

# МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ДЕТИ



Министерство культуры Российской Федерации  
Российская Академия наук  
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

# **МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ДЕТИ**

Научно-методическое пособие

Москва 1992



**Музыкальный фольклор и дети: Методическое пособие. Составление и общая редакция Л. В. Шаминой. — М.: Республиканский центр русского фольклора. — 100 с. с нот.**

**Рецензенты:**

**Н. К. Мешко — народная артистка СССР, профессор;  
Л. Я. Пашкина — канд. пед. наук.**

В разработке методического пособия приняли участие следующие авторы (по порядку оглавления): Фибих Л. В., Алексеева Л. А., Медведева М. В., Белоконова Т. И., Никольская Е. В., Шамина Л. В., Дедик М. Я., Куприянова Л. Л., Кирюшина Т. В., Исенко С. П., Стржелинская А. М., Астрова В. О. Библиография подготовлена Куприяновой Л. Л. и Дедик М. Я.

Пособие посвящается актуальной проблеме эстетического воспитания школьников средствами музыкального фольклора. Сложившаяся практика преподавания музыки опирается на профессиональные и академические исполнительские традиции. При этом народное песнетворчество остается в стороне. Многие поколения современников не знают родных исконных песен, не говоря уже о способности их импровизировать. В этой связи данное пособие обретает особый смысл, поскольку является опытом такого рода.

## ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В пособие вошли основные, на наш взгляд, аспекты работы с детским фольклорным коллективом. Сугубо методические рекомендации по тем или иным формам работы сочетаются с теоретическими суждениями, высвечивающими отдельные моменты этой работы как в общем установочном плане (например, раскрываются основные принципы обучения музыкальному фольклору и формирования репертуара), так и по частным методическим вопросам (например, показываются приемы и способы овладения конкретными навыками, необходимыми для фольклорной деятельности). Теоретическая разработка некоторых принципиально важных педагогических вопросов помогает глубже проникнуть в специфику фольклорного обучения детей, особенности их возрастной психофизиологии, значительно продуктивнее организовать процесс обучения.

Поскольку детское массово-эстетическое воспитание на фольклорной основе осуществляется в культурно-просветительных и детских внешкольных учреждениях, то, естественно, что пособие адресуется руководителям детских фольклорных коллективов, работающих на базе таких учреждений. Однако в последние два-три года возрастает интерес к музыкальному фольклору учителей пения и музыки общеобразовательных школ. Эту активную тенденцию нельзя игнорировать, так как в ее основании лежит огромный воспитательный потенциал. Идею широкого внедрения знаний родного музыкального языка может осуществить общеобразовательная школа. Введены специальные разделы, в которых освещаются особенности фольклорной работы в условиях школы и в рамках существующей школьной программы эстетического воспитания, ориентированной на развитие широкого музыкального кругозора учащихся, на приобщение их к миру большой музыки через народное творчество.

Пособие снабжено библиографией как по узко тематическим вопросам (почти каждый раздел содержит списки использованной и рекомендуемой литературы), так и по теме пособия в целом (см. раздел «Библиография», включающий теоретические, методические и репертуарные издания). Учитывая репертуарно-методический «голод» в сфере детской фольклорной деятельности, руководители и педагоги должны подготовиться к самостоятельному поиску репертуара, опираясь на библиографические указатели пособия.

Тематическое многообразие разделов, их углубленная проработка вызвали необходимость привлечения к подготовке методического пособия большой группы специалистов различных направлений — практиков и преподавателей средних и высших учебных заведений культуры и искусства, хорошо осведомленных в вопросах фольклорной и педагогической работы, детской психологии и музыкальной педагогики.

## **ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОМУ ФОЛЬКЛОРУ**

Приступая к музыкально-эстетическому образованию детей на основе музыкального фольклора, необходимо ясно представлять себе сущность этой самобытной художественной системы. Если определять коротко, то музыкальный фольклор — это народная музыка или, точнее, традиционное народное музыкальное искусство. Именно традиционное, уходящее своими корнями вглубь веков. Вне традиции фольклора нет и быть не может. В нем своеобразны и традиционны не только стиль и форма, но и содержание, система образов, сам принцип отражения действительности.

До сих пор фольклорные традиции живут и развиваются, хотя и не столь широко и интересно, как это было в прошлые века. И сейчас еще многочисленные фольклорно-этнографические экспедиции, предпринимаемые различными научными, творческими организациями, учебными заведениями страны, постоянно и заново открывают для нас сохранившиеся образцы народного искусства там, где оно считалось исчезнувшим, выявляют очаги живых фольклорных традиций.

Сложные диалектические процессы, характеризующие современное состояние народного творчества, свидетельствуют о важных качественных преобразованиях форм его жизни и развития в новых исторических условиях. Поэтому к фольклору следует относиться не как к омертвевшему, застывшему явлению прошлого, а как к жизнестойкому источнику современной самобытной народной художественной культуры. Фольклор — это творческий организм, система творческого мышления, реализованная в художественной форме.

Главный принцип освоения фольклора — глубоко проникать в сущность фольклорного творчества, в глубинные слои художественного народного мышления, и на этой основе как можно полнее раскрывать художественный потенциал каждого приобщающегося к фольклору индивидуума.

Фольклор предстает искусством необычайно цельным. Эта цельность особого рода, так как она дает возможность человеку ощутить себя частью этой объективной цельности, частью своего

народа. Фольклор как художественная традиция целого народа сочетает в себе два коррелирующих понятия — индивидуальное и коллективное. При этом коллективность в фольклоре выступает как «форма проявления традиции: традиция живет коллективностью, а коллектив объединяется традицией» \*. Коллективность как эстетическая категория в фольклоре реализуется в творческом процессе, в котором происходит соединение коллективного творчества с индивидуальным, «слияние в одно целое различных индивидуальностей с полным сохранением свободы личности» \*\*. Певцы, изливая свои чувства, «стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения...\*\*\*» Таким образом, принцип коллективности фольклорного творчества, основанный на диалектическом единстве коллективного и индивидуального, является основополагающим и в организации обучения музыкальному фольклору.

Фольклор представляет собой самостоятельную целостную художественную систему со своими закономерностями развития и средствами выразительности. Поэтому всякая народная песня может быть осознана только в определенном контексте конкретной традиции, так как она не существует сама по себе, а является основной частью традиции, и вне этой целостной системы не может быть правильно истолкована. «Осмысление правил передачи устной традиции как единой, живой и органичной системы, а не как отдельно выхваченных из нее песен» \*\*\*\* осуществимо лишь при серьезной фольклористической работе. Это не означает запрет на отдельное исполнение песен. Имеется в виду соблюдение принципа обязательного раскрытия контекста каждой конкретной песни, в том числе анализ ее приуроченности, предназначенности, способа исполнения. Раскрывая с помощью этнографии те или иные стороны народной жизни (например, свадебный обряд, традиционное молодежное гулянье, весеннее хороводное обрядовое действо и т. п.), определяя место каждой конкретной песни в них, можно добиться наиболее полного объективного и яркого раскрытия ее содержания.

Эстетическое отношение фольклора к действительности проявляется в процессе живого исполнения — творчества. Эстетическое воздействие фольклора значительно снижается в восприятии его только через воспроизводящие формы — книгу, видео-, магнитофонную запись, кино. Сила влияния фольклора заключается в

---

\* Земцовский И. Народная музыка и современность. — В сб.: Современность и фольклор. Статьи и материалы. — М.: Музыка, 1977, с. 49–50.

\*\* Линева Е. Жива ли народная песня? — Русские ведомости, 1903, 31 января.

\*\*\* Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. — СПб., 1904.

\*\*\*\* Васильева Е. Роль фольклорно-этнографического контекста в трактовке традиционной песни. — В сб.: Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986, с. 98–99.

той непосредственной реакции, которая возникает у слушателя и зрителя в самый момент исполнения. Но еще более ценно то эстетическое наслаждение, которое получают сами исполнители. Одно дело — видеть, как пляшут и поют другие, но иное — самому принять участие в творческо-исполнительском акте. Фольклор тем и уникален, что рождается и существует в среде самих танцоров и исполнителей, для них самих. И в этом смысле фольклор является наиболее эффективной формой раскрытия, раскрытия личности, проявления ее потенциальных способностей и инициативы. Отсюда вытекает следующий принцип — обучение фольклору должно носить обязательно живой, неформальный характер.

Очень важно понять внутренний динамизм фольклорной традиции, достигаемый единством таких взаимоисключающих категорий, как устойчивость основных признаков традиции и одновременно их вариативность, сохранение определенных сложившихся традиционных формул и существующая на этой основе импровизационность. Только соблюдение единства указанных полярных категорий в обучении музыкальному фольклору может обеспечить верную методическую установку, при которой фольклор, с одной стороны, сохранит свою самобытную традиционную (устойчивую) форму, а с другой, — не станет догматическим надолбом.

Небольшой ретроспективный экскурс проливает свет на существовавший механизм передачи традиционной культуры от старших к младшим: он проходил в условиях единой музыкальной среды изустным способом. Находясь в постоянном соприкосновении с фольклором в его естественных, бытовых проявлениях, дети постепенно осваивали его язык, постигали «плоть и кровь» традиционной культуры. Происходило это на вечерах, в беседах, на посиделках в различной форме и разными способами, в том числе и с помощью игр, песен, во время которых осуществлялась своего рода социализация детей и подростков, сообщались те эстетические и этические нормы, в соответствии с которыми должна протекать их взрослая жизнь\*.

В патриархальном крестьянском обществе дети, естественно, были включены и в трудовую жизнь, где без них не могли обходиться, и в традиционную культуру, где у них была своя роль. Характерная для прежних времен передача традиции от взрослых к детям давно нарушилась. Современная система воспитания и образования выделила детей из мира взрослых. Условия урбанизации привели и продолжают приводить ко все большей пространственной и психологической разобщенности работающих родителей и детей, которые основное время проводят в кругу сверстников. В результате появился разрыв между «культурой

\* Например, детские коллективные игры «в свадьбу» были не только развлечением, но и своеобразной подготовкой ко «взрослому варианту»; многие игры и песни, отражавшие нравственные идеалы народа, учили детей умению к труду.



взрослых» и «культурой детей». Утрачены многие замечательные детские игры. Фольклорная среда современного человека, особенно городского, доведена практически до нуля. Нет ни «вечерней сказки» бабушки, ни «колыбельной» матери. В детском саду и в школе фольклор «изучается» в плановом порядке, и преподносится детям в форме музыкальных и литературных «памятников», то есть прочитанного по книжке, спетого по нотам.

Конечно, невозможно да и бессмысленно пытаться возродить тот бытовой уклад, породивший устное художественное творчество народа. Как нельзя воротить патриархальный быт, так нельзя привить народу целиком старую песню. Сегодня необходимо искать такие формы музыкального воспитания и образования, которые органично сочетали бы в себе многообразие интересов современника, приобщали его к народной национальной культуре как составной части духовного потенциала человека.

Если раньше «погружение» в фольклор протекало для ребенка как бы само собой, естественным путем, то в настоящее время оно осуществляется, как правило, в результате целенаправленного обучения, формализованного и произвольного, что по сути своей противоречит неформальной и непроизвольной природе фольклорного творчества. Поэтому к организованному обучению необходимо относиться как к творческому процессу, нуждающемуся в особой непринужденной обстановке, микроклимате доверия и естественного поведения. Живую изустную форму народного песнетворчества нельзя подменять или ограничивать механическим выучиванием народных песен. Избежать этого поможет игра (подробнее см. раздел «Игра как важная форма обучения музыкальному фольклору»).

Хорошо, когда народная песня звучит со школьной или клубной сцены, и звучит ярко, слаженно, чисто и слитно. Качественное и эмоционально окрашенное исполнение зажигает слушателей, вдохновляет исполнителей и роднит в них желание еще больше заниматься фольклором. Но главное все-таки при этом кроется не в сиюминутном концертном выступлении, а в тех наполненных творчеством учебных занятиях, которые хотя и остаются «за кадром» концерта, помогают ребенку ощутить момент истинного творчества, вкусить радость его, сделать такой же потребностью души, какую испытывают подлинные носители народной культуры в момент творческого подъема.

Трудно найти другой материал, столь же близкий детям по духу и одновременно содержащий огромные воспитательно-обучающие возможности, каким является фольклор. Его главное достоинство заключается в импровизационном характере творческой деятельности. Именно это открывает гораздо большие возможности для развития творческого мышления, инициативы, способно-

---

\* Лебедев В. Пение светского характера как одна из функций деятельности народных хоров. — «Баян», Тамбов, 1907, № 1, с. 7—10.

стей детей. Синкретичность фольклорного музицирования (органическая связь в нем пения, игры, пластики движений и других видов художественного самовыявления), яркая образность музыкально-поэтического и хореографического языка, доступность для понимания — все эти качества позволяют фольклору занять в программе эстетического воспитания детей самое достойное место и рассматривать его как **ЦЕЛЬ** обучения народной культуре и как **СРЕДСТВО** нравственно-эстетического воспитания учащихся.

Последнее, на что хотелось бы обратить внимание руководителей, касается знания признаков, характеризующих своеобразие каждой местной культурной традиции. Эти признаки условно можно систематизировать по трем основным группам:

1. Признаки, связанные с характером и формой бытования музыкального фольклора в конкретной местности.

2. Признаки, раскрывающие особенности музыкальной стилистики песен: их композиции, структуры стиха, интонационно-мелодического, ладового и ритмического строения и других выразительных средств.

3. Признаки, касающиеся специфических исполнительских приемов, свойственных народному пению (подробнее см. раздел «Развитие певческого голоса...»).

Изучая признаки, характеризующие самобытность местной певческой традиции, и осваивая их в своей практической работе, руководитель тем самым добивается главного, с точки зрения сохранения традиции, — передачи народной характерности, самобытности, которая самым тесным образом и прежде всего связана с местным диалектом. Если условия обучения позволяют вести фольклорные занятия на основе конкретного музыкального диалекта, — это наилучший путь усвоения фольклора, сохранения и развития подлинно народной, аутентичной певческой культуры.

Однако не следует противопоставлять местную певческую традицию общерусской певческой культуре, развивающейся на почве общенационального литературного языка. В силу множества социально-экономических, исторических и культурных факторов далеко не везде возможно решить проблемы диалектного обучения. Осваивать музыкальный фольклор и метод фольклорного творчества можно с помощью общерусского языка, хотя потери в народной характерности при этом неминуемы.



## ОРГАНИЗАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ РАБОТЫ В ШКОЛЕ

В настоящее время детское музыкальное образование, как и вся система образования, переживает пору серьезной перестройки и обновления. Идет активный поиск наиболее прогрессивных форм и методов обучения и воспитания подрастающего поколения. В этом контексте представляется важным и своевременным актом — переоценка роли народного музыкального творчества в эстетическом воспитании школьников. К решению данной проблемы в широком масштабе мы сегодня пока еще не готовы: не хватает руководителей, знающих основы фольклорного песнетворчества, отсутствуют необходимые репертуарно-методические пособия и т. д.

Но время не ждет, и эту работу следует начинать, ибо сама жизнь настоятельно требует перестройки взгляда современного общества на духовные ценности прошлого, на народно-художественные традиции. То, что утеряно обществом в отношении народности образования, в том числе музыкального, необходимо восстановить и переосмыслить в духе времени, которое характеризуется не только ростом национального самосознания народов, но и обострением межнациональных конфликтов. В решении этих проблем правильная ориентация массовой музыкально-воспитательной работы поможет сделать много ценного, закладывая в умы и сердца молодого поколения любовь к родным корням, уважительное отношение к традициям предков, понимание культуры других народов так же хорошо, как и понимание своей культуры. Занятия музыкальным фольклором будут этому способствовать.

Организация фольклорной работы требует от руководителя исключительной заинтересованности, фантазии, энергии и терпения. Дело в том, что ограничение только классными занятиями означает упущение больших возможностей неформальной работы со школьниками. Ведь внеклассные формы в данном случае следует рассматривать не только как дополняющие учебные занятия, но и в значительной мере стимулирующие всеобщий интерес школьников к фольклорному исполнению, создающие в школе общую доброжелательную атмосферу понимания самобытности ха-

ракторного фольклорного песнетворчества. Сочетание классных и внеклассных форм занятий, их взаимодействие и взаимопроникновение в процессе обучения школьников музыкальному фольклору позволит учителю добиться гораздо больших успехов в работе, ученикам же полнее и глубже проникнуться народной художественной культурой.

Выполняя учебную программу, предусматривающую минимум необходимых знаний народного музыкального творчества и навыков фольклорного музицирования, учитель имеет возможность объединить на их основе интересы учащихся разных классов и возрастов. При этом могут быть использованы самые различные неформальные способы общения учеников, объединенных общей идеей (например, организацией фольклорного ансамбля, фольклорно-этнографических экспедиций, школьного музея народного творчества, общешкольных фольклорных праздников и др.).

Надо заметить, что, несмотря на выросший за последние два десятилетия общественный интерес к старинным образцам народного песнетворчества, большая часть населения, особенно городского, воспринимает его все же с отчуждением, как некую экзотику. И школа, к сожалению, не является исключением. В этой связи перед учителем пения встает первоочередная задача — найти такие формы фольклорной работы, которые, с одной стороны, вызвали бы у ребят живой интерес к народным песням, желание разыгрывать их, и, с другой, — давали бы зримый художественный результат этого творческого процесса в виде публичных выступлений с фольклорными программами. Для этого приобщение к музыкальному фольклору должно протекать как бы изнутри, содержательно, на основе изучения законов народного песнетворчества, условий его бытования, но никак не механически, путем заучивания народных мелодий. В то же время стремление к совершенствованию, отточенности исполнения, сопровождаемое кропотливой репетиционной работой, невозможно без многократных повторений, упражнений в искусстве пения. Педагогическое мастерство учителя в том и состоит, чтобы сочетать упорный учебный труд со свободной творческой раскрепощенностью учеников, теорию с практикой, технику с творчеством, то есть насыщать трудоемкий процесс обучения радостью художественного самовыражения.

Как же увлечь ребят фольклором? Какие подобрать слова, образы для передачи (но без лишнего теоретизирования!) необходимых фольклорных сведений, а также неповторимого аромата народной поэзии, ее глубокого символического смысла, заключенной в ней мудрости и жизненной силы народа? Здесь нужны не только специальные знания, но и увлеченность предметом, артистический талант учителя, его умение донести до ребят национальное своеобразие, характерность народного пения. Эти педагогические качества могут проявиться при условии искреннего желания познать народные традиции. Оно поможет учителю научить

ся говорить языком фольклора, овладеть народными средствами художественной выразительности, быть в большой степени осведомленным в вопросах фольклорного творчества. Для этого необходимо постоянно читать специальную литературу, искать и находить новые источники фольклорных знаний.

Чтобы занятия носили серьезный характер и нацеливали школьников на глубинное постижение художественных народных традиций, надо позаботиться об их багаже в части фольклорных впечатлений. Только живое общение с носителями конкретных фольклорных традиций может дать правильные и наиболее полные представления о специфике фольклорного творчества, о народном искусстве в целом. Следовательно, нужно настраиваться на постоянную практическую фольклорно-этнографическую работу со школьниками. Она может стать увлекательной, похожей на работу археологов, также имеющих дело с историческими памятниками минувших веков. Кстати, в этом плане уроки пения на основе музыкального фольклора тесно смыкаются с другими школьными предметами (например, историей, литературой, русским языком). Такую очевидную межпредметную связь желательно использовать в учебной работе школы.

Наиболее эффективной формой осуществления фольклорной практики является фольклорная экспедиция. Она не должна пугать учителя. Существует масса литературы, в которой содержатся обстоятельные рекомендации по вопросам организации и методики собирательской работы (см. с. 16). Совсем не обязательно ехать в экспедицию далеко и надолго. Можно ее провести в один день в близлежащей местности. Главное — разыскать нужного исполнителя или группу исполнителей народных песен, сохраняющих старинные певческие традиции, характерные для данного района, области, края. Этим исполнителем может стать бабушка или дедушка какого-либо ученика, ученицы из того или иного класса. Важно заранее провести поисково-подготовительную работу и затем результативно осуществить встречу школьников с исполнителями народного мелоса. Здесь большое значение имеют именно личные впечатления, получаемые из непосредственных контактов с носителями фольклорных традиций в быту, наблюдение за их манерой держаться, говорить, одеваться, размышлять, за их внешней осанкой и внутренним состоянием души, формами бытового общения, нравами и обычаями. Все вместе это дает возможность проникнуться атмосферой народной жизни и мудрости, миропонимания, что в итоге позволит эффективнее, органичнее усваивать народно-песенные традиции, по-настоящему ощутить певческий стиль и передать его в своем исполнении.

Для обеспечения успешной работы с первых же дней следует позаботиться о создании материально-технической базы фольклорных занятий. Ее составляют прежде всего такие важные технические средства обучения, как магнитофон и проигрыватель, а также комплекты народных музыкальных инструментов (ложки,

трещотки, бубен, рубель, ветряк, жалейка, свистульки, свирели и др.). Инструментов должно быть в достаточном количестве — для всех присутствующих на уроке. Какую-то часть инструментов можно приобрести в магазинах, остальные добываются в экспозициях, либо делаются своими руками (об этом см. подробнее в разделе о народных инструментах).

Надо сказать, что в обучении музыкальному фольклору большую роль играет наглядность. Она должна выражаться как в слуховых, так и в зрительных впечатлениях. Последние могут накапливаться в школьном музее народного творчества. Его создание не только укрепит наглядную базу обучения, но сплотит ребят вокруг идеи возрождения национальной культуры. Предметами музейной экспозиции могут стать: домашняя утварь старинного крестьянского быта, народная одежда, вышивка, игрушки (матрешки, абашевские свистульки, дымковские и богородские игрушки), предметы народных промыслов (жестовские, хохломские, палехские, гжельские, вологодские, архангельские изделия прикладного искусства), народные музыкальные инструменты, старинные издания народных песен, сказок, пословиц, поговорок и т. п.

В организационную работу желательно вовлекать родителей, вести с ними беседы о важности духовного воспитания детей средствами народного искусства. Родители могут оказать неоценимую помощь в проведении фольклорных экспедиций, коллективных посещений фольклорных концертов, в покупке народных музыкальных инструментов (для индивидуального пользования, но на благо всего коллектива!), а также в приобретении материалов и пошиве народных костюмов (см. «Сценический костюм»).

Многогранная фольклорная работа вполне может вылиться в большое дело, организующее классную жизнь учеников, прививающее им самостоятельность (например, в уходе за музыкальными инструментами), ответственность (за хранение экспонатов музея), инициативу (в создании школьной фотолетописи «В поисках родников народного творчества»).

Современные дети в подавляющем большинстве запущены не только с точки зрения эстетического образования, но и в общекультурном плане. У большинства почти полностью отсутствует потребность в художественном творчестве. Поэтому заниматься народным пением с неподготовленными к восприятию фольклора школьниками (особенно старшеклассниками) чрезвычайно трудно, а иногда просто бессмысленно и безнадежно. Поэтому надо начинать с первоклассников, с пробуждения у них интереса к предмету творчества. И дисциплину держать не окриками, а интересными содержательными занятиями. Пока первоклассники будут осваивать песенный фольклор в порядке учебной дисциплины, другие школьники, интересующиеся фольклором, могут участвовать в кружковой работе на добровольных началах. Так, класс

за классом, ступенька за ступенькой, в фольклорное творчество втянутся все.

Класс в 30—40 человек следует поделить на две группы! Это — специфика русской песенной традиции. Количество исполнителей в певческой крестьянской «артели» обычно не превышало 15—16 человек. Оптимальное число участников ансамбля было обусловлено импровизационным характером фольклорного творчества, максимально выявлявшим индивидуальное начало певцов и одновременно требовавшим строгой согласованности их действий, что, естественно, невозможно без количественного ограничения состава поющих. Поэтому коллективные занятия музыкальным фольклором следует количественно регламентировать. Нарушение сложившихся традиционных норм существенно повлияет на качество обучения: либо будет хаотичным, либо выльется в механическое заучивание некоторого набора упрощенных народных песен. Именно певческий ансамбль (а не хор!) позволит учителю вести углубленную индивидуальную работу, учитывающую импровизационный характер фольклорного песнетворчества, в котором каждый певец стремится не только передать коллективно исполняемую песню, но и выразить себя через нее как самобытную личность. Коллективная импровизация составляет сущность творческого метода фольклора и диктует свои неукоснительные правила и законы. В общеобразовательной школе творческий процесс организуется поэтапно, в комплексе трех основных видов творческой деятельности: сочетании стихотворных текстов, варьировании напевов и импровизации различных движений, мимики и т. п.

Обучение музыкальному фольклору строится на таких известных дидактических принципах, как постепенность и последовательность, доступность и систематичность, наглядность и достоверность, активизация восприятия, образного мышления и творческой инициативы, комплексное основание материала, индивидуальный подход в условиях коллективного обучения, и все это при обязательном учете возрастной психологии детей.

Известно, что детские вкусы изменчивы: для каждого возрастного периода характерны свои особенности. Народная педагогика, обращенная к миру малыша, освещена поэзией и добром. Считалки, попевки, игры и другие жанры творчества наиболее соответствуют законам «детской эстетики», которая учитывает возрастную психологию, художественные вкусы, предпочтения и творческие возможности.

Малышам близки и понятны родные напевки, считалки, прибаутки, попевки, игры и пр., равно как полезны и доступны. Поэтому именно с детского фольклора целесообразно начинать музыкально-эстетическое воспитание и образование ребенка. Вместе с тем занятия фольклором не должны носить обособленный, оторванный от современной жизни характер. По мере продвижения в учебе школьники знакомятся и с композиторским творчеством.



На первых порах они больше слушают произведения композиторов, нежели исполняют их. Преимущество отдается классикам, которые в своем творчестве талантливо разрабатывали народный метос (например, Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, Глинка и др.). Год от года удельный вес профессиональной музыки, используемой в школьной программе эстетического воспитания, должен возрастать. При этом расширяется круг композиторских имен и примеров современной и зарубежной музыки, включая развлекательную. Хороший художественный вкус и верные ценностные ориентации, приобретенные школьниками в процессе овладения высокими образцами народно-песенного творчества, помогут им в дальнейшей музыкальной адаптации: объективнее оценивать музыкальные направления и на этой основе строить свои предпочтения.

Еще один существенный момент следует учитывать в организации обучения музыкальному фольклору — его синкретизм, соединение в нем пения, танца, игры на народных инструментах, драматического действия. Такое гармоническое сочетание различных видов творческой деятельности открывает большие возможности: переключая внимание учащихся с одного вида творчества на другой, педагог снимает с них усталость, психофизические нагрузки, активизирует формы занятий, делает их более продуктивными. Кроме того, учащиеся получают равные возможности для раскрытия своих способностей в том или ином виде творчества, пробуя свои силы. Вплетая в музыкальную работу произведения словесного фольклора (прибаутки, скороговорки, считалки, потешки, жеребьевки, приговорки, загадки), элементы народных танцев и ролевой игры, учитель создает необычную, неформальную обстановку, способствующую раскрепощению, непринужденному поведению, то есть основу для свободного творчества.

Такая нетрадиционная учеба нуждается в особых условиях, и прежде всего в просторном, хорошо проветриваемом помещении, где дети могут не стесняясь плясать, играть, шуметь, радоваться, не боясь эмоционально ярко проявить свои чувства.

Многие фольклорные жанры не только заключают в себе этическую и эстетическую функции, но и способствуют физическому развитию детей. Включение игровых форм в творческий процесс происходит не сразу. Здесь нужно проявить внимание к каждому ребенку и подкрепить его коллективной атмосферой творчества, увлекательной игрой. Знакомство с новым материалом, воспроизведение его, повторение, закрепление, поиск новых вариантов, творческих решений — все это происходит в игре, вызывающей у детей живой интерес.

Для большей наглядности занятий рекомендуем использовать тематические просмотры диапозитивов, репродукций, альбомов, фотографий; коллективные посещения специальных кинопрограмм, выставок изделий художественных народных промыслов, народной одежды; посещение музеев под «открытым небом» и т. п.

целенаправленное прослушивание пластинок, магнитофонных записей народной музыки, а также организацию встреч непосредственно с исполнителями народных песен и наигрышей.

Разнообразные формы фольклорных занятий требуют от учителя целого комплекса специальных знаний и навыков, связанных с драматургией народных песен, основами народного танца, народными обрядами и обычаями, актерским мастерством, выразительной декламацией, искусством импровизации, игрой на простейших народных инструментах, выразительным интонированием в «разговорной» манере пения. В народном искусстве все это, вместе взятое, предстает как естественно развивающийся, содержательно и эмоционально направленный процесс творчества—исполнительства. И всему этому можно научиться, все это познать, если горячо желать и верить в возможность и реальность осуществления поставленной цели. «Не боги горшки обжигают», — гласит мудрая пословица. Надо только помнить, что народное искусство — самое демократическое и близкое массам, но в силу сложных исторических процессов во многом утраченное ими, — может и должно быть возвращено современным и будущим поколениям, дабы они не стали поколениями «Иванов, не помнящих родства». И начать возрождение в народе утраченных традиций должна школа.

## ЛИТЕРАТУРА

### По организации работы

Козлова И. В., Бартюкова И. Н. Организация и деятельность детских фольклорных коллективов в общеобразовательной школе. — М.: ВНМЦ, 1988.

Лейчук С. И. Примерная программа для фольклорных, этнографических и литературных кружков «Детский фольклор и обряды». — М.: ВНМЦ, 1987.

Малицкая Б. М. Опыт работы фольклорного ансамбля «Зарайчаночка» с. Летуново Зарайского р-на Московской обл. — М.: ВНМЦ, 1987.

Малицкая Б. М. Организация и деятельность детских клубов любителей собирателей фольклора. — М.: ВНМЦ, 1984.

Сорокин П. А. Формирование репертуара детского народного хорового коллектива. — М.: ВНМЦ, 1984.

### По собиранию фольклора

Балашов Д. М. Как собирать фольклор (руководство по сбору произведений устного народного творчества). — М.: Знание, 1971.

Круглов Ю. Г. Фольклорная практика. — М.: Просвещение, 1979.



**Кулаковская Н., Кулаковский Л.** За народной мудростью. Рассказы о русском фольклоре. — М.: Советский композитор, 1975.

**Кулаковский Л. В.** Как собирать фольклор. — М.: Музыка, 1907.

**Померанцева Э. В.** Собирайте фольклор. — В кн.: О русском фольклоре. — М.: Наука, 1977.

**Чистов К. В.** Современное народное творчество, его соби́рание и изучение. — М.: Музгиз, 1963.

**Щуров В. М.** Как сохранить народную мудрость. — В сб.: Клубные вечера. Вып. 13 (1978 г.), вып. 14 (1980 г.). — М.: Советский композитор.

## **ФОРМИРОВАНИЕ ФОЛЬКЛОРНОГО РЕПЕРТУАРА И ЕГО ПОДГОТОВКА К ИСПОЛНЕНИЮ**

Занятия народным пением строятся, естественно, на фольклорном материале. Подбирая песенно-фольклорный материал для исполнения, руководитель просматривает все доступные ему фольклорные издания, отдавая предпочтение тем, в которых зафиксированы образцы родной певческой традиции. Надо заметить, что специальных репертуарных публикаций фольклора для детей очень мало (см. раздел библиографии «Музыкальные сборники»). Поэтому успех репертуарного оснащения будет в огромной степени зависеть от личной инициативы руководителя.

Репертуар, являясь основой всей творческой деятельности коллектива, складывается согласно ценностным ориентациям, специальным знаниям и уровню художественного вкуса руководителя. В связи с этим все наши советы по репертуару могут рассматриваться как методический ключ к творческой работе с фольклорным источником.

Поскольку всякий отбор предполагает некие ограничения, то применительно к репертуару для детского пения они будут выражаться прежде всего в тематической и технической доступности.

В принципе для исполнения возможны произведения не только детского, но и взрослого фольклора. Однако последние осваиваются, как правило, в переработанном, аранжированном виде. О том, как это делается, будет сказано ниже. И все же предпочтительнее начинать с детского фольклора, поскольку он является своеобразной «микромоделью» общенациональной культуры, имеющей свои музыкальные и поэтические особенности, характерные для традиции в целом. Именно поэтому детский фольклор можно считать начальной стадией постижения традиционного наследия. Кроме того, глубина народной поэзии (во взрослом фольклоре) требует для понимания большой подготовки и определенной культуры, чего в силу возрастных особенностей у детей младшего школьного возраста еще нет.

К детскому фольклору относятся: произведения собственно детского творчества (заклички, приговорки, считалки, игры, дразнилки, скороговорки и т. п.);

— произведения творчества взрослых, предназначенные для

детей (колыбельные, потешки, пестушки, небылицы, прибаутки, сказки и т. п.);

— произведения, заимствованные детьми из фольклора взрослых.

На последней группе следует остановиться подробнее. Здесь все заимствованное творчески перерабатывается детьми, а не механически переносится. В результате возникают композиции, созданные по законам детского восприятия, в соответствии с вкусами детей, их представлениями и интересами.

Как уже отмечалось, репертуар детских коллективов является основой содержания исполнительской и творческой деятельности маленьких певцов, музыкальное развитие которых протекает интенсивно лишь при условии активного участия в музыкально-творческой деятельности. Отбор народно-песенных произведений в репертуар детского коллектива осуществляется в зависимости от возрастных особенностей его участников. Это проявляется двояко: в отношении исполнительских возможностей детей и их интересов. Учет последних способствует формированию у детей положительной, устойчивой мотивации к учению. Например, детям, еще только начинающим осваивать музыкальный фольклор, по своему художественно-образному строю ближе приговорки, прибаутки, потешки, игры, колыбельные. Среди них широко известны такие образцы русского традиционного детского фольклора, как «Дождик, дождик, пуще!» — закличка, «Божия коровка», «Ты расти, расти, коса» — приговорки, «Ай дуду, ай дуду, на зеленом на лугу» — прибаутка, «Каравай», «Гори, гори ясно» — игры и др., а также белорусского «А на горе мак» — игра, «Перепелушка» — припевка и украинского народного музыкального творчества «Сорока-ворона» — приговорка.

Колыбельные песни относятся к разряду творчества взрослых для детей и, как правило, очень любимы малышами. Выбирая колыбельные песни для исполнения детьми, руководителю коллектива надо исходить из двух основных требований к этому жанру. Первое — яркая музыкально-поэтическая образность, способствующая «накоплению у ребенка чувственных впечатлений» (1, с. 20)\*, выступающих в дальнейшем как материал для самостоятельного создания детьми своих собственных вариантов. К таким колыбельным относится, например, латышская «Ай-я жу-жу, медвежонок», проникнутая нежностью и лаской.

Второе требование — это соответствие характера напева исполнительским возможностям еще неокрепших детских голосов. Зачастую записанные от бабушек колыбельные (байки) отличаются довольно развитой мелизматикой и широким диапазоном мелодии. В таких образцах необходимо выявить главный, мелодический осто́в песни, «сняв» различные приемы описания или ритмического расцвечивания напева и сосредоточив внимание на опорных и сопряженных с ними тонах.

\* Здесь и далее первая цифра обозначает порядковый номер книги в библиографии, данной в конце каждой статьи.

Освоение жанров традиционного детского народного творчества — календарных припевок, закличек, шуточных, игровых, плясовых и других песен — во многом помогает развитию и укреплению детских голосов. Календарные песни — богатый материал в работе с детьми младшего школьного возраста. С семи-, восьмилетними ребятами, как правило, осваиваются песни, напев которых основан на секундовых или малотерцовых интонациях: авсеньки (в среднерусской полосе), колядки и щедровки (на юге России и Украине), виноградьи (на русском Севере). Все они с интересом воспринимаются детьми, так как содержат в себе элемент игры (например, ряжение на рождество и масленицу). Здесь основным репертуарным источником могут служить образцы календарных песен, широко бытующих в западнорусских регионах России. При исполнении младшими школьниками закличек, колядок, дразнилок ярко проступает речевая основа звукообразования, что способствует развитию дыхательного аппарата певцов, помогает их голосам приобрести характерное грудное резонирование. Главное при работе над песнями в этот период — максимально использовать примарные тоны в общем диапазоне детских голосов\*. Для этого необходимо транспонирование нотаций народно-песенных записей в тональность, удобную для исполнения детьми данной возрастной группы.

Начиная с девятилетнего возраста дети могут осваивать простейшие элементы многоголосия, и прежде всего бурдон. Этот вид подголоска встречается во многих календарных, а также плясовых песнях (особенно он распространен в Брянской, Смоленской, Орловской, Курской и некоторых других западно- и южнорусских областях). Чтобы приспособить многоголосные песни с бурдоном для двухголосного исполнения детьми, руководителю необходимо оставить в партитуре две главные функции голосов: основную, мелодическую линию — в верхнем голосе и бурдон — в нижнем\*\*. Примером может служить плясовая песня Курской области «А борушка, переборушка» (13). Однако при подготовке ее к исполнению детьми немалое значение приобретает корректировка поэтического текста, который содержит любовную тематику и включает 18 песенных строф. Создавая текстовый вариант данной песни, необходимо отсечь вторую часть ее поэтического текста, где устанавливается образный параллелизм между перепелушкой и Натальюшкой, которая выбирала «молодчика молодого». Для исполнения детьми достаточно сохранить первые девять строф.

К 10—11 годам у детей в основном заканчивается формирование голосовой мышцы, происходит деление на дисканты и альты, а также расширяется диапазон голосов: в среднем он составля-

---

\* Рабочий диапазон голосов у детей 7—10 лет составляет примерно октаву:  $re^1 — re^2$ .

\*\* Бурдон обычно строится на смене двух основных опорных тонов, находящихся в большесекундовом соотношении.

ет почти дециму (си<sup>m</sup> — ре<sup>2</sup>). Все это позволяет включить в репертуар коллектива более сложные народно-песенные образцы. Яркая выраженная познавательная направленность интересов у детей этого возраста создает условия для освоения ими хороводных, шуточных и плясовых песен. Последний жанр требует от певцов овладения навыками многоголосного пения.

Освоение этих навыков происходит постепенно: вначале дети исполняют песни с простым бурдоном, затем они учатся фиксировать свое внимание на разных мелодических линиях. Одним из способов при этом может служить антифонное пение, построенное на приеме «Эхо»\*.

Среднерусскую колядку «Авсень» (17), основанную на постепенной нисходящей попевке четвертными длительностями в объеме кварты мажорного наклона, можно исполнять с попеременным вступлением голосов (или двумя группами поющих), образуя как бы канонобразную композицию. Это поможет формированию у детей слухо-голосовой дифференциации, необходимой для исполнения в дальнейшем фактурно более развитых партитур. Напротив, чрезмерное использование в песнях параллельно-терцового движения голосов не активизирует развитие народного ладового слуха. Еще Е. Э. Линева на заре XX столетия отмечала, что параллельные терции, «к которым пристрастны многие аранжировщики песен... чужды складу народной песни» (9, с. 45). Поэтому при отборе песенных партитур и их подготовке к двухголосному исполнению необходимо большее внимание уделять логике народного голосоведения. Основной напев, поручаемый определенной группе певцов, остается без изменения, а второй голос может быть составлен из нескольких оборотов, наиболее интересных в мелодическом и ритмическом отношении\*\*.

При облегченном изложении недопустимо полное изъятие одного из голосов, так как это неизменно приведет к обеднению народнопесенной партитуры, искажению ее художественного образа. Возможно лишь снятие дублирования голосов и их октавных удвоений. Эти случаи являются наиболее типичными при аранжировке смешанных партитур с широким расположением голосов для их исполнения детскими народно-певческими составами: например, «Обойду ли я кругом города» — игровая Архангельской области (16); «Как у бабушки козел» — шуточная Московской области (14); «Как по логу, по ложечки» — хороводная Кировской области (12). Последняя песня изложена двухголосно с октавным дублированием женских голосов мужскими. В ее облегченном изложении следует оставить двухголосие в верхних

---

\* Например, образцы такой формы исполнения были зафиксированы А. Рудневой в Белгородской области (см. песню «Чей-то конь»).

\*\* Этот прием — составление комбинированного голоса — характерен процессу создания варианта напева самими народными певцами; «когда преднамеренно исключается подголосок», его отдельные обороты «включаются в основной голос» (7, с. 57).

(женских) голосах, осуществив транспортирование в более удобную тональность для обеспечения детским голосам наилучших тесситурных условий. Если в оригинале тональность ля-минор и женские голоса поют в высокой тесситуре (соль<sup>1</sup> — фа<sup>2</sup>), то в аранжировке лучше взять тональность ре-минор. Тесситура при этом станет средней (до<sup>1</sup> — си-бемоль<sup>1</sup>).

Изложение песни «Как по лугу, по ложечнику» может быть многовариантным в зависимости от соотношения двух различных по функциям голосов. Когда верхние голоса ведут основной напев, втора подстраивается к нему снизу, в результате чего образуется компактное двухголосие, общий диапазон которого составляет септиму (тональность — ре-минор). При передаче основного напева нижним голосам втора ведется верхними, причем звучание становится более рассредоточенным, амбитус составляет дециму (тональность — си-минор). Первый вариант аранжировки предназначен для исполнения семи-, девятилетними детьми, обладающими небольшими вокально-техническими возможностями. Второй вариант рассчитан на десяти-, одиннадцатилетних детей, среди которых темброво выделяется альтовая группа голосов.

Приспособление многоголосных партитур с тесным расположением голосов для детского исполнения может осуществляться как с сохранением фактуры, так и с ее изменением. В первом случае проводится простая передача голосов. Например, в плясовой песне Белгородской области «Ох, не будите меня, молодую» (16), записанной от смешанного состава с высокими мужскими голосами, партия последних передается низким детским голосам. В исполнение данной плясовой песни возможно включение простейших ударных народных инструментов (ложек, трещоток), что свойственно южнорусской народно-певческой традиции. Тональность оригинала при этом остается без изменения. Однако в ряде случаев при переложении партитуры с сохранением ее фактуры возникает необходимость в изменении тональности (например, в хороводной песне Ульяновской области «Милый мой хоровод» (16)).

Обе вышеуказанные песни (плясовая и хороводная) представляют собой яркие художественные образцы русского фольклорного песнетворчества. Их поэтические тексты насыщены красочными образами, впечатляющими и доступными детскому мировосприятию. Включение подобных песен в репертуар коллектива позволяет комплексно развивать слуховые и эмоциональные способности участников, активно формировать у них оценочное отношение к фольклорному наследию.

При переложении многоголосных партитур с изменением фактуры используется два основных способа\*. Первый — транспонирование партитуры и составление на материале различных подголосков главных мелодических линий голосов с учетом ведущей

\* См. подробнее об этом в работе М. Медведевой (10).



роли основного напева. Так, в хороводной песне Белгородской области «У нас во лугу» (16) содержание поэтического текста и диапазон голосов (си-бемоль<sup>2</sup> — ля<sup>1</sup>) вполне соответствует интересам и исполнительским возможностям детей. Однако при подготовке этой смешанной партитуры к исполнению детским составом необходимо осуществить ее транспонирование на тон вверх (до<sup>1</sup> — си-бемоль<sup>1</sup>), сняв при этом дублирование партий. В качестве стабильных голосов следует оставить средний, ведущий напев и нижний, выполняющий функцию «баска». Верхний «квинтовый» подголосок можно создавать поочередно в 3, 4 и 7, 8 строфах на словах «расцвели цветы», «распошли духи» и т. д. Исполнение своеобразно «парящего» подголоска можно поручить одному или двум наиболее подвинутым певцам. Такой прием характерен особенностями строения народно-песенных партитур с частным изменением объема и плотности звучания различных видов голосов при их неравном количественном соотношении.

Второй способ переложения многоголосных партитур с изменением их фактуры преимущественно используется в случае гармонического изложения музыкального материала. Например, плясовая песня Кировской области «Как у нас было на Дону» (12), изложенная в оригинале трех-, четырехголосно, может без существенных потерь исполняться детьми на два голоса. Создавая облегченное изложение данной партитуры, необходимо учитывать, что «от каждого звука воспроизводимой нами мелодии в нашем сознании остается некоторое остаточное звучание» (5, с. 7). Таким образом, используя наличие звуковых «следов» от только что прозвучавших звуков можно многие гармонические созвучия как бы «разрядить» (изъять из них «второстепенные» звуки), а гармонические интервалы заменить на мелодические. В итоге в упомянутой песне «Как у нас было на Дону» сохраняется ладогармоническая окраска, основанная на смене главных устоев (первой и пятой ступеней фа-мажор).

При отборе народно-песенных произведений для детского коллектива младшего школьного возраста предпочтение, безусловно, должно быть отдано игровому фольклору (например, широко бытующие детские игры — «Бояре», «При долине мак», «Где ж ты был, мой черный баран» и др.). В то же время необходимо постепенно осваивать и другие, более «взрослые» жанры. В быту, кстати, дети начинали подпевать взрослым довольно рано — с 7—8 лет. Е. Э. Линева, говоря о песне «маленьких нянек» (девочек 10—12 лет), отмечала, что исполнение ими народных песен — «совершенный снимок в миниатюре с хора взрослых»: тот же запев и те же подголоски (9, с. 45). Поэтому возможным становится включение в репертуар многих свадебных, некоторых лирических, а также исторических песен. Последние представляют интерес как эпохальные свидетельства реальных событий прошлого.

Приспособление свадебных исторических песен к детскому исполнению связано с некоторым изменением поэтического тек-

ста. Но делать это надо без ущерба их основному смыслу. В свадебных песнях поэтический текст, как правило, используется выборочно, с заменой отдельных слов. Например, в свадебной величальной «Листовой наш березничек» (16) для исполнения сохраняются лишь первые 8 строф, в которые вносятся небольшие изменения.

Вместо (5) А кто у нас мал женился, — А кто у нас Мал-маленок,

Лей, лей, мал женился?                      Лей, лей, мал-маленок?

(7) Николай — свет мал женился,                      — Николай — свет мал-маленок,

Лей, лей, мал женился.                      Лей, лей, мал-маленок?

(8) Иванович невеличек                      Иванушка невеличек —

Лей, лей, невеличек.                      Лей, лей, невеличек.

Для того чтобы новый поэтический текст органично сочетался с напевом, его структура должна соответствовать прежнему тексту:

«мал женился (4 слога)                      — «мал-маленок» (4 слога);

Иванович (4 слога)                      — «Иванушка» (4 слога).

Сценическое воплощение народных песен самых разных жанров нередко требует значительных сокращений в поэтических текстах, что объясняется стремлением поддержать активность слушательского восприятия. Здесь возможен ряд способов: отсечение части текста (случай параллелизма в свадебных песнях, контаминации — смешения сюжетов и др.), пропуск отдельных строф или снятие «цепной» формы связи песенных строф. При аранжировке походной исторической песни «Поле чистое турецкое» (12) из 18 песенных строф достаточно оставить для пения шесть, сняв при этом «цепную» связь строф и опустив 6, 9, 13 и 16 строфы, содержание которых носит уточняющий, дополняющий характер. Главный принцип редактирования поэтического текста песен заключается в обеспечении и доступности их детскому пониманию путем исполнения «с некоторыми поправками, чтобы песни были понятны современному слушателю» (6, с. 91).

Помимо поэтического редактирования во многих песенных партитурах проводится и музыкальное редактирование — «незначительные ритмические или интервальные замены ради удобства интонирования» (1, с. 2). Это относится к частичному изменению голосоведения: снятию переkreщиваний голосов; замене пауз на выдержанные звуки в том случае, если эти паузы выполняют дыхательную, а не исполнительскую функцию и не приходится на словообрывы, сбросы, звуковые спады. Редактируя песенную партитуру, надо максимально учитывать возникающие в различных строфах варианты. Путем их сведения по вертикали воедино, начиная со второй (нормативной) песенной строфы, возможно получить мелодико-гармонический песенный инвариант, учет которого необходим при аранжировке. Последовательное упорядоченное использование разных вариантов, входящих в песенный инва-

риант, позволит при исполнении осуществлять варьирование. Этим обеспечивается продуктивный характер исполнительской деятельности детей, ибо «всякое творческое изобретение есть комбинирование по-новому прежних данных» (3, с. 91).

Одним из важных требований, предъявляемых к отбору песен и их аранжировке для детского народно-певческого состава, является многообразие песенного материала. Он может компоноваться по жанровому признаку («венок» календарных, трудовых песен), по принципу единства сюжета или тематики. В каждом случае необходимо соблюдать эстетическую гармонию в отборе музыкально-стилевых признаков песен, а также учитывать возможности органической связи их темповых и фактурных характеристик.

В репертуар рекомендуется включать также обработки народных песен, особенно те, в которых партия фортепиано отражает ладогармоническое своеобразие народно-песенного мелоса («Блины», «Прялица», «Занька по сеничкам» в обработке А. Абрамского (15); «Го-го-го, коза» в обработке Ж. Кузнецовой (10) и др.).

При формировании репертуара для детей младшего школьного возраста в качестве главного принципа выступает обеспечение единства художественной и технической сторон отбираемых для исполнения народно-песенных произведений. В создаваемых руководителем аранжировках должны неукоснительно учитываться анатомо-физические особенности детских голосов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамский А. С. Основы аранжировки для русского народного хора. Клубные вечера. Вып. 15. — М.: Сов. композитор, 1982, с. 79—93.
2. Апраксина О. А. К вопросу о диагностике музыкальных способностей. Музыкальное воспитание в школе. — М.: Музыка, 1976, вып. 11, с. 116—124.
3. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. — М.: Музыка, 1973, с. 144.
4. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте. — М.: Просвещение, 1967, с. 93.
5. Гарбузов Н. А. О многоголосии русской народной песни. — М.-Л.: Музгиз, 1939, с. 112.
6. Дискуссия о русских народных хорах. — М.: Сов. музыка, 1955, № 7, с. 91—100.
7. Елатов В. И. Наблюдение и эксперимент в музыкальной фольклористике. Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л.: Музыка, 1980, с. 50—64.

8. Кодаи З. Избранные статьи. — М.: Сов. композитор, 1982, с. 288.
9. Линева Е. Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 2. — СПб.: Изд-во Акад. наук, 1909, с. 65.
10. Медведева М. В. Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1982, с. 55.
11. Мельников М. Н. Русский детский фольклор. — М.: Просвещение, 1987, с. 240.
12. Народные песни Кировской области. Сост. Мохирев И., Харьков В., Браз С. — М.: Музыка, 1966, с. 350.
13. Руднева А. В. Народные песни Курской области. — М.: Сов. композитор, 1957, с. 127.
14. Руднева А. В. Народные песни Московской области. — М.: Музыка, 1964, с. 115.
15. Русские народные песни в обработке А. С. Абрамского. — М.: Сов. композитор, 1970, с. 70.
16. Русская народная песня. Хрестоматия. Сост. С. Браз. — М.: Музыка, 1975, с. 120.
17. Широков А. С. Уж ты веснушка. — М.: Сов. композитор, 1974, с. 98.

## ИГРА КАК ВАЖНАЯ ФОРМА ОСВОЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА ДЕТЬМИ

С давних пор педагогикой признавалось огромное воспитательное значение народного творчества. Занимать детей народными играми, песнями, сказками, которые органично входили в их жизнь, были понятны и любимы ими, — считалось делом разумным. Ведь в народных играх и игрушках блестяще соединились художественное и педагогическое начала. В них детский мир выступает во всей своей чарующей прелести замыслов и интересов. «Для дитяти игра — действительность, и действительность гораздо более интересная, чем та, которая его окружает. Интереснее она для ребенка именно потому, что понятнее, а понятнее она ему потому, что отчасти есть его собственное сознание. В игре дитя живет, и следы этой жизни глубже остаются в нем, чем следы действительной жизни, в которую он не смог еще войти по сложности ее явлений и интересов... В игре дитя — уже зрелый человек, пробует свои силы и самостоятельно распоряжается своими же сознаниями» \*.

С малых лет ребенок живет в мире игры, сказки. Они учат его быть ловким, чутким, сообразительным: зайчик и гуси не должны попасть в лапы злому волку, а маленькая беззащитная мышка — к ловкой и хитрой кошке. В народных сказках ребенок находит приемы храбрости и щедрости. Занятия лепкой, резьбой, вышивкой и другими видами народного декоративно-прикладного творчества формируют его художественный вкус, развивают чувство формы, цвета, навыки и мастерство изготовления художественных предметов. В богатом синтезе самых разнообразных видов творчества игре всегда найдется место \*\*. Она по существу является ведущей формой деятельности ребенка, характеризующей мир детства. Нередко детство называют возрастом игры. Она органично сочетает в себе одновременно и отдых, и компенсацию не-

---

\* Ушинский К. Человек как предмет воспитания. Собр. соч. в 11 т. Т. 8. — М.: Академия пед наук РСФСР, 1959.

\*\* Имеется в виду ИГРА в широком понимании, в том числе как игра воображения, выдумка, фантазия.

достаточных нагрузок: физических, умственных, эмоциональных.

Фольклорные игры выделяются гармоничным соединением практической педагогики, искусства и физической культуры. Их нельзя заменить ни телевидением, ни радио, ни прослушиванием пластинок и т. п. Традиционные игры типа «Зайчик», «Козлик» и другие не содержат в себе особых трудностей для восприятия и усвоения. Они вполне могут и должны стать начальным этапом в постижении более высоких уровней народной песенно-танцевальной культуры. Собственно игровая форма, как никакая другая, способствует успешному усвоению фольклорного языка. Поэтому народные традиционные игры, игровой фольклор надо рассматривать как начальную азбуку, в которой дети знакомятся с фольклором как самобытной и самостоятельной художественно-образной системой. И, продолжая эту мысль, с полным основанием можно сказать, что детская песня рождается в играх.

Хорошая детская игра представляет собой образец высокого педагогического мастерства и таланта народа. Игры влияют на развитие ума, характера, воли, нравственных чувств ребенка, укрепляют его физическое здоровье. Пока ребенок маленький, игры как бы обращены только к нему. Но как только он начинает ходить, бегать, его захватывают коллективные игры. Они, как правило, отличаются образностью, событийностью, сюжетностью, действием. Иногда в их основе заложен элемент состязания. Особую радость детям доставляют ролевые игры, в которых происходит перевоплощение в конкретные персонажи. При этом дети передают свое отношение к персонажу, свои представления, мысли и чувства. Это роднит игру с искусством.

Но ребенок — не актер: он играет для себя, а не для зрителей. Он не заучивает заранее свою роль, а создает образ по ходу игры. Когда ребенок входит в образ, у него живо работает мысль, углубляются чувства, он искренне переживает изображаемые события, верит в их правду.

В игре подражание сочетается с творческим воображением. Но оно не появляется само собой. Оно воспитывается, развивается в результате длительной и регулярной работы педагога. Игровое творчество проявляется прежде всего в постепенном обогащении содержания игр. От богатства и характера содержания игры зависит развитие замысла и использование средств изображения. Каждой возрастной группе соответствует близкий ей круг образов, эмоций, представлений, привычек, а также уклад жизни ребенка и окружающая его среда. В детском быту есть свои традиции, и наиболее живучая — заимствование игр друг от друга. Их немало: «Баба-Яга», «Колечко», «Бояре», «Краски», «Гуси-лебеди», «Коршун» и многие другие.

Современная методика массового детского эстетического воспитания, к сожалению, расчленила песню, ритм, слово, движение, действие, слитые воедино в народных играх. Хороводные песни-игры стали почему-то только петься. Вообще песня с движением



почти исчезла не только из повседневного детского быта, но и из уроков пения и музыки. Припевки, считалки, игровые песни перешли в область исключительно речевого исполнения. На некоторых играх (например, «Жгуты», «Горелки», «Жмурки») сохраняются игровые попевки. В результате они лишаются важных художественных качеств, становятся менее интересными детям. Детские праздники проходят по устоявшемуся стереотипу: в форме концерта, когда одни выступают, а другие смотрят-слушают. Вместе с тем подготовка и проведение увлекательных фольклорных игр на песенно-игровом материале могли бы стать истинным праздником детской души.

Игру надо рассматривать творчески. Это не просто физическая игра. Это — создание образов, ролевое общение, игра посредством и с помощью кукол, сделанных своими руками из различных материалов (бумаги, дерева, ткани, соломки, глины и т. п.). Детское творчество проявляется уже в выборе самого материала, а процесс изготовления собственной куклы помогает ребенку познать и раскрыть себя через куклу. Примечательно, что все существующие традиционные обряды можно и нужно изучать с детьми с помощью кукол, разыгрывая эти обряды на куклах. Это не только придает абстрактным знаниям конкретную форму, но и разовьет творческое воображение детей.

Одушевляя, оживляя куклу, ребенок жалеет ее, поскольку он сам, своими руками создает ее (лепит, вырезает, шьет, одевает), вкладывает в нее свою душу, дает ей жизнь. В кукольном спектакле дети выступают как режиссеры, распределяют сами роли, следят за точным выполнением их. Руководитель при этом незаметно присутствует, помогает игре, включаясь в нее «на равных». Своеобразие разворачивающейся игры зависит от творческой инициативы, фантазии детей, знаний традиционного материала. Показательно, что дети настолько интуитивны и чутки, что в их руках куклы всегда «звучат» правдиво.

В куклах нередко народ отражал глубокую философию жизни, свои представления и миропонимание. Например, кукла в люльке новорожденной девочки играла роль оберега. Его смысл передан в следующем тексте:

Сонница-бессонница, играй моей куколкой,  
И не играй моим дитятком...

Игре должно сопутствовать особое, игровое настроение, и преподавателю необходимо уметь улавливать его, создавать и развивать в детях. Помочь этому может сказка. Погружение в сказку не только создает необходимую атмосферу, настроение, но и заставляет сердца всех участвующих в игре «забиться в одном ритме» и даже настроиться на конкретный речевой диалект. На последнем остановимся подробнее.

Песенная традиция всегда конкретна. Поэтому обучение музыкальному фольклору предпочтительнее строить на основе изучения близкого (по месту творческой деятельности коллектива) пев-

ческого стиля, характерность которого в наибольшей степени выражается в местном диалекте. Бояться его не надо. Стоит только психологически подготовленным детям попасть в сельскую среду, окунуться в ее местный диалект, местную певческую традицию, как они быстро схватывают эту народную характерность, сначала методом подражания, а затем все более осознанней, доводя постепенно технику диалектной речи до автоматизма, который, наконец, позволяет певцу во время исполнения «мыслить в стиле».

Сказку легко перевести в игру, игру — в песню. Например, дети любят веселый новогодний обряд колядования. Недаром главный персонаж его — Коза — воспевается в народных сказках. Это — образ веселящейся силы. Из сказки Коза незаметно может перейти в колоритную игру — колядование, представленную в лицах: волка, медведя, коня, деда и т. д. Игра сопровождается песнями-шедровками, новогодними поздравлениями. Варианты игры могут быть самыми разными. Неуемная детская фантазия проявляется буквально во всем: и в одежде ряженных, в маскировке (чтобы никто не был узнаваем!), в пении «корилок», в «наборе» персонажей и их изображении, повадках. Каким интересным и необычным может стать детский новогодний праздник, если отметить его в духе народных традиций!

С большим энтузиазмом играют дети и в обряды гадания. Гаснет свет, зажигаются свечи, и на слова «Раз в крещенский вечерок девушки гадали...» девочки торжественно вносят чашу с водой, чинно рассаживаются за столом и, положив в чашу сережки, колечки и другую незатейливую бижутерию, запевают подблюдную песню. После ее окончания они начинают шутить: «Курочка-ряба со двора собрела...» Одна из них достает колечко из чаши и спрашивает: «Чье кольцо?» «Мое», — отвечает подружка. «Радуйся! Тебя ждет интересное путешествие!» — сообщает ей первая. Теперь запекает другая девочка: «Свился клен со березою...» Поводив рукой по дну чаши, она достает другое колечко, «Чье кольцо?» «Мое», — отвечает подружка. «Радоваться тебе не порадоваться подарку дорогому!» Девочки спрашивают у ребят, не хотят ли и они погадать. Желающие находятся неожиданно быстро. Доверчиво протягивают свои фанты — конфеты, вареники, карандаши — все, что нашлось в карманах. Ведь им тоже хочется отправиться в сказочную страну новогодних загадок. Так незаметно, с игрой осваивается древнейшая традиция подблюдных песен.

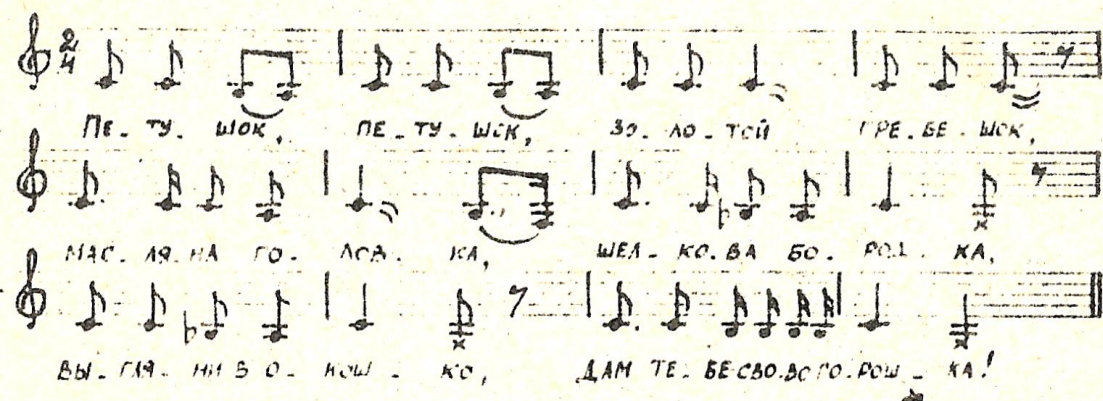
Переплетаясь с играми, народной инструментальной музыкой, сказками, плясками, находясь с ними в самых разнообразных связях, народная песня воспринимается как синтез искусств. И в наибольшей степени этот синтез проявляется во взаимодействии слова и напева. Иногда бывает трудно с определенностью установить, где кончается речь и начинается пение. В этом заключается своеобразие народной манеры интонирования: выразитель-



ная, осмысленная интонация лежит в основе народной речи и пения. Следовательно, и начинать работу целесообразно с воспитания чуткого, бережного отношения к слову, с навыков выразительного чтения, декламации, со словотворчества. Сказка может служить лучшим материалом для этого: ее напевное течение, размеренный ритм, мелодичность стиха — легко схватываются детьми.

Для достижения выразительности и правдивости в словесной передаче того или иного образа необходима индивидуальная работа с детьми над каждым сказочным и игровым персонажем. Прежде всего надо найти точные исходные речевые интонации, раскрывающие характер каждого героя, и вложить их в народные попевки. Рассмотрим это на конкретной сказке «Кот, петух и лиса»\*.

...Воровато озираясь, к символическому домику в углу комнаты крадется хитрая лиса. Сладкими елейными речами она пытается выманить из домика Петушка и в конце добавляет: «Бояре-то проехали, просо просыпали: видимо-невидимо, некому подбирать!» В трихордовой попевке с неустойчивой средней ступенью очень точно передаются повадки лисы: она словно мысленно гладит Петушка, ластится к нему, упраскивает, убаюкивая его бдительность:



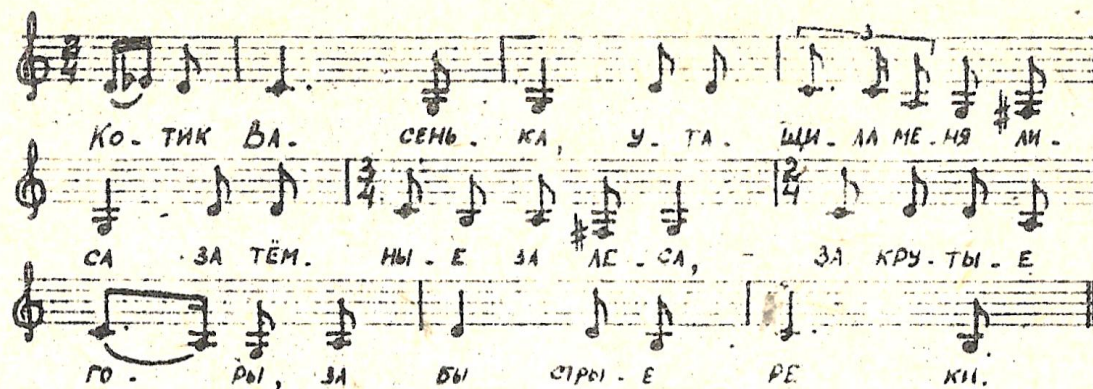
Пример 1.

Зная, что Петушок доверчивый, Лиса делает вид, что желает ему добра. Но как только он выглядывает в окошко, «она цап-царап его за крылку и потащила». Петушок жалобно заплакал, вызывая на помощь Кота. (Нисходящая малотерцовая интонация с горестным вздохом в конце фразы передает отчаяние — прим. 2).

К счастью, Котик был близко, услышал зов о помощи, догнал Лису и освободил Петушка. Принес его домой, посадил на печку и говорит: «Смотри, не гляди в окошко, а то опять придет Лиса и тебя утащит». Петушок дал слово не смотреть. Но только Кот ушел, Лиса тут как тут, снова поет: «Петушок, Петушок, золо-

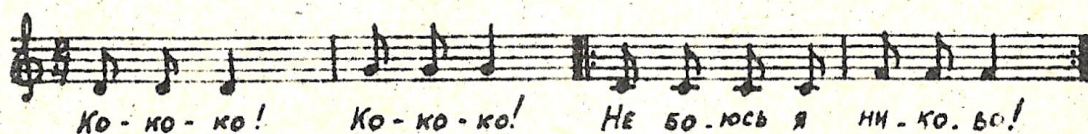
\* Дается в интерпретации детской фольклорной п/у Белоконовой Т.





Пример 2.

той гребешок...» Опять подогревает его интерес: «Бояре проехали, горох весь рассыпали, некому подбирать!» Петушок расхрабрился, да как-закудахчет: (Характерный ход на квинту подчеркивает неразумную заносчивость Петуха):



Пример 3.

А Лиса все напевает: «Петушок, Петушок! Золотой гребешок!» И все больше плетет вокруг Петушка хитрые сети: «Бояре-то проехали, просо просыпали... Некому подбирать...» Здесь Лиса ближе подкрадывается. Петушок — прыг на лавку, с лавки — на окно, а Лиса его хватить за крылку и в лесок! Опять застонал Петушок: «Котик Васенька! Утащила меня Лиса за дремучие леса!..» Теперь он кричал дольше, но Котик его все же услышал и прибежал на выручку. Отнял у Лисы, принес домой и говорит: «Ну, сиди! Последний раз я уйду далеко и не услышу, когда ты будешь кричать!» «Больше не слезу с печки!» — отвечает Петушок. Но где там!.. Только Котик за порог, Лиса тут как тут: «Петушок, Петушок!..» Опять распаляет интерес Петушка: «Приехали бояре! Овес рассыпали! Некому подбирать!» — сокрушается она. (Здесь дети варьируют текст, добавляют свой, например: «Мне-то он ни к чему (овес)! Его там видимо-невидимо! Вся дорога усыпана! Не веришь — иди, погляди!»). Ну как тут после таких речей не раз мечтаться Петушку, если он целыми днями сидит один дома, да еще голодный! Вот он и говорит, мечтая: Эх, овес я давно не клевал! Полечу!!» Прыгнул на пол, потом на лавку:



Пример 4.



Расхрабрился, взлетел на окно (девочка, игравшая Петушкой, нысовывала голову в окно воображаемого домика). Лиса только этого и ждала: «Глупый Петушок!» Цап-царап его за крылку и в лесок! Вот уж тут-то заплакал-закричал во всю мочь Петушок. Он кричит, а Лиса его все тащит и тащит, «кусаёт», щиплет Петушка, который окончательно отчаялся дозваться своего спасителя Котика.

...Притащила Лиса его к своей норе, крикнула лисят -- они и растащили Петушка на части: кто за ножку, кто за крылку...

Дети не смогли смириться с таким трагическим исходом сказки. Они нашли другой вариант конца: Котик идет на базар, покупает гусельки--звонки струницы, приходит к дому Лисы и выручает своего друга из беды!..

Сказка окончена, но долго еще в детских душах будут теплиться пережитые ими события...

Ролевые игры лучше начинать со считалки (чтобы никому не было обидно), которая помогает выбрать ребят на главные роли сказки. Потом исполнителей надо менять. Тогда разыгрываемые события запоминаются всеми без исключения. В процессе работы дети сами определяют лучших исполнителей, наиболее точно передающих характеры героев. С каждым разом сказка играется энергичнее, оттачивается мастерство, ярче прослеживается линия поведения каждого персонажа. После игры коллективно обсуждаются ее результаты, отмечаются положительные стороны и неудавшиеся моменты. Дети учатся друг у друга. Маскировка помогает быстрее войти в роль и настроение сказки. Поэтому для Петушка хорошо бы сшить шапочку с красным гребешком из бумаги и завязывать ее красной лентой на бант. Лисе можно сделать хвост из волокон пакли и маску, надеть перчатки, красивое платье. Кота лучше представить в шляпе, сапогах, с усами и топориком (ведь он был дровосеком!). Для создания образа достаточно иметь характерные элементы костюма, а не весь костюм целиком. Важно обратить внимание детей на особые повадки героев, на их походку, мимику, жесты, интонации, тембр голоса и т. п. Например, Лиса ходит мягко, крадучись, помахивая хвостом, хитро улыбаясь; Петушок горделиво выпячивая вперед грудь и степенно переставляя ноги, вытягивая носки.

Маски, элементы костюма, атрибуты домашнего очага, фрагменты декораций (условных) -- все это помогает достичь эффекта достоверности, театральности. Все это можно сделать своими руками, а также с помощью родителей.

Существует множество музыкальных фольклорных игр (см. библиографию), персонажи которых очень близки и понятны детям. Исполняя их, они раскрывают тайники своих душ, способности к творчеству. И здесь решающую роль играет руководитель. Он должен уметь заразительно, образно передать сюжет игры-сказки, правильно и точно определить актерские задачи, выбрать нужную линию поведения персонажей. Как видно, все это связа-

по со знаниями законов драматического искусства. Получить их можно из специальной литературы (см. ниже).

Музыкальные игры организуются не только на занятиях фольклором или в неформальной обстановке (так сказать «к удовольствию детей»), но и разыгрываются на сцене («к удовольствию зрителей»). Сценический вариант должен предварительно режиссироваться. Импровизация, конечно, возможна и даже желательна, но обязательно по закрепленному сценарию, с соблюдением принципиальных моментов.

## ЛИТЕРАТУРА

- Еремин И. Театр Петрушки. — М., 1977.
- Захава Б. Е. Мастерство актера и режиссера. — М.: Просвещение, 1973.
- Запорожец Г. И. Логика сценической речи. — М.: Просвещение, 1974.
- Кнебель М. О. О действенном анализе пьесы и роли. — М.: Искусство, 1961.
- Кнебель М. О. Поэзия педагогики. — М.: ВТО, 1980.
- Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. — М.: ВТО, 1970.
- Королев М. М. Искусство театра кукол. Основы теории / Под ред. В. А. Сахновского-Панкеева. — Л.: Искусство Ленинград. отд., 1973.
- Марков Л. В., Шамина Л. В. Режиссура народной песни. — М.: ВНМЦ, 1984.
- Немирович-Данченко В. И. Об искусстве актера и режиссера. — М.: Искусство, 1952.
- Ремез О. Я. Режиссерский замысел и мизансцена. — М.: ГИТИС, 1981.
- Савушкина Н. И. Русский народный театр. — М.: Наука, 1976.
- Станиславский К. С. Собрание сочинений в 8-ми томах. — М.: Искусство, 1954.
- Шалапин Ф. И. Маска и душа. — М.: СТД, 1990.
- Эфрос А. В. Репетиция — любовь моя. — М.: Искусство, 1975.



## ОТ ОБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ К ВЫРАЗИТЕЛЬНОМУ ИНТОНИРОВАНИЮ

Задача воспитания творческой личности требует знания особенностей мышления ребенка, понимания его души, мира образов. Только на этой основе учитель может создать благоприятную среду, ту особую атмосферу, которая наилучшим образом способствует интенсивному развитию заложенных в ребенке возможностей.

Как известно, сущность природы человека заключается в созидательном характере его деятельности. Именно эта особенность должна стать объектом постоянной заботы взрослых по отношению к детям, ибо в самом раннем возрасте проявляется огромная естественная потребность человека в познании мира, в самостоятельном опыте. И хотя очевидна зависимость врожденных способностей человека от его генофонда, только их полная реализация позволяет по-настоящему ощутить себя личностью. Но для этого необходимы условия, и как одно из них — понимание учителем детской психологии.

Такие качества детей, как непосредственность, впечатлительность, эмоциональное восприятие окружающего мира, из которого они черпают столь необходимый жизненный опыт, являются благодатной почвой для развития детского творческого воображения и фантазии.

Ребенок мыслит предметами, которые он наблюдает в окружающем мире. В каждом предмете для него заключен целый комплекс разнообразных ощущений, конкретизированных формой, цветом, запахом. Из всевозможных свойств рождается определенный образ — яркий, эмоционально окрашенный, естественно выраженный в речи, мимике, жесте, в творческой деятельности. На основании единого впечатления ребенок связывает самые различные, часто не имеющие внутренней связи элементы объективного мира в слитные образы.

Образное мышление отличается от мышления в понятиях, свойственного взрослому человеку. Элементы образа могут сочетаться в разных вариантах, рождая фантастические отображения. В то же время они основываются на действительных связях предметов.

Возникает так называемый цепной комплекс — динамическое объединение отдельных звеньев в одну цепь. «Именно в цепных комплексах проявляется конкретный, образный характер мышления ребенка» (1, с. 57—58). Находясь на этом этапе мышления, он руководствуется собственным восприятием, что, в свою очередь, является для него точкой опоры для развития воображения и фантазии. (Взрослый же оценивает предмет на основе достигнутых знаний, на уровне абстрактного, понятийного мышления.)

По мере роста ребенка его воображение и фантазия идут на убыль, с годами уступая место более интенсивному развитию интеллекта\*. На фоне образного мышления этот процесс дает толчок интенсивному развитию психики (особенно в первые годы, до 7 лет).

Реализация духовного и творческого потенциала ребенка возможна только в коллективе и проявляется лишь в непосредственном общении человека с окружающими его людьми. Общение это прежде всего и сразу проявляется в речи. Но способность говорить как врожденное умение, подобно творческой деятельности, является только потенциальной возможностью человека, нуждающейся в дальнейшем развитии.

Слово — первичная смысловая единица в речи — представляет собой символ предмета или явления. С помощью различных интонаций\*\*, вложенных в слово, человек выражает свои чувства, усиливает значение и смысл произносимого. Иногда интонация способна сказать о душевном состоянии говорящего, об истинном смысле его высказывания гораздо больше, чем само слово. Это своеобразное, окрашенное эмоцией дополнение к основному фонемному качеству звука содержит выразительный смысловой оттенок.

Суммируя вышесказанное, можно определить выразительную интонацию как качество осмысленного произношения, выражение конкретного тонуса высказывания, в котором с наглядностью проявляются индивидуальные черты исполнителя: свойства его характера, особенности мироощущения, тембр голоса.

Разнообразие интонаций слышится уже в крике новорожденного ребенка. Они чрезвычайно подвижны, имеют ярко выраженный мелодический контур. При этом диапазон интонаций весьма широк (до 1,5 октавы). В своей интонационной «игре» голосом («реченками») ребенок не существует, использует все мелодемы\*\*\*

\* Если мозг 5-месячного ребенка вползину легче веса мозга взрослого, в 2 года он составляет 75% этого веса, то в 6 лет — уже 90% мозга взрослого человека. Остальные 10% веса мозга ребенок добывает в последующие 10 лет (1).

\*\* Интонация (лат.) — дословно, громкое произношение. Понятие имеет разные значения. В нашем аспекте оно подразумевает эмоциональную выразительность речи и пения.

\*\*\* Мелодема (или мелодика) — изменение голоса по высоте во время речи, придающее ей ту или иную тональную окраску.

разговорной речи взрослого. В них звучат и монотон, и шепот, и восклицания, которые окрашиваются психоэмоциональным состоянием малыша. От характера эмоций зависит звукоцветовое, ритмическое, темповое, динамическое и тембровое разнообразие интонаций. В этот период дефицит эмоционального общения так же, как и его избыток, оказывает решающее значение на психическое развитие ребенка. Возникающие в момент общения положительные реакции способны изменить жизнедеятельность всего его организма как целостной системы. Чувства стимулируют работу органов дыхания и кровообращения. Выражаясь в интонациях и тембре голоса, они развивают его.

Живая разговорная речь обладает исключительной интонационной подвижностью, изменчивостью, непрерывностью, комбинациями тончайших нюансов и смысловых тонов. Для примера сравним смысловое содержание одного и того же предложения, сказанного с разной интонацией: интонация интереса: Ты **хотёл бы** написать поэму о своей маме? Интонация упрека, иронии: Ты **хотел бы** написать **поэму** о своей маме? Интонация удивления: Ты **хотел бы** написать поэму о **своёй** маме? Интонация возмущения: Ты **хотел бы** написать поэму о своей **ма́ме**?

Поскольку в основе речи лежит образ или предмет воображения, и в образах всегда воплощаются соответствующие им эмоции, можно предположить, что чувства воспитываются посредством речи, а еще точнее — ее интонацией. Горестные интонации вызывают у человека чувство сопереживания, утраты; радостные — ощущение счастья. Развитые чувства делают жизнь эмоционально богаче и разнообразнее, стимулируют духовный рост человека.

Интонационно окрашенные, выразительные речь и пение имеют единую психофизиологическую основу, и очень важно, переходя от речи к пению, сохранить в ней смысловые интонации речи. Мелодика же напева усиливает их выразительность.

В русском народном песнетворчестве ярко отразилось интонационное богатство языка, национальное своеобразие которого проявляется в мелодичности, ритмической организации стиха и обязательно в образном строе художественного мышления народа.

Исполнение народной песни — это всегда эмоциональное высказывание. С помощью жеста, мимики, сочно произнесенного слова певец создает яркий образ, достигая взаимопонимания со слушателем. Так осуществляется обратная связь, которая дает певцу новый стимул к творчеству.

Очень важно не только научить ребенка воздействовать на слушателя, но и воспитать потребность к восприятию этого эмоционально-образного воздействия. Чтобы дети выразительно интонировали и в речи, и в пении, учитель непременно должен сам обладать этими навыками и уметь разбудить в своих питомцах ответные реакции. Для достижения этой цели может служить метод развития ассоциативного мышления. Ассоциации (или связи) и представления возникают на основе уже имеющегося опыта. Чем



богаче он, тем более шансов к достижению развитого ассоциативного воображения, которое составляет фундамент художественного творчества и потому может стать главным ключом в осуществлении принципа «учитель — ученик».

Различают три вида ассоциативных связей:

— по смежности:

— по сходству:

— по контрасту:

«весна-травы»;

«шелест листвы — шепот»;

«добро — зло», «земля — небо».

Русская народная поэтика изобилует образными сравнениями, метафорами, гиперболами, символами («женушка — красно солнышко», «то не ветры буйны взбушевались, добрый молодец рукой взмахнул» и т. п.). Образные представления как нельзя лучше работают на приобретение детьми необходимых исполнительских навыков, в том числе певческих. Рассмотрим это положение на конкретном примере.

Если руководитель хочет добиться от учеников чистого интонирования в исполнении той или иной мелодии, он может прибегнуть к их дошкольному опыту игры, скажем, в кубики, из которых дети учились складывать дом. По аналогии с этой игрой ребятам предлагается коллективно «построить дом из звуков». При этом каждому звуку, согласно его высоте, будет соответствовать свой «этаж»; домиком же станет вся мелодия, пропетая (построенная) целиком. Для игры выбирается короткая, узкообъемная (например, трихордовая) попевка, типа:



Пример 5.

Исполняя попевки (после показа их руководителем) либо с текстом, либо на отдельные слоги, дети стараются интонировать как можно более точнее, чтобы «домик» (мелодия) был устойчивым и красивым. Движение мелодии (вверх, вниз, повыше, пониже) можно проиллюстрировать движением руки, подкрепляя тем самым зрительно музыкально-слуховые представления детей. До



пения целесообразно простучать ритм попевки на простейших ударных народных инструментах или прохлопать в ладошки (о работе с инструментами подробнее см. раздел «Народные инструменты и их применение в детском фольклорном творчестве»).

После коллективного освоения песни она исполняется каждым учеником отдельно. При этом внимание ребят акцентируется на каждом исполнении, которое затем подвергается образной характеристике, анализируется качество «построенного домика, в котором есть целых три комнаты: одна из них на втором этаже, она самая светлая и солнечная (это верхний звук)». Разумеется, в группе окажутся плохо интонирующие дети, гудошники. Им нужно объяснить, что «каждая комната-звук имеет свое место и если ее построить (спеть) не там, как спланировал архитектор, домик может разрушиться». Педагогический опыт подтверждает эффективность использования ассоциативного воображения на уроках пения.

Развивать его можно с помощью прослушивания различных музыкальных произведений с ярко выраженной программностью и звукоизобразительностью. Способность ребенка к образному восприятию музыки раскрывается в его творческом диалоге с учителем. Продуктивная форма этих способностей проявляется в детских рисунках, запечатлевших их отношение к услышанному (некоторые учителя, например, проводят занятия на тему «Рисуем музыку»). Способность детей не только слышать, но и «видеть» музыку — исключительно ценное качество, которое надо всячески культивировать и развивать в них. Этому и способствует воображение. Учитель может (к месту) вспомнить интересный случай, рассказать захватывающий сюжет, сказку, которые ассоциируются с конкретным творческим моментом занятия, конкретной художественной или технической задачей. Это стимулирует творческое воображение учеников, помогает достигнуть поставленной цели.

Вообще язык руководителя должен отличаться яркой образностью, эмоциональностью, многообразием интонационных красок, мелодической подвижностью, тембровой изобретательностью, драматической насыщенностью, что, конечно, требует высокой культуры риторики.

Восприимчивость к выразительности речи и пения лучше всего развивать с раннего возраста, когда мелодичность интонации, ее ритмическая и динамическая гибкость, тембровая окраска воспринимаются, запоминаются и усваиваются детьми гораздо легче и быстрее. В этом плане представляется важным тщательный подбор музыкального материала как для слушания, так и для пения. Этой цели лучше всего отвечают народные песни с конкретными сюжетами в форме диалогов, хороводные и игровые.

Особо благоприятную форму составляют игровые песни с действующими лицами, характерными образами, выразить которые можно через интонационную «игру» голосом. Рассмотрим один из таких примеров: народную игру «Воробей и Огородник».



С помощью детской считалки выбираются два действующих персонажа — Огородник и Воробей. Все участники игры берутся за руки и образуют круг, куда входит Огородник. Воробей остается за кругом. Игра начинается с пения Огородника:



Пример 6.

Затем Огородник пытается выбраться из круга и поймать Воробья, но участники всячески мешают ему, напевая при этом:



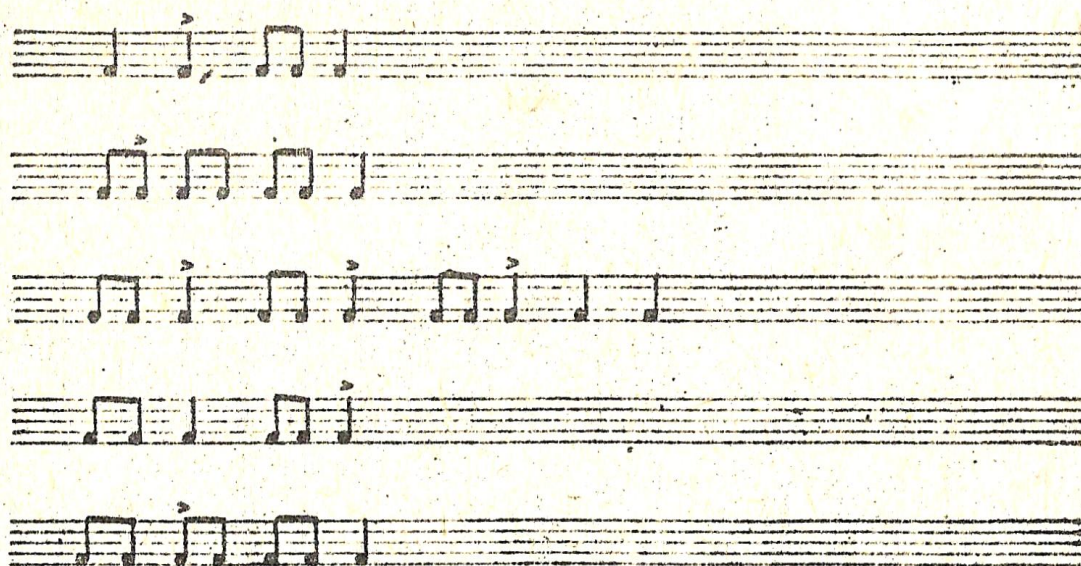
Пример 7.

Когда Огороднику все-таки удастся поймать Воробья, он меняет с ним ролями. Если же Воробья никак не поймать, по общему согласию выбираются новые исполнители этих ролей.

Мелодика вышеприведенных попевок характеризуется простейшим ритмом, небольшим диапазоном (квинта) и узкообъемной ладовой структурой, состоящей из сцепления двух трихордовых попевок. Все это позволяет учителю быстро «по слуху» усвоить попевки и сосредоточить внимание на интонационно-выразительном произнесении текста. Здесь важно найти главные, несущие смысл слова и выделить их с помощью протяжки ударного слога, повышения интонации, усиления звучания голоса, изменения его тембра, агогики и т. д. В зависимости от этого, какой смысл следует передать, будет осуществляться интонирование. Начинать работу можно с подражания учителю. Но перед тем как приступить



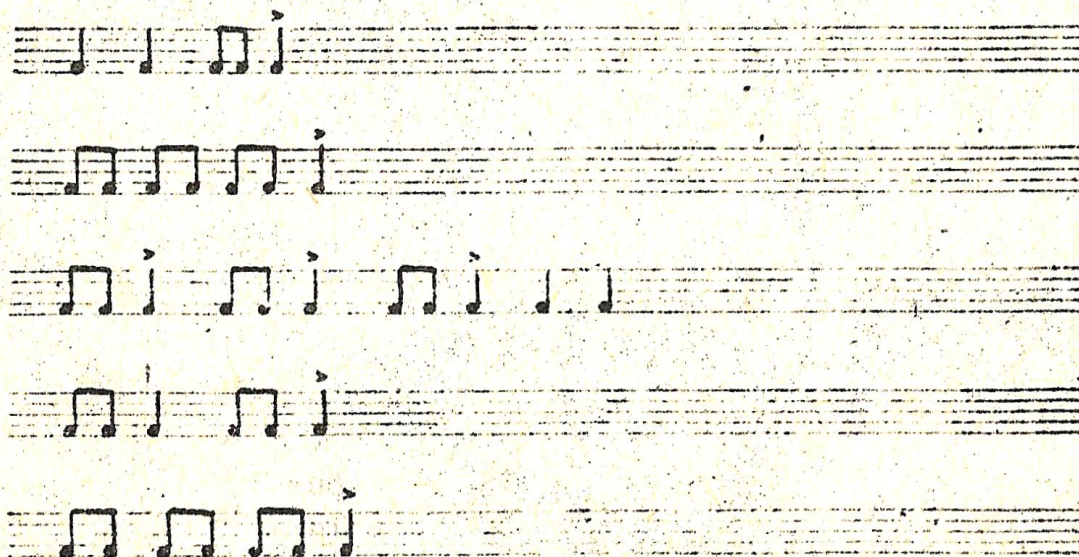
к упражнениям, он заранее продумывает мелодическое направление интонации каждой ритмострофы текста песни и фиксирует его графически, выделяя те слова, в которых заключен основной смысловой заряд\*:



Пример 8.

1 вариант

Эй, вор-воробей!  
Не клюй мою конопель!  
Ни мою, ни свою, ни соседову!  
Я за ту коноплю  
Тебе ножку перебью!



Пример 9.

2 вариант

Эй, вор-воробей!  
Не клюй мою конопель!

\* Направление мелодической интонации обозначено стрелками, темпо-ритм — нотными знаками, выделенный слог — акцентом.



**Ни мою, ни свою, ни соседову!**

**Я за ту коноплю**

**Тебе ножку перебью!**

Текст песни-игры коллективно проговаривается нараспев с обозначенными учителем интонациями, сначала по первому варианту, потом по второму. Целенаправленно изменяя тембр, динамику, темп исполнения, звуковысотную интонацию голоса, руководитель достигает некоторой подвижности его, музыкальной гибкости. Теперь можно перейти к более сложным заданиям. Группе учеников предлагается исполнить роль Огородника, а остальным — роль Воробья. Для психологического настроя детей на роли используется метод «предлагаемых обстоятельств» (К. Станиславского), который предполагает обязательную установку на конкретность обозначения времени, места и обстоятельств действия (где, когда, каким образом проходило действие?), а также характеристику героев. В качестве примера рассмотрим возможные варианты трактовки песни-игры «Воробей и Огородник».

**1 вариант.** Жадный, толстый и довольный собой Огородник живет в огромном доме из тесовых бревен и крышей, крытой черепицей. Он мало разговаривает, а если и проронит слово, то оно всегда злое и сердитое. Два раза в день он обходит свои владения и следит, все ли на месте. В руках Огородника большая, тяжелая палка, которой он разгоняет со своего поля зверей и птиц, ищущих у человека защиты.

Такая образная установка вызывает сочувствие детей Воробью и в то же время помогает детскому воображению нарисовать яркий и характерный образ Огородника и бедного Воробьишки. Контраст рождает необходимые чувства по отношению к персонажам, которые выразятся в соответствующем интонировании.

**2 вариант.** Честный, трудолюбивый Огородник целый день, не разгибая спины, работает на своем клочке земли. Но к нему на огород повадился хитрый Воробей. Он клюет и топчет зерно, губит посевы Огородника. Наконец, поймав его, Огородник справедливо негодует и призывает воришку к ответу.

Такая ситуация в корне меняет отношение детей к главным героям, меняются соответственно и интонации, характеризующие их.

**3 вариант.** Каждое утро приходит Огородник на свое поле и застаёт одну и ту же картину: выстроенный накануне высокий забор, оберегавший огород от непрошенных гостей, лежит на земле сломанный. Какая же сила повалила его? — Так подумал Огородник и решил узнать, кто ходит и разбойничает здесь по ночам. (Совсем как Иванушка-дурачок из сказки «Конек-горбунок»). Спрятался он в сарае, сидит и дрожит от страха. А ночь длинная, не выдержал Огородник да и заснул. А утром проснулся: та же картина. Только Воробей один и летает над полем. Задумался Огородник, ничего не понимает.

Иная ситуация рождает и другую интонацию: попевка Огород-



ника звучит теперь неуверенно, с подозрением, замешательством; тембр голосов вкрадчивый, приглушенный, динамика тихая, речь быстрая, прерывистая; движения резкие, глаза бегут и все ищут-ищут кого-то.

**4 вариант.** Огородник лентяй и плакса. Все свои беды выливает на Воробья, обвиняет его в том, что он поклевал всю конопель, требует от него вернуть якобы украденное. Он зовет всех соседей и жалуется им на Воробья. Но бедный Воробышко ни в чем не виноват. Чтобы Огородник не кричал, не унижал его, не плакал, он соглашается работать на поле вместо Огородника.

И здесь ребята находят точную интонацию для передачи этого образа, стоит только предложить им «поныть», подражая плаксе-Огороднику.

Как видно, целый ряд разнохарактерных образов заключен в одном персонаже; от трактовки которого зависит выбор тех или иных интонационных комплексов.

Филологи насчитывают в русском языке более 20 интонаций. Каждая из них выражает соответствующее эмоциональное состояние и передается через комплекс выразительных средств — звуковысотную интонацию, темп, тембр, динамику и т. п. Например, состоянию **горя** соответствует наибольшая длительность слога, медленное нарастание и спад силы звука, характерные «подъезды» и «съезды» в высоте звуков, динамические контрасты, плачущие интонации, использование крайних звуков диапазона голоса; чувство **гнева** передается резкими, «рублеными» фразами, обрывами звука, большой силой голоса, зловещим, звенящим или шипящим тембром; **страху** свойственны резкие перепады голоса, сильное нарушение ритма мелодии, резкое увеличение пауз; **радость** обычно передается звонким светлым тембром, повышенной динамикой, и тесситурой, широкими мелодическими ходами, подвижным темпом; **торжественное настроение** также выражается широкими ходами в мелодии, но темп при этом более размеренный, подчеркнутый, тембр обертонами насыщенный и светлый, со звоном\*.

Целенаправленно изменяя тембр, звуковысоту, темп, динамику, артикуляцию в пении, наполняя его необходимыми эмоциями, певец добивается осмысленной, выразительной интонации. И путь к ней лежит через художественно-образное мышление, ассоциативное воображение, развитую фантазию.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Альсира Легаспи де Арисменди. Дошкольное музыкальное воспитание. — М.: Прогресс, 1989.

2. Морозов В. П. Занимательная биоакустика. — М.: Знание, 1987.

3. Черемисина Н. В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. — М.: Русский язык, 1982.

\* В описании интонационных комплексов, соответствующих различным эмоциям, использована работа В. Морозова.

## РАЗВИТИЕ ПЕВЧЕСКОГО ГОЛОСА И НАВЫКОВ НАРОДНОГО ПЕНИЯ У ДЕТЕЙ

Работа с детским голосом накладывает на учителя особую ответственность, так как он имеет дело с еще неокрепшим, растущим организмом, очень хрупким и нежным голосовым аппаратом. Длина, ширина и толщина голосовых складок и жизненная емкость легких все время увеличиваются, расширяются полости резонанса (надставной трубы и груди). В силу этих обстоятельств в течение всего периода обучения голос ребенка непрерывно изменяется во всех своих основных качествах: по звуковысоте, силе, тембру, диапазону, продолжительности звучания и в регистрах. Все это происходит неравномерно, а скачками.

Развивая детский певческий голос, важно сохранить его природное качество, физическое здоровье голосового аппарата. Отсюда первая и главная установка — не форсировать голосообразование, звук. Лучше сразу сконцентрировать внимание на правильных речевых навыках. Если родители, воспитатели и другие окружающие ребенка лица следят за культурой своей и его речи, она развивается естественно и правильно (то есть отличается внятностью, выразительностью, логичностью, осмысленным отношением к содержанию, соблюдением правил орфоэпии, опорой «на дыхание», чистотой фонетики, распевностью). В этом случае вокальное обучение будет протекать легче, свободнее.

Учитель обязан следить, чтобы продолжительность занятий пением с малышами не превышала 15—20 минут с перерывами; не злоупотреблять силой звучности, соблюдать удобную tessitura и выполнимую длительность фраз.

В возрасте 6—7 лет (1 класс) голоса у девочек и мальчиков в основном еще однородны. Из-за малой емкости легких и слабости дыхательных мышц они все звучат, как правило, слабо; резонирование превалирует головное. Для них характерен легкий фальцет, при котором вибрируют только края голосовых складок (неполное смыкание голосовой щели). Диапазон ограничен звуками  $PE_1$  —  $DO_2$ . Наиболее удобные звуки  $MI_1$  —  $LY_1$ . Тембр еще неровный, гласные звучат пестро. К восьми годам начинает формироваться грудное звучание, фальцет переходит в высокое

микстовое (смешанное) звучание. Задача учителя — осторожно и одновременно методически настойчиво, постепенными упражнениями укреплять микст. Если у ребенка микст уже сформирован, то начинать надо прямо с него, а не с фальцетного пения.

Некоторые академические учителя пения боятся грудного резонирования у детей, которое они связывают с горлоном, напряженным пением. Однако грудной регистр человеческого голоса является натуральным, то есть естественным, и грудное резонирование наполняет его особыми, человеческими интонациями, придает сочность, благородство, обертоновую красочность звучания. Поэтому не надо бояться полноценного грудного резонирования. Здесь важно только одно — неукоснительно соблюдать наличие в голосе высокой певческой позиции. Достигается же она головным резонированием, возникающим в результате так называемого «зевка»\*.

В системе навыков, необходимых для всех видов вокального искусства (и академического, и народного), есть одна общая область, связанная с психофизиологией певческого процесса как такового, без знания которой невозможна никакая вокальная работа. Если не умеешь координировать работу всех органов голосообразующей системы, то не сможешь петь ни в какой манере, ни в каких условиях (ни хором, ни ансамблем, ни сольно). Поэтому рассмотрим основные навыки голосообразования и умение владеть голосом как музыкальным инструментом, ибо на этом строится обучающий певческий процесс любой ориентации.

Напомним несколько общих правил.

От положения корпуса зависит свобода и правильность работы внутренних частей голосового аппарата. Учитель тактично напоминает детям об этом, если замечает сгорбленную спину, бесформенно развалившуюся на стуле фигуру ученика, гримасы при пении и т. п.

От навыков певческого дыхания зависит качество звука, его сила, тембр, длительность, интонационная чистота; в коллективном пении — строй, хоровая звучность. Наиболее оптимальный — диафрагмальный тип певческого дыхания. Он самый глубокий («в пояс») и является основой, на которой формируется смешанный тип дыхания, дающий возможность каждому певцу приспособиться к удобному для него состоянию входа, используя для этого все типы дыхания, кроме ключичного. Навыки певческого дыхания должны быть усвоены в детстве. Механизм дыхания можно представить в общих чертах так: при входе диафрагма (грудобрюшная мышечная перегородка) опускается, давит на внутренности брюшной полости, от чего живот как бы выпячивается

\* Известный хоровой дирижер А. Свешников после какого-нибудь упражнения неожиданно обращался к хору мальчиков с просьбой: «Зевнули! Еще зевнули! Еще разок!». Малыши проделывали это с наслаждением и даже закидывали руки за голову. Достигалось главное — верхняя небная занавеска активно поднималась, обеспечивая высокую позицию звука.



вперед. Выдох регулируется брюшным прессом, помогающим «удерживать» дыхание, то есть сохранять на выдохе дыхательное состояние.

Сила голоса зависит от уровня подсвязочного давления и плотности смыкания голосовых складок. Подсвязочное же давление регулируется работой дыхательного аппарата, в частности брюшным прессом. Под опорой голоса понимается непрерывное поддерживание во время пения подсвязочного давления. Это поддерживание (опора) выражается не только в непрерывности, но и в сбалансированности натяжения голосовых складок и силы подсвязочного давления. Продолжительная и эластичная опора звука достигается всего успешнее при диафрагмальном типе дыхания. В народном пении для удержания на опоре открытого звука требуется большее подсвязочное давление. Поэтому обертоновое насыщение народного голоса происходит в большей мере за счет повышенного подсвязочного давления, а академического — за счет вибрато. (Как известно, народные голоса отличаются более прямым звуком.) В этой связи хочется предупредить учителей пения об опасности переизбытка подсвязочного давления, который приводит к форсировке, и как последствию ее — заболеванию, «стиранию» голоса, а иногда и к временной потере его.

Если в первый момент руководитель обращает внимание детей на то, куда брать дыхание («в пояс», «в живот»), то в последующий момент внимание фиксируется на том, как удерживать дыхание, экономно расходуя его, обеспечивая по возможности длительное и плавное звучание. Первое время ребятам предлагается держать руки на поясе, плечи не поднимать и, вбирая воздух одновременно через нос и рот, стараться в момент выдоха представить давление воздушного столба вниз (на диафрагму) и ощутить тяжесть в животе, при этом брюшной пресс подается чуть вперед. Существует немало упражнений, тренирующих мышцы, участвующие в дыхательном процессе. Одно из них: проинтонировать слог «ОИ» на удобной высоте, имитируя состояние испуга. При этом атака звука должна быть стремительной, сконцентрированной на одну точку — диафрагму, так как именно в этом месте ощущается опора звука. После его фиксации надо протянуть, продолжить звук на гласной «И». В момент атаки певец чувствует своеобразный мышечный «удар» в область брюшного пресса, и потом следит (по ощущениям), как изменяется сила звука в зависимости от интенсивности мышечной работы дыхания: с увеличением давления воздушного столба на диафрагму усиливается звук и наоборот. Механизм дыхания, постепенно закрепляясь в сознании ребенка, переходит в привычные навыки, которые затем автоматизируются.

В обучающем процессе большую роль играют личные показы учителя приемов голосообразования и самого звучания. При хорошо развитой способности подражания ребенок поразительно быстро схватывает манеру звукообразования. Здесь важно заме-

тить, что ребенок должен подражать не тембру, а именно манере, способу голосообразования. В этой связи становится понятным основное требование к учителю — уметь владеть певческим голосом и показывать механизм его образования только правильно.

Другим методом привития певческих навыков служит словесное объяснение педагога, которое должно быть доступным и образным. Оба метода надо чередовать, дополняя один другим. В результате применения сознательных установок формируется вокальное мышление, развивается контроль за своими действиями.

Собственно говоря, детская вокальная педагогика отличается от взрослой только практическими приемами, формами и методикой обучения. Принципы же вокального искусства для всех едины. Поэтому продолжим рассмотрение общепринятых вокальных правил. Чтобы они выглядели наглядно, вспомним в общих чертах строение голосового аппарата.

Певческий звук, как известно, возникает в результате колебаний голосовых складок, усиливается и темброво окрашивается с помощью резонаторов. Голосовой аппарат состоит из трех отделов: органов дыхания, подающих воздух к голосовой щели, гортани, где помещаются голосовые складки, и артикуляционного аппарата с резонаторными полостями, который служит для образования гласных и согласных звуков. Голосовые складки являются источником звука, их величина определяет тип голоса. Над гортанью расположена система полостей, называемая «надставной трубкой», это — глоточная, ротовая, носовая и придаточные полости носа. Благодаря резонансу этих полостей изменяется тембр звука. Носовая и придаточные полости носа стабильны по форме и потому имеют неизменный резонанс. Ротовой и глоточный резонансы изменяются благодаря работе артикуляционного аппарата, состоящего из языка, губ и мягкого нёба.

Легкий «зевок», о котором говорилось выше, вызывает свободное, несколько расширенное состояние глотки и приподнятое положение мягкого нёба. «Зевок» надо научиться фиксировать и сохранять на протяжении всего пения. О нем следует постоянно напоминать детям, пока он не станет рефлекторным. Определять его наличие можно по слуху: если пение тусклое, звук не летит, словно прижат, значит «зевок» недостаточен или вообще отсутствует. В академическом и народном пении место «зевка» находится в разных точках мягкого нёба: в народном — ближе к передним зубам, в академическом — чуть глубже. Окраска голоса подскажет верное местоположение: она должна оставаться естественной для каждого конкретного голоса. При глубоком зевке звук академического голоса звучит тускло, перекрыто; народного — задушено, с глоточно-гортанным призвуком.

Вырабатывать правильный механизм голосообразования следует на динамике меццо-форте, поскольку начинающим легче соблюдать опору звука именно в этом динамическом режиме, нежели на пиано, и лучше с примарного тона, где голос звучит наи-

более естественно. Постепенно его диапазон расширяется вверх и вниз посредством хроматических ходов, при этом надо стараться уравнивать звучание смежных тонов с примарным. Поскольку детский голос при начале обучения бывает менее искажен, чем взрослый, то и примарный тон у детей выявляется легче и звучит ярче. Обычные звуки примарного тона для высоких голосов (9—10 лет) СИ бемоль<sub>1</sub>—ДО<sub>2</sub>; для альтов ФА<sub>1</sub>—ЛЯ бемоль<sub>1</sub>.

Регистры детских голосов одинаковы с регистрами взрослых, то есть детские голоса имеют те же два основных регистра — грудной и головной. Тем не менее у детей довольно часто встречается микстовое (смешанное) звучание, что облегчает вокальную работу. Соединение регистров придает голосу акустическую объемность, полноценность, сочетание всех возможных обертонов. Это, к сожалению, не всеми вокальными педагогами ценится и понимается. У академистов нередко наблюдается предубеждение против грудного звучания у детей, а у народников — его абсолютизация в ущерб головному резонированию, обеспечивающему голосу высокую певческую позицию и полетность, звонкость, серебристость. Методы сглаживания регистров те же, что и для взрослых голосов, но, поскольку головное и микстовое звучание у детей проявляется легче и естественней, чем у взрослых, то в руках учителя всегда есть средство распространить микстовое звучание до естественных пределов грудного регистра вниз, который является характерным для народной манеры пения.

Сглаженность регистровых переходов не только обеспечивает ровность голоса на всем его диапазоне, расширяет этот диапазон, но и является условием кантиленного пения. Поэтому при воспитании детского голоса одинаково важными будут как выработка высокого головного звучания, так и соединение его с грудным регистром.

Овладение головным резонансом, то есть резонансом надставкой трубы\* помогает упражнение — пение с закрытым ртом (на «М»), «мычание». При этом следить, чтобы «дыхание всегда захватывало головные резонаторы» и голос звучал звонко и собранно. Упражнение помогает певцу найти точку головного резонирования. Хорошо развитые ощущения ее, устойчивый навык легкого посыла звука в головной резонатор гарантируют чистую интонацию в пении, настраивают на интонационную остроту воспроизведения и восприятия звука.

К атаке звука следует подходить осторожно. С одной стороны, учителю надо каким-то образом активизировать пение начинающих заниматься им детей, и он просит активного начала; с другой стороны, это может спровоцировать форсировку, крик, пере-

---

\* Так называются резонаторные полости, находящиеся выше истинных голосовых складок: верхняя часть гортани, глотка, рот и т. д.

жим в пении. Здесь надо подходить индивидуально к каждому случаю и действовать согласно конкретным обстоятельствам. Но при этом помнить, что мягкая атака является постоянной манерой начала звукоизвлечения, а твердая и придыхательная применяется только в особых случаях, для передачи соответствующего музыкального характера. Всякая твердость, жесткость в пении рождает идентичный звук, а он должен быть свободно льющимся.

Несколько советов по артикуляции и дикции.

У детей нередко артикуляционные движения вялы, их надо активизировать, тренируя органы артикуляционного аппарата: губы, язык, нижнюю челюсть. Для свободы движений рекомендуются упражнения на такие слоги, как «ДАЙ», «БРА», «МАЙ» и т. п. Подвижности языка способствует пение на слог «ЛЯ» вокальных упражнений, которые постепенно доводятся до быстрого темпа (конечно, не в один урок!).

Вообще языку в народном пении отводится особое место, так как от его правильных действий зависит открытие гласных. Его положение во рту: лежит плоско на нижней части и по возможности действует с ней одним монолитом, упираясь в корни нижних резцов и образуя в этом местечке ямку, способствующую собиранию звука. Все гласные строятся языком именно в этом месте, на кончике (а не всем языком в целом). Действия языка быстрые, ловкие (для этого он должен быть очень подвижным), направленность действий — вперед и вниз, в корни зубов.

Учитель должен знать, что открытый способ звукообразования в народном пении достигается исключительно благодаря нижней челюсти и языку: ударные гласные открываются нижней челюстью, на которой лежит язык, безударные — только языком. Поскольку дети поют натуральными голосами (что объясняется возрастными особенностями строения детского организма), то учителю надо лишь сохранять эту естественную, природную установку на открытый тембр гласных звуков (в академическом пении, как известно, их прикрывают) и следить, чтобы пение не было «белым», плоским, то есть следить за округлением звука, за обязательным наличием высокой певческой позиции.

Соблюдение правильности словесных и логических ударений и правил соединения слов в предложения придаст пению осмысленность. Чтобы оно было кантиленным, надо научить детей переносить согласные, находящиеся в конце слога, в начало следующего (например, вместо «е-лоч-ки» надо петь: «е-ло-чки»). Согласные выговариваются по возможности быстро и четко, чтобы как можно менее препятствовать звучанию голоса на гласных.

В русских народных песнях часто встречаются старинные или диалектные формы речи. Их надо неукоснительно соблюдать при исполнении. Однако, если ученики не владеют диалектом, такие песни лучше не брать в репертуар, а подождать и подготовиться к нему, упражняясь на специальных речевых текстах, пропаяно



симых нараспев, скороговоркой, с речевой интонацией. Словом, доводя диалектные особенности языка до свободной, естественной разговорной речи.

Специфика народной манеры пения заключается не только в открытом способе звукообразования, но и в особом складе вокального мышления певца. Если академист мыслит звуком, настраивается на красивый звук, то народный певец мыслит в пении словом, оно для него является главной заботой (чтобы его мысль, его дума дошла до людей), звук же при этом является как бы следствием слова, интонационным отражением его. Такая речевая установка на певческий процесс придает народной манере особый характер звуковедения. Певец словно рассказывает песню, а не вокализует ее! Эта важнейшая специфическая черта народного пения должна всегда быть в поле внимания учителя. Нельзя увлекаться только работой над открытием гласных звуков в ущерб главному — способу передачи этих звуков в виде осмысленного рассказа.

В этой связи напомним основополагающий принцип артикуляции в народном пении — ее амплитуда должна соответствовать речевой, скороговорочной, при которой достигается максимальная экономия артикуляционных движений, но сохраняются четкость, внятность произношения. Чем больше безударных слогов находится перед ударным, тем более дробным, скороговорочным будет исполнение текста, более экономным будет артикуляционный режим работы. Скороговорки, считалки, дразнилки — лучший материал для выработки технической подвижности артикуляционного аппарата.

Развитый певческий голос и техника владения им открывают широкие исполнительские возможности перед детьми для выражения через музыкальный фольклор своих чувств, настроений, образов, мироощущения. Техника и художественное воспитание идут рука об руку, взаимодополняя друг друга. Поэтому в обучении пению можно и нужно использовать разнообразные формы игры, танец, музыкальные инструменты. Например, в музыкальной игре «Петух и Лиса» — гусельки, в игре «Колокольчик» — колокольчики, в плясовых песнях — ударные инструменты дудочки.

Плясовые песни лучше учить с движениями, например:

1. «Заплятися плетень, заплятися» — пляска Брянской области, исполняется простым приставным шагом:

ритм  
шаг



ЗА. ПЛЯ-ТИ - СЯ ПЛЯ-ТЕНЬ, ЗА. ПЛЯ-ТИ - СЯ  
П Л П Л П Л П Л ПЛ П Л

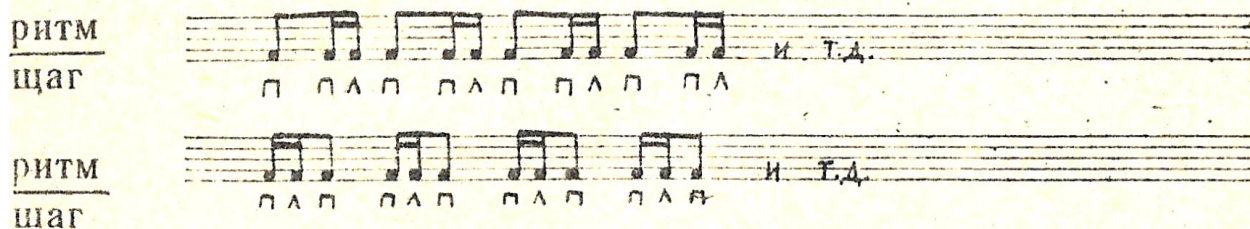
### Пример 10.

В этой песне-пляске рисунок хоровода имитирует «заплетение» и «расплетание» плетня. «Утица» — ведущая хоровод, девочка ведет



за собой цепочку ребят,двигающуюся приставным шагом. Хоровод завивается — правая рука предпоследнего участника оказывается на левом плече, потом хоровод аналогичным способом расплетается.

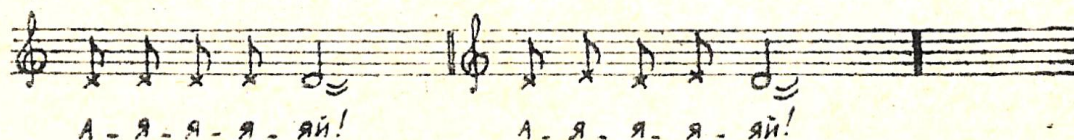
2. Своеобразным ритмическим аккомпанементом выглядит ритм шага в плясовых песнях Брянской, Курской, Калужской, Орловской, Белгородской, Тульской и других областей России. Приведем как пример ритмический рисунок пляски в «две» и в «три» ноги:



Пример 11.

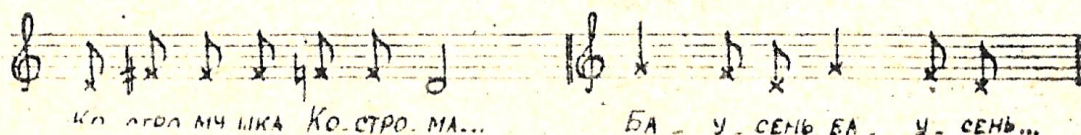
С годами к детям будет приходить мастерство в умении плясать, что пригодится в постановке песен и обрядов, да и просто будет способствовать большему проникновению в характер народного песнетворчества.

Система вокальных упражнений должна начинаться с речевых, раскрывающих натуральные тембры детских голосов, например:



Пример 12.

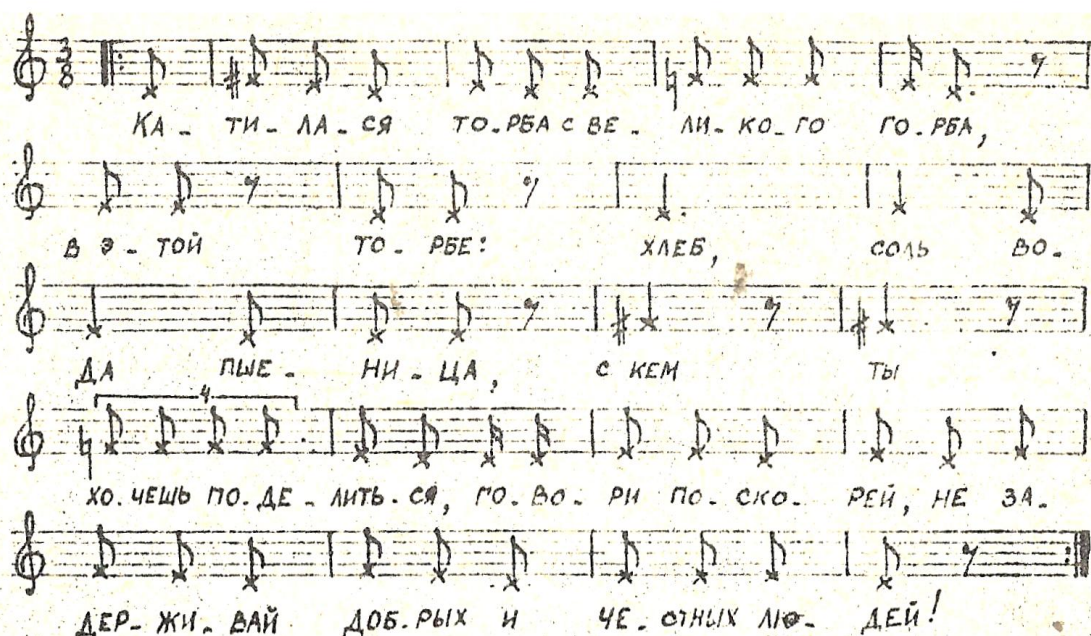
Диапазон их, как видно, начинается с самого малого, ладовые попевки не превышают квардто-квинтовых объемов:



Пример 13.

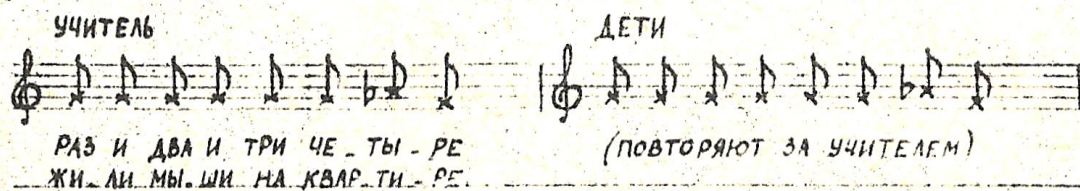
Подобный попевоочный материал можно найти в большом разнообразии в сборниках детских игр, считалок, дразнилок.





Пример 14.

Игра в «Эхо»:



Пример 15.

Важно, чтобы процесс обучения народному пению носил творческий характер, школьники получали бы удовольствие от исполнения народных песен, незаметно для самих себя певчески росли, расширяли бы репертуарный багаж, представления о глубине и многокрасочности русского песенного фольклора и как результат — формировали ценностные ориентации в огромном потоке современной музыкальной информации.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Багадуров В. А. Вокальное воспитание детей. — М.: АПН РСФСР, 1953.
2. Никольская-Береговская К. Ф. Начальный этап вокально-хоровой работы с детьми. Методическое пособие. — М.: ВХО, 1967.
3. Мешко Н. К. Вокальная работа с исполнителями русских народных песен. — В кн.: Клубные вечера. Вып. 11. — М.: Сов. композитор, 1976.
4. Шамина Л. В. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. — М.: Музыка, 1988.
5. Шамина Л. В., Браз С. Л., Медведева М. В., Куприянова Л. Л. Специфика учебно-воспитательной работы в фольклорных певческих коллективах. Методическое пособие. — М.: ВМЦ НТ и КПР, 1984.



## РАЗВИТИЕ ЛАДОВОГО СЛУХА

Развитие музыкального слуха у детей является не только важнейшим условием чистоты интонирования, но и успешного, быстрого освоения репертуара. В конечном же счете оно определяет качество музыкального воспитания ребенка в целом.

Музыкальный слух представляет собой сложный комплекс тембрового слуха, динамического, звуковысотного (мелодического и гармонического). Одна из составных составляющих его — ладовый слух.

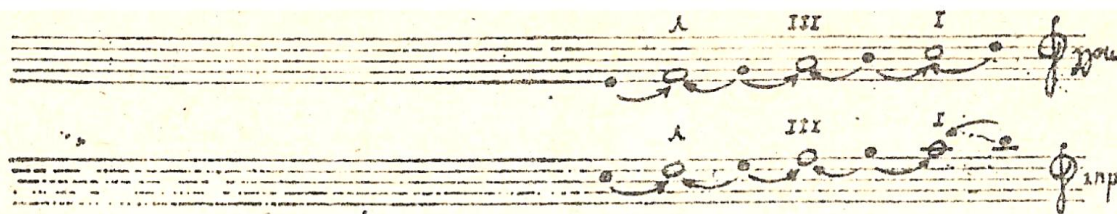
Известно, что лад — это система взаимоотношений устойчивых и неустойчивых звуков. Наряду с другими выразительными средствами лад придает музыке определенный характер, соответствующий ее содержанию. В основе восприятия лада лежит ладовое чувство. Психологическая природа ладового чувства подробно исследована советским психологом Б. М. Тепловым, который отмечал, что ладовое чувство есть «...способность различать ладовые функции отдельных звуков мелодии, их устойчивость и неустойчивость, степени этих качеств, тяготение звуков друг к другу» (7, с. 112). Ладовое чувство отражает эмоциональное настроение. При этом каждый звук мелодии воспринимается не сам по себе, а в его отношении к устойчивым и неустойчивым звукам, прежде всего в тонике.

Музыкальные педагоги сегодня едины в мнении, что принцип развития музыкального слуха на ладовой основе является основополагающим. Однако методы воспитания ладового слуха различны, и их разнообразие определяется стилистикой того учебного материала, который берется за основу музыкального обучения.

Наиболее распространена система освоения ладовых связей ступеней мажорного и минорного звукорядов, типичная для классической музыки. Устойчивыми звуками мажора и минора являются звуки трезвучий — I, III и V ступеней. Все другие звуки лада воспринимаются как неустойчивые, в большей или меньшей степени тяготеющие к звукам тонического трезвучия (см. пример 16).

Эта система тяготений отрабатывается различными способами: пением неустойчивых ступеней с разрешением их в устойчи-





Пример 16.

вые, интонированием «вразбивку» отдельных ступеней лада и т. п. Таким образом осуществляется ориентировка в ладу, в сознании ученика вырабатывается «модель» лада, возникает определенная «инерция слуха»\*, которую приходится преодолевать при усвоении новых стилистических ценностей, иных ладовых систем. Так, переходя к исполнению народного мелоса, ребенок сталкивается с музыкой, имеющей совершенно другие ладовые закономерности, нежели классическая.

Известно, что «жизнь лада» народной песни необычайно сложна и неоднозначна в своем интонационном содержании. «Один и тот же лад может реализоваться с разным соотношением интонационного содержания, не переставая оставаться тем же ладом, например, мажорным или минорным гексахордом...» (2, с. 11). Приведем для иллюстрации напевы двух колыбельных песен:

Не скоро  $\text{♩} = 66$

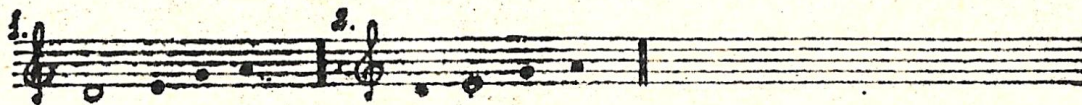
1. БА. Ю, БА. Ю, БА. Ю - ШОК, КЛА. ДУ МА. ШУ НА ПУ. ШОК.  
2. НА ПУ. ХО. РИ. Ю КРО. ВАТЬ, БУ. ДЕТ МА. ША КРЕП. КО СПАТЬ.

Не спеша  $\text{♩} = 70$

1. ПОЙ. ДИ, КО. ТЕНЬ. КА, ДРУ. ЖОК, КУ. ПИ, КО. ТЯ, ПИ. РО. ЖОК.  
2. САМ КУ. ВО. ЧЕК ОТ. КУ. СИ, МА. ШЕ ЦЕ. ЛЫЙ ПРИ. НЕ. СИ.

Пример 17.

Лады обоих напевов представляют собой четырехступенную ангемитонику:



Пример 18.

\* Термин А. Л. Островского.

Но если в первом случае устой «ре» создает мажорное наклонение, то во втором варианте — устой «ми» создает минорное наклонение. При очевидной идентичности звукорядов совершенно различны характеры напевов: первый — утвердительно-завершенного характера; второй — более мягкий, может быть, даже грустный, звучит как напев-вопрос. Приведенные примеры подтверждают мысль о том, что музыкальное воплощение идеи, заложенной в народной песне, выражается «в восприятии различных типов устойчивости или неустойчивости, взаимоотношений различных тонов лада, в интонационно-качественной, «колористической» стороне ладовых попевок и созвучий, их последований» (3, с. 33).

Слуховой опыт современных городских детей совершенно иной, нежели крестьянских. Последние усваивали родной музыкальный язык с колыбели, из уст матери. Сейчас все по-другому. Городской ребенок окружен очень пестрой музыкальной средой. Его родители, как правило, народных песен не знают. В дошкольных учреждениях и школьных учебных заведениях дети разучивают авторские песни. Радио и телевидение не компенсирует недостаток знаний образцов подлинного песенного фольклора. Накопления «фольклорных» музыкальных впечатлений у ребенка не происходит. Поэтому, впервые сталкиваясь с незнакомым интонационно-музыкальным строем народных песен, ребенок теряется и поначалу не способен к самостоятельному творчеству. У него нет нужного слухового запаса интонаций и попевок, которые составляют своеобразный словарь — основу народного, музыкально-песенного языка.

Итак, дети должны научиться слышать интонационную специфику, свойственную народной песне. И не только узнавать ее при слушании, но и уметь активно воспроизводить родные интонации, то есть самостоятельно пользоваться «интонационно-попевочным» словарем.

Каким же должен быть музыкальный материал и в какой последовательности его преподавать? Чтобы ответить на эти вопросы, вспомним, как происходил процесс становления ладовой системы русской народной песенной традиции: от древнейших ангемитонных (бесполутоновых) ладов, простейших двухордовых и трихордовых попевок до семиступенных мажора и минора\*. Беря за основу сложившуюся ладовую систему русского песнетворчества в динамике ее развития, можно предположить отличный от традиционной методики путь освоения «интонационно-попевочного» словаря, свойственного русскому народному мелосу.

В силу того, что детям бывает трудно интонировать полутон, лучше начать обучение с интонирования простейших дихордовых

\* В монографическом исследовании Л. Христиансена «Ладовая интонационность русских народных песен» рассматриваются и анализируются все виды ангемитоники. Отмечается, что многочисленные обрядовые и бытовые народные песни различных областей России свидетельствуют о многообразии форм русской ангемитоники, это — трехступенная, четырехступенная и пятиступенная.



(между звуками — тон) и трихордовых напевов. Такой тип звуко сочетаний широко представлен в детских календарных, игровых песнях. Приведем несколько примеров дихордовых напевов, в которых два звука соотносятся друг с другом как «устой-неустой»:

Коляда

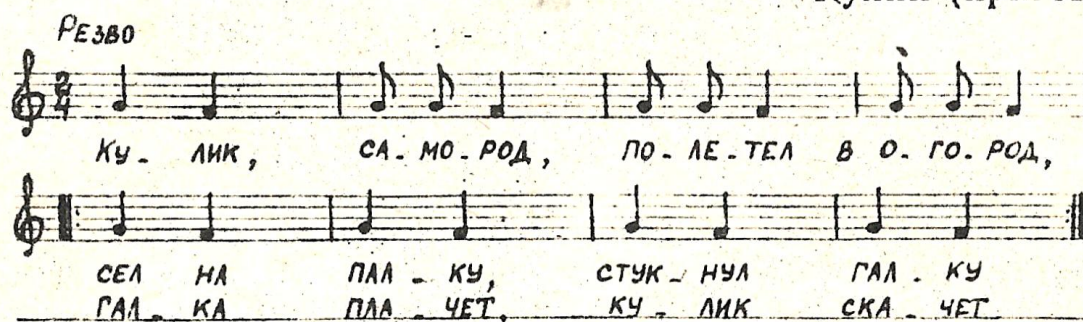


Пример 20.

Говорком, без напева:

У нашей-то матки телятки-то гладки,  
Скачут через грядки, копытцами щелкают, хвосты задирают  
С праздничком, с именинничком!

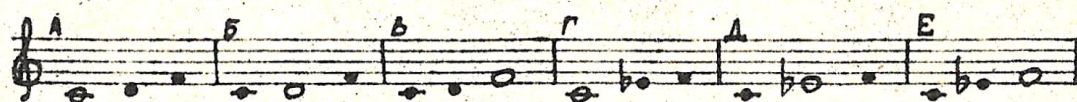
Кулик (приговорка)



Пример 21.

Звукоряд обоих напевов прост — всего два звука. Здесь ощущается «игра» устоя «ре» с неустоем «ми». Как помочь ребенку проинтонировать эти два звука? Можно с помощью жестов: раз-

ная (пентатоника) ангемитоника. Трехступенная ангемитоника представляет собой звукоряды в объеме чистой кварты:



Пример 19.

В зависимости от устоя звукоряды могут получить мажорное или минорное наклонение. Так в А, В, Д проявляется мажорное наклонение, в Б и Г — минорное. Вариант Е — двойствен по своей ладовой окраске.

Формирование мажора и минора шло от простейших дихордовых напевов, мажорных и минорных трихордов, тетрахордов, пентахордов, гексахордов. Л. Христиансен подробно анализирует процесс «заполнения» тетрахорда, который складывается путем заполнения ангемитоники дополнительным звуком или же присоединением звука к трихорду.



делив ребят на две группы, каждая из которых будет исполнять «свой» звук, давать им знак ко вступлению, затем менять партии, и уж потом объединить их для совместного исполнения напева. Перед началом интонирования желательно прочесть текст обязательно с выразительной разговорной интонацией.

Хорошо освоив интонирование дихордовых напевов, можно переходить к мажорным трихордовым напевам, в которых отсутствуют сложные для интонирования полутоны, как, например, в приговорках, потешках, считалках.

#### приговорка «Улитка-Улитка»

Умеренно скоро  $\text{♩} = 82$

У - ЛИТ - КА, У - ЛИТ - КА, ВЫ - СУНЬ РОЖ - КИ!  
 ДА - ДИМ ЛЕ. ПЕШ - КИ, СВИ - НЫ - Е НОЖ - КИ,  
 КА - ШИ ГОР - ШОК, ХЛЕ - БА ВО - РО - ШОК.

Пример 22.

#### потешка «Дядя Федя»

Довольно скоро  $\text{♩} = 84$

Дя - дя ФЕ - дя съел МЕД ВЕ - дя, КОШ - КУ ДРА - ну, МЫШЬ ПО - ГА - ну.

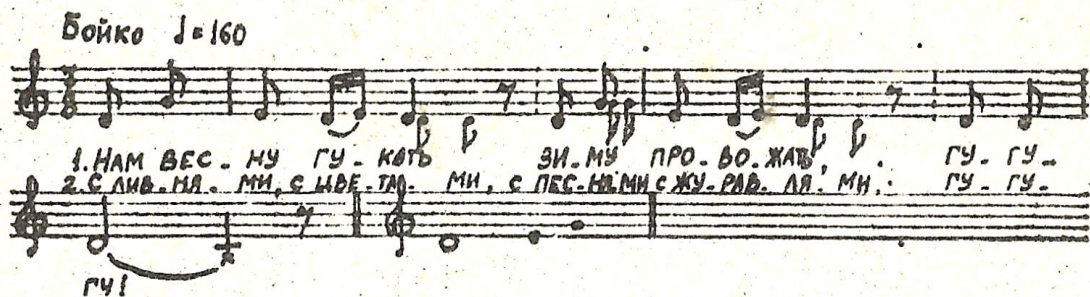
Пример 23.

Как видно, в основе звукорядов этих напевов лежит интервал б. 3, заполненный суммой двух б. 2. Это — мажорные трихорды, различающиеся лишь тем, что в первом напеве чередуются попеременно третья и вторая ступени звукоряда, а во втором — опеваётся вторая ступень трихорда. Усвоение трихордовых попевок очень важно, так как они станут в дальнейшем основой для образования тетрахордовых напевов.

Следующий этап обучения — интонирование ангемитонных (бесполутоновых) напевов, сначала трехступенных, а потом четырех- и пятиступенных. Поскольку основу ангемитоники составляют два типа первоэлементов — квартовые и терцовые, и трехступенную ангемитонику представляют звукоряды в объеме кварты, то в задачу педагога входит подбор таких напевов, которые бы со всей полнотой продемонстрировали богатство красок ангемитонных напевов: мажорного и минорного наклонений, переменного склада, с чередованием устоев внутри одного напева (что также нередко встречается в народных песнях).

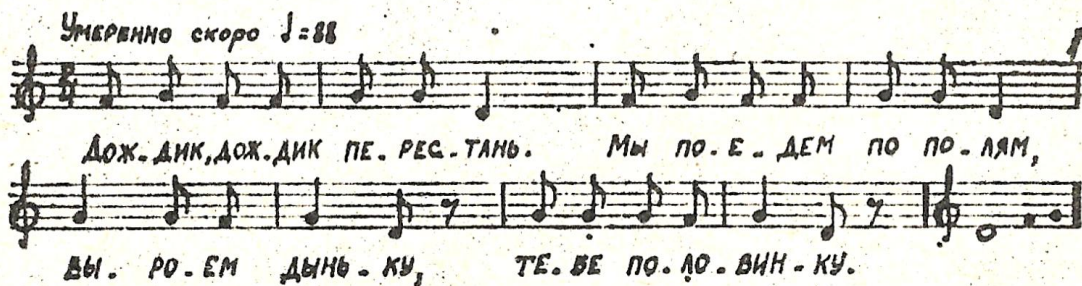


Ангемитонную основу имеют многие календарные песни: колядки, веснянки, заклички, частично — приговорки, считалки, потешки. Рассмотрим трехступенный звукоряд мажорного наклонения в закличке «Нам весну гукать»:-



### Пример 24.

Приведем примеры трехступенной ангемитоники минорного наклонения в закличке «Дождик, дождик, перестань» и дразнилке «Степушка, Степа»:



Пример 25.



### Пример 26.

В детских народных песнях на протяжении одной строфы часто встречается переменность устоев, своеобразная ладовая «игра», что придает напеву эмоциональную многоплановость, иногда характер вопроса-ответа, как, например, в напеве «Веснянки» (см. пример 27).

В основе данного звукоряда — пятиступенная ангемитоника. Устой «ре» чередуется с устоем «фа», то есть происходит чередование мажорного и минорного наклонений.

Как помочь детям лучше воспринять предлагаемый матери-



*Оживлённо*  $\text{♩} = 80$

ВЕС. НА ТЫ НА ЧЕМ ПО. ДОШ.ЛА? ПОДЪ.Е.ХА.ЛА Я, ПО. ДОШ.ЛА:  
 НА СО.ХЕ, НА БО.РО.НЕ, НА ВО.РО.НЕНЬ.КОМ КО.НЕ,  
 ПРИ.ШЛА С РА.ДО.СТЬЮ, С ОГ.РОМ.НОЙ МИ.ЛО.СТЬЮ.

### Пример 27.

ал? Для этого педагогу нужно быть своего рода творцом. Объяснять детям наличие «устоя» нет необходимости. Об этом достаточно знать педагогу. Что же касается детей, то важно дать им почувствовать ладовую окраску попевки, эмоционально воспринять и пережить ее, а затем воспроизвести. Здесь могут помочь образные ассоциации, разбор поэтического текста, направленные на выявление характерной ладовой интонации, созвучной с общим тоном, содержанием произведения.

Примеров ангемитонных напевов можно найти множество. После того как дети усвоят и отложат в своей памяти секундовые, трихордовые (бесполутоновые) и ангемитонные попевки, можно идти дальше в освоении народно-песенных интонаций: учиться интонировать минорный трихорд, четырехступенные лады (мажорный и минорный тетрахорды). Если предположить, что образование тетрахордов шло путем заполнения терцового элемента трехступенных ангемитонных попевок либо путем прибавления четвертой ступени к трихордам, то, вероятно, будет логичным продолжить развитие ладового слуха детей на интонировании минорного трихорда. Освоение интонаций м. 3 и м. 2 (малой терции и малой секунды) — сложный процесс, так как полутоновые интонации труднее воспроизводить. Рассмотрим пример минорного трихорда на небылице «Как у нашего овса»:

*Живо, бодро*  $\text{♩} = 86$

КАК У НА.ШЕ.ГО ОВ.СА РАС.ТЕТ РУ.СА. Я КО.СА  
 У НА.ШЕЙ ПШЕ.НИ.ЦЫ — ЖЕЛ.ТЫ.Е.РЕС.НИ.ЦЫ.

### Пример 28.

Для успешного освоения интонации минорного трихорда следует прибегнуть к образному мышлению детей. Надо обратить их внимание на грустный, как бы плачущий характер попевки, од-



новременно жёстами показать близость мало-секундового «шага» (в сравнении с «шагом» на б. 2). Педагогу важно вызвать у детей не только образ, тождественный его (педагога) образу, но и пробудить фантазию ребенка к собственному образному представлению. С этой целью узнать и расспросить, какие образные ассоциации вызывает характер напева у ребенка, что он чувствует при пении и как он понимает конкретный напев. Это вовлечет детей в активный процесс восприятия и усвоения предлагаемых попевок. Убедившись, что все дихордовые, трихордовые и ангемитонные попевки усвоены, что ребенок легко узнает их на слух, активно и интонационно точно интонирует, можно переходить к усвоению тетрахордовых ладов.

Мы уже отмечали, что формирование тетрахордов шло разными способами: либо заполнением ангемитоники дополнительными звуками, либо присоединением четвертой ступени к трихорду. Например:

#### «Тара-ра ли, тара-ра» (считалка)

*Резво J = 92*

ТА-РА-РА, ЛИ, ТА-РА-РА, УШ-ЛИ КО-НИ СО ДВО-РА,  
А РЕ-БЯ-ТА ИХ ПОЙ-МА-ЛИ; ДА ПО-КРЕП-ЧЕ ПРИ-ВЯ-ЗА-ЛИ.

#### Пример 29.

Основу этой считалки составляет четырехступенный тетрахорд. Он сформировался посредством заполнения ангемитонного напева звуком «ми», прилегающим к «фа». Если ангемитонная попевка у ребенка уже «на слуху», ему легко будет проинтонировать тетрахорд, в котором звук «ми» неустойчив и тяготеет к «фа».

Теперь укажем пример, когда в основе тетрахорда к трихорду дополняется IV ступень:

#### «Уж я сеяла ленок»

*Живо, бодро J = 96*

УЖ Я СЕ-Я ЛА, СЕ-Я ЛА ЛЕ-НОК, УЖ Я СЕ-Я ЛА  
ЛА ПРИ-ГО-ВА-РИ-ВА-ЛА, ЧЕ-БО-ТА-МИ ПРИ-КО-ЛА-ЧИ-ВА-ЛА. ТЫ У-  
ДАЙ-СЯ, У-ДАЙ-СЯ ЛЕ-НОК.

#### Пример 30.



Мы не случайно приводим примеры различных вариантов образования тетрахорда. В зависимости от того, каким способом он сформировался, зависят особенности интонирования «IV» ступени, что видно на двух вышеприведенных напевах. Для наглядности рассмотрим еще два тетрахорда на примере песен «На зеленом на лугу» и «Жито пожали».



Пример 31.



Пример 32.

В первом случае очевидно присоединение четвертого звука («ля») к мажорному трихорду. Во втором — заполнение ангемитонной тритоники звуком «ре», интонационно тяготеющем к звуку «ми».

Из указанных ангемитонных, дихордовых, трихордовых, тетрахордовых попевок складывается интонационная первооснова русских народных песен. Познакомившись с ними, запомнив их и научившись их интонировать на конкретном песенном материале, дети смогут без труда осваивать более сложные интонационные обороты, переходить к исполнению напевов, имеющих более сложные ладовые структуры — пентахорды, гексахорды, семиступенные мажор и минор, фригийский, миксолидийский, лидийский лады, целонотный лад.

Русский песенный фольклор складывается из множества региональных песенных традиций, каждая из которых несет в себе неповторимый характер и рисунок мелодической линии, своеобразие многоголосия, голосоведения, ладовую характерность. Так, в южной песенной традиции одну из основ составляет целонотный лад, что не встречается в песнях центральных областей России. Для песен же северных областей (Архангельской, Новгородской)



характерно сочетание в одном напеве одноименных мажора и минора, что создает неоднозначность в характере напева.

Ладовая специфика — характерный признак не только региональной стилистики, но также и жанровой. Выше уже отмечалось, что ангемитоника свойственна песенному земледельческому календарю — наиболее древним жанрам (жолядкам, веснянкам, закличкам, щедровкам), а вершина развития песенной культуры — лирическая песня — представляет собой в ладовом отношении сложнейшее построение на основе сочетания, как правило, шести-, семиступенных ладов, взаимосвязи и чередования множества устоев. Наша методика — первая ступень в освоении сложной картины ладов, характерных для русской песенности.

Русская народная песенность представляет собой самобытную и независимую интонационную систему, отражающую национальную специфику русского народного музыкального мышления. От общеевропейской ее отличают избегание определенных скачков в мелодии, отсутствие модуляций и вводнотонного тяготения, строгий диапазон. Русская песенная культура имеет свои стилистически нормативные лады, которые представлены достаточно широко: от малоступенных и узкообъемных до развитой диатоники «свободного мелодического строя». Как известно, лад определяется не только по звукоряду, но и по соподчинению ступеней, различному для каждого лада, а также по соответствующему каждому ладу мелодическим формулам или мотивам-попевкам. Последние, являясь «строительным материалом мелоса», живут в народном музыкальном сознании прежде всего. Поэтому им надо уделять особое внимание.

Чтобы осуществлять эту деятельность в системе русского народного песнетворчества, необходимо практически овладеть ею. Именно на это и нацеливает предлагаемая нами методика развития ладового слуха.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: Книга вторая «Интонация». Изд. 2-е. — Л.: Музыка, 1971.
2. Вахромеев В. А. Ладовая структура русских народных песен и ее изучение в курсе элементарной теории музыки. — М.: Музыка, 1968.
3. Вахромеев В. А. Элементарная теория музыки. — М.: Музыка, 1983.
4. Вопросы методики воспитания слуха. Сб. статей. — Л.: Музыка, 1967.
5. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. — Л.: Музыка, 1975.



6. Рубцов Ф. А. Основы ладового строения русских народных песен. — Л.: Музыка, 1964.
7. Теплов Б. М. Избранные труды в 2-х т. Т. 1. — М.: Педагогика, 1985.
8. Христиансен Л. Л. Ладовая интонационность русских народных песен. — М.: Сов. композитор, 1976.

## РАЗВИТИЕ НАВЫКОВ ИМПРОВИЗАЦИИ НА ФОЛЬКЛОРНОЙ ОСНОВЕ

В русском песенном фольклоре нашли отражение самобытные музыкально-речевые интонации, их ритмическое многообразие, уникальность многоголосных сочетаний, яркий и образный язык, изобилие песенных вариантов, имеющих различные региональные оттенки, рожденные исторически сложившимся большим жизненным пространством русского государства. Произведения фольклора как художественное целое создавались в процессе коллективного творчества. Его изустная природа позволяла каждому исполнителю — участнику ансамбля максимально проявить свои творческие способности. Вместе с тем включение в общий процесс творчества было возможно лишь на основе глубокого усвоения певцами элементов традиционного музыкально-поэтического языка и сложившихся норм соединения этих элементов в песне. В каждой — по-разному, в зависимости от жанра и местной певческой традиции.

Приступая к освоению песенного фольклора, нужно иметь довольно крепкие исполнительские навыки, в том числе импровизации. Практика доказала возможность их развития даже в условиях оторванности обучающихся певцов от естественной среды бытования фольклора, когда он передается непосредственно «из уст в уста», от старших к младшим. Рассмотрим один из методов организованного обучения искусству импровизации — метод вариативного освоения народной песни, и сделаем это на примере работы с песней «Посмотрите, как у нас-то в мастерской»\*. Прежде всего внимательно изучим нотную запись, которая должна стать основой для поисков новых вариантов напева. Если свести воедино интонации различных строф песни, получится ее своеобразная партитура (см. нотное приложение в конце данной статьи, № 1).

Для всей песни характерен единый ритмический рисунок. В каждом построении (строке песни) 11 слогам поэтического текста соответствуют 12 временных восьмых долей (за счет не-

---

\* Вариант широко распространенной в России «Камаринской», записанный В. Бакке в Свердловской области.



большого увеличения продолжительности звучания последнего слога):

По-смот-ри-те, как у нас-то в мас-тер-ской,  
Там ра-бот-нич-ки тру-дят-ся день-день-ской...  
Как нач-нут о-ни то-по-ри-ком ру-бить,  
Мо-ло-точ-ком по гвоз-доч-кам ко-ло-тить,  
А пи-ла-ми-то пи-лят, пи-лят, пи-лят,  
Во все сто-ро-ны о-пи-лоч-ки летят...  
Вре-мя плот-нич-кам ра-бо-туш-ку кон-чать,  
И пой-дут о-ни впри-ся-доч-ку пля-сать.  
Ай лю-ли, лю-ли, лю-ли, лю-ли, лю-ли...

Такое единообразие ритма в значительной мере облегчает задачу поиска вариантов напева, потому что ритм здесь становится «стержнем», объединяющим творческие мысли всех исполнителей в единое целое. Затем в рамках данного ритмического рисунка определим несколько возможных интонационных вариантов, которые споем с детьми в качестве упражнения, готовящего их к собственному творческому поиску, — ведь первоначальная задача заключается в накоплении необходимого для варьирования интонационного багажа, так называемого интонационного словаря песни.

Поиск возможных песенных вариантов начнем с интонационного упрощения основного напева (№ 2). Можно попробовать обойтись двумя звуками. Это должно особенно понравиться детям, делающим лишь первые шаги в певческой практике (№ 3). Вместе с тем могут быть предложены интонации, более разнообразно сочетающие эти два звука (№ 4), либо эпизодически добавляющие к ним третий звук (№ 5). Для голосов, которым удобно петь пониже, можно подобрать соответствующие им интонации (№ 6, 7, 8). И, наоборот, для детей с высокими голосами мы подобрали другие удобные варианты (№ 9, 10). «Камаринская» уникальна обилием очень сходных интонаций, являющихся при этом достаточно самостоятельными (№ 11, 12).

Анализ вышеприведенных вариантов доказывает исключительно богатый интонационный потенциал данной попевки. Он свидетельствует о том, что сколько бы ни было заранее подготовлено к импровизации исходных вариантов, дети всегда найдут свои, также приемлемые интонации.

Последовательность процесса освоения вариантов песни такова. Прежде всего выучивается ее текст, с помощью которого детям дается возможность освоить ритмическую основу песни. Для этого текст многократно декламируется нараспев, но без фиксации определенной высоты звука. Главное в этом задании — строго соблюдать слогоритмический рисунок. Такую декламацию полезно дополнять движениями (например, обыгрыванием содержания: «рабочники» имитируют стук молоточков с помощью деревянных ложек или хлопков в ладоши). В конце песни все пляшут,

и каждый показывает, на что он способен (кто-то пускается впрыскаду, кто-то просто топчется на месте, а кто-то неожиданно находит свои варианты движения).

Когда ритмическая основа и текст песни освоены достаточно прочно (то есть дети декламируют и двигаются без подсказки учителя), можно приступать к разучиванию исходного интонационного материала. Для этого отбирается несколько вариантов из заранее подготовленного арсенала (например, № 2, 3, 6, 8, 10, 12). Каждый из них один раз пропевается с полным текстом. При этом за время пропевания дети не только запоминают различные интонационные контуры, но и смекают, что один и тот же текст можно интонировать по-разному. Так мы отходим от столь привычных норм обязательного заучивания напева «звук в звук» и приближаемся к усвоению одного из основных принципов народного песнетворчества — находить и выбирать наиболее удобный для голоса, понравившийся вариант, который оптимально выражает сущность песни и характер исполнителя в пении.

Чтобы не навязывать ребятам своих знаний и представлений о красоте, степени развитости и значимости предлагаемых песенных вариантов, учитель старается не выделять среди них основной напев. Для накопления интонационного багажа достаточно пропевать всю песню по одному разу на каждый из вариантов.

При последовательном пропевании в унисон полным текстом каждого из предложенных вариантов надо обращать детское внимание на то, что все они заканчиваются «главным звуком» «РЕ» (I ступень лада). Это обязательное условие, которое следует соблюдать при организации самостоятельного поиска детьми собственных вариантов.

Если дети слабо подготовлены к таким творческим занятиям, на первых порах можно ограничиться освоением ритма, текста и исходного интонационного багажа. Когда этот минимум материала усвоен, просим каждого вспомнить наиболее понравившийся ему вариант или попробовать поискать свой. Чтобы повысить общую активность, смелость, интерес к творчеству, предлагаем каждый индивидуально пропетый вариант повторить всей группой. Обычно на основе «вспоминаемых» вариантов рождаются интонационно обновленные, в которые добавляются звуки ранее разученных попевок. На это надо обязательно обратить внимание детей и положительно оценить «находки», а также предложить поискать новые варианты.

В дальнейшем учитель следит за тем, чтобы соблюдалось «правило главного звука» — им должна обязательно заканчиваться попевка. Если нарушается ритмический рисунок, необходимо снова вернуться к работе над текстом, проговаривать его в заданном ритме, вспоминая и закрепляя ритмическую формулу напева.

С большим интересом пытаются дети коллективно исполнять

все найденные и запомнившиеся варианты. Хорошо, если почти у каждого окажется свой собственный, хоть чем-то отличающийся от других вариантов. Но поскольку количество поющих в ансамбле детей, как правило, достаточно велико, то среди них всегда найдутся такие, кто еще не в состоянии выйти на «самостоятельную дорожку» в песне. Предложим им «ходить парами», объединиться в маленькую группу, чтоб «веселей было идти вместе», — иными словами, дублировать варианты, уверенно исполняемые их товарищами.

При варьировании напевов, отражающих характерные черты местной традиции, очень важно соблюдать закономерности ритмического, ладо-интонационного строения, а также соотношения голосов в многоголосной партитуре. Это означает, что следует придерживаться ритмо-слоговой основы напева, которая удерживает в памяти певца представление о его форме и временной протяженности. Кроме того, большая роль отводится ладо-интонационной организации песни — не только звуковысотному составу ее, но и последовательности звуков, соотношению их между собой, так как это является одной из отличительных черт местных традиций. Обязательно определяется I ступень лада, которой, как правило, заканчивается строфа, а в простейших формах — каждое построение. Не следует забывать и о прямой связи ладовой организации народной песни с ее фактурой\*, так как каждому голосу в фактуре отводится своя характерная ладовая ячейка, органично входящая в общую ладо-интонационную систему песни. Так, например, зимним календарным песням, записанным на Орловщине, свойственно варьирование одного голоса при тесном расположении всех возникающих при этом попевок. Рассмотрим одну из таких песен — «Вода ты, водица». Ее петь («играть») полагалось во время святочного гадания на воде (по словам местных жителей, так «обыгрывалась вода» для гадания).

Несколько раз хором декламируется в ритме весь текст песни:

- |                                                                                          |                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|
| а) Во-да ты, во-ди-ца,<br>во-да сту-де-на-я.<br>Я ли, я-ли, ле-ли,<br>Я-ли, я-ли, ле-ли. | г) Крас-ны-е де-ви-цы,<br>Мо-ло-ды мо-лод-ки...<br>(припев)   |
| б) Кто те-бя, во-ди-ца,<br>О-быг-ры-вать бу-дет...<br>(припев)                           | д) А я, мо-ло-ди-ца,<br>Лю-би-ла скри-пи-цу...<br>(припев)    |
| в) Выг-ра-ли во-ди-цу<br>Крас-ны-е де-ви-цы...<br>(припев)                               | е) Скри-пи-цу лю-би-ла,<br>Слу-шать вы-ходи-ла...<br>(припев) |

\* Подробнее см. работу Е. Кустовского «Использование народных приемов варьирования напева в работе фольклорных коллективов». — М.: ВНИИЦ ИТ и КТР, 1983. — 22 с.



В квартовом звукоряде песни (де-ре-ми-фа) I ступенью («главным» звуком) является «РЕ».

Предлагаем детям для коллективного пения несколько интонационных вариантов (№ 13, 14, 15). Далее «провоцируем» фантазию певцов на сочетание своих вариантов\*.

Варьирование напева всегда вызывает интерес у детей, равнодушных в ансамбле не остается. И чем чаще используется воз-

№1 По-смот-ри-те как у нас-то в мас-тер-ской...

№2

№3

№4

№5

№6

№7

№8

№9

№10

№11

№12

Пример 33.

\* В одной из групп, осваивающих эту песню, детьми были найдены варианты № 16, 17, 18.



возможность творчески оживить процесс освоения народной песни, тем более широким становится творческий спектр развития учащихся: углубляются их знания родного музыкального и поэтического языка, стимулируются творческие навыки, делаются серьезные шаги на пути формирования художественного мышления (см. примеры 33, 34).



Пример 34.

## НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИХ ПРИМЕНЕНИЕ В ДЕТСКОМ ФОЛЬКЛОРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Инструментальная музыка является важной частью русской национальной культуры. Не случайно народные инструменты часто упоминаются в сказках, былинах, пословицах, поговорках, загадках и особенно в песнях. С древних времен у восточных славян существовал богатый и разнообразный инструментарий, и инструментальная музыка сопровождала трудовые процессы, служила средством оповещения, широко использовалась в русском войске, звучала в быту, обрядах и на праздниках. Об этом свидетельствуют археологические раскопки, древнерусская литература и памятники изобразительного искусства: иконы, фрески, лубочные картинки, книжные миниатюры.

Процесс освоения традиционных музыкальных инструментов начинался для человека с раннего детства. Помимо примитивных звуковых игрушек (погремушек, свистулек, жужжалок и пр.), взрослые использовали в качестве инструментов некоторые предметы быта (например, ложки, посуду), а также природные материалы (бересту, листья дерева, травинки, косточки). Специально для детей изготавливались традиционные инструменты, бытующие в данной местности, в виде свирелек, скрипок, гусель, жалеек, гармошек, балалаек, бубнов, барабанок и т. д. Подрастая, дети сами начинали делать примитивные звуковые орудия из подручных материалов растительного и животного происхождения: свистульки из акаций, жалейки из одуванчиков, продольные флейты и «ягодные дудки» (губощелевые флейты из дудника и ягеля)\*, свистки и простейшие жалейки из соломы, тростника, гусяного пера, деревьев и кустарников с мягкой сердцевинкой (бузины, крушины и др.) \*\*, рога из берестяной ленты.

\* «Ягодные дудки» применялись во время сбора ягод, грибов, трав, орехов для того, чтобы никто не мог заблудиться и отстать от других; они заменяли ауканье. Подобные дудки употреблялись и на покосах. В Смоленской области их называли «медвежьими».

\*\* В Тверской области простейшие детские жалейки без раструба назывались «бирюльками», в Костромской — «дудками-овинками», в Ярославской — «перестянками».



Позже мальчишки-подростки учились (в процессе совместной работы со взрослыми) игре на более сложных инструментах: охотничьих рогах, трубах, пастушьих деревянных жалейках, рожках, барабанках. На досуге осваивали игру на балалайках, свирелях, гусях, скрипках, бубнах, гармониях и т. д. Девочки играли на кугиклах, трещотках, варганах.

Итак, в качестве музыкальных инструментов в народной практике применялось несколько видов звуковых орудий:

1) специально созданные мастерами и на фабричном производстве, сложные по конструкции и технологии изготовления инструменты (скрипка, гармошка, балалайка, рожки, деревянные жалейки, гусли и т. д.);

2) несложные по конструкции инструменты, специально изготовленные из подручных природных материалов (без их предварительной обработки). Они были недолговечны, за что получили название «сезонных» или «разовых» (рога и трубы из коры деревьев, дудки «ягодные», простейшие жалейки, кугиклы и др.);

3) бытовые предметы и орудия труда, имеющие практическое назначение, но иногда применяемые в качестве музыкального инструмента (коса, пила, гребень, печная заслонка, самоварная труба, ложки, металлическая и стеклянная посуда, корзинка и т. д.);

4) отдельные материалы и предметы растительного и животного происхождения, которые использовались почти без предварительной обработки, также разового пользования (травинки, куски бересты, листья деревьев, рыба чешуя, раковины, рога животных).

Большинство жанров русского традиционного музыкального искусства было связано с инструментальным исполнительством, особенно те, что исполнялись с движениями или являлись неотъемлемой частью обрядов (календарных или свадебного).

Зимние праздничные обряды дворов почти во всех русских традициях сопровождались ряжением, песней, пляской и игрой на музыкальных инструментах. Наиболее типичными для западных областей России были скрипки, дудки, волынки, цимбалы, бубны, позже — гармошки. Во время весенних обрядов дворов, особенно на Егорьев день\*, использовались (большей частью в западных и средневолжских областях) пастушьи инструменты (трубы). В Костромской области егорьевские песни исполнялись в сопровождении пастушьего барабана (гладко выструганной доски трапецевидной формы, по которой ударяли деревянными палочками). Здесь на Вознесенье\*\* при обходе дворов после

---

\* Егорьев день (6 мая) — праздник первого выгона скота в поле. Св. Георгий (Юрий, Егор) считался на Руси покровителем домашних животных, он оберегал скотину от диких зверей, болезней и других несчастий. Целый ряд обрядов, в том числе и праздничный обход дворов, связан с этим праздником.

\*\* Вознесенье — 40-й день после Пасхи. (Здесь это был престольный праздник.)

исполнения обрядовых песен было принято петь и плясать также под гармонь или балалайку за вознаграждение.

Инструментальная музыка звучала и на свадьбах. Многие свадебные песни, которые дети усваивали в крестьянском быту с раннего детства, представляли собой высокохудожественные образцы и были вполне доступны и близки по образному строю для детей даже младшего возраста. Особо важную роль в свадебном обряде играли народные инструменты в южных и западных областях. Здесь они использовались и в чистом виде (свадебные обрядовые наигрыши, марши), и в качестве сопровождения всех ритуальных и необрядовых напевов и даже причитаний невесты. В Тверской и Смоленской областях это были: волынки, скрипки (играли до венца), а также традиционный свадебный ансамбль (скрипка, цимбалы, бубен), который играл на пиру. Позднее скрипку сменили балалайка и гармошка.

В южных областях (Тульской, Калужской и пограничных с ними) свадебные величальные песни сопровождалась игрой на трещотках. (Подробно об устройстве и приемах игры см. 2, технологию изготовления см. 4.) С трещотками исполнялись и некоторые хороводные и плясовые песни. Этот инструмент не сложен в изготовлении и освоении, наряден (его украшали лентами, бумажными цветами, бубенцами), и вполне может широко применяться в работе с детьми\*.

Исполнение традиционных лирических песен очень украсит и оживит инструментальное вступление и проигрыши между куплетами, основанные на попевочном материале песни. Например, в песне «Ничто в полюшке не колышется» это может быть заключительная четвертая мелодическая фраза напева, исполненная на жалейке, свирели (продольной флейте с пыжом) или окарине\*\*. Иногда духовой инструмент выполнял роль одного из голосов певческого ансамбля. Такая традиция исполнения существовала в западных и средневолжских областях.

Особенно широко использовались народные инструменты при исполнении плясок и частушек. Плясали и пели не только под гармонь или балалайку, но и в сопровождении свирели, гусель, бубна, гудка, скрипки и др. На северо-востоке европейской части России для этих целей применялся иногда и пастуший барабан. При отсутствии музыкальных инструментов, а также одновременно с ними использовались орудия труда и бытовые предметы (коса, ложки, посуда, самоварная труба или печная заслонка и т. д.). Иногда пелись частушки и «под язык», когда сопровождающие основной напев голоса имитировали звучание гармошки, балалайки, скрипки.

---

\* Здесь надо только помнить о том, для каких областей этот инструмент характерен.

\*\* Окарина — свистковый глиняный инструмент, наподобие свистулек, но с большим количеством отверстий (6—8).

Существует очень много частушек детского содержания, сочиненных детьми, но, к сожалению, они почти не публикуются. Дети, особенно в сельской местности, знают немало частушек и охотно их поют. Бывая в экспедициях, надо интересоваться детским фольклорным творчеством, записывать лучшие образцы его и поощрять сочинителя. Можно, например, объявить конкурс, учредить призы наиболее активным участникам, а самые интересные опусы использовать в коллективной работе. Репертуар лучше формировать из числа оригинальных местных напевов с характерным традиционным сопровождением. Для этого не обязательно ехать в специальную экспедицию. Можно расспросить старшее поколение городских жителей — выходцев из сельской местности, обратиться к их памяти. Ведь в 20—30 годы (время усиленной миграции сельского населения в город) жанр частушек развивался особенно интенсивно. В то время организовывались специальные смотры-конкурсы частушечников.

В работе над частушками с детьми младшего школьного возраста нужно использовать сначала наиболее доступные и несложные для освоения инструменты: ложки, пастуший барабан, бубен, корзину с колотушкой, свистульки, гребенку и некоторые другие бытовые предметы.

К игре на сложных инструментах привлекаются более одаренные дети из числа занимающихся в музыкальных школах, кружках, студиях, то есть дети, играющие на скрипке, баяне, гитаре и др. Им можно поручить в ансамбле ведущую партию (основной напев), остальные играют на шумовых и ударных, подчеркивая ритмический рисунок. Например, в известной плясовой «Я сеяла, сеяла ленок» основную партию желательно исполнить на скрипке (или в крайнем случае сыграть на расческе), а ритмический рисунок «Камаринской», характерный для этой и многих других подобных песен, хорошо подчеркнут ложки, барабанка, печная заслонка или коса. Можно ввести в такой ансамбль и свист на бересте или свистулке. Все зависит от фантазии и изобретательности руководителя и участников.

Практическое освоение простейших народных инструментов нужно исподволь начинать с первых занятий фольклором. После того как дети запомнят слова и напев какой-либо народной песни, учитель играет мелодию на одном из простейших звуковых орудий, затем поручает эту партию наиболее одаренному и смелому ученику. Например, в песне «Посмотрите, как у нас-то в мастерской» пение можно сопровождать игрой на ложках, бубне, трензеле (треугольнике). Когда дети начнут петь песню совсем уверенно, целесообразно увеличить количество сопровождающих инструментов, разнообразя их состав от куплета к куплету. Особенно такое варьирование тембров просится в песне «Тень-тень». Инструменты здесь могут ярче подчеркнуть портрет-характеристику различных животных. Песня Л. Книппера «Полюшко-поле»



хорошо прозвучит под какой-либо ударный инструмент (деревянный брусок, ложки, барабанку и т. д.), который будет имитировать равномерный цокот копыт.

Знакомство детей с инструментальной традицией будет наиболее естественным и доходчивым, если в его основу ляжет жанровый принцип классификации инструментов с выделением в каждом жанре главной функции того или иного инструмента или группы их. Начинать следует с краткой характеристики русской инструментальной культуры в целом. Затем учитель рассказывает о звуковых игрушках, сопровождая сообщение показом репродукций, открыток, слайдов, рисунков или отдельных (настоящих) образцов простейших музыкальных инструментов. Это — глиняные и деревянные свистульки, различные погремушки, жужжалки, примитивные дудки и пр. Можно дать задание детям принести на урок звуковые игрушки из дома (если такие имеются) и расспросить о них своих родителей, бабушек и дедушек; попробовать смастерить их своими руками или с помощью взрослых (например, погремушку из гусиного или утиного горла с горохом; погремушку из рыбьего пузыря)\*. На занятии вместе с детьми можно попробовать нарисовать или смастерить из глины, пластилина свистульки. И не беда, что они не будут свистеть; первое, визуальное знакомство с простейшими инструментами состоится, и это — главное.

Но самое интересное для ребят — поиграть на настоящем инструменте, поскольку главная функция игрушек — забавлять, занимать, поэтому и внешняя их форма всегда яркая, красочная, привлекательная. Звонкие голоса звуковых игрушек звучали на праздниках, ярмарках, при обходе дворов в календарные праздники (особенно весенние). Поэтому при разучивании с ребятами весенних календарных песен, а также плясовых традиционных напевов будет очень кстати использовать разнообразные свистульки, погремушки и другие звуковые игрушки. Это придаст исполнению праздничный колорит. Однако надо помнить, что крайне ограниченный звукоряд свистулек (с одним отверстием они воспроизводят лишь одну кварту, с двумя — мажорное трезвучие или квартсекстаккорд) и не унифицированный строй примитивных звуковых орудий не позволяет создать звуковой ансамбль с более сложными (фабричными) инструментами, например, с гармошкой или баяном. Поэтому использование свистулек в сочетании с другими звуковыми орудиями требует особой изобретательности и находчивости учителя (подробнее об этом см. 10).

На последующих занятиях можно рассказать детям о традиционных сигнальных инструментах и связанных с ними профес-

---

\* В сельской местности дедушки, как правило, делают внукам традиционные самодельные игрушки: свистки из липы или другого дерева с горошиной внутри («для перелива»), простейшие жалейки из деревьев и кустарников с мягкой сердцевинкой, берестяные рога с пшичками различной конструкции и др.

сиях (пастухи, охотники, звонари, ночные сторожа, ратные труба-чи и пр.), о роли инструментов в календарных и свадебных об-рядах, в праздниках и быту сельских и городских общин (досу-говая функция). Ребятам более старшего возраста можно ознако-мить с происхождением и эволюцией музыкальных инструментов.

Каждый урок по теме «Русские народные инструменты» целе-сообразно составлять из нескольких разделов, в которых рассказ преподавателя должен перемежаться с иллюстративным мате-риалом (звуковым и иконографическим), а также подкрепляться практическими занятиями по освоению доступных инструментов.

К сожалению, готовых наборов народных инструментов для занятий с детьми пока не существует и приобрести их невозмож-но. Поэтому преподавателю приходится самому постепенно, в про-цессе работы собирать такую коллекцию. Ложки, глиняные и де-ревянные свистульки, колокольчики иногда удается купить на рынках, в сувенирных магазинах и отделах, в художественных салонах. Трещотки, бубен, трензель, балалайки продаются в ма-газинах «Музыкальные инструменты»; детские бубны, игрушечные свистки, дудки, простейшие гармошки, губные гармоники и т. д. — в магазинах игрушек. Некоторые инструменты можно изготовить самим по описаниям и чертежам, например, представленным в книге «Рассказы о русских народных инструментах» (см. 3). Так, трещотки и пастуший барабан вполне могут сделать мальчики среднего и старшего возраста в школьной столярной мастерской.

Организационные трудности по приобретению и изготовле-нию инструментов быстро окупятся конечным результатом. Ведь применение музыкальных инструментов в классной и внеклассной работе с детьми имеет свои преимущества:

- дает правильное представление о традиционной музыкаль-ной культуре своего народа;

- разнообразит музыкально-фольклорную работу, повышает интерес детей к занятиям;

- украшает концертные программы;

- приучает детей удерживать строй на одной звуковой высо-те;

- помогает регулировать темп исполнения (задавать, удер-живать нужный темп, а при необходимости и сдвигать его);

- облегчает освоение сложных ритмов некоторых напевов.

В заключение еще раз хочется напомнить, что народная ин-струментальная культура тесно связана с пением, хореографией, обрядом или игрой. Поэтому каждый преподаватель должен быть неутомимым искателем традиционных и изобретателем новых форм претворения народно-инструментальной музыки как в пов-седневной, репетиционной работе, так и в сценическом (концерт-ном) воплощении. Очень помогут в этом фольклорные поиски, ко-торые организуются руководителем совместно с детьми.

## СПИСОК ГРАМЗАПИСЕЙ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

|                                                                                               |                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Владимирские рожечники                                                                        | 33Д 00022691-92 |
| Гуди гораздо. Народные музыкальные инструменты Псковской области (2 пластинки)                |                 |
| I Ярмарочная игра                                                                             | C20 26011 002   |
| II Плясовые наигрыши                                                                          | C20 26013 007   |
| Играют народные исполнители Белгородской, Тульской и Смоленской областей (одна сторона диска) | 33С 20-09049-50 |
| Колокольные звоны                                                                             | C90-13937-38    |
| Народные плясовые наигрыши на псковской тальянке. Играет А. Ильин                             | Д-00030321/22   |
| Народная музыка Южной России (антология, 2 диска)                                             | M20 48597 000   |
| Напевы родины Мусоргского                                                                     | C20 28761 001   |
| Народная музыка села Подсереднего                                                             | C20 24373 002   |
| Народные песни и наигрыши Псковской области                                                   | C20-08761-62    |
| Песни и наигрыши Нерехты                                                                      | 33Д-21481-2     |
| Поют и играют народные исполнители Белгородской области                                       | M20 47741 001   |
| Псковские гусли                                                                               | M22 46261008    |
| Ростовские звоны                                                                              | 33Д 16033-34    |
| Русичи (ансамбль п/у Б. Базурова)                                                             | C20 26015001    |
| Русские народные песни и пляски с. Плехово Курской области                                    | 33Д-25612       |

## ЛИТЕРАТУРА

1. Агажанов А. П. Русские народные музыкальные инструменты. — М.-Л.: Музгиз, 1949.
2. Багрий Ю. А. Русские трещотки. Памяти Квитки. (Сб. статей) — М.: Сов. композитор, 1983, с. 249—268.
3. Бромлей К. М. Музыкальные инструменты и инструментальные наигрыши пастухов Ярославской области. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Часть II. — М.: Сов. композитор, 1988.
4. Васильев Ю., Широков А. Рассказы с русских народных инструментов. Изд. 1, 2. — М.: Сов. композитор, 1976, 1986.
5. Вертков В. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — 2-е изд. — М.: Музыка, 1975.
6. Вертков В. А. Русские народные инструменты. — М.: Музыка, 1975.



7. Котикова Н. Л. Русские частушки, страдания, припевки. — Л.: Музгиз, 1961.

8. Рабинович Б. И. Пастуший барабан — недавно открытый русский народный инструмент. Музыкальная фольклористика. Вып. 3. — М.: Сов. композитор, 1986.

9. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. — М.: Сов. композитор, 1975.

10. Русская игрушка (Из коллекции художественно-педагогического музея игрушки АН РФ, г. Загорск). — М.: Сов. Россия, 1987.

## СЦЕНИЧЕСКИЙ КОСТЮМ

Изучение музыкального фольклора может проходить по-разному: живо, в атмосфере подлинно народного творчества, или сухо, теоретизированно, с более умозрительным подходом к фольклору. Многое здесь зависит от руководителя, от его понимания цели и сущности фольклорных занятий. Если он с пониманием относится к ним, видя в них неисчерпаемые возможности для художественного самовыражения, раскрепощения личности, формирования особого, радостного состояния души, способной эстетически воспринимать окружающую действительность, то он постарается охватить своим вниманием все средства художественного выражения, включая этнографический костюм. На первый взгляд, эта задача невыполнима в наших условиях. Однако при ближайшем рассмотрении она вполне осуществима, и более того, может сыграть позитивную роль в создании устойчивого интереса детей к народным традициям.

Декоративность традиционного русского народного костюма способствует пониманию национального народного характера, без чего невозможно проникнуться чувством национального стиля. Русский народный костюм, сохранявшийся в крестьянском быту до начала XX века, является уникальным памятником национальной культуры, соединившим различные виды декоративного народного творчества. Ткачество, вышивка, аппликация, изобретательное использование различных материалов, начиная от бисера, блесков, пуговиц и кончая речным жемчугом и золотым кружевом, — свидетельствуют о высоком уровне духовной и материальной культуры русского народа.

Каждый народ в первую очередь осознает и ценит свою самобытность, которая отличает его от других. Эта самобытность проявляется и в одежде. У русских она исключительно многообразна. Это обусловлено различными географическими и климатическими особенностями территории России.

В женской одежде в большей мере, нежели в мужской, отражались черты этнической специфики: в крое, материале, художественной отделке, колорите, способах носить и объединять различные детали костюма в комплексы. Во всем разнообразии ва-

риантов русской женской одежды можно выделить два основных вида: южнорусский «комплекс с поневой» \* и севернорусский «сарафанный комплекс» (сарафан с рубахой и кокошником). Костюм дополнялся различными украшениями. Небольшая часть населения южных районов носила рубаху с полосатой юбкой-андаракком или платье-кубелек.

В центральной России костюм был близок к северному, хотя в ряде областей встречались костюмы с элементами южнорусского комплекса.

Любовно собираемый и сохраняемый этнографами и работниками музеев русский крестьянский костюм известен, в основном, лишь узкому кругу специалистов. К сожалению, все еще царит стереотип стилизованного русского костюма, не имеющий почти ничего общего с подлинным народным костюмом. А ведь русский костюм, помимо местных особенностей и возрастных различий, отражал социальную принадлежность и семейное положение человека, выполнял важные ритуальные функции.

В детской одежде наглядно проявилось умение народа органично соединять практичность и красоту. Детский костюм и покроем, и орнаментом почти полностью повторял взрослый, но изготовлялся из более дешевого материала и состоял из меньшего количества деталей. Документальные источники свидетельствуют о том, что крестьянские дети (и девочки, и мальчики) ходили в длинных льняных и конопляных рубахах. Подростки же носили как рубахи, так и комплекты из рубахи с сарафаном и рубахи со штанами.

Излюбленными цветами в детской национальной одежде были белый и красный. Вообще же в русском костюме использовалось до 33 оттенков красного цвета, причем каждый из них имел свое название. Как и у многих других народов, у русских красный цвет считался одним из самых распространенных средств против сглаза и играл наряду с орнаментом роль «оберега» от злых сил и несчастий.

Этим же объясняется размещение вышивки: на русском костюме она располагалась по подолу, вороту, манжетам, а также на плечах. Идеограммы (знаки, обозначающие целое понятие), входившие в орнамент, подбирались мастерицами индивидуально для каждого владельца рубахи (или тканого пояса).

Женщины не должны были показывать свои волосы, чтобы, согласно поверью, не принести вреда окружающим. Девушки, напротив, могли ходить с непокрытой головой.

На юге России девичью голову украшал узкий венец, обтянутый шелковой тканью с украшениями из бус, бисера, пуговиц,

---

\* Клетчатая понева надевалась на богато вышитую рубаху, поверх — передник «запон» и далее — «навершник» (тип укороченной рубахи). В комплекс входил также многосоставной головной убор «сорока».



галуна и пр. Зачастую его дополняли разноцветными перьями или височными украшениями из гусиного пуха — «пушками».

Вариантом общерусского девичьего головного убора был сложенный жгутом и завязанный сзади платок из яркой фабричной ткани или головное полотенце «убрус» с богато вышитыми концами, которое завязывалось так же, как и платок.

В северных районах России излюбленным головным убором девушки была высокая, обтянутая парчой повязка, богато расшитая речным жемчугом.

Поскольку пошив детских этнографических костюмов предполагает совместное самодеятельное творчество детей и их родителей, осуществляемое под руководством учителя или специалиста по костюмам, то естественно встает вопрос предельного упрощения выкройки и технологии изготовления этой детской народно-праздничной одежды. Здесь немалую роль играют размеры затрачиваемых личных средств. Затраты не могут быть большими, и потому одежда шьется из недорогих, доступных по стоимости тканей силами самих родителей. Важно только убедить их в целесообразности и полезности этой работы.

Предлагаемые ниже варианты костюмов сделаны как раз с учетом этих ограничений и с максимальным сохранением специфического изобразительного языка и композиции традиционного народного костюма.

Приступая к выбору вариантов костюмов, рекомендуем прежде всего обратиться к книгам «Русский народный костюм» (из собрания Государственного музея этнографии СССР — «Художник РСФСР», 1984) и «Русский народный костюм» (Государственный исторический музей, — М.: Советская Россия, 1989), в которых достаточно полно представлена национальная одежда русских.

Девочек можно одеть следующим образом:

1) Одну группу в рубахи, подпоясанные яркими ткаными поясами с кисточками на концах (табл. 1, рис. 2).

2) Другую — в рубахи с фартуками (табл. 1, рис. 1, 2, 3, 4).

3) Третьей группе девочек на рубахи надеть «шушпаны» или «насовы» (вид укороченной верхней рубахи, табл. II).

Девичий наряд необходимо дополнить платком или шелковой лентой-перевязкой, укреплённой на лбу (табл. IV, рис. 3). Волосы могут быть распущены или заплетены в косу, в которую вплетается треугольная жесткая привеска «косник» или «накосник», расшитый жемчугом или бисером, окаймленный кружевом (табл. IV, рис. 2).

На табл. III изображен вариант сценического народного костюма, состоящий из сарафана (кроится из двух прямоугольных полотнищ, причем ткань наверху густо собирается и закрывается тесемкой; узкие короткие лямки на спине сшиваются вместе; по подолу пришивается отделка в виде рядов белого и черного кру-

жена, тесемок красного или голубого цвета; сарафан шьется из яркого узорного ситца и рубахи из тонкой белой ткани (низ рукавов соборен и может заканчиваться как узким манжетом, так и широкой оборкой из кружева или шитья). Костюм украшен длинным (почти до подола) поясом с шерстяными яркими кистями.

Носовой платочек из тонкой белой ткани, обвязанный крючком или обшитый готовым кружевом, станет хорошим дополнением к костюму.

Пояса девочек для рубах и сарафанов можно дополнить съемными карманами-«лакомниками», выполненными из разноцветных лоскутков ситца в технике аппликации (табл. IV, рис. 1).

На ногах у девочек могут быть разноцветные туфельки (или лапти), надетые на белые колготки или гольфы.

Сценический русский народный костюм мальчика состоит из туникообразной рубахи, штанов (портов) и обуви (сапожки, лапти).

На рис. 1 табл. V дана выкройка-основа рубахи мальчика.

На рис. 2 табл. V изображена рубаха мальчика XVII в., хранящаяся в Государственном историческом музее в г. Москве. На рисунке более толстыми линиями выделены места, отделанные узкой красной лентой, тесьмой или шнуром. Ластовицы красного цвета. Прямоугольный вырез горловины со сдвинутым влево разрезом (разрез может располагаться и посередине) завязывается на завязки. Внизу рубахи вшиты клинья, обеспечивающие свободу движения. По этим же выкройкам можно сшить рубахи из кумача или красного в мелкий рисунок ситца.

На рис. 3 табл. V изображена детская рубаха Тамбовской области. Вырез горловины обработан руликом черного цвета. Вплотную к нему пристрочена красно-белая тесьма с тремя разноцветными пуговками в уголке (см. «а»). Под этот же уголок подложена и пристрочена яркая пестрая ленточка. Вырез застегнут на одну потайную пуговицу. Боковые части рубахи и ластовицы — из красного сатина.

На рис. 4 табл. V изображена рубаха мальчика Тульской области. Низ рубахи отделан аппликациями из красного сатина. Рукава — красно-белой тканой тесьмой. Воротник — стойка-косоворотка, отделанная черной и красной тесемками. Застегивается на потайную пуговицу.

Рубаха носится навывпуск поверх штанов и подпоясывается узким тканым поясом с шерстяными кисточками на концах. К поясу мог быть привязан гребешок (расческа).

Штаны (порты) шьют из сурового льняного полотна или шерсти серого, синего, черного (можно в неяркую и неширокую полосу) цвета.

Пояс делают из покупной тесьмы, состроченной в два слоя. Костюм мальчика может быть дополнен картузом синего или черного цвета.

# СЦЕНИЧЕСКИЙ РУССКИЙ НАРОДНЫЙ КОСТЮМ ДЕВОЧКИ

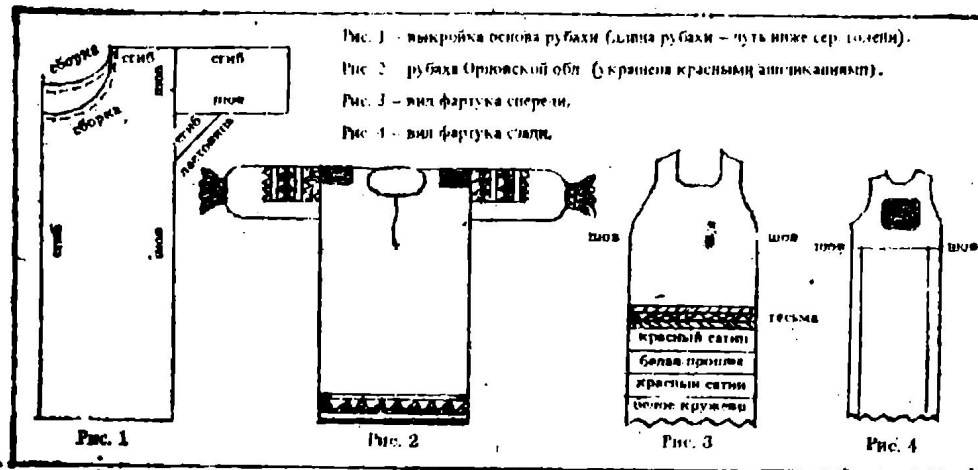


Таблица I

Пример 35.

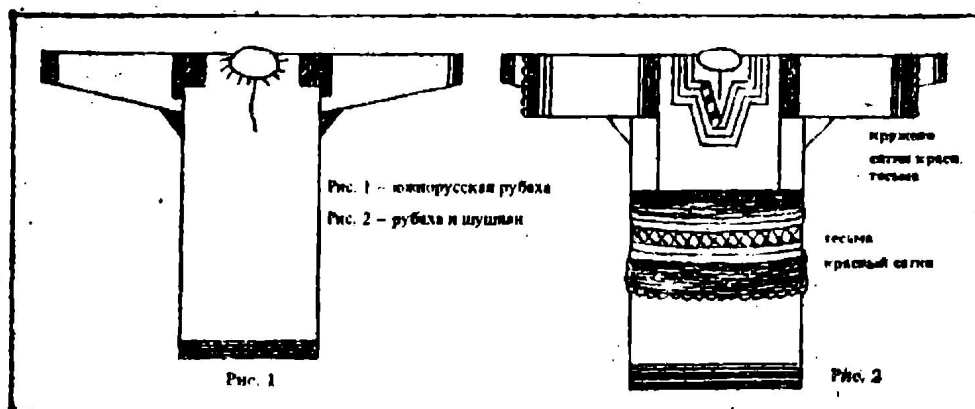


Таблица II

Пример 36.

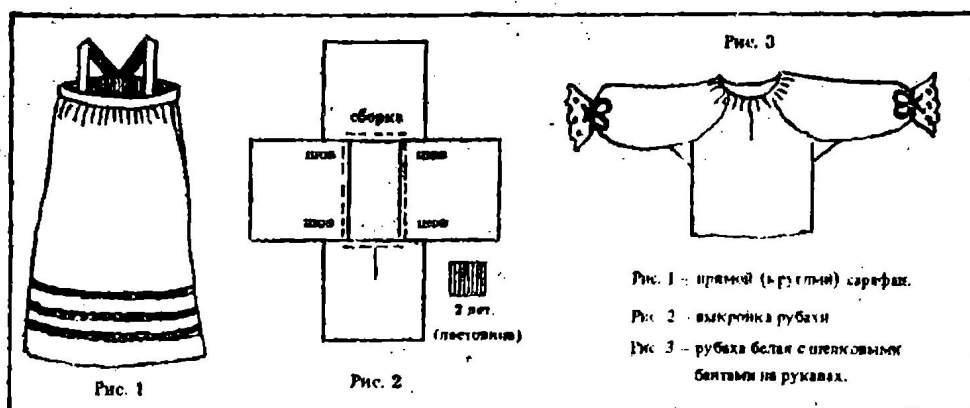


Таблица III

Пример 37.



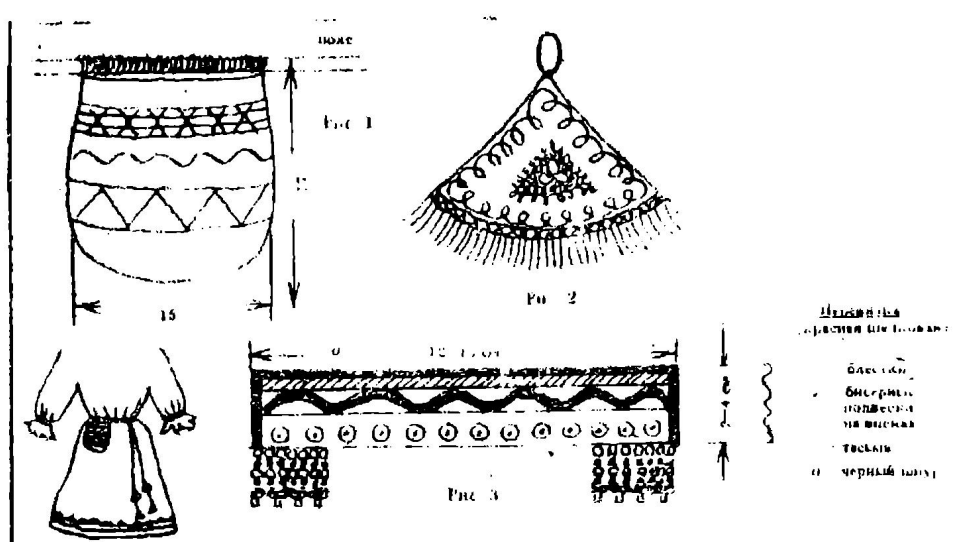


Таблица IV

### Пример 38

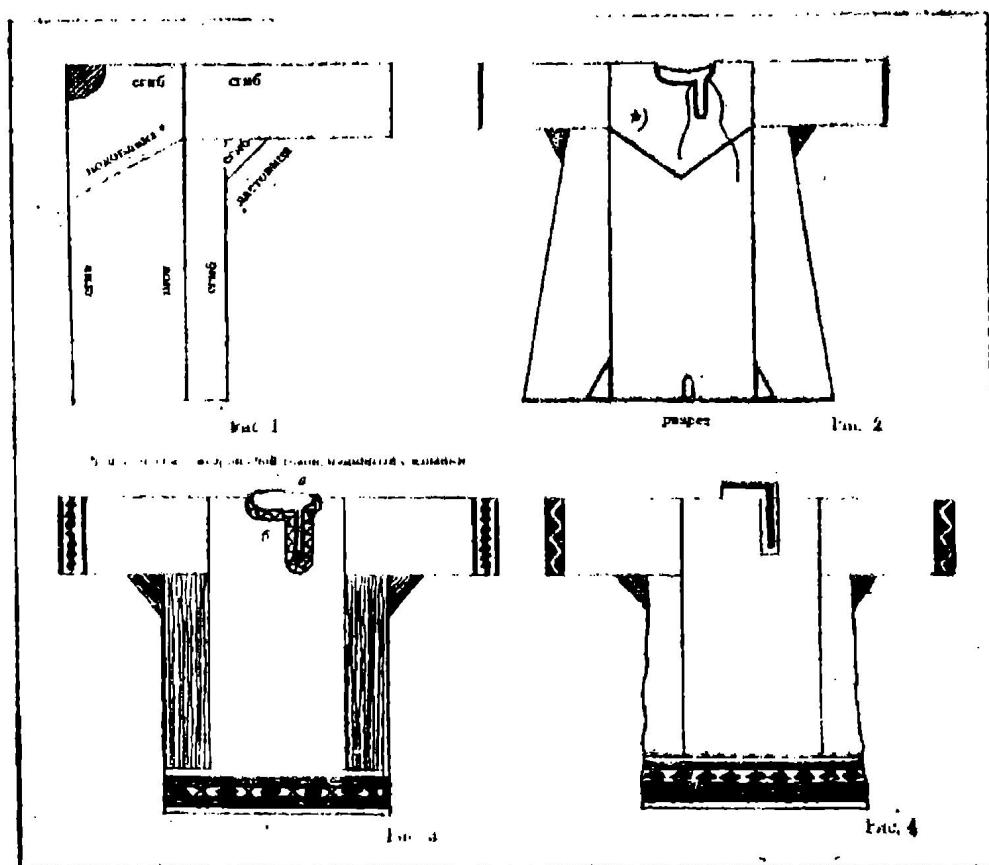


Таблица V

### Пример 39

## **ПРИНЦИПЫ ОТБОРА ПРОИЗВЕДЕНИЙ АВТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА ДЛЯ ИСПОЛНЕНИЯ ДЕТСКИМ ФОЛЬКЛОРНЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

Обучая детей музыкальному фольклору в условиях школьных уроков, регламентированных учебной программой, нельзя игнорировать тот огромный пласт профессиональной музыки (отечественной и зарубежной), который составляет преобладающую часть всей музыкальной культуры человечества. Поэтому перед учителем, взявшим за основу своих занятий музыкальный фольклор, встает серьезная задача органичного сочетания музыки устной и письменной традиций. Особенно трудно решать эту задачу в той части раздела урока, которая связана непосредственно с пением. Здесь большую роль играет умение учителя правильно выбрать репертуар.

Поскольку занятия построены на материале русского песенного фольклора, возникает проблема слуховой адаптации детей не только к русской народной ладово-мелодической системе, но и к другим музыкальным системам, представленным песнями других народов и профессиональной авторской музыкой. Знакомство с ней происходит в процессе пения и слушания произведений старинных и современных, зарубежных и отечественных композиторов.

Авторскую музыку можно отнести к той музыкальной сфере, в которой современные дети родились и выросли, и задача руководителя по отношению к ней состоит в том, чтобы выявить взаимосвязь авторской музыки с народной, дать ребенку верное представление о генезисе развития музыкальной культуры в обществе как целостного художественного явления. Таким образом, исполнение авторских песен приближает детей к пониманию современных музыкальных течений в профессиональной музыке, открывает перед ними многообразие музыкального искусства. Разумное и целеустремленное добавление в фольклорный детский репертуар произведений авторского творчества (оригинального, в виде обработок народных песен) способствует более полному и эффективному решению таких важных педагогических проблем, как воспитание детей в духе патриотизма и интернационализма, укрепление

духовной связи между поколениями, формирование высокого гуманистического сознания и нравственности.

Основным критерием отбора репертуара для пения служит вокальное удобство партитуры песни, ее эстетическая ценность. Эти качества выражаются в распевности, гибкости мелодической линии, сюжетной ясности, занимательности содержания, эмоциональности, оригинальности и своеобразии музыкально-поэтического языка, высокой степени художественного обобщения. Передко можно наблюдать, как в концертном исполнении авторские произведения, звучащие рядом с народными песнями, проигрывают им в яркости и самобытности. Этого можно избежать при условии тщательного отбора авторских произведений и продуманного составления концертных программ. Важно, чтобы авторские и фольклорные произведения стилистически соответствовали друг другу. При этом их созвучность может выражаться как в контрасте, так и в тождестве музыкально-художественного языка произведений устной и письменной традиции.

Рассмотрим подробнее составленный нами примерный репертуарный список авторских сочинений, разнообразных по тематике, средствам и приемам выражения. Все они заимствованы из ранее опубликованных учебных пособий, хрестоматий, школьных репертуарных сборников. Песни расположены в порядке возрастания исполнительских трудностей и соответствуют трем первым годам музыкального обучения. Тематически они систематизированы нами на следующие разделы:

1. Песни, отражающие времена года.
2. Патриотические, лирические и другие песни.
3. Обработки песен разных народов.
4. Репертуар из золотого фонда советской песни (в качестве дополнения к программе третьего года обучения).

Первый раздел — «Времена года» — в наибольшей степени, на наш взгляд, соответствует миропониманию детей младшего школьного возраста, их художественно-образному мышлению. Многие из этих песен (сочинения композиторов-классиков и современных авторов) имеют ярко выраженную фольклорную окраску (см. репертуарный список в конце данной статьи, №№ 1, 3, 12, 37, 3, 40, 67, 70, 72). Народная характерность ощущается в поэтическом тексте, мелодике, ладогармоническом строе и в фактуре сопровождения, часто имитирующей звучание народных инструментов. Некоторые из них (например, «Летом» П. И. Чайковского, № 72) написаны на народные тексты. Диапазоны мелодий, как правило, небольшие, форма куплетная. Наличие жанрового колорита еще больше сближает их с подлинными фольклорными образцами. В большинстве это — хороводные песни, под которые удобно двигаться, приплясывать, играть на простейших народных инструментах.

Второй раздел — «Патриотические, лирические и другие песни» — самый обширный по количеству и разнообразный по сюже-



гам, стилю изложения и характеру музыки. Сюда относятся патристические песни, посвященные важным событиям школьной жизни (№№ 13, 14, 15, 28, 41, 44, 73, 74), памяти павших героев (№№ 45, 50). Их маршевый или эпический склад передается достаточно традиционным музыкальным языком, в котором четко выражен метроритм, определенно ощущается квадратность музыкальных построений. Есть, правда, и исключения. Например, песня Т. Чудовой о празднике букваря (№ 28), в которой видна иная композиторская манера письма: довольно традиционная и удобная для пения мелодия поддерживается «веселыми» синкопами и специфическим фортепианным сопровождением, несущим некоторый эстрадно-джазовый оттенок, что придает всей песне современный «молодежный» колорит.

В этом разделе имеются песни с ярко выраженной фольклорной характерностью, оригинальные по замыслу. Каждая из них отличается какой-либо специфической чертой, роднящей ее с народными песнями. Так, например, образно-поэтический склад произведения «Жили-были» А. Пахмутовой приближает его к шуточным и потешкам, которые в народе назывались «нескладухами». Здесь аккомпанемент напоминает балалаечный наигрыш (№ 26). Другой пример — «Баю-баю» М. Красева: ладовая переменность мелодики, общий характер этой песни роднит ее с колыбельными. Композитор удачно нашел звукоизобразительный прием в сопровождении, которое имитирует скрипы и покачивание колыбели (№ 48). Назовем еще два интересных примера из творчества русских композиторов-классиков, это — «Зайчик» А. Лядова, где музыка тонко и лирично передает поэтику народного текста, и «Прогреленочка» А. Гречанинова. Последняя создана в стиле песенного романса, нежного и трогательного до наивности в передаче детской любви к животным.

Сюда же отнесены песни советских композиторов-классиков отечественной детской музыки. Это — мелодичные и образные песни М. Красева, всегда показывающие пример органичного соединения слова и музыки (№№ 56, 58, 71, 75), немного простодушные, искренние и вместе с тем эмоциональные песни Д. Львова-Компанейца (№№ 41, 47), темпераментные, удобные для пения, несущие заряд легкого юмора или оттенок лиризма песни А. Долуханяна (№ 19, 69). Эти и другие сочинения повествуют о близких и понятных детям вещах, явлениях, настроениях.

Из современного композиторского творчества для исполнения предлагаются такие песни, как «Бедный кот» Е. Птичкина (№ 20), «Карусель» М. Михайлова (№ 23), «Улетаем на Луну» В. Витлина (№ 59), «Наш водитель» К. Мяскова (№ 55). Здесь занимательные сюжеты, яркий, эмоциональный музыкально-поэтический язык, современные средства и приемы художественной выразительности. Их освоение расширит рамки образных представлений детей и диапазон их исполнительских возможностей.

К концу третьего года обучения музыкальный язык песен все

более усложняется. Например, в рекомендуемой песне «Друзья-товарищи» М. Раухвергера определенную сложность для исполнения представляет форма миниатюры, выполненная современным композиторским письмом. Песня «Про сову» И. Арсеева имеет колорит современной эстрадной музыки с усложненными приемами музыкального письма, что, однако, не мешает удобству исполнения (№№ 78, 83).

Две песни, завершающие этот раздел, имеют стиль «бардовской» песни — одного из специфических направлений современного авторского и одновременно народного творчества (№№ 84, 85).

Среди рекомендуемых песен есть и фрагменты из известных фильмов, мультфильмов, радио- и телепередач (например, песни В. Шанского, №№ 60, 61; или заставка к знакомой детской телепередаче «Спят усталые игрушки» А. Островского, № 22). Хорошо зная эти песни на слух и повторяя их на занятиях, дети отработывают чистоту интонации, уточняют характер исполнения.

Раздел «Обработки песен разных народов» занимает особое место в репертуаре. Во-первых, обработки являются своего рода промежуточной формой между народной и авторской музыкой. Кроме того, на этом материале дети приобщаются к фольклору других народов, учатся понимать его, уважать инонациональные культуры. Все обработки — в сопровождении фортепиано; тексты — в русском переводе. В числе рекомендуемых немало опробованных и любимых детьми обработок, выполненных известными композиторами. Например, такова обработка А. Долуханяна итальянской народной песни «Четыре таракана и сверчок». Яркий, современный колорит обработки выражен не только гармонией и фактурой, но и оригинальным поэтическим текстом, пользующимся у детей неизменным успехом (№ 87). Обработка эстонской колыбельной песни «Сон, скорее прилетай-ка», обладающей мелодическим рисунком редкой красоты, детям малознакома. Однако ее выразительность, несомненно, произведет на детей впечатление и поможет им составить некоторое представление о культуре эстонцев.

За долгие годы развития советской музыки композиторами создано множество прекрасных песен, составляющих сегодня золотой фонд. В последние годы многие из этих сочинений незаслуженно забыты. Этот песенный пласт по своему мелодическому и поэтическому содержанию настолько национален, что многие из произведений воспринимаются как народные (например, «Катюша» М. Блантера, № 96). Показательно, что такие песни, как «У дороги чибис» М. Иорданского, «Веселый ветер» И. Дунаевского (№№ 99, 100), хотя и обладают сравнительно сложным и развитым мелодическим рисунком и объемным диапазоном, но вполне доступны исполнению.

Предлагаемый ниже репертуар не исключает возможности использования других, не вошедших в наш список, интересных со-

чинении, и поэтому он должен рассматриваться не как догма, а как рекомендация в помощь руководителю по организации практических занятий пением. Хотелось бы, чтобы при подборе репертуара учитывались особенности национального состава класса, его социальная структура и региональная специфика, а также, что не менее важно, — индивидуальные характеристики детей. Предложенный список позволяет выбрать песни как для хорового (многоголосного и одноголосного) пения, так и для ансамблевого или сольного исполнения. К последним двум формам относится ряд песен, которые предпочтительней исполнять в сольном или ансамблевом варианте. Есть песни, предназначенные специально для мальчиков, или только для девочек, обладающих высокими или низкими голосами яркого тембра и артистическими способностями (№№ 19, 20, 23, 25, 43, 46, 47, 49, 54, 55, 69, 71, 77, 78, 84, 85, 97). В классе всегда найдется хотя бы несколько одаренных детей, желающих петь сольно, либо небольшим ансамблем. Индивидуальные формы работы заметно повышают эффективность коллективных уроков. Конечно, при этом возникает необходимость дополнительных занятий, увеличивается объем работы учителя, но все это компенсируется ростом интереса детей к музыке и музицированию.

В репертуарный список вошли песни, годящиеся для инсценировок. Главное, чтобы выбираемые авторские сочинения органично вплетались в программу освоения музыкального фольклора, дополняли его новыми представлениями о музыке, современным эстетическим отношением к действительности.

## РЕПЕРТУАРНЫЙ СПИСОК

### 1 класс

#### I. Времена года

1. По малину в сад пойдем \*. А. Филиппенко — Т. Волгина.
2. Осенняя песенка. Д. Васильев-Буглай — А. Плещеев.
3. Березонька \*. А. Филиппенко — Т. Волгина.
4. Осень. М. Красев — М. Ивенсен.
5. Зимняя песенка. М. Красев — С. Вышеславцева.
6. Снежный кролик. М. Старокадомский — О. Высотская.
7. Новогодняя хороводная. А. Островский — Ю. Леденов.
8. Голубые санки. М. Иорданский — М. Клокова.
9. Будет горка во дворе. Т. Попатенко — Е. Авдиенко.
10. Зима. В. Карасева — Н. Френкель.
11. Снежная песенка. Д. Львов-Компанеев — С. Богомазов.
12. Зимушка-снегурочка \*. Л. Глибов — Я. Степанова.

#### II. Патриотические, лирические и другие песни

13. Про нашу Советскую Родину. А. Пахмутова — М. Ивенсен.
14. Все мы любим Ленина. А. Островский — З. Петрова.

\* Звездочкой отмечены песни с ярко выраженным народным колоритом.



15. Октябрията. М. Раухвергер — О. Высотская.
16. Самая хорошая. В. Иванников — О. Фадеева.
17. Петушок-петушок. Обработка А. Гречанинова.
18. Идет коза. Обработка А. Гречанинова.
19. Котик. А. Долуханян — Л. Некрасов.
20. Бедный кот. Е. Птичкин — Е. Татаринов.
21. Галоши. А. Островский — З. Петрова.
22. Спят усталые игрушки. А. Островский — З. Петрова.
23. Карусель. М. Михайлов — Е. Новичихин.
24. Забавная. Обработка А. Лядова.
25. Кузнец. И. Арсеев — С. Маршак.
26. Жили-были \*. А. Пахмутова — Ю. Черных.
27. Веселый музыкант. А. Филиппенко — Т. Волгина.
28. Праздник букваря. Т. Чудова — З. Ямпольский.

### III. Обработки песен разных народов

29. Воробей и синица. Чешская.
30. Охотничья шуточная. Польская.
31. Три друга. Французская.
32. Угощение. Венгерская.
33. Веселые гуси. Украинская.
34. Расплата. Литовская.

#### 2 класс

##### I. Времена года

35. Хорошо, что снежок пошел. А. Островский — З. Петрова.
36. Скворушка прощается. Т. Попатенко — З. Петрова.
37. Перед весной \*. П. Чайковский, слова народные.
38. Проводы зимы \*. Н. Римский-Корсаков — И. Устюжанин.
39. Ходила младшенька \*. Обработка Н. Римского-Корсакова.
40. Яблонька \*. С. Забила — З. Александрова (перевод с украинского.)

##### II. Патриотические, лирические и другие песни

41. Дружат дети всей земли. Д. Львов-Компанеец — Д. Викторov.
42. Песенка про звездочку. М. Иорданский — З. Александрова.
43. Ленин и весна. И. Бирнов — В. Викторov.
44. Все мы любим Ленина. Т. Ломовая — Т. Познанская.
45. Вечный огонь. А. Филиппенко — Д. Чибисов.
46. Самая счастливая. Ю. Чичков — И. Ибряев и Л. Кондрашенко.
47. День рождения. Д. Львов-Компанеец — З. Петрова.
48. Баю-баю \*. М. Красев — М. Чарная.
49. Котенок и щенок. Т. Попатенко — В. Викторov.
50. Песня о пограничнике. С. Богословский — О. Высотская.
51. Любитель рыболов. И. Старокадамский — А. Барто.

52. Птичий дом. Д. Кабалёвский — О. Высотская.
53. Зайчик \*. Обработка А. Лядова.
54. Подарок. И. Кашежева — В. Рубашёвский.
55. Наш водитель. К. Мясков — Т. Ковалевская.
56. Рыбка. М. Красев — М. Клокова.
57. Воробышек-воробей. В. Ребиков — неизвестный автор.
58. Дворник. М. Красев — А. Барто.
59. Улетаем на Луну. В. Витлин — П. Гаганов.
60. Антошка. В. Шаинский — Ю. Этин.
61. Чунга-Чанга. В. Шаинский — Ю. Этин.

### III. Обработки песен разных народов

62. Козел. Французская.
63. Кошкино пальто. Английская.
64. Спи, баю-бай. Английская.
65. Савка и Гришка. Белорусская.
66. Никита. Белорусская.

#### 3 класс

##### I. Времена года

67. Журавлики-журавлики \*. И. Арсеев — П. Воронько (перевод с украинского З. Александровой).
68. Лыжная прогулка. Ю. Чичков — Б. Дворный.
69. Коньки. А. Долуханян — З. Петрова.
70. А уж нынче солнышко \*. Ф. Козицкий — А. Олесь.
71. Летний вальс. М. Красев — Н. Саконская.
72. Летом \*. П. Чайковский, слова народные.

##### II. Патриотические, лирические и другие песни

73. Нас много на шаре земном. Г. Лихталь.
74. Мы встречаем праздник Мая. Т. Попатенко — Н. Найденова.
75. Счастливый день. М. Красев — М. Ивенсен.
76. Скажем спасибо. И. Арсеев — З. Петрова.
77. Там, вдали, за рекой. А. Аренский — А. Плещеев.
78. Друзья-товарищи. М. Раухвергер — А. Прокофьев.
79. Спор. Гретри — неизвестный автор.
80. Море хохочет. З. Компанеец — В. Викторов.
81. Вечерняя песня. А. Тома — К. Ушинский.
82. Про теленочка \*. А. Гречанинов — Новиков.
83. Про сову. И. Арсеев — И. Мазнин.
84. Это очень интересно. С. Никитин — Ю. Мориз.
85. Сколько полагается. А. Суханов — Я. Яснов.

### III. Обработки песен разных народов

86. Сорока. Чешская.
87. Четыре таракана и сверчок. Итальянская.

88. Кто в соломке шуршит? Немецкая.
89. Чепуха. Английская.
90. Висла. Польская.
91. Сон, скорее прилетай-ка. Эстонская.
92. Наездник. Киргизская.
93. Олли-Манни. Латвийская.

#### IV. Из золотого фонда советской песни \*

94. Пусть всегда будет солнце! А. Островский — Л. Ошанин.
95. Наш край. Д. Кабалевский — А. Пришелец.
96. Катюша. М. Блантер — М. Исаковский.
97. Родина слышит. Д. Шостакович — Е. Долматовский.
98. Орленок. В. Белый — Я. Шведов.
99. У дороги чибис. М. Иорданский — А. Пришелец.
100. Веселый ветер. И. Дунаевский — В. Лебедев-Кумач.

### ЛИТЕРАТУРА

#### Серии сборников

1. Учите детей петь. — М.: Просвещение, вып. 1—5.
2. Песни для малышей. — М.: Советский композитор, вып. 1—16.
3. Гусельки. Песни, стихи, загадки. — М.: Советский композитор, вып. 1—98.

#### Учебные пособия и хрестоматии

1. Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательных школ. I класс. — М.: Просвещение, 1982, 149 с.
2. Песни для учащихся 1—3 классов. Составитель Л. Греков. — Киев: Музична Україна, 1982, 144 с.
3. Румер А., Грищенко К., Данилевская Л. Музыка. Книга для общеобразовательной школы. I класс. — М.: Музыка, 1982, 109 с.
4. Попов И., Барановская А. Пение. I класс. — Минск: Народная асвета, 1982, 11 с.
5. Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательной школы. II класс. — М.: Просвещение, 1983, 157 с.
6. Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательной школы. III класс. — М.: Просвещение, 1983, 144 с.
7. Румер А. Музыка. Книга для 2-го класса. — М.: Музыка, 1982, 112 с.
8. Песенник школьника. Составитель Л. Греков. Для учащихся 1—3 классов. — Киев: Музична Україна, 1985, 124 с.
9. Хрестоматия к программе по музыке для общеобразовательных школ. 1—2-е полугодие подготовительного класса. — М.: Просвещение, 1985, 187 с.

\* Дополнительный раздел.



## БИБЛИОГРАФИЯ

### 1. МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОСОБИЯ, РАЗРАБОТКИ, РЕКОМЕНДАЦИИ, УЧЕБНЫЕ ПРОГРАММЫ, МАТЕРИАЛЫ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ КОНФЕРЕНЦИЙ, СОВЕЩАНИЙ

1. Детский фольклор. Примерная программа для фольклорных и этнографических кружков. Методические рекомендации. — МК СССР, ВНМЦ НТ и КПР, Ровенское областное управление культуры, Ровенский ОНМЦ. — М.: 1987.

2. Куприянова Л. Вокальное воспитание в детском народно-хоровом коллективе. Специфика учебно-воспитательной работы в фольклорных певческих коллективах. Методическое пособие. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1984.

3. Куприянова Л. Основные принципы работы с детским народно-хоровым коллективом. Методические рекомендации. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1981.

4. Куприянова Л. Свадебные песни Орловщины в репертуаре детских фольклорных групп. Музыка русской свадьбы (проблемы регионального исследования). Тезисы докладов научно-практической конференции. — Смоленск, 20—24 мая 1987 г. — с. 117—120.

5. Куприянова Л. Формирование исполнительско-творческой деятельности детей, осваивающих песенный фольклор. Музыкальное воспитание в школе. Вып. 17. — М.: Музыка, 1986, с. 25—32.

6. Кустовский Е. Использование народных приемов варьирования напева в работе фольклорных коллективов. Методические рекомендации. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1983.

7. Материалы совещания-семинара руководителей детских народных хоров и фольклорных ансамблей. — М.: ВХО, 1985, с. 59.

8. Маркова Л., Шамина Л. Режиссура народной песни. Методическое пособие. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1984.

9. Медведева М. Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1982.

10. Медведева М. Распев народных песен «на голоса». Клубные вечера. Вып. 18. — М.: Сов. композитор, 1986. — с. 11.

11. Мухлынин М. Игровой фольклор и детский досуг. Методическое пособие. — М.: МНМЦ НТ и КПР им. Н. К. Крупской, 1985.

12. Попов В. Русская народная песня в детском хоре. — М.: Музыка, 1985.

13. Сорокин П. Некоторые вопросы методики работы с детским народным хором. — М.: ВНМЦ НТ и КПР им. Н. К. Крупской, 1987.

14. Сорокин П. Формирование репертуара детского народно-хорового коллектива. Методические рекомендации. — М.: ВНМЦ НТ и КПР, 1984.

15. Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Тезисы Всесоюзной научно-практической конференции. Ч. I—II. — М.: МГПИ им. Гнесиных, 1988.

16. Шамина Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. Изд. 4-е. — М.: Музыка, 1988, с. 36—90.

## II. МУЗЫКАЛЬНЫЕ СБОРНИКИ

17. А мы просо сеяли: Русские народные игры-хороводы: Для детей младшего возраста / Сост. М. Медведева. — М.: Музыка, 1978—1982. Вып. 1—4.

18. Вася-гусеночек. Русские народные игры и считалки в обработке Н. Комовской. — М.: Детская литература, 1978.

19. Веретенцо. Русские народные песни Вологодской области. Из репертуара детского фольклорного ансамбля «Родник» / Сост. В. Попиков. — М.: ВХО, 1985.

20. Вьется, вьется хоровод: Русские народные залички, приговорки, календарные песни / Собрал и пересказал Г. Науменко. — М.: Детская литература, 1986.

21. Весенние капельки: Русские народные игровые и хороводные песни: Для детей младшего возраста. — М.: Музыка, 1983.

22. Гармошечка-говорушечка: Музыкально-литературный материал для детских садов города и села / Сост. С. Мерзлякова. Вып. 1—6. — М.: Музыка, 1978—1988.

23. Гори-гори ясно. Произведения для детских и юношеских фольклорных ансамблей / Сост. Т. Новикова. — М.: В надз. ВМО, 1989.

24. Жаворонушки. Русские песни, прибаутки, скороговорки, считалки, сказки, игры / Сост. Г. Науменко. Вып. I—V. — М.: Сов. композитор, 1977—1987.

25. Каравай: Русские народные песни для детей / Сост. Л. Горева. — М.: ВХО, 1984.

26. Кикта В. Земляничка-ягодка: Песни для детей дошкольного и младшего возраста: Для пения в сопровожд. ф-но. — М.: Сов. композитор, 1989.

27. Колосок: Песни, игры, танцы и стихи для детей младшего

и среднего школьного возраста / Сост. Г. Науменко. 2-е изд. — М.: Сов. композитор, 1986.

28. Кочережка-дуда / Сост. В. Шуров. — М.: ВХО, 1984.

29. Ладушки. Для детей дошкольного возраста / Сост. К. Козырева. Переизд. — М.: Музыка, 1980.

30. Мы — дети Советской страны: Песни, игры, танцы народов СССР. Вып. 2 / Сост. С. Чешева, И. Владимирова. — М.: Музыка, 1988.

31. Народные песни. Обработки и переложение для детского хора А. Юрлова. — М.: Сов. композитор, 1977.

32. Николенька-гусачок. Русские песенки. — М.: Малыш, 1978.

33. Науменко Г. Березовая карусель. Русские народные детские игры и хороводы / Собрал и пересказал Г. Науменко. — М.: Детская литература, 1980.

34. Песенные узоры. Вып. 1—2. Русские народные песни и игры / Сост. П. Сорокин. — М.: Музыка, 1987—1988.

35. Пестрый хоровод: Песни, игры и хороводы народов РСФСР. Для детей дошкольного и младшего возраста / Сост. Л. Феоктистова. — М.: Музыка, 1986.

36. Поет, поет соловушка. Русские народные песни для детей младшего возраста. Для пения в сопровожд. ф-но / Сост. Н. Метлов. — М.: Музыка, 1975.

37. Родник. Русские народные песни для детей младшего и среднего возраста / Сост. В. Попов. — М.: Сов. композитор, 1976.

38. Родничок. Русские народные игры, сказки для детей младшего возраста / Сост. Г. Науменко. — М.: Музыка, 1980.

39. Родные просторы. Из репертуара фольклорной группы Большого детского хора ВР и ЦТ / Сост. Л. Куприянова. — М.: Сов. композитор, 1978.

40. Росынька: Песни и игры для фольклорных ансамблей / Сост. Т. Белоконова. — М.: ВХО, 1982.

41. Русские народные песни для детского и женского хора без сопровождения / Сост. Н. Калугина, В. Попов. — М.: Музыка, 1971.

42. Русские народные песни в обработке А. Абрамского. Альбом для детей. — М.: Сов. композитор, 1970.

43. Русские народные сказки, скороговорки и загадки с напевами / Сост. Г. Науменко. — М.: Сов. композитор, 1977.

44. Смирнова Т. Весенние хороводы. Репертуар детских и юношеских хоров. — М.: Сов. композитор, 1983. Вып. 12.

45. Солнышко, покажись! Красное, снаряжись! Русские народные детские скороговорки, считалки, заклички, игры, приговорки / Сост. Г. Науменко. — М.: Детская литература, 1987.

46. Сто песен народов СССР для младших школьников / Сост. Л. Куприянова. — М.: Музыка, 1987.

47. Твои первые песни. Для детей младшего возраста в сопро-



вождении ф-но (баяна) / Сост. В. Попов. — М.: Сов. композитор, 1973.

48. Тень-тень-потетень. Песенник для малышей / Сост. В. Лавринович. — М.: Музыка, 1977.

49. Хрестоматия русской народной песни для I—III классов общеобразовательной школы / Сост. Л. Мекалина. — М.: Музыка, 1980.

50. Чудеса в решете. Сборник для чтения без сопровожд. / Сост. Э. Соболева. — М.: Сов. композитор, 1988.

### III. ИССЛЕДОВАНИЯ (СТАТЬИ, МОНОГРАФИИ), УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

51. Аникин В. Детский фольклор. Аникин В., Круглов Ю. Русское народное поэтическое творчество. — Л.: Просвещение, 1983.

52. Аникин В. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. Пособие для учителя. — М.: Учпедгиз, 1957.

53. Баранцев А. Детские считалки как фольклорный жанр. Вопросы развития жанров в русской литературе и устном народном творчестве. — Калинин, 1970, с. 175—194.

54. Богатырев П. Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971.

55. Василенко В. Об изучении современного детского фольклора. Современный русский фольклор. — М.: Наука, 1966.

56.\* Виноградов Г. Детский фольклор в школьном курсе словесности. — Русский язык в школе, 1927, № 2, с. 52—66, № 3, с. 84—97.

57.\* Виноградов Г. Русский детский фольклор, кн. 1. — Иркутск: Изд-во Иркутской секции научных работников, 1930.

58.\* Детский быт и фольклор. Сб. 1. / Ред. О. Капица. — Л.: Изд. Гос. Русск. геогр. общества, 1930.

59.\* Добряков Г. О колыбельных песнях. — Вестник воспитания, 1914, № 8, с. 145—156.

60.\* Завойко Г. Колыбельные и детские игры у крестьян Владимирской губернии. — Этнографическое обозрение, 1915, кн. 105/106, № 1/2, с. 119—133.

61. Ивлева Л. Обряд. Игра. Театр. К проблеме типологии игровых явлений. Народный театр. — Л.: ЛГИТМиК, 1974, с. 20—35.

62.\* Капица О. К вопросу об изучении детского фольклора. Собрание, исследование, терминология. — Изв. Русск. Гос. геогр. общества, 1928, т. 9, вып. 1, с. 59—78.

63. Кон И. К этнографическому изучению мира детства. Проблемы методологии. — М.: Сов. педагогика, 1981, № 9, с. 44—48.

---

\* Здесь и далее звездочкой отмечены издания, представляющие библиографическую редкость.

64. Кон И. Этнография детства. Проблемы методологии. — Сов. этнография, 1981, № 5, с. 3—14.
65. Круглов Ю. Русские обрядовые песни. Учебн. пособие. — М.: Высшая школа, 1982.
66. Литвин Э. К вопросу о детском фольклоре. Русский фольклор. Материалы и исследования, III. — М.-Л.: Изд. АН СССР, 1958, с. 92.
67. Литвин Э. Песенные жанры русского детского фольклора. — Советская этнография, 1972, № 1, с. 58—67.
68. Литвинова М. Русские народные подвижные игры. Пособие для воспитателей детского сада. — М.: Просвещение, 1986.
69. Малащенко Н. Взаимосвязи обряда «Похороны Костромы» с детской игрой в «Кострому». Проблемы изучения русского устного народного творчества: Респ. сборник. — М.: МОПИ, 1979, вып. 6, с. 89—103.
70. Малащенко Н. Жанровая специфика считалок детского фольклора. Проблемы изучения народного поэтического творчества. Межвузовск. сб. научн. трудов. — М.: МОПИ, 1981, с. 106—126.
71. Мельников М. Детский фольклор и проблемы народной педагогики. Сибирский фольклор, вып. 2 — Новосибирск, 1971, с. 78—102.
72. Мельников М. Русский детский фольклор Сибири. — Новосибирск: Зап.-Сиб. кн. изд-во, 1970.
73. Мельников М. Современное самодеятельное детское творчество. Сибирский фольклор, вып. 1. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1965, с. 145—160.
74. Мельников М. Формообразующая роль внеэстетических функций некоторых жанров фольклора. Полифункциональность фольклора: Сб. науч. трудов. — Новосибирск: НГПИ, 1983, с. 118—127.
75. Осорина М. Современный детский фольклор как предмет междисциплинарных исследований: К проблеме этнографии детства. — Сов. этнография, 1983, № 3, с. 34—45.
76. Плавник Р. Влияние музыкально-игрового фольклора на детское творчество. Художественное творчество и ребенок. — М.: Педагогика, 1972, с. 174—185.
77. Плавник Р. Народное музыкальное творчество — детям. Дошкольное воспитание, 1964, № 7, с. 48—54.
- 78.\* Покровский Е. А. Детские игры, преимущественно русские. — М.: тип. А. А. Карцева, 1887.
- 79.\* Покровский Е. Русские детские подвижные игры. — М.: Вестник воспитания, 1982.
80. Померанцева Э. Детский фольклор. — Богатырев П. Г. и др. Русское народное творчество. — М.: Высшая школа, 1966, с. 292—302.

81. Пропп В. Русские аграрные праздники. — Л.: Изд. ЛГУ, 1963.

82.\* Рождественская К. Фольклор Урала. Детский фольклор. — «Штурм», 1935, № 3, с. 94—110.

83. Сабитова И. О современном состоянии игровых жанров детского фольклора: По мат-лам, собр. в 1975—78 гг. в Арханг. обл. Фольклор народов РСФСР: Межвуз. респ. сборник. — Уфа: Изд. Башк. гос. ун-та, 1982, с. 103—107.

84. Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника и статьи о театре кукол. — Л.: Искусство, 1980.

85.\* Соболев А. Детские игры и песни. Труды Владимирской учен. арх. комиссии. — Владимир, 1915.

86. Федлевская В. Народные потешки, пестушки, песенки, шутки, прибаутки. Использование малых форм фольклора в воспитательной работе. — Дошкольное воспитание, 1951, № 12, с. 9—15.

87. Флерина Е. Педагогика народной игрушки. Игра и игрушка. — М.: 1973, с. 85—90.

88.\* Харузина В. Несколько слов о родильных обрядах и об уходе за детьми в Пудожском уезде Олонецкой губернии. Этнографическое обозрение, 1911, кн. 88/89, № 1—2.

89. Чичеров В. Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX вв. — М.: Изд-во АН СССР, 1957.

90. Чичеров В. Русские колядки и их типы. — Сов. этнография. 1948, № 2.

#### IV. СБОРНИКИ ТЕКСТОВ

91.\* Балов А. Колыбельные и детские песни, прибаутки (при сказки и прибаутки), записанные в Пошехонском уезде Ярославской губернии. — Живая старина, 1901, вып. 1, с. 116—120.

92.\* Воскресенский В. Русская народная поэзия. Сборник сказок, былин, исторических песен, обрядов, пословиц, загадок. / Под ред. В. Яковлева. Изд. 2-е. — СПб. Изд. Н. П. Карабасникова, 1902.

93. Гора самоцветов: Сказки народов СССР в лит. обработке М. Булатова. — М.: Детская литература, 1984.

94.\* Детские игры и песни. / Сост. М. Мамонтовой и М. Соловьевой. — М.: Изд. Детского сада М. Г. Соловьевой, 1872.

95.\* Детские считалки. Запись П. Колесникова и М. Дикаленко в Таганрогском уезде. — Просвещение Донбасса, 1922, № 9, с. 112—113.

96. Ершов В. Сказка ложь — да в ней намек. — Петрозаводск: Карелия, 1988.

97. Калевала: Эпос / Пересказ с финского. — Переизд. — М.: Детская литература, 1985.

98.\* Капица О. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. — Л.: Прибой, тип. Печатный двор, 1928.



99. Капица О. Зайка. Русские народные сказки в обр. Капицы О. — М.-Л.: 1951.
- 100.\* Капица О. Не любо — не слушай. Песенки, считалки, прибаутки. — М.: 1927.
101. Кто на себе дом возит?: Загадки. — М.: Детская литература, 1988.
102. Кот-баюн: Русские народные сказки в обработке А. Н. Толстого, А. Н. Афанасьева, А. П. Платонова, М. А. Булатова. — М.: Детская литература, 1985.
103. Пятьдесят поросят. Детские народные песенки / Сост. К. Чуковский. — М.: Детская литература, 1984.
104. Меткое слово. Песни, сказки, дореволюционный фольклор Приуралья. — Пермь.: Кн. изд-во, 1964.
105. На золотом крыльце сидели. Считалки / Сост. С. Красноштанов. — Хабаровск: Книжное изд-во, 1974.
- 106.\* Народные песенки (детские, бытующие на Урале) / Ред. сост. К. Рождественская. — Свердловск: ОГИЗ, 1937.
107. Небывальщина. Детские народные песенки. / Собрал и обработал К. Чуковский. — М.: Советская Россия, 1978.
108. Песни, сказки / Сборник сост. А. Анисимова. — Пенза: Кн. изд-во, 1962.
109. Подумай — ответишь. Русские народные загадки. — М.: Детская литература, 1984.
- 110.\* Русские детские сказки, собранные А. Н. Афанасьевым. Изд. 1. — М.: Изд. маг. Сотрудник школ А. Залесский, 1912.
111. Русские народные сказки / Сост. О. Алексеева. В 2-х т. — М.: Современник, 1988.
- 112.\* Сборник детских народных песенок, стихотворений, прибауток и прочее / Сост. с присоединением новых записей Е. Опочинин. — М.: Изд. Кнебель И., 1913.
- 113.\* Сказки и песни Белозерского края / Записали Б. и Ю. Соколовы. — М.: Изд. Отд-ния русского языка и словесности имп. АН, 1915.
114. Сказки, песни, частушки, присловья Ленинградской области. — Л.: Лениздат, 1982, с. 473—514.
115. Скок-скок-козочка: Русские народные песни-потешки в обработке О. Капицы. — Перензд. — М.: Детская литература, 1984.
- 116.\* Соболев А. Детские игры и песни. Труды Владимирской учен. арх. комиссии. — Владимир, 1915.
- 117.\* Стихи, считалки, загадки / Ред.-сост. Н. Попов. — Калинин: Обл. лит. изд-во, 1940.
118. Тридцать три пирога: Игры, считалки, скороговорки, сговорки, долгоговорки, докучные сказки, загадки народов Советского Союза. Собр. и обр. М. Булатов. — М.: Детская литература, 1973.
119. Фольклор Московской области: Календарный и детский фольклор / Сост. В. Сорокин. — М.: МОПИ, 1979, вып. 1, с. 35—99.

120. Фольклор яицких казаков: Песня, народная проза, детский фольклор / Сост. предисл. и примеч. Е. Коротина. — Алма-Ата: Жазуши, 1982, с. 210—227.

121.\* **Феокистов И.** Русские народные детские сказки. По А. Н. Афанасьеву и др. — М.: Изд. И. Д. Сытина, 1909.

122. Хозяин ветров: Сказки / Пер. с языков народов РСФСР. — Перензд. — М.: Детская литература, 1985.

123. Хороводные и игровые песни Сибири / Сост. Ф. Болонев, М. Мельников. — Новосибирск: Наука, 1985.

124.\* **Шейн П.** Сборник народных детских песен, игр и загадок. — М.: Изд. А. И. Мамонтова, 1898.

## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                             |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| От редактора . . . . .                                                                                      | 3  |
| Основные принципы обучения музыкальному фольклору . . . . .                                                 | 5  |
| Организация фольклорной работы в школе . . . . .                                                            | 10 |
| Формирование фольклорного репертуара и его подготовка к исполнению . . . . .                                | 18 |
| Игра как важная форма освоения музыкального фольклора детьми . . . . .                                      | 27 |
| От образного мышления к выразительному интонированию . . . . .                                              | 35 |
| Развитие певческого голоса и навыков народного пения у детей . . . . .                                      | 44 |
| Развитие ладового слуха . . . . .                                                                           | 53 |
| Развитие навыков импровизации на фольклорной основе . . . . .                                               | 64 |
| Народные инструменты и их применение в детском фольклорном творчестве . . . . .                             | 70 |
| Сценический костюм . . . . .                                                                                | 78 |
| Принципы отбора произведений авторского творчества для исполнения детским фольклорным коллективом . . . . . | 84 |
| Библиография . . . . .                                                                                      | 92 |

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ДЕТИ

### Методическое пособие

|                                       |                        |
|---------------------------------------|------------------------|
| Составитель                           | <i>Л. В. Шамина</i>    |
| Зав. редакционно-издательским отделом | <i>Э. Р. Жукова</i>    |
| Редактор                              | <i>С. Г. Лахтанова</i> |
| Корректор                             | <i>Н. А. Мясникова</i> |
| Художник                              | <i>Г. А. Мацыгин</i>   |

Подписано в печать 10.09.92  
 Объем 8,0 уч.-изд. л.; 7,0 а. л. Тираж 1000 экз.  
 Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага типографская № 2.  
 Заказ 486. ТМК СССР.