# Беседа о хореографическом искусстве 6 класс.

# История балета

|  |
| --- |
|  |
| Балет - вид театрального искусства, где основным выразительным средством служит так называемый «классический» (исторически сложившийся, подчиненный строгому кодексу правил) танец; сценическое произведение, принадлежащее этому виду искусства.  Сюжет балета излагается в либретто (сценарий). На основе либретто пишется музыка, выражающая эмоционально-смысловое содержание произведения, затем создаются танец и пантомима декорации и костюмы. В создании балета принимают участие сценарист, композитор, балетмейстер и художник. Балеты бывают и бессюжетные, где хореография выражает исключительно содержание музыки. Нередко в балете используется музыка, первоначально не предназначенная композитором для танца ("Шехеразада" Римского-Корсакова, "Карнавал" Шумана и др.). Танец является основным компонентом балетного спектакля. В балет входят классические танцы и характерные танцы, бальные, народные, в отдельных случаях акробатические и ритмо-пластические ганцы. Есть спектакли, построенные только на классическом или только на характерном танце, а в современном западном балете.  Балет зародился при княжеских дворах Италии в эпоху Возрождения и, по мере того как росла его популярность и совершенствовалась техника исполнения, распространялся по всей Европе, а в дальнейшем завоевал также Северную и Южную Америку, Азию и Австралию.  На протяжении большей части 18 в. балет развивался преимущественно в Италии; в начале 19 в. балетными труппами прославилась Франция, а позднее – Россия. В 20 в. балет занимал прочное место на сценах США (особенно в Нью-Йорке), Великобритании и Советского Союза.  Цель реферата – проследить историю возникновения и развития балета как вида театрального искусства.  Задача – изучить и проанализировать литературу по теме реферата.  Балет до 1900 г.Происхождение балета как придворного зрелища В конце эпохи Средневековья итальянские князья уделяли большое внимание пышным дворцовым празднествам. Важное место в них занимал танец, что породило потребность в профессиональных танцмейстерах.  Мастерство ранних итальянских учителей танцев произвело впечатление на знатных французов, которые сопровождали армию Карла VIII, когда в 1494 он вступил в Италию, предъявив свои претензии на трон неаполитанского королевства. В результате итальянские танцмейстеры стали приглашаться ко французскому двору. Танец расцвел в эпоху Екатерины Медичи, супруги Генриха II (правил в 1547–1559) и матери Карла IX (правил в 1560–1574) и Генриха III (правил в 1574–1589). По приглашению Екатерины Медичи итальянец Бальдасарино ди Бельджойозо (во Франции его называли Бальтазар де Божуайё) ставил придворные представления, наиболее известное из которых носило название Комедийный балет королевы (1581) и обычно считается первым в истории музыкального театра балетным спектаклем. В царствование трех французских королей – Генриха IV (1533–1610), Людовика XIII (1601–1643) и Людовика XIV (1638–1715) – учителя танцев проявили себя как в сфере бального танца, так и в тех его формах, которые развивались в рамках придворного балета. В Англии в ту же эпоху, т.е. в царствование Елизаветы I, шел аналогичный процесс, нашедший выражение в постановках т.н. масок при дворе в Уайтхолле. В Италии техника профессионального танца продолжала обогащаться, появились первые труды по танцу (Il Ballarino Фабрицио Карозо, 1581 и Le Gratie d'Amore Чезаре Негри, 1602).  В середине 17 в. наметился отход от строгих форм, присущих придворному балету. Балетные артисты выступали теперь на сцене, приподнятой над уровнем зала и отделенной от зрителей, как это было, например, в театре, построенном кардиналом Ришелье в начале 17 в. Этот театр в итальянском стиле находился в его дворце и имел просцениум, что открывало дополнительные возможности для создания сценической иллюзии и зрелищных эффектов. Так вырабатывалась чисто театральная форма танца.  В царствование Людовика XIV спектакли придворного балета достигали особого великолепия как в Париже, так и в Версальском дворце. «Король-солнце» появился, в частности, в роли Солнца в Балете ночи (1653).  Многие сохранившиеся поныне особенности балетных танцев объясняются происхождением балета, стилем поведения первых его исполнителей – придворных, обученных благородным манерам. Все дворяне были знакомы с искусством фехтования, и многие его приемы использовались в танцах: например, «выворотность», т.е. такое положение ног, при котором они от бедра до стопы повернуты наружу. Обязательные позиции ног, головы и рук в балете также напоминают позиции фехтовальщиков.  В 1661 Людовик XIV создал Королевскую академию музыки и танца, объединившую 13 ведущих танцмейстеров, которые были призваны блюсти танцевальные традиции. Балет в эпоху Просвещения В 18 в. стремительно развивались оба стиля танца – благородный и виртуозный. В области театрального танца появились мастера, сформировавшие свой индивидуальный стиль. Наряду с Дюпре это был блистательный Гаэтан Вестрис (1729–1808), высокотехничный Пьер Гардель (1758–1840) и новатор Огюст Вестрис (1760–1842), отличавшийся необычной внешностью и феноменальной элевацией (т.е. способностью высоко прыгать). Более простые и легкие одежды, вошедшие в моду накануне Французской революции, давали большую свободу для выполнения пируэтов и заносок (особых прыжковых движений), и увлечение ими стало всеобщим, что раздражало приверженцев традиции.  Однако еще более существенным для развития балета, нежели рост техники, стало новое отношение к этому искусству, порожденное Просвещением. Произошло отделение балета от оперы, появился новый вид театрального спектакля, где выразительными средствами были танец и пантомима. Жан Жорж Новерр (1727–1810) был самым значительным хореографом этого направления, причем не только практиком-новатором, но и автором весьма убедительных публикаций. Его Письма о танце и балетах (1760) заложили эстетические основы искусства балета, и многие его утверждения не теряют значения и в наши дни. Новерр прославился как постановщик многих ballets d'action, «действенных балетов» (т.е. балетов, имеющих сюжет) в Штутгарте в 1760-е годы, а в 1776 был приглашен балетмейстером в Парижскую оперу. Преодолев немалые трудности, он сумел утвердить балет как самостоятельную форму спектакля в этом знаменитом оперном театре.  Балет стал распространяться по Европе. К середине 18 в. княжеские дворы повсеместно стремились подражать роскоши Версаля, одновременно во многих городах открывались оперные театры, так что танцовщики и учителя танцев, которых становилось все больше, легко находили себе применение. Не только во Франции, но и в других странах хореографы предлагали важные для развития балета новшества. В Австрии Франц Хильфердинг (1710–1768) одним из первых создавал постановки, где сюжет излагался средствами мимики и танца. Итальянский педагог, Дженнаро Магри, издал подробный учебник театрального танца, каким он стал в последние годы перед падением старого режима во Франции.  Когда разразилась революция 1789, балет уже утвердился в качестве особого вида в искусстве. Публика привыкла к условностям сценической мимики, а танец, под влиянием идей Просвещения, освободился от той искусственности, против которой боролся Новерр. Балет перестал восприниматься как явление придворной жизни.  Русское влияние проявилось в том, что Шарля Луи Дидло, до этого работавшего балетмейстером в Петербурге, пригласили поставить в Парижской опере его самый знаменитый балет Флора и Зефир (музыка К.А.Кавоса). Вернувшись в Петербург и проработав там несколько лет, Дидло оставил театру в наследство не только огромный новый репертуар, в том числе балеты на русские сюжеты, как Кавказский пленник (музыка Кавоса, 1823), но и высокий уровень преподавания в балетной школе, которая впоследствии будет признана лучшей в мире.  В 1790-х годах, под влиянием современной моды, женский балетный костюм стал значительно более легким и свободным, так что под ним угадывались линии тела; одновременно отказались от обуви на каблуке, заменив ее на легкую бескаблучную туфельку. Романтический балет К моменту установления мира в Европе (1815) выросло новое поколение, мало интересовавшееся прошлым. То, что было присуще предшествующей эпохе, забывалось, родилась новая эстетика романтизма, которая распространилась на все искусства. Романтизм не только разрушал старые формы, которые казались старомодными и неуместными, но искал новые источники вдохновения. Молодые художники-романтики обратились к явлениям сверхъестественным и экзотическим, их привлекала культура дальних стран и седая древность. Первые проявления романтизма были особенно впечатляющими, причем балет испытывал его влияние дольше, чем многие другие виды театрального искусства.  Многие представления об искусстве балета полностью изменились под влиянием Марии Тальони (1804–1884). Появившись в поставленной ее отцом Сильфиде (1832), она открыла доступ на сцену новому типу героини балета: воздушной гостьи из потустороннего мира. Ее танец обладал грацией, которая способствовала созданию этого идеального существа. Хотя Тальони не первая встала на пальцы, как неоднократно ошибочно утверждали историки, она сумела то, что до нее было всего лишь трюком, превратить в выразительное средство для передачи особых свойств, присущих неуловимым, бесплотным образам.  Музыку большинства балетов эпохи романтизма писали композиторы, специализировавшиеся в легких жанрах. Наиболее значительным среди них был А. Адан, автор музыки Жизели и Корсара. Балетная музыка в те времена писалась по заказу, и не предполагалось, что это достаточно серьезное произведение, чтобы исполнять его в концертах; пассажи, предназначенные для танца, были мелодичны, а построение их отличалось простотой, в то время как музыка должна была лишь сопровождать эпизоды, создавая общее настроение спектакля.  Упадок европейского балета, расцвет балета в России. Пламя романтизма стало ослабевать уже к середине 19 в. Балет еще пользовался успехом, но преимущественно как зрелище с участием хорошеньких женщин. В Париже Жозеф Мазилье (1801–1868) и Сен-Леон поддерживали престиж Оперы до падения Второй империи в 1870. Корсар Мазилье (1856, музыка Адана) и последняя постановка Сен-Леона Коппелия (1870, музыка Л. Делиба) были высшими достижениями этого периода, когда французских балетных артистов потеснили иностранные звезды. преимущественно итальянки. Исключением была Эмма Ливри (1842–1863), ученица Марии Тальони, но она умерла в возрасте 21 года от ожогов (ее балетный костюм загорелся от свечи на сцене). Сильвия (1876, музыка Делиба) – единственный сохранившийся французский балет этого периода.  В Лондоне в то время балет практически исчез со сцены оперных театров, найдя себе пристанище в мюзик-холлах. Художественная ценность этих спектаклей была не всегда высока, но они обеспечили балету любовь зрителей. В конце 19 в. особое значение имело участие в них замечательной балерины датского происхождения Аделины Жене (1878–1970). Италия в это время оставалась тем центром, откуда, как и прежде, выходили балерины, восхищавшие зрителей своим техническим совершенством. Наиболее известная из них, Вирджиния Цукки (1847–1930), прославилась, однако, не столько своей виртуозностью, сколько драматической напряженностью игры, поставившей ее в один ряд со знаменитыми актерами эпохи. Балет 20в.Русский балет С.П. Дягилева К началу 20 в. постоянные балетные труппы работали в Дании и Франции, но истинного расцвета хореографический театр достиг лишь в России. Вскоре из России балет начал распространяться по Европе, обеим Америкам, Азии и по всему миру. В середине века примечательной особенностью его развития стало необычайное разнообразие стилей: каждый хореограф или художественный руководитель труппы предлагал свой собственный подход.  Политические и социальные сдвиги в России в начале 20 в. сказались и на балете. М.М.Фокин, выпускник Петербургского театрального училища, тесно связанного с Мариинским театром, познакомился во время первых гастролей Айседоры Дункан (1877–1927) в России в 1904–1905 с ее танцем, естественным и бесконечно изменчивым. Однако еще до этого у него возникли сомнения в незыблемости строгих правил и условностей, которыми руководствовался в своих постановках М.Петипа. Фокин сблизился со стремящимися к переменам артистами Мариинского театра, а также с группой художников, связанных с С.П.Дягилевым (1872–1929), в состав которой входили А.Н.Бенуа и Л.С.Бакст. В своем журнале «Мир искусства» эти деятели искусства излагали новаторские художественные идеи. Они были привержены в равной мере национальному русскому искусству, в частности его народным формам, и академическому направлению, например музыке Чайковского. Хотя танцовщики Мариинского театра и московского Большого театра и раньше выезжали за пределы страны, все же полное представление об их искусстве и о редкой красочности русских спектаклей Западная Европа получила лишь в 1909, благодаря организованному С.П.Дягилевым парижскому «Русскому сезону». На протяжении последующих 20 лет труппа «Русский балет Дягилева» выступала преимущественно в Западной Европе, иногда в Северной и Южной Америке; влияние ее на мировое балетное искусство огромно.  Танцовщики труппы «Русский балет» были выходцами из Мариинского театра и Большого театра: Анна Павлова, Тамара Карсавина, Вацлав Нижинский, Адольф Больм (1884–1951) и др. Художники из окружения Дягилева сочиняли либретто, создавали декорации и костюмы, одновременно писалась новая музыка.  Первая мировая война и Октябрьская революция лишили Дягилева возможности вернуться на родину. Зато все теснее становились его связи с артистическими кругами в Европе, как и с эмигрантами из России. В его труппе появились артисты, обучавшиеся в студиях Парижа и Лондона.  Анна Павлова участвовала в первом дягилевском балетном «Русском сезоне», затем основала собственный коллектив, базировавшийся в Лондоне, но разъезжавший по всему миру и побывавший даже в тех дальних странах, куда труппа Дягилева не добиралась. Эта великая артистка и женщина редкого обаяния поразила тысячи зрителей своим исполнением фокинского Умирающего лебедя (1907, на музыку К.Сен-Санса), который стал эмблемой ее проникновенного искусства. Балет в США В конце 19 в. балетные сцены можно было увидеть только в составе спектаклей, именуемых «экстраваганца», которые еще сохранялись на американской сцене. Это были роскошно обставленные музыкальные представления, которые шли на сцене оперных театров после самой оперы, так что танцевальная часть спектакля начиналась примерно в 11 или 12 часов. Оперные театры приглашали для исполнения ведущих ролей в этих балетах балерин из Европы, и некоторые из них оставались преподавать в Америке. Так в разных городах появились школы и небольшие любительские труппы. Русские артисты, работавшие в составе балетных театров Дягилева или Анны Павловой, стали открывать в Америке студии, как, например, Адольф Больм, Михаил Мордкин (1880–1944) и Фокин.  Ряд трупп, созданных в Европе в надежде повторить достижения Дягилева, оказали влияние на американский балет. Одна из них, носившая некоторое время название «Русский балет полковника де Базиля», в 1933 выступала в США, где ее представлял знаменитый импресарио Сол Юрок. Другая труппа, исторически связанная с упомянутой и носившая название «Русский балет Монте-Карло», в какой-то момент обосновалась в США. В 1942 Агнес де Милль (1909–1993) поставила здесь балет Родео, а в 1946 Баланчин – Сомнамбулу, после чего коллектив просуществовал на положении передвижного до начала 1960-х годов. Первые основанные в Америке балетные труппы появились в 1930-х годах: это «Литлфилд балле» в Филадельфии и «Сан-Франциско балле». Два крупнейших американских балетных театра – «Нью-Йорк сити балле» и «Американ балле тиэтр» родились в результате взаимодействия русской традиции и американских предприимчивости и упорства, проявленными в первом случае Л.Керстайном, а во втором – Люсией Чейз.  Американ балле тиэтр. В 1939 Люсия Чейз (1897–1986), богатая вдова, занимавшаяся с М.Мордкиным классическим танцем, вместе с антрепренером Ричардом Плезантом (1906–1961) и художником Оливером Смитом (1918–1994) создала балетную труппу, которая поначалу получила название «Балле тиэтр», а в 1956 – «Американ балле тиэтр». Первый спектакль труппы состоялся в январе 1940. В первые годы исполнялись традиционные балеты, такие как Сильфиды (Шопениана) Фокина, а также постановки, использовавшие современный и этнический танец. Для обогащения репертуара Чейз привлекала разных хореографов, в том числе Фокина и Баланчина. В репертуар были включены, в частности, поставленные для других коллективов балеты Родео Агнес де Милль и Парень Билли Юджина Лоринга (оба на музыку А.Копленда).  Невозможно представить себе «Американ балле тиэтр» без драматических балетов английского хореографа Энтони Тюдора.  Разнообразие репертуара «Американ балле тиэтр» требовало присутствия в труппе танцовщиков, обладающих как блестящей классической техникой, так и драматическим талантом. В ранние годы это были Алисия Алонсо (р. 1921), Нора Кей, Джон Криза (1919–1975), Игорь Юскевич (1912–1994) и Алисия Маркова (р. 1910); за ними последовали Тони Ландер (1931–1985, Салли Уилсон (р. 1932), Брюс Маркс (р. 1937), Рой Фернандес (1929–1980), Лупе Серрано (р. 1930), Скотт Дуглас (1927–1996), Синтия Грегори (р. 1946), Мартина Ван Хамель (р. 1945), Фернандо Бухонес (р. 1955) и Гелси Керкленд (р. 1952).  «Танцевальный театр Гарлема» создан в 1968 бывшим танцовщиком «Нью-Йорк сити балле» Артуром Митчеллом (р. 1934), в знак протеста против убийства Мартина Лютера Кинга, а выступать труппа начала в 1971. Стремясь доказать, что танцовщики афроамериканского происхождения являются неотъемлемой частью мира балета, Митчелл включил в репертуар балеты Жизель, Лебединое озеро, постановки Баланчина, Шехеразаду Фокина, а также работы многих хореографов-афроамериканцев.  Мировой балетВеликобритания До гастролей труппы Дягилева и Анны Павловой в Лондоне в 1910–1920-х годах балет был представлен в Англии главным образом выступлениями отдельных известных балерин на сценах мюзик-холлов, например датчанки Аделины Жене (1878–1970). Своим рождением английский балет обязан двум женщинам, работавшим у Дягилева: Мари Рамбер (1888–1982), уроженке Польши, и Нинет де Валуа (р. 1898), родившейся в Ирландии, но прошедшей школу в Лондоне.  В 1930-х годах Нинет де Валуа пригласила эмигрировавшего из России режиссера Мариинского театра Николая Сергеева (1876–1951) для постановки классических балетов 19 в., чтобы обогатить репертуар и предоставить артистам возможность освоить ранее непривычные танцевальные формы. К 1956 «Сэдлерс Уэллс балле» стал называться Королевским балетом и выступал в Королевском оперном театре «Ковент Гарден». организовал в сезоне 1994–1995 Фестиваль Королевского балета.  На протяжении 1940-х и 1940-х годов труппа «Балле Рамбер» продолжала ставить новые балеты, сохраняя в репертуаре подлинники классических балетов, рассчитанные на небольшой состав. В 1966 труппа была реорганизована.  В числе других английских трупп – Английский национальный балет, который имеет своим прямым предшественником коллектив, основанный в 1949 бывшими дягилевскими танцовщиками Алисией Марковой и Антоном Долиным (1904–1983), который в течение многих лет носил название «Лондон фестивал балле». В 1984 возглавлявший труппу датчанин Питер Шауфус (р. 1949) возобновил балет Аштона Ромео и Джульетта, который к этому времени был практически забыт. В 1990 руководителем труппы стал Айвен Надь.  Королевский балет всегда содержал вторую, небольшую по составу передвижную труппу. В 1990-х годах она обосновалась в Бирмингеме и теперь известна как Бирмингемский королевский балет. Советская Россия и другие страны В России балет не терял своей значимости в годы после Первой мировой войны и при советской власти, даже когда политическая и экономическая ситуация, казалось, угрожала самому существованию Большого и Мариинского (носившего после Октябрьской революции название Государственного театра оперы и балета, ГОТОБ, а с 1934 – имя С.М.Кирова) театров. 1920-е годы – период интенсивных экспериментов как в области формы, так и содержания балетного спектакля. Появляются и постановки Пролеткульта на политические и социальные темы, и в Москве работы Касьяна Голейзовского (1892–1970), а в Петрограде (в 1924 переименованном в Ленинград) разнообразные постановки Федора Лопухова (1886–1973), в том числе его Величие мироздания (1922) на музыку Четвертой симфонии Бетховена.  Распад Советского Союза и последовавший экономический кризис принес огромные трудности балетным труппам, которые до этого щедро субсидировались государством. Многие танцовщики и педагоги покинули страну, чтобы обосноваться в США, Англии, Германии и других западных странах.  В период холодной войны многие страны восточной Европы, входившие в советский блок, следовали советским принципам как в обучении танцовщиков, так и в постановке спектаклей. Когда границы открылись, многие артисты из этих стран, особенно из Венгрии и Польши, приобщились к достижениям хореографии приезжавших к ним западных трупп, и сами стали выезжать за пределы своих стран.  Франция Французский балет в начале 20 в. находился в состоянии кризиса. Русские артисты, которых приглашали в Парижскую оперу, в частности из труппы Дягилева были много сильнее французских исполнителей. После смерти Дягилева ведущий танцовщик его труппы Сергей Лифарь (1905–1986), некогда приехавший во Францию с Украины, возглавил балет Парижской оперы и оставался на этом посту в 1929–1945, затем в 1947–1958. Под его руководством выросли прекрасные танцовщики, прежде всего замечательная лирическая балерина Ивет Шовире (р. 1917), прославившаяся исполнением роли Жизели. Наиболее интересные эксперименты в сфере хореографии проводились за пределами Парижской оперы, в частности, Роланом Пети и Морисом Бежаром. Пети (р. 1924) ушел из Оперы в 1944 и создал «Балет Елисейских полей», где поставил, в числе других спектаклей, балет Юноша и Смерть (1946, на музыку И.С.Баха) для молодого и динамичного танцовщика Жана Бабиле (р. 1923). Затем для труппы «Балет Парижа» он создал одну из своих самых знаменитых и имевших долгую жизнь постановок – Кармен (1949, на музыку Ж.Бизе) с Рене (Зизи) Жанмер (р. 1924). Чувство театральности, которым наделен Пети, позволило ему работать в самых различных жанрах и участвовать в коммерческих мероприятиях. В 1972–1998 он возглавлял труппу «Национальный балет Марселя», где поставил много стильных и остро театральных спектаклей.  В 1970-х и 1980-х годах французские провинциальные труппы стали получать государственную поддержку и приобрели международную известность. Особого внимания заслуживает труппа «Балет департаментов Рейна. Германия На протяжении первой половины 20 в. в Германии наиболее значительным явлением было развитие свободного танца, получившего здесь наименование «выразительного» – Ausdruckstanz. После Второй мировой войны правительства ФРГ и ГДР немало внимания уделили поддержке балетных трупп. Во всех основных городах Западной Германии были при оперных театрах были созданы самостоятельные балетные коллективы, которые ставили свои спектакли, одновременно участвуя в операх. Джон Кранко из Англии (1927–1973), выступавший и поставивший ряд спектаклей в английской труппе «Сэдлерс Уэллс тиэтр балле», возглавил балет Штутгарта в 1961 и сформировал обширный репертуар из собственных многоактных спектаклей, во многом напоминающих по стилю советские балеты, богатые драматизированными танцами.Это Ромео и Джульетта (музыка Прокофьева, 1962). Онегин (1965, на музыку Чайковского в обработке К. Х. Штольце) и Укрощение строптивой (1969, на музыку А.Скарлатти в обработке К.-Х.Штольце), балеты, успех которых немало зависел от участия в них замечательной танцовщицы Марсии Хайде (р. 1939), бразильянки по происхождению, и ее партнера американца Ричарда Крэгана (р. 1944). Труппа вскоре приобрела мировую славу; после безвременной кончины Кранко ее возглавил Глен Тетли, поставивший в память Кранко балет Соло на органе (Voluntaries, 1973, на музыку Ф.Пуленка).  По мере того как к середине 20 в. возрастала роль балета, труппы стали создаваться почти во всех странах обеих Америк, Европы, Азии, в том числе в некоторых районах Средней Азии и Африки, а также в Австралии и Новой Зеландии. Балет нашел себе место даже в странах с собственной богатой танцевальной традицией, таких, как Испания, Китай, Япония и Малая Азия.К концу 20 в. все яснее вырисовались проблемы, стоящие перед балетным искусством. В 1980-е годы, когда умерли Баланчин, Аштон и Тюдор (в 1980-х годах), а Роббинс отошел от активной деятельности, возник творческий вакуум. Большинство молодых хореографов, работавших в конце 20 в., были не слишком заинтересованы в том, чтобы разрабатывать ресурсы классического танца. Они предпочитали смешение разных танцевальных систем, причем классический танец предстает обедненным, а танец модерн – лишенным оригинальности в выявлении телесных возможностей. В стремлении передать то, что составляет существо современной жизни, хореографы пользуются пальцевой техникой как бы для акцентирования мысли, но игнорируют традиционные движения рук (port de bras). Искусство поддержки свелось к некому взаимодействию между партнерами, когда женщину таскают по полу, кидают, кружат, но почти никогда не поддерживают и не танцуют с ней.  Большинство трупп строят репертуар, включая в него классику 19 в. (Сильфида, Жизель, Лебединое озеро, Спящая красавица), наиболее знаменитые балеты мастеров 20 в. (Фокина, Баланчина, Роббинса, Тюдора и Аштона), популярные постановки Макмиллана, Кранко, Тетли и Килиана и работы нового поколения хореографов, таких как Форсайт, Дуато, Джеймс Куделька. В то же время танцовщики получают лучшую подготовку, т.к. стало больше знающих учителей. Сравнительно новая область танцевальной медицины открыла танцовщиком доступ к технике предохранения от травм.  Существует проблема приобщения танцовщиков к музыке. Распространенная популярная музыка не знает разнообразия стилей, во многих странах обучение музыкальной грамоте стоит на низком уровне, при постановке танцев постоянно используются фонограммы – все это мешает развитию музыкальности у танцовщиков.  Новым явлением последних десятилетий стали балетные конкурсы, первый их которых прошел в Варне (Болгария) в 1964. Они привлекают не только премиями, но и возможностью показаться судьям, представляющим самые престижные организации. Постепенно конкурсов стало больше, не менее десяти в разных странах; некоторые предлагают вместе денег стипендии. В связи с потребностью в балетмейстерах возникли также конкурсы хореографов.  **Список использованной литературы**  1. Блазис К., Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы.- М., 1999  2. Богданов-Березовский В., Галина Уланова.- М., 1999  3. Борисоглебский М. В. Материалы по истории русского балета. – Л., 1988  4. Вальберх И., Из архива балетмейстера. Дневники, переписка, сценарии. Ред. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского.- M. - Л., 1980  5. Глушковский А., Воспоминания балетмейстера. Публ. и вступ. ст. Ю. И. Слонимского.- М., 1999  6. Классики хореографии. Отв. ред. Б. И. Чесноков.- СПб, 2000  7. Красовская В.М Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века.- М., 2008  8. Левинсон А., Мастера балета. Очерки по истории и теории танца. Издание 5-ое, дополненное.- СПБ, 2001  9. Левинсон А., Старый и новый балет.-СПб, 2000  10. Новерр Ж. Ж., Письма о танце, пер. с франц.- Л., 19979  11. Плещеев А., Наш балет (1673-1899). - СПБ., 1999  12. Слонимский Ю-, Дидло. Вехи творческой биографии.- М. - Л., 1988  13. Слонимский Ю., Мастера балета....-М., 1997  14. Слонимский Ю., П. И. Чайковский и балетный театр его времени.- М., 1996  15. Слонимский Ю., Советский балет. Материалы к истории сов. балетного театра.- M., 1997  16. Худеков С. Н., История танцев.- СПБ, 2003 |