

Миона С. Илић²⁰⁴

Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору

УСЛОВИ ЗА УСПЕШНУ РЕАЛИЗАЦИЈУ НАСТАВЕ ХОРА НА МЛАЂЕМ ШКОЛСКОМ УЗРАСТУ²⁰⁵

Сажетак: Својим значајем и бенефитима које пружа током одрастања деце, хорска музика завређује велику пажњу. Овим радом желели смо да укажемо на елементе који чине методички приступ у раду са хором млађих разреда основне школе јединственим. Да би се омогућили услови за реализацију наставе хора на млађем школском узрасту, у раду се разматра улога диригента и представља се начин планирања рада са оваквим типом хора, у оквиру ког се врши и избор композиција за рад, као и избор певача. Овај прегледни чланак даје увид у методички поступак који се примењује приликом обраде нових песама, а у оквиру ког релевантна литература никако не заобилази поједине елементе у раду са хором као што су правилно дисање, упевавање, припреме за јавни наступ, а напослетку и сам јавни наступ као крајњи циљ ка ком би требало да буде усмерен сваки рад са хором.

Кључне речи: музика, учитељ, хорско певање, школски хор.

ЗНАЧАЈ ПЕВАЊА У ШКОЛСКОМ ХОРУ

У одрастању сваког детета колективне активности било ког вида доприносе њиховом психофизичком развоју. Једна од таквих активности коју ученици млађих разреда основне школе могу да похађају јесте школски хор. Према врсти њихових гласова, разликујемо: мушки, женски, мешовити, дечји, а према примени: оперски, црквени, школски, омладински и сл. (Ковачевић 1977). „Хор је најмасовнији вид колективног музицирања у основној школи који изграђује и развија музичке способности код ученика, колективну одговорност и дисциплину, рад, другарство и жељу за даљим музицирањем” (Кусовац 2011: 184). „Ангажовањем у хору формирају се радне навике и развија се радна култура и дисциплина ученика” (Павловић и др. 2016: 266). Музичко образовање ученика на млађем школском узрасту има својих специфичности условљених индивидуалним карактеристикама, најпре узрасним, али и музичким способностима, које као такве захтевају

²⁰⁴ miona.ilic@pef.uns.ac.rs

²⁰⁵ Рад потиче из мастер рада под називом „Методички приступ у раду са хором млађих разреда основне школе”, одбрањеног на Педагошком факултету у Сомбору.

специфичан однос према сваком ученику. Без таквог приступа нема ни успешног васпитно-образовног развоја (Јеремић 2011). Хорско певање буди и репродуктивне и стваралачке склоности ученика и убраја се у делатности које, поред интелектуалних и естетских способности, развијају код детета и осећање припадности људској заједници и одговорности према њој, јер стални контакт већег броја певача доприноси њиховом зближавању и решавању колективних задатака. Из тога следи важна социјално-образовна улога хорског певања (Раџићевић 2017). Служећи се својим гласом као инструментом, ученик овладава својим гласовним могућностима похађајући наставу хорског певања. Чак и када се не развију до изузетног нивоа, оне постају предуслов за активан однос ученика према музици уопште. Велика предност хора је и примена и рад са хором и тамо где су друштвени и материјални услови под којима се развија настава музике врло мали (Плавања и др. 1968). Због тога није тешко закључити да ће од правилног рада са хоровима основношколског узраста зависити и ниво хорског извођења у перспективи (Раџићевић 2017). Павловић, Цицковић-Сарајлић и Ковач (2016) истичу да знање и искуство које ученици стекну у школском хору примењују и у другим животним ситуацијама и да ће можда управо оно бити покретач и инспирација у опредељењу за озбиљније бављење музиком у будућности.

ДИРИГЕНТ ХОРА МЛАЊИХ РАЗРЕДА ОСНОВНЕ ШКОЛЕ

Један од елемената без којих хор не може да постоји је диригент. Дириговање (лат. *dirigere* – водити) подразумева уметност руковођења већим извођачким саставом (Heveler 1961), при чему можемо закључити да је диригент уметнички руководилац извођачког састава. Улогу диригента у хору млађих разреда основне школе најчешће узимају наставници музичке културе или учитељи. Веома је важно истаћи да се улога диригента хора одраслих битно разликује од улоге диригента дечјег хора. Суштина лежи у томе што је диригент дечјег хора пре свега педагог (Плавања и др. 1968). Из тог разлога, његов целокупни рад мора бити усмерен према исправном развијању дечјих музичких способности (Završki 1979). Оно што Јеремић (2012) истиче јесте да се педагошки речник који наставник-диригент користи у раду са ученицима у основној општеобразовној школи веома разликује од речника који користе диригенти у раду са одраслим члановима хора, а поготово када су у питању чланови хора који су професионални музичари. Занимљиво је да амерички универзитети који школују будуће учитеље, поред основних знања која се захтевају из области музике, похађају и часове примењене музике, у оквиру којих раде на вокално-инструменталном усавршавању, али похађају и часове додатног учешћа у ансамблима, у оквиру ког бирају хор, оркестар или бенд. Поред тога, завршавају и курсеве дириговања (вокалног или инструменталног), као и курсеве инструктивне технике за рад са ансамблима (Goble 2010). Ворд-Стајнман (Ward-Steinman 2010)

истиче да, иако су музичке вештине предуслов успеха за диригента хора, познавање правих методичких приступа и избор репертоара значајно доприноси успеху. Аутор поставља и питање како се учи бити добар учитељ. Да ли се рађамо са тим умећем или о томе можемо учити, сматрајући да се о томе свакако може учити, мада је природна склоност и жеља за подучавањем предуслов.

Дакле, све произлази из учитељевих знања и вештина на једној страни, и његове креативности на другој страни. „Квалитетна реализација наставног процеса првенствено се скрива у ‘непресушном извору идеја’ наставника” (Бјелобрк Бабић – Амићић 2014: 240). У литератури постоји сагласност да је у раду са дечјим хором неопходно постојање ентузијазма, оптимизма, као и харизме која истински инспирише друге (Ashworth-Bartle 2003). Није неопходно да учитељи буду изврсни певачи да би певали са својим ученицима. Уколико пред ученике постављамо критеријум да свако може да пева и да свако од њих првенствено треба да ужива у певању, тај критеријум мора бити примењив и на учитеље (Hennessy 2005). Да би успешно обављао своју дужност, наставник-диригент мора, већ од првог сусрета са ученицима, настојати да стекне њихово поверење и љубав. Добар диригент у рад треба да унесе много духа и ведрине и да стално храбри ученике да не клону (Završki 1979).

Сваки диригент треба да зна да је стварање звука гласом „сложен физиолошко-анатомски процес који подразумева ангажовање великог броја мишића чија се активност одређеним свесним покретима усклађује, стварајући звук одређеног квалитета, боје, јачине и висине. Познавање основног физиолошког и анатомског механизма настанка гласа представља предуслов за хорско извођење” (Арсич 2016: 340–341). Поред наведеног, важно је да наставник или учитељ који узима улогу диригента, кроз хорску наставу пружи ученицима основна знања о правилном коришћењу гласа приликом певања, али да то чини и помоћу вежби упевевања – вежби за загревање гласа и одговарајућег репертоара (Ward-Steinman 2010).

Препоручује се да диригент диригује напамет. То је удео вођења хора који учитељ, уз труд и вољу, може да савлада. Није лоше сетити се старог правила да диригент треба да има „партитуру у глави, а не главу у партитури”. Нарочито је важно познавање партитуре са свим агогичким и динамичким детаљима, јер тада певачи осећају сигурност и осећају да диригент тачно зна који ефекат у ком тренутку жели да постигне (Рођгај 1988). Кад помињемо технику дириговања, сматра се да свако ко има здраве руке и вољу за тај рад, временом може овладати том техником. Покрети руке за време дириговања треба да буду јасни у погледу тактне мере, прецизни у означавању појединих делова такта, еластични, а све заједно треба да делује сугестивно и природно. Осим тога, не смемо заборавити да су наше руке за време дириговања изложене не само погледима певача већ и публике. Укратко, треба се трудити да нам

покрети руку не буду у супротности са музичким угођајем за време концерта (Završki 1979).

ПЛАНИРАЊЕ РАДА ШКОЛСКОГ ХОРА

Као и сваки школски рад, и за школски хор је нужно да постоји годишњи план рада (Којов-Вуквић 1989). Свако ко води хор, био то учитељ или наставник музичке културе, треба пре свега добро да испланира рад са хором, затим пажљиво одабере композиције које ће радити, а ту је и аудиција која захтева доста стручног знања, као и примерен педагошки приступ. Хор као ваннаставна активност има свој образовни и васпитни циљ. Према *Правилнику о плану наставе и учења за први циклус основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за први разред основног образовања и васпитања* (2017: 146) као званичном документу Републике Србије, ови циљеви дефинисани су на следећи начин:

„Образовни циљ обухвата развијање музичког укуса, стваралачких способности, спонтаног изражавања, музичког слуха и ритма, развијање гласовних могућности и учвршћивање интонације, способност за фино нијансирање и изражајно певање применом елемената музичке изражајности (темпо, динамика...). Учешће у хору развија дечји глас, правилно држање, дисање, интонацију, изговор и артикулацију. Васпитни циљ обухвата развијање осећања припадности колективу – тимски рад, развијање толеранције, дисциплине, поштовања различитости и правила понашања, развијање одговорности појединца за успех целе групе, стицање самопоуздања, савладавање треме и пружање помоћи у смислу вршњачког учења и сарадње. Упознавање разноврсних дела домаћих и страних аутора доприноси развоју опште културе, међусобном разумевању, уважавању и поштовању”.

Приликом формирања хора, веома важан задатак наставника је и правилна подела по гласовима, а потом и одређивање термина за хорске пробе, при чему се распоред усклађује са обавезама ученика (Павловић и др. 2016). Значајан је и рад по гласовима, како у погледу економичности времена које ученици проведу на хору, тако и у погледу замора ученика и одржавања њихове заинтересованости за рад. Ове пробе омогућавају и добру увежбаност сваког гласа, али и већу сигурност, самим тим и задовољство у певању приликом организовања заједничких проба (Рајићевић 2017).

Свака хорска проба се састоји из два дела:

- а) из техничког рада и обнављања већ наученог дела и
- б) учења нове композиције (Којов-Вуквић 1989).

Прве пробе резервисане су за рад на вокалној техници, певање познатих песама, међусобно упознавање чланова хора, навикавање на певање у групи, певање уз клавирску пратњу, упознавање звука клавира и сл., а тек након овог припремног периода следи учење нових

композиција (Pavićević 2017). Певање би требало да буде подвргнуто истој пажњи циљевима учења као и било која друга активност у школи. Добро певање уме да буде физички исцрпљујуће и прилично заморно (Hennessy 2005).

ИЗБОР ПЕВАЧА ЗА ХОР

Пратећи релевантну литературу, учили смо сагласност аутора да учитељи морају бити веома обазриви када је у питању избор ученика за хор. Тако, на пример, Хенеси (Hennessy 2005) истиче да они прво морају знати да деца развијају способност певања у складу с различитим узрастом и околностима, нпр. развој гласа варира од детета до детета, недостатак искуства из куће или школе, при чему постоје деца која никада нису охрабрена да певају до поласка у школу, и која ће вероватно имати неразвијене певачке гласове у погледу распона, интонације и јачине тона. Из тих разлога аудиција се изводи с великом вештином, тактом и топлином и она треба да буде позитивно искуство за ученике. Добро спроведена аудиција ефикасно поставља темељ за успешан рад хора током године (Ashworth-Bartle 2003).

Сам чин аудиције може представљати занимљиву и интересантну игру за децу уколико се у оквиру ње ученик представља песмом коју највише воли, што ће му помоћи да се растерети треме, уколико је присутна (Кусовац 2011). Потребно је бити обазрив када је у питању дечји одабир песме коју воле и којом желе да се представе, јер су они у данашње време под великим утицајем медија и често су песме које одаберу непримерене њиховом узрасту. У том случају, учитељ треба да инсистира на томе да ученик одабере неку другу, адекватнију песму или да га наставник упути на неку од песама коју ученик већ познаје из претходних разреда (Pavićević 2017).

Такође, када говоримо о избору ученика за хор, намеће нам се и питање музикалности. Шта је она и како препознати музикалност код ученика? „Испитивање, односно уочавање, подстицање и развој музикалности је предуслов за прихватање и разумевање музике” (Здравковић 2014: 453). Многобројна истраживања проучавала су управо ову тематику и једну од дефиниција музикалности даје Пожгај (1988), истичући како је основни показатељ музикалности способност доживљавања и запажања музичких збивања и да је битна ознака музикалности душевна пријемчивост за музичке садржаје, способност доживљавања и емоционалног реаговања на музику. Из тога проистиче како тачно погађање тонова није одлучујући елемент музикалности и да, такође према речима Пожгаја (1988: 205), неспособност тачног певања чисто интониране мелодије није знак немусикалности, јер је то „најчешће последица нервних сметњи у управљању грленим мишићима”. С тим у вези, Кусовац (2011) наводи да за чланство у хорској секцији не треба да буде пресудно да ли је ученик музикалан или не, јер се музикалност као

таква може развити временом и посвећеним радом, а да је на првом месту жеља ученика да пева у хору. Стручна литература која говори о овој теми истиче да су у току полемике о наслеђивању музичких способности, где се с једне стране тврди да људи као врста имају урођену способност за музику, а с друге да постоје наследне индивидуалне разлике у способности за развој музичких вештина. Истраживања указују на већи број доказа да је музикалност универзална колико и језичка способност, и иако не можемо у потпуности искључити могућност да постоје неке урођене функционалне и структурне разлике у мозгу које неке појединце могу предиспонирати ка музици, све је више доказа да музички подстицајна средина доводи до промена у функцији и структури мозга. Генетска предиспозиција коју појединац може да поседује у највећој мери треба да буде подстакнута музички оплемењеним окружењем (Hallam 2006). Бјерквол (Bjørkvold 2005) у свом делу *Надахнуто биће* наводи да је дечја „музикалност” целовит психосоцијални феномен, а да је песма, покрет и цело тело експресивни инструмент ка свету и велики задатак је слушати, тражити и учити да бисмо досегли барем део суштине Надахнутог бића у његовој раној животној фази. Ели Башић је истицала да је приликом обликовања другачијег вида музичке педагогије – Функционалне музичке педагогије, најпре кретала од становишта „верујем сваком детету”, сматрајући да је кључна грешка наставних програма „стварање уметника ради стварања сопствене славе” (Letica 2014). „Од музичких активности очекује се да: подстичу целокупан психофизички развој детета; доприносе стварању пријатне атмосфере; доприносе емоционалној равнотежи детета; за дете представљају извор задовољства и радости, и подстичу на бројне активности” (Павловић – Цицовић Сарајлић 2015: 290). Свако дете има музичке предиспозиције, мање или веће, и треба га помаћи у психофизиолошко-биолошким датостима. Оваквим ставом према музици, музикалности и музичким активностима не стварамо уметнике, већ културно уздижемо народ (Letica 2014).

Важна су четири основна поступка у испитивању музикалности, коју учитељ треба да спроводи у облику игре, кроз ведро расположење, те да дете нема осећај „испитивања”, а то су: репродуковање ритмичких фраза, репродуковање мелодијских фраза, препознавање мелодије, препознавање карактера музике (Роџгај 1988). Кроз игре које „крију” наведене поступке провере, ученицима је потребно пружити прилику да се покажу и докажу. Селекција након једног преслушавања није педагошки прихватљива. Уколико се дете није успешно показало на аудицији, не значи да нема слуха. Треба га примити у хор, па кроз неколико проба увидети да ли има резултата (Кусовац 2011). Свакако да је стрпљење један од кључних елемената за успешан рад са децом, а то се огледа и у оваквој активности, из чега следи да испитивање нових чланова за хор треба вршити веома стрпљиво и без присуства великог броја ученика. На тај начин ћемо позитивно утицати и на ослобађање од

њихове стидљивости, те тако успешно утврдити и карактер и опсег гласа ученика (Којов-Буковић 1989).

Здравковић (2014) истиче да ритмичке фразе учитељ може да изводи куцањем оловке по клупи, пљескањем длана о длан или певањем неутралним слогом, након чега ученик на исти начин понавља задати образац, док напомиње да мелодијске фразе треба да буду у обиму дечјег гласа. Учитељ их такође изводи два пута, уз препоруку да се изводе певањем боље него свирањем на инструменту, зато што је певани тон ближи деци овог узраста. Пожгај (1988) истиче да препознавање мелодије има велики значај за ученике који ни приближно нису успели да успешно савладају репродуковање ритмичких и мелодијских фраза. У том случају следи поступак препознавања мелодије, у ком учитељ пита ученика за наслове песама које он познаје. Уколико ученик препознаје песме које му учитељ свира на неком инструменту или пева на неутралан слог, то је знак присутности музичког слуха. Након тога може уследити и покушај певања познате мелодије и овакав редослед може ослободити дете од неких сметњи да тачно отпева задату или познату мелодију.

За ученика који први пут присуствује неком виду аудиције, што је у основној школи случај са већином деце, тешко је очекивати репродуковање задатог музичког обрасца из првог пута, на основу онога што претходно чује. Њихова репродукција је неуверљива и несигурна, те их је потребно упутити на начин како да дођу до задате репродукције, што подразумева усмерење ка активном слушању, затим промишљању опаженог, а тек након тога репродуковању (Рајићевић 2017).

ИЗБОР КОМПОЗИЦИЈА ЗА РАД СА ХОРОМ

Избор композиција је веома важан фактор у раду са хором млађих разреда основне школе. Доследно својим естетским схватањима, Кодаљ је истицао да у настави сме да се користи само музика истинске уметничке вредности (уметничка и народна) и да само најстручнији, добро обучени учитељи-уметници-научници су вредни подучавања деце (Neumann 2006). Одабир одговарајућег репертоара је од пресудне важности ако желимо да деца успеју у различитим музичким стилевима и начинима за њихово извођење (Ashworth-Bartle 2003). У складу с тим, неопходно је да је учитељ у довољној мери музички образован да би знао да направи прави одабир композиција које првенствено треба да пробуде дечју заинтересованост (Кусовац, 2011).

Пожгај (1988) наводи да превише наивни и детињастии текстови могу довести до опадања дечје заинтересованости за певање у хору. Хорска музика би требало да буде везана уз песничке текстове, примерене дечјем узрасту. „Репертоар школских хорова обухвата одговарајућа дела домаћих и страних аутора разних епоха, као и народне, пригодне, песме савремених дечјих композитора и композиције са фестивала дечјег стваралаштва. При избору песама наставник треба да

пође од узраста ученика, процене гласовних могућности и примереног литерарног садржаја” (*Службени гласник РС – Просветни гласник* број 10/17: 147). Репертоар песама ипак не мора бити ведар и ритмичан по сваку цену. Постоји опасност да занемаримо песме које евоцирају осећај туге. Музика је моћно средство за изражавање осећања са којима не можемо или не желимо да комуницирамо на друге начине (Hennessy 2005). Башић је истицала да избор композиција наставнику не треба наметати додатно, поред прописаних песама за општеобразовне школе, и да овај сегмент треба да остане наставникова иницијатива. У томе му може помоћи неколико смерница као што су: настојање да се очувају песме краја у ком делује школа од заборава, упознавање уметничких композиција и песама из фолклора других крајева и земаља (Letica 2014). Рашковић (2019) додаје да елементе народне традиције треба укључити у све фазе васпитно-образовног рада, па самим тим и у хорску наставу основношколског узраста, и то не само наше, већ и традиције других народа, али с посебним акцентом на традицију краја у ком ученици живе, јер убрзано одумирање многих важних елемената традиционалне културе и њихов нестанак из праксе, оптицаја и живота ствара потребу да се тај процес одумирања спречи или макар одложи. „Часови хора треба да пруже ученицима могућност да науче већи број одабраних песама које су по садржају различите и пре свега примерене узрасту и да их упознају са вредним делима уметничке и народне музике” (Јеремић 2011: 5). Поред химне и композиција свечаног карактера, које ће се стално обнављати и изводити у оквиру школских прослава, потребно је сваке године увежбати још нових песама различите садржине, при чему ћемо обухватити и обраде народних мелодија, уметничке композиције за децу домаћих аутора, као и дечје композиције страних аутора или уметничке обраде мелодија других народа (Plavša i dr. 1968). Велики део опуса композиција који је доступан школама је и музички и литерарно доста захтеван. Један део тих композиција одише и елементима популарне музике који не пријају увек дечјим гласовима. Поп песма је обично писана за једног до два певача, који кроз песму испољавају све елементе своје вокалне технике, а када читав разред пева, та флексибилност коју њихови појединачни гласови пружају се често губи и самим тим се мења и карактер песме. Често бирамо такве песме из „немузичких” разлога. Постоји увек нека друга песма, која ће једнако одговарати контексту, теми догађаја, а која музички прикладнија и занимљивија (Hennessy 2005).

Приликом одабира песама и ученици могу бити ти који ће нам помоћи у овом делу хорског рада. Препоручује се да се ученици најпре звучно упознају са композицијама које имамо у плану за рад, те да на тај начин пробудимо њихову заинтересованост за певање и посвећеност у раду (Којов-Вуквић 1989). Можемо им том приликом понудити више од предвиђеног броја композиција, те да они одаберу која се њима највише допада. Приликом одабира композиција не смемо заборавити на естетски критеријум који се реализује провером квалитета литерарног и музичког

текста песме, при чему они морају бити међусобно у сагласју, нпр. у погледу говорног акцента, мелодијске изражајности са карактером литерарног текста, хармонске логичности и сл. (Јеремић и Станковић 2019).

Хорски диригенти могу подучавати правилном певању само путем пажљиво одабраног репертоара, како би код ученика развили леп тон, музичко фразирање, добре вокалне навике и музички укус. Увек је потребно проучити опсег гласа у композицији, као и бирати оне композиције које развијају средњи и горњи опсег дечјег гласа (Ashworth-Bartle 2003). Хенеси (Hennessy 2005) скреће пажњу на распон којим располаже песма која је у оптицају за избор, кретање мелодијске линије, при чему су дијатонски мелодијски покрети и мањи интервалски скокови лакши ученицима за извођење од хроматске мелодијске линије и великих интервалских скокова, и истиче да када се бирају песме без инструменталне пратње важно је обратити пажњу да почетни тон мелодије буде близу средине дечјег регистра, јер тиме прилагођавамо песму гласу а не супротнo.

МЕТОДИЧКИ ПОСТУПАК ПРИЛИКОМ ОБРАДЕ НОВИХ ПЕСАМА

Песме које се певају у хору се усвајају помоћу методичког поступка обраде песме по слуху, приликом ког преовлађује метода демонстрације (док наставник пева, ученици покушавају да што боље и тачније понове отпевано), дијалoшка метода (разговор кроз који долазимо до сазнања какву интерпретацију желимо да постигнемо) и аудио-метода (користећи аудио-средства учитељ бира најбоља извођења композиција које планира за рад) (Рајићевић 2017). Јеремић (2011) поред наведених, додаје и методу рада са текстом, која се испољава кроз обраду нотног, као и кроз обраду књижевног текста песме.

Учење песме по слуху захтева концентрацију ученика, њихову пажњу, меморију, груписање информација, аперцепцију и способност за репродукцију (Јеремић и Станковић 2019). Када је у питању примена овог методичког поступка, постоји сагласност аутора да се он примењује у нашој земљи, али поред њега, развили су се и други начини за усвајање песме. О једном таквом говори Хенеси (Hennessy 2005) наводећи основне елементе за подучавање песме да би усвајање исте било успешно. Неки од њих се подударују за методичким поступком обраде песме по слуху, али неки ипак не. И у једном и у другом методичком поступку, песму коју наставник жели да научи децу треба течно да познаје, односно да познаје њену мелодијско-ритмичку структуру, како би усвајање песме било брже и успешније. Такође, у оба поступка деци скрећемо пажњу на поновљене ритмове и разговарамо о речима и карактеру песме коју ћемо учити, али Хенеси (Hennessy 2005) у овом поступку подучавања песме истиче да се препоручује да се песма изводи барем први пут без пратње инструмента (препоручљиво чак током читавог процеса учења песме), а да се пратња

додаје тек када је песма сигурно научена. Ако се инсистира на постојању инструменталне пратње током учења, препорука аутора у том случају је да то буде гитара а не клавир, јер је мање доминантна. Разлика у приступу огледа се и у томе да је пожељно да ученици песму уче „успут”, у целини, а не да је уче постепено и из делова, а такође, не препоручује се ни приказивање текста приликом усвајања песме по слуху. Да учење певања песме која има много строфа не би постало заморно, саветује се мењање начина певања (љутито певање, тихо, тужно, на један дах и сл.).

Ипак, „у настави хора не постоји одређен и дат образац нити 'мера' која гарантује успешан рад са хором” (Јеремић 2011: 9). Те тако, тежњом да елементе које наводимо кроз наредне поднасловне остваримо и настојањем да што више труда уложимо у сваки од њих, можемо исте сагледати као смернице на путу ка успешности.

Правилно дисање

Познато је да је услов правилног дисања правилно држање тела. Учитељ током рада са хором треба да инсистира на правилном држању тела, што свакако утиче и на правилан развој дечјег организма, као и стварање навике лепог држања. Да би се развило правилно дисање код деце и оно као такво постало несвесна радња, важно је да постоји континуитет вежбања дисања. „Вежбе дисања су важне за загревање гласница, отварање дисајних путева и опуштање грла. Практикују се пре вежби певања и значајне су за регулисање даха у току певања” (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, број 10/17: 147). Свака хорска проба би требало да започне вежбама дисања које ће бити креативно осмишљене (Кусовац 2011).

„Док причамо или радимо, ми не размишљамо о дисању. У певању је дисање свесна активност и основни механизам за певање. Ученик мора да усклади певање са количином даха коју има и удахне што већу количину ваздуха. Из тих разлога вежбе дисања примењују се пре певања како би временом постале активност о којој ученик не размишља” (Јеремић 2015: 55–56). Удисање приликом певања би требало да буде природно, али са што дубљим удахом и споријим издисајем, односно споријим утроском ваздуха него што је то уобичајено. Издисање треба да буде свесно и вољно, успорено колико је потребно, јер од издисаја зависи не само трајање тона него и његова јачина, висина, па чак и боја (Рајићевић 2017).

Постоје многи начини за вежбање правилног трбушног дисања, што је практично за примену у што различитијим облицима да би рад на овом сегменту, као предуслову за лепо певање, остао у домену игре. Оно што је заједничко за све видове вежби дисања је да се најпре креће од вежби за опуштање грла (кроз симулацију зевања), затим неколико вежби удаха кроз нос, издаха на уста, са одбројавањем, при чему освешћујемо померање стомака, а мировање раменог појаса и груди. У оквиру једног склопа вежби добро је да уследе вежбе континуираног издисаја на слово „с”, „з” или „ш”, где већ можемо да се поиграмо и са динамичким

разликама, а потом следи испрекидан издисај за активирање дијафрагме (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, број 10/17). Којов-Буквић (1989) наводи услове да би се правилно удисао ваздух приликом певања: ваздух се *удише кроз нос*, што је веома важан сегмент, јер се на овај начин ваздух који удишемо пречишћава и по потреби загрева; *удисање је груднопречажно* (грудни кош се шири у свим правцима, а уз помоћ дијафрагме, ваздух се спушта до крајњих доњих делова плућа); по потреби, *ваздух се удише лагано или брзо* (зависно од карактера композиције која се изводи); *уједначено удисање ваздуха* (кратко, испрекидано и површинско дисање врховима плућа је чест разлог због ког деца „гутају” речи у говору или приликом певања); *дисање треба да буде нечујно*, јер гласно удисање ствара непријатан утисак и замара слушаоце.

Деци је потребно довољно простора да се удобно сместе – леђа треба да буду усправна, али рамена опуштена, мало размакнутих руку и да су опружене поред тела. Седење прекрштених ногу и седење прекрштених ногу на поду, тзв. „турски сед” никако нису препоручљиви положаји, јер је труп згњечен, а дисање ограничено (Hennessy 2005).

Упевавање

Упевавање је загревање и припрема вокалног апарата за певање (Јеремић 2015). „Вежбе распевавања доприносе квалитету певања и прецизном интонирању, чак и у почетним фазама. Како је певање и техничка вештина, распевавање може помоћи развоју дечјих гласова. Наставник треба да буде креативан и да користи вокализе које ће бити забавне деци, јер основни циљ јесте да заволе певање [...]. Правилном интонирању могу помоћи и визуелни знакови на које деца одлично реагују. На пример, покретима руку нагоре и надоле можемо давати знак деци да се мелодија креће навише или наниже (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, број 10/17: 147–148). Потребно је да диригент ради на томе да часови хора доследно прате чист, једнообразан звук певаних самогласника. Из тог разлога су вежбе за увевавање од пресудног значаја за певаче, и ако се ефикасно користе могу бити изузетно корисне за глас, ум и ухо. Треба их користити, не само за загревање гласа и поучавање вокалној техници, већ и за фокусирање дечје пажње и побољшање унутрашњег слуха. Оне такође могу створити атмосферу за интензиван рад који ће уследити. Вежбе за загревање не смеју бити досадне или само рутинске (Ashworth-Bartle 2003). Неке се песме могу брзо научити и оне ће сјајно послужити за увевавање (Hennessy 2005).

Певање произилази из говора. Са ученицима је згодно започети вежбе говорним гласом и начинима на који га можете користити при високим и ниским тоновима (Ashworth-Bartle 2003). Технички рад са децом у основној школи не би требало дуго да траје. Приликом увевавања, многи диригенти имају обичај да хор распевају специјалним вокализама и вежбама за дикцију и артикулацију, које се могу користити, осим у сврху распевавања, и у сврху ширења регистра гласова,

формирање вокала и сл. Ипак, постоји сагласност аутора да на овом узрасту треба бити обазрив са применама вокализа. Систематска механичка примена вокализа на почетку сваке пробе ствара код ученика осећање несигурности при јавном наступу, те их као вид упевавања треба примењивати с времена на време. Због бројних предности које вокализе носе са собом, можемо их примењивати у различитим тренуцима, током, као и на крају пробе, чиме нећемо стварати код ученика осећај припреме за јавни наступ и везивати распевавање вокализама са осећајем треме пред наступ (Plavša i dr. 1968). Са овим ставом се слаже и Којов-Буквић, која иако истиче њихов велики значај, ипак наводи да њих није потребно примењивати на свакој проби, а и приликом примене, не треба да трају дуго, јер замарају певаче (Којов-Bukvić 1989). Модели за упевавање које користимо треба да буду засновани на мелодијским и ритмичким елементима песме која се учи, при чему су могући слогови којима се врши распевавање: *ма, мо, ми, ме, му* (Јеремић 2015). Веома је важан принцип примерености узрасту приликом рада на вокалној техници, јер само на тај начин прилагођавамо вежбе вокалне технике узрасту, али и сваком ученику понаособ, што је посебно важно ако знамо да се музичке способности ученика развијају индивидуално (Јеремић – Станковић 2019). „Певају се самогласници (А, О, И, Е, У), док се остали гласови/сугласници не могу певати” (Јеремић 2009: 311). Основни положај усана приликом изговора вокала је овалан и он се благо модификује према потреби. Језик опуштен, лежи на дну усне дупље, док врх лагано додирује корен предњих зуба (Јеремић 2015). Оно што може подстаћи мотивацију ученика приликом рада на вокалној техници јесте и примена интерактивног едукативног софтвера SmartMusic, који поред многобројних функција нуди и могућност приступа дигиталној библиотеци која садржи велики број вокализа (у виду глосанда навише и наниже, лествичних кретања – дурске, све врсте мола, хроматске, пентатонске, целостепена и умањена лествица, разлагање акорада – трозвука и четворозвука) при чему све вежбе могу да се транспонују навише или наниже (Павловић 2018). Приликом упевавања, добро је повремено радити вежбе за уједначавање вокала. Када се глас поставља, потребно је настојати да се вокали што више уједначе, а да притом ипак сваки од њих задржи боју најближу својој природној (Pavićević 2017).

Потребно је подстицати тихо певање. Уколико се деци непрестано говори: „Певајте!”, крајњи исход ће бити викање а не певање. Певачка снага потиче од правилне контроле дисања и деца ће је развити полако, постепеним растом и правилним дисањем (Hennessy 2005). „Неопходно је неговати складно и тихо певање, а избегавати прегласно и форсирано, услед чега може доћи до оштећења дечјих гласница” (Павловић и др. 2016: 269). Учитељ би требало да прилагоди свој глас дечјем, јер они често у почетку уче имитацијом и треба да чују глас који је светао, чист, лаган и без прекомерног вибрата. Кључно је да деца чују од учитеља квалитет звука који им је потребан за репродукцију. (Ashworth-Bartle 2003).

Припреме за јавни наступ хора

На првим хорским пробама, према дидактичком принципу „од познатог ка непознатом”, као што је већ поменуто, веома је корисно да деца раније чују хорску композицију коју ће припремати или у извођењу школског хора (претходне године) или на часу музичке културе током слушања музике. На тај начин ћемо пробудити интересовање за рад. Веома је важно и угледно извођење диригента приликом учења нове композиције у оквиру ког ће указати и на интересантне детаље композиције, прожети своја излагања сликовитом причом о истој и на тај начин активирати пажњу ученика (Plavša i dr. 1968).

Често се током проба, посебно пред наступ, дешавају два основна проблема у интонацији, а то су да ученици певају ниско или високо. Ешворт-Бартл (Ashworth-Bartle 2003) наводи разлоге за оба проблема. *Ниска интонација*: неадекватна подршка даха, „тамна” и „затворена” боја приликом изговора самогласника, недостатак мотивације и концентрације, композиција написана у тоналитету који није прикладан узрасту ученика спрема опсега и кретње мелодије, проба траје предуго или се предуго диригент задржава на једној композицији, диригент није од самог почетка указивао на проблем са интонацијом и радио на њему, па деца нису навикла да се слушају и теже тачнијој интонацији, стално исти распоред седења, диригент још увек не познаје довољно индивидуалне вокалне способности својих ученика, па није кориговао распоред седења ученика, тако да ученици који са већом лакоћом усвајају нове песме седе до ученика којима то нешто теже иде, деца предуго седе на проби. *Висока интонација*: вокали се изговарају стегнуте вилице, грч у говорном апарату, диригент показује превише напетости и нервозе у свом ставу и гестикулацији, диригент интонира високо, а ученици имитирају, диригент не уочава проблем и не отклања га, деца певају прегласно, превише стреса у учioniци приликом пробе или превише измена које се врше у последњем тренутку.

Стална промена састава хора млађег школског узраста из године у годину доста може да утиче на његов развитак у току дужег периода, али тај „недостатак” је ипак могуће делимично отклонити, јер се не мења целокупни састав хора сваке године. Један део ученика од претходне године наставља да пева и идуће, те приликом обнављања сталног дела програма, потребно је поставити увежбаније ученике поред нових чланова хора, док приликом обраде новог материјала можемо очекивати равномерно учешће у раду и старих и нових чланова хора. Тиме ћемо обезбедити брже уклапање нових чланова, као и напредак хора током дужег временског периода (Plavša i dr. 1968). У оквиру хорског рада важно је подстаћи децу и да певају соло или са неколико другара. Овим начином рада деца ће боље чути себе и то ће додатно побољшати њихов слух и интонацију (Hennessy 2005).

Током проба, наставник треба да штеди све дечје гласове. Где год је то могуће, потребно је да деца певају тихо, да би се глас одмарао након „тежих” места. Неопходно је да наставник смишљено организује читав ток припреме једне композиције. Он ће се најпре концентрисати на правилно овладавање композицијом, а након тога на овладавање њеним изражајним и техничким елементима. На пример, на једној проби ће се усмерити на дикцију и правилну вокализацију, затим на другој на интонациону чистоћу и ритмичку коректност, па тек потом на интерпретативне детаље и фразирање, динамику, агогику, склоп целине (Plavša i dr. 1968). Када помињемо изражајне елементе, требало би посебну пажњу посветити дикцији, односно изговору речи које ће бити правилно наглашене у оквиру текста, фразе, а што ће даље довести до правилне музичке али и језичке целине (Којов-Bukvić 1989). Речи су разлог зашто певачи и хорови певају. Речи дају потпуно нову димензију стварању музике која надилази опсег инструменталиста. Композитори хорске музике у тексту проналазе своју инспирацију. Међутим, често се деси да слушамо хор који лепо звучи, али сваки покушај да схватимо о чему певају је узалудан. Дечји хорови морају бити научени да јасно изговарају и артикулишу текст, без ометања музичке фразе. Деца увек треба да разумеју значење текста који певају и да користе одговарајући израз лица да би пренели то значење (Ashworth-Bartle 2003). Дакле, важно је разрађивање уметничке изражајности приликом увежбавања песме коју ћемо јавно изводити, јер оно заправо представља рад којим се обликује дело и који се обавља последњи, али га добар диригент мора имати стално у глави за време рада са хором. Диригент изабрану песму треба стално да посматра и осећа као једну започету целину, а то је наравно могуће, само ако он пре увежбавања песме са хором ту песму сам темељно проучи, па тако певаче упозна са карактером и стилем дела (Završki 1979).

Као део припрема за наступ, свакако да је неопходно поменути и трему, која се може пренети с појединца на цео колектив. Ипак, деца у колективу сигурније певају, управо из разлога јер је одговорност за успешан наступ подељена. Увежбавање колектива је дуг процес, па је трема елемент који ће наставник потискивати на различите начине, од самог почетка вежбања, почев нпр. од распореда стајања (Pavićević 2017). Такође морамо бити свесни да ће промена простора у ком се пева утицати на ученике. Деца су научила и увежавала своје песме у једном простору и одласком у просторију у којој ће се одвијати наступ, њихов звук ће се одједном изгубити у много већем простору. То може да утиче обесхрабрујуће на њих. Зато вреди покушати да се пре самог наступа обезбеди време за пробу или упевавање у простору у ком се наступа (Hennessy 2005). У дворани, сали или цркви у којој се одвија наступ засигурно ће се догодити акустичке промене. Такве сале су често акустичније од простора у ком смо вежбали, па то може у неким композицијама прикрити проблематична места, али у брзим композицијама, таква акустика зна да прави проблем. У том случају

потребно је прилагодити темпо. И поред обезбеђивања пробе у којој се наступа, често осећај током певања зна додатно да се промени када се тако акустична сала напуни публиком, поготово у зимском периоду, када сви облаче капуте, који ће салу учинити мање акустичном од онога како је то било током пробе у празној сали (Ashworth-Bartle 2003). У оквиру завршних припрема за јавни наступ потребно је увежбати уредан начин излагања на позорницу, према већ предвиђеном распореду места у хору (Plavša i dr. 1968).

Јавни наступ

Јавни наступ је циљ ком тежи сваки диригент и хор. Он је врхунац једне градације психолошких и радних напора, и као такав се често дочекује са разумљивим узбуђењем. То узбуђење има потенцијал да се претвори у „уметничко одушевљење”, уколико се правилно води и усмерава, током припрема за јавни наступ. С друге стране, јавни наступ је за децу истовремено и изузетан психофизички напор. С тога је важно да деца на наступ дођу одморна и расположена (Plavša i dr. 1968). Уколико не постоји притисак приликом јавног извођења, Павловић, Цицовић-Сарајлић и Ковач (2016) истичу да јавно наступање хора на приредбама додатно подстиче развој позитивних црта воље и карактера и да ће сваки успешан наступ код ученика изазвати осећање задовољства, радости и поноса.

Пробе хора на дан јавног наступа нису никако препоручљиве јер стварају несигурност и нервозу диригента, смањују самопоуздање ученика и слабе физичку и гласовну кондицију хора. Ученици тог дана треба да се баве другим активностима и дођу на наступ жељни певања. Пре самог изласка на позорницу, умирујућим тоном је потребно поразговарати са члановима хора и поновити редослед извођења композиција (Plavša i dr. 1968). Петнаест минута пре наступа је кључно и у овом периоду, диригент треба да буде са децом. Деца се тада фокусирају и проводе време тихог размишљања. Треба да науче да сачувају своју енергију како би се она могла ослободити током извођења. Од пресудног је значаја да деца не буду остављена у рукама некога ко можда не разуме деликатност ситуације и покушава да стекне контролу викањем. Последње што је деци потребно у том тренутку је да се угуши самопоуздање и самопоштовање. Они су заиста оправдано узбуђени и могу бити гласни. Ову енергију диригент треба правилно да усмери, а за то, он мора бити врло вешт педагог (Ashworth-Bartle 2003).

Јермић (2012) истиче да хор својим извођењем шаље поруку, а од начина и способности емотивног учешћа зависи одговор публике на изведено дело, због тога је важно да хористи разумеју текст, као и емотивну поруку композиције коју изводе. Од изузетног значаја је да диригент, након завршеног јавног наступа, похвали певаче, а уколико је било грешака да им у благој форми укаже на њих (Анђелковић 2005). Јер је у свакој фази рада најважније да се увек сетимо да добар учитељ

музике не сме занемарити основни мотив сопственог, као и ученичког бављења музиком, а то је уживање. Некада, закупљени механичком стварања музике, управо то чинимо (Hennessy 2005).

ЗАКЉУЧАК И ПЕДАГОШКЕ ИМПЛИКАЦИЈЕ

Евидентан је учинак који правилно вођена хорска активност може да има на ученике. У литератури постоји сагласност да је она посебно важна када се посматра њен утицај на друштвену компоненту живота детета, али исто тако и када је у питању изградња дисциплине која ће ученицима касније бити од великог значаја за различите сегменте живота. Специфичност бављења овим видом колективног музицирања доприноси развоју музичких способности и креативности, али најважније, и љубави према музици. Све то није могуће без диригента који треба да буде стрпљив и креативан, да подстиче позитивну атмосферу, верује у успех, али и да се посвети стручном усавршавању чиме ће, уз посвећен рад, обезбедити успешна хорска извођења. Пажљиво планирање рада са хором млађег школског узраста прати потом и избор певача за хор који захтева стрпљење и вештину диригента. Наставник музичке културе или учитељ који руководи хором мора пажљиво да се посвети сваком ученику, да уме да препозна музикалност код ученика користећи се утврђеним поступцима које предлажу стручњаци из ове области. Такође, репертоар хора треба пажљиво да се бира у складу с могућностима и интересовањима ученика, али да при томе остане присутан критеријум који проверава квалитет мелодијског и литерарног текста, као и њихову међусобну усаглашеност. Литература истиче примену методичког поступка обраде песме по слуху као доминанту приликом рада са хором, али постоје и други начини за обраду нових песама. Да би се постигао квалитетан хорски, једнообразан звук, аутори истичу да је неопходан редован рад на вежбама дусања, јер је подршка даха услов за лепо певање, као и вежбе за упевавање, које се бирају пажљиво, и то у сврху загревања и ширења опсега гласа. Током наставног процеса и припрема за јавни наступ могу се јавити разни проблеми, те је неопходно да диригент уме да припреми децу и буде спреман да превазиђе потенцијалне тешкоће. Да их на време упозна са репертоаром који планира да се вежба током године, да уме да препозна узрок проблема са интонацијом приликом певања, да уме да „штеди” дечје гласове и од првих проба на правилан начин усмерава потенцијалну трему која се може јавити код ученика приликом јавног наступа. Сам јавни наступ треба да буде позитивно и охрабрујуће искуство за ученике и да приликом извођења осете задовољство извођења музике. На тај начин ће ученици развити мотивацију за даљи рад и љубав према хорској музици.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић, Александар. Дечји хор у основној школи. *Педагошка стварност*. LI/5/6 (2005): 490–494.
- Арсић, Аница. Хорско певање као начин подстицања музикалности код ученика ниже музичке школе. *Педагошка стварност*. LXII/2 (2016): 338–347.
- Бјелобрк Бабић, Озренка, Амићић, Бранислава. Примјер обраде наставне јединице из вокално-инструменталне музике примјеном Power Point-а. *Зборник радова Учитељског факултета у Призрену - Лепосавић*. VIII/1 (2014): 231–241.
- Здравковић, Весна. Музичке способности ученика 1. разреда основних школа у Врању. *Годишњак Педагошког факултета у Врању*. V/1 (2014): 453–466.
- Јеремић, Биљана. Историјски осврт на значај певања на млађем школском узрасту у наставним плановима и програмима од 1948. до 1984. *Норма*, XIV/3 (2009): 307–322.
- Јеремић, Биљана. Моделовање процеса сазнавања хорским певањем на млађем школском узрасту. *Зборник ВШССОВ*, VI/2 (2011): 95–106.
- Јеремић, Биљана. Модели комуникације током хорског извођења. *Настава и васпитање*, LXI/2 (2012): 333–350.
- Јеремић, Биљана. *Од певања до музичке културе. Методика наставе музичке културе – Извођење музике певањем песама по слуху. Практикум за васпитаче и учитеље*. Сомбор: Педагошки факултет, 2015.
- Јеремић, Биљана, Станковић, Емилија. *Методика наставе музичке културе за предшколски и млађи школски узраст*. Сомбор: Педагошки факултет, 2019.
- Кусовац, Сузана. *Методика наставе музичке културе у разредној настави: приручник за студенте и учитеље разредне наставе*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 2011.
- Павловић, Биљана, Цицовић-Сарајлић, Драгана. Специфичности и значај музичког васпитања деце узраста до три године у предшколској установи. *Зборник радова Учитељског факултета у Призрену - Лепосавић*. IX/1 (2015): 289–302.
- Павловић, Биљана, Цицовић-Сарајлић, Драгана, Ковач, Анђелка. Хорско певање у млађим разредима основне школе. *Зборник радова Филозофског факултета*, XLVI/1 (2016): 259–277.
- Павловић, Саша. SMARTMUSIC као интерактивно наставно средство у настави музичке писмености. *Зборник радова Учитељског факултета у Призрену – Лепосавић*, XIV/12 (2018): 111–126.
- Рашковић, Божана. Познавање народне музичке грађе рашког краја ученика четвртог разреда основне школе. *Зборник радова Учитељског факултета у Призрену – Лепосавић*, XV/13 (2019): 241–250.
- *
- Ashworth-Bartle, Jean. *Sound Advice: Becoming a Better Children's Conductor*. New York: Oxford University Press, 2003.
- Bjørkvold, Jon-Roar. *Nadahnutо biće – dete i pesma, igra i učenje kroz životna doba*. Beograd: Plato, 2005.
- Goble, J. Scott. *What's So Important About Music Education*. New York: Routledge, 2010.
- Hallam, Susan. *Music Psychology in Education*. London: Institute of Education, University of London, 2006.

- Hennessy, Sarah. *Coordinating music across the primary school*. Bristol: Taylor & Francis Inc., 2005.
- Heveler, Kasper. *Muzički leksikon*. Novi Sad: Matica srpska, 1961.
- Kojov-Bukvić, Irena. *Metodika nastave muzičkog vaspitanja*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1989.
- Kovačević, Krešimir. *Muzička enciklopedija 3, Or-Ž*. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod, 1977.
- Letica, Marina. *Vjerujem svakom detetu, tekstovi iz ostavštine Elly Bašić*. Zagreb: Glazbeno učilište Elly Bašić, 2014.
- Neumann, Carolyn. The Kodály Method and Learning Theories. *The Canadian Music Educator*. 47/4 (2006): 48–49.
- Pavićević, Aleksandra. *Hor u osnovnoj školi: od audicije do javnog nastupa*. Beograd: AGM knjiga, 2017.
- Plavša, Dušan, Popović, Borivoje, Erić, Dragoljub. *Muzičko vaspitanje, prvi deo*. Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika socijalističke republike Srbije, 1968.
- Požgaj, Joža. *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi*. Zagreb: Školska knjiga, 1988.
- Ward-Steinman, Patrice Madura. *Becoming a Choral Music Teacher*. New York: Routledge, 2010.
- Završki, Josip. *Rad sa dječjim pjevačkim zborom. Metodički priručnik za nastavnike glazbenog odgoja i voditelje dječjih pjevačkih zborova*. Zagreb: Školska knjiga, 1979.

*

Министарство просвете, науке и технолошког развоја. *Правилник о плану наставе и учења за први циклус основног образовања и васпитања и програму наставе и учења за први разред основног образовања и васпитања*. Службени гласник РС - Просветни гласник, број 10/17, 2017

CONDITIONS FOR SUCCESSFUL REALIZATION OF CHOIR TEACHING AT YOUNGER SCHOOL AGE

Summary: *With its significance and benefits that it provides while children growing up, choral music deserves great attention. With this paper, we wanted to point out the elements that make the methodical approach in working with the choir of the younger grades of primary school unique. In order to provide conditions for the realization of choir teaching at a younger school age, the paper discusses the role of the conductor and presents the way of planning work with this type of choir, which includes the selection of compositions for work, as well as the choice of singers. This review article provides an insight into the methodical procedure used for learning new songs, and within which the relevant literature does not skip certain elements in working with the choir, such as proper breathing, warming up, preparation for public performance, and finally the public performance as the final goal towards which every work with the choir should be directed.*

Key words: *music, choral singing, school choir, primary teacher.*