

ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРЫ ГОРОДА МОСКВЫ

Государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение (колледж) города Москвы «Московское государственное хореографическое училище имени Л.М.Лавровского»

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

профильного учебного предмета:

**ПУП 02.01. ОСНОВЫ АНАЛИЗА БАЛЕТНОЙ
И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ**

код и наименование специальности:

52.02.01 «Искусство балета»

г. Москва

1. ПАСПОРТ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ПУП 02.01 «ОСНОВЫ АНАЛИЗА БАЛЕТНОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

1.1. Область применения программы

Рабочая программа ПУП.02.01.«Основы анализа балетной и танцевальной музыки» является частью образовательной программы среднего профессионального образования в области искусств, интегрированной с образовательными программами основного общего и среднего общего образования по специальности: 52.02.01 «Искусство балета» (ИОП в ОИ) и предназначена для реализации требований Федерального государственного образовательного стандарта по специальности: 52.02.01 «Искусство балета», квалификация углубленной подготовки: артист балета, преподаватель.

Данная программа разработана в соответствии с ФГОС СПО по специальности 52.02.01 «Искусство балета», утвержденный приказом Министерства образования и науки Российской Федерации от 30 января 2015 г. № 35 и приказом Министерства Просвещения Российской Федерации о внесении изменений в федеральный государственный образовательный стандарт среднего профессионального образования по специальностям: 52.02.02 Искусство танца (по видам) и 52.02.01 Искусство балета от 5 марта 2021 г. № 87, зарегистрированным Минюстом России от 24.05.2021 г. № 63593

1.2. Место учебного предмета в структуре ИОП в ОИ

Профильный учебный предмет ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки изучается в общеобразовательном учебном цикле, реализующем федеральный государственный образовательный стандарт среднего общего образования.

Учебный предмет «Основы анализа балетной и танцевальной музыки» относится к профильному учебному предмету и направлен на формирование следующих **общих компетенций**:

ОК 11. Использовать в профессиональной деятельности умения и знания полученные обучающимися в ходе освоения учебных предметов и профильных учебных предметов федерального государственного образовательного стандарта среднего общего образования.

а также на формирование следующих профессиональных компетенций:

ПК 1.5. Находить средства хореографической выразительности, соответствующие музыкальному образу.

1.3. Цели и задачи учебного предмета – требования к результатам освоения профильного учебного предмета «Основы анализа балетной и танцевальной музыки»

Программа профильного учебного предмета «Основы анализа балетной и танцевальной музыки» ориентирована на реализацию федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования по специальности 52.02.01 Искусство балета (углубленная подготовка).

Изучение профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки направлено на достижение следующей **цели**: формирование и

совершенствование теоретических знаний и практических навыков, способствующих полноценному включению в процесс музыкально-хореографического взаимодействия. Приобретение опыта аналитической работы с музыкальными произведениями танцевального характера способствует обогащению музыкальных представлений студентов, углублению их музыкально-теоретических познаний, а также создает профессиональную основу для освоения важнейшего содержательного компонента курса – изучения синтетической природы балетного искусства. Особое внимание при прохождении курса уделяется выявлению особенностей музыкально-танцевального единства в учебных формах танца.

Одной из главных практических целей профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки является утверждение неоспоримой важности значения сознательного отношения к фактору музыки в хореографическом искусстве со стороны педагога и учащегося с первых дней занятий. Формирование комплекса музыкальных познаний и навыков является необходимым условием для воспитания подлинной музыкальности у будущих танцовщиков. В процессе изучения курса студенты должны получить ясные представления о музыкальных произведениях балетного репертуара, о принципах музыкального сопровождения уроков классического, дуэтно-классического, народно-сценического (характерного), историко-бытового (исторического) танца, актерского мастерства.

Задачи изучения учебного предмета:

- Расширение сферы знаний обучающихся о средствах музыкальной выразительности – интонации, мелодии, метроритме, темпе, фактуре, артикуляции и т. д.
- Изучение особенности взаимосвязи музыкальных и хореографических средств выразительности, специфики взаимодействия средств музыки и танца в учебной сфере, норм музыкально-хореографических соответствий, общепринятые в практике хореографического учебного процесса.
- Обучение будущих педагогов грамотной работе с концертмейстером, грамотной работе с музыкальным материалом, построению хореографических учебных заданий в соответствии с естественным течением музыки.
- Ознакомление обучающихся с особенностями использования музыки на уроке классического, дуэтно-классического, народно-сценического (характерного), историко-бытового (исторического) танца, актерского мастерства.
- Получение знаний о строении балетного клавира, о музыкальном содержании произведений балетной и танцевальной литературы, подготовка к сотрудничеству с концертмейстером, дирижером.
- Развитие хорошего музыкального вкуса обучающихся, воспитание корректного и уважительного отношения к роли музыки в хореографическом учебном и репетиционном процессе.

В результате освоения данной дисциплины обучающийся должен:

уметь:

использовать полученные знания в своей профессиональной деятельности;

анализировать элементы музыкального языка, их роль в создании образа в музыке и хореографии;

определять строение и жанр музыкального произведения, характеризуя также и его образно-смысловую сторону;

знать:

элементы музыкального языка (мелодия, лад, фактура, метр, ритм и др.) и принципы их использования в музыке;

основные этапы развития средств музыкальной выразительности в связи с изменением роли музыки в балетном спектакле;

основные этапы развития простых музыкальных форм и принципы их использования в танцевальной музыке.

**1.4.Количество часов, отведенное на освоение
ПУП.02.01. «Основы анализа балетной и танцевальной музыки»**

На изучение профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки по специальности 52.02.01 Искусство балета отводится 40 аудиторных часов в соответствии с Учебным планом.

В программе по профильному учебному предмету ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки, реализуемой при подготовке обучающихся по специальности 52.02.01 Искусство балета профильной составляющей, являются все разделы.

Программа содержит тематический план, отражающий количество часов, выделяемое на изучение профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки.

Контроль качества освоения профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки проводится в процессе текущего контроля и промежуточной аттестации.

Изучение профильного учебного предмета ПУП.02.01. Основы анализа балетной и танцевальной музыки завершается промежуточной аттестацией в форме дифференцированного зачета (II семестр) в рамках освоения ИОП в ОИ.

2. СОДЕРЖАНИЕ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ПУП.02.01. «ОСНОВЫ АНАЛИЗА БАЛЕТНОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ»

Содержание рабочей программы «Основы анализа балетной и танцевальной музыки» состоит из основных разделов, изучаемых на протяжении всего срока обучения.

Введение. Предмет и задачи курса. Важность приобретения аналитических навыков для развития способности раскрытия художественного содержания произведения. Анализ как путь раскрытия композиторского замысла. Понятие формы музыкального произведения: форма как структура, как единство средств музыкальной выразительности. Историческая устойчивость и относительная самостоятельность форм; неповторимость формы каждого произведения. Сведения об исторической эволюции форм.

Мелодия.

Мелодия играет определяющую роль в музыкальном произведении.

Мелодия сама, в отличие от иных выразительных средств, способна воплощать определенные мысли и эмоции, передавать настроение.

Преставление о мелодии всегда связывается у нас с пением и это не случайно. Смены высотности звука: плавные и резкие подъемы и спады ассоциируются прежде всего с интонациями человеческого голоса: речевыми и вокальными.

Интонационная природа мелодии дает ключ к решению вопроса о происхождении музыки: мало кто сомневается в том, что она веет свое начало от пения.

Основы, определяющие стороны мелодии: звуковысотная и временная (ритмическая).

Мелодическая линия.

В любой мелодии есть подъемы и спады. Изменения высоты и образуют своеобразную звуковую линию. Вот наиболее часто встречающиеся мелодические линии:

А) Волнообразная мелодическая линия равномерно чередует подъемы и спады, что вносит ощущение завершенности и симметричности, придает звучанию плавность и мягкость, а иногда связано с уравновешенностью эмоционального состояния.

Б) Мелодия настойчиво устремляется вверх, с каждым «шагом» завоевывая все новую и новую высоту. Если восходящее движение преобладает на длительном отрезке времени, появляется ощущение нарастания напряжения, волнения. Такая мелодическая линия отличается волевой целеустремленностью и активностью.

В) Мелодическая линия спокойно льется, неторопливо опускаясь. Нисходящее движение может сделать мелодию более мягкой, пассивной, женственной, а иногда – безвольной и вялой.

Г) Мелодическая линия стоит на месте, повторяя звук одной высоты. Выразительный эффект этого вида мелодического движения часто зависит от темпа. В медленном темпе вносит ощущение монотонного, унылого настроения:

В быстром темпе (репетиции на оном звуке) – бьющая через край энергия, настойчивость, напористость:

Частые повторения звуков одинаковой высоты характерны для мелодий определенного типа – речитатива.

Почти все мелодии содержат плавное, поступенное движение и скачки. Лишь изредка встречаются абсолютно плавные мелодии без скачков. Плавное – основной вид мелодического движения, а скачок – явление особое, незаурядное, своего рода «событие» в течение мелодии. Не может же мелодия состоять из одних только «событий»!

Соотношение поступенного и скачкообразного движения, перевес в ту или иную сторону существенным образом может повлиять на характер музыки.

А) Преобладание в мелодии поступенного движения придает звучанию мягкий, спокойный характер, создает ощущение гладкого, непрерывного движения.

Б) Преобладание скачкообразного движения в мелодии зачастую связано с определенным выразительным смыслом, который композитор часто подсказывает нам названием произведения:

Отдельные скачки также очень важны для мелодии – они усиливают её выразительность и рельефность, например- «Неаполитанская песенка» - скачок на сексту.

Для того, чтобы научиться более «тонкому» восприятию эмоциональной палитры музыкального произведения необходимо также знать, что многие интервалы наделены определёнными выразительными возможностями:

Терция – звучит уравновешенно и спокойно (П.Чайковский «Мама»). Восходящая кварта – целеустремленно, воинственно и призывно (Р.Шуман «Охотничья песенка»). Октавный скачок придает мелодии ощутимую широту и размах (Ф.Мендельсон «Песня без слов» ор.30 №9, 3 фраза 1-го периода). Скачок нередко подчеркивает важнейший момент в развитии мелодии, её высшую точку - кульминацию (П.Чайковский «Старинная французская песенка», тт.20-21).

Наряду с мелодической линией к основным свойствам мелодии относится также её метроритмическая сторона.

Метр, ритм и темп.

Всякая мелодия существует во времени, она длится. С временной природой музыки связаны метр, ритм и темп.

Темп – одно из самых заметных выразительных средств. Правда темп нельзя отнести к числу средств, характерных, индивидуальных, поэтому подчас разные по характеру произведения звучат в одном темпе. Но темп вместе с другими сторонами музыки во многом определяет её облик, её настроение и тем самым способствует передаче тех чувств и мыслей, которые заложены в произведении.

В медленном темпе пишется музыка, выражающая состояние полного покоя, неподвижности (С.Рахманинов «Островок»). Строгие, возвышенные эмоции (П.Чайковский «Утренняя молитва»), или, наконец, горестные, скорбные (П.Чайковский «Похороны куклы»).

Более подвижный, средний темп достаточно нейтрален и встречается в музыке разных настроений (Р.Шуман «Первая утрата», П.Чайковский «Немецкая песенка»).

Быстрый темп встречается прежде всего при передаче непрерывного, устремленного движения (Р.Шуман «Смелый наездник», П.Чайковский «Баба-Яга»). Быстрая музыка может быть выражением жизнерадостных чувств, кипучей энергии, светлого, праздничного настроения (П.Чайковский «Камаринская»). Но может выразить и смятение, взволнованность, драматизм (Р.Шуман «Дед Мороз»).

Метр также, как и темп связан с временной природой музыки. Обычно в мелодии периодически на отдельных звуках возникают акценты, а между ними следуют звуки более слабые – подобно тому, как в человеческой речи ударные слоги чередуются с безударными. Правда, степень противопоставления сильных и слабых звуков в разных случаях неодинакова. В жанрах моторной, подвижной музыки (танцы, марши, скерцо) она наибольшая. В музыке протяжного песенного склада разница между акцентированными и не акцентированными звуками не так заметна.

Организованность музыки основана на определенном чередовании акцентированных звуков (сильных долей) и не акцентированных (слабых долей) на определенной пульсации мелодии и всех других элементов, связанных с ней. Сильная доля вместе с последующими слабыми образует такт. Если сильные доли появляются через равные промежутки времени (все такты одинаковые по величине), то такой метр называют строгим. Если же такты по величине различны, что встречается очень редко, то речь идет о свободном метре.

Различные выразительные возможности имеют двухдольные и четырехдольные метры с одной стороны и трехдольные с другой. Если первые в быстром темпе ассоциируются с полькой, галопом (П.Чайковский «Полька»), а в более умеренном темпе – с маршем (Р.Шуман «Солдатский марш»), то вторые свойственны прежде всего вальсу (Э.Григ «Вальс», П.Чайковский «Вальс»).

Начало мотива (мотив- небольшая, но относительно самостоятельная частица мелодии, в которой вокруг одного сильного звука группируется несколько более слабых) не всегда совпадает с началом такта. Сильный звук мотива может находиться и в начале, и в середине, и в конце (как ударение в стихотворной стопе). По этому признаку различают мотивы:

а) Хореические – ударение в начале. Подчеркнутое начало и мягкое окончание способствуют объединению, непрерывности течения мелодии (Р.Шуман «Дед Мороз»).

б) Ямбические – начало на слабой доле. Активные, благодаря затактовому разгону к сильной доле и ясно завершаемые акцентированным звуком, что заметно расчленяет мелодию и сообщает ей большую четкость (П.Чайковский «Баба – Яга»).

в) Амфибрахический мотив (сильный звук окружен слабыми) – сочетает активный затакт ямба и мягкое окончание хорея (П.Чайковский «Немецкая песенка»).

Для музыкальной выразительности весьма существенно не только соотношение сильных и слабых звуков (метр), но и соотношение долгих и кратких звуков – музыкальный ритм. Отличных друг от друга размеров не так-то много и потому, произведения очень разные могут быть написаны в одном и том же размере. Но соотношений музыкальных длительностей – бесчисленное множество и в сочетании с метром и темпом они образуют одну из важнейших черт индивидуальности мелодии.

Не все ритмические рисунки обладают яркой характерностью. Так простейший равномерный ритм (движение мелодии равными длительностями) легко «приспосабливается» и попадает в зависимость от других выразительных средств и более всего – от темпа! В медленном темпе такой ритмический рисунок придает музыке уравновешенность, размеренность, спокойствие (П.Чайковский «Мама»), или отрешенность, эмоциональную холодность и строгость («П.Чайковский «Хор»). А в быстром темпе такой ритм часто передает непрерывное движение, безостановочный полет (Р.Шуман «Смелый наездник», П.Чайковский «Игра в лошадки»).

Ярко выраженной характерностью обладает **пунктирный ритм**.

Обычно он вносит в музыку четкость, пружинистость и остроту. Часто используется в музыке энергичной и действенной, в произведениях маршевого склада (П.Чайковский «Марш деревянных солдатиков», «Мазурка», Ф.Шопен «Мазурка», Р.Шуман «Солдатский марш»). В основе пунктирного ритма – ямб: , именно поэтому он звучит энергично и активно. Но иногда может способствовать смягчению, например широкого скачка.

К ярким ритмическим рисункам относится также синкопа. Выразительный эффект синкопы связан с противоречием между ритмом и метром: слабый звук длиннее, чем звук на предшествующей сильной доле. Новый, не предусмотренный метром и поэтому несколько неожиданный акцент несет в себе обычно упругость, пружинистую энергию. Эти

свойства синкоп обусловили широкое их применение в танцевальной музыке (П.Чайковский «Вальс»:3/4 , «Мазурка»:3/4). Синкопы часто встречаются не только в мелодии, но и в аккомпанементе.

Ритмический рисунок способен внести в музыку не только остроту, четкость, как пунктирный ритм и пружинистость, как синкопа. Существует множество ритмов прямо противоположных по своему выразительному эффекту. Часто эти ритмические рисунки связаны с трехдольными размерами (которые сами по себе уже воспринимаются как более плавные, чем 2х и 4х – дольные). Так один из наиболее часто встречающихся ритмических рисунков в размерах 3/8, 6/8 в медленном темпе выражает состояние покоя, безмятежности, ровной сдержанной повествовательности. Повторение этого ритма на длительном временном отрезке создает эффект качания, колыхания. Именно поэтому этот ритмический рисунок используется в жанрах баркаролы, колыбельной и сицилианы. Тем же эффектом обладает триольное движение восьмыми в медленном темпе (М.Глинка «Венецианская ночь», Р Шуман «Сицилийский танец»). В быстром же темпе ритмический рисунок

Является разновидностью пунктира и поэтому приобретает совсем иной выразительный смысл – вносит ощущение четкости и чеканности. Часто встречается в танцевальных жанрах – *лезгинке*, *тарантелле* (П.Чайковский «Новая кукла», С.Прокофьев «Тарантелла» из «Детской музыки»).

Всё это позволяет сделать заключение, что определенные музыкальные жанры связаны с определенными метроритмическими выразительными средствами. И когда мы ощущаем связь музыки с жанром марша или вальса, колыбельной или баркаролы, то в этом «повинно» в первую очередь определенное сочетание метра и ритмического рисунка.

Для определения выразительного характера мелодии, её эмоционального строя важен также анализ её ладовой стороны.

Лад, тональность.

Любая мелодия состоит из звуков различной высоты. Мелодия движется то вверх, то вниз, при этом движение происходит по звукам отнюдь не любой высоты, а только по сравнительно немногим, «избранным» звукам и у каждой мелодии – какой-то «свой» ряд звуков. Причем этот обычно небольшой ряд – не просто набор, а определенная система, которая называется ладом. В такой системе одни звуки воспринимаются как неустойчивые, требующие дальнейшего движения, а другие – как более устойчивые, способные создать ощущение полной или хотя бы частичной завершенности. Взаимосвязь звуков такой системы проявляется в том, что звуки неустойчивые стремятся перейти в устойчивые. Выразительность мелодии очень существенно зависит от того на каких ступенях лада она строится – устойчивых или неустойчивых, диатонических или хроматических.

Лад – это определенная система звуков, находящихся во взаимосвязи, в соподчинении друг с другом.

Из многочисленных ладов в профессиональной музыке наибольшее распространение получили мажор и минор. Их выразительные возможности широко известны. Мажорная музыка чаще торжественно- празднична, либо весела и радостна, либо спокойна. В миноре же большей частью звучит музыка задумчивая и печальная, горестная, элегическая или драматическая. Разграничение условно и относительно.

Свойства ладов сильнее проявляются, когда они сопоставляются рядом, когда возникает ладовой контраст. Ладовая сторона мелодии часто бывает связана со специфической национальной окраской музыки. Так с образами Китая, Японии связано применение пятиступенных ладов – пентатоники. Для восточных народов, венгерской музыки характерны лады с увеличенными секундами – еврейский лад, а для русской народной музыки характерна ладовая переменность.

Один и тот же лад может быть расположен на разной высоте. Эту высоту определяет основной устойчивый звук лада – тоника. Высотное положение лада

называется тональностью. Тональность, может быть и не столь явно как лад, но тоже обладает выразительными свойствами. Так, например музыку скорбного, патетического характера многие композиторы писали в c-moll. А вот лирическая, поэтичная тема с налетом меланхолии и грусти хорошо прозвучит в h-moll. D-Dur воспринимается как более яркая, праздничная, сверкающая и блестящая по сравнению с более спокойным, мягким «матовым» F-Dur..

Последовательность тональностей, тональный план сочинения – особое выразительное средство.

Динамика, регистр, штрихи, тембр.

Одним из свойств музыкального звука, а значит и музыки вообще, является степень громкости. Громкая и тихая звучность, их сопоставления и постепенные переходы составляют динамику музыкального произведения.

С динамической стороной музыки тесно связана и другая – красочная, связанная с разнообразием тембров разных инструментов. Но поскольку данный курс анализа связан с музыкой для фортепиано, мы не будем подробно останавливаться на выразительных возможностях тембра.

Для создания определенного настроения, характера музыкального произведения важен и регистр, в котором звучит мелодия. Низкие звуки весомее и тяжелее, верхние – светлее, легче, звонче. Точно также характер мелодии зависит в немалой степени от того, исполняется ли она связно и певуче или сухо и отрывисто.

Штрихи сообщают мелодии особые оттенки выразительности. Иногда штрихи являются одним из жанровых признаков музыкального произведения. Так Legato свойственно произведениям песенного характера. Staccato чаще используется в танцевальных жанрах, в жанрах скерцо, токкаты. Исполнительские штрихи нельзя, конечно, считать самостоятельным выразительным средством, но они обогащают, усиливают и углубляют характер музыкального образа.

В процессе знакомства учащихся с разными сторонами мелодии важно донести до них мысль о том, что они воздействуют на слушателя комплексно, во взаимодействии друг с другом. Но совершенно ясно, что взаимодействуют в музыке не только разные грани мелодии, но и лежащие за её пределами многие и немаловажные стороны музыкальной ткани. Одной из основных сторон музыкального языка, наряду с мелодией, является гармония.

Гармония.

Гармония – это сложная область музыкальной выразительности, она объединяет многие элементы музыкальной речи – мелодику, ритм, руководит законами развития произведения. Гармония – определенная система сочетаний звуков по вертикали в созвучия и система связи этих созвучий между собой. Целесообразно рассмотреть сначала свойства отдельных созвучий, а затем логику их сочетаний.

Все используемые гармонические созвучия в музыке различаются:

- А) по принципам построения: аккорды терцовой структуры и нетерцовые созвучия;
- Б) по количеству входящих в них звуков: трезвучия, септаккорды, нонаккорды;
- В) по степени согласованности входящих в их состав звуков: консонансы и диссонансы.

Согласованность, стройность и полнота звучания отличают мажорное и минорное трезвучия. Они являются наиболее универсальными среди всех аккордов, круг их применения необычайно широк, выразительные возможности многогранны.

Более специфические выразительные возможности имеет увеличенное трезвучие. С его помощью композитор может создать впечатление фантастической сказочности, нереальности происходящего, таинственной зачарованности.

Выразительность того или иного аккорда зависит от всего музыкального контекста: мелодии, регистра, темпа, громкости, тембра. В конкретном сочинении рядом приемов композитор может усилить изначальные, «природные» свойства аккорда или, напротив, приглушить их. Именно поэтому, мажорное трезвучие в одном произведении может прозвучать торжественно, ликующе, а в другом прозрачно, зыбко, воздушно. Мягкое и затененное минорное трезвучие тоже дает широкий эмоциональный диапазон звучания – от спокойного лиризма до глубокой скорби траурного шествия.

Выразительный эффект аккордов зависит и от расположения звуков по регистрам. Аккорды, тоны которых взяты компактно, сосредоточены в небольшом объеме, дает эффект более плотного звучания (такое расположение называется тесным). И наоборот, разложенный, с большим пространством между голосами аккорд звучит объемно, гулко (широкое расположение).

Анализируя гармонию музыкального произведения, необходимо обращать внимание на соотношение консонансов и диссонансов. Диссонанс является важнейшим стимулом в музыке.

Гармонические приемы являются одним из важнейших средств развития музыкального образа. Одним из таких приемов является гармоническое варьирование, когда одна и та же мелодия гармонизируется новыми аккордами.

К другому средству гармонического развития относится модуляция. Практически без модуляции не обходится ни одно музыкальное произведение. Количество новых тональностей, их соотношение с основной тональностью, сложность тональных переходов – всё это определяется величиной произведения, его образно-эмоциональным содержанием и, наконец, стилем композитора.

Гармония тесно связана со строением музыкального произведения. Для выразительности и красочности гармонии важен не только выбор определенных аккордов и возникающих между ними соотношений, - существенную роль играет также способ изложения музыкального материала или фактура.

Фактура.

Разнообразные, встречающиеся в музыке виды фактуры можно разделить, разумеется, весьма условно, на несколько больших групп.

Фактура первого типа называется полифонией. В ней музыкальная ткань складывается из сочетания нескольких, достаточно самостоятельных мелодических голосов. Учащиеся должны научиться отличать между собой полифонию имитационную, контрастную и подголосочную.

Фактура второго типа – это аккордовый склад, в котором все голоса излагаются в едином ритме. Отличается особой компактностью, полнозвучностью, торжественностью. Такой тип фактуры характерен для жанра марша и хора.

Наконец, фактура третьего типа – гомофонная, в музыкальной ткани которой выделяется один главный голос (мелодия), а остальные голоса его сопровождают (аккомпанемент).

Фактура – одно из важнейших средств развития музыкального образа и её смена часто вызвана изменением в образно- эмоциональном строе произведения.

Форма.

Каждое музыкальное произведение – большое или малое-«течет» во времени, представляет собой некий процесс. Он не хаотичен, он подчинен известным

закономерностям (принцип повторности и контраста). Композитор выбирает форму, композиционный план сочинения исходя из идеи и конкретного содержания этого сочинения. Задача формы, её «обязанность» в произведении состоит в том, чтобы «увязать», скоординировать все выразительные средства, упорядочить музыкальный материал, организовать его. Форма произведения должна служить крепкой основой для целостного художественного представления о нем.

Одночастная форма. Период.

Наименьшую форму законченного изложения музыкальной темы в музыке гомофонно-гармонического склада называют периодом. Ощущение завершенности вызывает приход мелодии к устойчивому звуку в конце периода (в большинстве случаев) и заключительная каденция.

Простые формы:

А) Простая 2-х частная форма.

Б) Простая 3-х частная форма.

Сложные формы.

Их образуют простые формы, примерно так, как образуются сами простые формы из периодов и равноценных им частей. Так получаются сложная двух частная и трехчастная формы.

Наиболее характерно для сложной формы наличие контрастных, ярко противопоставленных образов. В силу своей самостоятельности каждый из них требует широкого развития, не укладывается в рамки периода и образует простую 2-х и 3-х частную форму.

Вариации.

Рондо.

Танцевальные жанры и балетные формы в музыкально-хореографическом искусстве XIX века

Классические музыкально хореографические формы балета. Структура балетного спектакля

Характеристика классических балетных форм. Классическая и характерная сюиты. Их различие и специфические особенности. Структура классической сюиты – вступление (entree), адажио, вариации, кода. Разновидности сюиты в зависимости от количественного состава участников 10, 12, 16 (па-де-де, па-де-труа, па-де-катр, па-де-сенк, па-де-сис, гран-па). Сюиты, связанные с остановками сюжета. Сюиты, развивающие сюжетное действие. Особенность многочастных классических сюит – контраст темпов и метров, отсутствие тонального единства. Разновидности классической сюиты – гран-па («большой танец»). Развитие гран-па – особенность русского балета XIX века. «Pas a' action» (па даксьон – «действенный танец») – многозначность термина: вид классической сюиты (номерная сюита, сопровождаемая мимическим действием на сцене), отдельный номер с активным развитием событий. Характерная сюита. Сюжетная окрашенность образов, чистая дивертисментность. Сцена как специфическая форма музыкально-театральных жанров, как относительно завершенный эпизод в пределах развивающегося музыкально-драматического действия. Различные структуры балетного спектакля – многоактный, одноактный. Основные этапы развития музыкальной драматургии в балете. Значение лейтмотивной системы в балетной музыке. Приемы трансформации лейтмотивов в балете посредством придания им различной жанровой танцевальной окраски. Использование лейтмотивов для обогащения музыкального содержания балетных форм.

Развитие и танцевальных жанров и хореографических форм в балетах романтического направления.

«Жизель» Ш. Адана – вершина романтического балета. Связь музыки с бытовыми танцевальными жанрами: вальсом, полькой, галопом. Вальс – основа лейтмотивной характеристики Жизели, его модификация в балете. Связь балетного адажио с жанрами ноктюрна, романса, песни (дуэт Жизели и Альберта из I д., романс Альберта из 2 д.). Массовые сцены балета. Вальс из I д. – преломление формы рондо в балетной сцене. Трансформация лейтмотивных характеристик как средство симфонизации драматургического развития. «Коппелия» Л. Делиба. Характерные черты музыки: продолжение линии симфонизации балетных форм, расширение сферы психологической выразительности в музыкальной драматургии, яркое проведение лейтмотивных характеристик, развитие народно-жанрового колорита. Жанр вальса в характеристиках Сванильды (1 картина) и Коппелии (2 картина), его различное преломление, фактурно-тематические и ритмические особенности. Сюита характерных танцев 1 картины, особенности ее строения. Сочетание 8 1,2 17 черт сюиты и балетной сцены. Форма дивертисмента в 3 картине, средства его симфонизации – объединение общей идеей и сюжетной разработкой каждого из номеров. Применение принципа стилизации в танцах 2 картины (болеро, жига). Стабилизация музыкально-драматургической номерной структуры в балетах романтического направления.

3. ПОУРОЧНОЕ ПЛАНИРОВАНИЕ ПУП.02.01. «ОСНОВЫ АНАЛИЗА БАЛЕТНОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ»

III курс

№ п/п	Наименование разделов и тем программы	Количество часов			Электронные (цифровые) образовательные ресурсы
		Всего	Контрольные работы	Практические работы	
1.	Элементы музыкального языка (мелодия, лад, фактура, метр, ритм и др.) и принципы их использования в музыке	1			
2.	Музыкальное оформление уроков классического танца, preparation. Общие понятия.	1			
3.	Фактура музыкальных примеров уроков классического танца.	1			
4.	Значение метра ритма на уроке классического танца.	1			
5.	Соотношение ритма и движения.	1			
6.	Значение темпа в уроках классического танца.	1			
7.	Соотношение ритма и движения.	1			
8.	Значение темпа в уроках классического танца.	1			
9.	Основные понятия музыки (форма и содержание).	1			
10.	Средства музыкальной выразительности, этапы развития в связи с изменением роли музыки в балетном спектакле	1			
11.	Элементы организации и строения звукового потока. Гармония.	1			
12.	Интервалы.	1			
13.	Лад, как система взаимосвязи звуков.	1			
14.	Лад как система взаимосвязи аккордов	1			
15.	Понятия о складе и фактуре.	1			
16.	Опрос по пройденному материалу	1	1		
17.	Музыкальные формы. Период.	1			
18.	Виды каденций.	1			

19.	Целостные средства выразительности.	1			
20.	Простая двухчастная музыкальная форма, её развитие и принципы использования в танцевальной музыке	1			
21.	Простая двухчастная музыкальная форма, её развитие и принципы использования в танцевальной музыке	1			
22.	Сложная двухчастная музыкальная форма, её развитие и принципы использования в танцевальной музыке	1			
23.	Сложная трёхчастная музыкальная форма, её развитие и принципы использования в танцевальной музыке	1			
24.	Сонатная форма	1			
25.	Форма рондо	1			
26.	Вариация, как музыкальная форма	1			
27.	Циклическая форма	1			
28.	Музыкальные жанры	1			
29.	Опрос по пройденному материалу	1	1		
30.	Анализ элементов музыкального языка, их роль в создании образа в музыке и хореографии	1			
31.	Строение балетной сюиты	2			
32.	Основы музыкальной драматургии классического балета	1			
33.	Инструменты симфонического оркестра и строение партитуры.	2			
34.	Анализ клавира балета "Жизель"	2			
35.	Определение строения и жанра музыкального произведения, характеризуя его образно-смысловую сторону	1			
36.	Подготовка к зачёту	1			
37.	Дифференцированный зачёт	1			
	ОБЩЕЕ КОЛИЧЕСТВО ЧАСОВ ПО ПРОГРАММЕ	40	2		

4. УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ РАБОЧЕЙ ПРОГРАММЫ ПУП.02.01. «ОСНОВЫ АНАЛИЗА БАЛЕТНОЙ И ТАНЦЕВАЛЬНОЙ МУЗЫКИ»

4.1. Требования к минимальному материально-техническому обеспечению

Реализация программы учебного предмета требует наличия учебного кабинета для групповых занятий.

Оборудование учебного кабинета: посадочные места по количеству обучающихся, рабочее место преподавателя.

Технические средства обучения: проектор, экран, ноутбук, музыкальный центр, телевизор аудио- и видеоматериалы.

4.2. Информационно-коммуникационное обеспечение обучения.

Перечень рекомендуемых учебных изданий, интернет-ресурсов, дополнительной литературы

Информационное обеспечение обучения содержит перечень рекомендуемых учебных изданий, Интернет-ресурсов, дополнительной литературы.

Основные источники

1. Безуглая Г. А. «Музыкальный анализ в работе педагога-хореографа», издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015 г.
2. Предеина Т.Б., Потапович Е.М. Основы анализа балетной и танцевальной музыки. Принципы совместной работы преподавателя хореографических дисциплин и концертмейстера Учебно-методическое пособие, 2022 г.

Дополнительная литература

1. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения // Музыка и хореография современного балета, вып. 4.: сб. ст. / сост. Ю. Розанова и Р. Косачева. – М.: Москва, 1982.
2. Бойцова Н. В. Период и простые формы в танцевальной музыке // Материалы первой всероссийской конференции по балетоведению. – М., 1992.
3. Бюхер К. Работа и ритм: пер. с нем. С. С. Заяицкого. – М.: Новая Москва, 1923.
4. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки. – Л.: Ленингр. филармония, 1936.
5. Задерацкий В. Музыкальная форма: вып 1. – М.: Музыка, 1995.
6. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI–XIX вв. – Л.; М.: Искусство, 1948.
7. Линькова Л. А. О драматургии балета // Музыка и хореография современного балета: вып 3. – Л., 1979.
8. Мальцев С. М. О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991.
9. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. – М.: Музыка, 1967.
10. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1976.
11. Мелик-Пашаев К. Роль сюитности в музыкальной драматургии «Раймонды» А. Глазунова // Музыка и хореография современного балета: вып. 5. – Л., 1979.
12. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972.
13. Русский балет: энциклопедия. – М.: Музыка, 1997.
14. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. – СПб, Композитор, 1998.
15. Файер Ю. Ф. О себе, о музыке, о балете: 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1974.

16. Федосова Э. П. Историко-эстетическая основа формирования структуры периода в инструментальной музыке. – М., Музыка, 1984.
 17. Федотов В. А. Гармония муз и некоторые проблемы балетного театра // Музыка и хореография современного балета: вып. 3. – М.; Л. 1979.
 18. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики // Проблемы музыкального ритма: сб. ст. – М.: Музыка, 1978. – С. 25-37.
 19. Харлап М. Г. Метр // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Музыка, 1991.
 20. Холопов Ю. Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. – М.: Музыка, 1978.
 21. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. – М.: Музыка, 1980.
 22. Ярмолович Л. И. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. И. Богданова-Березовского: 2-е изд. – Л.: Музыка, 1968.
 - Асафьев Б. В. О балете: ст., реч., воспоминания. – Л.: Музыка, 1974.
 23. Бонфельд М. Ш. Введение в музыкознание. – М.: Владос, 2001.
 24. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений: ч.1. – М.: Владос, 2003.
 25. Безуглая Г. А. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие. – СПб: Академия Русского балета им. , 2005.
 26. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – 5-е изд. – Л.: Искусство, 1980.
 27. Ладыгин Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие / Московская государственная консерватория. – М., 1993.
 28. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. – М.: Музыка, 1986.
 29. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: Гуманит центр ВЛАДОС, 2003.
 9. Ройтерштейн М. И. Основы музыкального анализа: учеб. Пособие для студ. пед. высш. учеб. завед. – М.: Гуманит центр ВЛАДОС, 2001.
 10. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1984.
 11. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. – СПб: Лань, 2000.
 12. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб: Лань, 2002.
 13. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб: Музыка, 1999.
- Хрестоматии и сборники для музыкального сопровождения уроков танца*
1. Академия танца. Историко-бытовой танец. Репертуар концертмейстера. – СПб: Композитор, 2002.
 2. Академия танца. Классический танец. Репертуар концертмейстера. – СПб: Композитор, 2002.
 3. Академия танца. Народно-характерный танец. Репертуар концертмейстера. – СПб: Композитор, 2002.
 4. В музыкальных ритмах / сост. В. Клин. – Киев: Музична Украина, 1987.
 5. Донченко Р. Народно-сценический танец. Концертный репертуар преподавателя-хореографа. – СПб: Союз художников, 2002.
 6. Классическая танцевальная музыка / сост. Л. Атовмян – М.: Музгиз, 1952.
 7. Македонская И., Петрова Е. Учебно-методическое пособие по актерскому мастерству: для 1-3 курсов хореографических училищ. – М.: Московская госуд. Академия хореографии, 1998.
 8. Методическое пособие по ритмике: вып. 1 / сост. Е. Конорова. – М.: Музыка, 1972.
 9. Музыка балетных танцев: для фортепиано / сост. Л. И. Минеева – СПб: Композитор, 2003.
 10. Музыка для занятий танцевального кружка / сост. И. Мирова. – М.: Музгиз, 1958.
 11. Музыка для ритмики / сост. Л. И. Минеева. – СПб: Композитор, 2004.
 12. Музыка для уроков классического танца / сост. Н. Ворновицкая. – М.: Советский композитор, 1989.

13. Музыка к танцевальным упражнениям / сост. О. Островская. – М.: Музыка, 1967.
14. Музыка на уроках классического танца / сост. Р. Донченко. – СПб: Союз художников, 2001.
15. Музыкальная хрестоматия для уроков историко-бытового танца / сост. Э. Крупкина, И. Воронина. – М.: Музыка, 1971.
16. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца: вып. 1 / сост. В. Малашева, К. Потапов, И. Климкович, Н. Ерошенко. – М.: Музыка, 1967.
17. Музыкальная хрестоматия для уроков классического танца: вып. 2 / сост. В. Малашева, И. Климкович. – М.: Музыка, 1969.
18. Музыкальная хрестоматия современного бального танца / сост. Л. Ладыгин, Л. Школьников. – М.: Советский композитор, 1979.
19. Новицкая Г. Урок танца: пособие для хореографов и концертмейстеров – СПб: Композитор, 2004.
20. От гавота до фокстрота: иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай: вып. 1. – М.: Классика–XXI, 2003.
21. От гавота до фокстрота: иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай: вып. 2. – М.: Классика–XXI, 2003.
22. От гавота до фокстрота: иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай: вып. 3. – М.: Классика–XXI, 2003.
23. От гавота до фокстрота: иллюстрированная антология танцевальной музыки для фортепиано / сост. Т. Комаровская, В. Шарай: вып. 4. – М.: Классика–XXI, 2003.
24. Музыка на уроке танца. Марши. Польки. – СПб: Композитор, 2005.
25. Ревская Н. Музыка на уроке танца. Вальсы. – СПб: Композитор, 2005.
26. Ревская Н. Музыка на уроке танца. Экзерсис. – СПб: Композитор, 2005.
27. Ритмика / сост. В. Яновская – М.: Москва, 1979.
28. Ритмика. Танцевальное движение / сост. С. Руднева, З. Фиш. – М.: Просвещение, 1972.
29. Русские салоны. Пьесы для фортепиано / сост. В. Г. Соловьев. – СПб: Композитор, 2004.
30. Русский императорский балет. Музыка из классических балетов. – СПб: Северный олень, 1994.
31. Салонная музыка. Вальсы русских композиторов для фортепиано / сост. В. Г. Соловьев. – СПб: Композитор, 2005.
32. Танцевальная музыка из классических балетов: вып. 1 / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник – М.: Музыка, 1964.
33. Танцевальная музыка из классических балетов: вып. 2 / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник – М.: Музыка, 1966.
34. Танцевальная музыка из классических балетов: вып. 3 / сост. Л. Лыскина, И. Кацельник – М.: Музыка, 1969.
35. Танцевальный салон. XX век: пьесы для фортепиано / редактор – сост. В. Г. Соловьев – СПб: Композитор, 2004.
36. Фрагменты из популярных балетов русских и зарубежных композиторов – М.: Музыка, 1988.
37. Хрестоматия народно-сценического танца: вып. 1 / сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. – М.: Музыка, 1976.
38. Хрестоматия народно-сценического танца: вып. 2 / сост. Л. Ульянова, Л. Сальникова. – М.: Музыка, 1977.
39. Хрестоматия русского народного танца / сост. Л. Кальвэ. – М.: Музыка, 1977.
40. Яновская В. Музыкальные этюды по курсу «Актерское мастерство». – М.: Музыка, 1970.
41. Ярмолович Л. Классический танец: 1 и 2 год обучения. – Л.: Музыка, 1986.

Интернет – ресурсы:

1. Электронная библиотечная система «Лань». Форма доступа: <https://e.lanbook.com/>

