

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Тамбовский государственный университет имени Г.Р. Державина»
Факультет культуры и искусств
Кафедра сценических искусств

УТВЕРЖДАЮ:
Декан факультета



Т. М. Кожевникова
«21» июня 2023 г.

РАБОЧАЯ ПРОГРАММА

по дисциплине Б1.О.30 Анализ танцевально-музыкальных форм

Направление подготовки/специальность: 44.03.01 - Педагогическое образование

Профиль/направленность/специализация: Дополнительное образование в области хореографического искусства

Уровень высшего образования: бакалавриат

Квалификация: Бакалавр

год набора: 2023

Тамбов, 2023

Автор программы:

Кандидат педагогических наук, Воропаева Ольга Михайловна

Рабочая программа составлена в соответствии с ФГОС ВО по направлению подготовки 44.03.01 - Педагогическое образование (уровень бакалавриата) (приказ Министерства образования и науки РФ от «22» февраля 2018 г. № 121).

Рабочая программа принята на заседании Кафедры сценических искусств «13» июня 2023 г. Протокол № 10

Рассмотрена и одобрена на заседании Ученого совета Факультета культуры и искусств, Протокол от «21» июня 2023 г. № 6.

СОДЕРЖАНИЕ

1. Цели и задачи дисциплины.....	4
2. Место дисциплины в структуре ОП Бакалавриата.....	6
3. Объем и содержание дисциплины.....	6
4. Контроль знаний обучающихся и типовые оценочные средства.....	32
5. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля).....	55
6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины.....	57
7. Материально-техническое обеспечение дисциплины, программное обеспечение, профессиональные базы данных и информационные справочные системы.....	57

1. Цели и задачи дисциплины

1.1 Цель дисциплины – формирование компетенций:

ОПК-8 Способен осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний

ПК-4 Готов к формированию культурных потребностей обучающихся; повышению культурно-образовательного уровня различных групп населения, разработке стратегии культурно-просветительской и досуговой деятельности в целях популяризации хореографического искусства и культурных традиций

1.2 Типы задач профессиональной деятельности, к которым готовятся обучающиеся в рамках освоения дисциплины:

- культурно-просветительский
- педагогический

1.3 Дисциплина ориентирована на подготовку обучающихся к профессиональной деятельности в сфере: 01 Образование и наука (в сферах: дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования, профессионального обучения, профессионального образования, дополнительного образования)

1.4 В результате освоения дисциплины у обучающихся должны быть сформированы:

Обобщенные трудовые функции / трудовые функции / трудовые или профессиональные действия (при наличии профстандарта)	Код и наименование компетенции ФГОС ВО, необходимой для формирования трудового или профессионального действия	Индикаторы достижения компетенций
	ОПК-8 Способен осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний	Владеет методами анализа музыкальных форм, применяемых в области хореографического искусства
	ПК-4 Готов к формированию культурных потребностей обучающихся; повышению культурно-образовательного уровня различных групп населения, разработке стратегии культурно-просветительской и досуговой деятельности в целях популяризации хореографического искусства и культурных традиций	Осуществляет художественно-эстетический анализ танцевально-музыкальных форм хореографического искусства, формируя профессиональную культуру обучающихся в учреждениях дополнительного образования

1.5 Согласование междисциплинарных связей дисциплин, обеспечивающих освоение компетенций:

ОПК-8 Способен осуществлять педагогическую деятельность на основе специальных научных знаний

№	Наименование	Форма обучения
— / —	— / —	

п/п	дисциплин, определяющих междисциплинарные связи	Очная (семестр)							
		1	2	3	4	5	6	7	8
1	Введение в специальность	+							
2	Возрастная анатомия, физиология и основы медицинских знаний		+						
3	Историко-бытовой танец			+					
4	История хореографического искусства	+							
5	История хореографического образования				+				
6	Композиция и постановка танца	+	+	+	+	+	+	+	
7	Методика преподавания бального танца			+	+	+	+		
8	Методика преподавания классического танца	+	+	+	+	+	+	+	
9	Методика преподавания народно-сценического танца	+	+	+	+	+	+		
10	Методика преподавания современного танца		+	+	+	+			
11	Методика работы с хореографическим коллективом						+		
12	Педагогическая практика							+	+
13	Технологическая (проектно-технологическая) практика					+	+		

ПК-4 Готов к формированию культурных потребностей обучающихся; повышению культурно-образовательного уровня различных групп населения, разработке стратегии культурно-просветительской и досуговой деятельности в целях популяризации хореографического искусства и культурных традиций

№ п/п	Наименование дисциплин, определяющих междисциплинарные связи	Форма обучения				
		Очная (семестр)				
		3	4	5	6	8
1	История костюма	+				
2	История хореографического образования		+			

3	Ознакомительная практика		+	+		
4	Основы дошкольной педагогики	+				
5	Преддипломная практика					+
6	Русский танец	+				
7	Сценическое оформление танца	+				
8	Сценография	+				
9	Технологическая (проектно-технологическая) практика			+	+	

2. Место дисциплины в структуре ОП бакалавриата:

Дисциплина «Анализ танцевально-музыкальных форм» относится к части, формируемой участниками образовательных отношений, учебного плана ОП по направлению подготовки 44.03.01 - Педагогическое образование.

Дисциплина «Анализ танцевально-музыкальных форм» изучается в 3 семестре.

3. Объем и содержание дисциплины

3.1. Объем дисциплины: 2 з.е.

Очная: 2 з.е.

Вид учебной работы	Очная (всего часов)
Общая трудоёмкость дисциплины	72
Контактная работа	32
Лекции (Лекции)	16
Практические (Практ. раб.)	16
Самостоятельная работа (СР)	40
Зачет	-

3.2. Содержание курса:

№ темы	Название раздела/темы	Вид учебной работы, час.			Формы текущего контроля
		Лек ции	Пра кт. раб.	СР	
		О	О	О	
3 семестр					
1	СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ XV –XVI ВВ. (ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВ АНИЯ).	1	1	2	Собеседование

2	НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ ФРАНЦИИ, ИТАЛИИ, АНГЛИИ, ГЕРМАНИИ.	1	1	2	Устный опрос
3	СТАРИННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВВ.	1	-	2	Устный опрос
4	СТИЛИЗАЦИЯ СТАРИННЫХ ТАНЦЕВ В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКОВ.	1	1	2	Устный опрос
5	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА.	-	1	2	Устный опрос
6	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XX ВЕКА.	1	-	2	Устный опрос
7	КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ БАЛЕТА. СТРУКТУРА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ.	1	1	2	Собеседование
8	РАЗВИТИЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТАХ РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ.	-	-	2	Собеседование
9	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ П. ЧАЙКОВСКОГО.	-	1	2	Устный опрос

10	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ А. ГЛАЗУНОВА.	1	1	1	Устный опрос
11	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКИЕ ФОРМЫ В СИМФОНИЧЕСК ОЙ БАЛЕТНОЙ ДРАМЕ И. СТРАВИНСКОГО.	1	1	1	Собеседование
12	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКИЕ ФОРМЫ В НЕОКЛАССИЧЕС КОМ БАЛЕТЕ.	1	1	2	Собеседование
13	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ -ИМПРЕССИОНИ СТОВ.	1	1	2	Устный опрос
14	БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В ХОРЕОДРАМЕ XX ВЕКА.	-	1	2	Собеседование
15	ОБНОВЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕН ИЕ ТРАДИЦИОННЫ Х БАЛЕТНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ .	-	-	2	Собеседование
16	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (20-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА).	-	1	2	Устный опрос

17	ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.	1	-	2	Собеседование
18	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.	1	1	2	Устный опрос
19	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ 80-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА. СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ И ХОРЕОГРАФИЧЕ СКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНО СТИ.	1	1	2	Собеседование
20	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА.	1	1	2	Собеседование
21	ОСНОВЫ РЕДАКТИРОВА НИЯ АУДИОЗАПИСИ.	2	1	2	Собеседование

Тема 1. СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ XV –XVI ВВ. (ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ). (ОПК-8)

Лекция.

Роль старинных танцев XV – XVI вв. в развитии инструментальной музыки.

Классическая танцевальная сюита, ее структура, (аллеманда, куранта, сарабанда, жига, дополнительные номера). Характеристика основных частей сюиты (темповые, метроритмические особенности). Формы, типичные для старинных танцев:

– простая двухчастная форма (единство музыкального образа, общность музыкального тематизма, отсутствие контраста);

– форма рондо (многочастность, несоответствие частей по масштабам, отсутствие резких контрастов между рефреном и эпизодами). Форма рондо в танцах Ф. Куперена и Ж.Ф. Рамо.

Простая трехчастная форма, ее связь со стилем венских классиков. Простая трехчастная форма в танцах Й. Гайдна, В.А. Моцарта.

Эволюция танца в сюитах французских композиторов XVII – XVIII веков: обогащение сюжетно-смысловой окраской, появление принципа программного подзаголовка.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Осуществить сравнительный анализ «Английских» и «Французских» сюит для клавира И.С. Баха и определите особенности их структурного строения.
2. На примере первого и второго гавотов Английской сюиты соль-минор И.С. Баха, выявить композиционные черты структур, развившихся впоследствии в самостоятельные музыкальные формы.
3. Привести примеры использования простой трехчастной формы в танцевальных частях сонат венских классиков.
4. Раскрыть характерные особенности музыки основных частей Французской сюиты ре-минор И.С. Баха.

Тема 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ ФРАНЦИИ, ИТАЛИИ, АНГЛИИ, ГЕРМАНИИ. (ОПК-8)

Лекция.

Франция. Народные французские танцы: куранта, менуэт, бурре, пасспье, вольта, бранль, ригодон и др. Их характерные особенности. Старинные танцевальные жанры как основа лютневой музыки XVI – XVII вв. (Д. Готье, Л. Ланкло). Роль французской клавесинной школы (Ж.Ш. Шамбоньер, Н. Лебег, Ж.А. д'Англебер, Л. Куперен) в формировании классической сюиты. Претворение старинных танцевальных жанров в творчестве Ф. Куперена и Ж.Ф. Рамо.

Италия. Народные итальянские танцы: форлана, пассакалья, сицилиана, павана. Принципы строения сюитных жанров: партиты, сонаты. Развитие старинных танцевальных жанров в творчестве А. Корелли, Д. Фрескобальди, Д. Скарлатти.

Англия. Народный английский танец контрданс, его эволюция. Экосез, лансье, кадрили, котильон и т.д. – их характеристика. Старинная танцевальная сюита в музыке английских верджиналистов (В. Берд, Д. Блоу, О. Гиббонс). Старинные танцевальные жанры в творчестве Г. Персела.

Германия. Претворение старинных танцев в инструментальной музыке немецких композиторов XVII – XVIII в.в. (Г. Шютц, Г. Альберт, И.К. Фишер, Г. Муффат, Я. Фробергер, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, Ф. Телеман, И. Маттесон и др.)

Клавирные сюиты И.С. Баха. Французские сюиты, Английские сюиты, партиты; оркестровые сюиты, сонаты и сюиты для солирующих инструментов. Анализ конструктивных особенностей, ритмическая и интонационная формульность номеров.

Старинная танцевальная сюита в творчестве Г.Ф. Генделя.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Определить жанровую основу клавесинных миниатюр Ф. Куперена «Кукушка», «Малый траур или три вдовы» и Ж.Ф. Рамо «Крестьянка».
2. Выявить черты сицилийской и неаполитанской танцевальной мелодики и ритмики в сонатах Д. Скарлатти (№5,6,9,13,15,16,24,32).
3. Привести примеры использования контрданса в качестве жанровой основы арий и ансамблей в операх и балетах В.А. Моцарта.
4. Выявить роль контрданса в балете Л. ван Бетховена «Творение Прометея».
5. Раскрыть специфику жанрово-композиционного строения скрипичной партиты И.С. Баха, их отличие от клавирных сюит (на примере анализа Партиты ре-минор для скрипки и клавира).

Тема 3. СТАРИННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВВ. (ОПК-8)

Лекция.

Оперный балет Ж.-Б. Люлли. Принцип сюитного жанра в расположении инструментально-хореографических номеров. Использование различных танцевальных жанров инструментальной сюиты (паваны, гальярды, жиги, менуэта, гавота) как драматургической основы лирических трагедий.

Танцевальные сцены в операх-балетах «Триумф любви», «Храм мира», «Идиллия мира». Танцы в героических пасторалях.

Старинные танцы в операх и балетах Ж.Ф. Рамо: «Кастор и Поллукс», «Галантная Индия». Сюитно-дивертисментный принцип строения, народно-жанровые ритмоинтонации.

Танцевальные эпизоды в музыкально-драматических произведениях Х.В. Глюка – операх и балетах («Дон Жуан», «Семирамида», «Китайский сирота»).

Старинные танцы в балете-пантомиме В.А. Моцарта «Безделушки».

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Привести примеры отхода танцевальных эпизодов от дивертисментной декоративной роли и развития тенденции к насыщению их драматическим действием в лирических трагедиях Ж.Б. Люлли.
2. На примере анализа опер «Кастор и Поллукс», «Галантная Индия» выявить функции танцев в их общей драматургии.

Тема 4. СТИЛИЗАЦИЯ СТАРИННЫХ ТАНЦЕВ В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКОВ. (ОПК-8)

Лекция.

Старинные танцевальные жанры в балетах, балетных сюитах П. Чайковского и А. Глазунова.

Стилизация старинных танцев французскими композиторами – К. Дебюсси и М. Равелем. Старинные танцы в музыке И. Стравинского.

Старинные танцевальные жанры в музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского и др.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Привести примеры стилизации старинных танцев в балетах П. Чайковского, А. Глазунова, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева.

Тема 5. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА. (ОПК-8)

Лекция.

Развитие романтизма в искусстве XIX века, формирование национальных школ в литературе, музыке, живописи. Жанр танца в творчестве композиторов-романтиков.

Влияние танцевальных жанров на развитие различных форм музыкального искусства: инструментальной миниатюры, сонатно-симфонического цикла, симфонической поэмы. Возникновение новых танцевальных жанров, их роль в обновлении формы сюиты. Значение танцевальных жанров в драматургическом развитии оперного и балетного спектакля. Симфонизация танцевальных жанров в музыке XIX века.

Темповые, метроритмические, структурные особенности польских танцев (полонез, мазурка, краковяк, куявяк, оберек). Их воплощение в творчестве Ф. Шопена, С. Монюшко, М. Огиньского, Г. Венявского, К. Шимановского, М. Глинки, П. Чайковского, А. Аренского, А. Лядова, А. Глазунова, А. Скрябина, С. Рахманинова.

Стиль «вербункош» как основа венгерской танцевальной музыки. Характерные черты – преобладание пунктирных ритмов, использование звукоряда с двумя увеличенными секундами, резкие темповые сопоставления, преобладание двухдольности. Венгерские танцы в творчестве Ф. Листа, И. Брамса. Использование чардаша в произведениях Л. Делиба, П. Чайковского, А. Глазунова, И. Кальмана и др.

Испанские танцы, их многообразие и своеобразие. Характеристика танцевальных жанров различных областей Испании: танцы басков (аурреско, сортсико), танцы Каталонии (сардана, матейша), кастильские танцы (сегидилья, болеро, фанданго, руэнда, хота), танцы Андалусии (фанданго и его разновидности, севильяна).

Испанские танцевальные жанры в музыке И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. де Фальи, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Глазунова. Ф. Обера, Ж. Бизе, Г. Берлиоза, М. Равеля, Э. Лало, К. Дебюсси.

Скандинавские танцы: халинг, спрингданс, гангар. Их характерные особенности. Норвежская танцевальная музыка как основа творческого стиля Э. Грига.

Чешские танцы: (полька, фуриант, скочна и др.) в творчестве Е. Сметаны, А. Дворжака, З. Фибиха. М. Глинки, А. Рубинштейна, С. Рахманинова, А. Глазунова, советских композиторов.

Вальс, его происхождение. Вольта, лендлер – предшественники вальса.

Формы ранних вальсов, их объединение в сюиты. Поэтизация жанра вальса в творчестве Ф. Шуберта, Р. Шумана, И. Брамса

Концертные вальсы К.М. Вебера, И. Штрауса-сына.

Романтические черты вальсов Ф. Шопена и Ф. Листа, их близость жанру поэмы.

Проникновение вальса в различные виды инструментальной и вокальной музыки:

– вальс как часть симфонии («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза; симфонии

№ 3, 5 П. Чайковского);

– вальс в опере (в массовых сценах – «Иван Сусанин» М. Глинки, «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Фауст» Ш. Гуно), вальс как основа сольных вокальных эпизодов;

– вальс в балете (как массовый танец, как основа балетных вариаций и развернутых балетных сцен – Большой вальс из 1 картины 1 д. «Раймонды» А. Глазунова, Вальс невест из 2 д. «Лебединого озера» П. Чайковского).

Вальс в творчестве французских композиторов-импрессионистов – К. Дебюсси и М. Равеля («Благородные и сентиментальные вальсы», хореографическая поэма «Вальс» М. Равеля).

Симфонизация жанра вальса в творчестве русских композиторов – М. Глинки, П. Чайковского, А. Глазунова, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Вальс в музыке советских композиторов – С. Прокофьева, Д. Шостаковича и др.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Охарактеризовать процесс обновления формы сюиты в XIX веке на примере анализа музыки Ж. Бизе к драме Альфонса Додэ «Арлезианка».

2. Проанализировать музыку ярчайших образцов национального симфонизма XIX века – симфонической поэмы «Влтава» и Б. Сметаны и «Славянских танцев» А. Дворжака и выявите жанрово-танцевальную основу их тематизма.

3. Выявить жанровое разнообразие «Лирических пьес» Э. Грига и особенности его претворения в малых формах.

4. Выявить специфические особенности музыки прелюдий К. Дебюсси, свидетельствующие об использовании в них испанских танцевальных жанров (на примере анализа прелюдий «Прерванная серенада», «Ворота Альгамбры»).

5. Проследить процесс развития и разработки жанра вальса в инструментальном, симфоническом, балетном и оперном творчестве композиторов XIX века (образцы для анализа – Вальсы Ф. Шуберта, Ф. Шопена для фортепиано, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, Симфонии №3, 5 П.

Чайковского, Большой вальс из 1 картины I действия балета «Раймонда» А. Глазунова, Вальс невест из II действия балета «Лебединое озеро», П. Чайковского, опера «Фауст» Ш. Гуно).

Тема 6. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XX ВЕКА. (ПК-4)

Лекция.

Распространение новых форм и жанров танцевальной музыки (начало XX века). Проникновение в быт танцев испано-американского происхождения. Их общие черты – двухдольный метр, синкопированный ритм. Возникновение предджазовых форм американской танцевальной музыки.

Характерные особенности латиноамериканского фольклора – неразрывная связь песни с танцем, доминирующая роль инструментального начала. Основные признаки негритянской танцевальной музыки: острая ритмика, оstinатная последовательность коротких мотивов, последование параллельных септаккордов, использование ударных инструментов.

Регтайм – ранний образец новых танцевальных жанров. Трактовка фортепиано как ударного инструмента, превалирующее значение ритма (связь с жанром марша). Кекуок – более поздний образец регтайма, его разновидности – тустеп, квик-степ, фокстрот.

Буги-вуги – танцевальный жанр, ярко выраженного импровизационного характера.

Танго медленный танец испанского происхождения, его близость к фламенко. Структурные, темповые, метроритмические особенности.

Группа латиноамериканских танцев: румба, самба, ча-ча-ча, конча, кубинское болеро. Общие черты и особенности.

Использование новых танцевальных жанров в музыке американских и западноевропейских композиторов (Дж. Гершвин, К. Дебюсси, И. Стравинский и др.).

Американский мюзикл как жанр. История возникновения (20-30-е гг. XX века). Характеристика разнообразных выразительных средств мюзикла: эстрадной и бытовой музыки, хореографического, драматического и оперного искусства. Тип драматургии – сквозная пластическая, наличие вокально-хореографических ансамблей. Мюзикл-комедия и мюзикл-драма.

Жанр мюзикла в 40-60-гг. XX века. «Оклахома» Роджерса, «Целуй меня, Кэт» Портера, «Моя прекрасная леди» Лоу, «Вестсайдская история» Бернштейна, «Скрипач на крыше» Бока, «Человек из Ламанчи» Ли. Танцевальные эпизоды в мюзиклах.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Указать арии, ансамбли, оркестровые эпизоды в опере «Порги и Бесс», музыка которых содержит элементы афро-американского фольклора (спиричуэлс, блюзов, речитативов), американской эстрадной музыки, черты джазовой импровизации.
2. Осуществить анализ танцевальных эпизодов в мюзикле «Вестсайдская история» Л. Бернштейна и определите их роль в общей драматургии спектакля.

Тема 7. КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ БАЛЕТА. СТРУКТУРА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ. (ПК-4)

Лекция.

Характеристика классических балетных форм. Классическая и характерная сюиты. Их различие и специфические особенности.

Структура классической сюиты – вступление (entrée), адажио, вариации, кода. Разновидности сюиты в зависимости от количественного состава участников (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.

Вступление (выход) – форма, размеры.

Адажио – дуэтный танец. Адажио как хореографическое понятие. Адажио как музыкальная форма (обычно 3-х частная форма с динамизированной репризой). Контрапунктическое соотношение музыки и хореографии в балетном адажио. Отсутствие трехчастности в хореографии.

Вариация как хореографическое понятие. Вариация как музыкальная форма (обычно простая трехчастная). Несовпадение вариационной музыкальной формы и структуры хореографической вариации. Вариации – мужская и женская, их контрастные характеристики.

Кода – нетождественность балетной и музыкальной коды, их самостоятельность (самостоятельный танец и самостоятельная музыкальная форма). Музыкальные формы коды: трехчастная, двойная трехчастная сложная трехчастная, двойная трехчастная. Функции коды: заключительный номер классической сюиты; заключение отдельного номера. Зависимость количества вариаций в классической бессюжетной сюите от числа участников. Различная функция ансамблей в драматургии балетов.

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 д'аксьон – «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 завершённый 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.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Тема 8. РАЗВИТИЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТАХ РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ. (ПК-4)

Лекция.

«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 II 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 (I картина) и Коппелии (II картина), его различное преломление, фактурно-тематические и ритмические особенности.

Сюита характерных танцев I картины, особенности ее строения. Сочетание черт сюиты и балетной сцены. Форма дивертисмента в III картине, средства его симфонизации – объединение общей идеей и сюжетной разработкой каждого из номеров. Применение принципа стилизации в танцах II картины (болеро, жига).

Стабилизация музыкально-драматургической номерной структуры в балетах романтического направления.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Проследить развитие линий симфонизации балетных форм, лейтмотивных характеристик в музыкальной драматургии балета Л. Делиба «Коппелия».
2. Проанализировать процесс различного преломления жанра вальса в характеристиках Сванильды и Коппелии в балете «Коппелия» Л. Делиба.

3. Выявить особенности строения сюиты характерных танцев из 1 картины балета Л. Делиба «Коппелия».
4. Выявить методы симфонизации дивертисмента из 3-ей картины балета «Коппелия» Л. Делиба.
5. Определить роль стилизованных танцев в драматургии 2-ой картины балета Л. Делиба «Коппелия»

Тема 9. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ П. ЧАЙКОВСКОГО. (ПК-4)

Лекция.

Реформа балетной музыки, осуществленная П. Чайковским. Широкое использование методов симфонического развития в жанре балета. Переосмысление форм романтического балета (при сохранении номерного деления – симфонизация номеров, расширение границ и создание больших развернутых сцен). Интонационное обновление: насыщение балетной партитуры вокальным началом, выразительной песенной и романсовой мелодикой, приближение форм хореографического спектакля к оперным. Лейтмотивная система. Драматизация балетных финалов, усиление конфликтности. Новое понимание образной системы танцев.

Сюитно-ансамблевые сцены, их особенности в балетах П. Чайковского. Сюита П. Чайковского – объединение разрозненных танцевальных номеров в целостную циклическую форму, пронизанную единым потоком симфонического развития. Два типа сюит: классическая и характерная.

Новизна содержания при традиционных формах.

Расширение формы *pas d'action* в балетах П. Чайковского – определенная последовательность музыкальных образов (лирический дуэт сменяется вариациями солистов в ритме вальса или польки, общая кода в исполнении кордебалета в ритме галопа). Многообразие проявления формы *pas d'action*.

Приближение адажио к медленным частям симфоний П. Чайковского. Приемы симфонического развития. Роль адажио и вальса в развитии лирической линии балетов П. Чайковского.

Характерные танцы и их роль в балетах П. Чайковского. Типы характерных танцев:

- национальные танцы (сюита характерных танцев из III д. «Лебединого озера»);
- танцы-сценки, портретные зарисовки, их близость форме *pas d'action* (характерные танцы героев сказок Перро в III д. «Спящей красавицы»). Взаимовлияние классического и характерного танцев в балетах П. Чайковского.

«Лебединое озеро» (1876 г.). Сравнительный анализ авторской партитуры и редакции М. Петипа – Р. Дриго.

«Франческа да Римини» и «Ромео и Джульетта» – симфонические сочинения, вошедшие в балетный репертуар.

«Спящая красавица» (1889 г.). Целостность музыкально-драматургического развития. Яркие лейтмотивные характеристики. Подчинение масштабности формы (жанр балета-феерии) четкому драматургическому единству. Хореографический план М. Петипа и музыка П. Чайковского. Стилизация старинных танцев (менуэт, гавот, пассепье, ригодон) во II действии.

«Щелкунчик» (1891 – 1892 гг.). Линия симфонического развития музыки. Инструментовка – драматургия тембров. Глубина музыкальной драматургии балета и упрощенность сюжета. Драматургия образов в музыке П. Чайковского и в новелле Э.Т.А. Гофмана. Прием стилизации старинных танцев (менуэт и «Гросфатер»).

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Выявить методы драматизации балетных финалов П. Чайковского (на примере анализа финала III действия балета «Лебединое озеро», финала пролога I действия балета «Спящая красавица»).
2. Выявить жанровую основу танцев, подвергшихся стилизации в сюите II действия балета «Спящая красавица» П. Чайковского.
3. Раскрыть роль системы лейтмотивов в общей драматургии балета «Спящая красавица».

Тема 10. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ А. ГЛАЗУНОВА. (ПК-4)

Лекция.

Значение танцевальных жанров в творчестве А. Глазунова. Произведения, основанные на танцевальных ритмах: вальсы (соч. 41, 43, 47), гавот, «Балетная сюита» (соч. 52), хореографические сцены «Гадание и пляска» и «Танец Соломеи»; эпизоды, части танцевального склада в симфонических и камерных сочинениях. Значение вальса в творчестве А. Глазунова.

А. Глазунов – продолжатель традиций М. Глинки, П. Чайковского. Дальнейшее развитие принципов симфонизма в балетной музыке. Характерные особенности балетной музыки А. Глазунова: широкое использование полифонических приёмов, применение принципа сквозного развития. Специфика строения балетных форм. Общность тематизма (объединение номеров сюиты посредством одной темы) – принцип формирования классической сюиты (сцена Раймонды и Жана де Бриена из 3 картины I д. балета «Раймонда»).

Нетрадиционные подходы к жанру характерного танца (укрупнение формы), к роли коды в сюите (ее итоговое значение, концентрация в коде основных лейттем – «Вакханалия» из II д. «Раймонды» как итоговое завершение сюиты восточных танцев). Дивертисмент II д. «Раймонды», многообразное воплощение венгерских танцевальных жанров (венгерский марш, чардаш, медленный венгерский танец), использование гармоний и ритмоформул, характерных для венгерских танцев.

«Раймонда» – трехактный лирико-драматический балет. Структура балета – пять танцевально-симфонических сюит как опорные звенья драматургической конструкции. Разветвленная сеть лейтмотивов, сквозной характер музыкального действия. Картинное, изобразительно-созерцательное начало, ослабление действенности музыки.

«Барышня-служанка» – лирико-пасторальный одноактный балет. Усиление принципов симфонизации, вступающих в противоречие с номерным членением классической структуры. Обращение к старинным танцевальным жанрам (гавот, сарабанда, фарандола, менуэт); приемы их стилизации.

«Времена года» Музыкально-хореографическая поэма в 4-х картинах. Обобщенное отношение А. Глазунова к танцевальности, близость балета симфоническим произведениям композитора.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Выявить специфику построения формы классической сюиты в балетах А. Глазунова (на примере анализа сцены Раймонды и Жана де Бриена из 3 картины I действия балета «Раймонда»).
2. Определить роль коды в балетах А. Глазунова (на примере анализа «Вакханалии» из II действия «Раймонды»)
3. Определить жанровую основу танцев в «Дивертисменте» II действия балета «Раймонда»).

Тема 11. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В СИМФОНИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ ДРАМЕ И. СТРАВИНСКОГО. (ПК-4)

Лекция.

Характерные особенности симфонической балетной драмы – драматическая действенность сцены, историческая достоверность образов, естественность пластики. Замена многоактного балетного спектакля одноактным. Отказ от классической танцевальной сюиты и канонизированных малых форм. Обращение к симфонической и фортепианной музыке.

Идея «раскрепощения композитора» («свободной» музыки).

«Петрушка» М. Фокина, И. Стравинского, А. Бенуа при участии В. Нижинского (Петрушка) и Т. Карсавиной (Балерина) – вершина симфонической балетной драмы. Равноправие видов искусства – хореографии, драмы, живописи, музыки, их взаимодействие.

«Петрушка» – балет «русского периода» творчества И. Стравинского. Становление нового самобытного языка: русская интонационная природа песенно-танцевального склада в сложном преломлении гармонии и ритмов XX века. Попевочный тематизм, свободный метроритм, остинатность, вариативное развитие, сложные контрапунктические соединения на основе мелодических, полигармонических, полиритмических приемов.

Драматическое сопоставление сюжетной линии с городским ярмарочным фольклорным фоном. Симфоническое решение массовых сцен. Развитие тематических и тембровых характеристик персонажей. Своеобразие драматизации темы «кукла – человек, человек – кукла», от механической ритмики к мелодизму. Проникновение в хореографию достижений И. Стравинского – полигармонических и полиритмических методов симфонизма.

Характерные особенности неформообразующих деталей музыки И. Стравинского: фонизм оркестра (тембровый колорит, стереофония), характеристичность фактуры. Стереопространственность оркестра («Народные гуляния на масленой»), позволяющие передать многосоставность народной массы.

Масштабные уровни спектакля: уровень одноактного балета, уровень картины, уровень сцены (вбирает в себя уровень отдельного номера)

Принципы организации музыкальной формы на различных масштабных уровнях балетного спектакля. Соответствие четырех картин балетного спектакля логике четырехчастного сонатно-симфонического цикла на высшем масштабном уровне (1к. – экспозиция драмы, 2к. – лирическая часть, 3 к. – скерцо, 4к – массовый финал). Рондо – концентрическая форма.

Организация музыкальной формы на уровне картины: 1 к. – сценическая трехчастность, отражающая крупную сценическую трехчастность всего балета; 2к. – трехчастная форма с тематической репризой; 3к. – гротесковое па-де-де с перестановкой разделов; 4к. – рондо-концентрическая контрастно-составная форма, отражающая форму высшего уровня.

Низший уровень (уровень сцены и одновременно отдельного номера) – классические инструментальные формы, выдержанные и модифицированные в условиях стиля И. Стравинского (тематическая множественность, полиструктурность).

Инструментальная логика симфонической балетной драмы. Самостоятельность музыки на всех трех уровнях балетного спектакля (возможность концертного исполнения). Выход музыки на развитую драму через неформообразующие детали музыкального языка. Включение мимики и пантомимы в танец как средство приближения к драматической пьесе.

«Жар-птица» – симфоническая балетная драма. Основополагающий принцип – контрастно-составной (контрастное чередование живописно-пластических образов). «Многоэпизодность», основанная на номерном принципе, противостояние потоку симфонического развития, сопоставление номеров на разных образно-стилистических уровнях. Качественно новое осмысление сюитного принципа.

«Жар птица» – первый балет «русского периода» творчества И. Стравинского. Влияние русской школы, гармоний позднего Н.Римского-Корсакова, интонации русских народных плясок и песен, богатство и красочность инструментовки, сложность гармонического языка, увлечение инструментальными тембрами, введение лейттембров различных образов. Композиционные поиски балетмейстера.

Другие балеты «русского периода» творчества И. Стравинского. «Весна священная» – общий музыкально-драматургический анализ; использование инструментальной импровизационности (разноголосицы) в сложных полигармонических и полиритмических комплексах. Наигрыши и попевки как формообразующий материал. Динамический накал музыки, выражение экстатической темы балета.

Анализ новаторских приемов «Весны священной», определение сложного процесса разрастания и концентрации музыкальной ткани, ее соответствия полифонии обрядово-языческих массовых образов балета.

«История солдата» – виртуозное сплетение скоморошских наигрышей с современными танцевальными ритмами (танго, регтайм).

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Охарактеризовать приемы синтеза скоморошских наигрышей с танцевальными жанрами XX века (танго и регтаймом), используемыми в музыке балета И. Стравинского «История солдата».
2. Выявить, средства музыкальной выразительности, используемые И. Стравинским для привнесения черт гротеска в танцевальные жанры (на основе анализа партитуры балета «Жар-птица»).

Тема 12. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ. (ОПК-8)

Лекция.

Понятие «неоклассицизм» в балете – поворот к подчеркнутой классической традиции, к сдержанности и строгости стиля наряду с глубоким и скрытым внутренним обновлением мелоса, ритма, гармонии, оркестровки, формы. Характерные черты неоклассического балета:

- аллегоричность сюжетов, условность, объективированность их прочтения;
- тяготение к малой форме;
- контрастность, многоаспектность прообразов, их преломление через призму современного музыкального языка;
- антиромантическая направленность.

Неоклассицистский период творчества И. Стравинского. Ослабление русского национального начала. Античная мифология, библейские тексты, освоение приемов и средств европейской музыки периода барокко, старинной контрапунктической техники, мелодики итальянского бельканто. Проблемы стилизации и реконструкции – создание оригинальных произведений на основе различных историко-стилистических моделей.

Балет с пением «Пульчинелла» (на темы Дж.Б. Перголези), «Поцелуй феи», «Орфей».

«Пульчинелла» И. Стравинского – опора на небалетную музыку (Дж. Перголези). Ориентация на итальянский театр масок *dell'arte*, показ эмоциональных состояний, импровизационность, отсутствие характеристик персонажей, тяготение к бессюжетности, синтетичность балета.

Возрождение классических форм академического балетного спектакля в неоклассических балетах И. Стравинского. Освобождение балета от сюжета и драмы («Аполлон Мусaget», «Агон» И.Стравинского – Дж. Баланчина).

Танцевальные движения как зрительная аналогия музыке («Аполлон Мусaget», «Игра в карты», «Агон» Дж. Баланчина – И. Стравинского). Организация по принципам хореографии и музыки, опора на сюиту танцев. «Агон» – части балета в форме сюит старинных танцев (Прелюдия, Сарабанда, Гальярда, Кода; Простой бранль, Веселый бранль, Двойной бранль).

«Аполлон Мусaget» – тяготение к законченности композиции, строгой выверенности всех деталей в их соотношении к целому, универсальность трактовки хореографической формы, структура балетной сюиты. «Осовременивание» традиции классико-романтического балета эпохи М.Петипа. Множественность моделей неоклассицизма. Трагизм музыки.

Утверждение практики хореографической интерпретации музыкальных произведений, не предназначенных для балетного театра (преимущественно симфоний)

Неоклассические тенденции в австро-немецкой музыке 30-х годов XX века.

П. Хиндемит – продолжатель традиций немецкого «академизированного романтизма» Й. Брамса и М. Рegera. Усиление роли полифонии, апелляция к старинному стилю эпохи барокко, сочетаемое с усложнением ладогармонического языка, усилением роли линейного начала. Отказ от романтической патетики, выдвижение на первый план логики конструктивных процессов.

«Достолавнейшее видение» П.Хиндемита – структура из 11 картин (сложная последовательность сцен – эпизодов), отсутствие персонификации музыкальных характеристик и опоры на старую балетную традицию. Истоки музыкального стиля балета – песенная культура с присущими ей формами, старинная полифоническая музыка средних веков. Приемы модернизации музыки средних веков: современное ладогармоническое обогащение диатонической мелодии, полидиатоника.

Неоклассические балеты мюзик-холльного направления, поставленные антрепризой С. Дягилева: «Насмешницы» по К. Гольдони, музыка Д. Скарлатти, «Волшебная лавка» Дж. Россини – О. Респиги, «Признание пастушки» Монтеклеры в оркестровке Р. Казадезюса, «Нищие боги» Г. Генделя в оркестровке Т. Бичема, «Докучные» Ж. Орика, «Лани» Ф. Пуленка.

Ремесленно-прикладной подход к интерпретации музыки, ее «осовременивание извне», стилистические смешения в пределах одного спектакля.

«Докучные» Ж. Орика (1924 г.) на сюжет Ж.Б. Мольера – балет-буфф XX века. Возрождение традиции французского жанра комедийного балета. Опора на множественность моделей – классицистический балет, венский классический симфонизм, романтические балетные формы. Принцип стилизации. Жесткий, конструктивный композиторский подход к материалу.

Драматургия балета – серия *entree*, типичных для французского балета XVII века, подвергнутых сквозному развитию, преодолению номерного членения. Ведущая роль ритма в музыке Ж. Орика.

«Лани» Ф. Пуленка. Основа – неоклассические модели (романтический балет, французский балет XVII века). Сатирический комментарий на моду бессмысленных вечеринок XX века. Трансформация романтических образов в антиромантическую противоположность (в повседневно-бытовую мюзик-холльную обстановку).

Структура балета – танцевальная сюита, состоящая из серии разнородных номеров, включающих вокальный элемент. Возрождение старинной формы балета с пением.

Индивидуальный стиль композитора (мелодический рисунок, состоящий из отдельных попевок, терпкий гармонический язык, импульсивный ритм) как фактор преодоления эклектики.

Неоклассические балеты 20-х годов: «Зефир и Флора» В. Дукельского, «Бал» В. Рьетти, «Триумф Нептуна» Л. Бернерса, «Блудный сын» С. Прокофьева, «Кошка» А. Соге, «Пастораль» Ж. Орика – номерные балеты, дивертисментные по драматургическому строению, опирающиеся на утвердившиеся танцевальные формы вальсов, вариаций. Хореографическая драматургия – включение элементов трюкачества и эксцентрики.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Выявить жанровую основу старинных танцев, входящих в структуру сюит балета «Агон» И. Стравинского.
2. Раскрыть приемы модернизации музыки средних веков, используемые в неоклассицистском балете П. Хинедмита «Достославнейшее видение».
3. Выявить, типичные для французского балета XVIII века балетные формы, составляющие основу конструкции балета «Докучные» Ж. Орика.

Тема 13. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ. (ОПК-8)

Лекция.

Особенности творчества импрессионистов: новый гармонический язык, широкий диапазон фактурных изысков, симфонический колорит изобразительных картин-настроений, новые оркестровые приемы в трансформации лейттема, непрерывность симфонического развития, уход от традиционных балетных форм в сторону свободной интерпретации образов музыкальной драматургии; тени, силуэты, размытые акварельные пейзажи, сжатие и разжатие динамической пружины от крещендо до диминуэндо, от кульминации к спаду, новые краски в инструментровке, увлечение фольклором Востока и Испании.

«Дафнис и Хлоя» М. Равеля. Поэзная структура: нарастающие волны симфонического развития, смыывающие грани номеров, расширение «пограничных» зон не только отдельного номера, но и целой картины. Симфонический принцип построения музыкальной драматургии балета. Лейтмотивы и их симфоническое развитие. Подчинение импрессионистских приемов строгому формообразующему началу. Музыкальный язык М. Равеля и хореография М. Фокина.

Симфоническое творчество. М. Равеля. Использование жанровых особенностей испанской танцевальной музыки: малагуэньи, хабанеры, хоты.

«Испанская рапсодия». Целостность музыкальной драматургии цикла, сквозное развитие лейтмотивов, особенности народной испанской музыки при сохранении сложности гармонического и метроритмического языка, а также импрессионистских приемов.

«Вальс» – хореографическая поэма. Музыкально-драматургический анализ: использование мотивов штраусовских вальсов, разложение венского вальса на составные элементы и конструирование новой формы, мрачный колорит, трагизм послевоенной эпохи, драматургия тембров в инструментровке.

«Болеро». Простота и ясность структуры, тембровая и динамическая прогрессия в повторном развитии одного и того же мелодического и метроритмического материала. Изучение партитуры.

Анализ балетной музыки К. Дебюсси – «Ящик с игрушками», «Игры», симфоническая поэма «Послеполуденный отдых Фавна».

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Раскрыть своеобразие принципов формообразования в хореографической поэме «Вальс» М. Равеля (трансформация венского вальса как основа конструирования новой формы).
2. Проследить действие приема тембровой и динамической прогрессии в повторном развитии одного и того же мелодического и метроритмического материала (жанровой структуры) в «Болеро» М. Равеля.
3. Охарактеризовать принцип фактурного и тембрового варьирования образа в симфоническом прелюде К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна» и выявите его роль в процессе формообразования.

Тема 14. БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В ХОРЕОДРАМЕ XX ВЕКА. (ОПК-8)

Лекция.

Приближение балетного спектакля к драматической пьесе. Утверждение хореодрамы в 30-50-х годах XX века в творчестве балетмейстеров Р. Захарова, Л. Лавровского. Продолжение традиций М. Фокина, А. Горского.

Характерные особенности хореодрамы XX века:

- литературная основа сюжета (В. Шекспир, А. Пушкин, А. Чехов, Н. Гоголь);
- танцевальная пантомима как основной вид хореографических движений;
- индивидуализация хореографии и пластических портретов, их связь с сюжетом и актерской игрой;
- действенность хореографии;
- действенность кордебалета;
- многоактность;
- сюжетность заключительного дивертисмента.

Организация пластических форм на основе структурного принципа драмы, его действие на всех масштабных уровнях балетного спектакля. Повышенная сценическая содержательность. Хореографический монолог (сцена «Джульетта одна» в балете «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева в постановке Л. Лавровского; балет «Спартак» А. Хачатуряна в постановке Ю. Григоровича – чередование 12 сцен и 9 монологов). Хореографический дуэт – диалог (сцены «Джульетта и Кормилица» №19; «Ромео у Патера Лоренцо», «Джульетта у Патера Лоренцо» №28, 29). Хореографическое трио, массовая сцена и т.п.

«Ромео и Джульетта» С. Прокофьева – психологическая драма с индивидуальными портретами главных и побочных действующих лиц – Джульетты, Кормилицы, Меркуцио, Тибальда, Патера Лоренцо, с реалистической характеристикой ситуаций – «Приказ Герцога», «Тибальд бьется с Меркуцио», «Похороны Джульетты», с развитым фоновым планом – «Утренний танец», «Съезд гостей», Народный танец» и другие.

Отказ от традиционной классической структуры и выдвижение контрастно-составной структуры, основанной на более дробном номерном принципе, на оригинальном осмыслении симфонических закономерностей музыки. Своеобразие драматургического метода С.Прокофьева – контрастное соединение дробных номеров на разных уровнях музыкального развития. Новая система образов, рождение новой сферы драматизма, взаимопроникновение противоборствующих образов в процессе интонационного развития, в сложных пересечениях основных линий музыкально-драматического действия.

Проявление театрального видения композитора, его ощущение специфики музыки как пространственно-временного искусства: сближение контрастов, обострение противоречий, обнажение кульминации, глубокое проникновение в дух шекспировской трагедии, «освещение» ее с позиций современности. Использование традиций и новаторские тенденции в музыке балетов. Поиск органичного синтеза музыкальной и литературно-сценарной драматургии хореографического спектакля.

Музыкальная композиция балета – 3 масштабных уровня: 1) весь многоактный балет; 2) один акт; 3) отдельная сцена – номер.

Организация музыкально-хореографической композиции на высшем масштабном уровне – на основе закономерностей музыки.

Высший масштабный уровень – 3-х частная «монументальная» музыкальная композиция: экспозиция (I акт, №1-21), развивающая средняя часть (II акт, № 22-36), синтетическая реприза (III акт, №37-50, кода (IV акт, №51-52). Экспозиция – самостоятельность тематизма (№№1, 2, 3, 4, 6, 7, 8 и т.д.). Развивающая часть – номера в характере развития, в том числе – мотивной разработки (№№19, 23, 26, 27 и др.). Разработочная трансформация темы из №3 «Улица просыпается» в №34 «Меркуцио умирает». Синтетическая реприза – возвращение тематизма I и II актов с более активной комбинаторикой (№37 Вступление, №38 «Ромео и Джульетта», №40 «Кормилица» и др.). Кода – повышенная концентрация прежнего тематизма («Тема смерти» из №44 «У Лоренцо», «Тема любви» из №39 «Прощание перед разлукой», «тема вражды» из №6 «Бой»). Тональная замкнутость (C-dur).

Организация балетного спектакля на уровне акта – на основе закономерностей музыки и сценической драмы. I акт – полирефренное рондо

Музыкальные формы на низшем уровне (сцен-номеров) определяются сценически-хореографической логикой 52 номера – сцены – комбинаторный, составной характер строения, тяготение к структурам сквозного типа. Элементы сквозной формы – расширение экспозиционных зон, добавление новых разделов, введение код с контрастным тематизмом, пропуск реприз, тональная и гармоническая разомкнутость. (3-х частная репризная с новой темой в коде, – №2 «Ромео», трехчастная репризная с двумя темами в коде, тонально разомкнутая – №12 «Маски», рондо с эллипсисом последнего рефрена и кодой на новом материале, тонально разомкнутая – №47 «Джульетта одна» и др.)

Тяготение к сквозным музыкальным структурам и принципы хореографии, основанные на неповторяемости рисунка движений даже при повторях и репризах в музыке.

Воплощение драматургии В. Шекспира на советской балетной сцене – новая эпоха в развитии хореографии. Сопоставление условности театра В.Шекспира и балетного театра, драматургических законов балетной музыки и поэтики В. Шекспира.

Общие характерные черты: социальная глубина, тонкость психологического анализа художественных образов, рассмотрение глобальных, общечеловеческих конфликтов в определенной жизненно-конкретной обстановке.

Особенности музыкального языка: широкий мелодизм и ясный гармонический язык любовной лирики, трагизм и сложная гармоническая основа траурных шествий, острая диссонантность в образах средневековья и драматургических кульминациях.

Рождение многоплановой драматургии пластических движений, обогащение балетных форм: портреты-монологи, портреты-диалоги.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Определить структуру балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, выявите признаки, свидетельствующие о ее отличии от традиционной классической структуры.
2. Раскрыть влияние закономерностей драмы на организацию пластических форм в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»

Тема 15. ОБНОВЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ БАЛЕТНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ. (ПК-4)

Лекция.

Основные структуры балетов, сложившиеся к началу XX века и предопределившие становление и развитие музыкальной драматургии советского балета:

- классическая структура, характерная для творчества П. Чайковского и А. Глазунова (большой трехактный спектакль романтического склада с симфонизированными масштабными завершенными традиционными балетными формами);
- поэзная структура, намеченная А. Глазуновым во «Временах года» и утвердившаяся в творчестве М. Равеля (свободный тип музыкального спектакля со сквозным симфоническим развитием, размывающим грани номеров); впоследствии закрепились в одноактных балетных миниатюрах, поставленных на несценическую симфоническую музыку;
- контрастно-составная структура, противостоящая романтическому типу спектакля («многоэпизодный» одноактный балет, провозвестником которого является балетная музыка И. Стравинского).

Структуры музыкальной драматургии и сценарный план балета: классическая структура – доминирование сюжетного развития с завершающими пышными дивертисментными сюитами. Поэзная структура – ослабление мотивировки действия или ее отсутствие (рождение бессюжетного балета); контрастно-составная структура.

Богатство идей и образов; появление новых тем – темы освободительной борьбы, исторической темы (Р. Глиэр «Красный мак», Б. Асафьев «Пламя Парижа», К. Караев «Тропой грома»). Разнообразие жанров: трагедия «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, народное сказание «Каменный цветок» С. Прокофьева, поэма «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, героическая эпопея «Спартак» А. Хачатуряна, народная драма «Лауренсия» А. Крейна, психологическая современная драма «Гаянэ» А. Хачатуряна. Стремление к широкому охвату жизни, показу разных её сторон. Взаимообогащение жанров: сочетание героики с лирикой и драмой («Спартак», «Пламя Парижа»), поэжности с жанрово-бытовыми чертами («Бахчисарайский фонтан», «Медный всадник»), эпичности и лирики («Каменный цветок», «Семь красавиц»).

Обновление и переосмысление традиционных балетных форм. Зависимость их трактовки от жанра произведения. Ведущее значение народно-массовых сцен в балетах героического жанра. Преобладание форм ансамбля и монолога в лирико-драматических балетах. Различные функции сюитных форм в балетах разных жанров: действенность сюит в балетах народно-эпического жанра; жанрово-бытовой, «фондовый» характер сюит в балетах-драмах.

Новое в трактовке формы балетного адажио; наполнение дуэтных сцеп конфликтным содержанием, создание дуэтов-разногласий (дуэт Марии и Заремы из 3 д. «Бахчисарайского фонтана», дуэт Катерины и Северьяна из 5 картины «Каменного цветка»). Изменение роли танцевального монолога. Тип монолога с «хором» (кордебалетом).

Интонационный конфликт – один из важнейших принципов развития драматургии в советской балетной музыке. Типы интонационного конфликта. Ведущий принцип формирования балета в целом – сочетание законченных, замкнутых номеров с непрерывным развитием музыки, т.е. сочетание «номерной» структуры со сквозным развитием.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

Не предусмотрено.

Тема 16. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (20-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА). (ОПК-8)

Лекция.

Традиции и новаторские тенденции в музыке балетов. Поиск органичного синтеза музыкальной и литературно-сценарной драматургии хореографического спектакля.

Первое послереволюционное десятилетие – попытка приспособить музыку ранее созданных балетов к «революционному» содержанию новых сценариев, подступы советских композиторов к реализации концепции монументального публицистического зрелища.

Ранние балеты С. Прокофьева 20-30-х г.: «Сказка о шуте», «Блудный сын», «Стальной скок», «На Днепре». Стихия фольклора в виде плясовых песенно-частушечных мотивов, народный юмор, гротеск, скерцозность, капризная ритмика, конструктивистские элементы, смелые диссонантные гармонии, непрерывность звучания музыкальной ткани как предпосылка для выявления жанровой определенности музыкальной драматургии балетов. «Сказка о шуте» – лубок. «Стальной скок» – плакат. «Блудный сын» – притча. «На Днепре» – мелодрама. Влияние музыкального языка С. Прокофьева на хореографию и режиссуру балетных спектаклей: кинематографичность и последовательность эпизодов, новые формы хореографических характеристик, емкость и динамичность формы одноактного спектакля.

Изучение изменений, внесенных хореографами в авторские партитуры балетов композиторов-классиков (А. Адан «Жизель», П. Чайковский «Лебединое озеро» и др.).

Влияние принципов симфонического развития, широко отраженных в творчестве П. Чайковского и А. Глазунова, и лучших традиций инструментальной музыки на балетную музыку советских композиторов.

«Красный мак» Р. Глиэра (1927 г.) – использование традиционных музыкальных форм адажио и вариаций, введение элементов новаторства в партитуру балета; оригинальные танцевальные эпизоды, позволившие «вывести» на сцену современные персонажи (музыкальные портреты советских моряков, китайских кули); превращение песни «Яблочко» в яркую симфоническую картину; интонации современного музыкального быта, оригинальность и своеобразие оркестровки.

30-е годы – традиционные танцевальные сюитные формы музыки, эклектичность принципов музыкально-драматургического развития и революционная, героико-патриотическая тематика балетов Р. Глиэра и Б. Асафьева.

Первые крупные достижения советских композиторов, наметившие перспективные творческие тенденции в области становления и развития музыки советского хореографического спектакля.

Характерные особенности балетного искусства 20-40-х годов:

- идейно-тематическое, жанровое обогащение музыки балетов, формирование новых образов сценарной и музыкальной драматургии на материале истории и современности.
- широкая разработка новаторского принципа идейно-образных антитез с поляризацией сфер;
- интонационное обновление тематизмом песенно-революционного и национального фольклора в рамках традиционных танцевально-музыкальных форм классического спектакля;
- переосмысление музыкальных форм классической структуры по линии сюжетной оправданности.

«Пламя Парижа» Б. Асафьева (1932 г.). Основные музыкально-драматургические линии балета и принцип контрастных интонационных антитез, постановка проблем историзма в балетной музыке, реставрация и монтаж музыкальных документов прошлого, созвучных современности. Революционно-песенный пласт – основа музыкального развития развернутых сцен, кульминаций. Обращение к национальному фольклору, насыщение музыки классического танца народно-песенными элементами.

«Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева (1934 г.). Применение принципа поляризации интонационной драматургии, контрастного сопоставления противоположных сфер, введение развернутых интонационных характеристик, разветвленной системы лейттем, национальный колорит музыки (цитирование, стилизация, создание оригинальной музыки в духе народной), подчеркивающий контрастность антитез и остроту конфликта.

Балеты Д. Шостаковича «Золотой век» (1930 г.), «Болт» (1931 г.), «Светлый ручей» (1935 г.) – попытка коренного обновления музыки балета на современном материале, характерные новаторские черты: острый гротеск (основной метод), плакатная политическая сатира, яркое интонационное обновление – насыщение действия музыкой спортивных аттракционов, мюзик-холла и джаза. Несоответствие примитивного либретто хлесткой и оригинальной музыке. Калейдоскопическая смена контрастных эпизодов-кадров. Снижение «высоких» канонов большого романтического спектакля, яркий эксперимент в редком для хореографии сатирическом жанре.

Основа балетов – танцевальные сюиты (спортивные, индустриальные, колхозные). Подлинное достижение Д. Шостаковича – создание музыкально-танцевальных характеристик, целой галереи ярких остросатирических портретов (бюрократа, лодыря-пьяницы, опереточной дивы и др.) и действительно-реалистических зарисовок.

Стремление Д. Шостаковича строить драматургию балетов как «монтаж аттракционов», как сюиту контрастно сопоставленных друг с другом эпизодов.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Выявить роль танцевальных эпизодов в создании пластических образов современников в балете Р. Глиэра «Красный мак» (на примере анализа эпизода симфонической разработки песни «Яблочко»).
2. Выявить различные приемы создания национального колорита в балете Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (цитирование, стилизация, написание оригинальной музыки в духе народной).
3. Раскрыть конструктивную роль танцевальной сюиты в драматургии балета Д. Шостаковича «Золотой век».

Тема 17. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. (ПК-4)

Лекция.

Ведущие тенденции развития советского балетного искусства второй половины XX века. Сближение литературы и музыки («Отелло» А. Мачавариани, «Много шума из ничего», «Любовью за любовь» Т. Хренникова, «легенда о любви» А. Меликова, «Анна Каренина» Р. Щедрина и др.), повышенный интерес к жанру сказочного балета («Семь красавиц» К. Караева, «Конек Горбунок» Р. Щедрина, «Чиполлино» А. Хачатуряна), воспевание героини прошлого («Спартак» А. Хачатуряна), воплощение образов современности («Тропой грома» К. Караева, «Ангара» А. Эшпая).

Жанровое обновление балетных спектаклей. Усиление процесса диффузии жанров: в рамках одного балета – взаимодействие лирической и народной драмы («Тропой грома»), драмы и эпоса («Ярославна»), лирической поэмы и социальной драмы («Сотворение мира»).

Две тенденции в музыкально-драматургическом развитии советских балетов второй половины XX века: 1) балеты в традициях балета-пьесы с последовательно разработанным сюжетом, интригой и развитыми характерами («Тропой грома» К. Караева, «Горянка» М. Кажлаева); 2) балеты в духе возвышенной поэмы со слабо разработанным сюжетом и условно обобщенным бытовым планом («Берег надежды» А. Петрова, «Асель» В. Власова).

Разработка нового стиля симфонизированного балета в рамках большого хореографического спектакля. Симфонизация балетных партитур – основной стимул эволюции балетной музыки 50-70х годов. Формирование советской симфонической школы – Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, К. Караев, А. Мачавариани, Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский.

Развитие традиций балетной музыки С. Прокофьева (портретные характеристики, развитая лейтмотивная техника) в балетах «Отелло» А. Мачавариани, «Спартак» А. Хачатуряна, «Легенда о любви» А. Меликова, в балетах А. Петрова, С. Слонимского, Б. Тищенко, Р. Щедрина.

Усиление межжанровых связей в балетном искусстве. Возросшая роль вокально-инструментальных форм с тяготением к конкретизации образного содержания. Синтез музыки и слова, взаимопроникновение жанров симфонии и кантаты.

Введение вокального начала в балетный спектакль как носителя основной идеи («Сотворение мира», «Икар» С. Слонимского, «Ярославна» Б. Тищенко, «Анна Каренина» Р. Щедрина). Различные уровни взаимопроникновения жанров – стилевой, формообразующий.

Углубление метода контрастных антитез – контрастное сопоставление интонационных сфер и перерастание в конфликтное взаимодействие («Спартак» А. Хачатуряна, «Тропой грома» К. Караева, «Анна Каренина» Р. Щедрина).

Интонационное обогащение музыкального языка балетов. Освоение новых пластов «фольклора» («Шурам» Ф. Яруллина, «Семь красавиц» К. Караева, «Сампо» Г. Синисало и др.).

Методы интонационного обновления фольклора – от цитирования до симфонической разработки.

Использование архаики – «Спартак» А. Хачатуряна, «Ярославна» Б. Тищенко.

Обогащение форм балета. Усиление роли монолога. Расширение функций Adagio: углубление лирики дуэтов согласия («Спартак» А. Хачатуряна, «Отелло» А. Мачавариани, «Тропой грома» К. Караева, «Икар» С. Слонимского и др.), конфликтного содержания дуэтов разногласия («Спартак» А. Хачатуряна – Adagio Эгины и Спартака, «Тропой грома» К. Караева – дуэт Ленни и Сари, «Отелло» А. Мачавариани – финальный дуэт Отелло и Дездемоны), развитие дуэтов мнимого согласия («Тропой грома» К. Караева – дуэт Фани и Герта, «Анна Каренина» Р. Щедрина – финальный дуэт).

Расширение роли сюит. Развитие типа действенной сюиты («Спартак» – третий акт, «Тропой грома» – третий акт).

Усиление роли симфонических картин, связанных с характеристикой драматических событий (первая и вторая битвы в балете «Ярославна»).

Обновление структур балетной музыки.

Приверженность национального балета классической структуре. Сюитный принцип как ведущий («Гаянэ» А. Хачатуряна, «Калевипоэг» Э. Каппа, «Сакта свободы» А. Скултэ и др.).

Обогащение традиционной модели приемами национального песенно-танцевального фольклора.

Дальнейшее развитие контрастно-составной структуры. Продолжение традиций С. Прокофьева – выделение портрета – носителя основной «идеи-цели». Усиление номерного членения в архитектонике современного балета. Возрождение дробного принципа («Отелло» А. Мачавариани, «Легенда о любви» А. Меликова).

Развитие поэмно-симфонической структуры, основанной на высоко развитой лейтмотивной системе и на создании широко развернутых симфонических построений.

Принципы симфонического развития – «Ярославна» Б. Тищенко, «Прометей» Аристакесяна, «Анна Каренина» Р. Щедрина.

Черты поэмности – балеты «Берег надежды» А. Петрова, «Ангара» А. Эшпая.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

Не предусмотрено.

Тема 18. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА. (ПК-4)

Лекция.

50-е годы – попытки полного обновления содержания и структуры музыки советских балетов, эстетические принципы новаторской балетной музыки С. Прокофьева. Переосмысление им наследия русской балетной классики, обновление не только музыкального содержания и форм, но и музыкально-драматической модели балета.

Синтез традиций и новаторства в балетном творчестве С. Прокофьева. Объемность и многогранность характеристик главных персонажей, главной темы. Яркая драматургия психологического рисунка образа. Сказочный лиризм и гротеск – основные драматургические принципы.

«Золушка» С. Прокофьева – идея танцевального решения балета. Возрождение широко развернутых композиций, характерных для классического балета П. Чайковского – А. Глазунова (усиление роли Adagio и Pas d'action, вариаций и сюит.)

Трактовка сюиты в новой манере – переосмысление эмоциональной и архитектурной функции в создании целостной музыкальной драматургии. Развитая система лейттем. Применение метода контрастных антитез.

Разнообразие музыкальных форм, их обновление (метод вставки разных эпизодов на «демаркационной линии»).

Дробность в слитном развитии – прокофьевский принцип, присущий его творческой манере. Новаторский метод формообразования – «сложение а не прораствание, наслоение извне, а не развитие изнутри». Трехфазная целостность в архитектонике балета.

«Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева – в жанре эпической драмы. Широко выписанные народные и эпические сцены. Тонкая манера стилизации в духе народной музыки. Особенность музыкальной драматургии – взаимодействие дивертисмента с лейтмотивной системой и «сопряжением» контрастно-составных номеров.

Использование метода интонационных антитез. Взаимодействие ведущих лейттем – образов.

Выдвижение новых балетных форм (расширение роли сольных танцев, усиление роли сцен – диалогов и др.) и следование классической традиции (конструктивная роль сюиты, трехчастная форма). Трехфазная архитектура балета. Триада последних балетов С. Прокофьева: «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок». Обращение к традиционным балетным формам и особенности их трактовки (сцена у балкона из балета «Ромео и Джульетта» – по-новому использованная форма па де де). Обращение к старинным танцам с целью воссоздания стиля эпохи. Приемы стилизации. Усложнение форм старинных танцев (Менуэт из балета «Ромео и Джульетта»). Различное воплощение балетных форм и танцевальных жанров в связи с разной жанровой направленностью последних балетов. Форма балетной вариации у С. Прокофьева, ее особая характеристичность. Музыкальный анализ балетных форм и танцевальных жанров в трех последних балетах композитора.

Советские балеты второй половины XX века: «Гаянэ» и «Спартак» А. Хачатуряна; «Семь красавиц» и «Тропой грома» К. Караева; «Конек-Горбунок», «Анна Каренина» и «Чайка» Р. Щедрина; «Берег надежды» и «Сотворение мира» А. Петрова; «Икар». Ю. Слонимского.

Яркий национальный колорит, использование новых современных выразительных средств, симфоническая разработка. Сочетание инструментальных и вокальных красок, широкое использование ударных инструментов и электроинструментов, прием коллажа, сложные полиритмические построения массовых сцен и ансамблей в сочетании с монологами-вариациями и дуэтами, политональные и гармонические сложности, нашедшие наиболее яркое проявление в музыке балетов Р. Щедрина, А. Петрова.

«Гаянэ» А. Хачатуряна – лирико-эпическая социальная драма, взаимодействие классических традиций с национальными, насыщение их симфоническим развитием. Обращение к классической структуре балета.

Воплощение разнообразной пластики народного танца. Воспроизведение характерных традиций и жанров древнего армянского искусства, передача их в специфическом стиле народного исполнения. Принципы симфонического развития.

«Спартак» А. Хачатуряна. Претворение метода интонационных антитез, система лейтмотивов и «драматургия тембров», разрастание балетных форм в широкие драматургические композиции.

Структура – поэмно-симфоническая (масштабное симфоническое развитие, «размывающее» грани номеров). Переосмысление классических балетных форм (монументальность, активная разработка формы балетной сцены, многообразное проявление формы балетного адажио; драматизация танцевальных жанров).

Основное завоевание – выдвижение на первый план народно-массовых сцен и выдвижение на первый план жанра героической народно-социальной драмы.

«Семь красавиц» Кара – Караева – лирико-драматическая поэма с социальным акцентом. Национальный колорит, симфоническое развитие образов. Драматургия – опора на две основные музыкальные сферы, их контрастное противопоставление друг другу. Творческое развитие метода интонационных антитез. Переключение главного конфликта в сферу любви. Возвышенный склад музыкального повествования, доминирующая роль поэмного начала.

Развитие принципов классической структуры: использование дуэтов – *adagio*, обращение к сюите. Новаторство композитора – привнесение действенного начала в сюиту, в танцы – характеристики, в характеристики отрицательных героев. Основные принципы музыкальной драматургии – сочетание архитектурно-замкнутых построений со сквозным развитием, принцип звукоарок (перестановка – повтор номеров на дальних расстояниях в духе прокофьевской традиции).

Проявление симфонического принципа мышления композитора: создание на основе ведущих лейттем балета поэтических обобщений большой эмоционально-смысловой выразительности.

Синтез танцевального симфонизма с разнообразными формами азербайджанского фольклора.

«Тропюю грома» К. Караева – балет-пьеса. Воскрешение малоизвестного пласта африканской музыки в старинном и современном звучании. Объединение танцевальной пластики со звучанием ударного инструмента.

Музыкально – драматургическая композиция балета – развитие и переплетение двух образных сфер, отмеченных собственной стилистикой (лирико- драматической, жанрово-характерной, окрашенной национальными чертами; жесткой, острогротесковой, связанной с обрисовкой колонизаторов). Психологическая и социальная природа конфликта.

Развитая система лейтмотивов (любви, страдания, дружбы, борьбы, вражды), их трансформация и взаимодействие, броская укрупненность. Выбор разных интонационно-жанровых начал в портретах героев для претворения внутреннего конфликта.

Структура балета – 4 акта, опора на развернутые сюиты, традиционные балетные формы (вариации и *Adagio*), принципы классического балета. Ведущая роль дуэтной формы, их разнообразие. Переосмысление традиционной формы сюиты: наполнение ее национально-характерным началом (особенностями афро-американского фольклора), выдвижение разнообразных типов характерного танца, расширение зоны эмоционально-смыслового воздействия. Действенный тип сюиты, порывающей с архитектурно-замкнутым принципом и разрывающей форму. Симфоническое преобразование образа народа.

«Берег надежды» А. Петрова – романтический балет-поэма. Обилие образов – символов, условной фантастики, переплетающейся с действительностью. Драматургическая роль птиц-чаек. Персонифицированный образ моря.

Претворение модели, восходящей к поэмно-симфонической структуре М. Равеля и К. Дебюсси, возникшей на рубеже XIX-XX-х веков. Отсутствие номерного деления, наличие программных заголовков эпизодов, размывание границ эпизодов в процессе музыкального развития и их разрастание в самостоятельные симфонические полотна.

Конфликтная антитеза – народ и враждебная ему сила. Стремление к обобщенной пластике ведущих интонационных сфер. Последовательное, динамичное взаимодействие танцевального и симфонического начал – особенность партитуры балета. Стилистическое разграничение музыкальных сфер и соответственно дифференциация приемов интонационно-ритмической, фактурной, тембровой и композиционной разработки образов.

Использование стилистических приемов программно-живописного симфонизма Н. Римского-Корсакова, импрессионистов (М. Равеля), манеры Д. Шостаковича. Применение полистилистики.

«Икар» Ю. Слонимского – воплощение древнего мифа об Икаре, его приближение к современности. Признаки античности в партитуре: графически четкие мелодии в звучании солирующих инструментов, введение хора как носителя архаических интонаций. Хор как концентрированное выражение смысла. Драматургическая функция хора – разграничение образных сфер. Оркестр тройного состава, техника письма XX века. Преемственность интонационному комплексу, присущему русскому фольклору.

Структура балета – вступление, II акта и 5 картин, имеющих программные заголовки. I акт – серия небольших законченных номеров сюитного типа. II – акт отказ от номерной структуры, укрупнение симфонического развития. 1 и 2-я картина – экспозиционность, 3 и 4-я картина – разработка, 5-я динамизированная реприза.

Поэзный романтический строй музыки с чертами ораториальности.

«Ярославна» Б. Тищенко – пример эпико-драматического жанра в балете. Новое прочтение «Слова о полку Игореве». Широкий показ картин жизни русского и половецкого народов. Основное идейное содержание балета – столкновение двух волей, двух мировоззрений. Сочетание эпического и драматического начала. Хор и оркестр – основа масштабного ораториально-симфонического произведения.

Отсутствие традиционных форм и композиционных принципов классического балета. Новаторство музыки – в насыщении балетной партитуры разнообразными формулами движения, вовлеченными в единое симфоническое развитие. Самобытность и оригинальность творческого метода, воспроизведение фольклорных стереотипов в динамике развития, порожденной практикой народного музицирования, но воспринятой через призму современного мышления. Ведущие элементы музыкальной драматургии – напев-формула и ритмоформула. Лейткомплексы как носители образного содержания и основных интонационных сфер балета. Взаимодействие лейткомплексов.

Структура балета – номерной принцип (34 номера). Метод развертывания сюжета – чередование номеров-«кадров», их крепкая сцепляемость. Разрастание лейткомплексов в большие симфонические полотна, разрушение граней номеров под напором «волнового» движения. Обращение к действенному началу, отступление номерного членения перед широкими обобщениями.

«Анна Каренина» Р. Щедрина – образец балета-пьесы, воплощенный в жанре лирико-психологической драмы.

Структура – компоновка эпизодов-картин по принципу «сталкивания» контрастов на близком расстоянии с их последующим укрупнением. Обращение к «модели» П. Чайковского, возрождение общей стилистики его творчества.

Партитура балета – пример сочетания русской классической традиции, связанной с моделью П. Чайковского и современной манеры письма. Музыка П. Чайковского в интерпретации Р. Щедрина. Образы-сгустки семантического значения, способы их формирования (интонационные обороты, приемы развития, оркестровые тембры).

Прием взаимодействия «двух музык» – «музыки действия» и «музыки внутреннего состояния героев».

Структура – номерной принцип. Размывание граней номеров в конфликтных сценах, создание развернутых композиций со своим имманентным развитием. Различные функции данных композиций.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Раскрыть сущность новаторского принципа формообразования, присущего творческой манере С. Прокофьева (на примере анализа музыкальной драматургии балета «Золушка»).
2. Охарактеризовать уровни взаимодействия дивертисмента с лейтмотивной системой в музыкальной драматургии балета «Каменный цветок» С. Прокофьева.
3. Охарактеризовать две основные музыкальные сферы балета К. Караева «Семь красавиц» и особенности их драматургического развития.
4. Выявить роль прокофьевского принципа звукоарок в музыкально-драматургическом развитии балета К. Караева «Семь красавиц».
5. Раскрыть сущность переосмысления традиционной формы сюиты в балете К. Караева «Тропой грома».
6. Раскрыть интонационно-жанровую природу лейтмотивных характеристик героев балета «Тропой грома» К. Караева.
7. Выявить драматургическую функцию хора в балете С. Слонимского «Икар».

Тема 19. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ 80-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА. СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ. (ОПК-8)

Лекция.

Более широкая трактовка понятия «современный балет». Осмысление событий самых разных исторических эпох, их приближение социально-нравственным проблемам нашего времени. Тематическое и стилевое многообразие балетной музыки данного периода. Произведения А. Пушкина, Л. Толстого, А. Чехова, Н. Гоголя, В. Шекспира, А. Мюссе, древние мифы и летописи как основа балетных либретто. Жанровое разнообразие балетной музыки: хореографическая симфония-оратория («Пушкин. Размышления о поэте» А. Петрова), балет-буфф («Ревизор» А. Чайковского), лирическая комедия («Любовью за любовь» Т. Хренникова). Балет конца XX века как пример глубокого синтеза разных видов искусств. Связь балета «Мастер и Маргарита» А. Петрова и его же «Фантастической симфонии». «Любовью за любовь» Т. Хренникова и его кинопартитура «Гусарская баллада». «Балетная сюита» А. Шнитке и его музыка к спектаклю «Ревизская сказка». Балет «Метель» на музыку Г. Свиридова и его одноименный фильм с его же музыкой. «Кармен-сюита» Бизе-Щедрина и опера «Кармен». Балетная музыка данного периода как выразитель многих музыкально-стилистических тенденций последних десятилетий XX века. «Ревизор» А. Чайковского, «Анна Каренина» Р. Щедрина как примеры полистилистики в балете. Использование средств массовой культуры в балете «Пер Гюнт» А. Шнитке; средств джаза и рок-музыки в балетах «Разбойники» М. Минкова и «Валенсианская вдова» Ю. Саульского. Сближение балета с симфонической музыкой и активная деятельность в этой сфере композиторов-симфонистов Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского, А. Петрова, А. Шнитке, Э. Денисова.

«Искушение» на музыку «Маарьямааской мессы» К. Синка – грандиозная музыкальная фреска. Интонации народных песен и танцев, языческие ритмы, мелодические обороты византийских литургий и грегорианских хоралов с элементами современного мелодического языка.

Введение смешанного, мужского хоров, хора мальчиков, солистки-вокалистки, а также своеобразного ансамбля (орган, варган, волынка, каннель, арфа, колокола, ударные инструменты).

Равноправие музыки и хореографии. Сценическая трактовка хореографического материала – отсутствие премьеров и кордебалета, вариаций, дуэтов и других ансамблей в традиционном смысле. На сцене живая человеческая масса (танцевальный оркестр и три солиста). Функции солистов – образная концентрация настроения массы.

«Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани, хореография О. Виноградова по поэме Шота Руставели, следование традициям М. Фокина в трактовке понятия красоты как отвлеченного идеала.

Антиромантическое прочтение романтической темы. Эпическое начало в музыке. Отсутствие прямых цитат из народной музыки. Своеобразие партитуры – в передаче героики средствами квази-современного оркестра (стихия ритмо-динамики, серийная техника, политональные сочетания и гармонические комплексы, обилие сложных ладовых структур, полифоническое развитие тем, темброво-колористические эффекты).

Богатство инструментария и внутренняя статика музыки. Форма грандиозной фрески: вереница самостоятельных и свободно связанных между собой эпизодов, каждый из которых раздвигает пространство фрески вширь. Соответствие формы развитию поэтической темы. Недостаточная глубина разработанности образов.

Танец – в центре хореографической драматургии. Рисунок классических ориенталий, взрываемый прыжками из форм классического танца.

«Исповедь» Э. Денисова, по мотивам романа А. де Мюссе «Исповедь сына века». Жанр рассказа – исследования. Музыка – ощущение образной сопряженности с романом, ассоциативность впечатлений, метафоричность мышления. Широкое преломление современной композиторской техники.

Хореография Тийта Хярма – стройная возвышенность классической лексики, романтическая трактовка образа главного героя. Обобщенность хореографического языка, основанная на выверенной строгости классического танца (сольного, дуэтного и ансамблевого) в сочетании с элементами современной пластики.

«Мещанин во дворянстве» на музыку Р. Штрауса. Своеобразие партитуры балета – использование музыки из танцевальной сюиты Ф. Куперена, изящная тонкая оркестровка с использованием соло рояля.

Структура – II действия, 9 картин. Возрождение стилистики века Ж.Б. Мольера. Стилизация хореографического языка современными средствами выразительности, заключающаяся в оригинальном методе разработки материала. Отражение в сценических композициях приемов полифонии Р. Штрауса, различные ритмические воплощения одного и того же музыкального материала, как в массовых композициях, так и в камерных ансамблях. Соответствие форм танца (трио, квартет) структуре и содержанию музыкального материала. Использование лексики классического танца.

«Капричос» Н. Бордюг, по произведениям Ф. Гойи. Основные характерные особенности музыки – широкое мелодическое дыхание, разнообразие испанских ритмов, использование ладовых особенностей испанской народной музыки и исконно испанских танцевальных жанров.

Система развитых лейттем, драматургическая роль инструментальных тембров. Ритмический полифонизм, ритмическая «текучесть» и вариантность (постоянная переакцентировка, подчеркивающая испанское начало в музыке).

«Солярис» С. Жукова – масштабное симфоническое произведение в традициях советской хореодрамы. Музыкальная форма естественна и гармонична изнутри, не подвластна дансантиности и правилам балетной конструкции.

«Идеал полного слияния оркестра» – партитура сложная, насыщенная, плотная по звучанию. Отсутствие номерной структуры, единый звуковой поток. Пласты развернутых электронных звучаний, записанные на фонограмму звуковые эффекты (шум океана, крики птиц, скрежет разрушения), пронзительные эффекты синтезатора. При этом широкая мелодичность в традициях П. Чайковского. «Неадекватность» отражения музыки в хореографии – прием драматического контраста (например, в момент гремяще-напряженного форте – медленный и монотонный аскетичный круговорот движения).

Отказ от «современной» пластики. Доминирование утрированно-механических экзерсисов.

«Укрощение строптивой» одноактный балет К.Х. Штольце по мотивам Д. Скарлатти, балетмейстер Дж. Кранка на версию шекспировской комедии.

Точность и лаконичность сценарной драматургии, блеск и острота хореографии. Сплав динамики танцевального действия с высоким слогом классики, гротесковая терпкость.

Жесткость конструкции, пирамидальная архитектоника балета. Резкое переключение с эксцентриады на поэзию.

«Возвращение в чужую страну» на музыку из произведений Л. Яначека, балетмейстер Иржи Килиан. Структура – 2 дуэта и 2 трио. Посвящен памяти Дж. Кранко.

«Троянские игры» на музыку Б. Доунса, балетмейстер Роберт Норт. Воинственный танец мужчин в форме строго торжественного ритуала. Ритм – как главное действующее лицо.

«Блокада» на музыку Д. Шостаковича и советских песен 30-50-х годов (балетмейстер Е. Панфилов).

«Пиковая дама» на музыку Шестой симфонии П. Чайковского (балетмейстер – Р. Пети).

«Тело» – постановщик Саша Вальц.

«Реквием» на музыку В. Моцарта (постановщик Б. Эйфман).

«Мольба» на музыку А. Пярта, С. Рахманинова, Э. Эдгара (балетмейстер Сакико Ошима)

«Татьяна» на музыку П. Чайковского.

«Фауст» Ш. Каллоша

«Убийцы», «Подпоручик Ромашов», «Карамазовы», «Красная Жизель», «Русский Гамлет» – балетмейстеры Б. Эйфман.

Балеты для детей.

«Дюймовочка» – Е. Русинева.

«Волшебник Изумрудного города» А. Якобчука.

«Майская ночь» Е. Станковича

«Красная шапочка» К. Ципуна

«Чипполино» К. Хачатуряна

«Малыш и Карлсон» Ю. Тер-Осипова

«Винни-Пух и все, все, все...» Ю. Тер-Осипова

«Пеппи-Длинный Чулок» Т. Хартига

«Маугли» А. Градского

«Волшебный лук» А. Атоева

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

1. Раскрыть своеобразие сценической трактовки хореографического материала в балете «Искушение» на музыку К. Синка.
2. Выявить особенности формообразования в балете «Витязь в тигровой шкуре» А. Мачавариани.
3. Определить средств достижения возрождения стилистики эпохи Ж.Б. Мольера в балете «мещанин во дворянстве» на музыку Р. Штрауса.
4. Определить жанровую основу музыки балета «Капричос» Н. Бордюг.

Тема 20. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА. (ОПК-8)

Лекция.

Воспитательная роль музыки в учебном процессе: формирование музыкального вкуса, развитие слуха и осознанного отношения к музыке в хореографическом искусстве. Основные требования, предъявляемые к музыкальному материалу, сопровождающему уроки бального танца:

- 1) содержательность, высокое художественное качество;
- 2) соответствие характера музыки характеру движения.

Принципы подбора музыки: соответствие ритмического рисунка хореографической комбинации и ритма музыкального примера; ярко выраженные жанровые признаки музыкального материала, сопровождающего основные движения; наличие того или иного вида фактуры, влияющей на характер движения и способствующей достижению большего единства музыки и движения.

Проблемы совместной работы педагога-хореографа и концертмейстера, необходимость установления творческого контакта между ними. Два направления в работе:

- 1) подбор музыки к сочинённой хореографической комбинации;
- 2) сочинение хореографической комбинации на предложенный музыкальный материал.

Специфика каждого из направлений.

Два метода музыкального оформления уроков классического танца:

- 1) импровизационный метод;
- 2) внеимпровизационный метод (термин Богданова-Березовского). Основные требования к импровизационному методу на уроке бального танца: чёткость формы, точное соответствие музыки движению, опора на музыку и примеры из классической музыкальной литературы.

Preparation, его гармоническое содержание, ритмические особенности. Связь с ритмом будущего движения. Основные типы preparation, связанные с основными группами движений.

Необходимые условия при подборе музыкального материала при внеимпровизационном методе:

- 1) верный выбор жанра;
- 2) законченность формы музыкального примера.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

Не предусмотрено.

Тема 21. ОСНОВЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ АУДИОЗАПИСИ. (ПК-4)

Лекция.

Звукотехнические (аудио) средства. Понятие о звуке, его основные характеристики. Диапазон звуковых частот. Интенсивность и мощность звука, звуковое давление. Тембр звука. Максимальные частотные диапазоны. Искажения звука.

Особенности звука: слышимый частотный диапазон. Порог слышимости и болевой предел. Децибел. Громкость звука, единица уровня громкости (фон). Нормы допустимой громкости.

Акустика помещения. Влияние объема помещений на звучание инструментов. Нормы объема, расчет необходимого объема. Отражение звука. Эхо. Реверберация. Резонанс в помещении. Методы озвучивания помещений.

Электроакустические преобразователи (микрофоны, звукопередатчики). Принцип действия микрофона, его чувствительность, частотный и динамический диапазоны. Выбор микрофона для записи фонограмм.

Устройство магнитофона. Микшерские пульта, основные эксплуатационные характеристики.

Подготовка магнитофона к записи. Особенности регулирования среднего уровня записи.

Применение простейшего микширования. Звуковые планы. Искусственная реверберация. Монтаж фонограмм.

Практическое занятие.

Не предусмотрено.

Задания для самостоятельной работы.

Не предусмотрено.

4. Контроль знаний обучающихся и типовые оценочные средства

4.1. Распределение баллов:

3 семестр

- текущий контроль – 80 баллов
- контрольные срезы – 2 среза по 10 баллов каждый

Распределение баллов по заданиям:

№ те мы	Название темы / вид учебной работы	Формы текущего контроля / срезы	Мах. кол-во баллов	Методика проведения занятия и оценки
---------	------------------------------------	---------------------------------	--------------------	--------------------------------------

1.	СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ XV –XVI ВВ. (ХАРАКТЕРН ЫЕ ОСОБЕННОС ТИ, ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗ ОВАНИЯ).	Собеседо вание	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
----	---	-------------------	---	---

2.	НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ ФРАНЦИИ, ИТАЛИИ, АНГЛИИ, ГЕРМАНИИ.	Устный опрос	3	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
3.	СТАРИННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОПЕРЕ-БАЛЕТ Е ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВВ.	Устный опрос	3	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>

4.	СТИЛИЗАЦИЯ СТАРИННЫХ ТАНЦЕВ В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКОВ.	Устный опрос	5	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
5.	ТАНЦЕВАЛЬН ЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА.	Устный опрос	5	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>

6.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XX ВЕКА.	Устный опрос(контрольный срез)	10	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
----	-----------------------------	--------------------------------	----	--

7.	КЛАССИЧЕСКОЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ БАЛЕТА. СТРУКТУРА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ.	Собеседование	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
----	---	---------------	---	---

8.	РАЗВИТИЕ И ТАНЦЕВАЛЬН ЫХ ЖАНРОВ И ХОРЕОГРАФИ ЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТАХ РОМАНТИЧЕ СКОГО НАПРАВЛЕНИ Я.	Собеседо вание	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
----	---	-------------------	---	---

9.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ П. ЧАЙКОВСКОГО.	Устный опрос	2	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
10.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ А. ГЛАЗУНОВА.	Устный опрос	2	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>

11.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В СИМФОНИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ ДРАМЕ И. СТРАВИНСКОГО.	Собеседование	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	---------------	---	---

12.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ.	Собеседование	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	---------------	---	---

13.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ.	Устный опрос	5	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	--------------	---	--

14.	БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В ХОРЕОДРАМЕ XX ВЕКА.	Собеседо вание	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	-------------------	---	---

15.	ОБНОВЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫС ЛЕНИЕ ТРАДИЦИОН НЫХ БАЛЕТНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТО РОВ.	Собеседо вание	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	-------------------	---	---

16.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (20-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА).	Устный опрос	5	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	--	--------------	---	--

17.	ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.	Собеседо вание	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	---	-------------------	---	---

18.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.	Устный опрос	5	<p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
19.	ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ 80-90-Х ГОДОВ XX ВЕКА. СОВРЕМЕННЫЕ СРЕДСТВА МУЗЫКАЛЬНОЙ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ.	Собеседование		

20.	МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА.	Собеседование(контрольный срез)	10	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
-----	--	---------------------------------	----	---

21.	ОСНОВЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ АУДИОЗАПИСИ.	Собеседование	5	<p>Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.</p> <p>Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:</p> <ul style="list-style-type: none"> - правильность ответа по содержанию; - полнота и глубина ответа; - сознательность ответа; - логика изложения материала; - рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи; - своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе; - использование дополнительного материала; - рациональность использования времени, отведенного на задание. <p>5 баллов – студент умеет сопоставить полученную при подготовке к практическому занятию информацию, сравнивать разные точки зрения на анализируемую проблему, уметь четко формулировать свои вопросы и отвечать на задаваемые ему вопросы, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования</p> <p>3 балла - студент умеет применять полученную при подготовке к практическому занятию информацию, отвечать на большинство вопросов, вести дискуссию с использованием терминологии современной социологии образования.</p> <p>1 балл – студент владеет теоретическим материалом по теме практического занятия, иногда затрудняется при ответе на вопросы, не умеет сформулировать свою точку зрения на обсуждаемую проблему</p> <p>Если студент не владеет проблематикой практического занятия, не может отвечать на вопросы, зачитывает ответ по напечатанному тексту – ответ баллами не оценивается.</p>
22.	Итого за семестр		100	

Итоговая оценка по зачету выставляется в 100-балльной шкале и в традиционной четырехбалльной шкале. Перевод 100-балльной рейтинговой оценки по дисциплине в традиционную четырехбалльную осуществляется следующим образом:

100-балльная система	Традиционная система
50 - 100 баллов	Зачтено
0 - 49 баллов	Не зачтено

4.2 Типовые оценочные средства текущего контроля

Собеседование

Тема 1. СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ XV –XVI ВВ. (ХАРАКТЕРНЫЕ ОСОБЕННОСТИ, ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ).

1. Раскройте роль танцевальных жанров в развитии инструментальной музыки XVII-XVIII вв.
2. Какова структура классической танцевальной сюиты и принципы ее строения?

3. Дайте характеристику основных частей классической танцевальной сюиты.
4. Раскройте принципы формообразования в старинной танцевальной музыке.
5. Раскройте особенности строения музыкальных форм, характерных для старинных танцев

Тема 7. КЛАССИЧЕСКИЕ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ БАЛЕТА. СТРУКТУРА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ.

1. Какие музыкально-хореографические формы вы знаете?
2. Какова структура классической сюиты?
3. Раскройте сущность понятия «адажио» (как хореографического явления, как музыкальной формы).
4. Дайте характеристику мужской и женской вариациям.
5. Каковы функции коды?
6. Охарактеризуйте особенности многочастных классических сюит.
7. Раскройте многозначность термина «pas d action».
8. Охарактеризуйте основные этапы развития музыкальной драматургии в балете.
9. Раскройте значение лейтмотивной системы в балете.
10. Каким образом осуществляется разделение балетов по продолжительности и внутренней структуре?

Тема 8. РАЗВИТИЕ И ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЖАНРОВ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ФОРМ В БАЛЕТАХ РОМАНТИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ.

1. Выявите жанровую основу лейтмотивов в балете А. Адана «Жизель». Каковы приемы их модификации?
2. Каким образом осуществляется связь музыки балета А. Адана «Жизель» с бытовым музицированием?
3. Какие характерные особенности музыки балетных адажио «Жизели» А. Адана свидетельствуют о их связи с жанрами нокturna, романса, песни?
4. С помощью каких методов достигается драматизация танца в балетах Л. Делиба?
5. Какие новаторские черты в области традиционных балетных форм присущи музыке Л. Делиба?

Тема 11. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В СИМФОНИЧЕСКОЙ БАЛЕТНОЙ ДРАМЕ И. СТРАВИНСКОГО.

1. Раскройте сущность контрастно-составного принципа строения балетов И. Стравинского, его отличие от традиционного сюитного.
2. Каковы характерные особенности музыкального языка «русского периода» творчества И. Стравинского?

Тема 12. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В НЕОКЛАССИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ.

1. Раскройте сущность понятия «неоклассицизм» в балетном искусстве и его характерные черты.
2. Какие классические формы академического балетного спектакля лежат в основе балетов И. Стравинского «Аполлон Мусагет», «Игра в карты», «Агон»?
3. Какими приемами «осовременивания» музыки П. Чайковского и Дж. Перголези пользуется И. Стравинский в балетах «Пульчинелла» и «Поцелуй феи»?

Тема 14. БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В ХОРЕОДРАМЕ XX ВЕКА.

1. Раскройте основные особенности хореодрамы XX века.
2. В чем заключается своеобразие драматургического метода С. Прокофьева?

3. Какие элементы музыкальной формы свидетельствуют о приверженности С. Прокофьева сквозным музыкальным структурам?

Тема 15. ОБНОВЛЕНИЕ И ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ ТРАДИЦИОННЫХ БАЛЕТНЫХ ФОРМ В ТВОРЧЕСТВЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ.

1. Какие типы музыкальной драматургии сложились в балетном искусстве к началу XX века? Охарактеризуйте их.
2. Какова жанровая типология советских балетов?
3. Выявите зависимость трактовки традиционных балетных форм от жанра балетного спектакля.
4. Каким изменениям подверглась форма балетного адажио в творчестве советских композиторов?
5. Раскройте сущность ведущего принципа развития драматургии в советской балетной музыке – принципа интонационных антитез.

Тема 17. ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ СОВЕТСКОГО БАЛЕТА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

1. Какие литературные источники лежат в основе либретто балетов второй половины XX века?
2. Приведите примеры жанрового обновления балетной музыки во второй половине XX века.
3. Раскройте роль межжанровых связей в балетной музыке XX века.
4. Охарактеризуйте тенденции музыкально-драматического развития советских балетов второй половины XX века.
5. Назовите представителей советской симфонической школы, в творчестве которых сформировался стиль многоактного симфонизированного балета.
6. В каких балетах XX века музыкально-драматургическое развитие основано на методе контрастных антитез?
7. Раскройте сущность различных методов освоения фольклора в балетной музыке.
8. Какие балетные формы получили развитие в балетах XX века.
9. Какие типы структур характерны для балетов второй половины XX века?

Тема 20. МУЗЫКАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ УРОКОВ БАЛЬНОГО ТАНЦА.

1. Каково значение музыкального сопровождения на уроке бального танца?
2. Назовите методы музыкального оформления уроков бального танца. Раскройте их сущность и содержание.
3. Какими принципами подбора музыкального материала должен руководствоваться педагог-хореограф в процессе подготовки к урокам бального танца?
4. Какие пути преодоления типичных сложностей в процессе подбора музыкального сопровождения к урокам бального танца Вы можете предложить?
5. Охарактеризуйте основные направления в совместной работе педагога-хореографа и концертмейстера.

Тема 21. ОСНОВЫ РЕДАКТИРОВАНИЯ АУДИОЗАПИСИ.

1. Раскройте основные характеристики, его особенности.
2. Что такое реверберация?
3. Каковы основные эксплуатационные характеристики микшерского пульта?
4. Каковы принципы действия микрофона?
5. Опишите методику монтажа фонограмм.

Устный опрос

Тема 2. НАЦИОНАЛЬНЫЕ СТАРИННЫЕ ТАНЦЫ ФРАНЦИИ, ИТАЛИИ, АНГЛИИ, ГЕРМАНИИ.

1. Каковы характерные особенности народных французских танцев (куранты, менуэта, буре, пассе, вольты, бранля, ригодона)?
2. Какие индивидуальные черты, являющиеся признаками стиля, характеризуют танцевальную музыку французских клавесинистов?
3. Каков «классический» облик контрданса в эпоху его наивысшего расцвета (70-90-е годы XVIII века)?
4. Раскройте проблему влияния контрданса на становление классического финала сонатно-симфонического цикла.
5. Какие средства выразительности (метроритмические, темповые, формообразующие) характеризуют музыку итальянских народных танцев (форланы, пассакалии, сицилианы, паваны)?
6. В чем заключается различие между сюитами И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Тема 3. СТАРИННЫЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В ОПЕРЕ-БАЛЕТЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVII – XVIII ВВ.

1. В чем заключается сущность реформы оперного балета Ж.Б. Люлли?
2. Какая традиция построения танцевальных эпизодов сформировалась в балетном творчестве Ж.Б. Рамо и затем продолжила свое развитие в творчестве композиторов XX века? (см. V акт героической оперы Ж.Б. Рамо «Кастор и Поллукс»).
3. Раскройте роль танцевальных эпизодов в структуре балета-пантомимы В.А. Моцарта «Безделушки».

Тема 4. СТИЛИЗАЦИЯ СТАРИННЫХ ТАНЦЕВ В МУЗЫКЕ КОНЦА XIX НАЧАЛА XX ВЕКОВ.

1. Раскройте сущность композиторского приема стилизации.
2. В творчестве каких композиторов XIX и XX вв. активно используется прием стилизации старинных танцев?
3. Какие старинные танцы являются объектами стилизации чаще всего?

Тема 5. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ В МУЗЫКЕ XIX ВЕКА.

1. Какие национальные танцевальные жанры получили распространение в музыке XIX века? Охарактеризуйте их.
2. Выявите основные тенденции развития танцевальных жанров в музыке XIX века.
3. Раскройте специфику претворения танцевальных жанров в инструментальном, балетном и оперном творчестве русских и зарубежных композиторов XIX века.
4. Приведите примеры наличия ярко выраженной жанрово-танцевальной основы в инструментальных миниатюрах, сонатно-симфонических циклах, симфонических поэмах композиторов XIX века.

Тема 6. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ XX ВЕКА.

1. Какие танцы входят в состав латиноамериканской группы?
2. Каковы характерные особенности танцевальных жанров афро-американского фольклора?
3. Раскройте специфику использования латиноамериканских танцевальных жанров в музыке американских и западноевропейских композиторов.
4. Раскройте особенности мюзикла как музыкально-сценического жанра.
5. Какова роль танцевальных эпизодов в сквозной пластической драматургии мюзикла?

Тема 9. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ БАЛЕТЕ П. ЧАЙКОВСКОГО.

1. Раскройте основные положения балетной реформы П. Чайковского?
2. Каким изменениям подверглась традиционная балетная форма *pas d'action* в балетах П. Чайковского?
3. Какие новаторские черты привнесены П. Чайковским в область характерного танца?
4. Приведите примеры использования методов симфонического развития в балетных адажио П. Чайковского.
5. Каковы принципы строения классической и характерной сюиты в балетах П. Чайковского.

Тема 10. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ А. ГЛАЗУНОВА.

1. Раскройте роль полифонических приемов в развитии музыкальной драматургии балетов «Раймонда», «Времена года» А. Глазунова.
2. Приведите примеры стилизации старинных танцев в балете А. Глазунова «Барышня-крестьянка».
3. Раскройте сущность основополагающих принципов симфонического развития в музыкальной драматургии балетов А. Глазунова.

Тема 13. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ КОМПОЗИТОРОВ-ИМПРЕССИОНИСТОВ.

1. Какой тип музыкальной драматургии сформировался в балетном творчестве композиторов-импрессионистов?
2. Какие особенности поэмной структуры балетных спектаклей свидетельствуют об отходе композиторов-импрессионистов от традиционных балетных форм?
3. Приведите примеры широкого использования жанровых особенностей испанской музыки в балетах М. Равеля.

Тема 16. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В БАЛЕТАХ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (20-40-Е ГОДЫ XX ВЕКА).

1. Какие традиционные и новаторские тенденции характерны для развития балетного искусства 20-30-х годов XX века? Какие из них стали определяющими для развития советского балета?
2. Какова жанровая природа музыкальной драматургии ранних балетов С. Прокофьева «Сказка о шуте», «Блудный сын», «На Днепре», «Стальной скок»?
3. Приведите примеры интонационного обновления традиционных балетных форм в советских балетах 20-40-х годов.

Тема 18. ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ И БАЛЕТНЫЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ СОВЕТСКИХ БАЛЕТОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА.

1. Каким образом осуществляется синтез традиций и новаторства в музыкальной драматургии балетов С. Прокофьева «Золушка» и «Каменный цветок»?
2. Какие особенности музыкальной драматургии балета «Спартак» свидетельствуют о его принадлежности к жанру симфонической поэмы.
3. Какие средства выразительности (музыкальные и хореографические) способствуют созданию яркого национального колорита в балетах А. Хачатуряна, К. Караева, М. Кажлаева?
4. Какие особенности поэмно-симфонической структуры М. Равеля и К. Дебюсси претворены в балете А. Петрова «Берег надежды»?
5. Приведите примеры использования полистилистики в балете А. Петрова «Берег надежды».
6. Каким образом С. Прокофьевым воплощается идея танцевального решения балета «Золушка»?
7. Какова трактовка сюиты в балете С. Прокофьева «Золушка»?

4.3 Промежуточная аттестация по дисциплине проводится в форме зачета

Типовые вопросы зачета (ОПК-8, ПК-4)

1. Классическая танцевальная сюита XVII-XVIII вв. (структура, принципы строения, характеристика основных частей).
2. Принципы формообразования старинных танцев. Композиционные особенности простой двухчастной формы, трехчастной формы, формы рондо.
3. Разновидности старинных танцев Франции, Италии, Англии, Германии (их характеристика).
4. Старинные танцевальные жанры в музыкально-драматургических произведениях Ж.Б. Люлли, Ж.Ф. Рамо, Х.В. Глюка, В.А. Моцарта.
5. Проблема стилизации старинных танцевальных жанров в произведениях композиторов XIX-XX вв.
6. Разновидности танцевальных жанров в музыке XIX в. (польские, венгерские испанские, скандинавские, чешские), их характерные особенности.
7. Особенности претворения национальных танцевальных жанров в профессиональной музыке XIX века (инструментальной, симфонической, оперной, балетной).
8. Танцевальные жанры XX века, их характеристика.
9. Претворение новых танцевальных жанров XX века в мюзикле.
10. Классические балетные формы, их функции в балетном спектакле.
11. Формирование классических балетных форм в балетах романтического направления. Стабилизация номерной структуры балетного спектакля.
12. Развитие танцевальных жанров и балетных форм в балете А. Адана «Жизель».
13. «Коппелия» Л. Делиба.
14. Переосмысление форм романтического балета и их развитие в большом академическом балете П. Чайковского («Лебединое озеро», «Спящая красавица»).
15. Танцевальность в балетах П. Чайковского.
16. Специфика проявления танцевальных жанров и классических балетных форм в балетах А. Глазунова.
17. Симфоническая балетная драма, ее характерные особенности.
18. Методы претворения песенно-танцевального фольклора в балетах «русского периода» творчества И. Стравинского.
19. «Петрушка» И. Стравинского, принципы организации музыкально-хореографических форм на различных масштабных уровнях балетного спектакля.
20. «Неоклассицизм», сущность понятия и особенности его проявления в балете.
21. Возрождение классических форм академического балетного спектакля в балетах И. Стравинского («Аполлон Мусагет», «Агон», «Игра в карты»).
22. Неоклассицизм в австро-немецкой балетной музыке 30-х годов XX века. (Балеты П. Хиндемита, Ж. Орика, Ф. Пуленка).
23. Характеристика музыкального языка М. Равеля и К. Дебюсси.
24. Поэзная структура балетного спектакля, ее характерные особенности («Дафнис и Хлоя» М. Равеля).
25. Претворение жанровых особенностей испанской народной музыки в симфонических произведениях М. Равеля.
26. Специфика проявления балетных форм в хореодrame XX века.
27. Зависимость трактовки танцевальных жанров и балетных форм от жанровой направленности балетных спектаклей (балеты С. Прокофьева «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок»).
28. Основные виды драматургии советских балетов, их характеристика.
29. Характерные особенности развития советского балетного искусства

20-40-х годов.

30. Жанровое разнообразие ранних балетов С. Прокофьева («Сказка о шуте», «Стальной скок», «На Днепре», «Блудный сын»).
31. «Красный мак» Р. Глиэра, специфика проявления танцевальных жанров и балетных форм.
32. «Бахчисарайский фонтан» Б. Асафьева, специфика проявления танцевальных жанров и балетных форм.
33. Новаторские черты балетной музыки Д. Шостаковича («Золотой век», «балет», «Светлый ручей»).
34. Основные тенденции развития советского балета второй половины XX века.
35. «Золушка» С. Прокофьева, возрождение классических форм академического балета.
36. «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева. Новые балетные формы и классические традиции.
37. Танцевальные жанры и балетные формы в балетах А. Хачатуряна «Спартак» и «Гаянэ».
38. Танцевальные жанры и балетные формы в балетах К. Караева «Семь красавиц», «Тропую грома».
39. Танцевальные жанры и балетные формы в балете «Берег надежды» А. Петрова.
40. Танцевальные жанры и балетные формы в балете «Икар» Ю. Слонимского.
41. Танцевальные жанры и балетные формы в балете «Ярославна» Б. Тищенко.
42. Танцевальные жанры и балетные формы в балете «Анна Каренина».
43. Современные средства музыкальной и хореографической выразительности в балетах последней трети XX века.

Типовые задания для зачета (ОПК-8, ПК-4)

Привести примеры стилизации старинных танцев в балетах П. Чайковского, А. Глазунова, К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева.

Стилизация старинных танцев французскими композиторами – К. Дебюсси и М. Равелем.

Старинные танцы в музыке И. Стравинского.

Старинные танцевальные жанры в музыке Д. Шостаковича, С. Прокофьева, Н. Мясковского и др.

4.4. Шкала оценивания промежуточной аттестации

Оценка	Компетенции	Дескрипторы (уровни) – основные признаки освоения (показатели достижения результата)
«зачтено» (50 - 100 баллов)	ОПК-8	Знает методы анализа музыкальных форм, применяемых в области хореографического искусства
	ПК-4	Способен осуществлять художественно-эстетический анализ танцевально-музыкальных форм хореографического искусства, формируя профессиональную культуру обучающихся
«не зачтено» (0 - 49 баллов)	ОПК-8	Не знает методы анализа музыкальных форм, применяемых в области хореографического искусства
	ПК-4	Не способен осуществлять художественно-эстетический анализ танцевально-музыкальных форм хореографического искусства, формируя профессиональную культуру обучающихся

5. Методические указания для обучающихся по освоению дисциплины (модуля)

5.1 Методические указания по организации самостоятельной работы обучающихся:

Приступая к изучению дисциплины, в первую очередь обучающимся необходимо ознакомиться содержанием рабочей программы дисциплины (РПД), которая определяет содержание, объем, а также порядок изучения и преподавания учебной дисциплины, ее раздела, части.

Для самостоятельной работы важное значение имеют разделы «Объем и содержание дисциплины», «Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины» и «Материально-техническое обеспечение дисциплины, программное обеспечение, профессиональные базы данных и информационные справочные системы».

В разделе «Объем и содержание дисциплины» указываются все разделы и темы изучаемой дисциплины, а также виды занятий и планируемый объем в академических часах.

В разделе «Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины» указана рекомендуемая основная и дополнительная литература.

В разделе «Материально-техническое обеспечение дисциплины, программное обеспечение, профессиональные базы данных и информационные справочные системы» содержится перечень профессиональных баз данных и информационных справочных систем, необходимых для освоения дисциплины.

5.2 Рекомендации обучающимся по работе с теоретическими материалами по дисциплине

При изучении и проработке теоретического материала необходимо:

- просмотреть еще раз презентацию лекции в системе MOODLe, повторить законспектированный на лекционном занятии материал и дополнить его с учетом рекомендованной дополнительной литературы;
- при самостоятельном изучении теоретической темы сделать конспект, используя рекомендованные в РПД источники, профессиональные базы данных и информационные справочные системы;
- ответить на вопросы для самостоятельной работы, по теме представленные в пункте 3.2 РПД.
- при подготовке к текущему контролю использовать материалы фонда оценочных средств (ФОС).

5.3 Рекомендации по работе с научной и учебной литературой

Работа с основной и дополнительной литературой является главной формой самостоятельной работы и необходима при подготовке к устному опросу на семинарских занятиях, к дебатам, тестированию, экзамену. Она включает проработку лекционного материала и рекомендованных источников и литературы по тематике лекций.

Конспект лекции должен содержать реферативную запись основных вопросов лекции, в том числе с опорой на размещенные в системе MOODLe презентации, основных источников и литературы по темам, выводы по каждому вопросу. Конспект может быть выполнен в рамках распечатки выдачи презентаций лекций или в отдельной тетради по предмету. Он должен быть аккуратным, хорошо читаемым, не содержать не относящуюся к теме информацию или рисунки.

Конспекты научной литературы при самостоятельной подготовке к занятиям должны содержать ответы на каждый поставленный в теме вопрос, иметь ссылку на источник информации с обязательным указанием автора, названия и года издания используемой научной литературы. Конспект может быть опорным (содержать лишь основные ключевые позиции), но при этом позволяющим дать полный ответ по вопросу, может быть подробным. Объем конспекта определяется самим студентом.

В процессе работы с основной и дополнительной литературой студент может:

- делать записи по ходу чтения в виде простого или развернутого плана (создавать перечень основных вопросов, рассмотренных в источнике);
- составлять тезисы (цитирование наиболее важных мест статьи или монографии, короткое изложение основных мыслей автора);
- готовить аннотации (краткое обобщение основных вопросов работы);
- создавать конспекты (развернутые тезисы).

5.4. Рекомендации по подготовке к отдельным заданиям текущего контроля

Собеседование предполагает организацию беседы преподавателя со студентами по вопросам практического занятия с целью более обстоятельного выявления их знаний по определенному разделу, теме, проблеме и т.п. Все члены группы могут участвовать в обсуждении, добавлять информацию, дискутировать, задавать вопросы и т.д.

Устный опрос может применяться в различных формах: фронтальный, индивидуальный, комбинированный. Основные качества устного ответа подлежащего оценке:

- правильность ответа по содержанию;
- полнота и глубина ответа;
- сознательность ответа;
- логика изложения материала;
- рациональность использованных приемов и способов решения поставленной учебной задачи;

- своевременность и эффективность использования наглядных пособий и технических средств при ответе;
- использование дополнительного материала;
- рациональность использования времени, отведенного на задание.

Устный опрос может сопровождаться презентацией, которая подготавливается по одному из вопросов практического занятия. При выступлении с презентацией необходимо обращать внимание на такие моменты как:

- содержание презентации: актуальность темы, полнота ее раскрытия, смысловое содержание, соответствие заявленной темы содержанию, соответствие методическим требованиям (цели, ссылки на ресурсы, соответствие содержания и литературы), практическая направленность, соответствие содержания заявленной форме, адекватность использования технических средств учебным задачам, последовательность и логичность презентуемого материала;
- оформление презентации: объем (оптимальное количество), дизайн (читаемость, наличие и соответствие графики и анимации, звуковое оформление, структурирование информации, соответствие заявленным требованиям), оригинальность оформления, эстетика, использование возможности программной среды, соответствие стандартам оформления;
- личностные качества: ораторские способности, соблюдение регламента, эмоциональность, умение ответить на вопросы, систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам программы;
- содержание выступления: логичность изложения материала, раскрытие темы, доступность изложения, эффективность применения средств ИКТ, способы и условия достижения результативности и эффективности для выполнения задач своей профессиональной или учебной деятельности, доказательность принимаемых решений, умение аргументировать свои заключения, выводы.

6. Учебно-методическое и информационное обеспечение дисциплины

6.1 Основная литература:

1. Слонимский Ю.И. Драматургия балетного театра XIX века : учеб. пособие. - 3-е изд., стер.. - Санкт-Петербург, Москва, Краснодар: Лань, Планета музыки, [201. - 343 с.
2. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие. - 4-е изд., испр.. - СПб, М., Краснодар: Лань, Планета музыки, 2013. - 496 с.

6.2 Дополнительная литература:

1. Ванслов В.В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. - Изд. 2-е , доп.. - М.: Искусство, 1971. - 303 с.
2. Амфитеатров А. В. Против течения : художественная литература. - Санкт-Петербург: Книгоиздательство «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1908. - 254 с. - Текст : электронный // ЭБС «Университетская библиотека онлайн» [сайт]. - URL: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=427064>
3. Лопухов Ф.В. Хореографические откровения. - М.: Искусство, 1972. - 215 с.

6.3 Иные источники:

1. Российская национальная библиотека - www.nlr.ru

7. Материально-техническое обеспечение дисциплины, программное обеспечение, профессиональные базы данных и информационные справочные системы

Для проведения занятий по дисциплине необходимо следующее материально-техническое обеспечение: учебные аудитории для проведения занятий лекционного и семинарского типа, групповых и индивидуальных консультаций, текущего контроля и промежуточной аттестации, помещения для самостоятельной работы.

Учебные аудитории и помещения для самостоятельной работы укомплектованы специализированной мебелью и техническими средствами обучения, служащими для представления учебной информации большой аудитории.

Помещения для самостоятельной работы укомплектованы компьютерной техникой с возможностью подключения к сети "Интернет" и обеспечением доступа в электронную информационно-образовательную среду Университета.

Для проведения занятий лекционного типа используются наборы демонстрационного оборудования, обеспечивающие тематические иллюстрации (проектор, ноутбук, экран/ интерактивная доска).

Лицензионное и свободно распространяемое программное обеспечение:

7-Zip 9.20

Adobe Reader XI (11.0.08) - Russian Adobe Systems Incorporated 10.11.2014 187,00 MB 11.0.08

Kaspersky Endpoint Security для бизнеса - Стандартный Russian Edition. 1500-2499 Node 1 year Educational Renewal Licence

Microsoft Office Профессиональный плюс 2007

Microsoft Windows 10

Профессиональные базы данных и информационные справочные системы:

1. Консультант студента. Гуманитарные науки: электронно-библиотечная система. – URL: <https://www.studentlibrary.ru>
2. Научная электронная библиотека eLIBRARY.ru. – URL: <https://elibrary.ru>
3. Научная электронная библиотека Российской академии естествознания. – URL: <https://www.monographies.ru>
4. Президентская библиотека имени Б.Н. Ельцина. – URL: <https://www.prilib.ru>
5. Российская государственная библиотека. – URL: <https://www.rsl.ru>
6. Российская национальная библиотека. – URL: <http://nlr.ru>
7. Тамбовская областная универсальная научная библиотека им. А.С. Пушкина. – URL: <http://www.tambovlib.ru>
8. Университетская библиотека онлайн: электронно-библиотечная система. – URL: <https://biblioclub.ru>
9. Электронная библиотека ТГУ. – URL: <https://elibrary.tsutmb.ru/>
10. Электронная библиотека РФФИ. – URL: <https://www.rfbr.ru/rffi/ru/library>
11. Электронный каталог Фундаментальной библиотеки ТГУ. – URL: <http://biblio.tsutmb.ru/elektronnyij-katalog>

Электронная информационно-образовательная среда

https://auth.tsutmb.ru/authorize?response_type=code&client_id=moodle&state=xyz

Взаимодействие преподавателя и студента в процессе обучения осуществляется посредством мультимедийных, гипертекстовых, сетевых, телекоммуникационных технологий, используемых в электронной информационно-образовательной среде университета.