonija. Vilnius.
30. Klova V. (1985). Polifonija II. Vilnius.
31. Laužackas R. (1997). Profesinio ugdymo turinio reforma: didaktiniai bruožai. Kaunas: Leidybos centras.
32. Leonavičius J. (1993). Sociologijos žodynas. Vilnius.
33. Luobikienė I. (2008). Sociologinių tyrimų metodika. Kaunas.
34. Mačikėnas B. (1981). Vadovavimo chorui metodika. Vilnius.
35. Mameniškienė N. (1996). Balso formavimo metodas. Vilnius.
36. Martinkus A. (1998). Vaiko anatomija ir fiziologija. Klaipėda.
37. Motuzas A. (1997). Žemaičių kalvarijos kalnų giesmių kilmė. // Tiltai, Nr.2, p. 47-56.
38. Narvidas J. (1969). Chorinio darbo pagrindai. Kaunas.
39. Orlova N. (1967). Apie vaiko balsą. Kaunas.
40. Pečeliūno R. (2003). Vaikų vokalinės kultūros ugdymas chore. Šiauliai.
41. Perelšteinas H. (1967). Kai kurie vaikų vokalo formavimo klausimai. Kaunas.
42. Polifonijos konspektas. Šiauliai.
43. Pukelis K. (1998). Mokytojų rengimas ir filosofinės studijos. Kaunas: Versmė.
44. Rinkevičius Z. (1998). Muzikos pedagogika. Klaipėda.
45. Piragytė A. (1998). Mokome vaikus dainuoti. Šiauliai.
46. Sereika F., Šumskis A. (1999). Chorvedybos praktika mokykloje. Klaipėda.
47. Sodeika A. K. (1968). Sveikas ir gražus balsas. Vilnius.
48. Valeikienė V. (2001). Vokalo pratybos vaikų ir jaunimo chorams. Vilnius.
49. Strakšienė D. (2009). Muzikos kūrinių didaktinės refleksijos ugdymas muzikavimu. Šiaulių universiteto leidykla.
50. Skirsgilas B. (1990). Choro pratybų sudėtis. Dainavimo dėstytojų problemos. Klaipėda.
51. Šalkauskis L. (1992). Rinktiniai raštai. Vilnius.
52. Šaučiukėnienė L., Stankevičienė N. (2003). Bendrosios didaktikos pagrindai.
53. Šaučiukėnienė L. (1997). Mokymo individualizavimas ir diferencijavimas. Kaunas.
54. Ščedrovskij G. P. (1997). Filosofija. Mokslas. Metodologija. Maskva.
55. Valeikienė V. (2001). Vokalo pratybos vaikų ir jaunimo chorams. Vilnius.
56. Velička E. (1995). Garsų ir tylos paslaptys. Muzika 1 – 4 kl. Kaunas.
57. Visuotinė Lietuvių enciklopedija. 2003. V tomas. Vilnius.
58. Visuotinė Lietuvių enciklopedija. 2003. VI tomas. Vilnius.

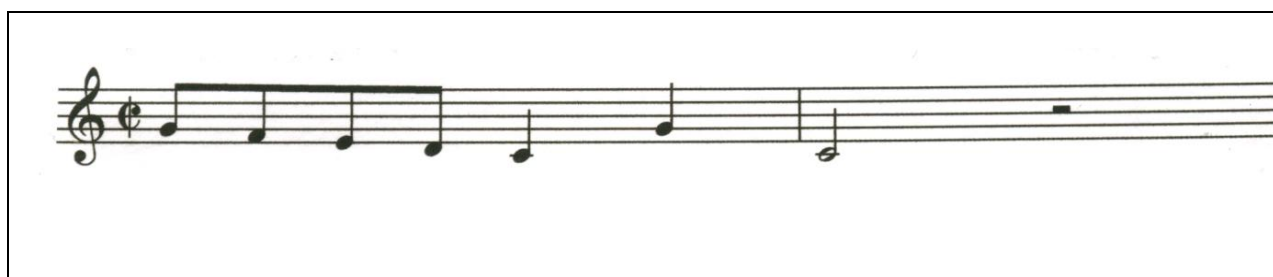
59. Visockienė A. (1985). Balso ir intonacijos lavinimo pratybos.
60. Vassilakis P. (2005). Auditory Roughness as Means of Musical Expression. Selected Reports in Ethnomusicology. Vol. 12.
61. Žibudienė M. (1996). Choro pratybos. Šiauliai. Vilnius.
62. Zi N. (2004). Kvėpavimo menas. Vilnius.
63. www.slaugostarnyba.lt
64. www.zodynas.lt
65. <http://dactyl.som.ohiostate.edu/Music829B/personality.html>
66. Миловский С. (1994). Распевание на уроках пения и в детском хоре начальной школы. Москва.
67. Тюлин Н. (1959). О зарождение и развитие гармонии в народной музыки. // Очерки по теоретическому музыкознанию. Ленинград. С. 3 – 19.

PRIEDAI

1 priedas


VIENBALSIO PRATIMO Nr. 1 A *CAPELLA* ĮVERTINIMAI

**KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO - PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE**



Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	6	7	8	9
2.	Andrulytė Raimonda	V	7	7	8	8
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	7	8	8	9
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	6	7	7	8
6.	Budriūtė Akvilė	VII	8	8	9	10
7.	Gedvilas Gražvydas	V	9	9	10	10
8.	Girskytė Greta	IX	8	8	9	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	7	8	8	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	7	8	8
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	7	8	8	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	7	7	8	9
13.	Melytė Augustina	VI	8	8	9	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	8	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	7	8	8	9
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	8	8	9
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	8	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	9	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	9	10
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	8	9	9	10

VIENBALSIO PRATIMO Nr. 2 A CAPELLA ĮVERTINIMAI

KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE


Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	6	7	8	9
2.	Andrulytė Raimonda	V	8	8	9	9
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	8	8	9	9
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	6	7	7	8
6.	Budriūtė Akvilė	VII	8	8	9	9
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	9	9	10
8.	Girskytė Greta	IX	7	8	8	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	7	8	8	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	8	8	9
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	7	8	8	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	6	7	8	9
13.	Melytė Augustina	VI	8	8	9	10
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	9	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	8	8	9	10
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	8	8	9
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	8	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	9	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	9	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	8	9	9	10

**VIENBALSIO PRATIMO Nr. 1 SU DISONANSINIU FORTEPIJONO PRITARIMU
ĮVERTINIMAI
KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE**

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	5	6	7	8
2.	Andrulytė Raimonda	V	7	7	8	8
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	8	9
4.	Arminaitė Algimantė	VII	7	8	7	8
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	5	6	7	8
6.	Budriūtė Akvilė	VII	7	7	8	8
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	9	9	10
8.	Girskytė Greta	IX	7	7	8	8
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	6	7	7	8
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	6	7	7	8
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	7	8	8	8
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	7	7	8	8
13.	Melytė Augustina	VI	7	7	8	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	8	9	9
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	7	8	9	9
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	6	7	7	8
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	6	6	7	8
18.	Šlimaitė Julija	V	7	8	8	9
19.	Virmauskas Klaudijus	V	7	8	8	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	7	8	9	10

**VIENBALSIO PRATIMO Nr. 2 SU DISONANSINIU FORTEPIJONO PRITARIMU
ĮVERTINIMAI
KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE**



Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	5	6	6	7
2.	Andrulytė Raimonda	V	7	7	8	8
3.	Andrulytė Simona	IX	7	8	8	9
4.	Arminaitė Algimantė	VII	7	7	8	8
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	5	6	7	8
6.	Budriūtė Akvilė	VII	7	7	8	9
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	8	9	9
8.	Girskytė Greta	IX	7	8	8	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	7	7	8	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	7	8	8
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	6	7	8	8
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	6	7	7	8
13.	Melytė Augustina	VI	7	8	8	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	7	8	8	9
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	7	7	8	8
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	7	8	8
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	8	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	7	8	9	9
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	9	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	7	8	8	9

DVIBALSIO PRATIMO Nr. 1 ĮVERTINIMAI

KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	8	8	9	9
2.	Andrulytė Raimonda	V	8	9	9	9
3.	Andrulytė Simona	IX	8	9	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	8	8	8	9
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	7	8	8	9
6.	Budriūtė Akvilė	VII	7	8	8	9
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	9	9	10
8.	Girskytė Greta	IX	8	8	9	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	8	8	9	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	8	8	9
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	8	8	9	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	7	8	8	9
13.	Melytė Augustina	VI	8	8	9	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	9	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	8	8	9	10
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	8	8	9
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	7	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	8	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	9	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	8	9	9	10

DVIBALSIO PRATIMO Nr. 2 ĮVERTINIMAI

KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	7	8	9	9
2.	Andrulytė Raimonda	V	8	8	9	9
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	8	8	9	9
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	7	8	8	9
6.	Budriūtė Akvilė	VII	8	8	9	10
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	9	9	10
8.	Girskytė Greta	IX	8	8	9	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	7	8	8	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	8	9	9
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	7	8	8	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	8	8	9	9
13.	Melytė Augustina	VI	7	8	8	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	9	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	8	8	9	9
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	8	8	8	9
17.	Štundžėnaitė Viktorija	XI	7	8	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	8	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	9	10
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	8	9	9	10

TRIBALSIO PRATIMO Nr. 1 ĮVERTINIMAI

KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	7	7	8	9
2.	Andrulytė Raimonda	V	7	8	8	9
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	8	8	9	10
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	7	8	8	9
6.	Budriūtė Akvilė	VII	7	8	9	10
7.	Gedvilas Gražvydas	V	9	9	10	10
8.	Girskytė Greta	IX	8	8	9	10
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	7	8	8	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	7	8	8
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	8	8	9	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	8	8	9	9
13.	Melytė Augustina	VI	7	8	8	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	8	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	8	8	9	9
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	8	8	9
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	7	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	8	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	7	8	8	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	8	9	9	10

TRIBALSIO PRATIMO Nr. 2 ĮVERTINIMAI

KELMĖS R., ŠAUKĖNŲ VLADO PŪTVIO-PUTVINSKIO VIDURINĖS MOKYKLOS
JAUNIŲ CHORE

Eil. Nr.	Pavardė, vardas	Klasė	2011-03	2011-05	2011-09	2011-11
1.	Andrulytė Lina	IX	6	7	7	8
2.	Andrulytė Raimonda	V	8	8	8	9
3.	Andrulytė Simona	IX	8	8	9	10
4.	Arminaitė Algimantė	VII	8	8	8	9
5.	Brazlauskytė Gerda	IX	6	7	7	8
6.	Budriūtė Akvilė	VII	7	8	8	9
7.	Gedvilas Gražvydas	V	8	9	9	10
8.	Girskytė Greta	IX	8	8	9	9
9.	Gotautaitė Dovilė	XI	8	8	9	9
10.	Kanišauskaitė Rūta	X	7	8	8	9
11.	Kriščiūnaitė Aistina	V	7	8	9	9
12.	Lencevičiūtė Dovilė	XI	6	7	8	9
13.	Melytė Augustina	VI	8	8	8	9
14.	Nagevičiūtė Aistė	VII	8	8	9	10
15.	Nagevičiūtė Sandra	XI	8	8	8	9
16.	Pliaskūnaitė Gabrielė	VII	7	8	8	9
17.	Stundžėnaitė Viktorija	XI	7	7	8	9
18.	Šlimaitė Julija	V	8	8	9	10
19.	Virmauskas Klaudijus	V	8	8	8	9
20.	Žvybaitė Kornelija	XI	7	8	8	10

Dvibalsio pratimo Nr.1 rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>		<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>		<i>IV etapas</i>	
	Balai		Balai			Balai		Balai	
	7	8	7	8	9	8	9	9	10
5 – 6	–	25%	–	5%	10%	–	25%	15%	10%
7 – 8	10%	15%	–	20%	5%	15%	10%	20%	5%
9 – 10	10%	10%	10%	5%	5%	10%	10%	15%	5%
11 – 12	15%	15%	10%	5%	5%	15%	15%	20%	10%

Dvibalsio pratimo Nr.2 rezultatai

Klasė	<i>I etapas</i>		<i>II etapas</i>			<i>III etapas</i>		<i>IV etapas</i>	
	Balai		Balai			Balai		Balai	
	7	8	7	8	9	8	9	9	10
5 – 6	5%	20%	–	20%	5%	5%	20%	10%	15%
7 – 8	5%	20%	–	20%	5%	10%	15%	15%	10%
9 – 10	10%	10%	5%	15%		10%	10%	15%	5%
11 – 12	15%	15%		25%	5%	15%	15%	25%	5%

VERTINIMO KRITERIJAI

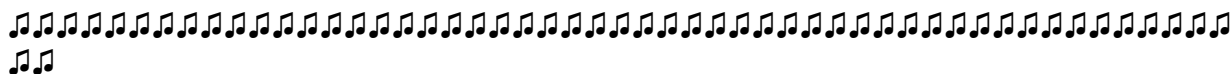
10	Puikiai padainuotas pratimas: puiki melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, nepriekaištingai tiksli intonacija bei ritmas, taisyklingas kvėpavimas, balsas skamba gražiai ir be įtampos, tinkamai reprodukuoja visus balsius ir priebalsius, puikiai sugeba paklusti dirigento gestui.
9	Labai gerai padainuotas pratimas: labai gera melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, tiksli intonacija bei ritmas, taisyklingas kvėpavimas, balsas skamba gražiai ir be įtampos, tinkamai reprodukuoja visus balsius ir priebalsius, labai gerai sugeba paklusti dirigento gestui.
8	Gerai padainuotas pratimas: gera melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, intonacija bei ritmas turi nežymių netikslumų, taisyklingas kvėpavimas, balsas skamba gražiai ir be įtampos, reprodukuoja balsius ir priebalsius pasitaiko netikslumų, gerai sugeba paklusti dirigento gestui.
7	Vidutiniškai padainuotas pratimas: vidutiniška melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, tiksli intonacija bei ritmas su tam tikrais netikslumais, ne visada taisyklingas kvėpavimas, balsas skamba gražiai bet kartais jaučiama įtampa, reprodukuojant balsius ir priebalsius pasitaiko netikslumų, paklusta dirigento gestui.
6	Patenkinamai padainuotas pratimas: melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa patenkinama, muzikinė atmintis netvirta, intonacija bei ritmas su tam tikromis klaidomis, ne visada taisyklingas kvėpavimas, balsas skamba gražiai bet kartais jaučiama įtampa, reprodukuojant balsius ir priebalsius pasitaiko netikslumų, paklusta dirigento gestui.
5	Silpnai padainuota pratimo partija: silpna melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, ryškios intonacinės bei ritminės klaidos, netaisyklingas kvėpavimas, balso grožis pilnai neatsiskleidžia, jaučiama fizinė balso įtampa, nekokybiškai reprodukuoja visus balsius ir priebalsius, sugeba paklusti dirigento gestui.
4	Labai silpnai padainuota pratimo partija: labai silpna melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, ryškios intonacinės bei ritminės klaidos, nesugeba naudotis taisyklingu kvėpavimu, balso grožis pilnai neatsiskleidžia, aiškiai jaučiama fizinė balso įtampa, nekokybiškai reprodukuoja visus balsius ir

	priebalsius, nesugeba paklusti dirigento gestui.
3	Nepatenkinamai padainuota pratimo partija: nepatenkinama melodinė, harmoninė ir polifoninė klausa, muzikinė atmintis, dažnai pasitaikančios intonacinės bei ritminės klaidos, arba nesugeba iki pabaigos atlikti pratimą, nesugeba naudotis taisyklingu kvėpavimu, nepaklusta dirigento gestui.
2	Intonuojama netiksliai, neritmiškai, balsas skamba dusliai, be atramos, nėra taisyklingų kvėpavimo įgūdžių, nepaklusta dirigento gestui.
1	Visiškai neatkartoja pagroto pratimo, nesugeba intonuoti nei vieno garso.

Ekspertų komisija:

Doc. Birutė Janonienė

Lekt. Vida Janavičiūtė



MIELAS MOKSLEIVI,

Mes siekiame, kad Tavo mokymasis choro užsiėmimuose, būtų sėkmingas ir malonus. Kad galėtume mokymą tobulinti ir orientuoti į šių dienų moksleivių norus, siekius, realizavimosi galimybes, prašome atsakyti į žemiau pateiktus klausimus. Anketa anoniminė – tai reiškia, kad vardo ir pavardės nurodyti nereikia. Tik nuoširdūs atsakymai mums padės pasiekti tinkamų rezultatų bei tikslų įgyvendinimo. Jei galėsite susikaupti ir Jums niekas netrukdys, tai anketą užpildysite per 10 – 15 minučių. Jums tinkančius atsakymus pažymėkite šitaip - ✓.

1. Tavo amžius :

- Nuo 10 iki 12 metų;
 Nuo 13 iki 16 metų;
 Daugiau nei 16 metų.

2. Tavo lytis:

- Mergaitė;
 Berniukas.

3. Ar lankai muzikos skyrių?

- Taip
 Ne

Jei taip, tai kurią klasę?

.....

4. Pažymėk kiek tau asmeniškai tinka (netinka) išvardinti teiginiai.

Choro užsiėmimus lankau, nes ...	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejoju	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Noriu būti išprusęs(-usi) muzikos srityje					
Turiu muzikinių gabumų					
Noriu būti dainininkas(-ė)					
Man čia patinka					
Čia mokosi mano draugai					
Liepia tėvai					
Noriu to pats					
Paskatino mokytojai					
Vyksta įdomi, aktyvi veikla					

5. Pažymėk, kiek tau asmeniškai tinka (netinka) išvardinti teiginiai.

Dainuodama(-s) chore...	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejoju	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Suvokiu kaip taisyklingai kvėpuoti					
Tiksliai (švariai) intonuojau					
Aiškliai tariau žodžius					
Išdainuoju aukštas natas					
Išdainuoju žemas natas					
Prisiderinu prie kitų balsų					
Stoviu taisyklingai					
Puikiai girdžiu save					
Stengiuosi girdėti šalia dainuojantį					
Sugebu skambant disonuojančiam					

fortepijoniniam pritarimui „išsilaikyti“ savo partijoje					
Pamėgau ir išmokau kanoninius pratimus					
Tiksliai išdainuoju savo partiją skambant dviems/trims skirtingiems balsams					
Suvokiu ir įsijaučiu į kūrinio tekstą					
Stengiuosi veido mimika perteikti kūrinio prasmę					

6. Pažymėk, kiek tau asmeniškai tinka (netinka) išvardinti teiginiai.

Choro veikloje man įdomiausia....	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejojau	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Repeticijos					
Koncertai					
Koncertinės kelionės					
Išvykos					
Pokalbiai					
Niekas					

7. Pažymėk kiek tau asmeniškai tinka (netinka) išvardinti teiginiai.

Koncertų / konkursų metu...	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejoju	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Jaučiuosi įsitempęs(-usi)					
Bijau pamiršti dainuojamąjį tekstą					
Susijaudinu, dėl to „šlubuoja“ intonacija					
Padrąsinanti vadovo kalba mane nuteikia teigiamai					

8. Kaip galėtum įvertinti savo pasiekimus/gebėjimus per choro užsiėmimą?

Vertinu puikiai	Vertinu vidutiniškai	Nežinau	Vertinu prastai	Negaliu vertinti, nes nėra

9. Pažymėkite (ne-)tinkamiausius teiginius.

Muzikos mokytojai...	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejoju	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Sudomina savo mokomo dalyko turiniu					
Geba sudėtingus dalykus išaiškinti paprastai ir tiksliai					
Rodo dėmesį ir pagarbą mokiniams					
Veda pamoką taip, kad sudomina mokytojo profesija					
Žadina ir skatina mokinių kūrybiškumą					
Pagarbiai atsiliepia apie mokytojo profesiją					
Savo srities specialistai					
Dirba senais metodais (pvz., visą pamoką „diktuoja diktantą“ iš savo užrašų)					
Akcentuoja tik savo mokomą dalyką					
Sugeba motyvuotai perteikti muzikos svarbą asmenybei					

10. Kaip manai ar Tavo choro vadovas atitinka aukščiausius mokytojui keliamus reikalavimus?

Tikrai taip	Lyg ir taip	Nežinau	Lyg ir ne	Tikrai ne

11. Parašyk PENKIS svarbiausius gero MOKYTOJO bruožus (tai gali būti asmenybės savybės, gebėjimai, žinios ir t.t.): čia reiktu kažką neigamo įvesti...pas mus bus tik teigiami atsakymai..

Gero MOKYTOJO bruožai
1.
2.
3.
4.
5.

12. Ar yra tokių muzikos mokytojų Jūsų mokykloje?

Visi	Dauguma	Mažuma	Nėra	Nežinau

--	--	--	--	--

13. Parašyk PENKIS svarbiausius gero MOKINIO bruožus (tai gali būti asmenybės savybės,

gebėjimai, žinios ir t.t.): čia ir

Gero MOKINIO bruožai	
1.	
2.	
3.	
4.	
5.	

14. Ar yra tokių mokinių Jūsų mokykloje?

Visi	Dauguma	Mažuma	Nėra	Nežinau

15. Ar su choro draugais bendrauji tik repeticijų metu?

Taip Iš dalies Ne



2011

DAUGIABALSUMO UGDYMO TECHNOLOGIJŲ TAIKYMO GALIMYBĖS JAUNIŲ CHORE

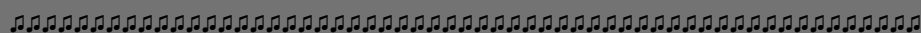
TYRIMO TIKSLAS: išskirti esmines daugiabalsumo ugdymo technologijų taikymo galimybes jaunių chore, siekiant išsiaiškinti, kurios muzikinės veiklos sritys yra ypač svarbios, mokant daugiabalsumo.

TYRIMO UŽDAVINIAI:

1. išanalizuoti mokslinę ir metodinę daugiabalsumo lavinimo problemas aptariančią literatūrą.
2. apibendrinti įvairių autorių pateikiamus daugiabalsumą lavinančius metodus.
3. anketinės apklausos metodu iširti, mokinių požiūrį į daugiabalsumo ugdymo technologijų taikymo galimybes.
4. atlikti eksperimentą, išsiaiškinant, kurie muzikinės veiklos būdai padeda lengviau gebėti padainuoti daugiabalsius vokalius kūrinius. Planuojamas kokybinis Šaukėnų jaunių choro tyrimas, kuris padėtų tiksliau pasirinkti ir suformuluoti daugiabalsiui dainavimui būtiniausias daugiabalsumo mokymo technologijas.

TYRIMO METODAI:

1. Kokybinis tyrimas – STEBĖJIMAS.
2. Anketinė apklausa.



ANKETOS PAVYZDYS (fragmentas)



MIELAS MOKSLEIVI,

Mes siekiame, kad Tavo mokymasis choro užsiėmimuose, būtų sėkmingas ir malonus. Kad galėtume mokymą tobulinti ir orientuoti į šių dienų moksleivių norus, siekius, realizavimosi galimybes, prašome atsakyti į žemiau pateiktus klausimus. Anketa anoniminė – tai reiškia, kad vardo ir pavardės nurodyti nereikia. Tik nuoširdūs atsakymai mums padės pasiekti tinkamą rezultatą bei tikslų įgyvendinimo. Jei galėsite susikaupti ir Jums niekas netrukdytų, tai anketą užpildysite per 10 – 15 minučių. Jums tinkančius atsakymus pažymėkite varnele - ✓.

1. Tavo amžius :

- Nuo 10 iki 12 metų;
 Nuo 13 iki 16 metų;
 Daugiau nei 16 metų.

2. Tavo lytis:

- Mergaitė;
 Berniukas.

3. Ar lankai muzikos skyrių?

- Taip
 Ne

Jei taip, tai kurią klasę?.....

4. Pažymėk kiek tau asmeniškai tinka (netinka) išvardinti teiginiai.

Choro užsiėmimus lankau, nes ...	Tikrai sutinku	Sutinku	Abejoju	Nesutinku	Visiškai nesutinku
Noriu būti išprusęs(-usi) muzikos srityje					
Turiu muzikinių gabumų					
Noriu būti dainininkas(-ė)					
Man čia patinka					
Čia mokosi mano draugai					
Liepia tėvai					
Noriu to pats					
Paskatino mokytojai					
Vyksta įdomi, aktyvi veikla					

ŠIAULIŲ UNIVERSITETAS

MENŲ FAKULTETAS

MUZIKOS PEDAGOGIKOS KATEDRA

II KURSO MAGISTRANTĖ VITALIJA GEDVILAITĖ

10/28/2011

