

ствованию музыкально-теоретических знаний, музыкальных обобщений, основанных на синтезе логического и эмоционального начала восприятия музыкального произведения. При этом прохождение учебного материала для самостоятельного изучения должно осуществляться в соответствии с каждым новым этапом музыкально-художественного и технического развития студента.

Таким образом, процесс активизации и организации самостоятельной работы студента-музыканта является основным фактором развития яркой личности исполнителя, включающий в качестве главного компонента развитие умения творчески инициативно и профессионально грамотно осваивать различные сферы музыкального искусства.

4.6. КОНКУРС В РАМКАХ ФЕСТИВАЛЯ ТВОРЧЕСТВА: МНЕНИЯ ЭКСПЕРТОВ

Программа конкурса свободная... «Есть ли границы у свободы?»

В. В. Есаков

Конкурсы уже давно и прочно стали реалиями современной музыкальной жизни. О положительных и отрицательных сторонах этого явления написаны многие страницы, но количество конкурсов постоянно увеличивается, как растет и количество музыкантов, участвующих в конкурсах. В любом случае оценка независимого и беспристрастного жюри дает как конкурсанту, так и его педагогу достаточно объективный взгляд на их творчество, показывает их рейтинг в данный момент. Регламент многих конкурсов предполагает проведение после конкурсных прослушиваний круглых столов, на которых члены жюри анализируют результаты конкурса и дают свои оценки выступлениям и рекомендации.

Подготовка произведений к конкурсу – ответственный и сложный процесс, не менее важный для становления и развития музыканта, чем само выступление на конкурсе. Конкурсное выступление можно сравнить с вершиной айсберга, имеющего огромную подводную часть, и, хотя оно может быть подвержено множеству случайностей, залогом его успешности являются многие часы рационально организованных занятий и репетиций.

Успешность выступления во многом зависит не только от талантливости исполнителя и порой даже не от степени его подготовки, а от грамотно подобранной программы, подчеркивающей все лучшие качества исполнителя.

Условия многих конкурсов, особенно рассчитанных на широкое участие учащихся музыкальных школ и даже любителей музыки, предполагают свободу в выборе программы. В Положениях о конкурсе, где прописаны все основные параметры, по которым проводится конкурс, нередко указано: «Программа конкурсного выступления свободная». Единственное ограничение – это время выступления. Иногда в Положениях указывается на необходимость исполнения нескольких разнохарактерных сочине-

ний. Однако эта возможность исполнять любые произведения таит в себе множество опасностей. В этих условиях подбор программы становится гораздо более сложной задачей для педагога, чем в случае конкретно указанных конкурсных сочинений.

Можно сформулировать некоторые рекомендации по подбору конкурсных программ, основанные главным образом на здравом смысле. Они могут помочь педагогам, готовящим ученика к конкурсу, избежать некоторых распространенных репертуарных ошибок, которые могут стать критичными для участия в конкурсе. Рассмотрим их на примере конкурса в инструментальных жанрах для учащихся младшего и среднего возраста.

Педагогу следует объективно оценить, с какого возраста ученику целесообразно принимать участие в конкурсах. Многие конкурсные прослушивания, в которых порядок выступления определяется возрастом, начинаются с выступлений семилетних и даже шестилетних участников, нередко проучившихся всего несколько месяцев, исполняющих несложные пьески с первых страниц хрестоматий. Даже если ребенок очевидно талантлив, он должен успеть получить начальные навыки игры на инструменте и суметь продемонстрировать их в непростой и часто некомфортной для него обстановке, в большом помещении и в присутствии незнакомых людей. Такие навыки, как владение разными штрихами, координация динамического баланса, понимание структуры музыкальной речи и умение строить музыкальную фразу, являются необходимыми для выступления на конкурсе, и именно они, вместе с точностью исполнения текста, качеством звука и музыкальностью, оцениваются жюри. Освоение и закрепление начальных навыков, как правило, занимает один-два года. Поэтому представляется, что участие в конкурсах лучше начинать с 3–4 класса музыкальной школы.

Одна из распространенных ошибок педагогов – использование конкурсной эстрады для обыгрывания произведений, готовящихся к предстоящему зачету. Такое бывает из-за недопонимания педагогом значимости конкурса и успешного выступления юного исполнителя на нем. Так, на конкурсную сцену выносятся произведения учебного характера из хрестоматий педагогического репертуара, сборников инструктивных этюдов. Часто произведения недостаточно подготовлены к выступлению на конкурсе, поскольку конкурс предшествует зачету, на который они готовятся.

Степень готовности сочинения к исполнению перед публикой может быть различна. Настоящий музыкант вряд ли сможет сказать, что с определенного момента сочинение полностью готово к исполнению. Всегда найдутся детали, которые можно уточнить или поменять для более яркого раскрытия образа, будь то штрихи, динамика, педализация или аппликатура. Условно степень готовности произведения можно разделить на следующие этапы:

- сочинение готово к зачету: текст в целом выучен, исполняется без значительных потерь, исполнение достаточно выразительно;
- сочинение готово к концерту: ко всем перечисленным достоинствам добавляется артистизм, яркость исполнения, стабильность выступления;
- сочинение готово к конкурсу: исполнение сочетает точность воспроизведения авторского текста и яркую эмоциональность, выступающий демонстрирует свое отноше-

ние к произведению, свое понимание его стилистики, образности, можно говорить о целостной интерпретации.

Этап готовности сочинения к конкурсу можно сравнить с готовностью для записи в студии; он требует полной продуманности каждой исполняемой ноты и абсолютной стабильности исполнения. Конкурсное выступление, как и студийная запись, – это пик формы исполнителя.

Сложность исполняемой на конкурсе программы – немаловажный параметр. Способный участник конкурса вполне может исполнить программу несколько более сложную, чем исполняют его сверстники. Но в этом случае очень важно не зависеть сложность представляемого сочинения до такой степени, что конкурсант не справится с произведением. Выступать с программой, точно соответствующей возрасту конкурсанта, чревато проигрышем конкурсантам того же возраста, играющим более сложную программу. Выступать с программой более легкой, чем предполагается для возраста участника, значит получить заведомо более низкую оценку.

В процессе обучения педагог обязательно дает ученику не только произведения, соответствующие его возможностям, вкусам, интересам, но и произведения в той ли иной степени им противоречащие. Это необходимо для полноценного развития учащегося. Однако это правило совершенно не подходит для подбора конкурсного репертуара. На сцене должны быть показаны только лучшие качества ученика.

Продолжительность выступления также должна быть учтена педагогом при выборе программы. Следует избегать как очень коротких программ, за время исполнения которых участник не успевает показать достаточное количество навыков, так и очень длинных, утомительных как для участника, так и для жюри. Лучше всего придерживаться регламента конкурса, в котором, как правило, указан временной лимит выступления.

Желательно, чтобы пьесы, включенные в программу, были разнохарактерными, демонстрировали различные технические и художественные задачи, представляли разные стилистические направления. Важен и темповый аспект: хорошо, если бы произведения демонстрировали различные темпы или состояли бы из нескольких разделов в различных темпах.

Нецелесообразно включать в программу выступления слишком известные классические «шлягеры». Безусловно, необходимо, полезно и нужно для развития ученика выучивать такие произведения в классе, но лучше, чтобы они исполнялись в условиях домашнего музицирования или на школьном концерте, но не на конкурсном прослушивании.

Однако и к малоизвестным, редко исполняемым произведениям, надо отнестись с большой осторожностью. Конечно, среди огромного числа фортепианных произведений можно найти никому не известные пьесы, разумно сочетающие и высокую художественную ценность, и техническую доступность. Но таких пьес не слишком много. Большинство качественных и достойных произведений хорошо известно музыкантам и часто исполняются. Следует остерегаться пьес, которые называют в шутку «заслуженно забытая классика». Стоит задуматься над причиной, по которой то или иное произведение не исполняется.

Нежелательно включение в программу выступления пьес в эстрадном и джазовом стиле. Педагог может думать, что такие пьесы украсят программу, но в реальности получается, что программа значительно обедняется. Ведь джазовое исполнительство обладает своей спецификой, в ней реализуются своеобразные средства выразительности, специфическая фактура, форма, образная сфера. Немногие академические исполнители могут исполнять джазовую музыку стилистически адекватно. По сути, джаз – это отдельная конкурсная номинация, которая должна оцениваться по своим критериям, и оценивать ее должны специалисты в этой области.

В последнее десятилетие в конкурсную программу часто включаются произведения современных композиторов, пытающихся обновить репертуар юного пианиста. В ряде таких пьес активно используется интонационность и специфика художественных средств популярной музыки, сочетающаяся с принципами академической музыки. К сожалению, многие из них не отличаются хорошим вкусом. Фактура порой примитивна, шаблонна, нередко не меняется от начала до конца пьесы. Все это делает исполнение подобных пьес несложным для ученика, а незамысловатая образность, подчеркнутая конкретными бытовыми названиями, делает музыку простой для понимания. Такие пьесы часто нравятся ученикам, их вполне можно изучать в классе, исполнять в условиях домашнего музицирования. Однако не стоит включать их в конкурсную программу.

Наконец, что бы участник не играл на конкурсе, следует помнить, что исполнитель – это в первую очередь артист, и выступление его начинается с первого шага на сцену. Сценическое поведение – важнейший фактор успеха. Вряд ли можно ожидать яркого и интересного выступления от участника, который, сутулясь, вяло, словно по принуждению, выходит на сцену, забывает поклониться публике или делает это на ходу, едва заметным кивком головы, не обращает внимания ни на поднятый предыдущими исполнителями пюпитр, ни на неудобную высоту стула, тяжело вздыхает перед первыми взятыми звуками. Такое начало выступления иногда может быть связано с полным погружением исполнителя в себя и в предстоящее исполнение, но это, скорее, редкие исключения. В большинстве случаев это связано с неумением исполнителя вести себя на сцене, робостью, неартистичностью. И выход на сцену и даже поклон публике следует заранее отрепетировать.

Оказывается, «свободная программа» все же имеет ряд существенных ограничений. Возможно, приведенные здесь рекомендации смогут помочь подготовить ученика к успешному выступлению на конкурсе. Надо помнить, что конкурс – это только ступенька, за которой последуют и другие ступени на долгом пути к вершинам мастерства.

Возможен ли состязательный принцип в сфере искусства? «Забытые» художественные конкурсы как составная часть современных Олимпийских игр

Н. Е. Рябова

Около пяти тысячелетий назад на юге Балканского полуострова и окружающих его островов в восточном Средиземноморье зародилась культура, которой суждено было сыграть величайшую роль в истории человечества, – культура древних греков, или эллинов. Именно там около 2 500 лет назад культура достигла такого расцвета, который долгие годы казался недостижимым.

Открытия греков в области медицины, астрономии, географии и других наук, унаследованные и дополненные римлянами, считались в Европе непреложными истинами до конца XVI в. Лишь после этого европейская наука, обратившись к самостоятельным экспериментам и исследованиям, начала критически осваивать и развивать научное наследие Античности. Дошедшие до нас образцы художественного творчества – скульптура, архитектура, росписи и керамика, мифы, сказания – принадлежат к высочайшим, бесценным творениям человечества. Греция утвердила и пронесла в веках свой высочайший духовный авторитет, заметно определивший облик всего мира, свое искусство и культуру.

Не меньшее значение греки придавали праздничной культуре, которой был свойственен принцип соревновательности. Правильнее сказать, это был праздник-конкурс. Вообще, принцип состязательности играл огромную роль в жизни Эллады и пронизывал многие сферы деятельности греков: политику, торговлю, спорт, искусство и религию. В Греции полагали, что проведение агонов (общегреческих игр в форме соревнований) содействуют усилению национального самосознания эллинов.

Широкую известность получили четыре древнегреческих праздника: Олимпийские, Пифийские, Истмийские и Немейские игры. Все праздники посвящались богам и обязательно включали в себя конкурсы по нескольким категориям. Например, Пифийские игры проводились в честь Аполлона, бога солнечного света, гармонии, покровителя искусств и муз, и проходили раз в четыре года в Дельфах. Изначально Пифийские игры включали в себя только музыкальный конкурс кифаредов, исполнявших пеан в честь Аполлона. Потом к пению под аккомпанемент кифары добавили исполнение песни под аккомпанемент флейты, отдельно игру на флейте, состязание философов, соревнование в танцевальном и театральном искусстве, гимнастические и конные состязания и выставки.

Древние праздники многих народов давно канули в Лету. Один из немногих сохранился до наших дней – это Олимпийские игры. Античные Олимпийские игры проводились на территории Греции с 776 г. до н. э. и отличались от современных возобновленных Олимпийских игр. Мы воспринимаем их прежде всего как спортивное состязание. Для греков это было религиозной церемонией в честь Зевса, на которой люди показывали почти божественную силу, ловкость и красоту своего тела. С утверждением христианства в конце IV в. перестали проводиться все игры, поскольку они были языческими праздниками, прославлявшими различных богов.

Барон Пьер де Кубертен, французский спортивный и общественный деятель, историк, педагог, литератор, стал инициатором возрождения Олимпийских игр. Изучая жизнь и культуру Древней Греции и много путешествуя по миру, в том числе посетив в Греции знаменитую долину Алфея в 300 км от Афин, где проходили древние олимпиады, постепенно пришел к выводу, что спорт необходимо вернуть в систему воспитания, ведь именно спорт делал древних греков физически совершенными и выносливыми.

Кубертен был человеком многосторонних увлечений. Свои реформаторские взгляды на систему образования изложил в двух книгах, вышедших в конце 1880-х гг.: «Воспитание в Англии» и «Английское воспитание во Франции». А в первой четверти XX в. вышли его книги: «Французская хроника», «Утилитарная гимнастика», «Всеобщая история» (в 4 т.), «Основы города Будущего», «Олимпийские мемуары». В память об этом выдающемся человеке в Лозанне организован музей, в Гренобле установлен памятник.

Заметив в конце XIX в. возросший интерес общества к античным олимпийским играм, вызванный громкими археологическими открытиями в Олимпии, и понимая необходимость изменения системы современного образования, Кубертен разработал проект возрождения Олимпийских игр и выступил 25 ноября 1892 г. в Сорбонне с докладом «Возрождение олимпизма». Кубертен отмечал необходимость воплощения идеалов укрепления психического и физического здоровья в миролюбивых спортивных состязаниях. Другим его важным пожеланием было объединение спорта с искусством. Именно поэтому он предложил ввести в официальную программу Олимпийских игр арт-конкурсы, тематически связанные со спортом.

Так мало людей знает, что художественные конкурсы были частью современных Олимпийских игр в период между 1912 и 1948 гг. Они были представлены в Стокгольме (1912), Антверпене (1920), Париже (1924), Амстердаме (1928), Лос-Анджелесе (1932), Берлине (1936) и Лондоне (1948). Но уже сегодня их называют «забытыми» художественными конкурсами. Однако с 1912 по 1948 г. около восьмисот художников из пятидесяти одной страны боролись за олимпийское золото, серебряные и бронзовые медали в пяти творческих номинациях: живопись, архитектура, литература, музыка и скульптура.

Пьеру де Кубертену пришлось пройти сложный путь, убеждая политиков в необходимости возрождения Олимпийских игр, и еще сложнее было ввести в обязательную программу Олимпийских игр художественные категории.

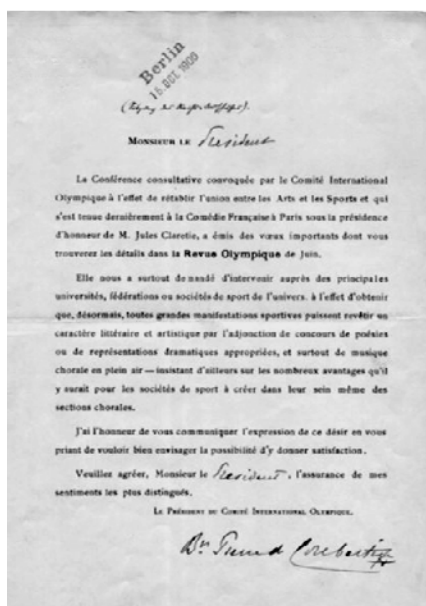
В Сорбонне 16–23 июня 1894 г. прошел Международный конгресс, на котором старания Кубертена увенчались успехом, и было принято историческое решение: «Поскольку нет никаких сомнений в преимуществах, представляемых возрождением Олимпийских игр, как с точки зрения спортивной, так и интернациональной, да будут возрождены эти игры на основах, которые соответствуют требованиям современной жизни».

На конгрессе было принято несколько основополагающих документов и положений: учрежден Международный олимпийский комитет (МОК), в котором Кубертен занял должность генерального секретаря, принято решение проводить Игры каждые четыре года, утверждена, разработанная Кубертенем, Олимпийская хартия как свод основных правил и положений работы МОК. После обсуждения конгресс поддержал предложение друга Кубертена Деметриуса Викеласа о проведении Первых Олимпийских игр современно-

сти в Афинах в 1896 г. в знак их преемственности от Игр древности. Деметриус Викелас был избран президентом Олимпийского комитета. Впоследствии Кубертен стал также автором олимпийской эмблемы, ряда олимпийских ритуалов и текста Олимпийской клятвы.

Игры состоялись летом 1896 г. и имели большой успех. После их завершения Кубертен занял освободившееся место президента МОК. В дальнейшем Олимпийскому движению пришлось столкнуться с серьезными трудностями, так как следующие Игры в 1900 г. в Париже и в 1904 г. в Сент-Луисе привлекли мало внимания на фоне проходившей одновременно с ними Всемирной выставкой. Положение изменилось к 1906 г., когда состоялись так называемые Промежуточные игры в Афинах, и Олимпийские игры стали самым значительным спортивным событием.

Для реализации своей идеи объединения спорта и искусства, Пьер де Кубертен созвал в 1906 г. в Париже консультативную конференцию по искусству. Перед аудиторией (около 60 художников и сановников, многие из которых были приглашены в Париж на основе рекомендаций своих товарищей из МОК) Кубертен изложил свои принципы организации художественных конкурсов на Олимпийских играх и необходимости воссоединения мышц и разума. Участники конференции после проведения обратились к МОК с вопросом введения конкурса искусств в официальную программу возобновленных Олимпийских игр. В данном вопросе они не имели поддержки большинства коллег МОК. Кубертену пришлось приложить еще немало усилий, чтобы реализовать свою идею. Через несколько недель после Конференции Кубертен разослал письмо-призыв всем президентам университетов, национальным олимпийским комитетам, спортивным ассоциациям и спортивным клубам, которые он знал. Этим письмом он хотел мотивировать организации на введение концепта художественности в спортивные мероприятия. И даже больше, он хотел вдохновить их на проведение музыкальных и литературных конкурсов на тему спорта.



Письмо Пьера де Кубертена
(Берлин, 15 октября 1906 г.)

Циркулярное письмо к «немецкой императорской комиссии Олимпиады» является единственным документом, который свидетельствует о призыве Кубертена активизировать распространение художественных конкурсов в разных странах.

Постепенно начинался процесс внедрения концепта художественности в программу Олимпийских игр. С 1908 г. стали делать плакаты. Еще в 1914 г. Кубертен лично поручил изготовить сувенирный плакат к 20-летию празднования возобновленных Олимпийских игр Эдуарду Эльзенгру (*Edouard Elzinger*), древние аллегории которого его восхищали. Художник представил свой плакат на VI съезде МОК в Париже. Торжества прошли в большом амфитеатре Сорбонны. В преднамеренном намеке на греческую Античность, литография Эльзенгра изображает спортсмена-героя, победоносно возвращающегося домой. Плакат также существует в виде цветной сувенирной открытки съезда.

Соревнования по арт-дисциплинам в рамках официальных Олимпийских игр должны были быть проведены уже в 1908 г. в Лондоне. Чиновникам из лондонской Королевской академии искусств была дана сложная задача организации художественных конкурсов по ускоренному графику. Несмотря на все их предпринимаемые усилия, художественные дисциплины так и не были внедрены в программу.

После игр 1908 г. Кубертен взял на себя инициативу развить хотя бы категорию «Архитектура». Он принял решение направить приглашения для участия в олимпийских соревнованиях в номинации «Архитектура», сформулировав тему конкурсных работ как «Современная Олимпия». Презентация работ состоялась в мае 1911 г. в Париже. Морис Потеше (*M. Pottecher*) специально по этому случаю написал пьесу «Философ и спортсмен». Проведенные мероприятия свидетельствовали об «истинном... праздновании», как писал Кубертен впоследствии.

Кубертен, однако, продолжал настаивать на включение художественных конкурсов в официальную программу Олимпийских игр, которые должны были пройти в Стокгольме в 1912 г. В течение долгого времени шведы сопротивлялись его запросу провести художественные конкурсы в рамках Олимпийских игр, и не только по причинам сложности подготовки и организации конкурсов искусств, включая и финансовые проблемы. Были опасения по поводу судейства соревнований по арт-дисциплинам. Шведский оргкомитет постоянно выражал желание отказаться от этих соревнований. Кубертен продолжал борьбу, утверждая, что конкурсы должны состояться даже вопреки нежеланию дов¹. Несмотря на трудности на V Олимпийских играх 1912 г. в Стокгольме (Швеция) художественные конкурсы впервые вошли в официальную программу соревнований.

С 1912 по 1948 г. конкурсанты художественных направлений смогли принять участие в Олимпийских играх в пяти категориях: живопись, скульптура, архитектура, музыка и литература. Так же, как спортсменам, им вручались олимпийские медали за первые три места. Медалисты записаны в Олимпийские списки победителей и по сей день.

Кроме того, представленные работы были выставлены или, в случае музыкальных произведений, выполнены в контексте правил Олимпийских игр. Несмотря на то, что некоторые условия проведения художественных конкурсов постоянно менялись в течение 1912–1948 гг., основные правила оставались прежними: все заявки должны были вдохновляться спортом и быть оригинальными; до Олимпийских игр не разрешалось работы представлять и исполнять; авторам разрешалось представить несколько своих произведений, но число их было ограничено. Как и в спортивных состязаниях, в художественных конкурсах предусматривались награды – золотые, серебряные и бронзовые медали. Теоретически для участника существовала возможность выиграть несколько медалей в одной и той же категории.

Что касается условий проведения, то у каждой номинации было свое Положение. Например, номинация «Архитектура» с 1912 по 1948 г. существовала как общая категория по произведениям архитектуры, в 1928 г. в ней выделилось градостроительство, хотя границу между этими категориями провести довольно трудно.

¹ Цит. по: Stanton R. 2000. *The Forgotten Olympic Art Competitions. The Story of the Olympic Art Competitions of the 20th Century*. Victoria, BC: Trafford Publishing.

Номинация «Литература» делилась на несколько категорий, количество которых периодически менялось. В Париже в 1924 и в Лос-Анджелесе в 1932 г. была только одна общая категория, в 1928 и 1948 гг. появилось разделение на драму, лирику и эпос. В 1936 г. конкурсы прошли в жанрах: лирика и эпос, но не в драме. Представленные работы должны были включать не более 20 000 слов. Написаны они могли быть на любом языке, главное – перевод на французский или английский язык. В некоторых случаях достаточно было кратких аннотаций на этих языках.

До 1932 г. в номинации «Музыка» был только один общий музыкальный конкурс. В Берлине в 1936 г. стали делить номинацию на категории: оркестровая и инструментальная музыка, сольное и хоровое пение. В 1948 г. эти категории были преобразованы в хор (оркестр), инструментальная (камерная) музыка и пение. Жюри часто не могло прийти к общему мнению. По этой причине судейская комиссия не всегда присуждала медали. Несколько раз (в 1924 и 1936) жюри вообще отказывалось от присуждения медалей в категории инструментальной музыки.

Номинация «Живопись» была разделена в 1928 г. на три категории: рисунок, графический дизайн и живопись. Впоследствии в программу вносились изменения. Так например, в 1932 г. художники соревновались уже по категориям: картины, рисунки и акварели, гравюры. В 1936 г. в программу добавили рекламную графику. В 1948 г., когда художественные конкурсы проводились на Олимпиаде последний раз, в программу включили печатную графику и офорт.

Скульптурный конкурс (номинация «Скульптура») был разделен в 1928 г. на две подгруппы: статуя (круглая скульптура) и рельеф. В 1936 г. добавили еще одну категорию: медали и спортивные значки.

Наиболее творческие умы избирались национальными Олимпийскими комитетами, чтобы представлять страну на Олимпиаде. Но большинство участников благодаря победам в художественных конкурсах получили широкое признание только у себя на родине, лишь немногие из них стали известны во всем мире. Среди известных миру можно назвать следующих.

Махонри Янг (Mahonri Young) – американский скульптор и художник, выиграл золото в номинации «Скульптура» в 1932 г. в Лос-Анджелесе за работу «Нокдаун». Известен скульптурами, отражающими жизнь простых людей (фермеров, машинистов, кузнецов, индейцев). Серия бронзовых работ с боксерами принесла ему международную известность.

Джек Батлер Йейтс (Jack Butler Yeats) – крупнейший ирландский живописец XX в. Еще при жизни его персональные ретроспективные выставки проходили в Национальной галерее в Лондоне в 1942 г., в Ирландской национальной галерее в 1945 г. и в галерее Тейт в 1948 г. Он был младшим братом всемирно известного поэта, лауреата Нобелевской премии по литературе Уильяма Йейтса. Симпатизируя идее Ирландского национального возрождения и освобождения от власти Великобритании, Джек Йейтс представил свои работы в номинации «Живопись» и получил серебряную медаль на Олимпиаде в 1924 г. Ирландия впервые принимала участие в Олимпийских играх в Париже как независимое государство под своим флагом, имея собственный гимн. Это был серьезный политиче-

ский акт для ирландцев, пример того, как нация может заявить о своей независимости через спорт и культуру, идентифицировать себя в мире.

Перси Кросби (Percy Crosby) – американский автор, иллюстратор и мультипликатор, известен прежде всего популярным комиксом «Скиппи» (*Skippy*), который был опубликован в 28 странах мира. В разгар своей популярности Кросби выиграл серебряную медаль в 1932 г. на Играх в Лос-Анджелесе в номинации «Живопись» в категории рисунка и акварели.

Аале Мария Тюнни-Хаавио (Aale Maria Tunni-Haavio) – финская поэтесса, почетный доктор философии, академик, была единственной женщиной, выигравшей золотую медаль на Олимпийских соревнованиях в 1948 г. в Лондоне за поэму «Слава Эллады».

В истории Олимпийских игр только два участника были призерами как спортивных, так и художественных соревнований. Один из них – американский стрелок и скульптор *Уолтер Уайнэнс (Walter W. Winans)*, родившийся и до 18 лет живший в Санкт-Петербурге. Он завоевал золотую медаль на Олимпийских играх в 1912 г. в Стокгольме в категории «Скульптура» за бронзовую скульптуру «Американский Троттер» и золотую медаль на IV Летних Олимпийских играх 1908 г. в Лондоне как стрелок. Второй – венгерский пловец и архитектор *Альфред Хайош (Alfred Hajos)*. Он стал чемпионом как пловец на I летних Олимпийских играх 1896 г. в Афинах и на VIII Летних Олимпийских играх 1924 г. в Париже – был награжден серебряной медалью за план стадиона в номинации «Архитектура». Только один участник – художник из Люксембурга *Жан Якоби (Jean Jacoby)* дважды награжден золотой медалью – за живописные работы в 1924 г. в Париже и за рисунок в 1928 г. в Амстердаме. Интересен также и такой факт: швейцарский художник-график *Алекс Диггельман (Alex Walter Diggelmann)* был единственным, кто получил сразу три медали в творческих номинациях за всю историю Игр – в 1936 г. в Берлине за плакат «Ароза I» и серебряную и бронзовую медали за плакаты на Играх в 1948 г. в Лондоне.

В отличие от участников, впечатляющим был состав международного жюри. Это были знаменитости. Например, в 1924 г. в Париже в жюри арт-конкурса входили: по литературе – Габриеле Д’Аннунцио (*Gabriele D’Annunzio*), Поль Клодель (*Pual Claudel*), Эдит Уортон (*Edith Wharton*), Поль Валери (*Paul Valery*), Сельма Лагерлёф (*Selma Lagerlof*), и Морис Метерлинк (*Maurice Maeterlinck*); в номинации «Музыка» – Игорь Стравинский, Бела Барток (*Bela Bartok*) и Морис Равель (*Maurice Ravel*); в живописи – Джон Сингер Сарджент (*John Singer Sargent*) и Джон Лавери (*John Lavery*). Это был праздник художественных гениев XX в., хотя и очень короткий.

Как уже отмечалось выше, на V летних Олимпийских играх 1912 г. в Стокгольме (Швеция) художественные конкурсы впервые вошли в программу. Число участников было небольшим – всего 35. Тем не менее награждение состоялось по всем категориям.

В категории «Архитектура» золотую медаль получили *Эжен-Эдуард Моно (Eugene-Edouard Monod)* и *Альфонсо Лаверье (Alphonse Laverriere)* из Швейцарии за работу «Проект современного стадиона».

История первого конкурса в разделе «Литература» сразу началась с интриги. Первое место судьи присудили поэтам с именами *Г. Хохрод (Hohrod)* и *М. Эшбах (Eschbach)* за произведение «Ода спорту». Интрига заключается в том, что оба автора оставались

неизвестными в течение нескольких лет, вплоть до 1919 г., когда секрет выплыл наружу и стало понятно, что под двойным псевдонимом поэму представил основатель современных Олимпийских игр – Пьер де Кубертен. Уже во второй половине XX в. обширные исследования по данному вопросу провел профессор спортивной науки в Майнцском университете Иоганна Гутенберга в Германии Норберт Мюллер (*Norbert Muller*). В 1990 г. он обнаружил источник этих имен. Согласно его данным, Кубертен выбрал имена двух сел в долине Эльзаса Мюнстер.

В конкурсной номинации «Музыка» получил золотую медаль за симфонию «Олимпийский триумфальный (победный) марш» итальянский композитор *Риккардо Бартелеми (Riccardo Barthelemy)*.

Лучшим живописцем Олимпийских игр 1912 г. был признан итальянец *Джованни Пеллегрини (Giovanni Pellegrini)* за работу «Зимний спорт». Его работы стали настолько популярны, что позже были опубликованы в больших количествах как почтовые карточки и репродукции. Несмотря на это, его оригинальные картины неизвестны.

Ни в одной из вышеперечисленных категорий серебряные и бронзовые медали не присуждались.

На VII летних Олимпийских играх 1920 г. в Антверпене художественные конкурсы, хотя и входили в программу, имели скорее характер параллельного мероприятия, не привлекая к себе особого внимания. Но такое отношение изменилось четыре года спустя в Париже, где для оценок жюри было представлено не менее 193 художественных работ.

Важным стало участие в VIII летних Олимпийских играх 1924 г. трех художников из Советского Союза, в то время как на официальном уровне СССР игнорировал Олимпийские игры, считая их «буржуазным» мероприятием.

Ричард Стэнтон в своей работе «Забытые олимпийские художественные конкурсы. История олимпийских художественных конкурсов XX века» анализирует речь Президента МОК Пьера де Кубертен, произнесенную на закрытии Олимпийских игр в Париже. С целью поддержки и продолжения проведения художественных конкурсов в рамках Олимпийских игр Кубертен в своем тексте отмечал, что включение художественных конкурсов содействует конкуренции для появления гениев, что есть потребность в чем-то большем в мире, чем только атлетизм и спорт, есть желание в присутствии на Олимпийских играх национальных гениев¹.

Видимо, вдохновленные речью Пьера де Кубертена о роли художественных конкурсов, спортивные сановники повысили значение конкурсов искусств на IX летних Олимпийских играх 1928 г. в Амстердаме. Городской музей Амстердама выставил более 1 100 экспонатов, не считая работ по литературе, музыке и архитектуре. Четыре из пяти категорий были разделены на подкатегории. Художникам разрешалось продавать свои произведения после закрытия выставки, что было довольно спорным, учитывая правила МОК.

Из-за Великой депрессии и удаленности Лос-Анджелеса от Европы участников на Олимпиаде 1932 г. было меньше, чем в 1928 г. Однако на художественные конкурсы это не повлияло. В общей сложности 384 000 человек посмотрели выставку в Лос-Анджелесе в Музее истории, науки и искусства.

¹ Цит. по: Stanton R. The Forgotten Olympic Art Competitions...

Художественные конкурсы на Олимпиадах 1936 и 1948 гг. публика также принимала с одобрением, независимо от уменьшения числа участников. Но на конгрессе МОК в 1949 г. обсуждался доклад, согласно данным которого практически все участники художественных конкурсов были профессионалами, занимающимися искусством на профессиональной оплачиваемой основе, что не соответствовало любительскому статусу Олимпиады. Поэтому соревнования решено было заменить на выставки без наград и медалей. Это вызвало ожесточенные дебаты в рамках МОК. В 1951 г. МОК решил вновь вернуть художественные конкурсы в программу XV летних Олимпийских игр 1952 г. в Хельсинки. Однако финские организаторы отказались от этой идеи под предлогом недостатка времени на подготовку. На конгрессе МОК в 1954 г. окончательно решили заменить художественные конкурсы выставками. Попытки пересмотреть этот вопрос оказались безрезультатными. Тем не менее в Олимпийской хартии прописаны дополнительные обязательства для организаторов – включать в программу Олимпиад культурные мероприятия, чтобы «способствовать развитию взаимопонимания, дружбы и гармоничных отношений между участниками и зрителями».

Так закончилась короткая история конкурсов искусств в рамках официальных соревнований на Олимпийских играх. Каковы же причины такой короткой жизни? Почему это закончилось катастрофой?

Конкурсы искусств с самого начала, с 1906 г., регулярно обсуждались в Международном олимпийском комитете (МОК) и постоянно вызывали споры, в том числе и в 1952 г., когда арт-конкурсы были официально расформированы и заменены художественными выставками.

Можно указать на несколько причин неспособности или нежелания МОК продолжать арт-конкурсы:

- сроки выполнения работ;
- несоответствие любительскому статусу участников художественных конкурсов;
- сложности подбора состава жюри и сомнения в объективности судейских комиссий;
- сложности привлечения участников;
- недовольство национальных комитетов.

Один из главных вопросов, который постоянно вызывал разногласия у членов МОК – срок выполнения конкурсных работ. В официальных правилах (сформулированы еще в 1912 г.) четко указано, что члены жюри могут рассматривать только те работы, которые были выполнены не ранее срока последней Олимпиады. Эти правила в большинстве своем не соблюдались. Например, ирландский художник Джек Йейтс представил в 1924 г. одну из картин «Перед стартом», которую завершил уже в 1915 г. Остается вопрос, как ирландский комитет пропустил ее. Но это был не самый вопиющий случай. На конкурсе в 1932 г. в Лос-Анджелесе было представлено три картины выдающегося американского художника Томаса Икинса (*Thomas Eakins*), умершего шестнадцать лет назад. Также была представлена работа «96-летнего» Хомера Уинслоу (*Homer Winslow*), знаменитого художника из США, умершего уже двадцать два года назад¹.

¹ Culleton Claire A. 2014. Competing Concepts of Culture: Irish Art at the 1924 Paris Olympic Games. *Estudios Irlandeses. Journal of Irish Studies* (9), 24–34.

Несмотря на то что оба американских художника были мертвы уже более десяти лет, их включение в Игры поднимает тревожный вопрос – «любительский статус» участников. Среди подающих заявки на участие многие были профессиональными художниками, музыкантами, скульпторами. «Практически все в конкурсах искусств конкурсанты-профессионалы», – говорится в докладе МОК во время напряженной встречи в 1949 г. в Риме¹.

Многие известные миру художники уже соревновались в своих странах. В 1924 г., например, Роберт Грейвс (Robert Graves) принимал участие в национальном литературном конкурсе в Великобритании, и Георг Гросс (Georg Grosz) в 1928 г. в Германии. Их вряд ли можно назвать самодеятельными авторами. Георг Гросс (*Georg Grosz*), например, уже выставлялся в галереях по всей Европе. За два месяца до Олимпийских игр 1928 г. его работы висели в Прусской академии искусств, и восемь его картин должны были быть на тот момент показаны в Музее современного искусства в Нью-Йорке.

Но несмотря на участие профессионалов от искусства, список участников различных художественных конкурсов на протяжении многих лет имел больше новичков, чем известных художников, архитекторов, писателей и музыкантов. Более авторитетные творческие люди уклонялись, возможно, даже избегали соревнований. Авангардные художники так же не участвовали. Вероятно, потому, что конкурсы искусств были академическими и привязанными к классическим формам, к «традиционности». Можно даже сказать, что Олимпийские творческие конкурсы не всегда точно отражали современные события и тенденции в искусстве и дизайне.

И еще один аргумент, который поднимали члены МОК в пользу прекращения конкурсов искусств, это серьезные сомнения в объективности судей при присвоении наград. Часто были случаи, когда жюри вообще не присуждало медали. В Париже в 1924 г., например, без медалей остались все участники в музыкальной номинации, потому что присяжные не обнаружили достойных медалей работ. Судьи постоянно воевали и спорили друг с другом, наверное, потому, что сами члены жюри были людьми весомыми в мире высокого искусства, их элитарность иногда была подавляющей. В 1924 г. в жюри музыкальных конкурсов входили: Стравинский, Барток, Равель и тридцать девять других. Жюри иногда принимало решение не присуждать золотую медаль, но серебряную и бронзовую медали вручали. В 1948 г. была присуждена только бронзовая медаль в вокальной категории. Только на одной из Олимпиад было удержано 13 медалей в художественных номинациях. Подобные решения судейской комиссии («нет приза») были восприняты участниками как акт протеста элитарных художественных критиков и профессоров против выставленных работ. Трудно представить, что такая неравномерность может произойти в спортивных категориях на Олимпийских играх. В спорте даже если соревнующийся не бьет рекорд, но приходит первым, то он получает золото.

Продолжая список претензий МОК к судьям арт-конкурсов, остановимся на их объективности. Члены жюри ссылались на отсутствие вообще какой-либо объективности при оценке искусства. Когда бегуны или горнолыжники приезжают первыми, вторыми и

¹ Цит. по: Stanton R. 2006. "Los Angeles 1932". *Journal of Olympic History* 14 (May, Special Edition).

третьими, результат является неоспоримым. Фотофиниш, например, доказывает это (введено в 1912 г.). Но в искусстве «дело вкуса» вторгается в то, что должно быть беспристрастным при принятии решений.

Осложняло задачу и то, что природа самого искусства менялась так быстро, что в первые десятилетия XX в. члены МОК сталкивались со все усложняющейся задачей найти команду членов жюри, состоящую из профессионалов-единомышленников. И не только для того, чтобы судить конкурсы искусств, но и иметь общее понятие о том, что составляло великое искусство.

Несколько лет после парижских Игр, Президент МОК Эвери Брендедж (*Avery Brundage*) написал, что «в живописи у нас есть сотни различных школ... Чтобы предотвратить бесконечные споры, соревнования, вероятно, должны быть проведены в каждой школе, от классических до самых крайних»¹. В музыкальных конкурсах члены жюри имели часто проблемы с тем, что им приходилось судить отрывки, которые были представлены и поступали только на бумаге. В соревнованиях по литературе судейство осложнялось наличием произведений на многих языках, что усложняло работу. Для решения этой проблемы, Брендедж предложил Комитету создать жюри для всех живых языков, включая эсперанто².

В других номинациях дело судейства обстояло еще сложнее. Обратимся к сфере архитектуры: практически невозможно рассмотреть десятки различных типов зданий, которые могут быть спроектированы и изготовлены, и сравнить дизайн для стадиона с проектом атлетического клуба или плавательного бассейна. В музыке еще сложнее, произведения для одного или нескольких инструментов, опера, оркестровые произведения и др. Как можно сравнивать народные песни с симфониями? Как можно сравнивать восточную музыку с музыкой западного мира или волынку со скрипкой?³

Несмотря на все сложности формирования состава жюри, на Олимпиаде в Париже все сто пятьдесят шесть присяжных судили пять конкурсов.

В Лос-Анджелесе на Олимпийских играх было только двадцать четыре члена жюри по арт-дисциплинам и только четверо, например, судили литературный сегмент: Андре Моруа (*Andre Maurois*), Уайлдер Торнтон (*Wilder Thornton*), Хью Уолпол (*Hugh Walpole*), Уильям Лайонс Фелпс (*William Lyon Phelps*).

Существовала проблема поиска и привлечения участников. В 1924 г. на ежегодной встрече МОК председатель комитета художественных конкурсов Маркиз Мельхиор де Полиньяк поднял проблему – «нежелание артистов (художников, скульпторов, музыкантов) быть судимыми их конкурентами»⁴.

Другие члены Совета были удручены отсутствием интереса в соревнованиях среди самых известных в мире художников, например, таких как Матисс и других самых известных ныне живущих художников – об этом писал в официальном обзоре игр 1948 г. Пьер Жаннере (*Pierre Jeanneret*)⁵.

¹ Цит. по: Stanton R. 2006. "Los Angeles 1932".

² Там же.

³ Там же.

⁴ Stanton R. 2006. "Los Angeles 1932".

⁵ Там же.

После игр, когда обсуждения заканчивались, многие художники и их национальные Олимпийские комитеты часто оспаривали решения жюри. Частое отсутствие медалей на художественных конкурсах также стало одной из причин закрытия арт-категорий. Это приводило в смятение и ярость конкурентов, а также национальные Олимпийские комитеты. Их можно понять. Национальные комитеты и советы отбирали участников от страны, проходя через горы бумаг и проводя сотни часов работы, рекламы соревнований, сборов. Потом им приходилось показывать огромное количество записей для судейства, осторожно перевозить конкурсные работы. Национальные комитеты тратили слишком много денег на доставку и страхование произведений художников, которые, естественно, включали и большие скульптуры, богато обрамленные картины, большие и хрупкие архитектурные модели.

В итоге на конгрессе МОК в 1954 г. окончательно решили заменить художественные конкурсы выставками. От первой Олимпиады, где были представлены конкурсы искусств, до последней в 1948 г. в общей сложности сто шестьдесят медалей (согласно данным www.databaseolympics.com) были вручены одаренным людям в различных художественных номинациях.

Несмотря на историю ожесточенных споров среди членов Совета МОК, Олимпийские художественные конкурсы, хотя они и были недолговечны, предлагают увлекательное повествование о международной художественной культуре первой половины XX в. Они приглашают к междисциплинарному научному изучению взаимоотношений между искусством, политикой, личностью и «национальным эго» (Цит. по: С. Culleton).

Олимпийские конкурсы позволяют нам увидеть и впоследствии изучить противоречия, стратегии национальной художественной репрезентации и помочь в формировании идентичности нации сегодня.

Можно задаться вопросом, как эти сложные отношения между культурой и спортом в современном мире оценил бы основатель современных Олимпийских игр Пьер де Кубертен, целью своей жизни поставивший возрождение идеала гармонии тела и духовности с равным значением и внедрение этого принципа в систему образования и воспитания молодежи. Риторический вопрос. Сегодня доминирование тела очевидно (активная пропаганда культа тела в средствах СМИ, реклама, отсутствие других ценностей и мн. др.), и, как следствие, мы отчаянно нуждаемся в олимпизме, понимаемом Кубертенем как баланс, гармонии тела и разума.

Концепт художественности на Олимпийских играх и после 1948 г. присутствует в формате художественных выставок, вечерних празднований и др. Но мы сегодня не должны допустить кодификации конкурсов искусств как «забытых арт-конкурсов Олимпийских игр», несмотря на попытки многих сделать это. Как и не должны прекратить дискурс о возможности или необходимости развития принципа соревновательности, конкурсного аспекта в сфере искусства.

Театрализация детского фестиваля как условие формирования нравственных ориентиров детей (на примере фестиваля дошкольных учреждений г. Челябинска «Хрустальная капель»)

Л. Н. Лазарева

Вопрос всей педагогики как предоставить ребенку свободу.

М. Монтессори

Волнообразный характер функционирования любого термина – от очень широкого до самого узконаправленного – известно в истории культуры явление. Практически любой термин рассматривался, да и сейчас изучается в широком и узком значении. Такая ситуация сложилась и вокруг термина *театрализация*.

В первую очередь театрализация рассматривается как художественный метод, позволяющий документальный материал переводить в художественную плоскость посредством использования законов театрального искусства. Можно сказать, что театрализация – это особый инструментарий, с помощью которого создается определенный образ конкретного реального события. Этого никто не отрицает, однако у театрализации гораздо сложнее судьба и нормы функционирования, чем думается. Это особого рода проблема, освещающая соотношение искусства и жизни. Мы привыкли к формуле «искусство есть отражение жизни», и потому трудно представить ее наоборот: жизнь сама по себе есть искусство – и не на уровне метафоры.

Эту мысль впервые дерзко, яростно критикуя маститых теоретиков театрального искусства, несмотря на титулованность (имеется в виду в первую очередь К. С. Станиславский – организатор и вдохновитель Художественного театра), высказал Николай Николаевич Евреинов (1879–1953). В чем основной посыл Н. Н. Евреинова? В распространении законов театра на любые жизненные процессы. Выдвинутая автором идея «театрализации жизни» объясняет «существование и развитие человечества как осуществление театральных принципов»¹. Понимание жизни как вечно длящегося театрального спектакля – действия приводит к осознанию особых отношений между театром как таковым и жизнью. По этому поводу интересно пишет М. Гашкова: «Внедренная в сознание формула “весь мир – театр, а люди в нем актеры” оказала медвежьей услугой искусству театра, так как произошло смещение понятий театра как художественного явления и театральности как явления эстетико-социального. Процесс взаимопроникновения театра жизни и театра – искусства особенно наглядно происходит в нашем, почти закончившемся веке»². Эти слова были сказаны еще в 1998 г., но приобрели характер сверхактуальности в последнее время.

Научные исследования последнего десятилетия рассматривают театральность как феномен в бытии культуры (Р. Р. Тазетдинова); как феномен самой культуры (И. С. Давыдова); интернет-источники оперируют такими конструктами, как «театрализация социаль-

¹ Евреинов Н. Н. Демон театральности / сост., общ. ред. и комм. А. Зубкова, В. Максимова. М.; СПб., 2002. С. 5.

² Гашкова Е. М. От серьезности символов к символической серьезности (театр и театральность в XX веке) // Метафизические исследования: альм. Культура II. Вып. 5. СПб., 1998. С. 85.

ного пространства», «театрализация жизни как поведенческая технология», «театрализованное производство».

Таким образом, под театральностью необходимо понимать универсальное свойство бытийного существования человечества, каждый миг которого осуществляется по законам театра. На чем строится театральное искусство как художественное явление? На действии, игре, артистизме. Можно добавить такие важные составляющие, как мизансцена, костюм, грим, декорация. Все перечисленные элементы-конструкты действительно структурируют каждую минуту жизнедеятельности человека. Мы идем по улице, входим в метро, уступаем место, рассчитываемся на кассе за купленные товары, расставляем кушанья на столе, рассказываем друг другу, как прошел день в садике, школе, на работе; заметьте, везде мизансценирование, везде действие и диалоги. Что позволяет считать саму жизнь спектаклем? Что явилось источником особого преобразования действительности? Почему каждый человек в большей или меньшей степени артистичен, причем всегда, каждую минуту?

Таким универсальным проводником, медиатором между мирами: рациональным (природным) и художественным (образным) выступает совершенно удивительное свойство человеческого существа, подаренное изначально природой, – это воображение, или имагинация. Именно это качество отличает человека от животного, дарует ему возможность создавать мир знаков и их расшифровывать. Это антропологическая данность человека, дар природы, которые в ходе человеческой эволюции создают бесконечное богатство культурных артефактов.

Исходя из театральной природы человеческого существования, мы будем понимать под театрализацией следующее: форму существования человеческой общности; определенную поведенческую форму; уникальную форму коммуникации, способствующую процессам идентификации социальных групп; и, конечно, художественный метод, помогающий создать на сцене особую атмосферу, способствующую органичному (почти природному, естественному) общению.

Поскольку речь идет о фестивале «дошколят», маленьких детей, но больших артистов, от двух до шести лет, то вновь хочется обратиться к статье Н. Н. Евреинова «Театр пяти пальчиков», в которой автор рассматривает и анализирует, как играют дети. Он пишет: «Вы знаете театр маленькой Верочки? Ей всего четыре года; театру ж года два. Мне страшно нравится театр маленькой Верочки. Это – настоящий театр... Творческая убедительность достигает здесь такого абсолюта, что дальше некуда идти и нечего желать... здесь творец и зритель – одно лицо; но в том-то и заключен весь секрет театральной иллюзии... Каждый пальчик зовется у нее человеческим именем: большой – это Вова (дядя Вова), указательный – тетя Таня (заметьте, сколько в этом наименовании указательного «тыканья»), средний – Федя (верзила), безымянный – «мама» (обручальное кольцо), а маленький – Петя (ребеночек Верочки, т. е. «мамы»). Эта милая компания разыгрывает у Верочки самые уморительные истории.

О, чудный драматург! О, режиссер, каких нет! О, гений сценической находчивости! О, мудрость младенцев!»¹

¹ Евреинов Н. Н. Демон театральности. С. 289.

Такая развернутая цитата понадобилась для того, чтобы понять, что искренность и истинность театрального действия возможна только в особом мире Детства, в котором реальное и вымышленное переплетаются, и иногда трудно понять, в каком мире в данную минуту находится ребенок.

Детское восприятие мира необходимо учитывать при организации любых театрально-игровых мероприятий, поскольку требует особых технологий, стирающих границы между реальным и постановочным.

Фестивали в этом контексте – не исключение. Понятно, что каждый фестиваль должен иметь свою конкретную художественную и педагогическую концепцию, которая экстраполируется на систематически направленную практическую деятельность.

Идеолог фестиваля «Хрустальная капель» – заслуженный учитель РСФСР Генрих Юрьевич Эвнин в первую нашу встречу сказал: «Назовите самые главные слова для малыша, и пусть они будут главными в сценарных разработках!» Главными словами, после обсуждения с детьми, были: «Мама, дом, игра, ребята, добро, любить, страна, природа, родина». Эти слова стали кодовыми для сценарно-режиссерской работы. Анализируя сценарии за 20 прошедших лет, можно сказать, что главным, постулирующим словом было *семья*: семья – дом; семья – детский сад; семья – город; семья – страна.

Одним из условий проведения фестиваля было и остается участие в нем родственников ребенка всех поколений, всего организационно-воспитательного состава дошкольных учреждений, в том числе руководителей районов (их семь), и, конечно, самих организаторов и ведущих фестиваля, включая жюри.

Выбор темы ежегодного фестиваля «Хрустальная капель» предлагался либо управлением образования, либо устоявшейся режиссерской группой, потом обсуждался в каждом районе, корректировался и задолго до фестиваля, который традиционно проходит в марте, утверждался на общем собрании – совещании. С октября начиналась подготовка к фестивалю на заданную тему, например, «Город, в котором я расту», «Сказки моей жизни», «Мой уральский край». Художественные номера предлагаются и музыкальными руководителями, и родителями, поэтому на сцене можно видеть большую, многочисленную, разновозрастную семью, поющую и играющую на инструментах, танцующую и пародирующую. При этом соблюдается главное правило для режиссерской группы – в каждом отдельном случае номер представлять как историю, сюжет, действие, игру, чтобы каждому ребенку любого возраста было на сцене комфортно, как дома. К примеру, трехлетняя Танюша поет о варежках, с которыми она играет, они прячутся от нее, то правая варежка, то левая, то убегают друг от друга и по очереди выглядывают из-за спины. Такое простое физическое действие (игра) становится для ребенка органичным и понятным; наша Танечка так заигралась, что в конце номера, после окончания музыки села на пол сцены и горько сказала: «Как жалко, я еще не наигралась». Зал смеялся и аплодировал. Таких оригинальных игровых номеров большинство в праздничном действе. Например, молодые, красивые папы с трехлетними дочками, одетыми в бальные платья, танцуют «Вальс цветов», кружатся с ними, стоят на одном колене, а дочки их обегают под музыку, т. е. действительно танцуют. В конце номера все малышки забрались на руки отцов и крепко ухватились за шею. На сцене можно видеть молодых дедушек в военной форме, которые вместе с

внуками исполняют песню о России, не только поют, но и строго выстраиваются в колонны, шеренги, показывают военные трюки, а внукам – от двух до шести лет. Понятно, что строгий подбор репертуара, активное участие родителей и всего состава детских садов помогают детям через театрализованную, игровую деятельность адаптироваться в необычной ситуации публичности.

Режиссерско-актерская теория Действия является универсальным педагогическим инструментом для выбора органичного типа поведения при общении за сценой, на сцене, в зрительном зале. Взаимосвязь игры, деятельности, артистизма способствует созданию комплексной театрализованной жизни всех присутствующих на сцене, при этом главной силой воздействия выступает органичность среды, круга людей, художественной образности, понятной малышам, и предметного мира.

Фестивали такого рода – это массовые празднества с мощной системой ценностей, особые формы социальной культуры, своего рода «школы без учебников», выполняющие и дидактические, и воспитательные функции.

Нельзя обойти стороной вопрос литературно-художественного творчества дошколят. Это тот мир, где ребенок преобразует действительность по законам красоты, добра и гармонии. В Челябинске есть Дошкольное учреждение общеразвивающего вида с приоритетным осуществлением художественно-эстетического направления развития воспитанников № 91. В этом детском саду выпускается газета «Светлячок» и альманах – приложение к программе «В поисках утраченного». Для газеты и альманаха пишут, наговаривают (если еще не умеют писать), рисуют сами дети. Приведу только один пример стихотворения, его написал четырехлетний Игорь Мазин:

На свете добрых слов живет не мало, но всех добрее и нежнее одно.
Из двух слогов простое слово «Мама», и нету слов роднее, чем оно.

И вспомнились стихи Ю. Мориц:

*Пишите так, как строки эти,
В которых ни малейшего подлога.
Пишите так, как пишут дети,
Как пишут эти почтальоны Бога.*

Для малыша театральность жизни – норма, он входит в огромный мир с помощью игры с окружающей действительностью, познавая всю ее многосложность. И очень жаль, что мир взрослых так торопится «вынуть» малыша из его среды и погрузить как можно быстрее в проблемы реальности. Фестивали как народные празднества реализуют желание ребенка быть в мире причудливой, но реальной сказки, чему в качестве одного из средств может способствовать театрализация.

Значение фестивалей для процесса формирования профессиональных ценностей хореографа

Т. М. Дубских

Исследуя значение фестивалей для процесса формирования профессиональных ценностей хореографа, проанализировав источники, пришли к выводу, что фестивальное движение зародилось около 500 лет до н. э., когда в Дельфах у подножья горы Парнас проходили Пифийские игры, прославлявшие бога Аполлона. Исполнители разных видов искусства спорили за право считаться лучшими. Продолжительное время Дельфийский фестиваль был запрещен. Годы забвения, войны, прерывают нить развития. В XX столетии Россия дала толчок проведению фестивалей и, получив широкое распространение, обогатившись новыми формами, они продолжили свое развитие в XXI в.

Понятие *фестиваль* определяется как периодическое культурное празднество, смотр достижений. Обычно это широкая общественная встреча, где в процессе соревнования специальное жюри выделяло лучших в результате предварительных отборочных просмотров.

Изменения, происходящие в современном обществе, сказываются на культурном развитии молодого поколения и на формировании его отношения к национальной культуре и традициям – источнику нравственных ценностей. Развитие молодого поколения, гуманизация современного общества ставят перед вузами задачу подготовки специалистов в соответствии компетентностным подходом. Из ряда компетенций мы выяснили, что хореограф должен уметь управлять своим временем, выстраивать и реализовывать траекторию саморазвития на основе принципов образования в соответствии с требованиями профессиональных стандартов и норм профессиональной этики. Должен поддерживать достаточный уровень физической подготовленности для обеспечения полноценной профессиональной деятельности, участвовать в организационно-методическом обеспечении, подготовке и проведении фестивалей, конкурсов, смотров и других мероприятий, посвященных народной художественной культуре. Это дает основание обратиться к профессиональным ценностям хореографа.

Из всего многообразия определений понятия *ценность* в процессе исследования мы выбрали трактовку философского словаря, где «ценность – это природные и культурные объекты, процессы, отношения, обладающие положительной значимостью для человека»¹. Изучив по содержанию материальные, политические, социальные и духовные, выявили, что к духовным ценностям относится искусство, обладающее познавательной функцией с трансляцией опыта и информации, взятой в историческом развитии. Познавательная функция тесно переплетается с воспитательной. В то же время лучшие произведения искусства (и классические, и современные) формируют мировоззрение и нравственность человека, воспитывая в нем гуманизм. Но коренная функция искусства – создавать прекрасное и учить его восприятию, вызывать чувство эсте-

¹ Тематический философский словарь / Н. А. Некрасова и др. М.: МГУ ПС (МИИТ), 2008.

тического наслаждения. Без этого нет подлинного искусства. Профессиональные ценности хореографа включают, кроме перечисленных, творчество. Считается, что творчество – это самая высокая форма активности, к которой способен человек, в разных направлениях: художественном, научном и техническом. Творчество рассматривается и как свойство деятельности, такое как творение или созидание, и как результат собственной инициативы, в результате которой человек получает и передает новые знания, сотрудничает с людьми и пр.¹

Участие в фестивалях – один из эффективных способов реализации сформировавшихся профессиональных ценностей. Соревновательный характер является и целью, и стимулом для активизации творческого развития, техники исполнительства. Главной ценностью становится развитие потребности и возможности выйти за пределы изученного, освоенного, способность к самореализации творческого потенциала. Фестивальное движение дает возможность хореографам развивать способности, попробовать себя в других видах деятельности – исследовательской (развитие познавательных, аналитических способностей, памяти, речи), управленческой (организаторские способности); предоставляет свободу выбора.

Среди фестивалей, смотров и конкурсов выделяется «Арт-фестиваль – Роза Ветров», который существует вот уже 25 лет. Президент Российской Федерации В. В. Путин в своем приветствии к участникам Всероссийского детско-юношеского конкурса отметил большую многогранную работу по поиску и поддержке юных талантов из всех регионов нашей страны. Кроме того, организаторы оказывают методическую помощь педагогам и наставникам в виде семинаров, мастер-классов, научно-практических конференций в сфере детского и молодежного творчества, развития культурного потенциала нации, сохранения культурных традиций народов разных стран и поддержки одаренных детей. Фестиваль охватывает своим вниманием и заботой детей, попавших в трудную жизненную ситуацию. Объединяя детей разных стран в единый творческий союз, воспитывает уважение к культурным традициям народов мира.

Преподаватели и студенты хореографического факультета Челябинского государственного института культуры принимают активное участие в фестивальном движении и в качестве членов жюри, и участников отборочных просмотров. В разные годы членами жюри были профессор В. И. Панферов, И. Э. Бриске; готовили студентов ЧГИК и участников любительских хореографических коллективов г. Челябинска («Ералаш») к конкурсным испытаниям доценты Н. Ю. Кособуцкая, кандидат культурологии, и И. Г. Карапыш. Это и ответственно, и престижно.

¹ Ляхов А. В. Проблема развития творческой активности младших школьников на уроках музыки // Педагогический опыт: теория, методика, практика: материалы IX Междунар. науч.-практ. конф. Чебоксары, 2016. С. 29–33.

«Роза Ветров во Франции»: диалог культур

В. Е. Солдаткин

В июле 2013 г. мне, тогда старшему преподавателю кафедры режиссуры театрализованных представлений и праздников Челябинской государственной академии культуры и искусств, посчастливилось принять участие в качестве руководителя группы и режиссера в работе Международного конкурса в рамках культурно-образовательного проекта «Роза Ветров во Франции».

Данный проект был организован Федерацией фестивалей «Еврооркестрия» (Франция), Детским благотворительным фондом «АРТ Фестиваль – Роза Ветров» и Информационно-методическим центром поддержки детского творчества (Россия). В цели и задачи проекта входили: расширение социальной зоны подростков, мотивирование к осознанной деятельности; знакомство с культурой и искусством России и Франции, показ достижений российского детского творчества широкой зрительской французской аудитории; создание для детей и молодежи возможности творческого общения; обмен опытом работы художественных руководителей коллективов, приобретение юными российскими артистами опыта проживания во французской среде, обучающего обмена в атмосфере понимания и взаимоуважения.

Следует отметить, что практика проведения подобных фестивалей и конкурсов уже давно хорошо зарекомендовала себя. Открывая яркие детские таланты по всей стране, их организаторы предоставляют возможность юным звездам и их руководителям выходить на новые горизонты своего творческого пути, знакомиться с опытом как отечественных, так и зарубежных коллег.

В международном конкурсе «Роза Ветров во Франции» приняли участие коллективы и солисты из городов России (Нягань, Сызрань, Миасс, Асино, Воскресенск, Сибай, Бавлы, Бобров), ансамбль народных инструментов и танцевальная группа Школы искусств и культуры (Шанхай, КНР), образцово-показательный ансамбль народного танца «Счастливое детство» (Днепропетровск, Украина) – в общей сложности около 200 человек.

Несмотря на некоторые «лингвистические трудности» в общении, язык искусства и творчества помог преодолеть все проблемы в коммуникации. Это позволило не только установить дружеские отношения между участниками делегаций, но и сформировать настоящие интернациональные концертные бригады. Помимо конкурсных выступлений, в рамках данного проекта были организованы концерты в городах: Жонзак, Сен-Жени-де-Сантонж, Понс, Жарнак-Шампань, Сожон, Шевансо и др. Французская публика с огромным интересом принимала юных артистов, знакомилась с их творчеством, самобытными народными костюмами и музыкальными инструментами. В свою очередь ребята, как настоящие профессионалы своего дела, с честью представляли культурные традиции своих стран. А заодно познавали историю и культуру Западной Европы. Этому способствовали и организованные экскурсии. Среди городов, которые посетили участники российской делегации, Варшава (Польша), Дрезден (Германия), Ля-Рошель, Коньяк, Париж (Франция), а также Парижский Диснейленд.

Следует отметить четкую и профессиональную работу организаторов конкурса – начиная с трансфера участников, условий питания и проживания на территории лицея им. Ж. Ипполита г. Жонзак в регионе Пуату-Шаранта, объединяющем земли исторических областей Пуату, Ониса, Сентонжа и Ангума, заканчивая созданием атмосферы для неформального творческого общения. Программа проекта была продуманна и наполнена разными событиями. Так гостям и участникам конкурса был предложен мастер-класс «Знакомство с традиционным русским прикладным творчеством». Для руководителей коллективов всех делегаций проведена педагогическая конференция «Мирные культурные переговоры». У детей состоялся свой культурный диалог. Сам конкурс показал высокий уровень подготовки участников, продемонстрировал их мастерство в различных жанрах вокального, хореографического и инструментального творчества. Гала-концерт и церемония награждения объединили на одной сцене самые яркие номера представителей трех стран.

Июльская погода благоприятствовала и выступлениям, и активному отдыху. Дети и взрослые с удовольствием совершали пешие прогулки по живописным лужайкам французских парков и скверов, посетили аквапарк г. Жонзак, искупались в водах Атлантического океана. Во время трансфера проводились тематические викторины, просмотр документальных и художественных фильмов, помогающих лучше понять особенности местного колорита, менталитет регионов и департаментов Французской Республики.

Непосредственное общение с представителями других стран обогатило коммуникационные возможности юных россиян. А осознание востребованности их таланта вселило еще большую уверенность в нужности дела, которому многие из них в дальнейшем могут посвятить всю свою жизнь.

Восемнадцать дней, проведенные в тесном контакте, наполненные разнообразными событиями и живыми эмоциями, сблизили и сдружили всех членов российской делегации. Возвращались в родные города участники творческого десанта не только с наградами, дипломами и подарками. Они везли в своих сердцах ощущение радости от общения и понимание, что любые проблемы, даже мирового уровня, можно решить с помощью культуры и искусства. Диалог культур состоялся!

**Педагогические приемы, используемые
на курсах повышения квалификации для музыкантов
«Коллективное обучение игре на духовых инструментах»:
сотрудничество университета и общества**

*Коллектив Федерального университета
в штате Сеара (UFC) совместно
с дирижером Уилсоном Брэзиллом
(г. Собрал, Бразилия)*

Эта статья представляет музыкальный курс Федерального университета в штате Сеара (*Federal University of Ceará, Sobral – UFC*), озаглавленный как «Коллективное обучение игре на духовых инструментах», сосредоточенный на обучающей практике игры на музыкальных инструментах (подготовлен совместно с дирижером музыкального училища города Собрал Уилсоном Брэзиллом). Целью такого проекта является внедрение данного приема в другие университеты и демонстрация наших возможностей окружающему сообществу. Этот проект предусматривает одновременное музыкальное обучение двух разных групп участников: студентов музыкального отделения *UFC* и студентов – представителей всего музыкального сообщества, музыкантов, уже имеющих опыт профессиональной музыкальной деятельности, и новичков, получающих свои первые музыкальные знания. Целью данного обучения, согласно педагогическому проекту *UFC*, является «демократизация музыкального образования посредством изучения игры на музыкальных инструментах и пения в Бразилии, особенно на севере региона». В соответствии с этими установками, такой подход открывает возможность формирования разнородных музыкальных коллективов для всего населения, чему способствуют бесплатные инструменты для участников; коллективное музыкальное обучение игре на духовых инструментах призвано содействовать росту самодеятельных духовых оркестров в бесплатных музыкальных школах и повышению престижа профессии дирижера.

Введение

Одна из целей курса повышения квалификации *UFC* состоит в том, чтобы привлечь население, изначально участвовавшее в организации самодеятельных духовых оркестров в регионе, при партнерском участии дирижера музыкальной школы Уилсона Брэзила и курса переподготовки для музыкантов *UFC*, непосредственно связанного с проектом повышения квалификации, основанного на принципе «коллективного преподавания и обучения игре на духовых инструментах». Скоординированный двумя профессорами вуза данный курс повышения квалификации предусматривает физическое и инструментальное использование площадей университета и музыкальной школы в городе Собрал. Он развивается в связи с музыкальным курсом «Инструментальная практика – духовые инструменты», чтобы предложить участникам проекта двойные возможности:

1. Знакомство с музыкальными инструментами, используемыми в духовых оркестрах Бразилии.

2. Применение методики коллективного обучения музыке.

Такие возможности должны применяться при обучении и стимулировании игры на духовых инструментах в регионе Собрал – Сеара при образовании одного или нескольких оркестров. Данный проект, включающий разнородные музыкальные инструменты, стимулирует участников добиваться практического профессионального уровня, а подготовка таких музыкальных коллективов ведется с помощью методики коллективного обучения. В значительной степени проект способствует удовлетворению требований большинства студентов к преподаванию музыкальных дисциплин в северном регионе Сеара. Во время этой презентации будут представлены, объяснены и проиллюстрированы методические приемы обучения и их применение на практике.

1. Методы, применяемые при коллективном обучении музыкальным дисциплинам, для разнородного состава оркестров

Доступ к музыке открыт для всех слоев населения, музыкальные инструменты можно получить в музыкальной школе или *UFC*. Это делается совершенно бесплатно, и музыкальные инструменты доступны абсолютно каждому, кто в этом нуждается, но только в специально отведенном для занятий музыкой помещении (т. е. их нельзя забирать с собой домой). Музыканты очень самостоятельны и могут заниматься на своем новом инструменте, когда хотят. Музыканты, участвующие в проекте, подразделяются на две категории:

1) музыканты, имеющие опыт игры в духовом оркестре: они, как правило, представляют оркестры города или региона, поэтому уже имеют определенные музыкальные знания;

2) начинающие: только приступившие к музыкальному обучению.

Коллективный метод обучения игре на музыкальном инструменте имеет образовательные преимущества, выявленные в процессе научно-исследовательской работы в области музыкального образования. Барбоза (Barbosa, 1994), Крувинель (Cruvinel, 2005) и Нискименто (Nascimento, 2007) отмечали среди прочего: в процессе овладения навыками игры на каком-либо музыкальном инструменте наблюдалось сокращение времени, необходимого для интеграции музыкальной группы и поддержки социальных связей и мотивации отдельно взятого музыканта (по сравнению с началом обучения). Более того, эта методика оптимизирует рабочую силу педагога (профессора), поскольку работа ведется одновременно со всеми студентами, входящими в состав оркестра.

Номенклатурное занятие-репетиция применяется, чтобы упомянуть объем работ, выполненный в контексте коллективной методики обучения. Действительно, урок является репетицией, во время которой педагог становится «посредником» (*mediator*), занимает позицию дирижера и обучает, как исполнять тот или иной музыкальный отрезок (или музыкальную пьесу). Во время репетиции он *передает* студентам недостающие и необходимые знания, эта передача и есть причина такой терминологии.

Каждое занятие-репетиция делится на две части: прежде всего овладение техникой игры на музыкальном инструменте по нотам, как на учебном занятии (в течение 40 минут); коллективная часть курса вместе с полным оркестром (в течение 1 часа 20 минут).

Содержание программы курса основано на использовании методики коллективного обучения для музыкантов духового оркестра, разработанной профессором Джоэлем Барбоза, – *Da Capo* и *Da Capo Creative* (Barbosa J., 2004, 2010). Эта методика применяется при аранжировке бразильских мелодий и учитывает технический музыкальный уровень студентов.

2. Итеративная методика, применяемая во время курса повышения квалификации

Цель данного курса состоит не только в том, чтобы подготовить музыкантов, но и научить педагогов обучать музыкантов самостоятельных оркестров игре на музыкальных инструментах, опираясь на методику коллективного обучения музыкантов-духовиков. Педагог-«посредник», помимо обучения теории музыки, истории музыки или технике исполнения на музыкальном инструменте, объясняет методику, применяемую в данном случае.

Разъяснения педагога-«посредника» во время курса переподготовки очень важны для формирования профессиональных навыков студента. Каждое действие, даже если оно касается только музыканта, разъясняется всем. Такое взаимодействие способствует эффективному восприятию информации и совместному развитию.

Показ (демонстрация)

Во время первого занятия очень важно, чтобы все участники, музыканты и начинающие, познакомились с новым инструментом, который достался каждому из них. Во время всего курса музыканты, которые уже имеют определенные знания о технических приемах игры на том или ином духовом музыкальном инструменте, используются в качестве наставников (*monitors*), чтобы помочь начинающим. Работа во время презентации будет организована по 4 позициям.

1. Часть оркестра будет работать за пюпитром с нотами, в течение 20 минут после выбора нового инструмента. За каждым пюпитром закреплен наставник. Две ноты, показанные педагогом-«посредником», необходимо исполнить всем музыкантам вместе. У наставника всего 10 минут для инструкций и объяснений в данной группе музыкантов, поскольку он должен следовать инструкциям другого наставника для игры на своем новом инструменте. Через 20 минут тестирования инструментов участники группы объединяются в оркестр.

2. Работа оркестра начнется со слухового восприятия и исполнения местной (региональной) музыки Сеары, северо-восточной части Бразилии. Цель этого состоит в том, чтобы участники проекта познакомились с новым инструментом в составе оркестра на примере музыки, характеризующейся:

- доступностью, благодаря музыкальным фразам, повторяющимся несколько раз;
- известностью, благодаря использованию среди населения региона (т. е. уже знакомой музыки), что намного облегчает ее восприятие.

Для исполнения музыки педагог-«посредник» или наставник, который, как правило, владеет типичным музыкальным инструментом региона, будет играть солирующую партию, а другие музыканты – аккомпанемент на основе нот, разученных в процессе занятий за пюпитром.

3. После первых контактов с инструментом и региональной (местной) музыкой слушателям будет предложено чтение нот с листа по методике *Da Capo* Джоэля Барбоза. Профессор Дж. Барбоза разработал в своей диссертации (*Barbosa J.*, 1994) начальные методы обучения игре на духовых инструментах оркестра, которые были выпущены отдельным коммерческим изданием (*Barbosa J.*, 2004). Этот метод включает в себя руководство для каждого инструмента, содержащее музыкальные аранжировки разного уровня сложности, главным образом бразильских мелодий. Эти издания содержат аппликатуру, уроки для вокального и инструментального исполнения произведения, ритмические и теоретические упражнения. Они используются в качестве основы плана работы, преимущественно для восприятия музыкальной теории.

Для этого в третьей части курса мы будем работать над чтением с листа.

Педагог-«посредник» познакомит с инструкциями, применяемыми в методике *Da Capo*, и участники будут выполнять все вместе заранее подобранные упражнения.

4. Во время последнего этапа курса мы предлагаем исполнять законченные музыкальные фрагменты. Нескольким музыкантам будет разрешено пользоваться своим оригинальным инструментом для исполнения мелодии, а остальные участники будут играть аккомпанемент по нотам и с ритмическим рисунком, выученным заранее. Использование новых нот и ритмов необязательно, но возможно для участников, желающих это сделать. Эта музыка будет исполняться всеми вместе под занавес показа (демонстрации).

После этого мы обменяемся с музыкантами впечатлениями, чтобы узнать их мнение и услышать их предложения для усовершенствования курса.

Выводы

Данный проект использования коллективной методики при обучении игре на музыкальных инструментах, разработанный совместно дирижером музыкального училища города Собрал Уилсоном Брэзиллом и факультетом музыки *UFC*, направлен на удовлетворение огромного спроса в преподавании игры на музыкальных инструментах в штате Сеара со стороны студентов-музыкантов – через обучение, применяемое в духовых оркестрах Бразилии, и с помощью представленной методики.

Этот курс в основном базируется на взаимном обучении. Опыт педагогов-«посредников» (*Nascimento*, 2007, 2010; *Toledo Nascimento*, 2010) демонстрирует, что между участниками различных музыкальных составов возникли дружественные связи. Присутствие музыкантов-любителей намного облегчает образование подобных групп благодаря их музыкальному опыту. Тем не менее, данная презентация показывает музыкальную демократизацию в регионе с другими параметрами: образование дирижеров, музыкантов и преподавателей инструментов, увеличение числа самодеятельных духовых оркестров в регионе.

Цель создания таких оркестров и составов – активизировать музыкантов для исполнения определенной партии в оркестре, позволяя каждому через дополнительное обучение специализироваться на игре на одном или нескольких музыкальных инструментах оркестра.

Мы понимаем, что некоторые слушатели курсов заинтересовались музыкальным курсом на получение степени *UFC*. Действительно, они добились допуска до экзамена (*ENEM*), чтобы принять участие в курсах повышения квалификации по игре на духовых инструментах с более высоким уровнем сложности («Квалификация руководителя духового оркестра»). Цель таких курсов – подготовить и совершенствовать мастерство руководителей духовых оркестров и музыкантов других составов, позволяющих провести качественную музыкальную подготовку и развить способности духовых оркестров небольших городов региона.

Pedagogic initiatives used in musical extension course
“Collective teaching of wind instruments”:
collaboration between the university and the society

Abstract. This paper presents the music course at the Federal University of Ceará (UFC), Sobral, titled “Collective teaching of winds instruments”, articulated around the learning practice of music instruments, in collaboration with the music school Conductor Wilson Brasil in Sobral. The aim of such project is to diffuse it in others universities, wishing open their competences for the surrounding community. This project puts the simultaneous musical learning in place, with two different participants groups: the music students of the UFC and the students coming from all the community, with musicians who already have a musical experience, and the beginners who begin musical studies. The aim of this learning is, according to the pedagogic UFC project: “The democratisation of the musical learning through the music instrument study and singing in Brazil, more especially in the North of the region”. Following this directives, this work is about the access at the heterogeneous musicals bands for all the population, helped by the free and loan of the instruments for the participants; the teaching through the collective musical teaching of winds instruments; increase of amateurs winds orchestras in the free music schools and valorize the conductor formation.

Keywords: extension course, music at the university, community, wind orchestras pedagogy, collective teaching

Introduction

One of the objectives of the music extension course – Degree at the Federal University of Ceará (UFC), Sobral *campus* – is to reach a public originally from wind orchestras¹ of the region, accomplishing a partnership between the music school Conductor Wilson Brasil and the music course of UFC, around the extension project² “collective teaching of winds instruments”. Coordinated by two music professors of the UFC, this extension action is viewed as a physic and instrumental space utilisation at the university and at the music school in Sobral. It is devel-

¹ In this case we use the definition of amateurs musician’s Brazilian band, trained for winds and drums instruments.

² Brazilian’s universities comprise three learning lines: teaching, research and extension. The teaching permits to the students to obtain qualifications in several domains like instrument, composition, teaching, music therapy, etc. The research, composed by master’s and doctorate degrees, offers musicology research studies, and the extension propose a musical practise access for all the population, various age and professional conditions.

oped in connection with the subject of the music course “instrumental practise – winds”, in order to offer double capacities to the participants:

1. Learning of musical instruments used in the wind orchestras of Brazil.
2. Using collective teaching methodology of musical instruments for the teaching and learning music process.

These capacities must be used for the teaching and learning wind instruments stimulation, in the region of Sobral-Ceará, with the formation of one or several orchestras. Composed by heterogeneous instruments, this project enables the participants to reach a practical professional and a training of these musical bands through the methodology of collective education, using heterogeneous musical instruments in the Brazilian bands of music. This project permits to contribute significantly at the big request of the students for the music teaching in the north region of Ceará. During this presentation, the learning methods and the application during the course will be presented, explained and illustrated.

1. Methods used for the collective music learning in orchestras heterogeneous

To permit the music access for all the population, music instruments are lend by the music school and the UFC. This lend is free and the instruments are available for the participants, when they want, only in the concerned institutions (they can't take it at home). The musicians are autonomous and can study their new instrument when they want. The musicians group, presents in the extension course, is divided in two categories:

1. Musicians with a wind orchestra experiment: they come from wind orchestras of the town or the region, therefore they already possess an instrumental knowledge;
2. Beginners: begin the musical learning.

The collective teaching of music instruments is adapted for educative advantages derived from scientific research in music education. Barbosa (1994), Cruvinel (2005) and Nascimento (2007) noticed, among other things: during the learning music instrument, the diminution of time to integrate a musical band at the beginning of learning and favour the musician's socials connections and motivations. Moreover, this methodology develops an optimization of professor's working force: a same professor work at the same time with a students' heterogeneous instruments band.

During the lessons, the nomenclature rehearsal-lesson is used to mention the accomplished work in a collective education context. Indeed, each lesson operates like a rehearsal, where the professor becomes the mediator, holds the position of conductor, and trains the execution of melodic pieces. During the rehearsal, this mediator transmits the knowledge in relation with the student's necessities and/or difficulties. This transmission is the reason of such a nomenclature.

Each rehearsal-lesson is divided in two moments¹. First of all, study of instrumental technique by music stand, like a workshop, during forty minutes, and during one hour and twenty minutes, the collective course with the complete orchestra.

The course program contents follows the collective teaching methods for wind orchestra

¹ Each duration of rehearsal-lesson moment is established according to the students needs. The professor helps specifically, when necessary, students or music stands.

Da Capo and *Da Capo Creative* developed by professor's Joel Barbosa (Barbosa 2004 and 2010). These methods use Brazilian's melodies arrangement compared with the students' technical music level.

As well as methods *Da Capo*, the mediator uses music's arrangements chosen according to the preferences and the levels of the wind orchestra students, taking care of traditional Brazilian wind orchestra's repertory, without forget the wind orchestra's traditional repertory.

2. Learning methods used during the extension course

The aim of this extension course is not only train musicians but to train professors able to teach the technical amateurs orchestras instruments too, bases through the collective teaching methodology for wind orchestra. Then the mediator, as well as to teach the music theory, the music history contents or the instrument technical, explains the methodology used in connection with the content.

The mediator explications during the course are important for student's formation. Each action, even if it concerns only a musician, is explained for all of them. Because of this, they are all implicated in the course and can progress quickly thanks to the listening of the others musicians.

Demonstration

At the time of the first lesson it is important that all the participants, musicians and beginners, familiarize themselves with the new instrument allocated. During all the courses the musicians, who already possess the music technical knowledge for wind orchestra instrument, will be employed as monitors in order to help the beginners. The work during the presentation will be organized in four points:

1. Division of the orchestra with a work by music stand during 20 minutes, after the new instrument choice. In each music stand, the musicians will work, with the monitor help, the two notes indicated by the mediator, used for the work all together. The monitor will have only 10 minutes for impart the instructions for this group because he has to follow the instructions for his new instrument with an other monitor. After 20 minutes of instruments test the participants integrate the orchestra.

2. The work orchestra will begin with the auditory and performing regional music from Ceará, North-East of Brazil. The aim is that participants accustom themselves with the new instrument within an orchestra, from an accessible music characterized by:

- His access thanks to the few repeated elements content;
- The use of a music known by the region population and to make easier the form perception.

For the music execution, the mediator or a monitor who know a typical instrument of the Ceará region will play soloist the melody, and the others musicians will played the accompaniment based on the notes learned during the music stand work.

3. After these firsts contacts with the instrument and the regional music, a reading work will proposed with the manuscript work used in the method *Da Capo* by Joel Barbosa. The professor Joel Barbosa developed, in this thesis (Barbosa, 1994) a teaching elementary method for the winds instruments orchestras learning, edited in a commercial version (Barbosa, 2004). This

method contains a book for each instrument with evolution level music arrangements, principally from Brazilian melodies. These books content the fingers, lessons for sing and play music, rhythmic and theoretical exercises. They are used like ground plan, principally for the music theory perception (sight-reading and reading).

For this, in this third moment of the course, we will work on the sight-reading. The mediator will teach the instructions, applied in the method *Da Capo*, and the participants will play together the exercises chosen by the mediator.

4. During this last stage we will propose a work with a more elaborated music. A few musicians will be allowed to use their original instrument for play a melody advanced, and the others participants will play an accompaniment with the notes and rhythms learned before. The use of news notes and rhythms is optional but possible for the participants who will want it. This music will be performed together for finish the demonstration.

After this musical time we will discuss with the musicians to know theirs feels and theirs possible propositions to improve this learning method.

Conclusion

The extension project “collective teaching of winds instruments”, developed in partnership between the music school Conductor Wilson Brasil and the music course of UFC – *Campus* of Sobral, intends to contribute significantly at the big students’ request for the music teaching in the north region of Ceará, through the learning of musical instruments used in Brazilian wind orchestras and the collective teaching methodology of musical instruments.

This course is essentially based on the mutual learning. The experiences, conducted by the mediator (Nascimento, 2007; 2010 and Toledo Nascimento 2010), show that friendly links are spring up between the participants with music group formations. The presence of musicians coming from amateur harmonies makes easier the creation of these groups thanks to their musical experience. However, this presentation shows the music democratisation in the region with different parameter like the conductor, musicians and instrument professor’s formation, and the increase of the amateur orchestras in the music’s schools region.

The aim of these orchestras and the formations proposed, is to sensitize the participants to the possible roles in an orchestra, permitting to each one, throughout the learning, specialize themselves in one or various music domains.

We perceive that some participants of the course had been interested for the music course Degree of the Federal University of Ceará. Indeed they accomplished an access examination (ENEM) to participate of an other extension course for wind instruments, “Qualification of masters of wind orchestra”, course of greater level of difficulty. The aim of this course is prepare and perfect maestros and musicians leaders of wind orchestra permitting to offer a musical training of quality to develop the possibilities of the wind orchestras in the small towns of the interior of the region.

Bibliography

Barbosa, Joel (1994). *Na adaption of american band instruction methods to brazilian music education, using brazilian melodies*. These (Doctor of Musical Arts) – University of Washington-Seattle.

Barbosa, Joel (2004). *DA CAPO: Método Elementar Para o Ensino Coletivo e/ou Individual de*

Instrumentos de Banda. Jundiaí: Keyboard Editor Musical LTDA.

Barbosa, Joel (2010). *Da Capo Criatividade*. Jundiaí: Keyboard Editor Musical LTDA.

Cruvinel, Flávia Maria (2005). *Educação musical e transformação social – uma experiência com ensino coletivo de cordas*. Goiânia: Culture Institute middle-Brazilian.

Elliot, David (1995). *Music Matters: A New Philosophy of Music Education*. New York: Oxford University Press.

Nascimento, Marco Antonio Toledo (2007). *Método de ensino coletivo de instrumentos musicais Da Capo: um estudo sobre sua aplicação*. Federal University of Rio de Janeiro State. Master 2 in musicology – Brazil.

Nascimento, Marco Antonio Toledo (2010). Contribuição da iniciação musical por meio de ensino coletivo de instrumentos musicais no desenvolvimento profissional do músico: o caso dos egressos da Banda 24 de setembro. In: *XIX Annual congress of association Brazilian of Music Education – IV Annual meeting of collective musical instruments – III Meeting in Goiano of music education*. Goiânia: Federal University de Goiás – Brazil.

Stervinou, Adeline (2013). Curso de extensão “prática dos instrumentos de sopros e percussão”: análise da avaliação final In: *Artes do fazer: Música e extensão universitária na UFC*. 1 ed. Cariri : EMUC.

Toledo Nascimento, Marco Antonio (2010). “Da Capo”: l’enseignement des harmonies amateur dans la formation des néo-diplômés. In: *Francophone’s day of research in music education*, Geneva: University of Geneva (*under print*).