

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



*Οργάνωση και Διδασκαλία  
Παιδικών Χορωδιών*

*Διπλωματική εργασία του φοιτητή Βερβέρη Αντώνιου (ΑΕΜ 991)*

*Επιβλέπων καθηγητής: Κανελλόπουλος Παναγιώτης*

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2006

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα διπλωματική εργασία, αναπτύσσεται το θέμα της οργάνωσης και της διδασκαλίας των παιδικών χορωδιών. Κεντρικός άξονας είναι η κατανόηση της αναπτυξιακής φύσης που χαρακτηρίζει την παιδική φωνή. Έτσι παρουσιάζονται τα στάδια εξέλιξης της παιδικής φωνής ενώ ιδιαίτερη σημασία δίνεται στα αλλαγές που συντελούνται κατά την εφηβεία και ειδικότερα κατά την περίοδο της μεταφώνησης. Στη συνέχεια παρουσιάζονται οι βασικές αρχές της διδασκαλίας της τεχνικής του τραγουδιού σε ανήλικους χορωδούς. Υπάρχουν αρκετά κοινά στοιχεία στη διδασκαλία του τραγουδιού σε ανήλικους και ενήλικες. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν σημαντικές διαφορές. Για το λόγο αυτό, είναι πολύ ουσιαστική η σύνδεση της διδασκαλίας του τραγουδιού με τα στοιχεία που αφορούν τη γνώση και την κατανόηση της παιδικής φωνής.

Πέρα από τα ζητήματα που αφορούν την τεχνική του τραγουδιού, δίνεται έμφαση στην παρουσίαση τρόπων διδασκαλίας για την επίτευξη τονικής ακρίβειας. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στα παιδιά με προβλήματα τονικής αστάθειας (inaccurate singers) που από πολλούς εκπαιδευτικούς αποδίδεται στην «έλλειψη ταλέντου». Σύγχρονες μελέτες που έχουν αμφισβητήσει έντονα την άποψη αυτή, παρουσιάζονται στη συνέχεια. Ακόμη υπάρχει σύντομη ιστορική επισκόπηση του παιδικού χορωδιακού τραγουδιού στον ευρωπαϊκό χώρο από την Αρχαία Ελλάδα μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην χορωδιακή εκκλησιαστική μουσική που αναπτύχθηκε στην κεντρική και βόρεια Ευρώπη από την περίοδο της Αναγέννησης έως σήμερα.

### **Organization and Teaching in Children's choirs (Abstract)**

The topic of the present thesis is the organization and teaching in children's choir with emphasis to the understanding of the developmental nature that characterizes the children's voice. Therefore, there is a presentation of the stages of children's voice development, with notice to the changes that occur during puberty. Thereinafter, there is a presentation of the basic principles of teaching singing to juvenile choristers. There are many common elements between teaching juvenile and adult students. Nevertheless there are substantial differences. Thus, it is crucial to link the teaching of singing with the elements related to the knowledge and understanding of children's voice.

Apart from the issues related to the voice technique, there is also emphasis to the presentation of teaching methods uses in order to attain tonic accuracy. There is individual reference to inaccurate singers that for many educators is a result of "lack of talent". Afterwards there is a presentation of modern researches that have disputed this perspective. There is also a brief historical survey of children's choral singing in Europe from the Ancient Greece period to the 20<sup>th</sup> century. There is emphasis to the choral church music which was developed in the Central and Northern Europe from Renaissance to presence.

# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

<b>1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....</b>	<b>6</b>
<b>2. Η ΤΕΧΝΗ ΤΩΝ ΠΑΙΔΙΚΩΝ ΧΟΡΩΔΙΩΝ</b>	
<b>    ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΗ .....</b>	<b>9</b>
2.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	9
2.2 ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΑΔΑ.....	9
2.3 ΡΩΜΑΪΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ.....	10
2.4 ΠΑΛΑΙΟΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΚΑΙ ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ.....	11
2.5 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ.....	12
2.6 ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΠΑΡΟΚ.....	13
2.7 Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΥ.....	14
2.8 20 <sup>ός</sup> ΑΙΩΝΑΣ.....	14
<b>3. ΚΑΤΑΝΟΗΣΗ ΤΗΣ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΦΩΝΗΣ.....</b>	<b>16</b>
3.1 ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	16
3.2 Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΩΝ REGISTERS.....	16
3.3 Η ΑΝΑΠΤΥΞΙΑΚΗ ΦΥΣΗ ΤΗΣ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΦΩΝΗΣ.....	17
- Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας.....	18
- Ηλικίες 5 και 6 ετών.....	18
- Ηλικίες 7 και 8 ετών.....	18
- Ηλικίες 9 και 10 ετών.....	19
- Ηλικίες 11 και 12 ετών.....	19
3.4 ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΣΕ ΠΑΙΔΙΑ ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ.....	20
3.4.1 Η μεταφώνηση στα αγόρια.....	20
3.4.2 Ιστορική Προσέγγιση του θέματος.....	21
3.4.3 Προσεγγίσεις του 20ου αιώνα.....	22
- Η προσέγγιση της Royal School of Church Music.....	22
- Η προσέγγιση του Duncan McKenzie (Alto-Tenor Approach).....	22
- Η Θεωρία του Έφηβου Μπάσου	

από τον Frederick Swanson (Adolescent Bass Theory).....	23
- Η ιδέα της φωνής Cambiata	
του Irvin Cooper (Cambiata Concept).....	24
3.4.4 Συμπεράσματα - Η σημερινή πρακτική.....	25
3.4.5 Η μεταφώνηση στα κορίτσια.....	27
3.4.6 Αγόρια soprano στο Γυμνάσιο.....	28
3.5 ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΣΕ ΠΑΙΔΙΑ ΛΥΚΕΙΟΥ.....	29
3.5.1 Soprano.....	29
3.5.2 Alto.....	29
3.5.3 Tenor.....	29
3.5.4 Bass.....	30

#### **4. ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΟΥ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ**

<b>ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΞΗ.....</b>	<b>31</b>
4.1 ΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ.....	31
4.2 ΑΝΑΠΝΟΗ.....	32
4.3 ΣΥΝΔΕΣΗ ΑΝΑΠΝΟΗΣ – ΗΧΟΥ	
ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΗΧΟΥ – ΦΩΝΗΤΙΚΗ ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ.....	33
4.4 ΕΝΙΣΧΥΣΗ ΤΗΣ ΑΝΤΗΧΗΣΗΣ	
Η ΑΙΣΘΗΣΗ ΤΟΥ ΑΝΟΙΧΤΟΥ ΛΑΙΜΟΥ (OPEN THROAT).....	35
4.5 ΕΝΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ REGISTERS (REGISTERS INTEGRATION).....	36
4.6 ΑΡΘΡΩΣΗ.....	37
4.6.1 Τα φωνήεντα .....	37
4.6.2 Τα σύμφωνα.....	39
4.7 ΔΥΝΑΜΙΚΕΣ.....	41
4.8 «ΜΗ ΚΛΑΣΙΚΕΣ» ΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙΟΥ.....	42

#### **5. ΤΟΝΙΚΗ ΑΚΡΙΒΕΙΑ**

<b>ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ.....</b>	<b>44</b>
5.1 ΕΠΙΛΟΓΗ ΚΑΙ ΚΑΤΑΤΑΞΗ ΤΩΝ ΧΟΡΩΔΩΝ	
Η ΔΙΑΔΙΚΑΣΙΑ ΤΗΣ ΑΚΡΟΑΣΗΣ.....	44
5.2 ΠΑΙΔΙΑ ΜΕ ΤΟΝΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ.....	47
5.2.1 Εισαγωγή.....	47
5.2.2 Η σημασία του οικογενειακού περιβάλλοντος.....	48

5.2.3 Το τραγούδι στο Νηπιαγωγείο.....	48
5.2.4 Φωνητικά μοντέλα	
Η σημασία της φωνής του εκπαιδευτικού.....	49
5.2.5 Αντιμετώπιση του προβλήματος στην τάξη.....	51
- Δραστηριότητες σχετικά με την αντίληψη του τόνου.....	51
- Επιπλέον τραγουδιστικές εμπειρίες.....	52
- Αντιμετώπιση του προβλήματος με διδασκαλία της φωνητικής τεχνικής.....	52
<b>5.3 ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΗΣ</b>	
<b>(SIGHT-SINGING) ΣΤΗ ΧΟΡΩΔΙΑ.....</b>	<b>53</b>
5.3.1 Η καλλιτεχνική και εκπαιδευτική αξία.....	53
5.2.2 Μέθοδοι διδασκαλίας.....	55
- Μέθοδος Kodaly.....	55
- Jaques-Dalcroze και Solfège-Rhythmique.....	55
<b>6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....</b>	<b>57</b>

# 1. Εισαγωγή

Η ιστορία των παιδικών χορωδιών στον ευρωπαϊκό χώρο είναι παλιά όσο και αυτή της χορωδιακής τέχνης. Παρ' όλα αυτά η λειτουργία των παιδικών χορωδιών, αλλά και των χορωδιών γενικότερα, δεν ήταν πάντα η ίδια που είναι και σήμερα. Αρχικά περιορίζεται στους χώρους θρησκευτικής λατρείας, ενώ από τα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα παρατηρείται μία στροφή. Η ανάγκη διαπροσωπικών επαφών και επικοινωνίας μεταξύ των πολιτών, κάτι που άρχισε να γίνεται δύσκολο στα μεγάλα αστικά κέντρα της εποχής, είχε σαν αποτέλεσμα την ίδρυση μεγάλων χορωδιακών ενώσεων (Choral Societies). Έτσι το χορωδιακό τραγούδι γίνεται μέσο έκφρασης για πολίτες με καλλιτεχνικές «ανησυχίες» χωρίς απαραίτητα να έχουν την κατάρτιση ενός επαγγελματία μουσικού.

Στα μέσα του 20ού αιώνα αναγνωρίζεται σε μεγάλο βαθμό, η μεγάλη καλλιτεχνική αλλά και παιδαγωγική αξία των παιδικών χορωδιών. Το χορωδιακό τραγούδι δεν θεωρείται πια σαν δικαίωμα κάποιων μόνο «ταλαντούχων» και καλλίφωνων παιδιών. Είναι ένα μέσο, με το οποίο κάθε παιδί μπορεί να μάθει μουσική. Η οπτική αυτή οφείλεται σε δύο πολύ σημαντικούς ευρωπαίους συνθέτες, οι οποίοι υπήρξαν παράλληλα πρωτεργάτες της ανάπτυξης της Χορωδιακής εκπαίδευσης στον ευρωπαϊκό χώρο. Ο πρώτος είναι ο Ούγγρος Zoltan Kodaly που θα δηλώσει ότι «Η μουσική ανήκει σε όλους» ενώ ο δεύτερος, ο Ρώσος Dmitri Kabalevsky, θα εκφράσει το όραμα του ότι «Κάθε τάξη θα έπρεπε να είναι μία χορωδία».<sup>1</sup>

Στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα παρατηρούμε σχετική επίγνωση για την ανάγκη χρήσης του χορωδιακού τραγουδιού στη μουσική εκπαίδευση. Έτσι η «Χορωδία» υπάρχει σαν υποχρεωτικό μάθημα στο πρόγραμμα όλων των ωδείων της χώρας, για τους σπουδαστές όλων των μουσικών οργάνων αλλά και ανώτερων θεωρητικών. Ακόμη, στο πρόγραμμα σπουδών που ακολουθούν τα Μουσικά Γυμνάσια της χώρας μας, προβλέπονται δύο ώρες εβδομαδιαίως στις τρεις τάξεις του Γυμνασίου για το μάθημα της Χορωδίας.

Παρ' όλα αυτά πρέπει να τονισθεί η έλλειψη εκπαιδευτικών με κατάρτιση στη διεύθυνση χορωδίας και φυσικά σχετικά με τις εξειδικευμένες απαιτήσεις μίας

<sup>1</sup>RAO, Doreen. *We Will Sing! - Choral Music Experience for Classroom Choirs*. Boosey & Hawkes, Inc., 1993

χορωδίας ανηλίκων. Αυτό είναι ίσως αποτέλεσμα της έλλειψης εκπαιδευτικών οργανισμών (ωδεία, πανεπιστημιακά μουσικά τμήματα, ακαδημίες) όπου θα μπορούσε κάποιος να ειδικευτεί στη διεύθυνση χορωδίας. Με εξαίρεση κάποιους έλληνες μαέστρους με σπουδές στο εξωτερικό, το κενό αυτό καλύπτεται συνήθως με παρακολουθήσεις σεμιναρίων. Στις περισσότερες όμως περιπτώσεις, τα σεμινάρια αυτά περιορίζονται στην εκμάθηση της κινησιολογίας της διεύθυνσης.

Όσον αφορά την τεχνική του τραγουδιού, τα πράγματα είναι καλύτερα, αφού ένας μαέστρος μπορεί να παρακολουθήσει μαθήματα μονωδίας σε κάποιο ωδείο και να αποκτήσει έτσι τη βασική κατάρτιση για τη διδασκαλία του τραγουδιού. Παρ' όλα αυτά πρέπει να γίνει σαφές ότι η διδασκαλία του τραγουδιού σε ενήλικες είναι μία πολύ διαφορετική διαδικασία από αυτή της διδασκαλίας σε ανήλικους μαθητές. Απόδειξη αυτού είναι το όριο ηλικίας που θέτει το Κρατικό Ωδείο Θεσσαλονίκης για τους νέους σπουδαστές στο τμήμα μονωδίας. Πρόκειται για το μοναδικό τμήμα του ωδείου για το οποίο δεν υπάρχει ανώτατο όριο ηλικίας. Αντιθέτως υπάρχει κατώτατο όριο: τα μεν κορίτσια πρέπει να είναι τουλάχιστον 16 ετών για να αρχίσουν μαθήματα μονωδίας, τα δε αγόρια πρέπει να είναι τουλάχιστον 18 ετών.

Λόγω της μακραίωνης παράδοσης του παιδικού χορωδιακού τραγουδιού στις ευρωπαϊκές χώρες, σε συνδυασμό με τις σύγχρονες επιστημονικές μελέτες, η διαθέσιμη ξενόγλωσση βιβλιογραφία πάνω στη διδασκαλία του τραγουδιού σε παιδιά είναι αρκετά πλούσια. Αντίθετα, πρέπει να επισημανθεί η φτώχεια της αντίστοιχης ελληνικής βιβλιογραφίας.

Είναι σημαντικό για τον μουσικοεκπαιδευτικό που ασχολείται με το παιδικό χορωδιακό τραγούδι να γνωρίζει τα χαρακτηριστικά της αναπτυξιακής φύσης της παιδικής φωνής. Δεν πρέπει κανείς να παραβλέψει τον κίνδυνο που δημιουργείται για τις ευαίσθητες παιδικές φωνές, όταν οι νεαροί χορωδοί καλούνται να τραγουδήσουν χωρίς να έχουν διδαχθεί το «πως» θα το κάνουν. Σύμφωνα με την Helen Kemp, μία από τις σημαντικότερες αυθεντίες στο χώρο του παιδικού χορωδιακού τραγουδιού διεθνώς, κάποια παιδιά φαίνεται ότι μπορούν χάρη στο ένστικτό τους να τραγουδήσουν με όμορφο τρόπο χωρίς να τους έχει διδάξει κανείς προηγουμένως. Αυτό που πρέπει να έχουμε κατά νου είναι ότι αυτό αποτελεί εξαίρεση και δεν είναι φυσιολογικό για κάθε παιδί να τραγουδάει σωστά από ένστικτο.<sup>2</sup> Ο καθηγητής

<sup>2</sup> KEMP, Helen. *Understanding and Developing the Child's Voice*, από το βιβλίο *Children Sing His Praise* (ed. D.Rotermund). St. Louis: Concordia Publishing House, 1985

Kenneth Phillips, θεωρεί σαν ένα από τα πιο συχνά σφάλματα το ότι οι εκπαιδευτικοί ξεχνάν πως το τραγούδι είναι μία ψυχοκινητική ενέργεια, όπως είναι και το να παίζει κάποιος πιάνο. Ενώ όμως θεωρείται αυτονόητο ότι ένα παιδί πρέπει να διδαχθεί πώς να χρησιμοποιεί τα δάχτυλα του για να παίζει πιάνο, όταν πρόκειται για τραγούδι πολλοί εκπαιδευτικοί πιστεύουν ότι αυτό γίνεται αυτόματα. Ο Phillips, θεωρεί ότι αυτό είναι αποτέλεσμα της ελλιπούς κατάρτισής τους σχετικά με το θέμα. Μάλιστα κατακρίνει όλους όσους κατά τη διδασκαλία ζητάνε από τα παιδιά να «τραγουδήσουν έξω» επειδή, όπως λέει, δεν ξέρουν κάτι άλλο.<sup>3</sup>

Η παρούσα πτυχιακή εργασία περιέχει τα βασικά στοιχεία που θα πρέπει να γνωρίζει κάθε μουσικοπαιδαγωγός που διδάσκει χορωδιακή μουσική σε παιδιά. Αξίζει να σημειωθεί ότι ενώ κεντρικός άξονας είναι η διδασκαλία της τεχνικής και η κατανόηση της φωνής, η εργασία δεν περιορίζεται μόνο σε αυτά. Έτσι γίνεται αναφορά στο πως επιτυγχάνεται τονική ακρίβεια μέσα σε μία παιδική χορωδία. Η τονική ακρίβεια είναι κάτι που μπορεί να επιτευχθεί –είναι αλήθεια, όχι εύκολα- μόνο όταν υπάρχει υπομονή και επιμονή από μεριάς του εκπαιδευτικού. Όπως ήδη έχει αναφερθεί το τραγούδι δεν είναι δικαίωμα μόνο κάποιων προικισμένων παιδιών.

Επίσης αφιερώνεται ένα κεφάλαιο στην ιστορία της τέχνης των παιδικών χορωδιών στον ευρωπαϊκό χώρο. Σε αυτή την περίπτωση, ο στόχος δεν ήταν η εξαγωγή κάποιων μουσικολογικών συμπερασμάτων. Ο λόγος είναι καθαρά εκπαιδευτικός. Σύμφωνα με τον καθηγητή Don Collins, η κατανόηση από μεριάς των μαθητών και των εκπαιδευτικών, που ασχολούνται με την χορωδιακή τέχνη, του ότι αποτελούν και εκείνοι μέρος και συνέχεια μίας μακραίωνης παράδοσης, είναι πολύ ουσιαστική. Κατανοώντας αυτή την πραγματικότητα μπορούν να αποκτήσουν ακόμα πιο θετική στάση απέναντι στο χορωδιακό τραγούδι αλλά και σεβασμό για το αντικείμενο με το οποίο ασχολούνται. Ακόμη έχει μεγάλη σημασία για τον εκπαιδευτικό να γνωρίζει τις διαφορές μεταξύ του ύφους της κάθε εποχής, όταν ειδικά πρόκειται να διδάξει κομμάτια διαφορετικών εποχών.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *Teaching Kids to Sing*. Belmont CA: Schirmer, 1996

<sup>4</sup> COLLINS, Don L., *Teaching Choral Music* (2<sup>nd</sup> ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1999, 1993



## 2. Η τέχνη των παιδικών χορωδιών

### Ιστορική προσέγγιση

**2.1 Εισαγωγή** Σύμφωνα με τον καθηγητή Don Collins, είναι πολύ σημαντικό για έναν μουσικοεκπαιδευτικό που ασχολείται με την χορωδιακή εκπαίδευση, να γνωρίζει την ιστορία και την εξέλιξη του χορωδιακού τραγουδιού. Μάλιστα, ο ίδιος κατηγορεί τους Αμερικανούς συμπατριώτες τους για το ότι σε μεγάλο βαθμό δεν τους ενδιαφέρει η ιστορική προέλευση των πραγμάτων. Για εκείνον, η κατανόηση από μεριάς όλων αυτών που ασχολούνται με την χορωδιακή τέχνη (εκπαιδευτικών και μαθητών), του ότι αποτελούν και εκείνοι μέρος και συνέχεια μίας μακράιωνης παράδοσης είναι πολύ ουσιαστική. Κατανοώντας αυτή την πραγματικότητα μπορούν να αποκτήσουν ακόμα πιο θετική στάση απέναντι στο χορωδιακό τραγούδι αλλά και σεβασμό για το αντικείμενο με το οποίο ασχολούνται.<sup>5</sup> Για το λόγο αυτό, θα γίνει μία σύντομη ιστορική αναφορά στην ύπαρξη και εξέλιξη του χορωδιακού τραγουδιού. Είναι αλήθεια, ότι η ύπαρξη του ομαδικού τραγουδιού μπορεί να χαρακτηριστεί ως πανανθρώπινη, παρ' όλα αυτά, θα ασχοληθούμε κυρίως με την εξέλιξη του χορωδιακού τραγουδιού στον ευρωπαϊκό χώρο. Κάτι διαφορετικό θα ήταν πολύ δύσκολο στα πλαίσια μίας διπλωματικής εργασίας που έτσι και αλλιώς δίνει έμφαση στη διδασκαλία των παιδικών χορωδιών, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί στην Ευρώπη και στη Βόρεια Αμερική, και έχει σαν στόχο την εκτέλεση πολυφωνικής μουσικής. Ακόμη, εξαιτίας του θέματος της εργασίας αυτής, στην ιστορική προσέγγιση που θα επιχειρηθεί επικεντρωνόμαστε στην ιστορία του χορωδιακού τραγουδιού, όταν σε αυτό έχουμε συμμετοχή παιδιών.

**2.2 Αρχαία Ελλάδα** Οι χοροί στην αρχαία Ελλάδα ήταν αντρικοί (με άντρες ή αγόρια) ή γυναικείοι. Συνήθως οι χοροί αντρών και αγοριών τραγουδούσαν χωριστά ενώ σύμφωνα με κάποιες μαρτυρίες, άντρες τραγουδούσαν μαζί με αγόρια. Από την άλλη μεριά, δεν υπάρχει καμία αναφορά σε χορό που να αποτελείται από άντρες και γυναίκες μαζί. Κατά την κλασική περίοδο, οι χοροί στην αρχαία Ελλάδα ποικίλουν σε μεγάλο βαθμό, ως προς το μέγεθός τους. Στους αγώνες των Νεμέων τραγουδούσε μία επταμελής αντρική χορωδία, ενώ τον πρώτο παρθένιο του Αλκμάννα τραγουδούσε ένας

<sup>5</sup> COLLINS, Don L., *Teaching Choral Music* (2<sup>nd</sup> ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1999, 1993

χορός δώδεκα κοριτσιών. Οι χοροί στην τραγωδία αποτελούνταν από δώδεκα μέλη στην εποχή του Αισχύλου και αργότερα από δεκαπέντε μέλη. Οι χοροί της κωμωδίας αριθμούσαν είκοσι τέσσερα μέλη ενώ οι χοροί του διθυράμβου αποτελούνταν από πενήντα μέλη. Σύμφωνα με τον Πausανία, ένας χορός τριάντα πέντε αγοριών από τη Μεσσήνη, συμμετείχε αρκετά συχνά σε μια γιορτή στο Ρήγιο, ενώ ο Ηρόδοτος αναφέρει έναν χορό εκατό αντρών που έστειλαν περί το 500 π.Χ. οι Χιώτες στους Δελφούς.

Κατά την Ελληνιστική περίοδο έχουμε αναφορές για ακόμα μεγαλύτερα σύνολα. Στην γιορτή ενός Μακεδόνα άρχοντα περί το 300 π.Χ., ένας χορός εκατό ατόμων τραγούδησε τον υμέναιο. Σε μία πομπή στην Αλεξάνδρεια κατά την οποία ο οργανωτής της Πτολεμαίος ο Β' φιλοδοξούσε να οργανώσει το μεγαλύτερο θέαμα που συντελέστηκε ποτέ επί της γης, συμμετείχε ένας χορός 600 ανδρών υπό την συνοδεία τριάντα κιθαριστών. Αυτό πάντως δεν σημαίνει ότι κατά της διάρκειας αυτής της περιόδου έχουμε την αποκλειστική χρήση τόσο μεγάλων συνόλων. Μία επιγραφή που αναφέρεται στα Δελφικά Σωτήρια του έτους 257/6 (;) π.Χ. αναφέρει χορούς που απαρτιζόνταν το πολύ από πέντε άντρες ή αγόρια καθώς και επταμελείς χορούς που προοριζόταν για την κωμωδία. Μετά από έναν αιώνα περίπου διδάχθηκε στους Δελφούς μία κωμωδία στην οποία συμμετείχε ένας χορός τεσσάρων ατόμων.<sup>6</sup>

**2.3 Ρωμαϊκή Περίοδος** Στην αρχαία Ρώμη παρατηρείται μία σημαντική διαφορά σε σχέση με τον τρόπο με τον οποίο οι Έλληνες αντιμετώπιζαν τη μουσική και τους μουσικούς. Το να είναι κάποιος μουσικός θεωρείτο υποτιμητικό και για το λόγο αυτό η μουσική δεν αποτελούσε μέρος της εκπαίδευσης των παιδιών των ανωτέρων κοινωνικών στρωμάτων. Για παράδειγμα, ο Κάτωνας κατηγόρησε έναν πολιτικό του αντίπαλο για ανικανότητα επειδή τραγουδούσε. Παρ' όλα αυτά έχουμε αναφορές για ύπαρξη χορών, πιθανότατα εξαιτίας ελληνικών επιρροών. Ειδικότερα, έχουμε αναφορές για παρουσία μεγάλων χορών σε δημόσιες εορτές. Μία τέτοια εορτή αναφέρεται ότι διοργανώθηκε στη Ρώμη, επί των ημερών του Ιούλιου Καίσαρα, στην οποία συμμετείχαν 12000 τραγουδιστές και οργανοπαίχτες.<sup>7</sup>

<sup>6</sup>WEST, M.L., *Αρχαία Ελληνική Μουσική (μετάφραση: Στάθης Κομνηνός. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 1999*

<sup>7</sup>COLLINS, Don L., *ό.π.*

**2.4 Παλαιοχριστιανική περίοδος και Μεσαίωνας** Με την διάδοση του χριστιανισμού στην ρωμαϊκή αυτοκρατορία, ήδη από τους πρώτους αιώνες έχουμε αναφορές για τη χρήση τραγουδιού στη λατρεία. Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχουν αναφορές για τη συμμετοχή παιδιών, παρά μόνο μετά το Διάταγμα των Μεδιολάνων (313 μ.Χ.) και τη νομιμοποίηση της χριστιανικής λατρείας. Στην εκκλησία της Παλαιοχριστιανικής περιόδου, αγόρια αναλάμβαναν την ανάγνωση «μαθημάτων» ύστερα από ειδική εκπαίδευση. Επειδή αυτά τα μαθήματα λεγόντουσαν πάντα τραγουδιστά, είναι πολύ πιθανό να περνούσαν και από φωνητική εκπαίδευση. Ένα άλλο στοιχείο αυτής της περιόδου είναι η ανάπτυξη του μοναχισμού και έτσι ο διαχωρισμός της λατρείας μεταξύ των δύο φύλων.

Κατά τη Σύνοδο της Λαοδικείας (360-81) έχουμε την ίδρυση σχολής τραγουδιού, ενώ αργότερα ο πάπας Σελεστίνος Α' (422-32) ίδρυσε τη Schola cantorum στη Ρώμη. Η Schola Cantorum θα γνωρίσει ιδιαίτερη αναγνώριση, στα χρόνια του πάπα Γρηγόριου (590-604), ενώ πολλές παρόμοιες σχολές ιδρύονται σε διάφορα μέρη της Ευρώπης.<sup>8</sup> Ο πάπας Γρηγόριος ίδρυσε επίσης δύο οίκους που φιλοξενούσαν ορφανά αγόρια (orphanotrophium) τα οποία συμμετείχαν στις λειτουργίες της εκκλησίας. Τα παιδιά αυτά παρακολουθούσαν μαθήματα από μουσικούς της schola cantorum ενώ αποκτούσαν παράλληλα με γενική και εκκλησιαστική μόρφωση.<sup>9</sup> Μέχρι τον 9<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε την ίδρυση μεγάλου αριθμού σχολών σε Γαλλία, Γερμανία και Αγγλία. Αυτές οι τοπικές προσπάθειες για την εκπαίδευση αυτών που συμμετέχουν στη λατρεία συμπίπτει με τις προσπάθειες του Καρλομάγνου (περίοδος βασιλείας: 768-814) που προσπάθησε να ενώσει τους λαούς της βόρειας Ευρώπης μέσω της ενθάρρυνσης κοινής λατρευτικής και μουσικής πρακτικής.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> MESSERLI, Carlos. *Discovering the Heritage of Children's Choirs*, από το βιβλίο *Children Sing His Praise* (ed. D.Rotermund). St. Louis: Concordia Publishing House, 1985

<sup>9</sup> COLLINS, Don L., ό.π.

<sup>10</sup> MESSERLI, Carlos, ό.π.

«Το 1956, ένα μόλις χρόνο αφού ανήλθε στον παπικό θρόνο, ο Γρηγόριος έστειλε τον Αυγουστίνo, πρώτο αρχιεπίσκοπο του Canterbury, στην Αγγλία, και μέχρι το 630 ιδρύεται σχολή τραγουδιού, η οποία παρουσίασε ιδιαίτερη ανάπτυξη. Ήδη από τον 5<sup>ο</sup> αιώνα έχουμε ίδρυση σχολής χορωδιακής μουσικής (maitrise) στον καθεδρικό ναό της Chartres στη Γαλλία.

Κατά τον 7<sup>ο</sup> και 8<sup>ο</sup> αιώνα, σχολές ιδρύονται στη Γαλλία και σε Γερμανικά εδάφη, όπως στο St. Gall (σημερινή Ελβετία) και στο Metz. Κατά τη διάρκεια του 9<sup>ου</sup> αιώνα σχολές ιδρύονται στις πόλεις Reichenau, Mainz, Fulda, Soissons, Rouen, Tours, Reims, St.Martial καθώς και στο Παρίσι (στην

Μέχρι το τέλος του Μεσαίωνα, τη συνηθισμένη μορφή χορωδίας αποτελούσαν 4-6 αγόρια και 10-13 άντρες. Επίσης μέχρι το τέλος της περιόδου αυτής, έχουμε ξανά την παρουσία οργάνων τα οποία είχαν απαγορευτεί αρχικά από τους πατέρες της εκκλησίας. Έτσι πολλές εκκλησίες διέθεταν εκκλησιαστικό όργανο καθώς και έγχορδα ή πνευστά όργανα.<sup>11</sup>

**2.5 Η περίοδος της Αναγέννησης:** Η χορωδιακή τέχνη φτάνει στο ανώτατο σημείο της κατά την περίοδο της Αναγέννησης. Απόδειξη αυτού είναι ο τεράστιος αριθμός έργων φωνητικής μουσικής (μοτέτα, λειτουργίες, μαδριγάλια, φρότολες, chansons, lieder, carols κ.α.) από συνθέτες (όπως Dufay, Josquin, Willaert, Gombert, Clemens, Binchois, Palestrina, Victoria, Lassus κ.α.) που από την παιδική τους ηλικία συμμετείχαν σε χορωδίες. Τα μέλη των χορωδιών λάμβαναν την εκπαίδευσή τους σε εκκλησιαστικά σχολεία ή σε σχολές τραγουδιού και γενικά ήταν αρκετά μορφωμένα για τα δεδομένα της εποχής.

Η μουσική της Αναγέννησης είναι γνωστή και σαν «Χρυσή περίοδος» της a capella μουσικής. Βασικό της χαρακτηριστικό η υφή της πολυφωνίας που φτάνει στο απόγειό της κατά την περίοδο αυτή. Απόδειξη αυτού είναι ένας μεγάλος αριθμός έργων για δύο ή και περισσότερες χορωδίες. Ο Tallis (1505-1585) συνέθεσε ένα κομμάτι για οκτώ χορωδίες πέντε φωνών, δηλαδή για συνολικά σαράντα φωνές. Ο Benevoli (1605-1672) συνέθεσε μία λειτουργία για 53 φωνές, ενώ συνθέτες όπως ο Adrian Willaert, έγραψαν έργα για πολλές χορωδίες αξιοποιώντας την αρχιτεκτονική του ναού του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, που είχε το σχήμα σταυρού.<sup>12</sup>

Η συμμετοχή των αγοριών στις χορωδίες συνεχίζεται σε μεγάλο βαθμό. Ιδιαίτερα σημαντική είναι η εμφάνιση των τραγουδιστών castrato. Οι τραγουδιστές castrato εμφανίζονται κατά το 1560 περίπου, και ενισχύουν την ομάδα των αγοριών-soprano, ενώ αργότερα, πριν το 1680, συμμετέχουν και στην ομάδα alto. Η πρακτική των castrato τραγουδιστών γνωρίζει μεγάλη διάδοση στους ναούς της Ρώμης, αν και υπάρχουν στοιχεία ότι συμμετείχαν σε διάφορες άλλες χορωδίες ανά την Ευρώπη. Η χρήση τους φτάνει στο απόγειο της κατά τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ υπήρχαν στην

---

*Παναγία των Παρισίων και στη Sainte Chapelle). Στην Αγγλία υπήρχαν σχολές τραγουδιού στις πόλεις York, Exeter, Herford και Lincoln.»*

<sup>11</sup> COLLINS, Don L., ό.π.

<sup>12</sup> ROE, Paul F., *Choral Music Education (2<sup>nd</sup> ed.)*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1983

Capella Sistina καθ' όλη τη διάρκεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Ο τελευταίος castrato τραγουδιστής αποσύρθηκε το 1913.<sup>13</sup>

**2.6 Περίοδος Μπαρόκ:** Στην περίοδο της μουσικής Μπαρόκ συντελείται μία σημαντική αλλαγή ως προς τη φωνητική μουσική. Η απόλυτη κυριαρχία του χορωδιακού τραγουδιού περιορίζεται σε αντίθεση με το σολιστικό τραγούδι (μονωδία) που γίνεται ιδιαίτερα αγαπητό.<sup>14</sup> Αποτέλεσμα αυτού είναι και ο περιορισμός των μελών της χορωδίας. Για παράδειγμα, η χορωδία που χρησιμοποιούσε ο J.S. Bach αποτελείτο από 12-16 μέλη, με 3 ή 4 άτομα σε κάθε φωνή.<sup>15</sup> Μία επίσης σημαντική μεταβολή είναι η παρουσία γυναικείων φωνών και κυρίως της φωνής soprano. Η χρήση γυναικείων φωνών είχε αρχίσει ήδη από τα τέλη του 16<sup>ου</sup> αιώνα. Αυτό φαίνεται στα μαδριγάλια της εποχής που χαρακτηρίζονται από τους συνθέτες τους ως “voce mutata” (χωρίς γυναικείες φωνές) ή ως “voce piena” (για μεικτές φωνές).

Σχετικά με την παρουσία παιδιών στη χορωδιακή μουσική μπορούμε να πούμε ότι συνεχίζεται στην εκκλησιαστική μουσική. Όπως ήδη έχει αναφερθεί, αυτή την περίοδο έχουμε το απόγειο της παράδοσης των castrati τραγουδιστών, οι οποίοι γίνονται ιδιαίτερα αγαπητοί από τους συνθέτες όπερας, και κάποιοι εκ των οποίων αποκτούν τεράστια φήμη ανά την Ευρώπη. Υπολογίζεται ότι, κατά των 18<sup>ο</sup> αιώνα, 4.000 περίπου αγόρια, κυρίως ορφανά ή προερχόμενα από κατώτερα κοινωνικά στρώματα, μετατράπηκαν σε castrati. Ο τελευταίος castrato τραγουδιστής ήταν ο Alessandro Moreschi, μέλος της χορωδίας της Capella Sistina (1883-1913), του οποίου υπάρχουν κάποιες ηχογραφήσεις της περιόδου 1902-03.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> COLLINS, Don L., ό.π

<sup>14</sup> ό.π

<sup>15</sup> MESSERLI, Carlos, ό.π

<sup>16</sup> COLLINS, Don L., ό.π

**2.7 Η Περίοδος του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού:** Είναι εμφανές ότι κατά την περίοδο αυτή έχουμε μία στροφή των συνθετών προς είδη οργανικής μουσικής, ενώ ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της εποχής είναι φυσικά η ανάπτυξη της Συμφωνίας. Εύκολα μπορεί κανείς να πει ότι παρατηρείται ένας περιορισμός της χορωδιακής μουσικής. Από ιστορικά στοιχεία της εποχής βλέπουμε πάντως ότι αν και δεν υπήρχε μεγάλος αριθμός νέων συνθέσεων χορωδιακής μουσικής, εκδηλώθηκε μεγάλο ενδιαφέρον για την εκτέλεση υλικού που προϋπήρχε από τις προηγούμενες περιόδους. Αυτό όμως που έχει μεγάλη σημασία είναι η ανάπτυξη του ερασιτεχνικού χορωδιακού τραγουδιού κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα κυρίως. Τότε παρατηρείται μία μαζική ίδρυση χορωδιών ανά την Ευρώπη που αποτελούντο από ενήλικες χορωδούς, ενώ ο σκοπός της ίδρυσης τους ήταν συνήθως περισσότερο κοινωνικός παρά καλλιτεχνικός. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι οι γυναίκες, παρά την εξ ολοκλήρου ανδροκρατούμενη κοινωνία της εποχής, τραγουδούσαν πλέον στις χορωδίες, ενώ καλλιεργήθηκε για πρώτη φορά το είδος της Γυναικείας Χορωδίας.<sup>17</sup>

**2.8 20<sup>ός</sup> αιώνας:** Κατά τον 20<sup>ο</sup> αιώνα συνεχίζεται η ανάπτυξη του ερασιτεχνικού χορωδιακού τραγουδιού που είχε ξεκινήσει ήδη από τον προηγούμενο αιώνα. Μεγάλης σημασίας, είναι η αναγνώριση της εκπαιδευτικής αξίας του χορωδιακού τραγουδιού στη διδασκαλία μουσικής σε παιδιά. Το 1988 ο ρώσος συνθέτης Dmitri Kabalevsky θα δηλώσει ότι «κάθε τάξη θα έπρεπε να είναι μία χορωδία»<sup>18</sup> ενώ ο Zoltan Kodaly παροτρύνει τους συνθέτες της εποχής του να γράψουν μουσική για παιδιά του νηπιαγωγείου εάν θέλουν πραγματικά, το ακροατήριό τους να αντιλαμβάνεται τη μουσική τους μετά από είκοσι χρόνια.<sup>19</sup> Επίσης μία τάση που δημιουργείται στο χώρο αυτή την περίοδο είναι η προσπάθεια μελέτης του τρόπου ερμηνείας ανάλογα με την εποχή που έχει γραφεί το κάθε κομμάτι και κυρίως για την παλιά μουσική.<sup>20</sup> Αυτό έχει σαν συνέπεια την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τους Κόντρα-τενόρους τραγουδιστές, η ύπαρξη των οποίων είχε περιοριστεί τα

<sup>17</sup> COLLINS, Don L., ό.π

<sup>18</sup> RAO, Doreen. We Will Sing! - Choral Music Experience for Classroom Choirs. Boosey & Hawkes, Inc., 1993

<sup>19</sup> ASHWORTH-BARTLE, Jean. Sound Advice: Becoming a better children's choir conductor. New York: Oxford University Press, 2003

<sup>20</sup> ROE, Paul F., ό.π.

προηγούμενα χρόνια μόνο στην Αγγλία. Επιπλέον, εξαιτίας της τάσης αυτής γίνονται ξανά δημοφιλείς οι παιδικές χορωδίες αγοριών (Cambridge, Κοπεγχάγη, Δρέσδη, Λειψία, Βιέννη ενώ δημιουργείται και η φημισμένη Texas Boys Choir) ακολουθώντας την παλιά εκκλησιαστική παράδοση.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> COLLINS, Don L., ό.π

## 3. Κατανόηση της παιδικής Φωνής

### 3.1 Εισαγωγή

Για τη διδασκαλία μίας χορωδίας, ένας μαέστρος χρειάζεται να γνωρίζει πως να διδάξει το μουσικό κείμενο σωστά και επίσης να έχει τις απαραίτητες γνώσεις έτσι ώστε να μπορεί να το διευθύνει με ένα όμορφο καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Ακόμη, καλό είναι να γνωρίζει και να είναι σε θέση να διδάξει τις βασικές τεχνικές αρχές τραγουδιού. Ειδικά σε ερασιτεχνικές χορωδίες, οι χορωδοί που στην πλειοψηφία τους είναι άτομα χωρίς σπουδές πάνω στο τραγούδι, αποκτούν τις πρώτες γνώσεις σχετικά με την τεχνική του τραγουδιού από το μαέστρο τους. Για αυτό το λόγο οι περισσότεροι μαέστροι χορωδίας παρακολουθούν μαθήματα μονωδίας. Είναι όμως αυτό αρκετό για έναν μαέστρο χορωδίας ανηλίκων; Αν λάβουμε υπόψιν μας το γεγονός ότι όλοι σχεδόν οι σπουδαστές μονωδίας ξεκινάν οργανωμένα μαθήματα μετά την ενηλικίωσή τους, εύκολα φτάνουμε στο συμπέρασμα ότι η γνώση αυτή είναι ανεπαρκής. Ειδικότερα, η μακραίωνη παράδοση που έχει δημιουργηθεί σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες, σχετικά με τη διδασκαλία παιδικών φωνών (τόσο σε χορωδιακό, όσο και σε σολιστικό επίπεδο), αλλά και σύγχρονες μουσικοπαιδαγωγικές έρευνες, καθιστούν σαφές το ότι υπάρχουν σημαντικές διαφορές μεταξύ του τρόπου διδασκαλίας της φωνής ενός ενήλικα και ενός παιδιού. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται τα βασικά χαρακτηριστικά της παιδικής φωνής καθώς και ο τρόπος ανάπτυξής της.

### 3.2 Η Θεωρία των registers

Ένα βασικό στοιχείο το οποίο όλοι όσοι δουλεύουν με παιδικές φωνές οφείλουν να γνωρίζουν, είναι τα διαφορετικά registers που χαρακτηρίζουν τις παιδικές φωνές. Ουσιαστικά έχουμε τρία διαφορετικά registers: το χαμηλό (G-c1), το μεσαίο (c1-c2) και το ψηλό (c2-g2).<sup>22</sup> Οι παιδαγωγοί της φωνής συνήθως

<sup>22</sup>Για την περιγραφή των εκτάσεων των φωνών χρησιμοποιήθηκε το σύστημα που χρησιμοποιεί ο καθηγητής του ΑΠΘ, Δημήτρης Γιάννου. Σύμφωνα με το σύστημα αυτό το Ντο που γράφεται στο τρίτο διάστημα (σε κλειδί Σολ) συμβολίζεται ως c2 και το Ντο της πρώτης βοηθητικής γραμμής συμβολίζεται ως c1. (ΓΙΑΝΝΟΥ, Δημήτρης: Στοιχεία Οργανογνωσίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πανεπιστημιακό Τυπογραφείο, Θεσσαλονίκη 2002)



χρησιμοποιούν τους μη επιστημονικούς όρους κεφαλική και στηθική φωνή (head voice και chest voice) για το ψηλό και το χαμηλό register, ενώ στο μεσαίο έχουμε τη μίξη ψηλού και χαμηλού. Είναι γεγονός ότι τα παιδιά που δεν έχουν κάποια ιδιαίτερη φωνητική εκπαίδευση συνηθίζουν να χρησιμοποιούν αποκλειστικά το χαμηλό register. Το αποτέλεσμα σε αυτή την περίπτωση είναι ο σκληρός ήχος, ο οποίος μοιάζει περισσότερο με ομιλία παρά τραγούδι, και που χαρακτηρίζει τις σχολικές αλλά και αρκετές οργανωμένες παιδικές χορωδίες της χώρας μας. Η φωνή σε αυτή την περιοχή είναι αρκετά ελαστική, με αποτέλεσμα πολλά παιδιά καταφέρνουν να τραγουδούν με αυτή τη φωνή νότες αρκετά ψηλότερα από το μεσαίο Ντο (c1). Σύμφωνα με τον Kenneth Phillips αυτή η πρακτική μπορεί να είναι πολύ επιζήμια για τις φωνητικές χορδές. Πολύ χαρακτηριστικά παρομοιάζει αυτή τη διαδικασία με ένα αυτοκίνητο που τρέχει με 60 μίλια την ώρα με την 1<sup>η</sup> ταχύτητα. Η μηχανή δεν είναι κατασκευασμένη να δέχεται τέτοια πίεση και κάτι αντίστοιχο συμβαίνει με τις φωνητικές χορδές.<sup>23</sup>

Για τη μίξη των δύο ακραίων registers έχουν δημιουργηθεί δύο διαφορετικές σχολές: η Ευρωπαϊκή (European / Continental approach) και η Αγγλική (English approach). Η πρώτη διαμορφώθηκε στην Κεντρική Ευρώπη και βασικός της εκπρόσωπός της είναι η Παιδική Χορωδία της Βιέννης. Με βάση αυτό το μοντέλο, για τη μεσαία περιοχή έχουμε μίξη των δύο ακραίων registers (κεφαλική και στηθική φωνή) με αποτέλεσμα έναν πιο «γεμάτο» ήχο ενώ τα παιδιά μπορούν να τραγουδήσουν και alto εκτός από soprano. Το αγγλικό μοντέλο που διαμορφώθηκε κυρίως στο Royal School of Church Music απορρίπτει ολοκληρωτικά τη χρήση του χαμηλού register. Το αποτέλεσμα είναι ο απαλός ήχος που χαρακτηρίζει τις παιδικές αγγλικές χορωδίες αλλά και η ιδιαίτερη ποιότητα στην περιοχή c2-c3. Από την άλλη μεριά, η αποκλειστική χρήση του ψηλού register έχει σαν αποτέλεσμα ιδιαίτερα αδύναμες χαμηλές νότες. Για αυτό το λόγο στις αγγλικές χορωδίες, η φωνή alto τραγουδιέται από ενήλικες χορωδούς (κόντρα-τενόρους).

### 3.3 Η αναπτυξιακή φύση της παιδικής φωνής

Σύμφωνα με τον Kenneth Phillips, η ηλικία που μπορεί ένα παιδί να αρχίσει οργανωμένα μαθήματα, κατά προτίμηση ομαδικά, είναι στα οκτώ του χρόνια. Αυτό

<sup>23</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *Teaching Kids to Sing*. Belmont CA: Schirmer, 1996

οφείλεται στο ότι σε αυτή την ηλικία οι πνεύμονες των παιδιών αναπτύσσονται πλήρως και επιπλέον μπορεί το σώμα τους να δεχτεί την θωρακική πίεση που χρειάζεται για να διατηρήσουν την ψηλή φωνή τους. Σε παιδιά μικρότερης ηλικίας μπορούμε απλά να τους διδάξουμε πως να παίρνουν σωστές αναπνοές χωρίς όμως να δίνουμε μεγάλη σημασία στον έλεγχο της αναπνοής.<sup>24</sup>

**Παιδιά Προσχολικής Ηλικίας:** Το τραγούδι για τα παιδιά αυτής της ηλικίας είναι πολύ σημαντικό. Σύμφωνα με τον Phillips η περίοδος μεταξύ 18 μηνών και 3 ετών παίζει καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη δεξιοτήτων όπως το τραγούδι στο σωστό τόνο (βλ. σχετικό κεφάλαιο).<sup>25</sup> Παρ' όλα αυτά ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στις ευαίσθητες παιδικές φωνές. Η Katalin Forrai υποστηρίζει ότι τα παιδιά αυτής της ηλικίας δεν κατανοούν τον τρόπο με τον οποίο τραγουδάνε, αλλά μιμούνται με φυσικό τρόπο το τραγούδι των άλλων. Ο στόχος πρέπει να είναι ένα ήρεμο, με καλή άρθρωση και χωρίς πίεση τραγούδι, το οποίο κυμαίνεται σε μεσαία ένταση. Τα παιδιά πρέπει να αποθαρρύνονται από το να τραγουδάνε πολύ δυνατά και για πολύ ώρα. Ακόμη, το τραγούδι σε κρύο περιβάλλον ή οι φωνές στο δρόμο, μπορούν να βλάψουν σε μεγάλο βαθμό τις ευαίσθητες φωνές των παιδιών αυτής της ηλικίας.<sup>26</sup>

**Ηλικίες 5 και 6 ετών:** Σε αυτή την ηλικία όπως προαναφέρθηκε μπορεί να γίνει διδασκαλία του σωστού τρόπου αναπνοής. Παράλληλα, αυτή είναι, σύμφωνα με την Helen Kemp, η κατάλληλη ηλικία ώστε τα παιδιά να αναπτύξουν την αίσθηση της διαφοράς μεταξύ ομιλίας και τραγουδιού. Να είναι σε θέση δηλαδή να τραγουδούν στη μικρή έκταση που έχει η φωνή τους σε αυτή τη φάση, τονικά σωστά και με τη χρήση του ψηλού register (βλ. Θεωρία των registers).<sup>27</sup>

**Ηλικίες 7 και 8 ετών:** Σε αυτή την ηλικία τα παιδιά έχουν έκταση μίας οκτάβας. Πρωταρχικός στόχος αυτή την περίοδο είναι να μπορούν να τραγουδάν unisono. Και

<sup>24</sup> ό.π.

<sup>25</sup> ό.π.

<sup>26</sup> FORRAI, Katalin. *Music in Preschool (translated and adapted by Jean Sinor)*. Budapest: KULTURA, 1995

<sup>27</sup> KEMP, Helen. *Understanding and Developing the Child's Voice, από το βιβλίο Children Sing His Praise (ed. D. Rotermund)*. St. Louis: Concordia Publishing House, 1985

εδώ πρέπει να δοθεί προσοχή στο τραγούδι με τη χρήση του ψηλού register. Για αυτό το σκοπό είναι σημαντικό να γίνονται ασκήσεις από τη μεσαία-ψηλή περιοχή των φωνών προς τα κάτω και όχι από χαμηλά προς τα πάνω. Επίσης μπορεί ο δάσκαλος να συμβουλεύει τα παιδιά να τραγουδάν "όσο χαμηλότερα τόσο ελαφρύτερα".<sup>28</sup> Η ηλικία των 8 θεωρείται σαν σημείο αλλαγής στη συμπεριφορά των παιδιών. Είναι η στιγμή κατά την οποία τα αγόρια και τα κορίτσια αρχίζουν να μην κάνουν παρέα πια μαζί. Για αυτό το λόγο χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή από τον δάσκαλο της μουσικής έτσι ώστε το τραγούδι να μην θεωρηθεί από τα αγόρια σαν μια "κοριτσίστικη δραστηριότητα".

**Ηλικίες 9 και 10 ετών:** Σε αυτή την ηλικία, αρχίζουν πλέον να φαίνονται τα πρώτα εντυπωσιακά αποτελέσματα στην ποιότητα του ήχου από τα παιδιά που έχουν διδαχθεί πως να τραγουδάν. Μπορούν πλέον να δοκιμάσουν πολυφωνικά τραγούδια, με εναλλαγή όμως αρμονίας και μελωδίας. Επιπλέον μπορούν να τραγουδήσουν πιο μεγάλες φράσεις αλλά και πιο δυνατά ως προς τη δυναμική (όχι όμως πάνω από mezzo-forte).<sup>29</sup> Κάποια παιδιά με την ανάλογη καθοδήγηση μπορούν να αναπτύξουν ψηλές νότες από ρε μέχρι σολ της 4<sup>ης</sup> γραμμής. Παρ' όλα αυτά, η tessitura των κομματιών δεν πρέπει να είναι πολύ ψηλή. Έμφαση πρέπει να δοθεί στην καθαρότητα των φωνηέντων και στο ενεργητικό τραγούδι χωρίς όμως υπερβολές.<sup>30</sup>

**Ηλικίες 11 και 12 ετών:** Είναι η κορυφαία περίοδος ως προς την ποιότητα των τόνων που τραγουδάν τα παιδιά. Σημαντικό είναι να υπάρχει ενθάρρυνση των παιδιών για solo τραγούδι, ενώ πρέπει να είναι σε θέση να κρίνουν από τεχνικής πλευράς τους ήχους που παράγουν τα ίδια ή οι συμμαθητές τους. Επίσης, λίγο πριν την εφηβεία, είναι καλό να αρχίσουν οι πρώτες συζητήσεις σχετικά με τις αλλαγές που πρόκειται να βιώσουν στο σώμα τους και κυρίως στη φωνή τους. Όταν θα έχουν πάει πλέον Γυμνάσιο, είναι αργά για να αρχίσουν τέτοιου είδους συζητήσεις.<sup>31</sup>

<sup>28</sup> ό.π.

<sup>29</sup> PHILLIPS, Kenneth H, ό.π.

<sup>30</sup> KEMP, Helen. ό.π.

<sup>31</sup> PHILLIPS, Kenneth H, ό.π.

## 3.4 Διδασκαλία σε παιδιά Γυμνασίου

### 3.4.1 Η μεταφώνηση στα αγόρια

Η μεταφώνηση είναι και αυτή μία χαρακτηριστική αλλαγή που συντελείται στο σώμα κάθε παιδιού που μπαίνει στη φάση της εφηβείας. Περίοδο μεταφώνησης περνάνε τόσο τα αγόρια όσο και τα κορίτσια. Παρ' όλα αυτά η αλλαγή που συντελείται στα αγόρια είναι πολύ πιο δραματική σε σχέση με των κοριτσιών. Για αυτό το λόγο το ενδιαφέρον των περισσότερων ερευνητών έχει στραφεί στη μεταφώνηση των αγοριών. Ο λάρυγγας των αγοριών αναπτύσσεται σε μήκος αλλά και από μπροστά προς τα πίσω με αποτέλεσμα να γίνεται ορατό το «μήλο του Αδάμ». Οι φωνητικές χορδές μακραίνουν κατά 1cm και γίνονται αρκετά πιο χοντρές από αυτές των κοριτσιών, με αποτέλεσμα η φωνή να αποκτά πιο βαρύ και σκούρο χρώμα. Ο λάρυγγας των κοριτσιών αναπτύσσεται επίσης αλλά όχι τόσο θεαματικά όσο στα αγόρια, ενώ οι φωνητικές χορδές μακραίνουν κατά 3-4mm.<sup>32</sup>

Κατά τη μεταφώνηση, όπως αναφέρθηκε αλλάζει η ποιότητα της φωνής – κυρίως των αγοριών- τόσο στο τραγούδι όσο και στην ομιλία. Επίσης παρατηρείται το φαινόμενο το παιδί να μην μπορεί να ελέγξει τη φωνή του, με αποτέλεσμα το γνωστό σπάσιμο της φωνής («κοκοράκι»). Αυτό οφείλεται στο ότι το σώμα δεν έχει προσαρμοστεί ακόμα στα νέα δεδομένα. Δηλαδή οι μύες «θυμούνται» τις διεργασίες που έκαναν παλιότερα (muscle memory). Ακόμη, παρατηρείται δυσκολία στο πέρασμα από το ένα register στο άλλο χωρίς αλλαγή στην ποιότητα του ήχου.<sup>33</sup>

Η μεγαλύτερη ίσως πρόκληση για έναν εκπαιδευτικό που δουλεύει με παιδικές φωνές (κυρίως με παιδιά γυμνασίου) είναι αυτή της μεταφώνησης. Εάν τα παιδιά ξεπεράσουν αυτή την εμπειρία καθοδηγούμενα από κάποιον με γνώση του θέματος είναι πολύ πιθανό να αντιμετωπίσουν με θετικότητα και ενθουσιασμό τη συμμετοχή τους σε μία χορωδία. Αντίθετα, όταν ο εκπαιδευτικός δεν έχει την ανάλογη γνώση, τα παιδιά είναι πιθανό να βιώσουν φόβο και απογοήτευση λόγω της περιορισμένης μουσικής επιτυχίας, πράγμα που θα τους οδηγήσει σε μία αρνητική στάση απέναντι στο χορωδιακό τραγούδι.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> BRINSON, Barbara A., *Choral Music: Methods and Materials*. Belmont CA: Schirmer, 1996

<sup>33</sup> BELL, Christopher. *My Voice is Changing!*. Glasgow: National Youth Choir of Scotland, 1991

<sup>34</sup> BRINSON, Barbara A., ό.π.

### 3.4.2 Ιστορική Προσέγγιση του Θέματος

Η διαδικασία της μεταφώνησης στα αγόρια φαίνεται ότι προβλημάτιζε τους ευρωπαίους μουσικούς αρκετούς αιώνες νωρίτερα. Το ενδιαφέρον τους στράφηκε κυρίως στο πως θα μπορούσαν να αποτρέψουν τις αλλαγές που συντελούνται στην παιδική φωνή κατά αυτή την περίοδο. Η παράδοση των καστράτων-τραγουδιστών ήταν πολύ διαδεδομένη μέχρι και τα τέλη του 18<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ υπάρχουν και κάποιες μεμονωμένες περιπτώσεις κατά τον 19<sup>ο</sup> αιώνα. Με τη σταδιακή απόρριψη αυτής της πρακτικής έχουμε την ύπαρξη φυσικών προσεγγίσεων πάνω σε αυτό το ζήτημα.

Η τάση που κυριάρχησε ήταν ότι τα αγόρια πρέπει να σταματούν το τραγούδι τελείως καθ' όλη τη διάρκεια της μεταφώνησης (no-sing theory). Το 1930 ο G. Edward Stubbs, γνωστός οργανίστας της Νέας Υόρκης, διατυπώνει την άποψη ότι πολλά αγόρια, όταν τους δίνεται η οδηγία να τραγουδάνε απαλά και χωρίς πίεση αφήνουν σταδιακά τις ψηλές τους νότες αποκτώντας σταδιακά την έκταση τενόρου, βαρύτονου ή μπάσου. Λίγο αργότερα θα εκφράσει την ανάγκη μίας περισσότερο επιστημονικής αντιμετώπισης του θέματος. Το 1932 ο C.H. Moody, οργανίστας του Ripon Cathedral, δημοσιεύει ένα άρθρο στο οποίο παρατηρεί ότι κάθε χρόνο εκατοντάδες παιδιών απομακρύνονται από τις χορωδίες λόγω της μεταφώνησης χωρίς όμως να επιστρέφουν ποτέ. Ακόμα και αν τα παιδιά αυτά τραγουδούσαν με ενθουσιασμό στη χορωδία, αυτός ο χρόνος που μεσολαβεί είναι αρκετός για να χάσουν το ενδιαφέρον τους για το χορωδιακό τραγούδι. Συνεχίζοντας αναφέρει πως κάποιοι μαέστροι της εποχής του αντιμετώπιζαν το θέμα αυτό δημιουργώντας ειδικές τάξεις με παιδιά που ήταν σε αυτό το στάδιο.

Το 1956, και ενώ αρχίζει να υπάρχει έντονη διαμάχη για το αν τα παιδιά που περνάνε μεταφώνηση πρέπει να τραγουδάνε ή όχι, ο Duncan McKenzie εκδίδει το βιβλίο του "Training the Boy's Changing Voice". Σε αυτό το βιβλίο ο McKenzie παρουσιάζει πηγές από την Αγγλία, την Κίνα, τον Καναδά και τις ΗΠΑ που στηρίζουν την άποψη ότι το τραγούδι κατά τη μεταφώνηση είναι ασφαλές. Ο McKenzie είναι ένας από τους τρεις πρωτεργάτες αυτής της θεωρίας (μαζί με τους Frederick Swanson και Irvin Cooper), οι οποίοι θα καταφέρουν μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του '90, να πείσουν την πλειοψηφία των δασκάλων τραγουδιού και των μουσικοεκπαιδευτικών για την ασφάλεια του τραγουδιού κατά την περίοδο της μεταφώνησης.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> COLLINS, Don L., *Teaching Choral Music (2<sup>nd</sup> ed.)* Upper Saddle River, NJ: 1999,1993

### 3.4.3 Προσεγγίσεις του 20ου αιώνα

**Η προσέγγιση της Royal School of Church Music:** Πρόκειται για την μακραίωνη παράδοση που έχει διαμορφωθεί και διατηρείται μέχρι σήμερα στους αγγλικούς ναούς. Η αγγλική παράδοση απορρίπτει ολοκληρωτικά τη χρήση του χαμηλού register από τα παιδιά (βλ. Θεωρία των registers). Τα αγόρια κατά την περίοδο της μεταφώνησης συνεχίζουν να τραγουδούν αποκλειστικά με τη χρήση του ψηλού register μέχρι να χάσουν τις νότες της περιοχής c2 – c3. Τότε σταματάνε το τραγούδι για όσο χρόνο χρειαστεί μέχρι να παγιωθεί η καινούργια χαμηλή φωνή τους. Αυτή η πρακτική έχει δεχτεί επικρίσεις για δύο λόγους: α) η αποκλειστική χρήση του ψηλού register δεν προετοιμάζει τα παιδιά για μία φυσική αλλαγή της φωνής και β) η περίοδος που μεσολαβεί κατά την οποία το παιδί σταματά το τραγούδι μπορεί γίνει αιτία ώστε το παιδί να χάσει το ενδιαφέρον του για το χορωδιακό τραγούδι. Παρ' όλα αυτά, η μακραίωνη παράδοση έχει αποδείξει ότι το τραγούδι στο ψηλό register κατά την περίοδο της μεταφώνησης είναι απόλυτα ασφαλές.

**Η προσέγγιση του Duncan McKenzie (Alto-Tenor Approach):** Ο Duncan McKenzie άρχισε την καριέρα του ως μουσικοεκπαιδευτικός σε σχολεία του Καναδά. Το 1956 εκδίδει το βιβλίο του "Training the Boy's Changing Voice", στο οποίο παρουσιάζει το σχέδιο Alto-Tenor (Alto-Tenor plan) με το οποίο οι έφηβοι μπορούσαν να συνεχίσουν το τραγούδι στις χορωδίες κατά την περίοδο της μεταφώνησης. Για τον McKenzie, η αλλαγή της φωνής γίνεται σταδιακά χάνοντας νότες της ψηλής περιοχής και προσθέτοντας νότες στη χαμηλή. Αυτό που πρέπει να κάνει ο μαέστρος-δάσκαλος είναι να παρακολουθεί την εξέλιξη του κάθε παιδιού και να το τοποθετεί κάθε φορά στην ομάδα φωνών στην οποία μπορεί να τραγουδά χωρίς να δυσκολεύεται με νότες που είναι πολύ χαμηλές ή πολύ ψηλές. Η καλύτερη ένδειξη για τις αλλαγές που γίνονται είναι η φωνή της ομιλίας η οποία χαμηλώνει επίσης μαζί με τη φωνή του τραγουδιού.

Τα αγόρια περνάνε τα εξής στάδια: όλα σχεδόν, πριν αρχίσουν οι αλλαγές στη φωνή τους, τραγουδάνε Soprano I. Ενώ αρχίζει η μεταφώνηση γίνονται Soprano II και μετά Alto. Σε αυτή τη φάση η ποιότητα της φωνής τους διαφοροποιείται με ένα άκουσμα που δεν μοιάζει με τη φωνή τους πριν αλλά ούτε και μετά τη μεταφώνηση. Αυτή η φωνή χαρακτηριστικά ονομάζεται alto-tenor, όρος που όπως λέει ο ίδιος ο

McKenzie δεν είναι δικής του επινόησης αλλά τον χρησιμοποιούσαν ήδη άλλοι μουσικοεκπαιδευτικοί αρκετά χρόνια πιο πριν. Σε αυτή τη φάση το παιδί συνήθως τραγουδά στην ομάδα Tenor I, χωρίς όμως να υπάρχει η ανάλογη δύναμη στη φωνή. Αφού η διαδικασία κατά την οποία χαμηλώνει η φωνή τελειώσει, κάποιες νότες της χαμηλής φωνής χάνονται ενώ ξαναποκτούνται κάποιες ψηλές. Αυτή είναι και η ένδειξη ότι μεταφώνηση έχει τελειώσει.<sup>36</sup> Αξίζει να αναφερθεί ότι σε κάποια παιδιά μπορεί να υπάρξει περίοδος στην οποία η έκταση της φωνής τους περιορίζεται σε 4 ή 5 νότες.<sup>37</sup> Ακόμη, προτείνεται η χρήση ασκήσεων με καθοδική κίνηση για την καλλιέργεια της χαμηλής περιοχής ενώ σταδιακά χάνονται οι νότες της ψηλής περιοχής, με μεγάλη όμως προσοχή στο να μην πιέζεται η φωνή στις χαμηλές νότες.<sup>38</sup>

**Η Θεωρία του Έφηβου Μπάσου από τον Frederick Swanson (Adolescent Bass Theory):** Ο Frederick Swanson άρχισε να μελετά το ζήτημα της μεταφώνησης στα τέλη τις δεκαετίας του '30 όταν άρχισε να διδάσκει μουσική σε παιδιά γυμνασίου. Από τη δεκαετία του '40 άρχισε να καταγράφει σε αρχείο την εξέλιξη των παιδιών που περνούσαν μεταφώνηση, ενώ το 1948 ίδρυσε τη Moline Boys' Choir. Το 1959 τελειώνει τη διδακτορική διατριβή του σχετικά με τη Μεταφώνηση καταγράφοντας τη μεγάλη του εμπειρία, ενώ αρκετά χρόνια μετά, το 1973, εκδίδει το βιβλίο του "Music Teaching in the Junior High and Middle School".<sup>39</sup>

Μία σημαντική διαφορά της θεωρίας του Swanson είναι ότι η αλλαγή στη φωνή δεν είναι κάτι που συντελείται αργά αλλά αντιθέτως γίνεται με ραγδαίο ρυθμό πχ μέσα σε ένα καλοκαίρι ή λίγες εβδομάδες. Σε αυτό το διάστημα η φωνή χαμηλώνει κατά μία οκτάβα. Τα πιο πολλά παιδιά γίνονται μπάσοι με περιορισμένη όμως έκταση (A-g). Κάποια παιδιά με την ανάλογη ενθάρρυνση μπορούν να αναπτύξουν ιδιαίτερα χαμηλές νότες τραγουδώντας σαν κόντρα-μπάσοι. Ένα άλλο χαρακτηριστικό που παρατηρείται είναι ότι σε πολλά παιδιά υπάρχει μια περιοχή (στην περιοχή του c) στην οποία δεν παράγεται ήχος (area of silence) ή έχουμε σπάσιμο της φωνής. Το σημείο αυτό χωρίζει την περιοχή της νέας αλλαγμένης φωνής και τις ψηλές νότες που

<sup>36</sup> COLLINS, Don L., ό.π.

<sup>37</sup> HYLTON, John B., *Comprehensive Choral Music Education*. Upper Saddle River, NJ: Prentice-Hall, Inc., 1995

<sup>38</sup> BRINSON, Barbara A., ό.π

<sup>39</sup> COLLINS, Don L., ό.π.

υπήρχαν πριν τη μεταφώνηση. Ο Swanson προτείνει καθοδικές ασκήσεις με falsetto από την ψηλή περιοχή στη χαμηλή για την ενοποίηση των δύο registers της νέα αλλαγμένης φωνής. Μία άλλη πρόταση ως προς τη διδασκαλία είναι το να εκπαιδεύονται χωριστά τα αγόρια από τα κορίτσια αυτής της ηλικίας.<sup>40</sup>

Κατά καιρούς κάποιες απόψεις του Frederick Swanson έχουν αμφισβητηθεί. Μία από αυτές είναι η άποψη ότι οι αλλαγές στη φωνή των αγοριών γίνεται με ραγδαίο ρυθμό. Μελέτες δείχνουν ότι στα περισσότερα παιδιά αυτή η διαδικασία διαρκεί περισσότερο, αν και είναι αλήθεια ότι σε κάποια παιδιά αυτό γίνεται πολύ πιο γρήγορα. Αυτές είναι συνήθως περιπτώσεις παιδιών που συνεχίζουν να τραγουδάνε σε υψηλή έκταση μέχρι να χάσουν τις νότες αυτής της περιοχής, κάτι που υιοθετεί η αγγλική προσέγγιση που αναφέρθηκε προηγουμένως. Ακόμη κριτική ασκείται για το κατά πόσο είναι υγιές για τις φωνητικές χορδές των παιδιών η ανάπτυξη ιδιαίτερα χαμηλών τόνων που χαρακτηρίζουν τους κόντρα-μπάσους.<sup>41</sup>

### **Η ιδέα της φωνής Cambiata του Irvin Cooper (Cambiata Concept):**

Ο Irvin Cooper γεννήθηκε στην Αγγλία, και αφού αποφοίτησε από το Πανεπιστήμιο του Manchester, πήγε στον Καναδά όπου και δίδαξε σε γυμνάσια του Μόντρεαλ σαν διευθυντής ορχήστρας και χορωδίας. Η προσέγγισή του στο ζήτημα της μεταφώνησης, γνωστή ως Cambiata Concept, είναι και η πιο δημοφιλής. Ο Cooper, όπως και ένα πλήθος μαθητών του που διέδωσαν τις ιδέες του μετά το θάνατό του (1971), πίστευε ότι η ήδη υπάρχουσα 4φωνη χορωδιακή μουσική (SATB) είναι ακατάλληλη για παιδιά του γυμνασίου. Για ένα παιδί, του οποίου η φωνή αλλάζει, είναι δύσκολο να τραγουδήσει Alto γιατί είναι αρκετά ψηλά όπως και να τραγουδήσει Tenor γιατί είναι αρκετά χαμηλά. Αυτό που έπρεπε να γίνει ήταν να γραφεί καινούργια 4φωνη μουσική που να προορίζεται ειδικά για μαθητές γυμνασίου. Μάλιστα ονόμασε την ομάδα των αγοριών, των οποίων αλλάζει η φωνή τους, ως cambiata. Ο ίδιος ο Cooper έγραψε αντίστοιχη μουσική (SACB) ενώ τη δεκαετία του '60 ίδρυσε τη Cambiata Press, εταιρία με σκοπό την έκδοση χορωδιακής μουσικής που να περιλαμβάνει τη φωνή cambiata.<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> PHILLIPS, Kenneth H, *ό.π.*

<sup>41</sup> COLLINS, Don L., *ό.π.*

<sup>42</sup> *ό.π.*



Ως προς την εξέλιξη της φωνής ο Cooper συμφωνούσε με τον McKenzie στο ότι η αλλαγή στη φωνή γίνεται αργά και σταδιακά. Σύμφωνα με την εμπειρία του, στα περισσότερα παιδιά η φωνή τους αρχίζει να αλλάζει στην α' τάξη του γυμνασίου (seventh grade), αν και σε κάποια παιδιά αυτό μπορεί να γίνει νωρίτερα ή αργότερα. Η φωνή *cambiata* έχει χαρακτηριστική ποιότητα ήχου και πρέπει να ελέγχεται ως προς την ένταση προς αποφυγή σκληρού ήχου. Αυτή η φωνή πολλές φορές μπορεί να δώσει τη λανθασμένη εντύπωση ότι ακούγεται μία οκτάβα χαμηλότερα εξαιτίας του γεμάτου της ήχου. Για αυτό το λόγο καλό είναι πάντα να συγκρίνεται με τον ήχο ενός μπάσου ή βαρύτονου. Συχνά, ακόμα και μετά από ένα καλοκαίρι μία φωνή *cambiata* μπορεί να αλλάξει σε φωνή βαρύτονου. Αυτή η φωνή, που δεν πρέπει να συγχέεται με τη φωνή ενήλικα βαρύτονου, έχει πολύ περιορισμένη ευλυγισία. Αλλά και η φωνή *cambiata* διακρίνεται από μια δυσκολία σε γρήγορες μελωδίες όπως και σε μεγάλα διαστήματα.

Όλα αυτά είναι στοιχεία που πρέπει να γνωρίζει κάποιος που γράφει μουσική προοριζόμενη για τέτοιες νεανικές φωνές. Τέλος, αξίζει να αναφέρουμε ότι ο Cooper απέρριπτε τις χορωδιακές ομοφωνικές επεξεργασίες κομματιών, στις οποίες η μελωδία βρίσκεται στη Soprano και οι υπόλοιπες φωνές συμπληρώνουν απλώς την αρμονία. Ο ίδιος θεωρούσε πολύ βαρετό για ένα παιδί γυμνασίου να μην τραγουδάει μελωδικές γραμμές.<sup>43</sup>

### 3.4.4 Συμπεράσματα - Η σημερινή πρακτική

Παρατηρώντας τις διάφορες προσεγγίσεις που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς σχετικά με την αντιμετώπιση της μεταφώνησης βλέπουμε ότι κατά βάση προέρχονται από μουσικοεκπαιδευτικούς που έδρασαν σε σχολεία και χορωδίες των ΗΠΑ και του Καναδά. Είναι αλήθεια, ακόμα και σήμερα, ότι ενδιαφέρον για αυτό το θέμα δείχνουν περισσότερο Αμερικάνοι ερευνητές. Αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό βλέποντας το πλήθος των διαφόρων ερευνών που έχουν γίνει πάνω στο θέμα σε αμερικάνικα πανεπιστήμια από την δεκαετία του '90 και μετά (John Cooksey, Anthony Barresi, Lynne Gackle, Kenneth Phillips κ.ά). Ο Christopher Bell, στο εγχειρίδιο "My Voice is Changing!" που έχει εκδοθεί από την Εθνική Χορωδία Νέων της Σκοτίας, συμβουλεύει τα αγόρια που περνάνε αυτό το στάδιο να σταματάν το τραγούδι για λίγους μήνες εάν δεν είναι σε θέση να τραγουδήσουν σταθερά μία νότα. Τα παιδιά

<sup>43</sup> BRINSON, Barbara A., ό.π

των οποίων οι φωνές αλλάζουν σταδιακά μπορούν να τραγουδήσουν το μέρος της alto, κάτι που όπως παρατηρεί ο ίδιος, συμβαίνει συχνά στις χορωδίες της Κεντρικής Ευρώπης. Για τον Bell, η κατάλληλη στιγμή για επιστροφή στο τραγούδι είναι όταν πια το παιδί έχει αποκτήσει έκταση βαρύτονου, το οποίο είναι και το τελευταίο στάδιο της μεταφώνησης. Ακόμα και τότε όμως επιμένει ότι το τραγούδι πρέπει να γίνεται αβίαστα και χωρίς πίεση.<sup>44</sup>

Σύμφωνα με τον Roe, ο εκπαιδευτικός πρέπει να γνωρίζει τις τρεις προσεγγίσεις των McKenzie, Swanson και Cooper και να τις χρησιμοποιεί ανάλογα με τις ανάγκες του κάθε μαθητή. Οι πρακτικές του McKenzie (alto-tenor plan) και του Cooper (cambiata concept) λειτουργούν καλύτερα με φωνές που αλλάζουν σταδιακά ενώ η θεωρία του Swanson (Adolescent Bass Theory) με φωνές που σημειώνουν ραγδαία εξέλιξη. Ακόμα σημειώνει ότι κατά την περίοδο της μεταφώνησης τα αγόρια διατηρούνε μέρος της "παλιάς τους φωνής" για αρκετό χρόνο αφού αρχίσει η μεταφώνηση. Αυτή η περιοχή όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως συνήθως χωρίζεται από τις χαμηλές νότες εξαιτίας μίας άλλης περιοχής στην οποία το παιδί δεν μπορεί να ελέγξει τη φωνή του ή δεν μπορεί να παράγει ήχο καθόλου. Ο Roe πιστεύει ότι είναι θετικό το να συνεχίζει ο μαθητής να εξασκεί και την "παλιά" του φωνή παράλληλα με την "νέα" φωνή.<sup>45</sup> Σε αυτή την πρακτική συνηγορεί και ο Phillips, ο οποίος προσθέτει ότι αυτή η ψηλή περιοχή ποιοτικά μοιάζει με τη φωνή που είχε το παιδί πριν τη μεταφώνηση και δεν πρέπει να συγχέεται με το falsetto, η χρήση του οποίου πρέπει να αποφεύγεται.<sup>46</sup>

Κάτι άλλο το οποίο και υποστηρίζουν όλοι σχεδόν όσοι έχουν ασχοληθεί με το θέμα, είναι η ανάγκη της οργάνωσης ξεχωριστών τμημάτων για τα αγόρια και τα κορίτσια αυτής της ηλικίας. Με αυτόν τον τρόπο δίνεται η ευκαιρία στα κορίτσια να αναπτύξουν περισσότερο τις μουσικές και φωνητικές τους ικανότητες μιας και δεν αντιμετωπίζουν τόσο μεγάλες δυσκολίες όσα τα αγόρια. Επίσης τα αγόρια που περνάνε μεταφώνηση νιώθουν πιο άνετα όταν τραγουδάνε μόνο με αγόρια. Όταν αυτό δεν είναι εφικτό καλό είναι να μην χρησιμοποιούνται οι όροι "soprano" και "alto" γιατί προσδίδουν θηλυκό γένος κάτι που όλα τα αγόρια απεχθάνονται, ειδικά σε αυτή την ηλικία. Ακόμη, ως προς τη διάταξη της χορωδίας, πρέπει τα αγόρια που

<sup>44</sup> BELL, Christopher, *My Voice is Changing!*. Glasgow: National Youth Choir of Scotland, 2004

<sup>45</sup> ROE, Paul F., *Choral Music Education* (2<sup>nd</sup> ed.). Illinois: Waveland Press, Inc.,

<sup>46</sup> PHILLIPS, Kenneth H, *ό.π.*

τραγουδάνε μαζί με γυναικείες φωνές να τοποθετούνται μαζί σε σημείο τέτοιο ώστε να βρίσκονται κοντά στα υπόλοιπα αγόρια της χορωδίας.

### 3.4.5 Η μεταφώνηση στα κορίτσια

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως οι αλλαγές που συντελούνται στις φωνές των κοριτσιών κατά την εφηβεία είναι πολύ μικρότερες από αυτές των αγοριών. Για το λόγο αυτό λίγα έχουν γίνει έως τώρα σε ερευνητικό επίπεδο για αυτό το ζήτημα. Από τους επιστήμονες που έχουν ασχοληθεί με την έρευνα της μεταφώνησης των κοριτσιών είναι η καθηγήτρια Lynn Gackle (University of South Florida). Η Gackle υποστηρίζει ότι η μεταφώνηση προκαλεί δυσκολίες στο τραγούδι των κοριτσιών εκ των οποίων είναι: η τονική αστάθεια, ο μη ομοιόμορφος ήχος στην αλλαγή register, η δυσκολία στις ψηλές νότες, ενώ παρατηρείται αισθητή διαφυγή αέρα (breathy voice). Ακόμη παρατηρεί ότι τα κορίτσια αυτής της ηλικίας δεν μπορούν χαρακτηρισθούν ούτε ως soprano αλλά ούτε και σαν alto, όπως συμβαίνει με τις φωνές των ενηλίκων γυναικών. Η ίδια προτείνει να γίνεται διαχωρισμός των φωνών μεταξύ "ελαφριάς" soprano και "πλούσιας" soprano (light soprano - rich soprano). Τα κορίτσια πρέπει να εξασκούν όλη την έκταση της φωνής τους και να τραγουδάνε ρεπερτόριο για όμοιες φωνές. Αρκετά σημαντικό θεωρείται, το κάθε κορίτσι να μπορεί να τραγουδήσει τόσο την ψηλή όσο και τη χαμηλή φωνή, έτσι ώστε να εξασκεί όλη την έκταση του και να μην συνηθίζει να τραγουδά μόνο ψηλά ή μόνο χαμηλά<sup>47</sup> Σε αυτή την ηλικία πολλά κορίτσια χαρακτηρίζονται ως alto επειδή παρουσιάζουν δυσκολία στις ψηλές τους νότες. Είναι αδύνατο να χαρακτηρίσει κάποιος ένα κορίτσι τέτοιας ηλικίας ως alto αλλά ακόμη και σαν mezzo-soprano. Επιπλέον, όταν ένα κορίτσι τραγουδά το μέρος της alto συνεχώς, συνηθίζει να στηρίζει όλη τη φωνή του στο register του στήθους σε βάρος του register του κεφαλιού.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> COLLINS, Don L., ό.π

<sup>48</sup> PHILLIPS, Kenneth H, ό.π.

### 3.4.6 Αγόρια soprano στο Γυμνάσιο

Αν και είναι σχετικά σπάνιο, δεν είναι καθόλου απίθανο για έναν καθηγητή γυμνασίου να συναντήσει αγόρια που τραγουδάν ακόμα soprano. Κάποια από αυτά τα παιδιά που κατά το παρελθόν τραγουδούσαν σε παιδικές χορωδίες και έχουν ανάλογη φωνητική εκπαίδευση, το να χρησιμοποιήσουν το ψηλό register είναι εύκολο, ενώ νιώθουν περήφανα για το γεγονός ότι μπορούν και τραγουδάν "ψηλά". Σε αυτή την περίπτωση, συνεχίζουν να τραγουδάν το μέρος soprano, ενώ όμως τοποθετούνται στην άκρη της ομάδας και σε σημείο που να είναι κοντά τα υπόλοιπα αγόρια της χορωδίας. Επίσης οι φωνές αυτών των παιδιών πρέπει να ελέγχονται πολύ συχνά για τα πρώτα σημάδια μεταφώνησης.

Για τα παιδιά που δεν έχουν προηγούμενη εμπειρία στο τραγούδι τα πράγματα δεν είναι τόσο εύκολα. Τα παιδιά αυτά δεν έχουν διδαχθεί τον τρόπο με τον οποίο μπορούν να χρησιμοποιούν όλη την έκταση της φωνής τους, ενώ αντιδρούν έντονα στην ιδέα του να τραγουδήσουν με το ψηλό register, το οποίο ταυτίζουν με το τραγούδι των κοριτσιών. Σε αυτές τις περιπτώσεις, καλό τα παιδιά να τραγουδάν με την ομάδα των παιδιών που περνάνε μεταφώνηση (φωνή cambiata), ακόμα και αν τα ίδια δεν έχουν μπει σε αυτή τη φάση. Το γεγονός ότι χρησιμοποιούν μόνο το χαμηλό register (τη φωνή του στήθους), δεν είναι απαραίτητα κακό, αφού και σαν ενήλικες χρησιμοποιούν αυτό το register παράλληλα με το ψηλό. Πρέπει να γίνει σαφές ότι η ίδια μέθοδος δεν μπορεί να ακολουθηθεί και για τα κορίτσια soprano, αφού όταν ενηλικιωθούν χρησιμοποιούν περισσότερο το ψηλό register και σε πολύ μικρότερο βαθμό το χαμηλό register.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> COLLINS, Don L., ό.π

## 3.5 Διδασκαλία σε παιδιά Λυκείου

**3.5.1 Soprano:** Ο ήχος των κοριτσιών αυτών είναι ελαφρύς και απαλός, με ορισμένες φορές χαρακτηριστική διαφυγή αέρα. Τα κορίτσια αυτά τραγουδάνε από τη φύση τους με το ψηλό register, ενώ ο ήχος ορισμένων αρχίζει να μοιάζει με αυτών των ενήλικων λυρικών soprano. Κάποια κορίτσια θα έχουν ισχυρές χαμηλές νότες (μπορούν να θεωρηθούν ως Soprano II) αλλά ταυτόχρονα παρουσιάζουν άνεση και ευλυγισία στην ψηλή περιοχή τους.

**3.5.2 Alto:** Οι αληθινές alto σε αυτή την ηλικία (που διακρίνονται από ένα πλούσιο και σκούρο ήχο) είναι πολύ σπάνιες. Συνήθως σε αυτή την ομάδα τοποθετούνται κορίτσια που τραγουδάνε με το χαμηλό register (στήθος). Προσοχή πρέπει να δοθεί για την συχνή εκγύμναση του ψηλού register για σωστή ανάπτυξη της φωνής. Τα κορίτσια δεν πρέπει να έχουν την αίσθηση ότι τραγουδάνε «χαμηλά» αλλά να νιώθουν σαν soprano που απλώς έχουν πιο χαμηλές νότες. Για αυτό καλό είναι κάποιες φορές να τους δίνεται το μέρος των soprano.<sup>50</sup>

**3.5.3 Tenor:** Εάν τα αγόρια αυτής της ομάδας έχουν κρατήσει σε λειτουργία την ψηλή φωνή τους (βλ. Μεταφώνηση) τότε το νέο τους passagio (η περιοχή στην οποία έχουμε μίξη μεσαίου και το ψηλού register) θα βρίσκεται κοντά στο μεσαίο Ντο. Για τη μίξη αυτή απαιτείται τεχνική η οποία είναι δύσκολο να αποκτηθεί. Κατά το τραγούδι χρειάζεται χαμηλωμένος λάρυγγας και επίσης όλα τα φωνήεντα να τείνουν προς τα «κλειστά» ο και ου. Οι ώριμοι τενόροι, που είναι γενικά σπάνιοι σε αυτή την ηλικία, πρέπει να τελειοποιήσουν τη χρήση του ψηλού register στην περιοχή g1-c2 μέχρι να υπάρχει ελάχιστη συμμετοχή του register του στήθους. Προσοχή πρέπει να δοθεί στο να έχουμε τραγούδι με τη χρήση του ψηλού register και όχι falsetto, πράγμα που επιτυγχάνεται όταν τα αγόρια τραγουδάνε απαλά. Η δύναμη που χαρακτηρίζει τη φωνή των ώριμων δραματικών τενόρων είναι κάτι που θα έρθει πολύ αργότερα.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup>COLLINS, Don L., ό.π

<sup>51</sup>PHILLIPS, Kenneth H, ό.π.

**3.5.4 Bass:** Ελάχιστα αγόρια σε αυτή την ηλικία έχουν αληθινή ποιότητα μπάσου. Θα πρέπει λοιπόν τα αγόρια αυτής της ομάδας να εκλαμβάνονται σαν «χαμηλοί» βαρύτονοι που έχουν μεγαλύτερη άνεση στη χαμηλή περιοχή. Παρ' όλα αυτά δεν πρέπει η εκγύμναση των φωνών τους να περιορίζεται στη χαμηλή περιοχή, ενώ δεν πρέπει να ενθαρρύνονται να τραγουδάνε πολύ δυνατά τις χαμηλές νότες προσπαθώντας να μιμηθούν τον ήχο των ενηλίκων μπάσων.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup>COLLINS, Don L., ό.π

## 4. Τεχνική του τραγουδιού

### Από τη θεωρία στην πράξη

#### 4.1 Στάση του σώματος

Είναι γνωστό σε όλους ότι η βάση για τη σωστή τεχνική στο τραγούδι είναι η σωστή αναπνοή. Για να επιτευχθεί αυτό χρειάζεται πρώτα απ' όλα η σωστή στάση του σώματος και για αυτό το λόγο είναι ίσως το πρώτο πράγμα που θα πρέπει να διδαχθεί στα παιδιά.<sup>53</sup>

Το σώμα πρέπει να βρίσκεται σε ισορροπία με τα δύο πόδια να πατάνε σταθερά, σε απόσταση το ένα από το άλλο. Τα γόνατα πρέπει να είναι χαλαρά και ευλύγιστα και όχι «κλειδωμένα». Το στήθος παραμένει ψηλά ελεύθερα όπως και το κεφάλι (έτσι ώστε το πάνω μέρος του να είναι στη ψηλότερη δυνατή θέση από το πάτωμα).<sup>54</sup> Τα χέρια πρέπει να είναι ελεύθερα «ριγμένα» στο πλάι και όχι πιασμένα μπροστά ή πίσω. Για τη θέση των χεριών μπορούμε να χρησιμοποιήσουμε την εικόνα «βαριά χέρια που κρέμονται στο πλάι». Αποφεύγουμε να σηκώνουμε τους ώμους γιατί αυτό διακόπτει τη ροή του αέρα και κλείνει τους χώρους που είναι αναγκαίοι στο τραγούδι.<sup>55</sup>

Όταν τραγουδάμε καθισμένοι διατηρούμε την ίδια στάση από τη μέση και πάνω. Προσπαθούμε να διατηρήσουμε τη θέση ισορροπίας ρίχνοντας το βάρος μπροστά σαν να είμαστε έτοιμοι να σηκωθούμε.<sup>56</sup> Κατά τη διάρκεια μίας συναυλίας, το ντοσιέ με τις πάρτες πρέπει να κρατιέται σε θέση στην οποία ο χορωδός μπορεί να δει το μαέστρο κουνώντας τα μάτια και όχι το κεφάλι. Αν τις κρατάει πολύ ψηλά και το κοινό δεν βλέπει το στόμα του, ο ήχος χάνεται μέσα στο ντοσιέ. Αν τις κρατάει πολύ χαμηλά, έχουμε κακή στάση του σώματος, ενώ ο ήχος κατευθύνεται προς το πάτωμα και όχι προς το κοινό.

Η σωστή στάση κατά τη διάρκεια του τραγουδιού είναι κάτι που επιτυγχάνεται μέσω της συνήθειας. Έτσι, οι χορωδοί πρέπει να είναι ενήμεροι για το

<sup>53</sup> ROE, Paul F., *Choral Music Education (2<sup>nd</sup> ed.)*. Illinois: Waveland Press, Inc., 1983

<sup>54</sup> HYLTON, John B., *Comprehensive Choral Music Education*. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1995

<sup>55</sup> RAO, Doreen. *We Will Sing! - Choral Music Experience for Classroom Choirs*. Boosey & Hawkes, Inc., 1993

<sup>56</sup> BRINSON, Barbara A., *Choral Music: Methods and Materials*. Belmont, CA: Schirmer, 1996

ποια είναι η σωστή στάση του σώματος αλλά και να δέχονται υποδείξεις και διορθώσεις σχετικά με αυτή καθ' όλη της διάρκειας της πρόβας. Ακόμη, στην αρχή κάθε πρόβας μπορούν να χρησιμοποιηθούν ασκήσεις χαλάρωσης και εκγύμνασης του σώματος. Η χρήση τέτοιων ασκήσεων, οι οποίες αρέσουν ιδιαίτερα στα αγόρια, είναι σημαντικές γιατί δίνουν έμφαση στο ότι το τραγούδι είναι μία σωματική διεργασία και για αυτό το σώμα χρειάζεται προετοιμασία πριν το τραγούδι.<sup>57</sup>

## 4.2 Αναπνοή

Το είδος της αναπνοής που θεωρείται πιο κατάλληλο για το τραγούδι αλλά και για την υγεία μας γενικότερα είναι η ονομαζόμενη "Πλευρό-διαφραγματική αναπνοή". Κατά την εισπνοή, εξ αιτίας του αέρα που εισρρέει, τα πνευμόνια ανοίγουν στη βάση τους κι έτσι αναγκάζουν το διάφραγμα που βρίσκεται από κάτω να πιεστεί και να χαμηλώσει, με συνέπεια το ελαφρό φούσκωμα της κοιλιάς (διαφραγματική εργασία), ενώ συγχρόνως ανοίγουν προς τα έξω τα κάτω πλευρά για να προσφέρουν χώρο στα πνευμόνια (πλευρική διεργασία). Για την επίτευξη της πλευρό-διαφραγματικής αναπνοής χρειάζεται ιδιαίτερη προσοχή από το μαέστρο αφού οι περισσότεροι άνθρωποι συνηθίζουν να αναπνέουν γεμίζοντας μόνο το πάνω μέρος των πνευμόνων (Υψηλή αναπνοή).<sup>58</sup>

Η σωστή αναπνοή μοιάζει με την εικόνα ενός μπαλονιού που φουσκώνει ενώ γεμίζει αέρα. Ενώ η κοιλία και τα πλευρά διευρύνονται εξαιτίας της εισροής αέρα, το στήθος δεν πρέπει να σηκώνεται αλλά να παραμένει ελεύθερο όπως και οι ώμοι.<sup>59</sup>

Ζητάμε από τα παιδιά να βάλουν το αριστερό τους χέρι στο πάνω μέρος της κοιλιάς και το δεξί χέρι στο στήθος. Εάν ο θώρακας είναι ψηλά κατά την εισπνοή, το αριστερό χέρι θα κινηθεί προς τα έξω και το δεξί θα παραμείνει σταθερό. Εάν το δεξί χέρι μετακινηθεί προς τα έξω και το αριστερό προς τα μέσα, κάτι που συμβαίνει αρκετά συχνά με τα παιδιά, τότε η αναπνοή γίνεται με λάθος τρόπο (Αντεστραμμένη Αναπνοή). Αφού τα παιδιά κατανοήσουν το σωστό τρόπο εισπνοής, βάζουν το δείκτη του δεξιού χεριού τους κοντά στα χείλη τους προσπαθώντας να φυσήξουν ένα

<sup>57</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *Teaching Kids to Sing*. Belmont: Schirmer, 1996

<sup>58</sup> RUDIGER, Adolf. Τι θα 'πρεπε να ξέρω για τη φωνή μου. Κεφαλονιά: Κέντρο Χορωδιακής Πράξης / Εκδόσεις Παπαρηγορίου - Νάκας, 1999

<sup>59</sup> BRINSON, Barbara A., *ό.π.*



σταθερό και απαλό ρεύμα αέρα. Το φύσημα πρέπει να γίνεται με αργό ρυθμό (λίγο αέρα κάθε φορά) προσπαθώντας να κρατήσει όσο πιο πολύ γίνεται.<sup>60</sup>

Η αναπνοή είναι μία διαδικασία που συντελείται σε τρία στάδια: εισπνοή, παύση και εκπνοή. Πολλοί χορωδοί κάνουν λάθος παραλείποντας το δεύτερο στάδιο, απλά εισπνέοντας και εκπνέοντας όπως όταν μιλάνε. Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα την κακή χρήση του αέρα που τελειώνει πολύ γρήγορα.<sup>61</sup> Ο μαέστρος μπορεί να κάνει ασκήσεις μόνο με αναπνοές δίνοντας προσοχή στα τρία στάδια της αναπνοής. Μία τέτοια άσκηση που μπορεί να γίνει είναι η εξής: Τα παιδιά ξαπλωμένα μπορούν να τοποθετήσουν ένα βιβλίο πάνω στην κοιλιά τους, λίγο χαμηλότερα από τη θέση των πνευμόνων. Προσπαθώντας να σηκώσουν το βιβλίο με τη χρήση της αναπνοής τους μπορούν να παρατηρήσουν ότι για τη σωστή αναπνοή ότι ο αέρας κατευθύνεται χαμηλά και όχι στο στήθος που παραμένει σταθερό.<sup>62</sup>

### 4.3 Σύνδεση αναπνοής - ήχου

#### Παραγωγή ήχου - φωνητική τοποθέτηση

Μετά τη διδασκαλία της σωστής στάσης του σώματος και της σωστής αναπνοής μπορούμε να ασχοληθούμε με αυτό που μας ενδιαφέρει περισσότερο: την παραγωγή του ήχου. Βεβαίως, στην πράξη είναι δύσκολο να αφιερώσει κάποιος μαθήματα αποκλειστικά για τη διδασκαλία της στάσης και της αναπνοής. Κάτι τέτοιο είναι αρκετά δύσκολο, αν όχι ακατόρθωτο, αφού συνήθως έχει σαν αποτέλεσμα τα παιδιά να χάνουν το ενδιαφέρον τους για το μάθημα. Έτσι ο δάσκαλος πρέπει να περάσει σε αυτό το στάδιο ακόμα και αν τα παιδιά δεν έχουν τελειοποιήσει τους προηγούμενους τομείς, που για την ανάπτυξη τους όμως πρέπει να αφιερώνεται χρόνος για ασκήσεις στην αρχή κάθε μαθήματος σε μόνιμη βάση. Επίσης ο δάσκαλος πρέπει να είναι απόλυτα ενήμερος για τη φύση και την αναπτυξιακή πορεία των εύθραυστων παιδικών φωνών (βλ. Κατανόηση της παιδικής φωνής).

Ένα είδος ασκήσεων που χρησιμοποιείται από αρκετούς μαέστρους παιδικών χορωδιών είναι το ρυθμικό τραγούδι συμφώνων όπως κ,π,τ,ψ,φ και σ. Αυτές οι ασκήσεις χρησιμοποιούνται σαν ασκήσεις αναπνοής γιατί κατά τη διάρκεια τους, τα

<sup>60</sup> COLLINS, Don L., *Teaching Choral Music* (2<sup>nd</sup> ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1999, 1993

<sup>61</sup> HYLTON, John B.,

<sup>62</sup> BRINSON, Barbara A., *ό.π*

παιδιά νιώθουν τις συσπάσεις του διαφράγματος. Εκτός αυτού όμως μαθαίνουν να συνδέουν την λειτουργία της πλευροδιαφραγματικής αναπνοής με την παραγωγή ήχου. Κατόπιν αρχίζουμε ασκήσεις με το σύμφωνο "μ", οι οποίες χρησιμεύουν πολύ στο να εισάγουμε τα παιδιά στη σωστή τοποθέτηση της φωνής. Ο John Yarrington, πολύ εύστοχα δίνει έμφαση στο γεγονός ότι οι επιστήμονες δεν αποδέχονται την ύπαρξη της "φωνητικής τοποθέτησης". Στην πραγματικότητα, δεν είναι δυνατό να "στείλουμε" τον αέρα στο κεφάλι, στο στήθος ή στη μάσκα, οδηγίες που δίνουν συνήθως οι καθηγητές τραγουδιού στους μαθητές τους. Παρ' όλα αυτά μπορούμε να χρησιμοποιούμε τέτοιες "εικόνες" στη διδασκαλία μας, όταν δίνουν το επιθυμητό αποτέλεσμα αλλά με κάποια επιφύλαξη γιατί μπορεί να μην προκαλούν την ίδια αντίδραση σε κάθε παιδί.<sup>63</sup>

Ο Kenneth Phillips προτείνει μία ενδιαφέρουσα άσκηση: Ζητάμε από τα παιδιά να κάνουν τον ήχο "χμμμ" με το στόμα κλειστό και τα δόντια σφιγμένα. Παρατηρούμε τις δονήσεις που δημιουργούνται αποκλειστικά στη μύτη, ενώ στη συνέχεια ζητάμε από τα παιδιά να επαναλάβουν το ίδιο με τα δόντια χωριστά στη μεγαλύτερη δυνατή απόσταση, και το στόμα να παραμένει κλειστό. Σε αυτή την περίπτωση παρατηρούμε ότι οι δονήσεις δημιουργούνται βαθιά στο λαιμό ενώ ο ήχος που δημιουργείται είναι αρκετά σκοτεινός. Έπειτα, επαναλαμβάνουμε το ίδιο με τα χείλη ενωμένα και τα δόντια ελαφρά χωριστά. Σε αυτή την περίπτωση παρατηρούμε ένα "μυδιάσμα" στα χείλη, ενώ οι δονήσεις έχουν σαν επίκεντρο την περιοχή που περιλαμβάνει τη μύτη και το στόμα (γνωστή σαν "μάσκα") αλλά και σε χαμηλότερο βαθμό κοντά στο χαμηλό μέρος του λάρυγγα (λαιμός). Αυτή η αναλογία σε αντήχηση, 2/3 στη μάσκα και 1/3 στο λάρυγγα, θεωρείται η ιδανική. Μετά από αυτό ζητάμε από τα παιδιά να επαναλάβουν το "χμμμ" όπως την τρίτη φορά, "ανοίγοντάς" το σε "α" και προσπαθώντας να νιώσουν την ίδια αίσθηση στα χείλη τους.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> YARRINGTON, John. *Building the Youth Choir - Training & Motivating Teenage Singers*.  
Minneapolis: Augsburg Fortress, 1990

<sup>64</sup> PHILLIPS, Kenneth H., ό.π.

## 4.4 Ενίσχυση της αντήχησης

### Η αίσθηση του ανοιχτού λαιμού (Open throat)

Όλες σχεδόν οι σχολές τραγουδιού συμφωνούν στο ότι το τραγούδι με ανοιχτό λαιμό είναι ένα από τα πιο σημαντικά στοιχεία της τεχνικής του τραγουδιού. Τα χαρακτηριστικά του τραγουδιού με ανοιχτό λαιμό είναι ήρεμο σαγόνι, ήρεμος λάρυγγας, αίσθηση «ανοίγματος» στο φάρυγγα και γλώσσα σε ηρεμία, τοποθετημένη μπροστά. Αυτά είναι όλα στοιχεία πολύ σημαντικά στην παραγωγή όμορφου ήχου. Το να τραγουδά κανείς με ανοιχτό λαιμό δεν είναι πάντα εύκολο γιατί σε αυτή τη διαδικασία εμπλέκονται οι μύες που συμμετέχουν στην κατάποση, οι οποίοι ελέγχονται από το αυτόνομο νευρικό σύστημα.<sup>65</sup> Έτσι, το να επηρεάσουμε με θεληματικό τρόπο τη λειτουργία του λάρυγγα είναι πολύ δύσκολο έως ακατόρθωτο. Παρ' όλα αυτά είναι δυνατό να ελέγξουμε όλα όσα βρίσκονται «πάνω από αυτόν» όπως δηλαδή το στόμα, η μύτη, ο λαιμός και ο φάρυγγας.<sup>66</sup>

Ο Roe προτείνει κάποιες δραστηριότητες για την επίτευξη του ανοιχτού λαιμού σε συνδυασμό με χαλάρωση των μυών του λαιμού: 1) Φανταζόμαστε τον τρόπο με τον οποίο αισθανόμαστε το λαιμό μας όταν ετοιμαζόμαστε να πούμε κάτι. Προσπαθούμε να διατηρήσουμε αυτή την αίσθηση ενώ τραγουδάμε. 2) Σκεφτόμαστε τον τρόπο με τον οποίο αντιδράμε μετά από κάποια έκπληξη: ο λαιμός ανοίγει αμέσως. 3) Με ανοιχτό το στόμα, προσπαθούμε να ακούσουμε τον σιγανό ήχο μίας βελόνας που πέφτει: ο λαιμός θα ανοίξει. 4) Τραγουδάμε με ένα «εσωτερικό χαμόγελο». 5) Νιώθουμε εκστασιασμένοι. 6) Αισθανόμαστε την αρχή ή το τέλος του ενός χασμουρητού.<sup>67</sup>

Σύμφωνα με τον Yarrington, εάν αναλύσουμε τις διάφορες εμπειρικές τεχνικές που χρησιμοποιούν οι διάφοροι μαέστροι (όπως εξάλλου είναι και αυτές που προαναφέρθηκαν) θα δούμε ότι όλες με κάποιον τρόπο αποσκοπούν στη διεύρυνση και στο άνοιγμα του λαιμού. Ο ίδιος συμβουλεύει τους χορωδούς του να νιώσουν τον «κρύο αέρα» που εισέρχεται στο στόμα μέσω της αναπνοής, στο πίσω μέρος του λαιμού, όπου βρίσκεται η σταφυλή.<sup>68</sup> Για την ανάπτυξη της ψηλής περιοχής χωρίς το κλείσιμο του λαιμού, κάτι που συμβαίνει ασυναίσθητα σε όλους σχεδόν, μπορούμε να

<sup>65</sup> PHILLIPS, Kenneth H., ό.π.

<sup>66</sup> HEIZMANN, Klaus. *Vocal Warm-Ups*. Mainz: Schott, 2003

<sup>67</sup> ROE, Paul F., ό.π.

<sup>68</sup> YARRINGTON, John. ό.π.

χρησιμοποιήσουμε γρήγορες staccato ασκήσεις με γρήγορα περάσματα (κλίμακες, αρπασμούς). Επειδή αυτές οι ασκήσεις είναι σχετικά μεγάλης δυσκολίας λόγω της ταχύτητας τους, ο χορωδός δεν έχει χρόνο να σκεφτεί, πράγμα που προκαλεί άγχος και έχει σαν αποτέλεσμα το ασυναίσθητο κλείσιμο του λαιμού.<sup>69</sup>

#### 4.5 Ενοποίηση των registers (Registers integration)

Ένα από τα πρώτα βήματα που πρέπει να γίνουν είναι η κατανόηση, από πλευράς των παιδιών, της διαφοράς της φωνής που χρησιμοποιούμε για το τραγούδι από τη φωνή που χρησιμοποιούμε κατά την ομιλία. Αυτή η διαφορά μπορεί να συσχετιστεί με τη κεφαλική και στηθική φωνή αντίστοιχα. Ειδικότερα, η φωνή που χρησιμοποιούμε όταν μιλάμε χαρακτηρίζεται από την κυριαρχία του χαμηλού register, πράγμα που δε βοηθά σε ένα «υγιές» και όμορφο τραγούδι. Προηγουμένως μπορεί να γίνει αναφορά στη μεγάλη ποικιλία ήχων που μπορεί να παράγει η ανθρώπινη φωνή. Τα παιδιά μπορούν να αναλογισθούν για παράδειγμα τη διαφορά που έχει η «καθημερινή ομιλία» από τον τρόπο με τον οποίο μιλάει ένας ηθοποιός στο θέατρο. Ακόμη ο δάσκαλος μπορεί να ζητήσει από τα παιδιά να κάνουν ήχους όπως μία σειρήνα, το γέλιο του Άγιου Βασίλη, ένα τρένο κτλ, δίνοντας τους την ευκαιρία να εξερευνήσουν τους ψηλούς και χαμηλούς ήχους που μπορούν να παράγουν με τη φωνή τους. Μετά από αυτή την προεργασία ο δάσκαλος μπορεί να έρθει στη διαδικασία του τραγουδιού.

Αφού τα παιδιά κατανοήσουν τη διαφορά της κεφαλικής και στηθικής φωνής μπορούμε να τους μιλήσουμε για τη μίξη τους. Το ζητούμενο είναι η σωστή μίξη που θα έχει σαν αποτέλεσμα το τραγούδι χωρίς εμφανή την ύπαρξη των διαφορετικών registers (the one-register concept).<sup>70</sup> Για τον έλεγχο της μίξης της στηθικής και της κεφαλικής φωνής στο μεσαίο register, ο Phillips προτείνει μία αρκετά ενδιαφέρουσα διαδικασία: επιλέγουμε το f#1 σαν σημείο αναφοράς, αφού βρίσκεται ακριβώς στο μέσο της μεσαίας περιοχής. Όσο ανεβαίνουμε πάνω από τη νότα αυτή έχουμε χρήση της κεφαλικής φωνής περισσότερο, μέχρι και το c2 όπου πλέον έχουμε την αποκλειστική χρήση της. Αντίστοιχα χαμηλότερα του f#1 έχουμε τη χρήση της στηθικής φωνής, μέχρι και την επικράτηση της στο c1. Τα παιδιά μπορούν να μάθουν

---

<sup>69</sup>BRINSON, Barbara A., ό.π

<sup>70</sup>KEMP, Helen. *Understanding and Developing the Child's Voice*, από το βιβλίο *Children Sing His Praise* (ed. D.Rotermund). St. Louis: Concordia Publishing House, 1985

να ακούν κρατημένες νότες της μεσαίας περιοχής από τους συμμαθητές τους, αξιολογώντας το κατά πόσο συμμετέχουν τα δύο registers στην παραγωγή του ήχου.

Για την ενοποίηση των registers ο μαέστρος Klaus Heizmann, θεωρεί ότι μπορεί να επιτευχθεί μόνο με την συνεχή και μακροχρόνια εξάσκηση έτσι ώστε να μπορεί κάποιος να τραγουδάει σε όλη την έκταση της φωνής του, χωρίς να γίνεται εμφανές το πέρασμα από το ένα register στο άλλο. Για τον σκοπό αυτό, προτείνει ασκήσεις που κινούνται σε σχετικά μεγάλη έκταση και περιλαμβάνουν αρπισμούς ή κλίμακες, με βηματικές κινήσεις ή με τη χρήση διαφόρων διαστημάτων.<sup>71</sup>

## 4.6 Άρθρωση

Η Jean Ashworth Bartle, πολύ εύστοχα παρατηρεί το ότι εάν ρωτήσουμε ένα παιδί να μας πει ποια είναι διαφορά μεταξύ ενός τραγουδιστή και ενός οργανοπαίχτη, η απάντηση είναι συνήθως η εξής: «οι τραγουδιστές έχουν το όργανό τους μέσα τους, ενώ οι οργανοπαίχτες το κρατάνε» ή «οι τραγουδιστές βγάζουν μουσική από το κεφάλι τους ενώ οι οργανοπαίχτες πρέπει να ακουμπήσουν τα δάχτυλά τους πάνω σε κάτι για να γίνει αυτό». Είναι πολύ σπάνιο ένα παιδί να παρατηρήσει ως πιο σημαντική διαφορά το ότι οι τραγουδιστές ερμηνεύουν κάποιο κείμενο, ενώ οι οργανοπαίχτες όχι. Δεν είναι λίγες οι φορές που μπορεί να ακούσουμε μία χορωδία με πολύ όμορφο ήχο αλλά χωρίς το κείμενο να ακούγεται καθαρά και με ευκρίνεια. Και όμως το κείμενο είναι η πρωταρχική πηγή έμπνευσης του συνθέτη χορωδιακής μουσικής και χωρίς αυτό χάνεται σε μεγάλο βαθμό η σημασία και ο χαρακτήρας του κομματιού. Για αυτό το λόγο πρέπει να δίνεται μεγάλη σημασία στη διδασκαλία της καλής άρθρωσης. Αυτό σημαίνει καθαρότητα αλλά και σαφήνεια στις διαφορές που έχουν τα σύμφωνα και τα φωνήεντα μεταξύ τους.<sup>72</sup>

**4.6.1 Τα φωνήεντα** Τα φωνήεντα στο χορωδιακό τραγούδι έχουν τεράστια σημασία γιατί ο σωστός ή όχι σχηματισμός τους έχει άμεσα αποτελέσματα στην ποιότητα του ήχου, στην τονική ακρίβεια καθώς και στην εκφραστικότητα της χορωδίας. Τα βασικά φωνήεντα είναι πέντε και σε σειρά από το φωτεινότερο στο

<sup>71</sup> HEIZMANN, Klaus. *ό.π.*

<sup>72</sup> ASHWORTH-BARTLE, Jean. *Sound Advice: Becoming a better children's choir conductor*. New York: Oxford University Press, 2003

σκοτεινότερο είναι τα εξής: α, ε, ι, ο και ου. Ο σωστός σχηματισμός του καθενός γίνεται με ξεχωριστό τρόπο:

**ι.** Αν και για το ι το σαγόνι είναι ψηλότερα απ' ότι για κάθε άλλο φωνήεν, είναι αναγκαίο να κρατάμε μέσα στο στόμα μας όσο πιο πολύ χώρο γίνεται κάθετα χωρίς πίεση στο σαγόνι. Η γλώσσα, αν και έχει την τάση να σηκώνεται, πρέπει να ακουμπάει στα κάτω μπροστινά δόντια.

**ε.** Το ε παράγεται πιο εύκολα απ' ότι το ι, με το σαγόνι χαμηλωμένο και ήρεμο. Η γλώσσα ακουμπάει στα κάτω μπροστινά δόντια, ενώ το πίσω μέρος της βρίσκεται σε χαμηλότερη θέση σε σχέση με το ι.

**α.** Είναι το φωνήεν που παράγεται πιο εύκολα με ηρεμία και ελευθερία. Το κάτω μέρος του σαγονιού πρέπει να βρίσκεται χαμηλά χωρίς πίεση. Η γλώσσα είναι χαμηλά και τα χείλη στρογγυλεμένα και ήρεμα.

**ο.** Παράγεται επίσης εύκολα. Για να μην ακουστεί πολύ σκοτεινό ζητάμε από τους χορωδούς να σκεφτούν ένα ανοιχτό α καθώς τραγουδάνε ο. Αν και τα χείλη πρέπει να είναι στρογγυλεμένα, πρέπει να έχουμε αρκετά μεγάλο άνοιγμα, και τα χείλη μπροστά μακριά από τα δόντια. Πρέπει να υπάρχει η αίσθηση ότι ο ήχος επικεντρώνεται στο μπροστινό μέρος του στόματος.

**ου.** Το πιο σκοτεινό φωνήεν. Για αυτό το λόγο ζητάμε από τους χορωδούς να σκέφτονται α ενώ σχηματίζουν το ου. Τα χείλη όπως και στο ο, πρέπει να βρίσκονται μακριά από τα δόντια.<sup>73</sup>

Ένας χορωδός μπορεί να σχηματίσει τα φωνήεντα με σωστό τρόπο χρησιμοποιώντας τα χείλη του, το στόμα του και αξιοποιώντας τα σημεία αντίληψης. Επειδή όμως τα φωνήεντα έχουν πολύ διαφορετικό ηχόχρωμα μεταξύ τους είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει μία ισορροπία όταν περνάμε από το ένα φωνήεν στο άλλο. Για παράδειγμα, ένα σκοτεινό «ου» δεν θα πρέπει να ακολουθείται από ένα πολύ φωτεινό «ι» ή «ε». Αυτή η διαδικασία ονομάζεται «τροποποίηση των φωνηέντων» (vowel modification).<sup>74</sup>

Για τη βελτίωση του ήχου των φωνηέντων σε ένα κομμάτι υπάρχουν αρκετές τεχνικές. Πολλές φορές είναι αποτελεσματικό το τραγούδι με ένα και μόνο φωνήεν. Με αυτό τον τρόπο οι χορωδοί μαθαίνουν το κομμάτι χωρίς προβλήματα

<sup>73</sup>HYLTON, John B., ό.π.

<sup>74</sup>HEIZMANN, Klaus. ό.π.

τοποθέτησης της φωνής και τους είναι πιο εύκολο για αυτούς να τραγουδήσουν το κομμάτι όταν τους ζητηθεί να πουν κανονικά τα σύμφωνα και τα φωνήεντα του κειμένου. Επίσης μπορεί να ζητηθεί από τους χορωδούς να τραγουδήσουν παραλείποντας προσωρινά τα σύμφωνα. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να γίνει μελέτη πάνω στον τρόπο με τον οποίο συνδέονται τα διαφορετικά φωνήεντα με ομοιογενή ήχο (vowel modification).

Όταν μία φράση ξεκινάει με φωνήεν, η ατάκα πρέπει να είναι ακριβής όπως θα ήταν και αν υπήρχε σύμφωνο στην πρώτη λέξη. Ένα πρόβλημα που εμφανίζεται πολύ συχνά σε τέτοιες περιπτώσεις δημιουργείται όταν η φωνητικές χορδές παραμένουν ενωμένες (glottis attack). Αυτό εκτός από το ότι έχει σαν αποτέλεσμα την παραγωγή σκληρού ήχου, έχει γενικότερα βλαβερές συνέπειες για τις φωνητικές χορδές. Για την εξάλειψη του προβλήματος αυτού προτείνεται η χρήση ενός απαλού “h” πριν από το πρώτο φωνήεν. Αυτό βοηθάει επίσης στην ρυθμική ακρίβεια της μουσικής ατάκας. Μετά από εξάσκηση με τον τρόπο που αναφέρθηκε, οι χορωδοί θα μπορούν να παράγουν το ίδιο αποτέλεσμα χωρίς τη χρήση του “h”.<sup>75</sup> Τέλος, αξίζει να αναφερθούμε σε μία συνήθεια που συνήθως διαφεύγει της προσοχής του μαέστρου. Πολλοί χορωδοί όταν τραγουδάνε μία φράση που τελειώνει με φωνήεν συνηθίζουν να κλείνουν το στόμα ταυτόχρονα με το κλείσιμο. Αυτό είναι κάτι που πρέπει να αποφεύγεται αφού έχει σαν αποτέλεσμα την αλλοίωση της τονικότητας, της δυναμικής ή της ποιότητας του ήχου.<sup>76</sup>

**4.6.2 Τα σύμφωνα** Όπως προαναφέρθηκε τα φωνήεντα έχουν μεγάλη σημασία γιατί παίζουν καθοριστικό ρόλο στην ποιότητα του ήχου. Τα σύμφωνα από την άλλη μεριά, είναι αυτά που δίνουν ζωντάνια και ενέργεια στο τραγούδι. Ο μαέστρος πρέπει να επιμείνει ότι για τη σωστή άρθρωση τα παιδιά πρέπει να χρησιμοποιούν τα χείλη, τη γλώσσα και τα δόντια για την έντονη άρθρωση του κείμενου, και ότι αυτό δεν είναι κάτι το αφύσικο. Μία καλή άσκηση για τα παιδιά είναι να παρακολουθήσουν κάποιο βίντεο στο οποίο τραγουδάνε τα ίδια χωρίς ήχο. Εάν τα πρόσωπα των παιδιών φαίνονται χωρίς ενέργεια και είναι δύσκολο να καταλάβουν έστω και κάποια από τις λέξεις που λένε, τότε χρειάζεται περισσότερη εξάσκηση για καλύτερη άρθρωση.<sup>77</sup>

<sup>75</sup>ROE, Paul F., ό.π.

<sup>76</sup>TELFER, Nancy. *Successful Warmups, Book 1*. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company, 1995

<sup>77</sup>ASHWORTH-BARTLE, Jean. ό.π.

Είναι σημαντικό να έχουμε υπόψιν μας ότι τα σύμφωνα μ, λ, ν, δ, β και ζ έχουν τονικό ύψος. Εκτός από το μ και το ν που τραγουδιούνται εύκολα τα υπόλοιπα από αυτά τα σύμφωνα χρειάζονται ιδιαίτερη φροντίδα και εξάσκηση. Όταν τα σύμφωνα αυτά τραγουδιούνται προσεχτικά αποφεύγονται τονικά προβλήματα στη χορωδία ενώ αυτό βοηθά στην βελτίωση της ποιότητας των φωνηέντων που ακολουθούν. Προβλήματα όμως στην τονικότητα μπορούν να προκαλέσουν και τα σύμφωνα κ, π, τ, μπ και ντ τα οποία λειτουργούν όπως τα κρουστά όργανα με ακαθόριστο τονικό ύψος. Δηλαδή δεν παράγουν καθορισμένα τονικά ύψη αλλά σχετικά (ψηλά, μεσαία, χαμηλά). Σε αυτή την περίπτωση πρέπει να γίνεται προσπάθεια έτσι ώστε να τραγουδιούνται με τον ίδιο τρόπο για να μην αλλάζουν το τονικό ύψος του φωνηέντος που ακολουθεί.<sup>78</sup> Προσοχή πρέπει επίσης να δοθεί στα εξής σύμφωνα: κ, π, τα, μπ και ντ. Αυτά τα σύμφωνα τα οποία δεν αντιστοιχούν σε κάποιο τονικό ύψος πρέπει να τραγουδιούνται πριν από το ρυθμικό παλμό έτσι ώστε στην αρχή ακριβώς του παλμού να ακούγεται φωνήεν και όχι σύμφωνο. Σε αντίθεση περίπτωση, ακόμα και αν όλοι τραγουδάνε ταυτόχρονα το σύμφωνο, οι ατάκες της χορωδίας θα είναι άρρυθμες.<sup>79</sup> Ειδικά σε μεγάλες χορωδίες τα σύμφωνα σ και ζ μπορεί να προκαλέσουν προβλήματα γιατί ακούγονται πιο έντονα από τα υπόλοιπα. Σε αυτή την περίπτωση ο μαέστρος ζητάει από τους χορωδούς να τα τραγουδήσουν όσο πιο απαλά μπορούν. Κάποιοι μαέστροι σε τέτοιες περιπτώσεις αναθέτουν σε μία ομάδα χορωδών να τραγουδήσουν αυτά τα σύμφωνα ενώ η υπόλοιποι χορωδοί τα παραλείπουν. Μεγαλύτερη έμφαση στα σύμφωνα χρειάζεται όταν κάποια μουσική φράση πρέπει να αποδοθεί *marcato* ή *staccato*, γιατί οι δύο τεχνικές ερμηνείας βασίζονται στην έντονη και με ακρίβεια άρθρωση.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup>TELFER, Nancy, ό.π.

<sup>79</sup>HYLTON, John B., ό.π.

<sup>80</sup>COLLINS, Don L., ό.π.



## 4.7 Δυναμικές

Για τη διδασκαλία των δυναμικών, πρώτα απ' όλα τα παιδιά πρέπει να μάθουν να μεταφράζουν τις ιταλικές ονομασίες στα έξι βασικά επίπεδα (pp, p, mp, mf, f, ff) και να ξέρουν τη σειρά τους. Η ένταση εξαρτάται άμεσα από την ηλικία της κάθε ομάδας και για αυτό χρειάζεται η κρίση του εκπαιδευτικού. Ειδικά με τους μαθητές των πρώτων τάξεων, είναι πολύ σημαντικός ο καθορισμός των δύο μεσαίων δυναμικών (mp και mf) γιατί είναι αυτές που πρέπει να χρησιμοποιούν τα παιδιά αυτής της ηλικίας. Πολύ σιγανό τραγούδι θα έχει σαν αποτέλεσμα έναν αστήριχτο ήχο, ενώ το πολύ δυνατό τραγούδι πιέζει τη φωνή. Μία άσκηση που μπορεί να γίνει είναι τα παιδιά να μετρήσουν από το 1 ως το 6 περνώντας από τα έξι επίπεδα. Μετά σαν παιχνίδι ο δάσκαλος μπορεί να δείχνει τους αριθμούς σε τυχαία σειρά και τα παιδιά να προσπαθούν να βρουν τη σωστή δυναμική.<sup>81</sup>

Το να μπορεί μία χορωδία να αποδώσει σωστά τις δυναμικές ενός κομματιού είναι πολύ σημαντικό όχι μόνο για λόγους εκφραστικότητας. Ο τρόπος με τον οποίο τραγουδιούνται οι δυναμικές μπορεί να επηρεάσει σημαντικά το «κούρδισμα» (intonation) της χορωδίας. Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δίνεται όταν αλλάζουν οι δυναμικές. Για παράδειγμα ένα crescendo έχει πολλές φορές σαν αποτέλεσμα να ανεβαίνει ο τόνος.<sup>82</sup> Υπερβολική πίεση στο διάφραγμα και υπερπροσπάθεια στο fortissimo συνήθως έχει σαν αποτέλεσμα ο τόνος να είναι πιο ψηλός απ' ότι πρέπει. Όταν πάλι γίνεται προσπάθεια να τραγουδηθεί ένα fortissimo με «βαρύ» ήχο (λόγω της υπερβολικής χρήσης του register του στήθους) τότε ο τόνος είναι συνήθως χαμηλός. Το τραγούδι σε pianissimo είναι τεχνικά πιο απαιτητικό απ' ότι το τραγούδι σε fortissimo. Το κλειδί σε αυτή την περίπτωση είναι το τραγούδι με επιπλέον στήριξη αέρα. Αυτό που συμβαίνει συνήθως είναι ότι οι χορωδοί τραγουδάνε pianissimo με μικρότερη ή σχεδόν μηδαμινή στήριξη.

Πάντα πρέπει να έχουμε στο μυαλό μας ότι η διατήρηση του τόνου είναι πιο σημαντική από τα έντονα pp και ff. Σε αυτή την περίπτωση πρέπει απλά να προσπαθήσουμε να δημιουργήσουμε αντιθέσεις στο βαθμό που αυτό είναι εφικτό. Όπως λέει ο Paul Roe «εάν οι κοιλάδες είναι αρκετά χαμηλά, τότε οι λόφοι φαίνονται για βουνά...».<sup>83</sup>

<sup>81</sup> PHILLIPS, Kenneth H., ό.π.

<sup>82</sup> TELFER, Nancy. ό.π.

<sup>83</sup> ROE, Paul F., ό.π.

## 4.8 «Μη κλασικές» τεχνικές τραγουδιού

Η χρήση «μη κλασικών» τεχνικών τραγουδιού είναι κάτι που χρησιμοποιείται περισσότερο σε σχολικές τάξεις μουσικής και λιγότερο σε οργανωμένες χορωδίες. Αυτό συμβαίνει διότι οι μαέστροι έχοντας επενδύσει αρκετές ώρες δουλειάς για να διδάξουν την κλασική τεχνική, φοβούνται ότι η διδασκαλία και άλλων τεχνικών τραγουδιών θα προκαλέσει σύγχυση στους χορωδούς και γενικότερα αρνητικά αποτελέσματα. Ο φόβος αυτός είναι δικαιολογημένος ως ένα βαθμό. Σε μία χορωδία όμως με έμπειρα μέλη, εξοικειωμένα με την τεχνική του κλασικού τραγουδιού τέτοιες «παρεκβάσεις» δεν δημιουργούν προβλήματα ενώ αντίθετα μπορεί να δημιουργήσουν πολύ όμορφο και ενδιαφέρον αποτέλεσμα. Σαν παράδειγμα μπορούμε να σκεφτούμε τραγούδια της αφροαμερικάνικης παράδοσης (gospels, spirituals) τα οποία τραγουδιούνται συχνά από χορωδίες. Όταν για την ερμηνεία αυτών των κομματιών χρησιμοποιείται η τοποθέτηση του κλασικού τραγουδιού το αποτέλεσμα είναι «ξένο» προς το είδος της μουσικής και μπορεί να χαρακτηριστεί από πολλούς και ως άσχημο ακόμα και αν η τεχνική της χορωδίας είναι καλή.

Η διδασκαλία «μη κλασικών» τεχνικών δύσκολα μπορεί να γίνει με προφορική περιγραφή τους. Οι χορωδίες που ενδιαφέρονται για τέτοιες δραστηριότητες καλό είναι να οργανώνουν εργαστήρια (workshops) στα οποία θα διδάσκουν μουσικοί που προέρχονται από διαφορετικούς μουσικούς χώρους.

Οι Glover και Young<sup>84</sup> προτείνουν διάφορες τεχνικές που μπορούν να διδαχθούν καθώς και ανάλογες ηχογραφήσεις που μπορούν να χρησιμοποιηθούν σαν παραδείγματα:

Τραγούδι falsetto	- δίσκοι pop καλλιτεχνών όπως οι Bee Gees
«Σκληρό» τραγούδι	- δίσκοι τραγουδιστών jazz, blues και rock όπως Tina Turner και Luis Armstrong
«Φωναχτό» τραγούδι	- δίσκοι τραγουδιστών της heavy metal ή παραδοσιακών τραγουδιστών από χώρες όπως η Βουλγαρία (Les Mysteres Des Voix Bulgares)
Ρυθμική απαγγελία	- παραδείγματα μουσικής όπως rap και hip-hop όπου η φωνή της ομιλίας συνδυάζεται με το τραγούδι

<sup>84</sup>GLOVER, Joanna & YOUNG, Susan. *Primary Music – Later Years*. London: The Falmer Press, 1999

- Φωνές με εκφυγή αέρα - τραγουδιστές που χρησιμοποιούν τον αέρα για παραγωγή «περιέργων» ήχων όπως throat singing ή όπως διάφοροι pop τραγουδιστές (π.χ. Cranberries)
- Τραγούδι με πολύ vibrato - Τραγουδιστές της όπερας όπως η Jessie Norman και από διάφορες παραδόσεις του κόσμου όπως η κουβανέζα Celia Cruz
- Τραγούδι με στολίδια - Τραγουδιστές από διάφορες παραδόσεις του κόσμου όπως πορτογάλοι τραγουδιστές fados ή ο πακιστανός Nusrat Fateh Ali Khan

## 5. Τονική ακρίβεια – μουσική διδασκαλία

### 5.1 Επιλογή και κατάταξη των χορωδών

#### Η διαδικασία της ακρόασης

Η διαδικασία της ακρόασης έχει πολύ μεγάλη σημασία για την σωστή οργάνωση μίας χορωδίας. Μέσω της διαδικασίας αυτής ο μαέστρος ελέγχει το κατά πόσο ένα υποψήφιο μέλος μπορεί να συμμετάσχει στη χορωδία. Γίνεται εύκολα αντιληπτό ότι τα στοιχεία που ευελπιστεί ο κάθε μαέστρος να εντοπίσει στους νέους χορωδούς του μπορεί να είναι πολύ διαφορετικά. Αυτό εξαρτάται άμεσα από τις διαφορετικές επιδιώξεις που μπορεί να έχει ο κάθε μαέστρος για το είδος της χορωδίας που θέλει να διευθύνει. Είναι πολύ πιθανό να θέλει να χρησιμοποιήσει τη χορωδιακή μουσική σαν μέσο εκμάθησης μέσα στην τάξη ενός σχολείου γενικής εκπαίδευσης με τη συμμετοχή όλων των μαθητών. Άλλος μαέστρος πάλι μπορεί να επιδιώκει τη δημιουργία μίας τεχνικά άρτιας χορωδίας που θα μπορεί να διακρίνεται σε μουσικούς διαγωνισμούς και να συνεργάζεται με συμφωνικές ορχήστρες για την ερμηνεία μεγάλων συμφωνικών έργων που απαιτούν τη συμμετοχή παιδικής χορωδίας. Όποιος και αν είναι πάντως ο αρχικός στόχος, η ακρόαση λειτουργεί πάντα ως ένα πολύτιμο εργαλείο που αν χρησιμοποιηθεί σωστά μπορεί να δώσει πολύτιμες πληροφορίες για τις δυνατότητες των χορωδών αλλά και για τα σημεία που θα πρέπει να δοθεί προσοχή προκειμένου η χορωδία να γίνει καλύτερη. Ακόμα και αν ένας μαέστρος δεν έχει μεγάλες απαιτήσεις από τους νέους χορωδούς (υπάρχουν χορωδίες που δέχονται καινούργια μέλη χωρίς ακρόαση) καλό είναι να τους ακούει έτσι ώστε να έχει επίγνωση των ικανοτήτων τους. Εξάλλου, αφού κρίνει ότι ένα παιδί μπορεί να γίνει μέλος της χορωδίας τότε πρέπει να επιλέξει ποια ομάδα φωνών του ταιριάζει περισσότερο με βάση τη φωνή του.

Η διαδικασία της ακρόασης είναι καλό να περιορίζεται στο χρόνο των πέντε με επτά λεπτών, πράγμα που ειδικά για έναν άπειρο μαέστρο, μπορεί να είναι δύσκολο. Αυτό που πρέπει να έχει στο μυαλό του είναι ότι πρόκειται για μία απλή ακρόαση και όχι για ένα μάθημα τραγουδιού. Ακόμη, ακροάσεις καλό είναι να γίνονται σε τακτά διαστήματα και για τα παλιά μέλη της χορωδίας. Ο σκοπός αυτών των ακροάσεων είναι να ελέγξει τη φωνητική εξέλιξη των χορωδών αλλά και το κατά πόσο έχουν βελτιωθεί στη μουσική ανάγνωση. Αυτού του είδους οι ακροάσεις είναι

κάτι που συνήθως οι χορωδοί εκτιμάνε, αφού έτσι φαίνεται ότι ο μαέστρος τους ενδιαφέρεται για την πρόοδο τους.<sup>85</sup>

Ειδικά για τους υποψήφιους χορωδούς η ακρόαση μπορεί να είναι μία πολύ αγχώδης διαδικασία. Είναι πολύ σημαντικό να υπάρχει ηρεμία και άνεση κάτι το οποίο πρέπει να επιδιώκουμε γιατί μόνο έτσι η ακρόαση θα είναι αποτελεσματική. Στην αρχή αφιερώνουμε λίγο χρόνο κάνοντας ερωτήσεις γνωριμίας. Αυτές οι ερωτήσεις είναι πολύ σημαντικές γιατί βοηθάν το παιδί να ηρεμήσει, ενώ αν το ακούσουμε προσεχτικά λαμβάνουμε τις πρώτες πληροφορίες για την ποιότητα της φωνής του.<sup>86</sup> Το πρώτο στοιχείο που πρέπει να εξεταστεί είναι αν ο υποψήφιος χορωδός έχει την ικανότητα να τραγουδήσει έναν τόνο που ακούει. Μετά από αυτό μπορούμε να του ζητήσουμε να μας πει ένα απλό τραγούδι που γνωρίζει καλά και το οποίο μπορεί να έχει προετοιμάσει από πριν ή και όχι.<sup>87</sup> Σε αυτή τη φάση είναι πολύ πιθανό ένα παιδί να μας τραγουδήσει κάτι που έχει ακούσει στο ραδιόφωνο ή στην τηλεόραση. Αυτό συνήθως έχει σαν αποτέλεσμα να τραγουδάει αποκλειστικά στο register του στήθους. Σε αυτή την περίπτωση μπορούμε να αφιερώσουμε λίγο χρόνο τραγουδώντας στο παιδί με το register του στήθους και μετά με το register του κεφαλιού, ρωτώντας το αν μπορεί να καταλάβει τη διαφορά. Μετά από αυτό η μεγάλη πλειοψηφία των παιδιών τραγουδάνε με το ψηλό register (κεφάλι).<sup>88</sup>

Αφού πλέον έχουμε σχηματίσει κάποια άποψη για την ποιότητα της φωνής του υποψήφιου χορωδού καθώς και την ικανότητά του να τραγουδάει στο σωστό τόνο, πρέπει να εξετάσουμε την έκταση της φωνής του. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιούνται συνήθως ασκήσεις (κάποια από αυτές που χρησιμοποιούνται για το ζέσταμα της χορωδίας) από τη μεσαία περιοχή της φωνής ανεβαίνοντας ψηλότερα. Εάν κατά τη διάρκεια των ασκήσεων χρησιμοποιούμε πιάνο, καλό είναι το παιδί να βρίσκεται σε σημείο από το οποίο δεν έχει οπτική επαφή με το πιάνο. Με αυτό τον τρόπο αποφεύγεται πιθανή ψυχολογική πίεση που προκαλείται στους περισσότερους άπειρους τραγουδιστές όταν έχουν συναίσθηση της έκτασης στην οποία τραγουδάνε.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> MICHELSON, Steven K, *Getting Started with High School Choir. Virginia: Music Education National Conference, 1994*

<sup>86</sup> BRINSON, Barbara. *ό.π.*

<sup>87</sup> HYLTON, John B., *ό.π.*

<sup>88</sup> ASHWORTH-BARTLE, Jean. *ό.π.*

<sup>89</sup> BRINSON, Barbara. *ό.π.*

Για την κατάταξη των χορωδών σε ομάδες φωνών, πολλοί μαέστροι βασίζονται στη φωνή της ομιλίας. Αυτή η μέθοδος έχει πράγματι αποδειχθεί αρκετά επιτυχής, ενώ λειτουργεί πολύ αποτελεσματικά με παιδιά γυμνασίου. Αυτό συμβαίνει γιατί στα αγόρια η μετάφωνηση γίνεται πολύ εύκολα αντιληπτή στην ομιλία τους, ενώ στα κορίτσια μπορεί να γίνει εύκολα έλεγχος της ποιότητας της φωνής τους επειδή συνήθως δεν είναι ιδιαίτερα καλλιεργημένες. Παρ' όλα αυτά πρέπει να λαμβάνεται υπόψιν το γεγονός ότι κακές συνήθειες κατά την ομιλία μπορούν να αλλοιώνουν την πραγματική φύση της κάθε φωνής. Πάντως κατά βάση το τονικό ύψος στο οποίο κυμαίνεται η φωνή κατά την ομιλία βρίσκεται τέσσερα ημιτόνια πάνω από τη χαμηλότερα νότα στην τραγουδιστική έκταση.<sup>90</sup>

Όπως προαναφέρθηκε η μορφή της ακρόασης και κυρίως αυτά που ζητούνται από τους υποψήφιους χορωδούς διαφέρουν ανάλογα με το επίπεδο της χορωδίας καθώς και τις επιδιώξεις του κάθε μαέστρου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος ακρόασης σε διάσημες παιδικές χορωδίες που σε κάποιο βαθμό μπορούν να χαρακτηριστούν και ως «επαγγελματικές». Παρακάτω γίνεται αναφορά στον τρόπο ακρόασης που ακολουθεί η Jean Ashworth Bartle στην παιδική χορωδία του Τορόντο: Η ακρόαση διαρκεί περίπου μισή ώρα ενώ προηγουμένως έχει ζητηθεί από τα παιδιά να προετοιμάσουν ένα τραγούδι καθώς και ένα κομμάτι εάν παίζουν κάποιο όργανο. Πρώτα η μαέστρος ζητάει από τα παιδιά να της τραγουδήσουν το τραγούδι που έχουν ετοιμάσει. Έπειτα παίζει ακουστικές ασκήσεις για να ελέγξει το αυτί και τη μουσική μνήμη των παιδιών, στοιχεία που για εκείνη είναι τα πιο σημαντικά για τους νέους χορωδούς. Ο βαθμός δυσκολίας των ασκήσεων αυξάνεται σταδιακά. Άσχετα με το αν το παιδί θα γίνει ή όχι δεκτό στη χορωδία, η Bartle πιστεύει ότι πρέπει να τελειώσει με κάτι που μπορεί να κάνει σωστά ακόμα και αν είναι το να χτυπήσει ρυθμικά παλαμάκια. Σκοπός πέρα από το αποτέλεσμα της ακρόασης είναι το παιδί να φύγει θεωρώντας την ακρόαση σαν μία ευχάριστη εμπειρία και το πιο σημαντικό: να έχει μάθει κατά τη διάρκειά της κάτι. Μετά από αυτό ζητάει από τα παιδιά να διαβάσουν ένα λογοτεχνικό κείμενο που να ταιριάζει στην ηλικία τους. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να δει την εκφραστικότητα του κάθε παιδιού, ενώ στη συνέχεια παίζουν αυτό που έχουν προετοιμάσει στο όργανο τους. Στο τελευταίο μέρος της ακρόασης τα παιδιά εξετάζονται γραπτά στη θεωρία της μουσικής ενώ τους ζητείται να γράψουν

---

<sup>90</sup> ROE, Paul F., ό.π.

μία ιστορία σχετικά με κάτι που τους ενδιαφέρει. Η ιστορία βοηθά τη μαέστρο να γνωρίσει καλύτερα τα παιδιά αλλά της δίνει και μία βάση για συζήτηση με το παιδί.<sup>91</sup>

## 5.2 Παιδιά με τονικά προβλήματα

**5.2.1 Εισαγωγή:** Ένα από τα πιο συνηθισμένα προβλήματα που αντιμετωπίζουν οι μαέστροι όπως και οι δάσκαλοι μουσικής όταν δουλεύουν με παιδιά μικρής ηλικίας, είναι οι μαθητές που δεν μπορούν να τραγουδήσουν στο σωστό τόνο. Όπως πολύ εύστοχα παρατηρεί η Gillian Victor-Smith, οι περισσότεροι μουσικοεκπαιδευτικοί αποδίδουν το πρόβλημα αυτό σε επίκτητα γεννητικά χαρακτηριστικά.<sup>92</sup> Αυτό έχει σαν αποτέλεσμα και την εδραίωση της άποψης, από μία μεγάλη μερίδα μουσικοεκπαιδευτικών ότι υπάρχουν παιδιά που έχουν το "χάρισμα" να τραγουδάνε στο σωστό τόνο ενώ υπάρχουν άλλα που δεν το έχουν. Η μέθοδος που ακολουθείται συνήθως για τα παιδιά της δεύτερης περίπτωσης είναι να ενθαρρύνονται μόνο για την εκτέλεση οργανικής μουσικής, αφού "δεν κάνουν" για τη χορωδία του σχολείου. Στις περισσότερες οργανωμένες παιδικές χορωδίες, τα παιδιά αυτά απορρίπτονται μετά από την πρώτη κιόλας ακρόαση.

Τα τελευταία πάντως χρόνια παρατηρείται μία σταδιακή απόρριψη αυτής της άποψης. Σε αυτό έχει συντελέσει ένας μεγάλος αριθμός από έρευνες που έχουν γίνει πάνω στο θέμα αυτό τις τελευταίες δεκαετίες. Τα αποτελέσματα έρευνας που έγινε στις ΗΠΑ, σε εθνικό επίπεδο μεταξύ 1971 και 1972 (National Assessment of Educational Progress), δείχνουν ότι το 50% των 9χρονων παιδιών, το 45% των 13χρονων παιδιών, το 35% των 17χρονων παιδιών καθώς και το 30% των ενηλίκων δυσκολεύονται να τραγουδήσουν το κομμάτι "America" με μία σχετικά αξιοπρεπή τονική ευχέρεια. Όπως παρατηρεί ο Kenneth Phillips, η ικανότητα του να τραγουδάει κάποιος στο σωστό τόνο σχετίζεται με το φύλο (τα αγόρια παρουσιάζουν μεγαλύτερο πρόβλημα) και με την ηλικία. Παρ' όλα αυτά, το ότι τα αγόρια έχουν μεγαλύτερο πρόβλημα σε σχέση με τα κορίτσια, θα πρέπει να συνδεθεί επίσης με την ηλικία, αφού τα αγόρια ωριμάζουν πιο αργά φτάνοντας σε ίδιο επίπεδο όταν ενηλικιωθούν.

<sup>91</sup> ASHWORTH-BARTLE, Jean. ό.π.

<sup>92</sup> VICTOR-SMITH, Gillian. *Singing in the Early Years* (περιοδικό *Primary Music Today*, Ιανουάριος 1996)

**5.2.2 Η σημασία του οικογενειακού περιβάλλοντος:** Για τα αίτια που προκαλούν το πρόβλημα αυτό έχουν γίνει αρκετές έρευνες κυρίως από τη δεκαετία του '80 και έπειτα (Aaron, 1990 - Apfelstadt, 1998 - Franklin και Franklin, 1983 - Rutkowski, 1989 - Welch, 1979,1985). Τα συμπεράσματα των ερευνών αυτών μας δείχνουν ότι τα αίτια χωρίζονται σε 4 κατηγορίες: 1) αίτια που σχετίζονται με το περιβάλλον (συνήθως περιορισμένος αριθμός μουσικών ερεθισμάτων), 2) σωματικά (πχ αναπτυξιακά προβλήματα, αρρώστιες), 3) ψυχολογικά (περιορισμένη μουσική μνήμη, έλλειψη σιγουριάς) και 4) προβλήματα στον έλεγχο της φωνής (κακή χρήση της αναπνοής, δυσκολία στη χρήση του ψηλού register, πίεση κ.α.).

Ειδικότερα για τον ρόλο που παίζει το περιβάλλον, έρευνες που έχουν γίνει σε παιδιά νηπιαγωγείου (Kirkpatrick, 1962) και πρώτης τάξης (Shelton, 1966) έχουν δείξει ότι τα παιδιά που τραγουδάνε στο σωστό τόνο έχουν συνήθως κάποιο άτομο στο οικογενειακό τους περιβάλλον το οποίο αφιερώνει χρόνο για να τους τραγουδήσει ή για να τραγουδήσει μαζί τους. Η πιο σημαντική περίοδος για τα παιδιά θεωρείται αυτή μεταξύ 18 μηνών και 3 ετών, χωρίς αυτό όμως να σημαίνει ότι η ανάπτυξη τέτοιων ικανοτήτων περιορίζεται μόνο σε αυτές τις ηλικίες. Ένα καλό μουσικό πρόγραμμα στο δημοτικό σχολείο μπορεί να παίζει πολύ σημαντικό ρόλο (Swears, 1985).<sup>93</sup>

**5.2.3 Το τραγούδι στο Νηπιαγωγείο:** Το γεγονός ότι μιλάμε για παιδιά προσχολικής ηλικίας καθιστά σαφές ότι εκτός από το οικογενειακό περιβάλλον, μεγάλο ρόλο στην ανάπτυξη μουσικών δεξιοτήτων παίζει και το Νηπιαγωγείο, όπως και οι βρεφονηπιακοί και παιδικοί σταθμοί. Η Katalin Forrai θεωρεί πολύ σημαντικό το να μην αποθαρρύνονται τα παιδιά με τονικά προβλήματα στο να τραγουδάνε μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά. Ακόμη δεν πρέπει να δίνεται η αίσθηση στα παιδιά ότι «κάνουν κάποιο λάθος» στο τραγούδι τους, αλλά να γίνεται κάποιος σχολιασμός του τύπου «Ο Γιάννης τραγουδάει λίγο διαφορετικά» ή «Η Μαρία τραγουδάει με διαφορετική φωνή».

Ο νηπιαγωγός πρέπει να αφιερώσει ιδιαίτερο χρόνο για τα παιδιά με τονική αστάθεια. Μία καλή κίνηση θα ήταν να κοντά στο παιδί και να τραγουδήσει κάποια μελωδικά μοτίβα περιμένοντας από το παιδί να το επαναλάβει. Όσο τραγουδάει το παιδί, μπορεί ο νηπιαγωγός να ακουμπήσει με το χέρι την πλάτη του παιδιού για να

<sup>93</sup>PHILLIPS, Kenneth H., *Teaching Kids to Sing*. Belmont CA: Schirmer, 1996



ελέγξει εάν το παιδί τραγουδάει με ηρεμία. Καλό είναι τα μοτίβα να έχουν αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα τα οποία μπορεί να περιλαμβάνουν λέξεις που είναι οικείες στο παιδί (π.χ. το όνομά του). Είναι πολύ πιθανό το παιδί να επαναλάβει σε διαφορετικό τόνο ή και να τραγουδήσει διαφορετική μελωδία. Σε αυτή την περίπτωση, ο νηπιαγωγός πρέπει τη μελωδία όπως ακριβώς την τραγούδησε το παιδί πρώτα στον τόνο του παιδιού και έπειτα σε διαφορετικό τόνο. Πολλά παιδιά τραγουδάνε πάντα σε έναν ίδιο συγκεκριμένο τόνο (standard tone), ποτέ χαμηλότερα ή ψηλότερα. Εάν το παιδί ξεφύγει από αυτόν τον συγκεκριμένο τόνο, τότε πιθανότατα να παρουσιάσει ραγδαία εξέλιξη. Επίσης έχει παρατηρηθεί κάποια ενόχληση από πλευράς παιδιών όταν τραγουδάμε στον ίδιο τόνο με αυτά, πιθανών εξαιτίας κάποιων φυσικών δονήσεων που τα ενοχλούν. Σε τέτοιες περιπτώσεις πρέπει να αποφεύγεται η «κατ' ιδίαν» ενασχόληση με αυτά τα παιδιά, τα οποία πρέπει να βοηθηθούν ενώ τραγουδάνε μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά.

Πρέπει να δίνουμε μεγάλη ενθάρρυνση ακόμα και για την παραμικρή βελτίωση, χωρίς όμως να λέμε σε ένα παιδί ότι τραγουδάει όμορφα ενώ είναι εκτός τόνου. Σε αυτή την περίπτωση η επιβράβευση μας χάνει την αποτελεσματικότητά της, ενώ τα παιδιά τις περισσότερες φορές γνωρίζουν πότε τραγουδάν εκτός τόνου, ακόμα και αν δεν μπορούν να το κάνουν. Τέλος, αξίζει να σημειωθεί ότι πολλά παιδιά μπορούν να τραγουδήσουν σωστά μαζί με τα υπόλοιπα παιδιά, πράγμα που όμως δεν μπορούν όταν τραγουδάνε μόνο τους. Για αυτό το λόγο, καλό είναι να δίνονται πολλές ευκαιρίες για ατομικό τραγούδι. Η βελτίωση στο τραγούδι των παιδιών χρειάζεται πάνω απ' όλα την υπομονή και την θετική συμπεριφορά του εκπαιδευτικού.<sup>94</sup>

#### 5.2.4 Φωνητικά μοντέλα

**Η σημασία της φωνής του εκπαιδευτικού:** Σχετικά με προβλήματα που σχετίζονται με την τεχνική του τραγουδιού, η Jean Ashworth-Bartle θεωρεί σαν πιο σημαντικό αυτό της δυσκολίας στη χρήση του ψηλού register, το οποίο φαίνεται να είναι ένα από τα "κλειδιά" στη λύση του προβλήματος. Και αυτό μπορεί να σχετίζεται επίσης με το περιβάλλον του παιδιού, αφού είναι πολύ πιθανό να μην του έχουν δοθεί ευκαιρίες να ακούσει κάποιον να τραγουδάει στο ψηλό register (head tone). Πρέπει

---

<sup>94</sup> FORRAI, Katalin. *Music in Preschool (translated and adapted by Jean Sinor)*. Budapest: KULTURA, 1995

να λάβουμε πολύ σοβαρά υπόψιν μας το γεγονός ότι τα παιδιά μαθαίνουν να τραγουδάνε μέσω της μίμησης. Έτσι μεγάλη σημασία έχει η ποιότητα των φωνών που ακούνε. Έτσι, για το σχολείο, η Bartle υποστηρίζει την ανάγκη φωνητικής εκπαίδευσης των δασκάλων μουσικής. Είναι πολύ δύσκολο τα παιδιά να αναπτύξουν την ψηλή "κεφαλική" φωνή τους όταν ο δάσκαλος τους τραγουδάει χαμηλά με φωνή στήθους. Για αυτό το λόγο, οι άντρες εκπαιδευτικοί είναι πολλές φορές αναγκαίο να χρησιμοποιούν φωνή-Falsetto όταν τραγουδάνε.<sup>95</sup>

Κατά το παρελθόν, έχουν γίνει αρκετά πειράματα σχετικά με το κατά πόσο τα παιδιά ανταποκρίνονται σωστά όταν το ακούνε γυναικείες φωνές σε σύγκριση με άλλα διαφορετικά μοντέλα όπως πιάνο (Hermanson, 1972), φλάουτο (Petzold, 1966), αντρική φωνή (Greeb, 1990 – Sims, Moore & Kuhn, 1982 – Small & McCachern, 1983) και παιδική φωνή (Green, 1990 – Yarbrough, Bowers & Benson, 1992). Επίσης, έχουν γίνει πειράματα σχετικά με την ανταπόκριση των παιδιών σε αντρική φωνή με falsetto (Montgomery, 1988/89 – Price, 1993 – Yarbrough & Morrison, 1995) καθώς και σε φωνές με vibrato και χωρίς vibrato (Yarbrough, Bowers & Benson, 1992). Τα μέχρι τώρα αποτελέσματα δείχνουν ότι για τα παιδιά των έξι πρώτων τάξεων του σχολείου, το καλύτερο μοντέλο είναι η γυναικεία φωνή, ενώ η αντρική φωνή με falsetto λειτουργεί καλύτερα από την αντρική φωνή στη «χαμηλή» οκτάβα. Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι όταν χρησιμοποιήθηκε σαν μοντέλο, παιδική φωνή ή φωνή με vibrato, τα παιδιά με δυσκολία στο να τραγουδάνε στον τόνο, παρουσίασαν ακόμα μεγαλύτερο πρόβλημα.

Τα αποτελέσματα των πειραμάτων που έγιναν σε παιδιά γυμνασίου παρουσιάζουν ορισμένες διαφορές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν δύο μελέτες που έγιναν σε αγόρια. Η Bowers (1993) μελέτησε την ανταπόκριση των αγοριών-μαθητών στην αντρική και γυναικεία φωνή σε διαφορετικά ύψη. Η έρευνά της έδειξε ότι όλα τα αγόρια ανταποκρίνονται καλύτερα σε νότες που βρίσκονται κοντά στο μεσαίο Ντο και ότι τα αγόρια με τονικά προβλήματα ανταποκρίθηκαν καλύτερα ακούγοντας τη «χαμηλή» αντρική φωνή σε σχέση με τη γυναικεία φωνή. Οι Yarbrough και Morrison (1995) μελέτησαν τα αποτελέσματα που έχει η αντρική φωνή με falsetto και χωρίς falsetto, σε αγόρια με τονικά προβλήματα, από τις πρώτες τάξεις μέχρι τη β' τάξη του γυμνασίου. Η έρευνα έδειξε ότι τα μικρότερα παιδιά

---

<sup>95</sup>ASHWORTH-BARTLE, Jean. *Sound Advice: Becoming a better children's choir conductor*. New York: Oxford University Press, 2003

μέχρι και της α' γυμνασίου ανταποκρίθηκαν καλύτερα στη φωνή με falsetto, ενώ τα παιδιά της β' γυμνασίου ανταποκρίθηκαν στην αντρική φωνή που τραγουδούσε στη «χαμηλή» οκτάβα.<sup>96</sup>

**5.2.5 Αντιμετώπιση του προβλήματος στην τάξη:** Στα περισσότερα βιβλία που περιλαμβάνουν μεθόδους διδασκαλίας, ειδικά σε παιδιά δημοτικού, παρουσιάζονται δραστηριότητες για παιδιά με τονικά προβλήματα. Σύμφωνα με τον Phillips αυτές οι δραστηριότητες εκφράζουν ουσιαστικά τρεις διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης του προβλήματος αυτού. Έτσι έχουμε αντιμετώπιση του προβλήματος α) με δραστηριότητες σχετικά με την αντίληψη του τόνου, β) με επιπλέον τραγουδιστικές εμπειρίες και γ) με διδασκαλία της φωνητικής τεχνικής.

**Δραστηριότητες σχετικά με την αντίληψη του τόνου:** Έρευνες που έχουν γίνει (Jones, 1979 – Shriro, 1980 – Welch, 1985 – Welch, Howard & Rush, 1989) έδειξαν ότι ένας μουσικοεκπαιδευτικός μπορεί να αντιμετωπίσει επιτυχώς το πρόβλημα αυτό, δίνοντας οδηγίες στους μαθητές του είτε προφορικά, είτε με τη χρήση παραστατικών εικόνων (π.χ. το σουτ μίας φανταστικής μπάλας μπάσκει σε ένα καλάθι για την επίτευξη ψηλών τόνων ή μετακινώντας τα χέρια του μαθητή προς την κατεύθυνση του επιθυμητού ύψους). Επίσης καλό είναι να αποφεύγονται δραστηριότητες στις οποίες ο μαθητής πρέπει να τραγουδήσει έναν μόνο τόνο, και αυτό επειδή η χρήση μικρών μελωδικών σχημάτων λειτουργεί πολύ καλύτερα. Ειδικότερα, έχει παρατηρηθεί ότι τα μελωδικά σχήματα με καθοδική κίνηση διευκολύνουν τα παιδιά σε σχέση με τα σχήματα με ανοδική κίνηση. Επιπλέον πρέπει να γίνει προσπάθεια ανάπτυξης του «εσωτερικού» αφτιού των παιδιών. Δηλαδή, να μάθουν τα παιδιά ότι αφού ακούσουν έναν τόνο και πριν προσπαθήσουν να τον τραγουδήσουν, πρέπει να τον «τραγουδήσουν μέσα τους». Γενικά η διαδικασία που πρέπει να ακολουθείται είναι η εξής: 1) ο εκπαιδευτικός δίνει ένα μελωδικό σχήμα ή έναν τόνο στα παιδιά, 2) δίνει λίγο χρόνο για «εσωτερικό» τραγούδι, 3) τα παιδιά τραγουδάνε και 4) ο εκπαιδευτικός δίνει ανατροφοδότηση (feedback) στα παιδιά.<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> DEMOREST, Steven M., *Pitch-matching Performance of Junior High Boys: A Comparison of Perception and Production. Bulletin of the Council of Research in Music Education, Winter 2001, No. 151*

<sup>97</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *ό.π.*

**Επιπλέον τραγουδιστικές εμπειρίες:** Πολλοί εκπαιδευτικοί θεωρούν ότι ένας τρόπος βοήθειας των παιδιών με τονικά προβλήματα είναι με πολύ τραγούδι (είτε τραγούδια, είτε ασκήσεις). Παρ' όλα αυτά δεν υπάρχουν έρευνες μέχρι τώρα που να δείχνουν ότι το επιπλέον τραγούδι από μόνο του μπορεί να βελτιώσει τις ικανότητες των παιδιών στο να τραγουδάνε στο σωστό τόνο. Σε μελέτη του, ο Richner (1976) υποστηρίζει ότι η χρήση φωνητικών ασκήσεων έχει καλύτερα αποτελέσματα από τη χρήση μόνο τραγουδιών. Επίσης, σε μία άλλη μελέτη (Stene, 1969) δίνεται μεγάλη σημασία στη χρήση του “buche fermer” τραγουδιού για την ανάπτυξη του «εσωτερικού αφτιού».<sup>98</sup>

**Αντιμετώπιση του προβλήματος με διδασκαλία της φωνητικής τεχνικής:** Ο αρκετά μεγάλος αριθμός από έρευνες με θέμα το κατά πόσο η σωστή τεχνική στο τραγούδι βοηθά και τα παιδιά με τονικά προβλήματα, δείχνει και το μεγάλο ενδιαφέρον που παρουσιάζει το θέμα αυτό μεταξύ των ερευνητών. Ήδη από το 1947, τα συμπεράσματα έρευνας της Viola Brody, δείχνουν ότι η διδασκαλία της διαφραγματικής αναπνοής βοήθησε παιδιά με τονικά προβλήματα να βελτιωθούν σε μεγάλο βαθμό. Αργότερα άλλες παρόμοιες έρευνες θα επιβεβαιώσουν τα συμπεράσματά της (Aaron, 1990 – Joyner, 1969 – Phillips, 1983). Σύμφωνα με τον Kenneth Phillips, η διδασκαλία της τεχνικής του τραγουδιού σε παιδιά είναι πολύ ουσιώδης και έχει ένας από τους καλύτερους τρόπους βοήθειας προς τα παιδιά με τονική δυσχέρεια.<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *ό.π.*

<sup>99</sup> PHILLIPS, Kenneth H., *ό.*

## 5.3 Διδασκαλία μουσικής ανάγνωσης (sight-singing) στη Χορωδία

**5.3.1 Η καλλιτεχνική και εκπαιδευτική αξία του:** Εάν συγκρίνουμε τους μουσικούς που συμμετέχουν σε μία χορωδία και σε μία ορχήστρα διαπιστώνουμε μία πολύ σημαντική διαφορά: στη μεγάλη τους πλειοψηφία τα μέλη της χορωδίας δε γνωρίζουν μουσική ανάγνωση. Παρατηρείται όμως και ένα άλλο παράδοξο: ακόμα και οι χορωδοί που γνωρίζουν μουσική ανάγνωση, επειδή έχουν ασχοληθεί στο παρελθόν με την εκμάθηση κάποιου μουσικού οργάνου, δυσκολεύονται να τραγουδήσουν αυτό που βλέπουν στις πάρτες τους, χωρίς να το έχουν ακούσει από κάποιο όργανο (συνήθως πιάνο) προηγουμένως. Στην Ελλάδα η ικανότητα-δραστηριότητα αυτή θεωρείται σαν βασική μόνο για τους «επαγγελματίες» χορωδούς. Απόδειξη του φαινομένου αυτού είναι η απουσία μίας ελληνικής ορολογίας σχετικά με αυτήν την ικανότητα-δεξιότητα. Έτσι χρησιμοποιούμε συνήθως τη φράση «τραγούδι prima vista» ενώ υπάρχει και η αγγλική ορολογία Sight-Singing.

Η σημασία του να διαθέτουν τα μέλη μίας χορωδίας την ικανότητα αυτή είναι σαφές ότι δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Για να αναδείξει τη σημασία αυτή, ο καθηγητής Steven Demorest, θυμάται το διάλογο του με μία μητέρα, το παιδί της οποίας συμμετείχε για δύο χρόνια στη χορωδία του σχολείου του. Η μητέρα θεωρούσε ότι η χορωδία δεν έπρεπε να θεωρείται μάθημα (να παίρνει δηλαδή credits όπως συμβαίνει στα Αμερικανικά σχολεία) γιατί αν και το παιδί της συμμετείχε σε αξιόλογες συναυλίες δεν μάθαινε τίποτα σχετικά με τη μουσική ανάγνωση και την ιστορία της μουσικής. «Απλά μάθαινε τραγούδια».<sup>100</sup> Το 1994 στις Η.Π.Α. ανακοινώθηκε μία σειρά από δεξιότητες που θα έπρεπε να αναπτύσσουν οι μαθητές στα καλλιτεχνικά μαθήματα του σχολείου (National Standards of Arts Education). Το τραγούδι prima vista περιλαμβάνεται στις βασικές δεξιότητες για τους μαθητές από την 5<sup>η</sup> τάξη του Δημοτικού μέχρι την τελευταία τάξη του Λυκείου (grades 5-12). Ειδικότερα οι μαθητές των τριών τελευταίων τάξεων (grades 9-12) θα πρέπει να τραγουδάνε prima vista με άνεση και εκφραστικότητα, μουσική βαθμού δυσκολίας 3 σε μία κλίμακα από 1 έως 6.<sup>101</sup>

<sup>100</sup>DEMOREST, Steven M., *Building Choral Excellence – Teaching Sight Reading in the Choral Rehearsal*. New York: Oxford University Press, 2001

<sup>101</sup>BOWERS, Judy K. & SMALL, Ann R., *Strategies for Teaching Elementary and Middle-Level Chorus*. Virginia: Music Educators National Conference, 1997

Είναι αλήθεια πάντως ότι ενώ όλοι αναγνωρίζουν τη σημασία της ανάπτυξης τέτοιων δεξιοτήτων τόσο για καλλιτεχνικούς όσο και εκπαιδευτικούς σκοπούς, ελάχιστοι είναι οι εκπαιδευτικοί που ασχολούνται με τη διδασκαλία τους. Για τον Demorest υπάρχουν δύο βασικοί λόγοι για αυτό, ενώ για όσους επιθυμούν να διδάξουν υπάρχουν δύο «μυθικά εμπόδια». Οι δύο λόγοι είναι οι εξής: Οι εκπαιδευτικοί «διδάσκουν όπως διδάχθηκαν» διαιωνίζοντας το πρόβλημα ή είναι ανασφαλείς επειδή οι ίδιοι έχουν δυσκολία στο να τραγουδήσουν *prima vista*. Αυτό που παρατηρεί για τους εκπαιδευτικούς της δεύτερης περίπτωσης είναι ότι αυτοί διδάσκουν συνήθως καλύτερα αφού γνωρίζουν τις δυσκολίες καλύτερα. Τώρα, σχετικά με τα εμπόδια, αυτά είναι δύο: Το πρώτο εμπόδιο είναι η άποψη ότι η διδασκαλία της *prima vista* στη χορωδία είναι βαρετή. Αυτό έχει να κάνει βέβαια με τον τρόπο που το αντιμετωπίζει ο ίδιος ο εκπαιδευτικός. Πραγματικά μία τέτοια διδασκαλία μπορεί να είναι μία πολύ βαρετή διαδικασία όταν βέβαια παρουσιάζεται σαν ένα «αναγκαίο κακό» ή σαν μία «σχολική άσκηση». Αντίθετα, όταν ο εκπαιδευτικός παρουσιάσει την *prima vista* σαν μία δεξιότητα που μπορεί να αποκτηθεί και είναι πολύ σημαντική για τη χορωδιακή μουσική, τότε μπορεί η διδασκαλία της να φανεί σαν μία συναρπαστική πρόκληση στα μάτια των μαθητών. Το δεύτερο και μάλλον πιο σημαντικό εμπόδιο είναι η εντύπωση ότι δεν υπάρχει αρκετός χρόνος για κάτι τέτοιο. Οι μαέστροι νιώθουν συνήθως πίεση χρόνου αφού πρέπει να προετοιμάσουν τα κομμάτια για την επόμενη εμφάνιση της χορωδίας. Εκτός αυτού μπορεί να θεωρηθεί και σαν άσκοπος χρόνος αφού το επίπεδο δυσκολίας των κομματιών που τραγουδά μία χορωδία είναι συνήθως πολύ πιο υψηλό σε σύγκριση με της ασκήσεις για τη διδασκαλία της *prima vista*. Ο μαέστρος πρέπει να το δει και σαν ένα είδος «επένδυσης» για το μέλλον. Σε μία χορωδία που γίνεται ανάλογη διδασκαλία σε ένα πρόγραμμα 3-4 ετών (π.χ. σε ένα Μουσικό Γυμνάσιο), τα μέλη παρουσιάζουν ιδιαίτερη άνεση στην εκμάθηση νέου ρεπερτορίου, και συνεπώς κερδίζεται χρόνος.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup>DEMOREST, Steven M., *ό.π.*

### 5.3.2 Μέθοδοι διδασκαλίας

**Μέθοδος Kodaly:** Η μέθοδος Kodaly είναι σημαντική γιατί ο πρωταρχικός της στόχος είναι η διδασκαλία του τραγουδιού *prima vista*. Η βασική αρχή της μεθόδου αυτής είναι «Πρώτα ο ήχος και μετά τα σύμβολα». Ο Kodaly θεωρούσε σαν ιδανικό μουσικό υλικό για αρχή την ουγγρική λαϊκή μουσική, την οποία τα παιδιά γνώριζαν από το σπίτι τους και που χαρακτηρίζεται από πεντατονικές κλίμακες. Χαρακτηριστικό επίσης της μεθόδου είναι η χρήση του «κινητού Ντο»<sup>103</sup>. Κάθε βαθμίδα της κλίμακας αντιστοιχεί σε μία συλλαβή (tonic Sol-fa) καθώς και σε μία χειρονομία.<sup>104</sup>

Ο Kodaly διατύπωσε επίσης κάποιες βασικές αρχές:

- Για τη βοήθεια των αρχάριων μαθητών δεν πρέπει να χρησιμοποιούνται μουσικά όργανα με συγκεκριμένο κούρδισμα και διαφορετικό ηχόχρωμα, παρά μόνο η ανθρώπινη φωνή.
- Το σωστό τραγούδι σε unisono, κατά παράδοξο τρόπο επιτυγχάνεται μόνο τραγουδώντας σε δύο φωνές: οι φωνές προσαρμόζονται και ισορροπούν μεταξύ τους.
- Η συνεχής χρήση της Ντο μείζονα (the “C-Major-scale method”) είναι ο εχθρός του σωστού τραγουδιού. Κάθε διάστημα πρέπει να απομνημονεύεται ξεχωριστά, στη συγκεκριμένη τονική λειτουργία του και όχι το ένα μετά το άλλο σαν βήματα μίας κλίμακας.
- Μόνο οι χορωδίες που τραγουδάνε σωστά έχουν χρώμα και φωτεινότητα...
- Η χρήση σχετικών συλλαβών μπορεί να βοηθήσει πολύ και δεν πρέπει να αγνοείται.<sup>105</sup>

**Jaques-Dalcroze και Solfège-Rhythmique:** Το μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα του Ελβετού Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), γνωστό και σαν “Eurhythmics”, βασίζεται στη σύνδεση της κίνησης του σώματος με τον ήχο. Αυτό που μας ενδιαφέρει στην παρούσα μελέτη, δεν είναι τόσο η μέθοδος “Eurhythmics” όσο η σύνδεσή της με την καλλιέργεια ακουστικών δεξιοτήτων (Solfège-

<sup>103</sup> DEMOREST, Steven M., *ό.π.*

<sup>104</sup> RAO, Doreen. *We Will Sing! - Choral Music Experience for Classroom Choirs*. Boosey & Hawkes, Inc., 1993

<sup>105</sup> KONTRA, Zsuzsanna. *Let us try to Sing correctly – Training for Singing in Parts*. Kecskemet: Kodaly Institute, 1995

Rhythmique) και τον μουσικό αυτοσχεδιασμό. Ο Jaques-Dalcroze, όπως και ο Kodaly, πίστευε στο «πρώτα ο ήχος και μετά τα σύμβολα» ενώ στο Solfège-Rhythmique έχουμε χρήση του «Κινητού Ντο». Ο μαθητής μαθαίνει να παρατηρεί τις αλλαγές που συντελούνται στη μουσική (χωρίς τη χρήση μουσικής γραφής) με κινήσεις του σώματος. Έτσι έχουμε πολλών ειδών ασκήσεις καλλιέργειας της μουσικής ακοής όπως για παράδειγμα αναγνώριση τρόπων. Ένας λόγος για τον οποίο το Solfège-Rhythmique δεν είναι ευρέως διαδεδομένο είναι το ότι απαιτεί αρκετή εκπαίδευση για το δάσκαλο που θα χρησιμοποιήσει αυτό το υλικό, αλλά και ιδιαίτερη φροντίδα αφού υπάρχουν πολλοί διαφορετικοί «δρόμοι» που μπορεί να ακολουθήσει κανείς στην οργάνωση της διδασκαλίας του. Αυτό σίγουρα είναι και το πιο σημαντικό στοιχείο της μέθοδος αυτής.<sup>106</sup>

---

<sup>106</sup> DEMOREST, Steven M., *ό.π.*



## 6. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. ΓΙΑΝΝΟΥ, Δημήτρης: Στοιχεία Οργανογνωσίας, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Πανεπιστημιακό Τυπογραφείο, Θεσσαλονίκη 2002
2. ΣΦΗΚΑ-ΚΑΡΒΕΛΑ, Ιωάννα. Τραγούδι – Μηχανισμός και Τεχνική. Μυτιλήνη: Χορωδίες Δήμου Μυτιλήνης, 2001
3. ASHWORTH-BARTLE, Jean. Sound Advice: Becoming a better children's choir conductor. New York: Oxford University Press, 2003
4. BELL, Christopher. My Voice is Changing!. Glasgow: National Youth Choir of Scotland, 1991
5. BOWERS, Judy K. & SMALL, Ann R., Strategies for Teaching Elementary and Middle-Level Chorus. Virginia: Music Educators National Conference, 1997
6. BRINSON, Barbara A., Choral Music: Methods and Materials. Belmont, CA: Schirmer, 1996
7. COLLINS, Don L., Teaching Choral Music (2<sup>nd</sup> ed.). Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1999,1993
8. CONABLE, Barbara. The Structures and Movement of Breathing. Chicago: GIA Publications, 2000
9. CROCKER, Emily & LEAVITT, John. Essential Musicianship – A Comprehensive Choral Method. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 1995
10. DEMOREST, Steven M., Building Choral Excellence – Teaching Sight Reading in the Choral Rehearsal. New York: Oxford University Press, 2001
11. DEMOREST, Steven M., Pitch-matching Performance of Junior High Boys: A Comparison of Perception and Production. Bulletin of the Council of Research in Music Education, Winter 2001, No. 151
12. FORRAI, Katalin. Music in Preschool (translated and adapted by Jean Sinor). Budapest: KULTURA, 1995
13. GLOVER, Joanna & YOUNG, Susan. Primary Music – Later Years. London: The Falmer Press, 1999
14. HEIZMANN, Klaus. Vocal Warm-Ups. Mainz: Schott, 2003
15. HYLTON, John B., Comprehensive Choral Music Education. Upper Saddle River, N.J.: Prentice-Hall, Inc., 1995

16. KEMP, Helen. Understanding and Developing the Child's Voice, από το βιβλίο Children Sing His Praise (ed. D.Rotermund). St. Louis: Concordia Publishing House, 1985
17. KONTRA, Zsuzsanna. Let us try to Sing correctly – Training for Singing in Parts. Kecskemet: Kodaly Institute, 1995
18. MESSERLI, Carlos. Discovering the Heritage of Children's Choirs, από το βιβλίο Children Sing His Praise (ed. D.Rotermund). St. Louis: Concordia Publishing House, 1985
19. MICHELSON, Steven K, Getting Started with High School Choir. Virginia: Music Education National Conference, 1994
20. PHILLIPS, Kenneth H., Teaching Kids to Sing. Belmont CA: Schirmer, 1996
21. RAO, Doreen. We Will Sing! - Choral Music Experience for Classroom Choirs. Boosey & Hawkes, Inc., 1993
22. ROE, Paul F., Choral Music Education (2<sup>nd</sup> ed.). Illinois: Waveland Press, Inc., 1983
23. RUDIGER, Adolf. Τι θα 'πρεπε να ξέρω για τη φωνή μου. Κεφαλονιά: Κέντρο Χορωδιακής Πράξης / Εκδόσεις Παπαγρηγορίου - Νάκας, 1999
24. TELFER, Nancy. Successful Warmups, Book 1. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company, 1995
25. TELFER, Nancy. Successful Warmups, Book 2. San Diego, CA: Neil A. Kjos Music Company, 1996
26. VICTOR-SMITH, Gillian. Singing in the Early Years (περιοδικό Primary Music Today, Ιανουάριος 1996)
27. WEST, M.L., Αρχαία Ελληνική Μουσική (μετάφραση: Στάθης Κομνηνός. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαδήμα, 1999
28. YARRINGTON, John. Building the Youth Choir - Training & Motivating Teenage Singers. Minneapolis: Augsburg Fortress, 1990