

ЛУГАНСКАЯ НАРОДНАЯ РЕСПУБЛИКА
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, СПОРТА И МОЛОДЕЖИ

ЛУГАНСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ АКАДЕМИЯ
КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ ИМЕНИ М. МАТУСОВСКОГО»

Кафедра хореографического искусства

**ОПОРНЫЙ КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ**

АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНО-ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ФОРМ

Направление подготовки **52.03.01 «Хореографическое искусство»**

Специализация **«Народная хореография»,
«Современная хореография»,
«Бальная хореография»**

Факультет культуры

ТЕМА 1. ВВЕДЕНИЕ. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ФОРМ И ЖАНРОВ МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Искусство – форма культуры, связанная со способностью человека к эстетическому усвоению мира, к его воспроизведению в образах и символах, опирающихся на творческое воображение. Искусство – детище двух творцов: эпохи и художника. С одной стороны, искусство всегда опирается на существующие в культуре данного общества эстетические представления, каноны и идеалы. А с другой стороны, эти представления и идеалы превращаются творческими усилиями конкретного художника (писателя и т.п.) в неповторимое, уникальное произведение искусства.

Традиционно виды искусства делятся по способу воплощения художественного образа и по форме чувственного восприятия.

По способу воплощения художественного образа различают:

- *пространственные* искусства – архитектура, скульптура, живопись, графика, художественная фотография, декоративно-прикладное искусство и дизайн;
- *временные* искусства – радио, музыка, литература;
- *пространственно-временные* – киноискусство, театр, танец, цирковое искусство и тому подобное.

По форме чувственного восприятия различают:

- *слуховые* – музыка, радио;
- *зрительные* – архитектура, скульптура, живопись, графика, художественная фотография;
- *зрительно-слуховые* – театр, кино.

Музыка – искусство, закрепляющее и развивающее возможности невербального звукового общения, связанного с человеческой речью. Музыка как искусство сама собой представляет обособленную от речи, развитую и самостоятельную интонацию в том смысле, что музыка оперирует теми же факторами, что и интонация речи: выразительностью звуковых изменений, выразительностью темпа, ритма, тембра, национальной и возрастной окраски звука и другими элементами. Опираясь на выразительную природу речевой *интонации*, музыка сама оказывается своего рода интонацией, создает эмоциональный облик музыкального и жизненного переживания. Это эмоциональное подобие является прямым и главным содержанием музыкального образа.

Понятие *интонации* было перенесено в область хореографии закономерно, потому как музыка опирается на выразительность речевой интонации, так и танец, хореография, балет опираются на выразительность движения. Источник, материал этих искусств – человек, его голос, жест, движение, пластика.

Хореографическое искусство с самого начала синтетическое, потому что *музыка усиливает выразительность танцевальной пластики* и дает ей эмоциональное ритмическое основание. Хореография – зрелищное искусство, где существенное значение приобретает не только динамическая, временная, но и пространственная композиция танца, зрительный образ танцора (отсюда – роль костюмов, изобразительного оформления и т.д.).

Дивертисмент, классическая и характерная сюита, *pas de deux*, *pas d'action*, *grand pas* – основные музыкально-хореографические жанры и формы академического большого балета.

Искусство хореографии представлено не только классическим балетом, но и непосредственно связано с традициями народного танца, который воспроизводит в движении и пластике специфику национального сознания.

Сопоставление контрастных танцев легло в основу старинной танцевальной сюиты, сформировавшейся в XVII веке в творчестве итальянских лютнистов и французских клавесинистов. Основу сюиты составили четыре танца: аллеманда, куранта, сарабанда и жига.

Иногда между сарабандой и жигой вставляли другие танцы: бурре, гавот и менуэт, старинный полонез, а несколько позднее англес (контрданс).

Сюиты создавали не только для отдельных инструментов, но и для оркестра. Музыка сюиты уже не предназначалась для сопровождения танцев. Сложившиеся танцевальные формы в сюите утратили, свое прикладное значение, обогатились высоким художественным содержанием. Позднее стали вводить в сюиту и нетанцевальные формы. Великие немецкие композиторы XVIII века – Бах и Гендель, в творчестве которых старинная танцевальная сюита достигла яркого расцвета, – нередко предваряли сюиту увертюрой или прелюдией, вводили в нее «арию» (песню) с вариациями. Плавное, напевное движение арий ярко контрастировало с танцевальными частями сюиты. Весьма характерно, что Гендель нередко завершал свои клавирные сюиты песенной темой с вариациями – обычно это были арии, а иногда и вариации на постоянный бас. Все это еще дальше уводило старинную сюиту от области бытовой, прикладной танцевальной музыки.

В XVII-XVIII веках мелодии и ритм популярных танцев широко используются и в более сложных формах инструментальной музыки: в трио-сонатах (т.е. сонатах для трех инструментов – двух скрипок в сопровождении клавишного инструмента), в сольных скрипичных и клавирных сонатах.

Любимейшим танцем и в придворном и в бюргерском быту с конца XVIII века становится менуэт. В прошлом народный хороводный танец французской провинции Пуату́, менуэт в условиях пышного придворного церемониала приобретает черты несколько чопорного и жеманного бального танца, с приседаниями, поклонами и реверансами. И хотя танцевали менуэт не только на блестящих придворных балах, но и в более непринужденной обстановке бюргерских собраний, танец этот уже в XVIII веке приобрел значения музыкальной характеристики высшего сословия.

В начале XVIII века менуэт проникает и в Россию, где его называют «меноветом» или «менуветом» и танцуют на придворных ассамблеях, введенных Петром I.

Этому танцу отдали дань большинство композиторов XVII-XVIII веков: Жан Батист Люлли (1632-1687) вводит его в свои оперно-балетные спектакли, Бах, Гендель – в инструментальную сюиту. И что еще более важно – во второй половине XVIII века менуэт входит в сонату, симфонию и квартет в качестве составной части сонатно-симфонического цикла. В симфониях Гайдна (1732—1809) менуэт приобретает оживленность, задорную игривость, подчас грубоватость крестьянских танцев; в некоторых из них явственно ощущается плавный вальсообразный ритм лендлера. В свою очередь Моцарт вносит в менуэт черты мужественной энергии, изящества и тонкого лиризма.

Конец XVIII века – переломный момент европейской истории. Это эпоха великих революционных переворотов в жизни народов Европы, время острой борьбы и постепенного вытеснения старой, феодальной культуры – новой, буржуазно-демократической.

Уходят в прошлое атрибуты аристократического быта: высокие прически дам, похожие на башни, фижмы и кринолины, угасает интерес к старинным танцам (за исключением менуэта). Никто уже не танцует аллеманду и куранту. Все реже обращаются композиторы к старинным танцевальным формам. Бетховен в большинстве сонат и симфоний заменяет менуэт «скерцо» (буквально – «шутка»), позднее Шуберт, Берлиоз вводят в симфонию вальс – танец нового времени.

Лишь в конце XIX-начале XX века возрождается интерес композиторов к старинным танцевальным формам, нередко используемым в целях стилизации. Так замечательный

норвежский композитор Григ создает сюиту «Из времен Гольдберга», куда вошли сарабанда, гавот, ария и ригодон.

Русские композиторы также обращались к старинным западноевропейским танцевальным формам. Например, С. Танеев в романсе «Менуэт» пользуется ритмическими и мелодическими особенностями этого танца для характеристики представителей аристократического общества, обреченного на гибель Великой Французской революцией. Грозные интонации революционной песни «Ça ira» («Все вперед!») прерывают музыку изящного старинного танца «с его умильным замираньем».

Нередко композиторы обращаются и к гавоту. Чайковский завершает им первую симфоническую сюиту. Прокофьев в начале XX века сочиняет «Классическую симфонию» с гавотом в качестве » третьей части. В цикл фортепьянных пьес (соч. 12) он включает гавот, ригодон и аллеманду, а в другой цикл (соч. 32) – гавот и менуэт.

Замечательные образцы старинных танцев мы находим и в крупных сценических произведениях композитора: в балетах «Золушка» – гавот, паванна, бурре; «Ромео и Джульетта» – менуэт, гавот; в опере «Дуэнья» («Обручение в монастыре») – менуэт, сарабанду.

Менуэт - особая часть симфоний Гайдна и В. А. Моцарта. Интонации и ритмы танца и марша в творчестве Л. Бетховена. Австрийский лендлер в произведениях Ф. Шуберта. Становление жанра классической и характерной балетной сюиты русского искусства в творчестве М. Глинки (танцы в "Иване Сусанине," Руслане и Людмиле »). Украинские танцы в творчестве Н. Лысенко, Л. Дычко и др ..

Постепенное возникновение европейского балета как самостоятельного вида искусства из танцевальных эпизодов и интермедий внутри драматических, а затем и оперных спектаклей, в XVI-XVIII вв. сначала в Италии, а впоследствии особенно интенсивно во Франции. Отделение балета от драматических и оперных спектаклей во второй половине XVIII в . Гаспаро Анджелини и Новерр - авторы первых балетов в собственном смысле слова.

Ж.Ж. Новер - реформатор балета середины XVIII в .. Пантомима - главное выразительное средство балетов Новера. Сквозное действие, соответствие действия и музыки, характеры персонажей - основные факторы, благодаря которым, Новер вызвал бурные эмоции у зрителей.

Обновления художественных средств музыки и хореографии в романтическом искусстве первой половины XIX в .. Отказ от сюжетов античной мифологии, которые председательствовали в балете с XVI в .. «Характерный танец» - воплощение эстетики романтиков. Как правило, в балетном спектакле характерный танец находился на втором плане. Роль, выдержана в пределах характерного танца, могла иногда занимать и существенное место в общей концепции действия, в расположении противоположных сил. В качестве дивертисментного номера характерный танец оказывал действия, отдельной сцене, картине социально-исторические и бытовые окраску. Как и классический танец, мог быть сольным, дуэтным, ансамблевым и массовым. В своей основе он имел народный национальный танец, стилизованный как на рисунке групп, так и в трактовке движений. Достаточно часто характерен кордебалет служил фоном для одной, двух или трех пар солистов, отражая в более простых движениях сложный рисунок их танца.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки: Учеб пособие / Г. А. Безуглая. - СПб .: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. - 177с

2. Борев Ю. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев-М.; Высш. шк., в 2002.
3. Ванслов В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007.
4. Вашкевич Н. Н. История хореографы всех веков и народов - СПб.: Издательство «Лань»; «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009.
5. Ефименкова Б. Танцевальные жанры. М., 1960.
6. Карп П. В балете - М.: Искусство, 1967.
7. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Преромантизм.-Л.: Искусство, 1983.
8. Красовская В. М. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: Романтизм. Второй узи. испр. - СПб.: Издательство «Лань»; «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2008.
9. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины 19 века. - Второй изд., Испр. - СПб.: Лань, 2008.
10. Лаврентьева И. В. Симфонии Шуберта: путеводитель / И. В. Лаврентьева. - М.: Музыка, 1967. -. - 112 с.: Нот. пр.
11. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998..
12. Чистякова В.В. В мире танца. Беседы о балете. Л.-М., «Искусство», 1964.
13. Шорникова М. Музыкальная литература: Развитие западно-европейской музыки. Второй год обучения. Ростов н / Д: Феникс, 2003
14. Эльяш Н. И. Образы танца - М: Знание, 1970.
15. Юрий М. Ф. Человек и мир.- К.: Дакор, в 2006.Юрій М. Ф. Людина і світ.- К.: Дакор, 2006.

ТЕМА 2. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ КЛАССИЧЕСКОГО БАЛЕТА.

Взаимосвязь музыки, литературы и хореографии - главный принцип определения вида, рода балетного спектакля. Балетный сценарий не только не имеет самостоятельного образно-художественного значения, но и вполне «растворяется» в музыкально-хореографической рассказа; на балетной сцене отсутствует слово, следовательно, исчезает эстетично образная выразительность текста. При переводе литературного произведения на язык другого художественного вида всегда несколько меняется, а в основном - сужается его образная сфера, происходит переносом выразительно влиятельных средств. Балетное толкование повести или романа во многом основывается на переводе «интеллектуального» на «эмоциональное»: балет говорит прежде всего языком чувств, и умозрительные размышления, так же как и приземленно-прозаические мотивы, трудно укладываются в его образную систему. Органическое сочетание музыкальных и хореографических компонентов создает основу балетного образа, их драматургическая взаимодействие определяет художественную целостность всего спектакля. Балетная музыка занимает специфическое место в системе музыкальных жанров. Она не является самодостаточным художественным организмом и свою художественную задачу способна выполнить только в совокупности с другими видами искусства, прежде всего хореографией. Дансантизм (танцевальность) - пригодность музыки для пластически-образного воплощения, исторически обусловленное понятие. Среди специфических требований, поставленных перед балетной музыкой как частью хореографического театрального спектакля, прежде всего надо назвать эмоциональную воодушевление музыкального выражения. Балет - искусство, в котором роль

эмоционального восприятия явно превалирует над интеллектуальным: хореографическими образами легче раскрыть чувственные движения человеческой души, чем отвлеченно-рациональными размышлениями. Образное отражение действительности средствами хореографии, танцевально-пластическое воплощение содержания - особая черта, которая отличает балет как самобытный вид искусства. Известно, что на один и тот же сюжет могут быть созданы совершенно разные музыкальные партитуры. Подобная взаимосвязь имеет место между музыкой (и опосредованно - либретто) и хореографией. Даже при условии тесного взаимопроникновения музыкальных и танцевальных образов музыкальная основа всегда дает простор для различных нюансов ее пластического толкования. Типы балетных произведений: сюжетный балет (балетная пьеса), балет-дивертисмент, симфонические или бессюжетные балеты, балетные миниатюры. Отдельно следует упомянуть сценические произведения, возникшие вследствие сочетания, а точнее - сопоставления балетных форм с другими - оперными, ораториальными т.д. и составляют двойственные по видовому природой художественные организмы.

А. Дункан, ее борьба за содержательность и естественность танца. Противопоставление «естественности» пластики Дункан «неестественности» балетного, особенно классического танца.

Симфонизм - метод музыкальной композиции, основанный на многостороннем раскрытии глубокого и целостного художественного образа в последовательном движении, изменении и конфликтном столкновении различных музыкальных образов. Симфонизм у Чайковского проявлялся в характере развития музыки как в рамках отдельного номера, так и картины, акта, всего сценического целого. В том числе в применении таких приемов симфонического развития как разработка тем и мотивов, волны ростов и спадов, целостность музыкальной формы с единственной кульминацией, динамика и логика общего движения. При этом единственный симфонический развитие содержал в себе и образные характеристики персонажей, перипетии сюжета и этапы конфликтной действия. Благодаря этому создавалась симфоническая драматургия балета, для которой ранее возникали лишь предпосылки, и которая намечалась в отдельных эпизодах, но не была еще основой балетного целого, какой она стала в Чайковского.

Предвестники симфонизма хореографии - М. Петипа и Л. Иванов. Русский балет второй половины XIX в. - «Эпоха Петипа». Верховенство музыки, а не балета - главный источник успехов Иванова.

Балеты П. Чайковского «Спящая красавица», «Щелкунчик», «Лебединое озеро» - воплощение идеи танцевального симфонизма. «Лебединое озеро» - первый балет Чайковского, новый этап в истории русской балетной музыки. Суть реформы Чайковского заключалась в создании единого по стилю и образной системе музыкально-танцевальной действия, имеющую точно драматургическую природу.

Развитие реформы П. Чайковского в балетах русского композитора А. Глазунова («Раймонда», «Девушка-служанка», «Времена года»). Балет «Раймонда» Глазунова не уступает «Спящей красавицы» Чайковского и праву принадлежит к вершинам хореографического академизма. В Глазунова наметилось то драматизма и эмоционального напряжения, как в балетах Чайковского. Его творения имеют лирико-эпический характер.

Главное направление балетного репертуара XX в. - Багатоактовая сюжетная балетный спектакль. Решение сложных, важных тем в балетном искусстве современности благодаря принципу танцевальной полифонии, хореографического симфонизма.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Айседора Дункан. Мемуары, воспоминания. М.: Искусство, 1990
2. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки: Учеб пособие / Г. А. Безуглая. - СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. - 177с
3. Блэр Ф. Айседора. Портрет женщины и актрисы. / Пер. с англ.- Смоленск: Русич. 1997
4. Ванслов В. О музыке и о балете. М.: Памятники исторической мысли, 2007.
5. Вашкевич Н. Н. История хореографы всех веков и народов - СПб.: Издательство «Лань»; «ИЗДАТЕЛЬСТВО ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2009
6. Житомирский, Д. балеты П. Чайковского. Лебединое Озеро. Спящая красавица. Щелкунчик. М.- Л., Музгиз, 1950
7. Загайкевич М.П. Драматургия балета. - Киев: Наукова думка, 1978.
8. История русской музыки. Под. ред. Н. Туманиной - М., 1960
9. Красовская В. М. Русский балетный театр второй половины 19 века. - Второй изд., Испр. - СПб.: Лань, 2008.
10. Красовская, Вера Михайловна. Русский балетный театр начала XX века. «Искусство», Ленингр. отд-ние, 1972
11. Крюков А. Н. Александр Константинович Глазунов. - М.: «Музыка». - 1982
12. Розанова, Юлия Андреевна. Симфонические принципы балетов Чайковского / Ю. Розанова.- М.: «Музыка», 1976
13. Чистякова В.В. В мире танца. Беседы о балете. Л.-М., «Искусство», 1964
14. Экерт Я. 500 музыкальных загадок. Пер. с польск. М. «Сов композитор». 1971

ТЕМА 3. ТЕМБРАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИНСТРУМЕНТОВ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА.

Существует много различных типов оркестра: военный состоит из духовых - медных и деревянных инструментов, оркестры народных инструментов, струнные оркестры. Наибольшим по составу и самым богатым по своим возможностям является симфонический оркестр.

Само слово оркестр происходит от греческого слова «Оркестр» - так назывался в древней Греции площадка перед театральной сценой. На оркестру выходил хор, а затем на аналогичном месте стала располагаться группа музыкантов, которая получила наименование оркестра. Позже этот термин приобрел более широкое значение и стал означать не только группу музыкантов театра, но и любой большой коллектив музыкантов-инструменталистов.

Симфонический оркестр формировался на протяжении веков. Его развитие долгое время происходило в недрах оперных и церковных ансамблей. Такие коллективы в XV-XVII вв. были небольшими и разнородными. В их состав входили лютни, виолы, флейты с гобой, тромбоны, арфы, барабаны. Постепенно главное место завоевали струнные смычковые инструменты. Место виол заняли скрипки с их более сочным и певучим звуком. До начала XVIII в. они уже безраздельно господствовали в оркестре. Объединились в отдельную группу и духовые (флейты, гобоя, фагота). С церковного оркестра перешли в симфонический трубы и литавры. Непременным участником инструментальных ансамблей был клавесин.

Такой состав был характерен для И. С. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди.

С середины XVIII в. начинают развиваться жанры симфонии и инструментального концерта. Уход от многоголосного стиля обусловил стремление композиторов к тембровой разнообразия, рельефного вычленение оркестровых голосов.

Меняются функции новых инструментов. Клавесин с его слабым звуком постепенно теряет ведущую роль. Вскоре композиторы совсем отказываются от него, опираясь главным образом на струнную и духовую группу. К концу XVIII в. сложился так называемый классический состав оркестра: около 30 струнных, 2 флейты, 2 гобоя, 2 фагота, 2 трубы, 2-3 валторны и литавры. Вскоре к духовым присоединился кларнет. Для такого состава писали И. Гайдн, В. Моцарт. Такой оркестр в ранних произведениях Л. Бетховена.

Развитие оркестра шло в основном по двум направлениям. С одной стороны, увеличиваясь в составе, он обогащался инструментами многих видов (в этом большая заслуга композиторов-романтиков, в первую очередь Берлиоза, Листа, Вагнера), с другой - развивались внутренние возможности оркестра: звуковые краски становились чище, фактура - яснее, выразительные ресурсы - экономнее (такой оркестр Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова). Значительно обогатили оркестровую палитру и многие композиторы конца XIX - первой половины XX в. (Р. Штраус, Малер, Дебюсси, Равель, Стравинский, Барток, Шостакович и др.)

Современный симфонический оркестр состоит из 4-х основных групп. Фундаментом оркестра служит струнная группа (скрипки, альты, виолончели, контрабасы). В большинстве случаев струнные являются основными носителями мелодического начала в оркестре. Количество музыкантов, играющих на струнных, составляет примерно 2/3 всего коллектива. В группу деревянных духовых инструментов входят флейты, гобоя, кларнета, фагота. Каждый из них имеет обычно самостоятельную партию. Уступая смычковым в тембровой насыщенности, динамических свойствах и разнообразия приемов игры, духовые обладают большой силой, компактностью звучания, яркими красочными оттенками. Третья группа инструментов оркестра - медные духовые (валторна, труба, тромбон, труба). Они вносят в оркестр новые яркие краски, обогащая его динамические возможности, придают звучанию мощь и блеск, служат также басовой и ритмичной опорой.

Все большее значение приобретают в симфоническом оркестре ударные инструменты. Основная их функция - ритмическая. Кроме того, они создают особый звукошумовый фон, дополняют и украшают оркестровую палитру колористическими эффектами. По характеру звучания ударные делятся на 2 типа: одни имеют определенную высоту звука (литавры, колокольчики, ксилофон, колокола и т.д.), другие лишены точной звуковысотности (треугольник, бубен, малый и большой барабан, тарелки). Из инструментов, не входящих в основные группы, наиболее существенная роль арфы. Эпизодически композиторы включают в оркестр челесту, фортепиано, саксофон, орган и другие инструменты.

Характеристика звучания групп музыкальных инструментов: деревянных духовых, медных духовых, ударных, струнных. Инструменты по группам (рояль, арфа, челеста и др.)

Характеристика тембрального звучания отдельных инструментов. Образно-эмоциональное восприятие тембрального звучание сольных инструментов.

Литература:

1. Барсова И. Книга о оркестре. Изд. Второй. М., «Музыка», 1978.
2. Газарян С. В мире музыкальных инструментов: Кн. для учащихся ст. классов. - Второй узи. - М.: Просвещение, 1989. - 192 с.: ил.

3. Гинзбург С. Л. Что надо знать о симфонического оркестре, Л., 1967;

ТЕМА 4. ОСНОВЫ АНАЛИЗА ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.

Мелодия, гармония, порядок, ритм, темп, динамика – важнейшие составляющие элементы музыкального языка, ее основные средства выразительности.

Мелодия – основа музыки. Именно в мелодии концентрируется в большинстве случаев сама сущность музыкального образа. Восприятие мелодии в качестве основной музыкальной мысли. Типы мелодики: моторная, кантиленная, речитативно-декламационная. Мелодия – процесс, который разворачивается во времени. Ее расчленения на части является расчленение временное, то есть ритмичное в широком смысле слова.

Ритм – неотъемлемая сторона мелодии. Мелодия, как и музыкальная интонация, не может существовать вне ритма. Специфический признак, отличающий мелодию, как музыкальную мысль от всех ее жизненных прообразов, то есть от мелодии речи, стихотворения и др. – это не линия мелодических изменений, а именно ладовая сторона. Достаточно распространенной формой ладовой, но далеко не единственной, организации музыки является мажоро-минорная система. Строение системы отличается в разных музыкальных культурах, в разных эпохах. Гармонические средства, будучи компонентом музыкальной ткани, теснейшим образом связаны с ладовой организацией.

Гармония – система отношений тонов в их одновременном звучании. Популярные, контрастирующие друг с другом качества звучания, которые способна создавать ладовая организация и гармоничные средства:

- консонанс и диссонанс;
- устойчивость и неустойчивость;
- мажор и минор;
- аккорд и созвучие;
- тональная стабильность и неустойчивость.

Музыкальный темп (от латинского – *время*) – это скорость чередования музыкальных долей в единицу времени. Темп выступает в качестве показателя скорости музыкального движения. Медленные, умеренные и быстрые темпы (итальянские обозначения темпов и их изменения). Агогика как особенность исполнительской интерпретации темпо-ритма для создания определенного художественного образа. Темп и агогика – отрасль наиболее заметного выявления взаимодействия музыки и танца. Обозначение агогичных изменений в музыке (*rubato* и другие).

Динамика – одно из важных средств музыкальной выразительности. Динамический оттенок (или нюанс) – степень громкости музыки при исполнении музыки. Итальянские термины для обозначения основных моментов динамики. Музыкальные термины, обозначающие характер исполнения произведения.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Безуглая Г. А. Анализ танцевальной и балетной музыки: Учеб пособие / Г. А. Безуглая. - СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2009. - 177с
2. Мазель Л.А. О мелодии, М., 1952
3. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки, М., 1983
4. Способин И.В. Элементарная теория музыки - М.: Кифара, 2003

5. Холопова В.Н. Мелодика: Научно-метод. Очерк. - М .: Музыка, 1984. - 88 с., Нот., Схем (Вопросы истории, теории, методики)

6. Холопова В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. СПб .: Лань, 2002. - С. 107