Реферат на тему:

Новые творческие направления XI века.

Сольфеджио - психотехника развития музыкального слуха

**Новые творческие направления с XI века**

***Народная музыка средневековья***

В истории средневековой культуры первые века нового тысячелетия более содержательны, более богаты событиями, чем весь предшествующий длительный период.

Здесь как бы реализуются, наконец, результаты медленного, тугого исторического развития, и умственная жизнь Европы заметно оживляется, словно оживляясь от средневекового сна. Вообще движение – вот что отличает, прежде всего, новую историческую картину: крестовые походы, возвышение городов, городские революции, развитие новой городской культуры (университеты), новые художественные направления.

Крупнейшие художественные памятники средневековья относятся именно к этому историческому периоду. Здесь получают свое завершение крупнейшие произведения средневекового эпоса: «песня о Роланде» (11 в), поэма о Нибелунгах (12 в), легенда о Тристане (13 в). Здесь совершается расцвет романского стиля в архитектуре и формирование нового, готического стиля. То, что исподволь развивалось ранее, теперь созревает и оформляется.

В области музыкальной культуры происходят большие исторические сдвиги. Можно говорить не только о большом обогащении духовного искусства, о быстро растущих его «антигрегорианских» тенденциях, но и о первых очагах местной светской музыкальной культуры, о зарождении светской музыкальной лирики на местных языках.

«Антигрегорианская» тенденция получает теперь свое выражение в создании литургической драмы, в развитии многоголосия. Начинает развиваться музыкально-поэтическая лирика, питаемая соками народного искусства. Ее первому расцвету предшествовало появление особой разновидности средневекового лирического искусства, светской лирики на латинском языке.

Уже под прямым влиянием светских музыкальных форм совершается к 13 в новый подъем гимнотворчества.

Последние этапы в развитии средневековой монодии 11-13 вв были в то же время первыми этапами в развитии нового стиля, многоголосия.

Представителями народной музыкальной культуры средневековья были, главным образом, бродячие народные музыканты – **жонглеры** (от лат. *«joculatores»* - «игрецы»), **менестрели**, **шпильманы**, сведения о которых от 9 к 14 вв становятся все более и более обильными и определенными. Пронося светскую музыкальную культуру сквозь средневековье, жонглеры выполнили большую историческую роль. Именно на основе их музыкальной практики развились ранние формы светской музыкально-поэтической лирики. Они же представляли инструментальную музыку в быту, которую церковь принимала с таким трудом. Правда, уже в 9 в , по сведениям Валафрида Страбона, в некоторых монастырях процветала игра на арфе, флейте, трубе. Они унаследовали искусство древнеримских актеров.

К 9 в, когда прежние упоминания о гистрионах и мимах уже заменяются сведениями о жонглерах, жонглеры известны не только как актеры, но и как исполнители эпоса: они поют, танцуют и исполняют chansons de geste.

Католическая церковь постоянно преследовала жонглеров, шпильманов, как представителей чужой, враждебной ей культуры.

Часть жонглеров более «профессионализируется» и отделяет себя от массы «плясунов и шутов», оседает в городах, сливается с кругом городских музыкантов – трубачей, дудошников и др.. С конца 13 века в различных европейских центрах возникают объединения шпильманов, жонглеров, менестрелей. К концу 13 века было учреждено братство шпильманов в Вене, в 1321 г – братство жонглеров и менестрелей в Париже («братство св. Юлиана), в 1350 г – гильдия «королевских менестрелей» в Англии. Во главе этих объединений стояли выбранные ими «короли».

Первые образцы музыки жонглеров, первые мелодии народных песен и танцев были записаны позже, нежели ранние Латинские песни и напевы провансальских трубадуров. Но танцевальные формы жонглеров – их эстампиды и баллады – живут и в искусстве трубадуров, которое возрастает уже на почве старой народно-песенной традиции.

**Сольфеджио - психотехника развития музыкального слуха**

Закончился ХХ век - век технической и информационной революций. Мы  на пороге нового тысячелетия, и сейчас, глядя в будущее, можно сказать, что главную роль в развитии культуры и образования во всем цивилизованном мире будут играть успешные психотехнологии. На сегодняшний день для их роста имеются все материальные стимулы и предпосылки.

При этом важнейшей задачей остается сохранение экологического баланса: внедрение любых психотехнических приемов в область образования и воспитания должно сопровождаться гармоничным развитием трех сенсорных систем человеческого восприятия --визуальной, аудиальной и кинестетической.Такое развитие всегда было одним из предназначений искусства, поэтому его роль, в частности, роль музыкального воспитания в развитии эмоционально-духовных качеств человека XXI века, будет возрастать. В связи с этим особенно актуальным становится вопрос о развитии музыкального слуха как мощного инструмента для совершенствования аудиальной системы человека.

В последние годы мы можем наблюдать серьезные изменения в общественных потребностях. Одной из главных потребностей становится получение образования. В обществе постепенно растет понимание того, что образование не равно сумме знаний и навыков. Хорошее образование действует как отлаженный аппарат для быстрого восприятия, долгого хранения, легкой активизации и творческой переработки любой поступающей извне информации. На сегодняшний день задача получения такого образования из абстрактно декларируемой в трех-четырех предыдущих десятилетиях превратилась в некоторую "движущуюся цель", стимулируемую стремительными процессами в современной экономике, экологии и в мировосприятии людей.

По отношению к музыкальной культуре сказанное означает, что хорошее образование музыканта предполагает сегодня обладание механизмом гибкого переключения на различные интонационно-ритмические языки. Этот механизм позволяет предслышать интонацию, оперировать богатой системой эталонов исполнения, внутренне прочувствовать каждое созвучие и каждый ритмический оборот.

Таким механизмом и является профессиональный музыкальный слух, а единственной дисциплиной, на которую специально возложена задача оттачивания этого слуха, становится предмет сольфеджио, сопровождающий развитие музыканта, в среднем, с шести до двадцати лет.

"Сольфеджио-психотехника развития музыкального слуха? "

Для того чтобы ответить на вопрос, попробуем сравнить работу педагога-сольфеджиста с работой педагога-исполнителя. Последний обычно решает с учеником проблемы:

а) *кинестетические* (связанные с постановкой рук, раскрепощением мышц, координацией движений и т. д.);

б) *метакинестетические*, то есть проблемы "ретрансляции" эмоций (индивидуального улавливания их в музыкальном произведении и донесения до слушателя).

Если педагог по специальности занимается с музыкантом технологией "раскрытия души", то педагог по сольфеджио, развивая музыкальное восприятие, фактически занимается увеличением того "объема души", который потребуется раскрывать. Следовательно, поэтому сольфеджио и можно считать одной из важнейших областей музыкальной психотехники-психотехники становления музыкальных ощущений.

В процессе того как мы начинаем яснее понимать связь сольфеджио и психотехники, все более важным оказывается разобраться в семантике слов: психотехника, технология и психотехнология, а также: метод, методика и методология. Не затрагивая специально этимологии и истории употребления этих актуальных для сегодняшней жизни слов, попробуем выявить их глубинный семантический код применительно к особенностям их восприятия в России.

Сначала о группе слов, имеющих в своем составе общий корень "*техн*". Он, как известно, происходит от греческого """-искусство, мастерство. Между тем глубинная структура слов, однокоренных с техникой, на почве российской гуманитарной ментальности воспринимается с неким негативным, "производственно-заводским" оттенком, предполагающим внутреннее противопоставление техники и таланта, техники и эмоций. Вспомним, например, выражение "голый техницизм" (в оценке исполнительской игры), а также диспуты 60-х годов о "физиках и лириках" (в любимом отечественной публицистикой формате дихотомического мышления) и, глядя еще на пару десятков лет назад, партийные постановления 1948 года о формализме в искусстве.

Эту социологическую тематику можно было бы продолжить, для чего, однако, потребовалось бы отдельное исследование. Возвращаясь же к феномену глубинной структуры, рассмотрим в этом ракурсе названные выше слова, объединенные греческим корнем -путь исследования.

Проверим себя, какие бытовые ассоциации у нас возникают, когда мы слышим слова: методист, методический кабинет, методологически верное учение и т. д. Если при этом вам представилась картинка пыльного от обилия канцелярских папок закутка районного методкабинета с сидящей в нем строгой дамой, что-то предписывающей и вас проверяющей, то, возможно, это представилось не только вам? Так или иначе, известно, что научные работы по методике (исполнительского искусства, сольфеджио, гармонии), призванные отвечать на вопрос *как*, до недавнего времени негласно считались у нас менее "престижными", чем собственно исследовательские проекты, отвечающие на вопрос *что.* Все эти (как и многие другие) десятилетиями закреплявшиеся в общественном сознании представления часто мешают нам почувствовать изначальный смысл понятия и, тем самым, сужают возможную зону его применения.

Итак, психотехника как искусство быть мастером своей души. И методика - как путь совершенствования способностей и создание более эффективных моделей поведения. Конечно, это метафоры, но, не правда ли, они звучат достаточно заманчиво для того, чтобы захотеть этим заняться?

Все, что было сказано выше о специфике темы книги, естественно обуславливает "стыковый" характер этого исследования и, соответственно, применение в ней научно-методических подходов, характерных для разработок в ряде смежных наук. Помимо психологических данных, здесь привлечены данные из эпистемологии, прикладной лингвистики и психолингвистики, педагогики и некоторых других отраслей знания.

"Что стремится дать мне эта книга?"

Жанр этой книги определяется ее главной целью - найти оптимальные возможности *сочетания теории и практики* в данной области научного исследования. В качестве инструментов достижения этой цели автор счел необходимым использовать *системный подход*, предприняв первое обобщающее научное исследование, рассматривающее всю область сольфеджио в целом. Это, в свою очередь, определило тенденции:

к *энциклопедичности* - в стремлении осветить основные явления и понятия в сфере сольфеджио, как существующие, так и целесообразные для внедрения;

к *технологичности* - в показе универсальных базовых технологий (в большинстве своем ранее не существовавших или не применявшихся в данном аспекте). При этом сделана попытка выявить сквозную технологическую линию "школа-вуз" с едиными методами развития музыкального слуха, применимыми к музыкальному материалу различному по стилю и "дизайну";

к *интегративности*-при выявлении взаимосвязи задач специального и общего музыкального образования в области слухового воспитания на базе единой психотехнологии.

**Ритм и метр**

Ритм - это последовательность звуков одинаковой и разной длины, организованных метром.

Метр -  это чередование сильных и слабых долей в определенном темпе.

Темп - это частота пульсации метрических долей.

Доля - это равномерный отрезок времени - единица измерения времени одного произведения. Длина доли (если измерять в абсолютном значении, т.е. в секундах, например) в каждом произведении может различаться. Сильная доля - это доля акцентируемая. Слабая доля - это доля неакцентируемая.

Чаще всего в музыке используются простые равномерные метры: Двухдольный: сильная доля-слабая Трехдольный: сильная-слабая-слабая

Такт - это расстояние (количество долей) между двумя сильными долями. В нотах обозначается тактовой чертой.

Размер - это числовое обозначение метра. Две цифры, написанные одна над другой, где верхняя обозначает количество долей в такте, а нижняя величину длительности.

Длительность - это относительная величина, обозначающая соотношение по длине (короче-длиннее) между нотами. Длительность не имеет абсолютной (точной) величины, в каждом произведении ее точная длина зависит от темпа. В европейской музыке наибольшее распостранение получила система деления длительностей на два, где каждая следующая длительность в два раза короче предыдущей.



И так далее - иногда встречаются еще более мелкие длительности: тридцать вторая, шестьдесят четвертая, сто двадцать восьмая.

Точка после ноты обозначает, что нота удлиняется на половину своей

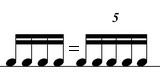
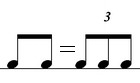
длины. Две точки после ноты обозначают, что нота удлиняется на половину + четверть своей длины. Две одинаковые ноты соединенные лигой называются залигованными. Из них исполняется только первая нота, а вторая (и последующие) показывают на сколько нужно удлинить первую ноту.



Размеры бывают:

* Простые - двухдольный и трехдольный, например 2/4, 3/8.
* Сложные - составляются из нескольких одинаковых простых размеров, например 4/4 = 2/4+2/4, 6/8 = 3/8+3/8. В таких размерах есть не только сильная, но и относительно сильная доля.
* Смешанный - составляется из нескольких неодинаковых простых размеров, например 5/4 = 3/4+2/4.

Особый вид ритмического деления - это деление длительности не на два, а на другое количество равных частей. Самые распостраненные варианты: триоль (деление на 3 части) и квинтоль (деление на 5 частей).



Синкопа - это перенос акцента с сильной доли на более слабую. Как правило, сильная доля (но неакцентированная) в синкопе имеет более короткую длительность, чем слабая (но акцентированная).



Группировка - это графическое выделение сильных и относительно сильных долей такта. Может проявлятся в обьединении мелких длительностей (имеющих "хвосты") под одно ребро, согласно количеству долей в такте, либо на целый такт (например в 3/8). В случае, если длительность, взята на слабой доле и длится следующую относительно сильную долю, то используется залигованная нота, а не нота с точкой.



**Заключение**

В истории эстетической мысли известны две тенденции во взгляде на соотношение эстетического и этического. Первая, идущая от античной философии, настаивала на единстве прекрасного и нравственного, на обязанности музыки, искусства морально воздействовать. Вторая, характерная для искусства XIX - XX веков, эти понятия уже не совмещала, а подчас и противопоставляла: красивая внешняя форма может содержать порочную внутреннюю сущность.

Как трактовать сегодня известное изречение Ф. Достоевского “красота спасет мир?”. Бесспорно, оно формулирует этико-эстетический идеал, однако недостижимый. Реальность, на наш взгляд, заключается в том, что красота не спасет мир, но и *мир без красоты* *не спасется*. Красота – это тот необходимый баланс на чаше весов добра и зла, который удерживает человечество от “падения”, а где-то способствует продвижению прогресса, при этом одной красоты для спасения мира отнюдь не достаточно.

Эстетическая функция музыки заключается в гармонии, единстве трех ценностных сторон: содержательности, совершенстве формы, красоте средств выражения.

Среди других важных функций музыки отметим гедонистическую функцию. Поскольку основная ценность искусства заключается в созерцании прекрасного, отсюда нельзя упускать из виду функцию музыкально-эстетического наслаждения в воспитании.

Значительна функция музыки в человеческом общении (коммуникативная), в прикладном значении в медицине, в художественном спорте и т.д. Многогранность “ролей” музыки определила ее сверхфункцию – преобразующую, воспитательную, обогащающую духовный мир человека, – в которой все же доминирует **эстетически-ценностная** сторона, включающая и опосредующая все другие функции.

Высокую воспитательную роль искусства, а значит и музыки, видел И.Кант, но не с точки зрения нравов. Изящные искусства и науки, как пишет Кант в “Критике способностей суждения”, не делают людей нравственно лучше, но делают их культурнее, а став культурнее, человек более руководствуется властью разума, чем чувственными наклонностями, закаляются его душевные силы в борьбе со злом, и, таким образом, он способен чувствовать свою пригодность к высшей цели, которая от нас сокрыта.

**Литература**

1. М. Карасева "СОЛЬФЕДЖИО - ПСИХОТЕХНИКА РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА"

2. Соц-арт начинает и выигрывает // Газета «Культура», № 41 (7602) 18 — 24 сент.2007. С. 4.

3. Ю.Н. Холопов у истоков «современного сольфеджио» // Идеи Ю.Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения. М., 2008.

4. Сольфеджио «мясное» и «рыбное» — специфика жанра. // Мастер русской гармонии. К 80-летию А.Н. Мясоедова". М., 2009. С. 279-298