**МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО РАБОТЕ**

**С УЧЕБНИКОМ ПО МУЗЫКЕ ДЛЯ 1 КЛАССА**

**АВТОРОВ В.О. УСАЧЕВОЙ, Л.В. ШКОЛЯР**

**НА ПРИМЕРЕ 11 УРОКОВ ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ.**

**Урок 1. Введение в проблему «формы бытования музыки».**

Начните урок с такого обращения к ученикам:

— Мы с вами «выращивали» песню, танец, марш (можно наиграть интонации известных детям произведений). Обратили ли вы внимание, что в любой музыке, которую вы разучивали, слушали, исполняли, можно чётко определить, где начало, а где конец? И всегда можно отличить фрагмент («кусочек») музыки от целого произведения.

Можно предложить, например, спеть «Кукушку» А. Аренского и подчеркнуть, что понять смысл песни можно только тогда, когда споёшь её целиком.

— Можем ли мы сказать, что, «выращивая» всю песню до конца из каких-нибудь интонаций, мы создаём *форму* песни? Или, когда мы «выращивали» марш, помните — мы ведь сочинили целую пьесу (например, «Марш деревянных солдатиков» П.И. Чайковского), — мы выражали свои мысли в определённой музыкальной форме.

Слушаем 1-ю часть фортепианного концерта Э. Грига. После прослушивания пусть дети решат, к какой из известных им форм (и жанров) можно отнести эту музыку.

В ответах детей, несомненно, будут прежде всего сравнения большого с маленьким, попытки уловить различные жанровые черты в едином целом и т. д. Но дети так и не смогут определить эту музыку, её форму одним словом. Определение новой формы — *фортепианный концерт* — станет для них открытием.

— А если я сыграю какую-либо коротенькую мелодию, или просто несколько нот, или даже *одну* ноту, — можем ли мы сказать, какую форму имеет сыгранная мною музыка? И да и нет. Но ведь вы слышали музыку! Не важно, в какой конкретной известной вам форме, но ведь нельзя сказать, что вообще никакой формы не было, так ведь?

Важно начать полемику с детьми, заставить их задуматься над проблемой: всё, что звучит, — это уже *форма*. Если бы смысл, который мы хотим выразить, не воспринимался в каком-то виде, в данном случае — в *звуковой форме*, могли бы мы что-либо вообще сказать людям? Ответа на этот вопрос требовать не надо, дети дать его в содержательном виде не в состоянии. Но! Пусть думают, ищут, а может быть (что станет большой удачей), они постараются ввести эту проблему в свои дальнейшие рассуждения о музыке.

**Урок 2. Исследование проблемы «формы бытования музыки».**

На этом уроке мы уже конкретно на примере народного творчества смотрим, как рождается музыкальная форма, как жизнь определяет этот процесс. Дети наблюдают, как продолжительность звучания песни, например во время гадания, то есть *масштаб* формы (крупная или малая), зависит от очень простых и понятных обстоятельств — от количества участников гадания и количества предметов от каждого из них.

Работаем с разворотами учебника (с. 96–99), посвящёнными зимним праздникам: авсени кричат, гадают на Святую неделю. Здесь представлены тексты песен и рисованные образы, относящиеся к народным обычаям и приметам. Принимаем облик персонажей (ряженых) и пытаемся, разучивая песни, воспроизвести сам *обряд* — рядимся, пританцовываем, приговариваем, поём соло и в ансамбле. Оказывается, что простое в жизни (а значит, и в музыке!) может быть достаточно длинным, пространным! И это происходит само по себе, складывается из *простого повтора*.

А почему так просто образуется масштабная музыкальная форма? Нужно «поймать» в ответах детей мысль о том, что *сами обстоятельства не требуют другого*, любое другое было бы неуместным — и в этом суть и красота народного обряда: повтор создаёт *магию действа*, ощущение постоянства и неизменности круговорота жизни.

Здесь (для контраста) вспоминаем Концерт Э. Грига и другие знакомые фрагменты из крупных произведений, где в рамках единого целого содержалось много разнохарактерных образов. Почему?

Рассуждения детей направляем таким образом, чтобы они пришли к выводу, что у композиторов был другой замысел: показать *сложность* жизни! А эта сложность закономерно потребовала противостояния разных музыкально-образных смыслов.

Затем слушаем арию «Casta diva» из оперы В. Беллини «Норма» и вместе с детьми приходим к выводу, что звучит не песня. Разучивая песни и говоря о куплетной форме, мы отмечали, что развёртывание песен (известных детям) строится на повторе куплетов и припевов, а мелодии песен обычно очень лаконичные, очень законченные — такие, которые легко запоминаются и воспринимаются слушателями. Здесь же мелодия развёртывается (развивается) как бы «бесконечно» и не имеет ясно выраженного деления на куплеты. Мелодия этой «песни» — это как бы непрерывающийся рассказ о чём-то одном и важном (о мысли, чувстве, явлении). Кроме того, песня создаётся для всех (*массовый жанр*), а эта музыка характеризует прежде всего самого поющего. И вообще: эту музыку может петь не каждый человек, а только тот, кто умеет петь красиво (belle canto).

Так происходит знакомство с *арией*, а благодаря этому знакомству мы попадаем в оперу, где пение из способа простого бытового музицирования превращается в *высокое искусство*.

**Урок 3. Исследование проблемы «формы бытования музыки».**

Итак, на предыдущем уроке мы, слушая арию «Сasta diva», попали в оперу. А что значит «попасть в оперу»? Слушаем ещё одну арию — арию Царицы ночи из оперы Моцарта «Волшебная флейта» (но название оперы пока умалчивается). Оказывается, чтобы объяснить, почему ария такая (уж совершенно непохожа на всё, что до сих пор слушали дети!) — неистовая, властная, с обилием разных украшений, — надо знать содержание оперы: что было в начале, как развиваются события, чем всё закончится... Вспоминаем дуэт Папагено и Папагены и хор из оперы Моцарта «Волшебная флейта», и оказывается, что дети уже давно побывали в опере.

Уже поверхностное знакомство с оперой позволяет сделать несколько умозаключений: в ней много разных персонажей, каждый из них поёт «про своё» (имеет собственную музыкальную характеристику), всё происходящее в опере связано одним событием, идеей, сюжетом и пр. Следовательно, опера — это крупная форма существования музыки, которую просто невозможно воспроизвести в условиях домашнего быта. Конечно, можно прослушать кассету и узнать музыку, запомнить её, полюбить. Но! В опере артисты не просто поют, они *играют роли*, перевоплощаются в других людей (или аллегорические персонажи). Это означает, что мы попали не только в оперу, а и в театр — *музыкальный театр*! Но что это значит?

Возвращаемся к Золушке и открываем разворот учебника (с. 50—51), на котором слева — город, а справа — образ балерины.

Поинтересуйтесь у детей: есть ли связь между страницами разворота?

А связываются картины *спиралевидным движением*: ведь для нас круговые вихри — это символика *кружения в вальсе*! Слушаем вальс из балета С.С. Прокофьева «Золушка» и вместе с героиней *проходим путь из* города *в театр* («графическая музыка» — возвращаемся к тому, что уже делали: повторяем рукой каждый виток в динамике того, что звучит). А теперь выводим детей на сущностную проблему искусства — на его природу: мы ведь не просто связали вальсом эти картины, мы сделали что-то ещё. А что?

В детских ответах необходимо уловить такую мысль: *мы в городе, благодаря музыке* нашли театр, открыли его для себя! То, что можно сравнить (образно домысливая) с каким-то механистическим вечным движением — *круговертью городской жизни*, в условиях, *когда музыка ищет тебя (человека), а ты ищешь музыку*, происходит *чудо*. Оставаясь в городе, ты начинаешь всё слышать и видеть по-другому, во всём тебе начинает являться поэзия (*вспомним поэтическое сознание*), ты как бы начинаешь жить другой жизнью!

Вот это и есть музыкальный театр! Он находится в городе в специальном здании-дворце, куда так мечтала попасть Золушка: «Очень вредно не ездить на бал, особенно если ты этого заслуживаешь!» Мы можем сказать так: очень вредно не ходить в театр, особенно если ты заслуживаешь музыки и ищешь её!

**Урок 4. Погружение в проблематику музыкального театра.**

Урок лучше начать с разучивания русской народной песни «Во поле берёза стояла», потому что, во-первых, есть такое выражение — *народный театр* (этим уже многое сказано). Во-вторых, это «ловушка», так как затем прозвучит фрагмент из 4-й симфонии П.И. Чайковского.

Прежде чем обратиться к симфонии Чайковского, мы предлагаем попробовать эту песню «на вкус», рассматривая её и как цельный организм (в русле народной синкретики — из песни слова не выкинешь), и как бы случайно наиграв только сам напев или проговорив несколько текстовых строчек. Окажется, что если звучит только мелодия, без текста, то песня вызывает совсем иные ощущения; если только один текст — он вообще напоминает какую-то лирическую стихотворную импровизацию. И только когда песня исполняется цельно, «как в народе» — с упоминанием повода к её исполнению, с сопутствующими обряду действиями (с обыгрыванием ситуации, в художественном движении), то мы оказываемся в *музыкальном театре*! Именно так обряд и может быть понят с современных позиций — как театр. Здесь учитель может рассказать о праздновании Троицы в деревне. В целом — это *народный театр*. Его идея: главный молчащий персонаж — берёзка — обыгрывается так, чтобы во всех действиях прочитывалась символизация вечной жизни (жертва во имя грядущей жизни, одно умирает ради жизни другого).

Именно с такой психологической установкой дети слушают фрагмент финала симфонии. И оказывается, что можно следить за мелодией песни *как за персонажем*, уже известным и понятным. И самое главное: симфония тоже в этом смысле оказывается *театром* — музыкальным театром особого рода — без текста, в котором за изменением темы можно следить как за развитием сюжета!

Открываем развороты учебника, посвящённые симфонии (с. 68—73), и попадаем в самый эпицентр симфонического представления — в оркестр! А дирижирует им (из своего времени!) П.И. Чайковский. Можно немного пофантазировать с детьми на тему «оркестр» — и действующее лицо, и сама сцена, и ансамбль взаимоотношений (соло и тутти), и дирижёр-режиссёр и т. д. Фрагмент адаптированной для детей партитуры подскажет, как организовать эту работу. В блокноте ребята смогут всё увиденное зафиксировать с помощью знаков. Следует обратить внимание учеников на то, что П.И. Чайковский называл художника (композитора) *садовником*. Это даст основание говорить с детьми о *теме* как о «зерне», из которого вырастает весь сюжет фрагмента. Сравнивая тему песни с темой симфонии, следя за её преобразованиями в вариациях (тембр, инструменты, фактура, динамика), дети пытаются в свободном дирижировании воплотить слышимое, а также «расшифровать» сам сюжет. Делаем это по мере возможности, поскольку не следует опускаться до иллюстраций происходящего в музыке; умозаключения детей должны остаться на уровне обобщённых абстракций — к этому надо приучать с детства, ибо музыка не терпит банальной и очевидной образно-утилитарной конкретности.

**Урок 5. Музыкальный театр.**

Начните урок с такого обращения к детям:

— Хотите оказаться в настоящем театре на репетиции балета?

Открываем разворот учебника (с. 66—67): мы за кулисами, с интересом наблюдаем за этой таинственной жизнью. Видим: танцуют соло, дуэтом, потом появляется большое количество персонажей — все в движении, в напряжении страстей, без слов понятно, что происходит что-то важное и красивое! Но что?

Учитель читает фрагмент из сказки Гофмана «Щелкунчик», где говорится о сражении с мышами в комнатке Мари (с. 74—75).

— Представляете, какая это трудная задача — рассказать людям языком танца о победе добра над злом, красоты над безобразием... Разве не хочется принять в этом участие? Ведь очень часто, читая книги, мы представляем себя в том или ином образе, роли... Конечно, для этого надо оживить сказку, а такое чудо возможно только на театральной сцене. Вот обыкновенная девочка, но она поднимается на сцену, делает движения рукой, грациозно приближается на пуантах к смешному большеротому человечку, танцует вокруг него, вместе с ним, рассказывая ему, как она его жалеет, хочет помочь. *И вот она* — *уже Мари*!

А что значит — быть балериной?

Это значит открыть в себе *театр*! Только тогда, когда это случается, мы получаем возможность жить вместе с любым персонажем, даже жить *вместо него*, предугадывать и живо представлять себе всё происходящее... Помните портрет мальчика-слушателя? Наверное, с Петей Чайковским подобное случалось. Может быть, именно потому, что в его душе жил *музыкальный театр*, он стал композитором и обратился к одной из самых добрых сказок. Давайте попробуем представить, какую музыку мог услышать и записать Чайковский, чтобы оживить героев сказки той волшебной новогод-  
ней ночью...

Учитель, проходя с детьми путь композитора, вызывает у них жанровые, темповые, динамические, тембровые и прочие ассоциации, связанные с характеристикой персонажей и определёнными ситуациями. «Уход гостей» — торжественное и вежливое прощание (Гроссфатер), прощание детей друг с другом и т. д.; «Ночь» — спокойное колыбельное движение, нежные лирические воспоминания о чудесной ёлке и т. п.; «Сражение» — пестрота и переплетение разных военных действий: боевые сигналы, выстрелы, скачка, перемещение больших масс персонажей и, наконец, *победа*! А теперь слушаем эти фрагменты, рассматривая разворот учебника (с. 74—75) с композицией на темы «Щелкунчика».

— Не правда ли, музыка позволяет ярко представить все характеры, события. Все танцевальные движения видятся, как реальные.

— А теперь попробуем сыграть «мини-оперу»! Кто хочет быть царевной?

Желающих всегда оказывается много, и учитель должен найти выход из этого положения: предложить пройтись, как царевна, взглянуть, поклониться или сымпровизировать музыкальную считалку, при помощи которой произойдёт выбор и пр. Как протекает игра «Во городе царевна», которая и есть эта «мини-опера» (потому что всё, что в ней происходит, артистически обыгрывается и пропевается)?

Дети становятся в хоровод (это — сцена), в центре — главный герой или героиня. По мере разворачивания действия (оперного либретто) становится ясно, что надо сделать: выбрать пару, познакомиться, пройтись по городу, позвенеть ключами, выглянуть в окошко, поклониться, обняться, поцеловаться и поменяться местами. Таким образом ведущая партия переходит от одного персонажа к другому, и все постепенно получают возможность сыграть эти роли и спеть вокальную партию. Эта старинная игра была когда-то популярна среди сельской молодёжи, благодаря ей знакомились друг с другом, учились общаться.

**Урок 6. Музыкальный театр.**

Этот урок можно сделать особенным — уроком-размышлением, то есть дети должны попытаться на основе приобретённого ранее опыта сориентироваться в проблемах, к которым уже прикоснулись. Для этого предлагается послушать фрагмент неизвестной детям музыки (экспозиция 1-й части 7-й симфонии С.С. Прокофьева, но детям название не объявляется).

— Думаю, все согласятся с тем, что это фрагмент крупной музыкальной формы. Как вы думаете: это музыка из балета, симфонии, оперы... и почему?

Главное, не спровоцировать детей на суждения по внешним, несущественным признакам — наличие пения, ощущение танцевальности, маршевости и пр. Ответы детей, их мотивировки своего выбора следует аккуратно направлять в русло размышлений о сути симфонического жанра (это станет ясно несколько позже). Здесь могут стать уместными такие вопросы: «А легко ли и вообще нужно ли представлять какие-то конкретные персонажи, их конкретные действия? Насколько это может помочь проникнуть в смысл музыки?» Вопрос может возникнуть как реакция на попытки детей за многотемностью музыки увидеть конкретное сценическое действие.

Можно ли понять, о чём говорит музыка, если за каждой темой не видится конкретный герой? Этот вопрос призван заставить детей перевести свои размышления в другую плоскость.

Достаточно ли, услышав жанровые черты музыки, понять её только как песню, танец, марш или их переплетение? Или соотнести музыку с изобразительными свойствами? (После попыток детей выявить содержание через известные им жанры.)

Самое важное: подвести детей при исследовании этой музыки к мысли о том, что в симфонии (теперь уже говорится, какой это музыкальный жанр) выражается *движение души*, *человеческое переживание становится музыкальным состоянием*. В симфонии мы наблюдаем, как эти человеческие состояния «ведут себя» в жизни — вступают в противоречия или согласуются между собой, как из одного состояния рождается другое, что главное, а что менее важное и т. д. И только в этом смысле можно говорить о том, что *у каждой темы есть своя роль*!

Если мы за каждой темой-образом не можем представить конкретного персонажа, а только эмоциональное состояние (образ-мысль, образ-оценка, образ-эмоция), то можем ли мы говорить о том, что симфонический образ — это что-то *общее для всех людей*?*..* Пожалуй, этого достаточно для начала. Размышляя таким образом, ребята приходят к осознанию предназначения музыки вообще для всех людей и каждого человека в отдельности.

Поскольку музыка симфонии «очень русская», то в конце урока пусть прозвучат народные весенние заклички («Жаворонки» и др.). Помня о синкретичной основе народного творчества, учитель организует знакомство с весенними закличками. Дети особым образом исполняют музыкальный текст — *интонируют, закликая, приговаривая, прикрикивая, делая необходимые движения*.

**Уроки 7, 8, 9. Идём в театр. Опера Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка».**

В начале урока звучит вступление к прологу «Снегурочки». На с. 76—77 учебника даны две абстракции как предтеча будущей проблемы. На следующем развороте (с. 78—79) эти абстракции превращаются в обобщённые образы: холод и тепло. Это очень важно для всех последующих встреч с этой музыкой. Надо добиться того, чтобы всё, с чем дети познакомятся в дальнейшем, воспринималось ими как движение от холода, суровости, «окаменелости» чувств к теплу (а затем и жару) человеческого сердца.

Какой бы музыкальный материал ни звучал на уроке, проблема противопоставления этих двух образов («жизненных начал») так или иначе будет проявляться. Поскольку нет возможности слушать оперу целиком, учителю следует продумать композицию из литературного текста весенней сказки А.Н. Островского — это поможет не только восполнить сюжетную канву того фрагмента, который дети будут слушать, но и направить мысли учеников на смысловое содержание оперы.

Во вступлении первая тема строится как диалог контрастных интонаций, а по мере развития (и это дети как раз и должны определить самостоятельно) осуществляется движение к некоему событию (музыка полна ожиданием), которым оказывается приход Весны. Затем, после диалога Мороза и Весны, звучат ария и ариетта Снегурочки. Дети находят подтверждение тому, что ария позволяет представить персонаж оперы и основные его характеристики. А ещё убеждаются в том, что слушать и разучивать песню и слушать арию — это далеко *не одно и то же*! Здесь надо *сразу* «схватывать» единство текста и музыки, чтобы понять оперного персонажа в совокупности его черт характера, устремлений, мыслей (выраженных и в слове, и одновременно в музыкальном интонировании). Конечно, всегда есть что-то главное, что отличает персонажа, в данном случае это слова Снегурочки о «людских песнях», о том, что они дают её душе.

Далее подряд звучат несколько песен обрядового характера, посвящённых празднованию Масленицы (сочинённых композитором на народные слова). Затем — Первая песня Леля. Может быть, дети сами отметят, чтЏ так привлекает Снегурочку в людских песнях — *сердечность, теплота чувства, задушевность*. А может быть, и выскажут предположение о том, что Лель поёт такую песню Снегурочке потому, что она ему понравилась! Если это произойдёт, то задайте ученикам ещё один вопрос: почему он поёт *печальную* песню? Если и на этот вопрос дети ответят, то в дальнейшем они поймут, что главное для человека — душевная теплота: она есть солнце нашей жизни, без которого погибнет всё живое.

Работать с музыкальным материалом можно по-разному. Например, просто послушать оперный материал, подпевая мелодиям (для этого нужно их немного поучить), или, прежде чем обратиться к оперному оригиналу, познакомиться с масленичным обрядом и подлинными народными песнями, *сыграть* и сравнить их с композиторским вариантом. *Так напрямую сомкнётся народный театр с профессиональным!*

Так же и с песней Леля. Взяв за основу текст песни, предложите ученикам самим попробовать «написать музыку» — сымпровизировать свою сольную песню.

На с. 80—81 учебника проиллюстрирован обряд Масленицы и приведён текст масленичной песни. Размышляя над этим обрядом вообще, стоит подвести детей к мысли, что народ обращался к богам самым что ни есть театральным способом. Учитель сам распределяет материал на этих трёх уроках, усиливая при этом те моменты, которые считает необходимым.

**Урок 10. Рассуждаем о «чудесах» в музыке и в жизни.**

На этом уроке говорим, что сама весна (уже не как оперный персонаж, а как символ *обновления жизни*) становится чудом. Что должны понять дети после прослушивания пьесы «Весной» Э. Грига: музыка позволяет *концентрированно* проследить этот процесс в течение достаточно короткого временнЏго промежутка, то есть в музыке мы воспроизводим не столько сам процесс, сколько его модель *в человеческом измерении*: мы не столько следим за ним, сколько *переживаем*! Переживаем в промежутке от зарождения новой жизни до её полного цветения, причём мы даже не можем сказать ничего конкретного — могут быть самые различные фантазии! Но итог один: мы проживаем расцвет и становление *жизни*.

Это как раз мы и слышим в пьесе «Весной» Э. Грига: момент пробуждения, затем попытки противоборства неких сил с целью всё повернуть назад, но всё же! Задача детей — услышать в музыке прежде всего тот момент, когда «злая» энергия в кульминации развития *переходит* в *свою противоположность*, *и самое главное*: это ведь одна и та же интонация! Как и жизнь, она *едина*, но может протекать как осень («пышное природы увяданье»), как зима (забвение, неподвижность), как лето (расцвет, праздник) и как весна. И всё это *одна и та же жизнь*! Потому и в музыке *одна и та же тема*! Вот до каких философских высот можно дойти, слушая фортепианную пьесу! Здесь уместно вернуться и к фортепианному концерту Э. Грига (код финала — 3/4), и будет хорошо, если дети поймут эту музыку как *гимн Жизни*.

Но это совсем не значит, что надо напрямую говорить об этом с детьми: всё это — для учителя, чтобы он знал о философской подоплёке музыки. Для детей главное в своих размышлениях попытаться *самим* прийти к мысли о том, что музыка позволяет не только понять суть жизни (переход одного в другое в рамках единого целого), но прежде всего *прожить* эту суть в человеческих чувствах, в поэтических образах.

И ещё очень важно: музыка позволяет дофантазировать всё, что нам нужно, чем мы озабочены в данный момент. Под звучащие образы всегда можно «подставить» своё личное, пусть даже очень маленькое, как бы и несоизмеримое со всей жизнью. И окажется, что сила пробуждения может быть прослежена даже в подснежнике, ведь его появление, расцвет — это отражение в маленьком и единичном большого и важного для всей жизни. Об этом можно и нужно поразмышлять, когда послушаем и начнём разучивать «Подснежник» Д.Б. Кабалевского. Что испытывает человек, когда в его жизни происходит что-то важное, радостное, светлое — приход Весны? В нём просыпаются нежность, доброта, душевная теплота и, самое главное, *потребность сказать об этом необычно*, то есть особым *поэтическим языком*. А этот естественный для человека язык оказывается *песней*. Как петь, как интонировать, с помощью каких выразительных атрибутов музыки (ритм, темп, динамика и пр.)? Это заранее могут определить сами дети, а потом услышать всё то, что они сказали, в музыке Д.Б. Кабалевского: она милая, простая, светлая и тёплая, очаровательная, как сам подснежник!

А закончить урок можно другим чудом, которое звучит в опере. Здесь чудо в нескольких ипостасях. Во-первых, в опере мы слышим самостоятельный инструментальный фрагмент. Перед этим можно вспомнить «Сказку о царе Салтане» и задать детям вопрос: что можно назвать чудом в этом произведении — арию Гвидона после превращения, песню, а может быть, танец? Во-вторых, чудо в том, что мы можем *увидеть* благодаря музыке то, что обычно увидеть не удаётся по «техническим причинам», например полёт шмеля. Здесь возможна работа с блокнотом: слушая «Полёт шмеля» Н.А. Римского-Корсакова, ребятам нужно постараться уловить и на странице этой рабочей тетради зафиксировать линию движения мелодии. Возможно, учитель, воспользовавшись возникшими у детей рисованными узорами-ассоциациями, сможет подвести их к нотной фиксации и воспроизведёт какой-либо фрагмент на инструменте, чтобы «поймать» ускользающую жужжащую интонацию, — это один из поводов, чтобы поговорить о знаках альтерации, в данном случае помогающих «сократить расстояние» между нотами (закономерность их появления в музыке).

**Урок 11. «Чудеса» в музыкальном театре.**

Этот урок можно начать с «Подснежника» П.И. Чайковского — своеобразного обобщения весенних мотивов (в их философском смысле). Также это произведение органично подведёт ещё к одному, уже знакомому *чуду* — музыкальному театру.

Обобщение такого рода произойдёт в процессе разыгрывания детьми «Костромы» — пример развёрнутого народного представления. Многое в содержании игры может остаться для детей нерасшифрованным, поскольку предлагаемый вариант представляет собой *осовремененную версию* обрядовой игры с элементами скоморошества. Но главным в ней окажется *сама игра-театрализация*. Обыгрывание той или иной, на первый взгляд бытовой, ситуации происходит в кругу людей. Один из участников комментирует происходящее, а в центре круга сама Кострома — живой человек — прядёт, шьёт, обедает, болеет, выздоравливает или умирает. Кострома является символом наступающих весенних хлопот, обновления жизни, и судьба Костромы такая же, как у берёзки из песни или Масленицы, — она приносится в жертву будущему. *Однако*... в предлагаемом варианте эта сторона обряда не сохранена: Кострома *выздоравливает*, а на первый план выходит шуточная сторона «театрального действа», в котором важна сама весёлая игра!

Затем дети слушают «Три чуда», вспоминают «Сказку о царе Салтане», цитируют из неё соответствующие фрагменты, участвуют в исполнении (подпевая, пластически интонируя, дирижируя).

Интересным станет соотнесение этих двух частей урока: окажется, что принцип объединения (формирования, драматургии) своих чудес Н.А. Римский-Корсаков «подсмотрел» в подобных народных играх-представлениях — *действах* театрализованного характера! Пусть дети попробуют сами выявить схожесть построения игры и фрагмента с тремя чудесами — рефрен с эпизодами. Можно не говорить о форме рондо специально, но обратить внимание на образ круга, который известен ещё с языческих времён (не только у нашего народа), необходимо. Закончить урок можно игровой песней «Вейся, капустка» и другими играми подобного типа («Заплетися, плетень, заплетися», хоровод «Во поле береза стояла»).