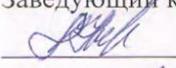


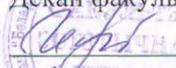
Учреждение образования
«Белорусский государственный педагогический университет
имени Максима Танка»

Факультет эстетического образования

Кафедра музыкально-педагогического образования

Рег. № УМ-30-2-№40-2019
«25» ноября 2019 г.

СОГЛАСОВАНО
Заведующий кафедрой

А.Б.Нижникова
22 ноября 2019 г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

И.И.Рыжикова

22 ноября 2019 г.

ЭЛЕКТРОННЫЙ УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

для специальности

1-03 01 07 Музыкальное искусство, ритмика и хореография

Составители: Е. П. Дихтиевская, доцент кафедры музыкально-педагогического образования, кандидат педагогических наук, доцент;
Т. П. Королёва, профессор кафедры теории и методики преподавания искусства, кандидат педагогических наук, доцент;
А. Б. Нижникова, доцент кафедры музыкально-педагогического образования, кандидат педагогических наук, доцент

Рассмотрено и утверждено
на заседании совета БГПУ 21 "ноября 2019 г. протокол № 3

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	3
1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
1.1 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства» Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства	6
1.2 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства» Раздел 2. История хорового исполнительского искусства	14
1.3 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства» Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского искусства.....	26
1.4 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства» Раздел 4. История хореографического искусства	29
2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	57
2.1 Примерный перечень заданий к семинарским занятиям	57
2.2 Примерный перечень вопросов к семинарским занятиям	59
2.3 Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям	60
2.4 Практические задания.....	60
3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	61
3.1 Критерии оценки уровня знаний	61
3.2 Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства.....	63
3.3 Примерный перечень вопросов к зачету	64
3.4 Рейтинговые контрольные работы	66
4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	67
4.1 Учебный план	68
4.2 Учебная программа.....	71
4.3 Законодательные и нормативные акты	111
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	112

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

В обучении будущих музыкантов-педагогов важную роль играет формирование их общего и музыкального мировоззрения и художественного вкуса. Интегрированная дисциплина «История исполнительского искусства» дает возможность под руководством преподавателя познакомиться с лучшими образцами исполнительского искусства во всем мире: сольное вокальное исполнение, ансамблевое, хоровое, инструментальная музыка, искусство выдающихся хореографов. Владение практическим умением вызвать интерес к искусству у обучаемых через презентацию самых достойных исполнителей во многом определяют профессиональное мастерство и квалификацию будущего педагога-музыканта.

Цели и функции ЭУМК

Цель электронного учебно-методического комплекса по дисциплине «История исполнительского искусства» – управление и самоуправление учебной деятельностью студентов по развитию профессионально-значимых компетенций студентов в процессе освоения учебной дисциплины; предоставление студентам в общедоступном виде на электронных носителях материалов, обеспечивающих ориентацию в особенностях данной дисциплины, понимание основных аспектов самостоятельной работы по ее изучению и успешное освоение содержания дисциплины; а также теоретическая и методическая помощь студентам в овладении профессионально-значимыми компетенциями.

Функции ЭУМК:

- раскрыть требования к содержанию изучаемой дисциплины; к образовательным результатам и средствам их достижения;
- обеспечить преемственность в преподавании учебных дисциплин;
- систематизировать материалы различной направленности и содержания для изучения разделов дисциплины «Музыкальный инструмент» (основной инструмент, дополнительный инструмент, концертмейстерский класс);
- обеспечить студентов необходимой учебной и учебно-методической документацией для изучения дисциплины;
- дать материалы и методические рекомендации для управления и самоуправления самостоятельной работой студентов;
- дать критерии для самоконтроля и оценивания учебных достижений;
- упростить поиск основной и дополнительной литературы по разделам дисциплины, а также материалов для подготовки студентов к самостоятельной работе, зачетам и экзаменам по разделам дисциплины.

Особенности структурирования и подачи учебного материала

Электронный учебно-методический комплекс по учебной дисциплине предназначен в качестве пособия студентам специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» для оптимизации процесса освоения курса.

Он представляет собой совокупность учебно-методической и нормативной документации, средств обучения и контроля, а также прочих образовательных ресурсов, необходимых для полноценного обучения.

Электронный учебно-методический комплекс по дисциплине «Музыкальный инструмент и методика преподавания» содержит:

1. Теоретический раздел:

- Краткий курс лекций по разделам дисциплины «История зарубежного вокально-исполнительского искусства», «Становление и развитие хорового исполнительства», «История инструментального исполнительства», «История хореографического исполнительского искусства»;
- Тематические разделы, включенные в программу «История исполнительского искусства» (текст лекций основан на переработке имеющегося в учебной литературе материала);
- Для освоения полного объема курса, соответствующего стандартам высшей школы, остается необходимой работа студентов с учебными пособиями и дополнительной литературой.

2. Практический раздел:

- Примерный перечень заданий и вопросов к семинарским занятиям;
- Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям;
- Практические задания.

3. Раздел контроля знаний:

- Критерии оценки для уровня знаний;
- Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства;
- Вопросы к зачету по истории исполнительского искусства;
- Рейтинговые контрольные работы.

4. Вспомогательный раздел:

- Учебный план;
- Учебная программа;
- Перечень законодательных и нормативных документов Министерства образования Республики Беларусь.

Список рекомендуемой литературы для самообразования учащихся-пианистов и будущих музыкантов-педагогов.

Организация работы с ЭУМК

Необходимо обращаться к различным блокам ЭУМК и находить соответствующий раздел, согласно учебному плану прохождения определенной темы дисциплины.

С целью развития креативности и зрелости мышления предлагаемая система творческих заданий предполагает вариативность и творчество их исполнения. Для обеспечения связи образовательных результатов, методов их достижения и форм промежуточного и итогового видов контроля, следует обратить внимание на материалы, относящиеся к критериям самоконтроля и оценивания исполнения программы при организации самостоятельной работы. Включение их в содержание ЭУМК вызвано необходимостью активизировать студентов к формированию навыков самоконтроля и усвоению параметров оценивания профессионально-значимых компетенций.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

1.1 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства»

Раздел 1. История вокально-исполнительского искусства

Один из древнейших видов музыкального исполнительства - передавать средствами певческого голоса идейно-образное содержание музыкальных произведений. Пение может быть со словами, без слов, сольное (одноголосное), ансамблевое (1,2,3,4,5 голосов), хоровое. Обычно пение сопровождается инструментальным сопровождением, но бывает а cappella (без сопровождения). Оперное пение связано с театральным представлением, драматическим действием. Камерное пение - романсы, песни, исполняемые соло или вокальным ансамблем с инструментальным сопровождением или без него. Оперетта или эстрада относятся к легкой музыке, так как не несут в себе большой идейной и эмоциональной нагрузки и воспринимаются человечеством как отдых. *В вокальной музыке различают 3 основных типа мелодий:*

1. *Певучий стиль - кантилена (от итал. canto - петь), широкое, плавное пение.*

2. *Декламационный стиль - приближается к интонациям речи, речитативы.*

3. *Колоратурный стиль - здесь наблюдается отход от слова, большое количество украшений (иногда дробящих слово), пассажей, быстрое движение мелодии.*

Вокальные примеры этих стилей:

В певучем стиле выдержано большинство опер 19 века: "Тоска" Пуччини, "Аида" Верди. В декламационном стиле написаны сцены и монологи 19 и, особенно, 20 века: "Воцек" Берга, "Игрок" Прокофьева, "Нос" Шостаковича. В колоратурном стиле пишутся чаще всего произведения для высоких, легких голосов, которые обладают подвижностью, однако на рубеже 18-19 веков в Италии было повальное увлечение колоратурным стилем. Этот технический прием практиковался всеми певцами, независимо от типов голоса. Примером служит музыка Россини, особенно "Золушка", где главная партия написана для меццосопрано и даже басовая партия тоже колоратурная. Очень часто в одном произведении используются вокальные мелодии разных стилей для создания разных характеров и образов.

Замечательно интересно писал о пении прекрасный итальянский певец Л.Вольпи: "Пение - важнейшее проявление человеческой природы, потому что оно представляет собой выражение чувства, страстей, работы воображения, мыслей, тесно связанное с анатомической и духовной структурой человека. Но артистическое пение, как камерное, так и театральное, требует технических знаний, упражнений, метода и стиля, которые может дать только обучение. Недостаточно просто петь, нужно уметь петь, чтобы служить

искусству и сохранить голос. Что дает школа? Она создает музыкальный инструмент, превращает гортань, дыхательную систему и резонаторы в гармоничное целое, которое может породить музыкальный звук, соответствующий эстетическим и акустическим законам. Акустическим же законам нет дела до различных школ, потому что они ведают лишь самой физической природой звука. Школа лишь исправляет недостатки и несовершенства, заполняет брешы. Но методы меняются, и каждая школа, каждый преподаватель, к сожалению, имеет свой собственный метод".

Вопросы и проблемы вокальной техники затрагивались в трудах Гиппократ (греческий врач, основоположник античной медицины 4-5 в. до н.э.) и Платона (греческий философ, ученик Сократа 4 в. до н.э.). 2500 лет назад Гиппократ написал, что "голос рождается в голове, то есть в черепных полостях", чем подчеркивал значение резонанса и резонаторов. Один из первых дошедших до нас сочинений по искусству пения, указаний по постановке голоса и технике пения считается трактат араба Абуаль-Хасана (прозвище - Зираб - дрозд). Трактат издан в Испании на рубеже 8-9 веков. В средние века (13 век) был известен трактат о пении Джероламо ди Моравиа. Наиболее известны авторы вокально-педагогических сочинений 16,17,18 веков - Л.Цаккони, Дж.Каччини, П.Ф.Този, Дж.Манчини. На протяжении всех веков продолжалось изучение голосового аппарата человека и его возможностей, совершенствование школ, методов, принципов исполнения, однако все работы имели описательный характер, их авторы детально останавливались на развитии вокальной техники, принципах исполнения. После изобретения ларингоскопа (зеркало с ручкой) в 1855 году испанским педагогом М.Гарсиа и исследования дыхательных движений в пении (40-е годы 19 века Дидей и Петрекен), методические установки и приемы обучения начинают получать научное обоснование. Профессиональное вокальное искусство было известно еще в античном мире, об этом говорят литературные свидетельства Греции 8-4 веков: Гом`ер, Сапф`о, Эсх`ил, Соф`окл. А`эды сочиняли и исполняли свои произведения под аккомпанемент струнного инструмента. До нас дошло несколько имен певцов-композиторов Древней Греции, в частности имя Терпандра, певцов Стехизора, Ксенокрита, Клеомена, певицы Ниссиды из Локр и другие. Аэдов сменили рапс`оды, это были греческие декламаторы, которые речитативом, без музыкального сопровождения, исполняли на праздниках и пирах отрывки из разучиваемых по записи текстов, то есть они не сочиняли, а соединяли и исполняли фрагменты известных поэм. преимущественно Гомера. В странах древнего Востока музыка занимала очень важное место. Считается, что самое древнее искусство профессионального пения возникло в Китае (из стран Востока). К 6 веку до н.э. относится "Книга песен" - "Шицзин", составление которой приписывается Конфуцию. Согласно конфуцианству, музыка представляла собой микрокосм, воплощающий великий Космос, а песня играла в китайской музыке очень важную роль. Конфуций утверждал, что прекрасная музыка способствует истинному государственному устройству, именно поэтому она обладает строго определенной структурой. В период

Хань (2 в. до н.э.) при дворе императора создается специальная музыкальная палата Юэфу, при ней существовал коллектив (до 800 человек) певцов и танцоров из различных областей Китая. Деятели Юэфу занимались собиранием и обработкой народных песен. В 714 году в Китае открылось 5 специальных учебных заведений, где обучали музыке, пению, танцам. Поэты Ду Фу, Ли Бо, Бо Дзюй писали песни на свои стихи.

В 10 веке появляется крупнейший музыкально - теоретический трактат "Записи о музыке". В 13-14 веках возникает и развивается театр, музыка и пение в нем занимают главенствующее место. Музыка Индии - древнейшая самобытная культура. Древние индийские литературные памятники сохранили многочисленные свидетельства неотъемлемой части музыки в жизни общины, в которой музыканты окружались большим почетом. Каждое племя имело своих певцов, в обязанности которых входило исполнение гимнов во время религиозных и магических обрядов. Ритуальные песнопения нашли свое отражение в "Ригведе" - одном из наиболее древних письменных памятников Индии (2-е тыс. до н.э.). Трактат по театру, музыке и танцу "Натьяшастра" (1 в. н.э.) дает основание считать, что еще задолго до его создания индийцы располагали высокоразвитой, глубоко своеобразной и оригинальной музыкальной системой. Искусство индийских певцов и инструменталистов органично соединялось в народном и классическом индийском театре. В период расцвета санскритской драматургии в 4-7 веках индийская классическая музыка достигла большого развития. Изменения, которые испытывала музыкальная система Индии в процессе длительного исторического развития, не коснулись ее основных теоретических положений. Древние музыкальные каноны оставались незыблемыми для многих поколений индийских музыкантов, их унаследовали и современные индийские теоретики и музыканты. В начале 20 века Р. Тагор, который возвратил индийской профессиональной музыке утерянную в средние века традицию единства слова и его музыкального выражения, впервые выдвинул идею синтеза музыкальной культуры Востока и Запада, что явилось началом нового этапа развития музыкального искусства Индии. Европейское вокальное искусство развивалось главным образом в форме народного и культового пения. Первые исторические представители вокального искусства - народные певцы. В средневековье в Западной Европе - это `барды - Англия 10 век, труба`дуры - Франция 11 век, мине`зингеры - Германия 12 век, скомо`рохи - Россия 11 век, банду`ристы, кобза`ри - Украина, Польша 15 век, гуся`ры - Россия 16 век, `лирники - Белорусия, Молдавия, Литва, Украина 17 век; на Кавказе, в Армении, Азербайджане - гу`саны 5 век, а`шуги 10 век; в Средней Азии, в Киргизии, Казахстане - а`кыны 19 век. Народные певцы часто бывали и творцами песен. Искусство передавалось в устной традиции из поколения в поколение. С возникновением христианства пение вошло в церковное богослужение и распространилось в этой форме по всему миру. До 10-12 веков - одноголосное, а затем многоголосное. Древние певцы не нуждались в специальных технических методах для исполнения своих простых одноголосных песен, использовавших звучание среднего голосового

регистра и сопровождавшихся аккордами простых музыкальных инструментов. Они стремились не столько к акустическим эффектам, сколько к выражению чувств. Высокий и сверхвысокий регистр человеческого голоса является, таким образом, открытием новейших времен, когда голос, слово, идея постепенно сливаются вместе и приспособляются для создания непосредственного впечатления. Школы пения и возникают для того, чтобы человеческий голос мог владеть двумя октавами, необходимыми при исполнении музыкальных произведений с самой различной тесситурой, часто противоестественной и головокружительной. Культивировалось искусство пения и в Древнем Риме. Известно, что там, в 5 веке н.э. при папе Иллариусе открылась первая европейская школа пения. Есть сведения о существовании в ней преподавателей пения трех категорий:

1. *vociferarii* - занимавшихся расширением границ диапазона и развитием силы голоса;

2. *phonasii* - работавших над дальнейшим улучшением качества голоса (учителя вокального резонанса);

3. *vocales* - учивших правильной интонации и художественным оттенкам (вокальной эстетике). Известно также о существовании в 8 веке специальных церковнопевческих школ в Metz и Суассоне, где первыми учителями были римские певцы Петр и Роман, присланные Карлу Великому папой Адрианом Первым, а также в Сен-Гальском и Турском монастырях (в Швейцарии), а в 9 и 10 веках в Дижоне, Туле, Камбре, Шартре и Невере (во Франции). Не следует смешивать "школьное" пение с "народным", они представляли два различных течения, которые позже оказали значительное влияние друг на друга. Солнечная жизнь народного звучания вливалась в литургическую музыку монастырей и капелл. Народное пение внесло в школьное неожиданность полета, блеск звучания и смелость вариаций. Светская музыкальная культура развивалась в эпоху Возрождения, возникали новые, более сложные жанры вокальной и вокально-инструментальной музыки, что привело к бурному росту и дальнейшему развитию певческого искусства. Окончательное формирование вокального искусства, подлинной и настоящей школы пения началось лишь с возникновением оперы. В 1599 году в Палаццо Корси во Флоренции представлением "Дафны" Якопо Пери по либретто Ринуччини было положено начало опере, смеси оратории и маскарада, а вместе с ней и культивированию хороших голосов. Преподаванием занимались сами композиторы, тоже прославленные певцы, стараясь сделать из своих учеников настоящие музыкальные инструменты из плоти и крови с помощью обучения технике дыхания, звукоподдачи, развития силы звука и в соответствии со строго продуманной системой. Позже, в 1600 году, властители Флоренции были поражены вышколенными голосами Франчески и Сеттимии Каччини, дочерей композитора, чью оперу "Эвридика" они исполнили в Палаццо Питти по случаю бракосочетания Марии Медичи с Генрихом IV королем Франции. В 17 веке формируются национальные вокальные школы в странах Западной Европы, каждая из них характеризуется

своим стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певческого звука.

Появляются певцы-композиторы-педагоги, одновременно складываются национальные композиторские школы, выдвигающие перед певцами определенные художественно-исполнительские требования. В национальной вокальной манере пения находят отражение исполнительские традиции, особенности языка, темперамента, характера, интонационные, ладовые и ритмические компоненты конкретной страны и региона, их народная музыка. Уже в начале 17 века сложилась итальянская школа сольного пения, выделяясь совершенной техникой бельканто (красивого пения) и блестящими голосами. Климат Италии, вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяли максимально использовать певческие возможности голосового аппарата. Итальянская школа выработала эталон классического звучания голоса, она оказала влияние на формирование и развитие других национальных вокальных школ. Наиболее яркие музыканты того времени: Я.Пери, Дж.Каччини, К.Монтеверди, А.Скарлатти. Оперное искусство сначала было привилегией придворных кругов, но в 1637 году в Венеции открылся первый платный театр, что делало оперу доступной для народа. На рубеже 18-19 веков итальянское пение характеризовалось обилием колоратур. Колоратурный стиль исполнения связан главным образом с исполнительским искусством певцов-кастратов, господством "мужских сопрано", фальцетистов. Они пели в церквах, капеллах, театрах, переодевались в женские наряды, исполняя женские партии. Женщины в публичных театральных действиях не участвовали. О блестящих успехах кастратов остались авторитетные свидетельства (Казанова, Россини). Голоса лучших кастратов звучали чисто, легко, красиво, беспредельно, им уступало звучание даже блестящих певиц Патти и Котоньи. Отказавшись от всего земного во имя пения, они звучали как голоса из других сфер, но в них не было жизни и тепла женского сопрано, да и физиологические нарушения, как результат кастрации, влекли за собой чудовищную тучность, что было малоэстетично. Коденции, фиоритуры, различные вокально-технические украшения в ариях стали сочинять певцы, исходя из своих технических голосовых возможностей. Пение стало превращаться в "турниры вокальной техники", мысль и слово из музыки стали исчезать, уступая место чисто звуковым красотам, производившим на слушателя огромное впечатление. "Поэзия потонула в декорационном пении". Россини положил конец "вокальному хулиганству". Он стал выписывать в партии обязательные для исполнения каденции, требуя их точного исполнения. К концу 19 века установилось природное равновесие, а оперное творчество Дж.Россини, В.Беллини, Г.Доницетти, а позднее Дж.Верди, привело итальянскую вокальную школу к развитию кантиленного звучания голоса, к расширению диапазона и увеличению его динамических достоинств. Вокальные партии стали более индивидуализированными в соответствии с характеристикой образов. Позднее творчество Дж.Пуччини, Р.Леонковалло, П.Масканы, У.Джордано привело к усилению ариозно-декламационного

начала, к эмоциональной обостренности пения, которым характеризуется современное искусство итальянских певцов.

Наиболее известные итальянские певцы: Дж.Паста, А.Каталани, А.Бозио, Дж.Рубини, Л.Лаблаш, А.Патти, А.Мазини, М.Баттистини, Э.Карузо, Т.Руффо, А.Галли-Курчи, Дж.Лаури-Вольпи, Дж.Симионато, М.Дель Монако, Ф.Корелли, Дж.Ди Стефано, Р.Скотто, М.Френи, Ф.Коссотто, П.Капуччилли. Против итальянской школы бельканто восстала французская школа, руководимая Ж.Б.Люли. Особенность этой школы определялась декламационным стилем, ведущим происхождение от распевной декламации поэтов и актеров французской классической трагедии 16 века. Находит отражение в этой школе и национальный характер песенности. Этот стиль формировался под влиянием творчества Ж.Б.Люли, Рамо, К.В.Глюка, А.Гретри, а затем Дж.Мейербера. Ш.Гуно, К.Сен-Санса, Ж.Масне, Ж.Бизе. Крупнейшими представителями школы явились певцы: А.Нурри, Ж.Дюпре, Д.Арто, М.Малибран, П.Виардо, Ж.Девойо. Интересен факт раскола общества Франции на 2 лагеря сторонников итальянской и французской школы пения. Разделились мнения короля, королевы, всего двора, Руссо и Вольтера. Этот "раздел" общества остался в истории под названием "войны шутов". Вокальную школу Франции 18-19 веков Ромен Роллан характеризует как школу великолепной актерской игры и декламации. Не случайно и Парижская консерватория получает название консерватории "музыки и декламации".

Немецко-австрийская школа стремилась объединить итальянское бельканто и чрезмерный "экспрессионизм" французской школы, чтобы эмоция и мысль заняли подобающее место. Так возникло творчество И.С.Баха, Г.Ф.Генделя. В.А.Моцарт синтезировал достижения всех основных современных ему школ.

Музыка немецких композиторов Л.Бетховена, К.М.Вебера, Ф.Шуберта, Ф.Мендельсона, Р.Шумана, И.Брамса, Х.Вольфа очень связана с немецкой национальной песенностью, истинно национальна, она дала начало нового в ту пору амплуа: камерного пения, камерного певца. Особняком в немецкой музыке стоит творчество Р.Вагнера. Оно вызвало к жизни особый стиль пения возвышенной декламационности, мощности тембра, насыщенности звучания голоса (часто чрезмерное, даже губительное для человеческого голоса), исполнение длинных фраз с нарастающей звучностью. Голоса вокалистов у Вагнера влетали в звучание оркестра, как один из инструментов. Оперы огромные полотна, некоторые исполнялись по 5 вечеров подряд ("Кольцо Нибелунгов", "Золото Рейна"). На стиль исполнения немецких певцов последующих поколений оказало влияние оперное творчество Р.Штрауса, А.Шенберга, А.Берга, П.Хиндемита, К.Орфа и других. *Наиболее известные певцы:* Г.Зонтаг, В.Шредер-Девриент, Л.Леман, Ю.Штокхаузен, Э.Шварцкопф, Л.Фишер-Дискау, Т.Адам. В других странах появились свои вокальные национальные школы, свои замечательные певцы и педагоги, но ведущее место всегда занимала итальянская школа и певцы.

В 19 и 20 веках в историю мирового вокала вошли: Е.Линд - Швеция; К.Новелло - Великобритания; Э.Решке, А.Дидур, Е.бандровска-Турска - Польша; Х.Даркле - Румыния; Э.Дестинова - Чехословакия. К середине 20 века вокальное искусство широко развивается во всех европейских государствах, в США, Канаде, Южной Америке, а также в Японии, Корее и других странах.

В России до начала 18 века вокальное искусство существовало только в форме народного и церковного пения. Со времен утверждения христианства подготовка певцов велась в монастырях, а затем и в приходских церковных школах. Имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры еще в 10-11 веках. Так, например, известно, что при киевском князе Владимире Святославовиче (978-1015) существовали профессиональные певчие. "Степенная книга", составленная в 11 веке при князе Ярославе, свидетельствует, что "начат быти в Русетей земли ангелоподобное пение, изрядное осьмигласие... и самое красное демественное пение..." Преподавание пения в отечественных школах и монастырях уже в ту эпоху находилось на довольно высоком уровне. Церковное пение имело исключительно широкое распространение. Обилие церквей, монастырей, в которых были хоры, обучение пению в хорах так называемых государственных певчих дьяконов, патриарших и впоследствии синодальных певчих и придворной "капеллии" давало возможность певцам приобрести прочные вокальные навыки. В свою очередь основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства сыграла русская народная песня. Все это - народное исполнительское искусство и церковное пение с его высокой вокальной культурой подготовило почву для появления светского профессионального вокального искусства.

Попытки организации *театра в России* относятся к середине 17 века, потом при Петре Великом была приглашена труппа из семи актеров во главе с Кунстом, которые давали музыкальные представления. В 1735 году в Россию была приглашена на постоянную работу итальянская оперная труппа, которая пустила на русской земле прочные корни. Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Очевидна несостоятельность некоторых историков, пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля русских певцов, свойственная русскому человеку глубина чувств, наконец, и фонетические особенности русского языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути. Конечно, влияние итальянской школы пения на русских певцов несомненно было и ощущалось в течение долгого времени. Одним из первых русских учителей пения был И.А.Рупин, крепостной костромской губернии, учившийся пению в Италии. В Придворной певческой капелле преподавал композитор Д.Бортнянский. К этому периоду (18 век) относится артистическая деятельность русских певцов и певиц, заложивших основы русской школы пения: А.Михайлова, Е.Уранова-Сандунова, Н.Семенова, А.Крутицкий,

Н.Воробьев, П.Злов, В.Самойлов, Н.Лавров и другие. Нельзя не отметить огромную роль русского "городского" романса в истории отечественного вокального искусства, а также деятельности композиторов, певцов и педагогов А.Варламова и П.Булахова.

С именем М.Глинки связано становление русской оперы как самостоятельного музыкального жанра, не менее значительной была и роль Глинки - исполнителя и вокального педагога, создателя своеобразной школы "концентрического развития голоса". Ученики Глинки: О.А.Петров, А.Я.Воробьева-Петрова, Д.М.Леонова, А.П.Лодий, С.С.Гулак-Артемовский. В дальнейшем на развитие русской вокальной школы и ее исполнительские принципы оказали влияние творчество, а также критическая и педагогическая деятельность А.С.Даргомыжского, А.М.Серова, М.А.Балакирева, П.А.Кюи, Н.А.Римского-Корсакова, М.П.Мусоргского, П.И.Чайковского. Характерные черты русской вокальной школы – это мастерство драматической игры, простота и задушевность исполнения при совершенной вокальной технике, умение сочетать вокальное мастерство с эмоционально окрашенным живым словом. Выдающиеся певцы России: Ф.И.Шаляпин, И.В.Ершов, А.В.Нежданова, Л.В.Собинов, Г.С.Пирогов, К.Г.Держинская, В.В.Барсова, Н.А.Обухова, Е.К.Катульская, С.П.Преображенская, Е.А.Степанова, С.Я.Лемешев, И.С.Козловский, Г.М.Нелепп, А.С.Пирогов, М.П.Максакова. Читателям, которых интересует подробное изложение разных вокальных школ, могу порекомендовать работу И.К.Назаренко "Искусство пения". В этой хрестоматии вы найдете очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения. "Вокальный букварь" можно завершить словами замечательного певца и педагога С.П.Юдина: "Роль педагога весьма ответственна, так как в значительной мере в его руках судьба его ученика. От педагога зависит дать работе верное или неверное направление, чем решается дальнейший результат. Но верным руководством и ограничивается задача педагога, - все прочее ложится на плечи ученика, который должен ясно понимать, что без его личных настойчиво и постоянно проявляемых усилий он никогда не сможет осуществить свое желание стать певцом. Задача эта не так легка, как многие об этом думают. Иметь все данные, чтобы стать певцом, - это еще не все! Необходимо, во-первых, любить искусство пения, любить по-настоящему, с энтузиазмом и, во-вторых, уметь работать упорно, постоянно, считая, что работа не тягость, а наслаждение, без которого и жить не интересно. Никогда не остывая и не прекращая своей работы над голосом, певец должен превратить ее в привычку, в необходимость, но горячее увлечение работой не должно исключать строгой внутренней дисциплины, подчиненной здравому рассудку и твердой воле".

1.2 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства»

Раздел 2. История хорового исполнительского искусства

Современная ситуация в России и Беларуси, переход к постиндустриальному типу социальности с характерным для нее постмодерном в сфере культуры, глобальная информатизация общественной жизни и образования в частности заостряют проблему возрождения русской национальной идеи. Изучение отечественных художественных и эстетических традиций позволит сохранить самобытность нашей культуры, не раствориться в стихии современных глобализационных процессов. *Хоровое пение* занимает особенное место в любой культуре: его своеобразие основано на понимании человеком самой сущности музыки. Это особое место связано также с интенсивным развитием средств массовой информации и телекоммуникационных технологий. Возникает опасность информационного загрязнения, связанного с тем, что большое количество музыки сомнительного качества, низкого художественного уровня навязывается публике, особенно молодежи, далеко не всегда способной отличить подлинное искусство от подделки. В условиях информационного общества многие нетленные музыкальные ценности оказываются под угрозой профанации. Влияние популярной музыки на молодежь имеет многие несомненные негативные аспекты. В связи с этим в последние десятилетия наблюдается повышенный интерес ученых, исследователей к более традиционным видам искусства, в частности, к хоровому искусству, к его истокам, истории становления, вопросам теории и терминологии, к определению роли и места хорового искусства в художественной культуре России. В отечественном искусствоведении сложилась традиция рассматривать хоровое пение как проявление глубинных истоков народной культуры. Во второй половине XIX века хоровое искусство, не разрывая с формами церковной литургии, становится профессиональным видом деятельности, т. е. видом деятельности, предполагающим профессиональную подготовку и специальное образование. Именно в это время хоровое искусство в его лучших образцах обретает характерные черты и признаки классического искусства, входит в золотой фонд мировой культуры. В настоящее время социологические, социально-психологические, культурологические, музыковедческие исследования создают предпосылки для углубленного культурологического анализа музыкального искусства хорового пения. Несмотря на существующую в настоящее время программу высшего профессионального образования в области хорового искусства, а также среднего (музыкальные училища, колледжи), не исчезает потребность в создании концепции профессионального образования, основанного на традициях русской академической музыкальной школы. Сегодня в условиях интеграции России в европейское культурное пространство особенно актуальным становится сохранение преемственности

и непрерывности художественного опыта, сохранение высокого уровня музыкальной культуры. До сих пор в современной культурологии и теории музыки не решены терминологические проблемы, касающиеся хорового искусства и его места в музыкальной культуре. Не преодолен описательный уровень специальных исследований, посвященных истокам хорового искусства, основным этапам его истории. В советский период истории России по понятным причинам отношение науки к религиозным предпосылкам хорового пения было негативным, но и сейчас такое негативное отношение воспроизводится. В этом контексте актуально новое видение истории отечественного хорового искусства, основанное на современном восприятии ушедших в прошлое эпох. Именно культурологическое исследование дает возможность ответить на многие вопросы, поставленные временем.

Самые первые упоминания о хоровом исполнительстве относятся к 2000-м годам до н.э. в связи с поэтическими текстами хоровых гимнов-заклинаний из "Самаведы" (Индия). Имеются многочисленные свидетельства об участии хоров в религиозных действиях (страстях-мистериях) Вавилона, Палестины. Хоровое искусство Египта уже в эпоху Древнего царства (2800-2250 до н.э.) обладало сложившимися формами антифонного культового пения. Антифон-песнопение, исполнявшееся поочередно двумя хорами или солистом и хором. В период Нового царства (1580-1070 до н.э.) увеличивается число хоровых капелл не только египетских, но и сирийских. Древнегреческий философ Платон определял сущность музыки как искусство управления хором. В искусстве Древней Греции возникли хоровые песни, исполнявшиеся на праздниках урожая, в церковной музыке – пеан, тренос. Высокие образцы хоровой лирики связаны с именами Терпандра, Сапфо, а также Пиндара (VI век до н.э.) - автора многочисленных хоровых гимнов и од. В античном театре установилась дифференциация на певческие голоса разной высоты: *netoide* (высокие), *mesoide* (средние), *iratoide* (низкие). Хор в античном театре – совместно поющая, танцующая, декламирующая группа исполнителей-хоревтов. Он обязательный коллективный участник трагедий и комедий, олицетворявший собой голос народа и нередко выступавший как самостоятельное действующее лицо. Традиция пения *a cappella* возникла в религиозной среде. В раннем средневековье (около IV века) профессиональный хор (клирос), выделившись из церковной общины, еще не был дифференцированным. Для *европейской хоровой культуры (до IX)* характерно *унисонное или октавное хоровое пение без деления хора на партии*. Формой григорианских песнопений (по имени римского папы Григория Великого) являлась *псалмодия* – певучая речитация латинского текста в узком диапазоне мелодического движения. Песнопения исполнялись *мужским хором в унисон*. Высокого уровня достигло хоровое искусство Византии. Выдающимися гимнотворцами были Роман Сладкопевец-автор многочисленных *кондаков*, Андрей Критский и Иоанн Дамаскин - создатели *канонов*. Дамаскин систематизировал и окончательно установил структуру *осьмогласия*. *Осьмогласие* – система из восьми ладов, лежащих в основе православных церковных песнопений. В составы хоров,

которые достигали 150 и свыше исполнителей, входили кроме рядовых певчих доместики (учителя пения), магистры (сочинители), протопсалты (руководители правого и левого клиросов), ламподарии (корифеи). В X-XIII веках начинается первичная дифференциация голосов по регистрам. С XIV-XV веков, с развитием *многоголосия* устанавливается понятие хоровой партии, каждая из которых могла исполняться унисонно или разделяться на несколько голосов. Главным методическим голом был *tenor*, остальные голоса – *motet*, *triplum* (трипльом), *quadruplum* (квадрупльом) – выполняли вспомогательную роль. Для XIV – XV веков характерны 3-х, 4-хголосные хоры. В эпоху Возрождения число голосов увеличивается до 6-8 и более. Создавались певческие школы и капеллы. Старейшая римская певческая школа «*Schola cantorum*» возникла еще в VI веке. В XIV веке было положено начало папской капелле, которая, как и школа, стала именоваться Авиньонской. В 1473 году (XV век) по указанию папы Сикста IV на основе Авиньонской школы был создан образцовый хор для обслуживания церкви ватиканского дворца – римская *Cappella Palatina*, впоследствии названная *Сикстинской капеллой*. Для участия в капелле отбирались лучшие музыканты из многих стран. Численность Сикстинской капеллы была различной – от 24 до 30 человек. Одновременно с *Сикстинской капеллой* была сформирована капелла для собора св.Петра, позже получившая название *Юлианской капеллы*. В свое время в деятельности капелл принимали участие композиторы Г. Дюфаи (ок. 1400-1474), Жоскен Дебре (ок. 1440-1521), Палестрина (ок. 1525-1594). В XV веке во Франции ведущим жанром был *шансон* – многоголосная песня. В Италии, Англии, Польше большой популярностью в образованных кругах общества пользовался лирически-утонченный и трудный для пения *хроматический мадригал*. В XVI веке, в первую очередь в католическом пении, в котором запрещалось участие женщин, стали использовать певцов – кастратов. Диапазон хора расширился до *ля* второй октавы. В Венеции в эпоху Возрождения утвердился стиль полихорального (многохорного) пения. В 1212 году в Лейпциге при монастыре св. Фомы (Томаскирхе) одновременно со школой (ТомасшULE) был основан хор, получивший в дальнейшем известность как Томанерхор. С 1723 по 1750 (27 лет!) хором руководил И.С. Бах (1685-1750). Большинство произведений, написанных для хора Бахом, было исполнено Томанерхором. В XIX веке во многих странах Европы возникают массовые хоровые объединения. В середине 30-х годов во Франции образовалось певческое объединение "Орфейон", охватившие впоследствии 1500 певческих обществ с количеством участников до 60 000 человек. В Германии возникали мужские хоровые общества – *лидертафели*, которые преследовали культурно-просветительские цели. В репертуаре хоров были произведения Шуберта, Мендельсона, Вебера и др. австрийских и немецких композиторов. Позже в Германии образуются рабочие певческие союзы – *ферейны*, главной задачей которых была пропаганда боевой пролетарской песни. В 1912 году число участников достигло 165 000 человек. В то же время активно работали профессиональные хоры: Берлинская певческая академия исполняла

произведения Шютца, Баха, Генделя, Гайдна, Мендельсона. Хор Берлинской филармонии исполнял произведения Бетховена, композиторов-романтиков и др.

Русская хоровая музыка

При киевском князе Владимире Святославовиче (978-1015) существовали профессиональные певчие. "Степенная книга", составленная в XI веке при князе Ярославе, свидетельствует, что "начат быти в Рустей земли ангелоподобное пение". В 1175 году существовал хор владимирского князя Андрея Боголюбского «Луцина чадь». Руководитель этого хора, Лука, был учителем пения и композитором. Киево-Печерская лавра (основана в 1050 году) воспитала многих выдающихся певцов. Известно, что многогранной и плодотворной была музыкальная деятельность царя Ивана Грозного. Сохранились сочиненные им песнопения. По его инициативе Московский собор 1551 года обязал духовенство всех городов организовать у себя на дому детские школы "на учение грамоте, и на учение книжного письма и церковного пения псалтырного". Тот же собор по предложению Грозного ввел "на Москве и во всех московских пределах" многоголосное пение, которое до того времени употреблялось лишь в Новгороде и Пскове. В Александровской слободе Иван Грозный организовал своего рода консерваторию, куда пригласил высококвалифицированных мастеров пения – Федора Христианина (он же Крестьянин) и Ивана Носа. Богатый материал, касающийся русской хоровой культуры, можно встретить на древнерусских иконах. На них изображены разные хоры - псковский, ростово-суздальский, новгородский. Иногда на иконах изображено два хора – левый и правый клиросы, стоящие друг против друга, что указывает на антифонное пение хором.

Многоголосное пение создавалось на основе практики народной хоровой песни. Церковное пение XVI века - двух и трехголосное. Четырехголосные партитуры встречались крайне редко. Все голоса партитуры были *мелодическими*. Партитура писалась применительно к составу *мужских* голосов. Ее диапазон соответствовал полному церковному звукоряду: от *соля* большой до *ре* первой октавы включительно. Высокий регистр тенора оставался неиспользованным. Зато басы, обладавшие звуками всей большой октавы и частично контроктавы, пели октавой ниже написанного. Для певчих мальчиков особых партий не писали. Они пели октавой выше написанного. Во всех голосах диапазон мелодии ограничивался объемом сексты или септимы и редко выходил за пределы октавы. Это делало доступным для большинства голосов исполнение любой строки партитуры. Поэтому голоса отдельно не расписывали. Все певцы пели по партитуре. В русской и украинской церковной музыке XVII – первой половины XVIII века получило распространение *партесное* пение. Его отличительной особенностью стало многоголосие, преимущественно аккордового склада, с разделением хора на группы голосов, без инструментального сопровождения. Стиль *партесного* пения получил официальное признание. С введением *партесного* пения древнерусское *крюковое* письмо было заменено современной нотацией, а

взамен *гласов* упрочилась *мажоро-минорная система*. Первое упоминание о *партесном* пении относится к 1652 году и связано с прибытием в Москву 11 человек киевских певчих, а затем еще 8-ми. Они составили особую станицу *государевых певчих дьяков*. Композиторы не удовлетворялись 4-хголосием. Появлялись 6-ти, 8-ми, 12-ти, 24-х, 48-миголосные хоры. Прямые цели сочинения произведений для восьми - двенадцатиголосных хоров не только изменили фактуру партитуры, но лишили партии того значения, которое уделялось им в четырехголосном смешанном хоре. Тенор утратил значение ведущего голоса. Чрезмерная насыщенность вертикали с постоянным перекрещиванием голосов делала невозможным ясное восприятие движения в горизонтали. Партии дискантов излагались преимущественно во второй октаве, альтов – в первой и частично во второй октавах, теноров – преимущественно в первой, а басов - в малой и большой. Освоение *партесной* музыки началось с гармонизации *знаменного* и других распевов, которые прежде исполнялись *одноголосно мужским хором, а с середины XVII века зазвучали четырехголосным хором мужчин и мальчиков*. Тенор ведет главную *мелодическую линию* знаменного распева, а другие голоса его поддерживают. Бас также выполняет роль *мелодической линии*. Дискант и альт несли функцию *дополнительных голосов*. Дискант помогает тенору, дублирует его в октаву, в терцию или в сексту. Альт - голос, дополняющий гармонию, часто дублирует тенор. Рост хоровой культуры обусловил появление на рубеже XV-XVI веков двух хоров: придворного хора – Государевых певчих дьяков и патриаршего – Патриарших певчих дьяков, в состав которого входили наиболее одаренные певцы. Хоры певчих дьяков являлись очагами музыкальной культуры, здесь было сосредоточено обучение музыкальной грамоте и певческому мастерству. Хор делился на «станицы», в которые входило по 5-7 человек. Хор Государевых певчих дьяков участвовал в богослужении, на котором присутствовал царь, а также в различных придворных торжествах. При Иване Грозном в хоре было 35 человек, к концу XVII века число певчих достигло 70 человек. Впоследствии в 1763 году на основе этого хора была организована *Придворная певческая капелла*. В разное время капеллу возглавляли музыкальные деятели и композиторы - М.Ф.Полторацкий(1763-1795), Д.С.Бортнянский (1796-1825),Ф.П.Львов (1825-1836), Н.И.Бахметев (1861-1883), М,А,Балакирев (1883-1894), А.С.Аренский (1895-1901), С.В.Смоленский (1901-1903) и др. Капельмейстером капеллы в 1837-1839 годах был М.И.Глинка. Глинка вновь поехал на Украину за сбором малолетних певчих. «Концентрический метод» Глинки - развитие голоса от средних нот к нижним и верхним звукам, - новое в вокальной педагогике. В 1918 году капелла была преобразована в *Народную хоровую академию*, хор которой - *Государственная певческая капелла* – начал вести активную концертную деятельность. В 1920-х годах хор пополнился *женскими* голосами. В XX веке капеллой управляли М.Г.Климов (1917-1935), Н.М.Данилин (1936-1937), А.В.Свешников (1937-1941), Г.А.Дмитревский (1943-1945), А.И.Анисимов (1955-1965), Ф.М.Козлов (1967-1972).С 1974 года Государственной академической капеллой руководит В.А.Чернушенко

(С.-Петербург). Хор Патриарших певчих дьяков возник с установлением патриаршества (1589), на базе хора московского митрополита. В 1721 году был переименован в Синодальный хор и обслуживал московский Успенский собор. Расцвет Синодального хора связан с приходом в 1886 году регента Василия Сергеевича Орлова, его помощника А.Д. Кастальского, а также в 1910 году Ник. Мих. Данилина. В репертуар хора входили произведения Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, Чайковского, Танеева и др. Синодальный хор первоначально состоял из 44 певцов - мужчин, в 1767 году в хор были введены детские голоса. В 1830 году при хоре было открыто Синодальное училище церковного пения, в котором стали обучаться малолетние певчие, принятые в состав хора. Именно в Синодальном училище был законченный цикл хорового образования. До 1934 года в Московской и Петербургской консерватории не было дирижёрско-хоровых отделений – дирижёров обучали только в Синодальном училище! В Синодальный хор мальчиков принимали в возрасте 9 лет. Условия приёма – чистота интонации, ровность регистров. Грудной регистр как рабочий не рассматривался. Культивировалось фальцетное, «поднебесное» пение. Степан Васильевич Смоленский формировал дирижёрскую школу. В 1896г. Синодальный хор стал победителем в традиционном состязании с Петербургской певческой капеллой. Огромный успех выпал на долю Синодального хора во время гастролей по Европе. Он блестяще выступил в Вене, Дрездене, Риме. Искусство управления хором Николая Михайловича Данилина покорило Европу. К 1890-м годам в составе Синодального хора было 45 мальчиков и 25 мужчин. Синодальный хор существовал до 1919 года. В истории русской музыкальной культуры сохранились свидетельства музыкально-просветительской деятельности многих хоровых коллективов и их руководителей. В 50-х годах XVII века возникла знаменитая капелла графа Шереметева, просуществовавшая около 150 лет. Певчими капеллы были крепостные украинских вотчин Шереметевых. Расцвет капеллы пришёлся на период, когда ею руководил выдающийся русский хормейстер Г.Я. Ломакин. В 1880-х годах А.А. Архангельский создал хоровой коллектив, в котором впервые были введены *женские* голоса вместо мальчиковых. Хор Архангельского просуществовал до 1924 года. Конец XIX- начало XX в. ознаменовался расцветом хоров Большого (У.О.Авранек) и Мариинского (Ф.Ф. Беккер, Г.А. Казаченко) оперных театров. В 1862 г. М.А. Балакиревым совместно с Г.Я. Ломакиным была организована «Бесплатная музыкальная школа», хор которой достиг высокого мастерства. Многочисленностью составов и высоким качеством исполнения отличались хоры Петербургского и Московского хоровых обществ. В 1902 году была организована Московская симфоническая капелла, хор которой состоял из профессиональных певцов и любителей. Также существовал в Москве с 1900 г. Хор И.И. Юхова. В советское время были созданы профессиональные хоровые коллективы - Государственный академический Русский хор СССР (рук. А.В. Свешников), Большой хор Всесоюзного радио и телевидения (К.Б. Птица), Государственный московский хор (В.Г. Соколов), Республиканская русская

хоровая капелла им. Юрлова (С.В. Гусев), Московский камерный хор (В.Н.Минин), Хор мол. и студентов (Б.Г. Тевлин). Русская школа хорового исполнительства - выдающееся достижение отечественной культуры. По праву ее можно определить как национальное достояние. По сравнению с другими исполнительскими школами (фортепианной, скрипичной, баянной, вокальной), составляющими предмет гордости российского искусства, она имеет несравненно большую историю, насчитывающую свыше тысячи лет, и представляет собой *исконно русское явление*, отличающееся от других национальных школ самобытностью. Выявление сущности русской школы хорового исполнительства, традиций, состояния в настоящее время до сих пор (не стало) предметом серьезных исследований. Работы, посвященные рассмотрению различных аспектов отечественной хоровой культуры, направлены на изучение особенностей древнерусских песнопений (39, 40, 346), музыкальных произведений (291, 309), творчества распевщиков (172, 253, 254, 255) и композиторов (65, 101, 137, 344). Нерешенными остались такие вопросы как специфика русской школы хорового исполнительства, ее отличие от западноевропейской, взаимодействие с другими национальными школами. Требуется освещения положение: представляет ли русская хоровая школа единое явление или же в процессе всевозможных влияний на территории России сформировалось несколько школ (например, московская, Санкт-Петербургская, другие местные школы), в значительной степени отличающихся друг от друга. В диссертационном исследовании осуществляется попытка ответить на поставленные вопросы в опоре на исторические сведения, изложенные в коллективном труде С. Зверевой, А. Наумова, М. Рахмановой (299 - 303), работах В. Металлова (192 - 194), И.Гарднера (48 - 51), В. Мартынова (183), Н. Парфентьева (253 - 255), Преображенского (270), Д. Разумовского (282 - 284) В нем рассматривается процесс становления и развития хорового исполнительства на Руси, формирования и эволюции русской школы от истоков до настоящего времени. Огромный исторический период обусловил необходимость сжатого изложения фактов.

С целью определения *объекта* и *предмета* изучения необходимо уточнить используемые в диссертационном исследовании понятия *школы* и *традиции*. Понятие «школа» (от лат. schola) выходит далеко за пределы музыковедения и имеет широкое значение. Оно применяется в философии, психологии, педагогике, искусствоведении как научно-образовательная школа, художественная школа (42, 365 - 370). Школа в искусстве предполагает: художественное единство как основной критерий деятельности мастеров; самобытность и неповторимость как основа содержания деятельности; географическое ограничение места распространения; время существования явления (длительное художественное единство); преемственность как способ существования явления во времени. Всем этим критериям отвечает *русская школа хорового исполнительства*. Данная школа, имеющая более чем тысячелетнюю историю развития, сформировавшаяся и эволюционировавшая в рамках православного богослужения, хранящая и

развивающая традиции, отмеченные самобытностью и неповторимостью, рассматривается в диссертации как художественное единство. «Традиция» (от лат. traditio - передача) согласно философскому определению - это «элементы социального и культурного наследия, передающиеся от поколения к поколению ... в течение длительного времени. ... Жизнеспособность традиции коренится в ее дальнейшем развитии последующими поколениями в новых исторических условиях. ... Удельный вес традиции в той или иной области неодинаков. Он достигает максимума в религии» (339, 692). Русская школа хорового исполнительства сохраняет традиции, заложенные на начальном этапе ее становления. Русская хоровая школа ведет свое начало с конца X века, когда на Руси появились первые профессиональные хоровые коллективы, призванные *совершать пением богослужение*. Эта функция сохраняется на протяжении *всего* периода существования школы *вплоть до наших дней*. И, несмотря на множество ответвлений от основного магистрального пути, связанных с различными инославными влияниями и заимствованиями, можно констатировать факт ее *непрерывного* развития. Важнейшей особенностью русской школы хорового исполнительства является *единство*, определенное тем, что с момента своего возникновения вплоть до настоящего времени русская православная церковь была *единой*, имеющей единый богослужебный язык, чин и признанное обязательным для всех российских епархий *единое* богослужебное пение. Несомненно, в различных областях страны можно обнаружить местные обычаи, некоторые изменения происходили в исторической перспективе, однако единство церкви во все времена и на всей территории России оставалось незыблемым. Богослужебное пение православной церкви имеет свои особые *эстетические законы*, в том числе и исполнительские особенности, отличающие его от светского хорового пения и западноевропейского церковного. Оно обладает своей историей, отличной от светской или народной музыки, своими путями развития даже в то время, когда богослужебное певческое искусство тесно переплелось со светским (XIX - XX вв.). Богослужебное пение русской православной церкви - явление не застывшее, а *динамично развивающееся*. На его историческом пути были периоды расцвета и упадка, на смену которым приходил новый расцвет, что, несомненно, свидетельствует о жизнеспособности данного явления. В рамках твердо установившейся традиции исподволь накапливались изменения, однако они происходили чрезвычайно медленно, и только ретроспективный исторический взгляд способен определить и оценить суть нововведений. К моменту крещения Руси как в Восточной части православной церкви (в Византийской империи), так и в Западной (Римская церковная культура) давно сложилась и существовала выработанная система богослужебного пения. Русские, принявшие богослужебный порядок по византийскому образцу, получили готовую литургическую схему с соответствующими преданиями богослужебной практики. Вместе с тем современные исследователи, в том числе И. Гарднер (48 - 49), допускают возможность еще до крещения музыкально-культурных и христианско-культурных контактов со славянами (болгарами) и Римской церковью, а

значит - расширения сферы влияния на формирующуюся русскую школу. Таким образом, очевидно, что истоки русской хоровой культуры множественны. Они опираются на богатейшую культуру восточной и западной частей православной церкви. Однако в процессе развития все более выкристаллизовывались черты своеобразия, что и привело к формированию *самобытного* явления – *русской хоровой школы*. В связи с последовавшим в 1054 году разделением христианской церкви на православную и католическую в дальнейшем развитии происходило все большее их размежевание, что отразилось на особенностях богослужебного пения. Различие в структуре богослужения *православной* и *римо-католической* церкви обусловило своеобразие как самого музыкального элемента церковной службы, так и форм его воплощения, т. е. исполнения. Важнейшей отличительной чертой православного богослужения является *запрет на внедрение инструментальной музыки*: в церкви не только не должны раздаваться инструментальные звуки, но даже находиться какой-либо музыкальный инструмент. Богословы, историки и теоретики церковного пения дают различное толкование этому факту (см., например, 5, 170, 175, 183, 270, 282). В их ряду - и аскетические мотивы, характерные для православной церкви, и необходимость славления Господа самым совершенным «инструментом» - человеческим голосом, и, что наиболее важно, особое отношение к Слову - молитве, проповеди, славословию и т. д. Размышляя на эту тему, И. Гарднер отмечает: «В противоположность католической церкви, в православной церкви не существует "тихой обедни" ("тихой мессы"), т. е. литургии без пения» (48, 58) и делает вывод: «Богослужебное пение православной церкви есть **одна из форм самого богослужения**» (там же, 59). Инструментальная музыка способна передать лишь общее настроение, характер, эмоцию. И только Слово точно выражает идеи. Еще одной характерной особенностью православной певческой культуры в целом и ее русской ветви, в частности, является использование в богослужении *церковнославянского языка* в отличие от Западной христианской церкви, ставящей непеременимым условием употребления в богослужении латыни. Эмоциональная реакция на идеи, выраженные в текстах на родном, а потому понятном языке, несомненно, более непосредственна и действенна. В связи с этим, характеризуя начальный период формирования русской церковно-певческой культуры, И. Гарднер отмечает: «Язык, на котором совершалось богослужение, был еще достаточно близок к тогдашней разговорной речи и был понятен для всех... Понятно, при дальнейшем развитии разговорный язык опережал богослужебный язык, который оставался в прежних формах, и постепенно превращаясь таким образом в "сакральный язык". И все же он оставался для народа не непонятным, все могли разуть богослужебные тексты. Это вело к тому, что выражаемые в тексте идеи могли быть легко усваиваемы, особенно в тех случаях, когда это усваивание облегчалось соединением слова с напевом» (там же, 173). Допущение в качестве богослужебного языка славянского в значительной степени облегчало распространение христианства в народных массах. Отличительной особенностью православного богослужения,

способствующей единению певчих и прихожан, является *традиция пения на два хора справа и слева от иконостаса*, по краям солеи. И. Гарднер отмечает: «У греков и сербов певцы стоят не "по краям солеи, а на особых местах у правого (южного) и у левого (северного) столба храма, и обращены к середине храма» (там же, 82). У католиков певцы отделены от молящихся, они находятся на хорах. В XVII веке этот обычай был перенят в некоторых русских православных церквях. Русское хоровое пение отличается от западноевропейского и предпочтение, отдаваемое *низким мужским голосам*. Отмечая это качество, И. Гарднер указывает: «У северных и северо-восточных русских преобладают густые и низкие голоса, по природе своей менее подвижные, нежели высокие голоса (тенора). У южных народов, наоборот, преобладают высокие и легкие голоса. Без сомнения и это обстоятельство, учтенное вместе с многообразием богослужбных языков, также препятствует единообразию оформления музыкального элемента в богослужении» (там же, 62). Это обстоятельство обусловило огромную популярность в России мужского хорового пения с преобладанием или же исключительным употреблением низких голосов. Среди выдающихся образцов - знаменитый хор басов, состоящий из священнослужителей Успенского собора Московского Кремля. В материалах, посвященных деятельности Придворной певческой капеллы, сообщается такой факт: «Бас ... по фамилии Иванов специально демонстрировался в феврале 1834 года в парижской Академии наук и буквально ошеломил не только слушателей, но и знаменитых физиологов силой и диапазоном голоса, свободно доходившего у него до очень низкого звука контр-сопрано. Еще более были поражены члены комиссии ученых, созданной осенью 1834 года императорской академией наук для обследования певцов капеллы, обнаружившие, что певцы, подобные указанному Иванову, в капелле не редкость. Как отметили они в своем акте, "голоса Ильинского и Телегина-сына были похожи на рокотание грома или казались нотами величайшего органа, от звука которого колыхался воздух и дрожал весь пол концертного зала"» (57, 40). Д. Ардентов в статье «О некоторых особенностях состава русского хора» отмечает: «В делах Придворной певческой капеллы обнаружилось письмо, направленное в 1899 году неким Н. Страти-Мулаки управляющему капеллой А. Аренскому, с запросом о возможности поступления в состав хора. На письме имелся отзыв, написанный неустановленным представителем администрации учреждения: "Возвращая письмо... канцелярия Придворной капеллы уведомляет, что в Придворную капеллу принимаются басы, обладающие голосовыми средствами от до большой октавы до ре первой. Лица, не обладающие такими голосами, в Капеллу не принимаются, в баритонах же надобности вовсе не встречается» (10, 150). В Синодальный хор также не принимались баритоны. Свидетельство тому можно обнаружить в упомянутой статье Д. Ардентова. Будучи учеником В. Степанова, выпускника Синодального училища церковного пения, он отмечает, что его педагог на уроках говорил о неприемлемости участия баритонов в Синодальном хоре. Об этом также пишет К. Птица в монографии «Мастера хорового искусства в Московской

консерватории» в статье, посвященной Н. Данилину: «К категории голосов, малоприемлемых в хоровом звучании, относил [Данилин. - Т. М.] большинство баритонов; он с большой осторожностью комплектовал партию басов» (278, 27-28). Показательно и количественное соотношение голосов в партиях басов и теноров: например, во времена Бортнянского в Придворной певческой капелле на 18 теноров приходилось 22 баса, из которых 7 были октавистами. П. Чесноков в монографии «Хор и управление им» (360) советовал на одну треть увеличивать партию басов по сравнению с остальными. В партитурах Бортнянского, Турчанинова, Балакирева, Аренского, Кастальского, Чеснокова и других композиторов басовая партия употреблялась без *divisi*, в ней применялись низкие ноты, недоступные баритонам, что также является свидетельством недопустимости последних в знаменитых русских хорах. Интересно, что в отличие от западноевропейской практики, первоначально в русские церковные хоры были введены низкие голоса мальчиков - альты и лишь позже, причем в небольшом количестве, высокие - дисканты. В русских хорах никогда не пели кастраты, в то время как в западных упоминания об этой категории певчих можно обнаружить с VI века. Известны сведения о привлечении их к пению в VIII - XIII веках в восточной церкви, например, в храме св. Софии в Константинополе. Упоминание о последнем кастрате относится к 1959 году, - начиная с 1601 года вплоть до этого времени они пели вместо фальцестистов в Сикстинской капелле (363, 362). Возможно, именно данное обстоятельство - предпочтение низких голосов - объясняет и более замедленную поступь русских песнопений, и отсутствие в них скачков. В методических пособиях отмечаются также такие основополагающие принципы русского хорового исполнительства как пение в грудном голосовом регистре и широкое певческое дыхание (89, 93, 139, 300, 163, 206 -207, 261, 314). С течением времени, принятая от византийцев система, была развита русскими певчими в собственный тип пения. Исторические сведения о начальных формах русского хорового исполнительства весьма скудны, поэтому исследователи, характеризуя этап становления профессиональной хоровой культуры, оперируют, главным образом, гипотезами. Ученые располагают некоторым фактологическим материалом, только начиная со второй половины XI века. В данный период возникают монастыри, появляются сведения об организации богослужебного пения, становятся известными богослужебные певческие книги. С этого времени можно проследить вплоть до наших дней документально оформленную историю русской хоровой школы. О формировании в христианской Руси первых школ И. Гарднер пишет: «Еще Владимир начал дело воспитания и образования своего народа в новом направлении. Как летописи сообщают, Владимир распорядился собирать детей (не без противодействия родителей) из лучших семейств, для обучения в организованных им школах. Что в этих школах преподавалось - ускользает от наших сведений по причине отсутствия данных» (там же, 229). Если принять во внимание тот факт, что в этот период еще было велико византийское и болгарское влияние, то становится очевидной организация

обучения по образцу указанных национальных школ, где детей учили чтению и пению. Рассматривая историческое развитие богослужебного пения русской православной церкви, все исследователи отмечают наличие двух больших периодов, – их граница проходит через середину XVII века. Это время отмечено революционными изменениями в русском богослужебном пении. Разделение на два периода важно и в отношении характеристики исполнительства, так как вместе с воздействием на музыкальный стиль происходило влияние и на хоровое исполнительство (в этот период изменилась структура хора, манера исполнения, принципы обучения). В большой степени западное влияние нашло воплощение в характере исполнения светских хоровых коллективов. В одни периоды ведущее положение занимало богослужебное пение, в другие – светское, что определяется, в первую очередь, состоянием отечественной школы хорового исполнительства на современном этапе. Пройдя тысячелетний путь развития, вобрав в себя лучшие достижения мировой культуры, бережно сохранив национальные традиции, хоровая школа в XX веке в силу политических причин оказалась под мощным светским воздействием, в значительной степени повлиявших на изменение соотношения двух ее важнейших составляющих - церковной и внецерковной в пользу последней. Изучение отечественной культуры в учебных заведениях также ограничивалось представлениями лишь о ее светской ветви. Расширение области религиозной жизни в конце прошлого столетия потребовало возрождения православной культуры, богослужебного пения также. Изучение отечественной культуры в учебных заведениях также ограничивалось представлениями лишь о ее светской ветви. Возрождение религиозной жизни в конце прошлого столетия возобновил интерес к православной культуре, в том числе к богослужебному пению. Реставрируются храмы, организовываются церковные хоры, открываются духовные училища, семинарии, академии, регентские классы и школы, в светских учебных заведениях - научные центры и кафедры древнерусской культуры и музыки. Вновь, как и сто лет назад, на страницах периодической печати, в научных изданиях разворачиваются острые дискуссии, посвященные возможности применения авторской музыки в богослужебной практике, организации обучения певчих и регентов. Все эти проблемы были поставлены и благополучно разрешены в начале XX века. Опираясь на позитивный опыт прошлого, еще вполне возможно возвращение к национальным традициям, несмотря на то, что несколько поколений было оторвано от знаний в области церковной певческой культуры. Однако это последнее утверждение, часто повторяемое на страницах различных изданий, требует уточнения: на протяжении советского периода ***традиции русской школы хорового исполнительства сохранялись не только в действующих немногочисленных монастырях, храмах на территории России и православного зарубежья, но и в учебных заведениях, а также исполнительских коллективах, возглавляемых мастерами хорового дела, получившими в начале минувшего века блестящее регентско-певческое образование в лучших духовных школах России, и, в первую***

очередь, Синодальном училище церковного пения. Именно они организовали и дали верное направление высшему дирижерско-хоровому образованию в стране, тем самым сохранив тысячелетние традиции и передав их своим последователям. Рассмотрение деятельности выпускников Синодального училища церковного пения в Советской России предпринимается в отечественном музыковедении **впервые.**

1.3 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства»

Раздел 3. История музыкально-инструментального исполнительского искусства

Литература по истории фортепианного исполнительства весьма обширна. История возникновения и преобразования инструмента и закономерности развития его выразительных и технических возможностей рассматриваются в трудах М.С. Друскина, М.А. Зильберквита, П.Н. Зимина, И.В. Розанова. Последовательный обзор творческих и педагогических школ содержится в упомянутом учебнике А.Д. Алексеева. Другие работы этого же автора посвящены отдельным национальным исполнительским школам (Россия, Франция), инструментальным эпохам (клавирный период), конкретным этапам развития исполнительского искусства («Музыкально-исполнительское искусство конца ЧИЧ - первой половины ЧЧ века», М., 1995). А.Ф. Хитрук в диалогах с выдающимися музыкантами предлагает размышления об исторических судьбах отечественной фортепианной школы. Фортепианное искусство с позиций смены технических систем (пальцевая игра; весовая игра; анатомо-физиологическая школа; психотехническая школа) анализирует Дж. Кочевитски (G. Kochevitsky). Вопрос периодизации истории фортепианного исполнительства различными авторами решался по-разному. У А.Д. Алексеева основой периодизации становятся общественно-экономические отношения. Стилистический подход к периодизации явлений исполнительства характерен для Д.А. Рабиновича, С.Е. Фейнберга, В.П. Чинаева. Культуротворческий потенциал фортепианного искусства, взятый в исторической перспективе, раскрывает Н.И. Мельникова. Эволюцию исполнительства во взаимодействии инструментального и композиционного аспектов рассматривает Б.Б. Бородин. Анализ исполнительских концепций ведущих мастеров содержится в монографиях таких авторов как Л.А. Баренбойм, Г.М. Коган, Я.И. Мильштейн, В.А. Натансон, А.А. Николаев, М.В. Смирнова, В.А. Шекалов, Г.Г. Фельдгун, С.М. Хентова, Г.М. Цыпин. Значительно меньше работ методического плана. На основании исследования категории художественного стиля, её роли в теории и практике преподавания музыки А.И. Николаевой предложена методика освоения музыкального стиля в исполнительском классе. Вопросы методики преподавания консерваторского курса истории и теории фортепианного искусства

рассматриваются в работе Л.А. Баренбойма «О специальных историко-теоретических и методических курсах для пианистов». Обучающим компьютерным технологиям в сфере музыкального образования, в том числе и таким, которые целесообразно применять для изучения истории фортепианного исполнительства, посвящено исследование С.П. Полозова.

ПЕРИОДИЗАЦИЯ В ИСТОРИИ ФОРТЕПИАННОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

При рассмотрении истории фортепианного исполнительства в контексте мировой культуры важнейшим критерием станут: специфика художественной эпохи, статус и миссия исполнителя, основные принципы и цель его обучения, доминирующая трактовка инструмента. Определяя доминирующую трактовку инструмента в ту или иную эпоху, мы опираемся на концепцию трёх тенденций в инструментальном искусстве (Б.Б. Бородин). В ней выделяются: (1) тенденция к относительной инструментальной нейтральности; (2) центростремительная тенденция, связанная с раскрытием имманентной природы инструмента; (3) центробежная тенденция, берущая в качестве образцов явления различной инструментальной и неинструментальной природы. Клавирный период является для фортепианного исполнительства предысторией, однако он важен и для истории фортепианного исполнительства, так как именно в это время были созданы произведения И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Д. Скарлатти, ставшие впоследствии неотъемлемой частью репертуара пианистов. Особенности клавирного периода определяются эстетикой Барокко, относящегося к художественным эпохам аклассического типа (Г. Вёльфлин), воплощающих мир в процессе его становления. Отличительными признаками произведений клавирного периода являются полифонический склад, «единство аффекта» и «террасообразная» динамика. Основной фигурой эпохи является «универсальный музыкант», выполняющий обширный круг обязанностей (композиция, исполнительство на различных инструментах, преподавание). Поэтому воспитание музыканта предполагало комплексность: одновременное обучение навыкам импровизации, композиции, исполнительства и освоение теоретических знаний. В клавирный период преобладает тенденция к инструментальной нейтральности, что связано с преимущественно полифоническим типом мышления. Период перехода от клавира к фортепиано занял 60-80-е годы XVIII столетия. Хронологически он частично совпадает с «веком Просвещения», художественным течением сентиментализма и с формированием венской классической школы. Здесь преобладает гомофонно-гармоническое мышление, чёткое разграничение фактурных планов; статус исполнителя и трактовка инструмента носят переходный характер, не предполагающий полного обособления исполнительской деятельности; в педагогической практике сохраняются традиции универсализма. Конструкция фортепиано в это время ещё не стабилизировалась. В фактуре сочинений отмечаются приёмы, заимствованные из клавирной практики (ручная педаль), преобладает тесное расположение гармонических фигурации. Демпферный механизм (правая педаль) используется в качестве дополнительного выразительного средства. Период классицистского фортепиано, занимающий

рубеж XVIII-XIX веков, связан с окончательным утверждением в музыкальной практике фортепиано, вытеснившего старинные клавишные инструменты. Его художественные особенности определяются зрелыми образцами венского классицизма. Г. Аберт ограничивал это направление 1782-1812 годами. Венский классицизм характеризуется гуманистической направленностью, широким охватом жизненных явлений, равновесие эмоционального и рационального, стройность и ясность формальных решений. Продолжается обособление исполнительской деятельности. Наиболее типичной для этого периода является фигура исполнителя-композитора, в творчестве которого преобладает исполнительская составляющая [Я.Л. Дусик (1760-1812), М. Клементи (1752-1832)]. В фортепианной педагогике всё большее внимание уделяется воспитанию технических навыков. Развивается жанр инструктивного этюда. В крупных музыкальных центрах (Вена, Париж, Лондон) продолжается совершенствование конструкции инструмента. Фортепианная фактура приобретает большую масштабность, концертность, хотя и остаётся в рамках «мануального» пианизма.

Период романтического фортепиано занимает практически всё XIX столетие и характеризуется мощным расцветом фортепианного исполнительства. Романтической лирике свойственна тончайшая передача эмоциональных нюансов, глубоко личностное начало, что приводит к индивидуализации музыкального языка и фортепианной фактуры. Педаль становится фактурно-необходимым средством, организующим фактурное пространство всего диапазона фортепиано. В трактовке инструмента наблюдаются как центристремительная (Ф. Шопен), так и центробежная (Ф. Лист) тенденции. Основной фигурой в исполнительской сфере становится странствующий виртуоз во всех его разновидностях, - от «акробатов» фортепиано до исполнителей-пропагандистов. Исполнение становится, по словам А.Г. Рубинштейна, «вторым творением», где интерпретатор оказывается равноправным с композитором. Формируются национальные исполнительские школы. Нарастает тенденция к историчности, свидетельством чего являются «исторические концерты» А.Г. Рубинштейна, распространение редакций сочинений «старых мастеров», возрождение исполнительства на старинных инструментах (Ф.Ж. Фетис, Л. Демьер). Фортепианная педагогика этого периода так же многообразна, как и исполнительская практика. Для ряда преподавателей главной целью было воспитание у ученика виртуозной техники. В педагогической деятельности Ф. Шопена, Ф. Листа, братьев Рубинштейнов господствовала идея единства художественного и технического начал, понимание высокой миссии исполнителя. Период постромантического фортепиано начинается на рубеже XIX-XX веков и характеризуется необычайным разнообразием художественных направлений, стилей, способов трактовки инструмента. Этот период невозможно рассматривать в рамках какой-либо отдельной художественной эпохи. Здесь наблюдаются тенденции, связанные с эстетикой позднего романтизма (импрессионизм, экспрессионизм), и анти-

романтические установки, которые можно сопоставить с урбанизмом и конструктивизмом. Многообразие композиторских стилей находит отражение в различии творческих манер исполнителей. Историчность мышления становится неотъемлемым признаком профессионализма. В фортепианной педагогике наблюдается активное взаимодействие национальных школ, связанное с процессами глобализации. Важнейшим фактором, отличающим данный период от всех предшествующих, является распространение и совершенствование звукозаписи. Поэтому при его изучении у преподавателя есть возможность перенести центр тяжести непосредственно на исполнительство путём активного использования аудио-и видеоматериалов.

1.4 Краткий курс лекций по учебной дисциплине «История исполнительского искусства»

Раздел 4. История хореографического искусства

(ВЫДАЮЩИЕСЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ПЕДАГОГИ И ИСПОЛНИТЕЛИ)

Алонсо Алисия (р. 1921), кубинская прима-балерина. Танцовщица романтического склада, особенно великолепна была в «Жизели». В 1948 году основала на Кубе «Балет Алисии Алонсо», в дальнейшем получивший название «Национальный балет Кубы». Сценическая жизнь самой Алонсо была очень долгой, она перестала выступать в возрасте шестидесяти с лишним лет.

Андреянова Елена Ивановна (1819–1857), русская балерина, крупнейшая представительница романтического балета. Первая исполнительница заглавных партий в балетах «Жизель» и «Пахита». Многие балетмейстеры специально для Андреяновой создавали роли в своих балетах.

Аштон Фредерик (1904–1988), английский хореограф и руководитель труппы Королевского балета Великобритании в 1963–1970. На спектаклях, которые он поставил, выросло несколько поколений английских артистов балета. Стиль Аштона определил особенности английской балетной школы.

Баланчин Джордж (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983), выдающийся русско-американский хореограф XX века, новатор. Он был убежден, что танец не нуждается в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, а самое важное — взаимодействие музыки и танца. Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его наследие включает более 400 произведений.

Барышников Михаил Николаевич (р. 1948), танцовщик русской школы. Виртуозная классическая техника и чистота стиля сделали Барышникова одним из самых знаменитых представителей мужского танца в XX веке. После окончания Ленинградского хореографического училища Барышников был принят в балетную труппу Театра оперы и балета имени С.М.Кирова и вскоре исполнял ведущие классические партии. В июне 1974 года во время

гастролей с труппой Большого театра в Торонто Барышников отказался вернуться в СССР. В 1978 году он вступил в труппу Дж. Баланчина «Нью-Йорк сити балле», а в 1980 году стал художественным руководителем «Американ балле тиэтр» и оставался на этом посту до 1989 года. В 1990 году Барышников и хореограф Марк Моррис основали коллектив «Уайт оук данс проджект», который со временем превратился в большую передвижную труппу с современным репертуаром. Среди наград Барышникова — золотые медали международных балетных конкурсов.

Бежар Морис (р. 1927), французский хореограф, родился в Марселе. Основал труппу «Балет XX века» и стал одним из самых популярных и влиятельных хореографов Европы. В 1987 году перевел свою труппу в Лозанну (Швейцария) и изменил ее название на «Балет Бежара в Лозанне». Блазис Карло (1797–1878), итальянский танцовщик, хореограф и педагог. Руководил танцевальной школой при театре Ла Скала в Милане. Автор двух известных трудов по классическому танцу: «Трактат о танце» и «Кодекс Терпсихоры». В 1860-х годах работал в Москве, в Большом театре и балетной школе. **Брянцев Дмитрий Александрович** (8 февраля 1947, Ленинград, – 29 июня 2004, Прага) – российский хореограф, балетмейстер, танцовщик, сценарист. Главный балетмейстер Московского Академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко (1985 — 2004). Член Союза театральных деятелей (с 1981 года). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1983), Народный артист РСФСР (1989). Член ISPA (с 1996).

Бурнонвиль Август (1805–1879), датский педагог и хореограф, родился в Копенгагене, где его отец работал балетмейстером. В 1830 году возглавил балет Королевского театра и поставил много спектаклей. Они бережно сохраняются многими поколениями датских артистов. Васильев Владимир Викторович (р. 1940), русский танцовщик и балетмейстер. После окончания Московского хореографического училища работал в труппе Большого театра. Обладая редким даром пластического перевоплощения, имел необыкновенно широкий диапазон творчества. Его исполнительская манера благородна и мужественна. Обладатель множества международных наград и призов. Неоднократно был назван лучшим танцовщиком эпохи. С его именем связаны высшие достижения в области мужского танца. Постоянный партнер Е.Максимовой.

Вестрис Огюст (1760–1842), французский танцовщик. Его творческая жизнь протекала в парижской Опере чрезвычайно успешно вплоть до революции 1789 года. Затем он эмигрировал в Лондон. Знаменит и как педагог: в числе его учеников Ж. Перро, А. Бурнонвиль, Мария Тальони. Вестрис, величайший танцовщик своей эпохи, владевший виртуозной техникой и большим прыжком, имел титул «бог танца». Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962), русская танцовщица. Первой из артисток балета удостоена звания «Народная артистка РСФСР». Яркая представительница русской школы классического танца. Соединяла в своем исполнении легкость и стремительность с широтой и мягкостью движений.

Голейзовский Касьян Ярославович (1892–1970), русский балетмейстер. Участник новаторских опытов Фокина и Горского. Музыкальность и богатая фантазия определили самобытность его искусства. В своем творчестве добивался современного звучания классического танца.

Горский Александр Алексеевич (1871–1924), русский балетмейстер и педагог, реформатор балета. Стремился преодолеть условности академического балета, заменял пантомиму танцем, добивался исторической достоверности оформления спектакля. Значительным явлением стал балет «Дон Кихот» в его постановке, который и по сей день в репертуаре балетных театров всего мира.

Григорович Юрий Николаевич (р. 1927), русский хореограф. Много лет был главным балетмейстером Большого театра, где поставил балеты «Спартак», «Иван Грозный» и «Золотой век», а также свои редакции балетов классического наследия. Во многих из них выступала его жена, Наталия Бессмертнова. Внес большой вклад в развитие русского балета.

Гризи Карлотта (1819–1899), итальянская балерина, первая исполнительница роли Жизели. Выступала во всех столицах Европы и в петербургском Мариинском театре. Отличаясь необыкновенной красотой, она обладала в равной степени страстностью Фанни Эльслер и легкостью Марии Тальони.

Данилова Александра Дионисьевна (1904–1997), русско-американская балерина. В 1924 году уехала из России вместе с Дж. Баланчиным. Была балериной труппы Дягилева вплоть до его смерти, затем танцевала в труппе «Русский Балет Монте-Карло». Очень многое сделала для развития классического балета на Западе.

Де Валуа Нинет (р. 1898), английская танцовщица, хореограф. В 1931 году основала труппу «Вик Уэллс балле», впоследствии получившую название Королевского балета.

Дидло Шарль Луи ([27марта](#) 1767–1837 [7ноября](#)), французский балетмейстер и педагог. Долгое время работал в Петербурге, где поставил более 40 балетов. Его деятельность в России помогла выдвижению русского балета на одно из первых мест в Европе.

Джоффри Роберт (1930–1988), американский танцовщик, хореограф. В 1956 году основал труппу «Джоффри балле».

Дункан Айседора (1877–1927), американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. Дункан выдвинула лозунг: «Свобода тела и духа рождает творческую мысль». Она резко выступала против школы классического танца и пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту естественных движений человеческого тела. Идеалом для Дункан служили древнегреческие фрески и скульптура. Традиционный балетный костюм она заменила легкой греческой туникой и танцевала без обуви. Отсюда возникло название «танец босоножек». Дункан талантливо импровизировала, ее пластика состояла из ходьбы, бега на полупальцах, легких прыжков и выразительных жестов. В начале XX века танцовщица пользовалась большой популярностью. В 1922 году вышла замуж за поэта С. Есенина и приняла советское гражданство. Однако в 1924 году

уехала из СССР. Искусство Дункан, несомненно, оказало влияние на современную хореографию.

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), русский театральный деятель, балетный импресарио, руководитель знаменитого «Русского балета». Стремясь познакомить с русским искусством Западную Европу, Дягилев организовал в Париже в 1907 году выставку русской живописи и серию концертов, а в следующем сезоне – постановку ряда русских опер. В 1909 году собрал труппу, состоявшую из танцоров Императорских театров, и во время летнего отпуска вывез ее в Париж, где провел первый «Русский сезон», в котором участвовали такие танцовщики, как А.П. Павлова, Т.П. Карсавина, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский. «Сезон», прошедший с огромным успехом и ошеломивший публику своей новизной, стал настоящим триумфом русского балета и, безусловно, оказал огромное влияние на последующее развитие мировой хореографии. В 1911 году Дягилев создал постоянную труппу «Русский балет Дягилева», просуществовавшую до 1929 года. Он избрал балет проводником новых идей в искусстве и видел в нем синтез современной музыки, живописи и хореографии. Дягилев был вдохновителем создания новых шедевров и умелым открывателем талантов.

Ермолаев Алексей Николаевич (1910–1975), танцовщик, балетмейстер, педагог. Один из самых ярких представителей русской балетной школы 20–40-х годов XX века. Ермолаев разрушил стереотип учтивого и галантного танцовщика-кавалера, изменил представление о возможностях мужского танца и вывел его на новый уровень виртуозности. Исполнение им партий классического репертуара было неожиданным и глубоким, а сама манера танцевать — необычайно экспрессивной. Как педагог он воспитал множество выдающихся танцовщиков.

Иванов Лев Иванович (1834–1901), русский хореограф, балетмейстер Мариинского театра. Вместе с М. Петипа поставил балет «Лебединое озеро», автор «лебединых» актов — второго и четвертого. Гениальность его постановки прошла проверку временем: почти все балетмейстеры, обращающиеся к «Лебединому озеру», оставляют «лебединые акты» в неприкосновенности.

Истомина Авдотья Ильинична (1799–1848), ведущая танцовщица Петербургского балета. Обладала редким сценическим обаянием, грацией, виртуозной техникой танца. В 1830 году из-за болезни ног перешла на мимические партии, а в 1836 году оставила сцену. У Пушкина в «Евгении Онегине» есть посвященные ей строки: Блистательна, полувоздушна, Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другою медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола; То стан совет, то разовьет И быстрой ножкой ножку бьет.

Камарго Мари (1710–1770), французская балерина. Прославилась виртуозным танцем, выступая в Парижской опере. Первой из женщин стала исполнять кабриоли и антраша, ранее считавшиеся принадлежностью техники исключительно мужского танца. Она также укоротила юбки, чтобы иметь

возможность свободнее двигаться. **Карсавина Тамара Платоновна** (1885–1978), ведущая балерина петербургского Императорского балета. Выступала в труппе Дягилева с первых спектаклей и часто была партнершей Вацлава Нижинского. Первая исполнительница во многих балетах Фокина.

Керкленд Гелси (р. 1952), американская балерина. На редкость одаренная, она еще подростком получала от Дж. Баланчина ведущие роли. В 1975 году по приглашению Михаила Барышникова перешла в труппу «Американ балле тиэтр». Считалась лучшей в США исполнительницей роли Жизели.

Килиан Иржи (р. 1947), чешский танцовщик и хореограф. С 1970 года танцевал в труппе Штутгартского балета, где и осуществил свои первые постановки, с 1978 года – руководитель «Нидерландского танцевального театра», который благодаря ему завоевал мировую славу. Его балеты ставят во всех странах мира, их отличает особый стиль, основанный главным образом на адажио и эмоционально насыщенных скульптурных построениях. Влияние его творчества на современный балет очень велико.

Колпакова Ирина Александровна (р. 1933), русская балерина. Танцевала в Театре оперы и балета им. С.М. Кирова. Балерина классического стиля, одна из лучших исполнительниц роли Авроры в «Спящей красавице». В 1989 году по приглашению Барышникова стала педагогом в «Американ балле тиэтр».

Кранко Джон (1927–1973), английский хореограф южно-африканского происхождения. Большую известность получили его постановки многоактных повествовательных балетов. С 1961 года и до конца жизни руководил Штутгартским балетом.

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872–1971), русская артистка, педагог. Обладала яркой артистической индивидуальностью. Ее танец отличался бравурностью, жизнерадостностью, кокетливостью и в то же время классической законченностью. В 1929 году открыла свою студию в Париже. У Кшесинской брали уроки видные зарубежные танцовщицы, в том числе И. Шовире и М. Фонтейн.

Ландé Жан Батист (*Jean-Baptiste Landé*; ? – [1746](#)) – французский танцовщик, балетмейстер, педагог. Выступал в Париже, Дрездене, Стокгольме. Начиная с 1730-х годов работал в Российской империи. По его предложению основана в 1738 году Санкт-Петербурге придворная танцевальная школа – «Танцевальная Ея Императорского Величества школа» (впоследствии Вагановское училище). Среди первых выпускников школы были первые русские артисты балета [Аксинья Сергеева](#) [HYPERLINK "http://ru.wikipedia.org/wiki" \(Баскакова\)](#) и [Афанасий Топорков](#). Умер Жан Батист Ланде 26 февраля 1747 года.

Лепешинская Ольга Васильевна (р.1916), русская танцовщица. В 1933–1963 годах работала в Большом театре. Обладала искрометной техникой. Ее исполнение отличалось темпераментом, эмоциональной насыщенностью, чеканностью движений.

Лиена Марис Эдуардович (1936–1989), российский танцор. Танец Лиены выделялся мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, скульптурностью рисунка. Продуманность всех деталей роли и

яркая театральность сделали его одним из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Лучшей ролью Лиэпы была партия Красса в балете «Спартак» А. Хачатуряна, за которую он получил Ленинскую премию.

Макарова Наталия Романовна (р.1940), танцовщица. В 1959–1970 годах — артистка Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Уникальные пластические данные, совершенное мастерство, внешнее изящество и внутренняя страсть — все это характерно для ее танца. С 1970 года балерина живет и работает за рубежом. Творчество Макаровой умножило славу русской школы и повлияло на развитие зарубежной хореографии.

Макмиллан Кеннет (1929–1992), английский танцовщик и хореограф. После смерти Ф. Аштона он был признан самым влиятельным хореографом в Англии. Стиль Макмиллана — сочетание классической школы с более вольной, гибкой и акробатической, получившей развитие в Европе.

Максимова Екатерина Сергеевна (р. 1939), русская балерина. Поступила в труппу Большого театра в 1958 году, где с ней репетировала Галина Уланова, и вскоре стала исполнять ведущие роли. Обладает большим сценическим обаянием, филигранной отточенностью и чистотой танца, грацией, изяществом пластики. Ей одинаково доступны комедийные краски, тонкий лиризм и драматичность.

Маркова Алисия (р. 1910), английская балерина. Еще подростком танцевала в труппе Дягилева. Одна из самых знаменитых исполнительниц роли Жизели, отличалась исключительной легкостью танца. **Мессерер Асаф Михайлович** (1903–1992), русский танцовщик, балетмейстер, педагог. В балетной школе начал заниматься с шестнадцати лет. Очень скоро он стал классическим танцовщиком-виртуозом необычного стиля. Постоянно увеличивая сложность движений, вносил в них энергию, спортивную силу и азарт. На сцене он казался летающим атлетом. При этом обладал ярким комедийным даром и своеобразным художественным юмором. Особенно прославился как педагог, с 1946 года вел класс для ведущих танцовщиков и балерин в Большом театре.

Мессерер Суламифь Михайловна (р.1908), русская танцовщица, педагог. Сестра А. М. Мессерера. В 1926–1950 годах – артистка Большого театра. Танцовщица необычайно широкого репертуара, исполняла партии от лирических до драматических и трагедийных. С 1980 года живет за рубежом, преподает в разных странах.

Моисеев Игорь Александрович (р.1906, 2 ноября 2007), российский балетмейстер. В 1937 году создал Ансамбль народного танца СССР, ставший выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры. Поставленные им хореографические сюиты – настоящие образцы народного танца. Моисеев – почетный член Академии танца в Париже.

Мясин Леонид Федорович (1895–1979), русский хореограф и танцовщик. Учился в московском Императорском балетном училище. В 1914 году поступил в балетную труппу С.П.Дягилева и дебютировал в «Русских сезонах». Талант Мясина – хореографа и характерного танцора – стремительно развивался, и вскоре танцовщик приобрел мировую

известность. После смерти Дягилева Мясин возглавил труппу «Русский балет Монте-Карло».

Нижинский Вацлав Фомич (1889-1950), выдающийся русский танцовщик и хореограф. В 18-летнем возрасте исполнял главные роли в Мариинском театре. В 1908 году Нижинский познакомился с С.П. Дягилевым, который пригласил его как ведущего танцовщика участвовать в «Русском балетном сезоне» 1909. Парижская публика с энтузиазмом приветствовала блестящего танцора с его экзотической внешностью и поразительной техникой. Затем Нижинский вернулся в Мариинский театр, но вскоре был уволен (вышел в слишком откровенном костюме в спектакле «Жизель», который посетила вдовствующая императрица) и стал постоянным членом дягилевской труппы. Вскоре он попробовал свои силы как хореограф и сменил на этом посту Фокина. Нижинский был кумиром всей Европы. В его танце сочетались сила и легкость, он поражал публику своими захватывавшими дух прыжками. Многим казалось, что танцор замирает в воздухе. У него был замечательный дар перевоплощения и незаурядные мимические способности. На сцене от Нижинского исходил мощный магнетизм, хотя в повседневной жизни он был робок и молчалив. Полному раскрытию его таланта помешала психическая болезнь (начиная с 1917 года он находился под наблюдением врачей).

Нижинская Бронислава Фоминична (1891-1972), русская танцовщица и хореограф, сестра Вацлава Нижинского. Была артисткой труппы Дягилева, а с 1921 года – балетмейстер. Ее современные по тематике и хореографии постановки в настоящее время считаются классикой балетного искусства.

Новер Жан Жорж (1727-1810), французский балетмейстер и теоретик танца. В знаменитых «Письмах о танце и балетах» изложил свои взгляды на балет как на самостоятельный спектакль с сюжетом и развитым действием. Новер внес в балет серьезное драматическое содержание и установил новые законы сценического действия. Негласно считается «отцом» современного балета.

Нуреев Рудольф Хаметович (также Нуриев, 1938-1993), танцовщик. Окончив Ленинградское хореографическое училище, стал ведущим солистом балетной труппы Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. В 1961 году, находясь с театром на гастролях в Париже, Нуреев попросил предоставить ему политическое убежище. В 1962 году он выступил в спектакле «Жизель» лондонского «Королевского балета» в дуэте с Марго Фонтейн. Нуреев и Фонтейн – самая известная балетная пара 1960-х годов. В конце 1970-х Нуреев обратился к современному танцу и снимался в фильмах. С 1983-го по 1989 год он был руководителем балетной труппы Парижской оперы.

Павлова Анна Павловна (Матвеевна, 1881-1931), одна из величайших балерин XX века. Сразу после окончания Петербургского театрального училища дебютировала на сцене Мариинского театра, где ее талант быстро получил признание. Она стала солисткой, а в 1906 году была переведена в высший разряд – разряд прима-балерины. В том же году Павлова связала свою жизнь с бароном В.Э. Дандре. Она участвовала в спектаклях дягилевского «Русского балета» в Париже и Лондоне. Последнее выступление Павловой в России состоялось в 1913 году, затем она обосновалась в Англии и

гастролировала с собственной труппой по всему миру. Выдающаяся актриса, Павлова была лирической балериной, ее отличали музыкальность и психологическая содержательность. Ее образ обычно связывается с образом умирающего лебедя в балетном номере, который был создан специально для Павловой Михаилом Фокиным, одним из первых ее партнеров. Слава Павловой легендарна. Ее подвижническое служение танцу пробудило во всем мире интерес к хореографии и дало толчок к возрождению зарубежного балетного театра.

Перро Жюль (1810–1892), французский танцовщик и хореограф эпохи романтизма. Был партнером Марии Тальони в Парижской опере. В середине 1830-х годов встретил Карлотту Гризи, для которой поставил (вместе в Жаном Коралли) балет «Жизель» – самый знаменитый из романтических балетов. Пети Ролан (р. 1924), французский хореограф. Возглавлял несколько коллективов, в том числе «Балет Парижа», «Балет Ролана Пети» и «Национальный балет Марселя». Его спектакли – и романтические, и комедийные – всегда носят отпечаток яркой индивидуальности автора.

Петипа Мариус (1818-1910), французский артист и хореограф, работал в России. Величайший хореограф второй половины XIX века, он возглавлял петербургскую императорскую балетную труппу, где поставил свыше 50 спектаклей, ставших образцами стиля «большого балета», сформировавшегося в эту эпоху в России. Именно он доказал, что сочинение балетной музыки ничуть не унижает достоинство серьезного музыканта. Сотрудничество с Чайковским стало для Петипа источником вдохновения, из которого родились гениальные произведения, и прежде всего «Спящая красавица», где он достиг вершин совершенства.

Плисецкая Майя Михайловна (р.1925), выдающаяся танцовщица второй половины XX века, вошедшая в историю балета феноменальным творческим долголетием. Еще до выпуска из училища Плисецкая танцевала сольные партии в Большом театре. Очень быстро став известной, она создала неповторимый стиль — графический, отличающийся изяществом, остротой и законченностью каждого жеста и позы, каждого отдельного движения и хореографического рисунка в целом. Балерина обладает редким талантом трагедийной балетной актрисы, феноменальным прыжком, выразительной пластикой и острым ощущением ритма. Ее исполнительской манере присущи техническая виртуозность, выразительность рук и сильный актерский темперамент. Плисецкая — первая исполнительница множества партий в балетах Большого театра. С 1942 года танцует миниатюру М. Фокина «Умирающий лебедь», ставшую символом ее неповторимого искусства. Как балетмейстер Плисецкая поставила балеты Р.К. Щедрина «Анна Каренина», «Чайка» и «Дама с собачкой», исполнив в них главные роли. Снялась во многих фильмах-балетах, а также в художественных фильмах как драматическая актриса. Награждена многими международными премиями, в том числе Премией имени Анны Павловой, французскими орденами Командора и Почетного легиона. Ей присвоено звание доктора Сорбонны. С 1990 года выступает с концертными программами за рубежом, ведет мастер-

классы. С 1994 года в Санкт-Петербурге проводится международный конкурс «Майя», посвященный творчеству Плисецкой.

Рубинштейн Ида Львовна (1885–1960), русская танцовщица. Участвовала в «Русских сезонах» за границей, затем организовала собственную труппу. Обладала выразительными внешними данными, пластичностью жеста. Для нее специально были написаны несколько балетов, в том числе «Болеро» М.Равеля.

Салле Мари (1707–1756), французская балерина, выступала в Парижской опере. Соперница Мари Камарго. Стиль ее танца, грациозного и преисполненного чувства, отличался от техничной виртуозной манеры исполнения Камарго. Семенова Марина Тимофеевна (1908–1998), танцовщица, педагог. Вклад Семеновой в историю русского балетного театра необычайно велик: именно она совершила прорыв в неизведанные сферы классического балета. Почти сверхчеловеческая энергия движений придавала танцу в ее исполнении новое измерение, раздвигала пределы виртуозной техники. При этом она была женственной в каждом движении, каждом жесте. Ее роли поражали артистическим блеском, драматизмом и глубиной.

Спесивцева Ольга Александровна (1895–1991), русская танцовщица. Работала в Мариинском театре и «Русском балете Дягилева». Танец Спесивцевой отличался острой графичностью поз, совершенством линий, воздушной легкостью. Ее героини, далекие от реального мира, были отмечены изысканной, хрупкой красотой, одухотворенностью. Наиболее полно ее дар проявился в роли Жизели. Партия была построена на контрастах и принципиально отличалась от исполнения этого образа крупнейшими балеринами того времени. Спесивцева была последней балериной традиционного романтического стиля. В 1937 году она покинула сцену из-за болезни. **Тальони Мария** (1804–1884), представительница итальянской балетной династии XIX века. Под руководством своего отца, Филиппо, занималась танцем, хотя ее физические данные не совсем подходили к избранной профессии: руки казались слишком длинными, а некоторые утверждали, что она сутуловата. Мария впервые выступила в Парижской опере в 1827 году, но успеха добилась в 1832-м, когда исполнила главную партию в поставленном ее отцом балете «Сильфида», который потом стал символом Тальони и всего романтического балета. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины — одухотворенной и загадочной. В «Сильфиде» она воплотила образ неземного существа, олицетворяющего идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев, Тальони стала первой балериной, использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой частью классического балета. Все столицы Европы восхищались ею. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. Толчиф Мария (р. 1925), выдающаяся американская балерина. Выступала главным образом в труппах, которые возглавлял Дж. Баланчин. В 1980 году

основала труппу «Чикаго сити балле», которой руководила все годы ее существования — до 1987 года.

Уланова Галина Сергеевна (1910–1998), русская балерина. Ее творчеству была свойственна редкая гармоничность всех выразительных средств. Она придавала одухотворенность даже простому, обыденному движению. Еще в самом начале творческого пути Улановой критики писали о полной слитности в ее исполнении танцевальной техники, драматической игры и пластики. Галина Сергеевна исполняла главные партии в балетах традиционного репертуара. Ее высшими достижениями стали партии Марии в «Бахчисарайском фонтане» и Джульетты в «Ромео и Джульетте». **Фокин Михаил Михайлович** (1880–1942), русский хореограф и танцовщик. Преодолевая балетные традиции, Фокин стремился уйти от общепринятого балетного костюма, стереотипной жестикуляции и рутинного построения балетных номеров. В балетной технике он видел не цель, а средство выражения. В 1909 году Дягилев пригласил Фокина стать хореографом «Русского сезона» в Париже. Результат этого союза — мировая известность, сопутствовавшая Фокину до конца его дней. Он поставил более 70 балетов в лучших театрах Европы и Америки. Фокинские постановки и по сей день возобновляются ведущими балетными труппами мира. **Фонтейн Марго** (1919–1991), английская прима-балерина, одна из самых прославленных танцовщиц XX века. Начала заниматься балетом в возрасте пяти лет. Дебютировала в 1934 году и быстро обратила на себя внимание. Исполнение Фонтейн партии Авроры в «Спящей красавице» прославило ее на весь мир. В 1962 году началось успешное партнерство Фонтейн с Р.Х. Нуреевым. Выступления этой пары стали настоящим триумфом балетного искусства. С 1954 года Фонтейн — президент Королевской академии танца. Удостоена ордена Британской империи.

Чекетти Энрико (1850–1928), итальянский танцовщик и выдающийся педагог. Разработал собственный педагогический метод, в котором добивался максимального развития танцевальной техники. Преподавал в Петербургском театральном училище. В числе его учеников были Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский. Его метод преподавания изложен в труде «Учебник по теории и практике классического театрального танца».

Эльслер Фанни (1810–1884), австрийская балерина эпохи романтизма. Соперница Тальони, она отличалась драматизмом, страстным темпераментом и была великолепной актрисой.

ВЫДАЮЩИЕСЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ПЕДАГОГИ И ИСПОЛНИТЕЛИ

Алонсо Алисия (р. 1921), кубинская прима-балерина. Танцовщица романтического склада, особенно великолепна была в «Жизели». В 1948 году основала на Кубе «Балет Алисии Алонсо», в дальнейшем получивший название «Национальный балет Кубы». Сценическая жизнь самой Алонсо была очень долгой, она перестала выступать в возрасте шестидесяти с лишним лет.

Андреянова Елена Ивановна (1819–1857), русская балерина, крупнейшая представительница романтического балета. Первая исполнительница заглавных партий в балетах «Жизель» и «Пахита». Многие балетмейстеры специально для Андреяновой создавали роли в своих балетах.

Аштон Фредерик (1904–1988), английский хореограф и руководитель труппы Королевского балета Великобритании в 1963–1970. На спектаклях, которые он поставил, выросло несколько поколений английских артистов балета. Стиль Аштона определил особенности английской балетной школы.

Баланчин Джордж (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983), выдающийся русско-американский хореограф XX века, новатор. Он был убежден, что танец не нуждается в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, а самое важное — взаимодействие музыки и танца. Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его наследие включает более 400 произведений.

Барышников Михаил Николаевич (р. 1948), танцовщик русской школы. Virtuозная классическая техника и чистота стиля сделали Барышникова одним из самых знаменитых представителей мужского танца в XX веке. После окончания Ленинградского хореографического училища Барышников был принят в балетную труппу Театра оперы и балета имени С.М.Кирова и вскоре исполнял ведущие классические партии. В июне 1974 года во время гастролей с труппой Большого театра в Торонто Барышников отказался вернуться в СССР. В 1978 году он вступил в труппу Дж. Баланчина «Нью-Йорк сити балле», а в 1980 году стал художественным руководителем «Американ балле тиэтр» и оставался на этом посту до 1989 года. В 1990 году Барышников и хореограф Марк Моррис основали коллектив «Уайт оук данс проджект», который со временем превратился в большую передвижную труппу с современным репертуаром. Среди наград Барышникова — золотые медали международных балетных конкурсов.

Бежар Морис (р. 1927), французский хореограф, родился в Марселе. Основал труппу «Балет XX века» и стал одним из самых популярных и влиятельных хореографов Европы. В 1987 году перевел свою труппу в Лозанну (Швейцария) и изменил ее название на «Балет Бежара в Лозанне». Блазис Карло (1797–1878), итальянский танцовщик, хореограф и педагог. Руководил танцевальной школой при театре Ла Скала в Милане. Автор двух известных трудов по классическому танцу: «Трактат о танце» и «Кодекс Терпсихоры». В 1860-х годах работал в Москве, в Большом театре и балетной школе.

Брянцев Дмитрий Александрович ([8 февраля 1947, Ленинград](#), — [29 июня 2004, Прага](#)) —

российский [хореограф](#), [балетмейстер](#), [танцовщик](#), [сценарист](#). Главный балетмейстер [Московского Академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко \(1985 — 2004\)](#). Член Союза театральных деятелей (с [1981 года](#)). [Заслуженный деятель искусств РСФСР \(1983\)](#), [Народный артист РСФСР \(1989\)](#). Член [ISPA](#) (с [1996](#)).

Бурнонвиль Август (1805–1879), датский педагог и хореограф, родился в Копенгагене, где его отец работал балетмейстером. В 1830 году возглавил

балет Королевского театра и поставил много спектаклей. Они бережно сохраняются многими поколениями датских артистов. Васильев Владимир Викторович (р. 1940), русский танцовщик и балетмейстер. После окончания Московского хореографического училища работал в труппе Большого театра. Обладая редким даром пластического перевоплощения, имел необыкновенно широкий диапазон творчества. Его исполнительская манера благородна и мужественна. Обладатель множества международных наград и призов. Неоднократно был назван лучшим танцовщиком эпохи. С его именем связаны высшие достижения в области мужского танца. Постоянный партнер Е.Максимовой.

Вестрис Огюст (1760–1842), французский танцовщик. Его творческая жизнь протекала в парижской Опере чрезвычайно успешно вплоть до революции 1789 года. Затем он эмигрировал в Лондон. Знаменит и как педагог: в числе его учеников Ж. Перро, А. Бурнонвиль, Мария Тальони. Вестрис, величайший танцовщик своей эпохи, владевший виртуозной техникой и большим прыжком, имел титул «бог танца». Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962), русская танцовщица. Первой из артисток балета удостоена звания «Народная артистка РСФСР». Яркая представительница русской школы классического танца. Соединяла в своем исполнении легкость и стремительность с широтой и мягкостью движений.

Голейзовский Касьян Ярославович (1892–1970), русский балетмейстер. Участник новаторских опытов Фокина и Горского. Музыкальность и богатая фантазия определили самобытность его искусства. В своем творчестве добивался современного звучания классического танца.

Горский Александр Алексеевич (1871–1924), русский балетмейстер и педагог, реформатор балета. Стремился преодолеть условности академического балета, заменял пантомиму танцем, добивался исторической достоверности оформления спектакля. Значительным явлением стал балет «Дон Кихот» в его постановке, который и по сей день в репертуаре балетных театров всего мира.

Григорович Юрий Николаевич (р. 1927), русский хореограф. Много лет был главным балетмейстером Большого театра, где поставил балеты «Спартак», «Иван Грозный» и «Золотой век», а также свои редакции балетов классического наследия. Во многих из них выступала его жена, Наталия Бессмертнова. Внес большой вклад в развитие русского балета.

Гризи Карлотта (1819–1899), итальянская балерина, первая исполнительница роли Жизели. Выступала во всех столицах Европы и в петербургском Мариинском театре. Отличаясь необыкновенной красотой, она обладала в равной степени страстностью Фанни Эльслер и легкостью Марии Тальони.

Данилова Александра Дионисьевна (1904–1997), русско-американская балерина. В 1924 году уехала из России вместе с Дж. Баланчиным. Была балериной труппы Дягилева вплоть до его смерти, затем танцевала в труппе «Русский Балет Монте-Карло». Очень многое сделала для развития классического балета на Западе.

Де Валуа Нинет (р. 1898), английская танцовщица, хореограф. В 1931 году основала труппу «Вик Уэллс балле», впоследствии получившую название Королевского балета.

Дидло Шарль Луи ([27марта](#)1767–1837 [7ноября](#)), французский балетмейстер и педагог. Долгое время работал в Петербурге, где поставил более 40 балетов. Его деятельность в России помогла выдвигению русского балета на одно из первых мест в Европе.

Джоффри Роберт (1930–1988), американский танцовщик, хореограф. В 1956 году основал труппу «Джоффри балле».

Дункан Айседора (1877–1927), американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. Дункан выдвинула лозунг: «Свобода тела и духа рождает творческую мысль». Она резко выступала против школы классического танца и пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту естественных движений человеческого тела. Идеалом для Дункан служили древнегреческие фрески и скульптура. Традиционный балетный костюм она заменила легкой греческой туникой и танцевала без обуви. Отсюда возникло название «танец босоножек». Дункан талантливо импровизировала, ее пластика состояла из ходьбы, бега на полупальцах, легких прыжков и выразительных жестов. В начале XX века танцовщица пользовалась большой популярностью. В 1922 году вышла замуж за поэта С. Есенина и приняла советское гражданство. Однако в 1924 году уехала из СССР. Искусство Дункан, несомненно, оказало влияние на современную хореографию.

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), русский театральный деятель, балетный импресарио, руководитель знаменитого «Русского балета». Стремясь познакомить с русским искусством Западную Европу, Дягилев организовал в Париже в 1907 году выставку русской живописи и серию концертов, а в следующем сезоне — постановку ряда русских опер. В 1909 году собрал труппу, состоявшую из танцоров Императорских театров, и во время летнего отпуска вывез ее в Париж, где провел первый «Русский сезон», в котором участвовали такие танцовщики, как А.П. Павлова, Т.П. Карсавина, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский. «Сезон», прошедший с огромным успехом и ошеломивший публику своей новизной, стал настоящим триумфом русского балета и, безусловно, оказал огромное влияние на последующее развитие мировой хореографии. В 1911 году Дягилев создал постоянную труппу «Русский балет Дягилева», просуществовавшую до 1929 года. Он избрал балет проводником новых идей в искусстве и видел в нем синтез современной музыки, живописи и хореографии. Дягилев был вдохновителем создания новых шедевров и умелым открывателем талантов.

Ермолаев Алексей Николаевич (1910–1975), танцовщик, балетмейстер, педагог. Один из самых ярких представителей русской балетной школы 20–40-х годов XX века. Ермолаев разрушил стереотип учтивого и галантного танцовщика-кавалера, изменил представление о возможностях мужского танца и вывел его на новый уровень виртуозности. Исполнение им партий классического репертуара было неожиданным и глубоким, а сама манера

танцевать — необычайно экспрессивной. Как педагог он воспитал множество выдающихся танцовщиков.

Иванов Лев Иванович (1834–1901), русский хореограф, балетмейстер Мариинского театра. Вместе с М. Петипа поставил балет «Лебединое озеро», автор «лебединых» актов — второго и четверого. Гениальность его постановки прошла проверку временем: почти все балетмейстеры, обращающиеся к «Лебединому озеру», оставляют «лебединые акты» в неприкосновенности.

Истомина Авдотья Ильинична (1799–1848), ведущая танцовщица Петербургского балета. Обладала редким сценическим обаянием, грацией, виртуозной техникой танца. В 1830 году из-за болезни ног перешла на мимические партии, а в 1836 году оставила сцену. У Пушкина в «Евгении Онегине» есть посвященные ей строки: Блистательна, полувоздушна, Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другую медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола; То стан совет, то разовьет И быстрой ножкой ножку бьет.

Камарго Мари (1710–1770), французская балерина. Прославилась виртуозным танцем, выступая в Парижской опере. Первой из женщин стала исполнять кабриоли и антраша, ранее считавшиеся принадлежностью техники исключительно мужского танца. Она также укоротила юбки, чтобы иметь возможность свободнее двигаться.

Карсавина Тамара Платоновна (1885–1978), ведущая балерина петербургского Императорского балета. Выступала в труппе Дягилева с первых спектаклей и часто была партнершей Вацлава Нижинского. Первая исполнительница во многих балетах Фокина.

Керкленд Гелси (р. 1952), американская балерина. На редкость одаренная, она еще подростком получала от Дж. Баланчина ведущие роли. В 1975 году по приглашению Михаила Барышникова перешла в труппу «Американ балле тиэтр». Считалась лучшей в США исполнительницей роли Жизели.

Килиан Иржи (р. 1947), чешский танцовщик и хореограф. С 1970 года танцевал в труппе Штутгартского балета, где и осуществил свои первые постановки, с 1978 года — руководитель «Нидерландского танцевального театра», который благодаря ему завоевал мировую славу. Его балеты ставят во всех странах мира, их отличает особый стиль, основанный главным образом на адажио и эмоционально насыщенных скульптурных построениях. Влияние его творчества на современный балет очень велико.

Колпакова Ирина Александровна (р. 1933), русская балерина. Танцевала в Театре оперы и балета им. С.М. Кирова. Балерина классического стиля, одна из лучших исполнительниц роли Авроры в «Спящей красавице». В 1989 году по приглашению Барышникова стала педагогом в «Американ балле тиэтр».

Кранко Джон (1927–1973), английский хореограф южно-африканского происхождения. Большую известность получили его постановки многоактных повествовательных балетов. С 1961 года и до конца жизни руководил Штутгартским балетом.

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872–1971), русская артистка, педагог. Обладала яркой артистической индивидуальностью. Ее танец отличался бравурностью, жизнерадостностью, кокетливостью и в то же время классической законченностью. В 1929 году открыла свою студию в Париже. У Кшесинской брали уроки видные зарубежные танцовщицы, в том числе И. Шовире и М. Фонтейн.

Ландé Жан Батист (*Jean-Baptiste Landé*; ? — 1746) — французский танцовщик, [балетмейстер](#), педагог. Выступал в [Париже](#), [Дрездене](#), [Стокгольме](#). Начиная с [1730-х годов](#) работал в [Российской империи](#). По его предложению основана в [1738 году Санкт-Петербурге](#) придворная танцевальная школа — «Танцовальная Ея Императорского Величества школа» (впоследствии [Вагановское училище](#)). Среди первых выпускников школы были первые русские артисты балета [Аксинья Сергеева \(Баскакова\)](#) и [Афанасий Топорков](#). Умер Жан Батист Ланде 26 февраля 1747 года.

Лепешинская Ольга Васильевна (р.1916), русская танцовщица. В 1933–1963 годах работала в Большом театре. Обладала искрометной техникой. Ее исполнение отличалось темпераментом, эмоциональной насыщенностью, чеканностью движений. **Лиэпа Марис Эдуардович** (1936–1989), российский танцор. Танец Лиэпы выделялся мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, скульптурностью рисунка. Продуманность всех деталей роли и яркая театральность сделали его одним из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Лучшей ролью Лиэпы была партия Красса в балете «Спартак» А. Хачатуряна, за которую он получил Ленинскую премию.

Макарова Наталия Романовна (р.1940), танцовщица. В 1959–1970 годах — артистка Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Уникальные пластические данные, совершенное мастерство, внешнее изящество и внутренняя страсть — все это характерно для ее танца. С 1970 года балерина живет и работает за рубежом. Творчество Макаровой умножило славу русской школы и повлияло на развитие зарубежной хореографии.

Макмиллан Кеннет (1929–1992), английский танцовщик и хореограф. После смерти Ф. Аштона он был признан самым влиятельным хореографом в Англии. Стиль Макмиллана — сочетание классической школы с более вольной, гибкой и акробатической, получившей развитие в Европе.

Максимова Екатерина Сергеевна (р. 1939), русская балерина. Поступила в труппу Большого театра в 1958 году, где с ней репетировала Галина Уланова, и вскоре стала исполнять ведущие роли. Обладает большим сценическим обаянием, филигранной отточенностью и чистотой танца, грацией, изяществом пластики. Ей одинаково доступны комедийные краски, тонкий лиризм и драматичность.

Маркова Алисия (р. 1910), английская балерина. Еще подростком танцевала в труппе Дягилева. Одна из самых знаменитых исполнительниц роли Жизели, отличалась исключительной легкостью танца. Мессерер Асаф Михайлович (1903–1992), русский танцовщик, балетмейстер, педагог. В балетной школе

начал заниматься с шестнадцати лет. Очень скоро он стал классическим танцовщиком-виртуозом необычного стиля. Постоянно увеличивая сложность движений, вносил в них энергию, спортивную силу и азарт. На сцене он казался летающим атлетом. При этом обладал ярким комедийным даром и своеобразным художественным юмором. Особенно прославился как педагог, с 1946 года вел класс для ведущих танцовщиков и балерин в Большом театре.

Мессерер Суламифь Михайловна (р.1908), русская танцовщица, педагог. Сестра А. М. Мессерера. В 1926–1950 годах — артистка Большого театра. Танцовщица необычайно широкого репертуара, исполняла партии от лирических до драматических и трагедийных. С 1980 года живет за рубежом, преподает в разных странах.

Моисеев Игорь Александрович (р.1906 2 ноября 2007-), российский балетмейстер. В 1937 году создал Ансамбль народного танца СССР, ставший выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры. Поставленные им хореографические сюиты — настоящие образцы народного танца. Моисеев — почетный член Академии танца в Париже.

Мясин Леонид Федорович (1895–1979), русский хореограф и танцовщик. Учился в московском Императорском балетном училище. В 1914 году поступил в балетную труппу С.П.Дягилева и дебютировал в «Русских сезонах». Талант Мясина — хореографа и характерного танцора — стремительно развивался, и вскоре танцовщик приобрел мировую известность. После смерти Дягилева Мясин возглавил труппу «Русский балет Монте-Карло».

Нижинский Вацлав Фомич (1889–1950), выдающийся русский танцовщик и хореограф. В 18-летнем возрасте исполнял главные роли в Мариинском театре. В 1908 году Нижинский познакомился с С. П. Дягилевым, который пригласил его как ведущего танцовщика участвовать в «Русском балетном сезоне» 1909. Парижская публика с энтузиазмом приветствовала блестящего танцора с его экзотической внешностью и поразительной техникой. Затем Нижинский вернулся в Мариинский театр, но вскоре был уволен (вышел в слишком откровенном костюме в спектакле «Жизель», который посетила вдовствующая императрица) и стал постоянным членом дягилевской труппы. Вскоре он попробовал свои силы как хореограф и сменил на этом посту Фокина. Нижинский был кумиром всей Европы. В его танце сочетались сила и легкость, он поражал публику своими захватывавшими дух прыжками. Многим казалось, что танцор замирает в воздухе. У него был замечательный дар перевоплощения и незаурядные мимические способности. На сцене от Нижинского исходил мощный магнетизм, хотя в повседневной жизни он был робок и молчалив. Полному раскрытию его таланта помешала психическая болезнь (начиная с 1917 года он находился под наблюдением врачей).

Нижинская Бронислава Фоминична (1891–1972), русская танцовщица и хореограф, сестра Вацлава Нижинского. Была артисткой труппы Дягилева, а с 1921 года — балетмейстер. Ее современные по тематике и хореографии постановки в настоящее время считаются классикой балетного искусства.

Новер Жан Жорж (1727–1810), французский балетмейстер и теоретик танца. В знаменитых «Письмах о танце и балетах» изложил свои взгляды на балет как на самостоятельный спектакль с сюжетом и развитым действием. Новер внес в балет серьезное драматическое содержание и установил новые законы сценического действия. Негласно считается «отцом» современного балета.

Нуреев Рудольф Хаметович (также Нуриев, 1938–1993), танцовщик. Окончив Ленинградское хореографическое училище, стал ведущим солистом балетной труппы Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. В 1961 году, находясь с театром на гастролях в Париже, Нуреев попросил предоставить ему политическое убежище. В 1962 году он выступил в спектакле «Жизель» лондонского «Королевского балета» в дуэте с Марго Фонтейн. Нуреев и Фонтейн — самая известная балетная пара 1960-х годов. В конце 1970-х Нуреев обратился к современному танцу и снимался в фильмах. С 1983-го по 1989 год он был руководителем балетной труппы Парижской оперы.

Павлова Анна Павловна (Матвеевна, 1881–1931), одна из величайших балерин XX века. Сразу после окончания Петербургского театрального училища дебютировала на сцене Мариинского театра, где ее талант быстро получил признание. Она стала солисткой, а в 1906 году была переведена в высший разряд — разряд прима-балерины. В том же году Павлова связала свою жизнь с бароном В.Э. Дандре. Она участвовала в спектаклях дягилевского «Русского балета» в Париже и Лондоне. Последнее выступление Павловой в России состоялось в 1913 году, затем она обосновалась в Англии и гастролировала с собственной труппой по всему миру. Выдающаяся актриса, Павлова была лирической балериной, ее отличали музыкальность и психологическая содержательность. Ее образ обычно связывается с образом умирающего лебедя в балетном номере, который был создан специально для Павловой Михаилом Фокиным, одним из первых ее партнеров. Слава Павловой легендарна. Ее подвижническое служение танцу пробудило во всем мире интерес к хореографии и дало толчок к возрождению зарубежного балетного театра.

Перро Жюль (1810–1892), французский танцовщик и хореограф эпохи романтизма. Был партнером Марии Тальони в Парижской опере. В середине 1830-х годов встретил Карлотту Гризи, для которой поставил (вместе в Жаном Коралли) балет «Жизель» — самый знаменитый из романтических балетов.

Пети Ролан (р. 1924), французский хореограф. Возглавлял несколько коллективов, в том числе «Балет Парижа», «Балет Ролана Пети» и «Национальный балет Марселя». Его спектакли — и романтические, и комедийные — всегда носят отпечаток яркой индивидуальности автора.

Петипа Мариус (1818–1910), французский артист и хореограф, работал в России. Величайший хореограф второй половины XIX века, он возглавлял петербургскую императорскую балетную труппу, где поставил свыше 50 спектаклей, ставших образцами стиля «большого балета», сформировавшегося в эту эпоху в России. Именно он доказал, что сочинение балетной музыки ничуть не унижает достоинство серьезного музыканта. Сотрудничество с Чайковским стало для Петипа источником вдохновения, из

которого родились гениальные произведения, и прежде всего «Спящая красавица», где он достиг вершин совершенства.

Плисецкая Майя Михайловна (р.1925), выдающаяся танцовщица второй половины XX века, вошедшая в историю балета феноменальным творческим долголетием. Еще до выпуска из училища Плисецкая танцевала сольные партии в Большом театре. Очень быстро став известной, она создала неповторимый стиль — графический, отличающийся изяществом, остротой и законченностью каждого жеста и позы, каждого отдельного движения и хореографического рисунка в целом. Балерина обладает редким талантом трагедийной балетной актрисы, феноменальным прыжком, выразительной пластикой и острым ощущением ритма. Ее исполнительской манере присущи техническая виртуозность, выразительность рук и сильный актерский темперамент. Плисецкая — первая исполнительница множества партий в балетах Большого театра. С 1942 года танцует миниатюру М. Фокина «Умиравший лебедь», ставшую символом ее неповторимого искусства. Как балетмейстер Плисецкая поставила балеты Р.К. Щедрина «Анна Каренина», «Чайка» и «Дама с собачкой», исполнив в них главные роли. Снялась во многих фильмах-балетах, а также в художественных фильмах как драматическая актриса. Награждена многими международными премиями, в том числе Премией имени Анны Павловой, французскими орденами Командора и Почетного легиона. Ей присвоено звание доктора Сорбонны. С 1990 года выступает с концертными программами за рубежом, ведет мастер-классы. С 1994 года в Санкт-Петербурге проводится международный конкурс «Майя», посвященный творчеству Плисецкой.

Рубинштейн Ида Львовна (1885–1960), русская танцовщица. Участвовала в «Русских сезонах» за границей, затем организовала собственную труппу. Обладала выразительными внешними данными, пластичностью жеста. Для нее специально были написаны несколько балетов, в том числе «Болеро» М.Равеля.

Салле Мари (1707–1756), французская балерина, выступала в Парижской опере. Соперница Мари Камарго. Стиль ее танца, грациозного и преисполненного чувства, отличался от техничной виртуозной манеры исполнения Камарго. Семенова Марина Тимофеевна (1908–1998), танцовщица, педагог. Вклад Семеновой в историю русского балетного театра необычайно велик: именно она совершила прорыв в неизведанные сферы классического балета. Почти сверхчеловеческая энергия движений придавала танцу в ее исполнении новое измерение, раздвигала пределы виртуозной техники. При этом она была женственной в каждом движении, каждом жесте. Ее роли поражали артистическим блеском, драматизмом и глубиной.

Спесивцева Ольга Александровна (1895–1991), русская танцовщица. Работала в Мариинском театре и «Русском балете Дягилева». Танец Спесивцевой отличался острой графичностью поз, совершенством линий, воздушной легкостью. Ее героини, далекие от реального мира, были отмечены изысканной, хрупкой красотой, одухотворенностью. Наиболее полно ее дар проявился в роли Жизели. Партия была построена на контрастах и

принципиально отличалась от исполнения этого образа крупнейшими балеринами того времени. Спесивцева была последней балериной традиционного романтического стиля. В 1937 году она покинула сцену из-за болезни.

Тальони Мария (1804–1884), представительница итальянской балетной династии XIX века. Под руководством своего отца, Филиппо, занималась танцем, хотя ее физические данные не совсем подходили к избранной профессии: руки казались слишком длинными, а некоторые утверждали, что она сутуловата. Мария впервые выступила в Парижской опере в 1827 году, но успеха добилась в 1832-м, когда исполнила главную партию в поставленном ее отцом балете «Сильфида», который потом стал символом Тальони и всего романтического балета. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины — одухотворенной и загадочной. В «Сильфиде» она воплотила образ неземного существа, олицетворяющего идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев, Тальони стала первой балериной, использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой частью классического балета. Все столицы Европы восхищались ею. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. Толчиф Мария (р. 1925), выдающаяся американская балерина. Выступала главным образом в труппах, которые возглавлял Дж. Баланчин. В 1980 году основала труппу «Чикаго сити балле», которой руководила все годы ее существования — до 1987 года.

Уланова Галина Сергеевна (1910–1998), русская балерина. Ее творчеству была свойственна редкая гармоничность всех выразительных средств. Она придавала одухотворенность даже простому, обыденному движению. Еще в самом начале творческого пути Улановой критики писали о полной слитности в ее исполнении танцевальной техники, драматической игры и пластики. Галина Сергеевна исполняла главные партии в балетах традиционного репертуара. Ее высшими достижениями стали партии Марии в «Бахчисарайском фонтане» и Джульетты в «Ромео и Джульетте».

Фокин Михаил Михайлович (1880–1942), русский хореограф и танцовщик. Преодолевая балетные традиции, Фокин стремился уйти от общепринятого балетного костюма, стереотипной жестикюляции и рутинного построения балетных номеров. В балетной технике он видел не цель, а средство выражения. В 1909 году Дягилев пригласил Фокина стать хореографом «Русского сезона» в Париже. Результат этого союза — мировая известность, сопутствовавшая Фокину до конца его дней. Он поставил более 70 балетов в лучших театрах Европы и Америки. Фокинские постановки и по сей день возобновляются ведущими балетными труппами мира.

Фонтейн Марго (1919–1991), английская прима-балерина, одна из самых прославленных танцовщиц XX века. Начала заниматься балетом в возрасте пяти лет. Дебютировала в 1934 году и быстро обратила на себя внимание. Исполнение Фонтейн партии Авроры в «Спящей красавице» прославило ее на

весь мир. В 1962 году началось успешное партнерство Фонтейн с Р.Х. Нуреевым. Выступления этой пары стали настоящим триумфом балетного искусства. С 1954 года Фонтейн — президент Королевской академии танца. Удостоена ордена Британской империи.

Чекетти Энрико (1850–1928), итальянский танцовщик и выдающийся педагог. Разработал собственный педагогический метод, в котором добивался максимального развития танцевальной техники. Преподавал в Петербургском театральном училище. В числе его учеников были Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский. Его метод преподавания изложен в труде «Учебник по теории и практике классического театрального танца».

Эльслер Фанни (1810–1884), австрийская балерина эпохи романтизма. Соперница Тальони, она отличалась драматизмом, страстным темпераментом и была великолепной актрисой.

ВЫДАЮЩИЕСЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРЫ ПЕДАГОГИ И ИСПОЛНИТЕЛИ

Алонсо Алисия (р. 1921), кубинская прима-балерина. Танцовщица романтического склада, особенно великолепна была в «Жизели». В 1948 году основала на Кубе «Балет Алисии Алонсо», в дальнейшем получивший название «Национальный балет Кубы». Сценическая жизнь самой Алонсо была очень долгой, она перестала выступать в возрасте шестидесяти с лишним лет.

Андреянова Елена Ивановна (1819–1857), русская балерина, крупнейшая представительница романтического балета. Первая исполнительница заглавных партий в балетах «Жизель» и «Пахита». Многие балетмейстеры специально для Андреяновой создавали роли в своих балетах.

Аштон Фредерик (1904–1988), английский хореограф и руководитель труппы Королевского балета Великобритании в 1963–1970. На спектаклях, которые он поставил, выросло несколько поколений английских артистов балета. Стиль Аштона определил особенности английской балетной школы.

Баланчин Джордж (Георгий Мелитонович Баланчивадзе, 1904–1983), выдающийся русско-американский хореограф XX века, новатор. Он был убежден, что танец не нуждается в помощи литературного сюжета, декораций и костюмов, а самое важное — взаимодействие музыки и танца. Влияние Баланчина на мировой балет трудно переоценить. Его наследие включает более 400 произведений.

Барышников Михаил Николаевич (р. 1948), танцовщик русской школы. Виртуозная классическая техника и чистота стиля сделали Барышникова одним из самых знаменитых представителей мужского танца в XX веке. После окончания Ленинградского хореографического училища Барышников был принят в балетную труппу Театра оперы и балета имени С.М.Кирова и вскоре исполнял ведущие классические партии. В июне 1974 года во время гастролей с труппой Большого театра в Торонто Барышников отказался вернуться в СССР. В 1978 году он вступил в труппу Дж. Баланчина «Нью-Йорк сити балле», а в 1980 году стал художественным руководителем «Американ балле тиэтр» и оставался на этом посту до 1989 года. В 1990 году

Барышников и хореограф Марк Моррис основали коллектив «Уайт оук данс проджект», который со временем превратился в большую передвижную труппу с современным репертуаром. Среди наград Барышникова — золотые медали международных балетных конкурсов.

Бежар Морис (р. 1927), французский хореограф, родился в Марселе. Основал труппу «Балет XX века» и стал одним из самых популярных и влиятельных хореографов Европы. В 1987 году перевел свою труппу в Лозанну (Швейцария) и изменил ее название на «Балет Бежара в Лозанне». Блазис Карло (1797–1878), итальянский танцовщик, хореограф и педагог. Руководил танцевальной школой при театре Ла Скала в Милане. Автор двух известных трудов по классическому танцу: «Трактат о танце» и «Кодекс Терпсихоры». В 1860-х годах работал в Москве, в Большом театре и балетной школе.

Брянцев Дмитрий Александрович ([8 февраля 1947](#), [Ленинград](#), – [29 июня 2004](#), [Прага](#)) – российский [хореограф](#), [балетмейстер](#), [танцовщик](#), [сценарист](#). Главный балетмейстер [Московского Академического музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко \(1985 — 2004\)](#). Член Союза театральных деятелей (с [1981 года](#)). [Заслуженный деятель искусств РСФСР \(1983\)](#), [Народный артист РСФСР \(1989\)](#). Член [ISPA](#) (с [1996](#)).

Бурнонвиль Август (1805–1879), датский педагог и хореограф, родился в Копенгагене, где его отец работал балетмейстером. В 1830 году возглавил балет Королевского театра и поставил много спектаклей. Они бережно сохраняются многими поколениями датских артистов. Васильев Владимир Викторович (р. 1940), русский танцовщик и балетмейстер. После окончания Московского хореографического училища работал в труппе Большого театра. Обладая редким даром пластического перевоплощения, имел необыкновенно широкий диапазон творчества. Его исполнительская манера благородна и мужественна. Обладатель множества международных наград и призов. Неоднократно был назван лучшим танцовщиком эпохи. С его именем связаны высшие достижения в области мужского танца. Постоянный партнер Е.Максимовой.

Вестрис Огюст (1760–1842), французский танцовщик. Его творческая жизнь протекала в парижской Опере чрезвычайно успешно вплоть до революции 1789 года. Затем он эмигрировал в Лондон. Знаменит и как педагог: в числе его учеников Ж. Перро, А. Бурнонвиль, Мария Тальони. Вестрис, величайший танцовщик своей эпохи, владевший виртуозной техникой и большим прыжком, имел титул «бог танца». Гельцер Екатерина Васильевна (1876–1962), русская танцовщица. Первой из артисток балета удостоена звания «Народная артистка РСФСР». Яркая представительница русской школы классического танца. Соединяла в своем исполнении легкость и стремительность с широтой и мягкостью движений.

Голейзовский Касьян Ярославович (1892–1970), русский балетмейстер. Участник новаторских опытов Фокина и Горского. Музыкальность и богатая фантазия определили самобытность его искусства. В своем творчестве добивался современного звучания классического танца.

Горский Александр Алексеевич (1871–1924), русский балетмейстер и педагог, реформатор балета. Стремился преодолеть условности академического балета, заменял пантомиму танцем, добивался исторической достоверности оформления спектакля. Значительным явлением стал балет «Дон Кихот» в его постановке, который и по сей день в репертуаре балетных театров всего мира.

Григорович Юрий Николаевич (р. 1927), русский хореограф. Много лет был главным балетмейстером Большого театра, где поставил балеты «Спартак», «Иван Грозный» и «Золотой век», а также свои редакции балетов классического наследия. Во многих из них выступала его жена, Наталия Бессмертнова. Внес большой вклад в развитие русского балета.

Гризи Карлотта (1819–1899), итальянская балерина, первая исполнительница роли Жизели. Выступала во всех столицах Европы и в петербургском Мариинском театре. Отличаясь необыкновенной красотой, она обладала в равной степени страстностью Фанни Эльслер и легкостью Марии Тальони.

Данилова Александра Дионисьевна (1904–1997), русско-американская балерина. В 1924 году уехала из России вместе с Дж. Баланчиным. Была балериной труппы Дягилева вплоть до его смерти, затем танцевала в труппе «Русский Балет Монте-Карло». Очень многое сделала для развития классического балета на Западе.

Де Валуа Нинет (р. 1898), английская танцовщица, хореограф. В 1931 году основала труппу «Вик Уэллс балле», впоследствии получившую название Королевского балета.

Дидло Шарль Луи ([27марта](#)1767–1837 [7ноября](#)), французский балетмейстер и педагог. Долгое время работал в Петербурге, где поставил более 40 балетов. Его деятельность в России помогла продвижению русского балета на одно из первых мест в Европе.

Джоффри Роберт (1930–1988), американский танцовщик, хореограф. В 1956 году основал труппу «Джоффри балле».

Дункан Айседора (1877–1927), американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. Дункан выдвинула лозунг: «Свобода тела и духа рождает творческую мысль». Она резко выступала против школы классического танца и пропагандировала развитие массовых школ, где дети в танце познавали бы красоту естественных движений человеческого тела. Идеалом для Дункан служили древнегреческие фрески и скульптура. Традиционный балетный костюм она заменила легкой греческой туникой и танцевала без обуви. Отсюда возникло название «танец босоножек». Дункан талантливо импровизировала, ее пластика состояла из ходьбы, бега на полупальцах, легких прыжков и выразительных жестов. В начале XX века танцовщица пользовалась большой популярностью. В 1922 году вышла замуж за поэта С. Есенина и приняла советское гражданство. Однако в 1924 году уехала из СССР. Искусство Дункан, несомненно, оказало влияние на современную хореографию.

Дягилев Сергей Павлович (1872–1929), русский театральный деятель, балетный импресарио, руководитель знаменитого «Русского балета».

Стремясь познакомить с русским искусством Западную Европу, Дягилев организовал в Париже в 1907 году выставку русской живописи и серию концертов, а в следующем сезоне — постановку ряда русских опер. В 1909 году собрал труппу, состоявшую из танцоров Императорских театров, и во время летнего отпуска вывез ее в Париж, где провел первый «Русский сезон», в котором участвовали такие танцовщики, как А.П. Павлова, Т.П. Карсавина, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский. «Сезон», прошедший с огромным успехом и ошеломивший публику своей новизной, стал настоящим триумфом русского балета и, безусловно, оказал огромное влияние на последующее развитие мировой хореографии. В 1911 году Дягилев создал постоянную труппу «Русский балет Дягилева», просуществовавшую до 1929 года. Он избрал балет проводником новых идей в искусстве и видел в нем синтез современной музыки, живописи и хореографии. Дягилев был вдохновителем создания новых шедевров и умелым открывателем талантов.

Ермолаев Алексей Николаевич (1910–1975), танцовщик, балетмейстер, педагог. Один из самых ярких представителей русской балетной школы 20–40-х годов XX века. Ермолаев разрушил стереотип учтивого и галантного танцовщика-кавалера, изменил представление о возможностях мужского танца и вывел его на новый уровень виртуозности. Исполнение им партий классического репертуара было неожиданным и глубоким, а сама манера танцевать — необычайно экспрессивной. Как педагог он воспитал множество выдающихся танцовщиков.

Иванов Лев Иванович (1834–1901), русский хореограф, балетмейстер Мариинского театра. Вместе с М. Петипа поставил балет «Лебединое озеро», автор «лебединых» актов — второго и четверого. Гениальность его постановки прошла проверку временем: почти все балетмейстеры, обращающиеся к «Лебединому озеру», оставляют «лебединые акты» в неприкосновенности.

Истомина Авдотья Ильинична (1799–1848), ведущая танцовщица Петербургского балета. Обладала редким сценическим обаянием, грацией, виртуозной техникой танца. В 1830 году из-за болезни ног перешла на мимические партии, а в 1836 году оставила сцену. У Пушкина в «Евгении Онегине» есть посвященные ей строки: Блистательна, полувоздушна, Смычку волшебному послушна, Толпою нимф окружена, Стоит Истомина; она, Одной ногой касаясь пола, Другою медленно кружит, И вдруг прыжок, и вдруг летит, Летит, как пух от уст Эола; То стан совет, то разовьет И быстрой ножкой ножку бьет.

Камарго Мари (1710–1770), французская балерина. Прославилась виртуозным танцем, выступая в Парижской опере. Первой из женщин стала исполнять кабриоли и антраша, ранее считавшиеся принадлежностью техники исключительно мужского танца. Она также укоротила юбки, чтобы иметь возможность свободнее двигаться. **Карсавина Тамара Платоновна** (1885–1978), ведущая балерина петербургского Императорского балета. Выступала в труппе Дягилева с первых спектаклей и часто была партнершей Вацлава Нижинского. Первая исполнительница во многих балетах Фокина.

Керкленд Гелси (р. 1952), американская балерина. На редкость одаренная, она еще подростком получала от Дж. Баланчина ведущие роли. В 1975 году по приглашению Михаила Барышникова перешла в труппу «Американ балле тиэтр». Считалась лучшей в США исполнительницей роли Жизели.

Килиан Иржи (р. 1947), чешский танцовщик и хореограф. С 1970 года танцевал в труппе Штутгартского балета, где и осуществил свои первые постановки, с 1978 года — руководитель «Нидерландского танцевального театра», который благодаря ему завоевал мировую славу. Его балеты ставят во всех странах мира, их отличает особый стиль, основанный главным образом на адажио и эмоционально насыщенных скульптурных построениях. Влияние его творчества на современный балет очень велико.

Колпакова Ирина Александровна (р. 1933), русская балерина. Танцевала в Театре оперы и балета им. С.М. Кирова. Балерина классического стиля, одна из лучших исполнительниц роли Авроры в «Спящей красавице». В 1989 году по приглашению Барышникова стала педагогом в «Американ балле тиэтр».

Кранко Джон (1927–1973), английский хореограф южно-африканского происхождения. Большую известность получили его постановки многоактных повествовательных балетов. С 1961 года и до конца жизни руководил Штутгартским балетом.

Кшесинская Матильда Феликсовна (1872–1971), русская артистка, педагог. Обладала яркой артистической индивидуальностью. Ее танец отличался бравурностью, жизнерадостностью, кокетливостью и в то же время классической законченностью. В 1929 году открыла свою студию в Париже. У Кшесинской брали уроки видные зарубежные танцовщицы, в том числе И. Шовире и М. Фонтейн.

Ландé Жан Батíст (*Jean-Baptiste Landé*; ? — [1746](#)) — французский танцовщик, [балетмейстер](#), педагог. Выступал в [Париже](#), [Дрездене](#), [Стокгольме](#). Начиная с [1730-х](#) годов работал в [Российской империи](#). По его предложению основана в [1738 году Санкт-Петербурге](#) придворная танцевальная школа — «Танцовальная Ея Императорского Величества школа» (впоследствии [Вагановское училище](#)). Среди первых выпускников школы были первые русские артисты балета [Аксинья Сергеева \(Баскакова\)](#) и [Афанасий Топорков](#). Умер Жан Батист Ланде 26 февраля 1747 года.

Лепешинская Ольга Васильевна (р.1916), русская танцовщица. В 1933–1963 годах работала в Большом театре. Обладала искрометной техникой. Ее исполнение отличалось темпераментом, эмоциональной насыщенностью, чеканностью движений. **Лиэпа Марис Эдуардович** (1936–1989), российский танцор. Танец Лиэпы выделялся мужественной, уверенной манерой, широтой и силой движений, четкостью, скульптурностью рисунка. Продуманность всех деталей роли и яркая театральность сделали его одним из интереснейших «танцующих актеров» балетного театра. Лучшей ролью Лиэпы была партия Красса в балете «Спартак» А. Хачатуряна, за которую он получил Ленинскую премию.

Макарова Наталия Романовна (р.1940), танцовщица. В 1959–1970 годах — артистка Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. Уникальные пластические данные, совершенное мастерство, внешнее изящество и внутренняя страсть — все это характерно для ее танца. С 1970 года балерина живет и работает за рубежом. Творчество Макаровой умножило славу русской школы и повлияло на развитие зарубежной хореографии.

Макмиллан Кеннет (1929–1992), английский танцовщик и хореограф. После смерти Ф. Аштона он был признан самым влиятельным хореографом в Англии. Стиль Макмиллана — сочетание классической школы с более вольной, гибкой и акробатической, получившей развитие в Европе.

Максимова Екатерина Сергеевна (р. 1939), русская балерина. Поступила в труппу Большого театра в 1958 году, где с ней репетировала Галина Уланова, и вскоре стала исполнять ведущие роли. Обладает большим сценическим обаянием, филигранной отточенностью и чистотой танца, грацией, изяществом пластики. Ей одинаково доступны комедийные краски, тонкий лиризм и драматичность.

Маркова Алисия (р. 1910), английская балерина. Еще подростком танцевала в труппе Дягилева. Одна из самых знаменитых исполнительниц роли Жизели, отличалась исключительной легкостью танца. Мессерер Асаф Михайлович (1903–1992), русский танцовщик, балетмейстер, педагог. В балетной школе начал заниматься с шестнадцати лет. Очень скоро он стал классическим танцовщиком-виртуозом необычного стиля. Постоянно увеличивая сложность движений, вносил в них энергию, спортивную силу и азарт. На сцене он казался летающим атлетом. При этом обладал ярким комедийным даром и своеобразным художественным юмором. Особенно прославился как педагог, с 1946 года вел класс для ведущих танцовщиков и балерин в Большом театре.

Мессерер Суламифь Михайловна (р.1908), русская танцовщица, педагог. Сестра А. М. Мессерера. В 1926–1950 годах — артистка Большого театра. Танцовщица необычайно широкого репертуара, исполняла партии от лирических до драматических и трагедийных. С 1980 года живет за рубежом, преподает в разных странах.

Моисеев Игорь Александрович (р.1906 2 ноября 2007-), российский балетмейстер. В 1937 году создал Ансамбль народного танца СССР, ставший выдающимся явлением в истории мировой танцевальной культуры. Поставленные им хореографические сюиты — настоящие образцы народного танца. Моисеев — почетный член Академии танца в Париже.

Мясин Леонид Федорович (1895–1979), русский хореограф и танцовщик. Учился в московском Императорском балетном училище. В 1914 году поступил в балетную труппу С.П.Дягилева и дебютировал в «Русских сезонах». Талант Мясина — хореографа и характерного танцора — стремительно развивался, и вскоре танцовщик приобрел мировую известность. После смерти Дягилева Мясин возглавил труппу «Русский балет Монте-Карло».

Нижинский Вацлав Фомич (1889–1950), выдающийся русский танцовщик и хореограф. В 18-летнем возрасте исполнял главные роли в Мариинском

театре. В 1908 году Нижинский познакомился с С. П. Дягилевым, который пригласил его как ведущего танцовщика участвовать в «Русском балетном сезоне» 1909. Парижская публика с энтузиазмом приветствовала блестящего танцора с его экзотической внешностью и поразительной техникой. Затем Нижинский вернулся в Мариинский театр, но вскоре был уволен (вышел в слишком откровенном костюме в спектакле «Жизель», который посетила вдовствующая императрица) и стал постоянным членом дягилевской труппы. Вскоре он попробовал свои силы как хореограф и сменил на этом посту Фокина. Нижинский был кумиром всей Европы. В его танце сочетались сила и легкость, он поражал публику своими захватывавшими дух прыжками. Многим казалось, что танцор замирает в воздухе. У него был замечательный дар перевоплощения и незаурядные мимические способности. На сцене от Нижинского исходил мощный магнетизм, хотя в повседневной жизни он был робок и молчалив. Полному раскрытию его таланта помешала психическая болезнь (начиная с 1917 года он находился под наблюдением врачей).

Нижинская Бронислава Фоминична (1891–1972), русская танцовщица и хореограф, сестра Вацлава Нижинского. Была артисткой труппы Дягилева, а с 1921 года — балетмейстер. Ее современные по тематике и хореографии постановки в настоящее время считаются классикой балетного искусства.

Новер Жан Жорж (1727–1810), французский балетмейстер и теоретик танца. В знаменитых «Письмах о танце и балетах» изложил свои взгляды на балет как на самостоятельный спектакль с сюжетом и развитым действием. Новер внес в балет серьезное драматическое содержание и установил новые законы сценического действия. Негласно считается «отцом» современного балета.

Нуреев Рудольф Хаметович (также Нуриев, 1938–1993), танцовщик. Окончив Ленинградское хореографическое училище, стал ведущим солистом балетной труппы Театра оперы и балета им. С.М. Кирова. В 1961 году, находясь с театром на гастролях в Париже, Нуреев попросил предоставить ему политическое убежище. В 1962 году он выступил в спектакле «Жизель» лондонского «Королевского балета» в дуэте с Марго Фонтейн. Нуреев и Фонтейн — самая известная балетная пара 1960-х годов. В конце 1970-х Нуреев обратился к современному танцу и снимался в фильмах. С 1983-го по 1989 год он был руководителем балетной труппы Парижской оперы.

Павлова Анна Павловна (Матвеевна, 1881–1931), одна из величайших балерин XX века. Сразу после окончания Петербургского театрального училища дебютировала на сцене Мариинского театра, где ее талант быстро получил признание. Она стала солисткой, а в 1906 году была переведена в высший разряд — разряд прима-балерины. В том же году Павлова связала свою жизнь с бароном В.Э. Дандре. Она участвовала в спектаклях дягилевского «Русского балета» в Париже и Лондоне. Последнее выступление Павловой в России состоялось в 1913 году, затем она обосновалась в Англии и гастролировала с собственной труппой по всему миру. Выдающаяся актриса, Павлова была лирической балериной, ее отличали музыкальность и психологическая содержательность. Ее образ обычно связывается с образом умирающего лебедя в балетном номере, который был создан специально для

Павловой Михаилом Фокиным, одним из первых ее партнеров. Слава Павловой легендарна. Ее подвижническое служение танцу пробудило во всем мире интерес к хореографии и дало толчок к возрождению зарубежного балетного театра.

Перро Жюль (1810–1892), французский танцовщик и хореограф эпохи романтизма. Был партнером Марии Тальони в Парижской опере. В середине 1830-х годов встретил Карлотту Гризи, для которой поставил (вместе в Жаном Коралли) балет «Жизель» — самый знаменитый из романтических балетов. Пети Ролан (р. 1924), французский хореограф. Возглавлял несколько коллективов, в том числе «Балет Парижа», «Балет Ролана Пети» и «Национальный балет Марселя». Его спектакли — и романтические, и комедийные — всегда носят отпечаток яркой индивидуальности автора.

Петипа Мариус (1818–1910), французский артист и хореограф, работал в России. Величайший хореограф второй половины XIX века, он возглавлял петербургскую императорскую балетную труппу, где поставил свыше 50 спектаклей, ставших образцами стиля «большого балета», сформировавшегося в эту эпоху в России. Именно он доказал, что сочинение балетной музыки ничуть не унижает достоинство серьезного музыканта. Сотрудничество с Чайковским стало для Петипа источником вдохновения, из которого родились гениальные произведения, и прежде всего «Спящая красавица», где он достиг вершин совершенства.

Плисецкая Майя Михайловна (р.1925), выдающаяся танцовщица второй половины XX века, вошедшая в историю балета феноменальным творческим долголетием. Еще до выпуска из училища Плисецкая танцевала сольные партии в Большом театре. Очень быстро став известной, она создала неповторимый стиль — графический, отличающийся изяществом, остротой и законченностью каждого жеста и позы, каждого отдельного движения и хореографического рисунка в целом. Балерина обладает редким талантом трагедийной балетной актрисы, феноменальным прыжком, выразительной пластикой и острым ощущением ритма. Ее исполнительской манере присущи техническая виртуозность, выразительность рук и сильный актерский темперамент. Плисецкая — первая исполнительница множества партий в балетах Большого театра. С 1942 года танцует миниатюру М. Фокина «Умиравший лебедь», ставшую символом ее неповторимого искусства. Как балетмейстер Плисецкая поставила балеты Р.К. Щедрина «Анна Каренина», «Чайка» и «Дама с собачкой», исполнив в них главные роли. Снялась во многих фильмах-балетах, а также в художественных фильмах как драматическая актриса. Награждена многими международными премиями, в том числе Премией имени Анны Павловой, французскими орденами Командора и Почетного легиона. Ей присвоено звание доктора Сорбонны. С 1990 года выступает с концертными программами за рубежом, ведет мастер-классы. С 1994 года в Санкт-Петербурге проводится международный конкурс «Майя», посвященный творчеству Плисецкой.

Рубинштейн Ида Львовна (1885–1960), русская танцовщица. Участвовала в «Русских сезонах» за границей, затем организовала собственную труппу.

Обладала выразительными внешними данными, пластичностью жеста. Для нее специально были написаны несколько балетов, в том числе «Болеро» М.Равеля.

Салле Мари (1707–1756), французская балерина, выступала в Парижской опере. Соперница Мари Камарго. Стиль ее танца, грациозного и преисполненного чувства, отличался от техничной виртуозной манеры исполнения Камарго. Семенова Марина Тимофеевна (1908–1998), танцовщица, педагог. Вклад Семеновой в историю русского балетного театра необычайно велик: именно она совершила прорыв в неизведанные сферы классического балета. Почти сверхчеловеческая энергия движений придавала танцу в ее исполнении новое измерение, раздвигала пределы виртуозной техники. При этом она была женственной в каждом движении, каждом жесте. Ее роли поражали артистическим блеском, драматизмом и глубиной.

Спесивцева Ольга Александровна (1895–1991), русская танцовщица. Работала в Мариинском театре и «Русском балете Дягилева». Танец Спесивцевой отличался острой графичностью поз, совершенством линий, воздушной легкостью. Ее героини, далекие от реального мира, были отмечены изысканной, хрупкой красотой, одухотворенностью. Наиболее полно ее дар проявился в роли Жизели. Партия была построена на контрастах и принципиально отличалась от исполнения этого образа крупнейшими балеринами того времени. Спесивцева была последней балериной традиционного романтического стиля. В 1937 году она покинула сцену из-за болезни. **Тальони Мария** (1804–1884), представительница итальянской балетной династии XIX века. Под руководством своего отца, Филиппо, занималась танцем, хотя ее физические данные не совсем подходили к избранной профессии: руки казались слишком длинными, а некоторые утверждали, что она сутуловата. Мария впервые выступила в Парижской опере в 1827 году, но успеха добилась в 1832-м, когда исполнила главную партию в поставленном ее отцом балете «Сильфида», который потом стал символом Тальони и всего романтического балета. До Марии Тальони хорошенькие балерины покоряли публику виртуозной техникой танца и женским обаянием. Тальони, отнюдь не красавица, создала новый тип балерины — одухотворенной и загадочной. В «Сильфиде» она воплотила образ неземного существа, олицетворяющего идеал, недостижимую мечту о красоте. В струящемся белом платье, взлетая в легких прыжках и замирая на кончиках пальцев, Тальони стала первой балериной, использовавшей пуанты и сделавшей их неотъемлемой частью классического балета. Все столицы Европы восхищались ею. В старости Мария Тальони, одинокая и обнищавшая, учила танцу и хорошим манерам детей лондонских дворян. Толчиф Мария (р. 1925), выдающаяся американская балерина. Выступала главным образом в труппах, которые возглавлял Дж. Баланчин. В 1980 году основала труппу «Чикаго сити балле», которой руководила все годы ее существования — до 1987 года.

Уланова Галина Сергеевна (1910–1998), русская балерина. Ее творчеству была свойственна редкая гармоничность всех выразительных средств. Она

придавала одухотворенность даже простому, обыденному движению. Еще в самом начале творческого пути Улановой критики писали о полной слитности в ее исполнении танцевальной техники, драматической игры и пластики. Галина Сергеевна исполняла главные партии в балетах традиционного репертуара. Ее высшими достижениями стали партии Марии в «Бахчисарайском фонтане» и Джульетты в «Ромео и Джульетте». **Фокин Михаил Михайлович** (1880–1942), русский хореограф и танцовщик. Преодолевая балетные традиции, Фокин стремился уйти от общепринятого балетного костюма, стереотипной жестикуляции и рутинного построения балетных номеров. В балетной технике он видел не цель, а средство выражения. В 1909 году Дягилев пригласил Фокина стать хореографом «Русского сезона» в Париже. Результат этого союза — мировая известность, сопутствовавшая Фокину до конца его дней. Он поставил более 70 балетов в лучших театрах Европы и Америки. Фокинские постановки и по сей день возобновляются ведущими балетными труппами мира. **Фонтейн Марго** (1919–1991), английская прима-балерина, одна из самых прославленных танцовщиц XX века. Начала заниматься балетом в возрасте пяти лет. Дебютировала в 1934 году и быстро обратила на себя внимание. Исполнение Фонтейн партии Авроры в «Спящей красавице» прославило ее на весь мир. В 1962 году началось успешное партнерство Фонтейн с Р.Х. Нуреевым. Выступления этой пары стали настоящим триумфом балетного искусства. С 1954 года Фонтейн — президент Королевской академии танца. Удостоена ордена Британской империи.

Чекетти Энрико (1850–1928), итальянский танцовщик и выдающийся педагог. Разработал собственный педагогический метод, в котором добивался максимального развития танцевальной техники. Преподавал в Петербургском театральном училище. В числе его учеников были Анна Павлова, Тамара Карсавина, Михаил Фокин, Вацлав Нижинский. Его метод преподавания изложен в труде «Учебник по теории и практике классического театрального танца».

Эльслер Фанни (1810–1884), австрийская балерина эпохи романтизма. Соперница Тальони, она отличалась драматизмом, страстным темпераментом и была великолепной актрисой.

2. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 Примерный перечень заданий к семинарским занятиям

Задание 1: Используя литературные источники доказать нерасчлененность музыкальной деятельности в момент ее зарождения.

Задание 2: Проследить последовательное выделение из единого русла музыкальной деятельности музыкального восприятия, творчества и исполнительства.

Задание 3: Сравнительный анализ исполнительских стилей В. Софроницкого и Э. Гилельса.

Задание 4: Сравнительный анализ исполнительских стилей С. Рахманинова и С. Рихтера.

Задание 5: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Крейслера и Д.Ойстраха.

Задание 6: Сравнительный анализ музыкальных редакций «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (Уртекст, К.Черни, Б.Муджеллини).

Задание 7: Сравнительный анализ исполнительских стилей Н.Паганини и Л.Когана.

Задание 8: Романтизм и развитие пианистической техники (анализ фортепианной фактуры и исполнительских приемов композиторов-романтиков: Ф.Листа, Ф.Шопена. Р.Шумана).

Задание 9: Определение исполнительских особенностей виртуозного и академического направления в исполнительстве.

Задание 10: Анализ педагогических принципов А.Г.Рубинштейна и Т.Лешетицкого.

Задание 11: Анализ педагогических принципов Н.Г.Рубинштейна и А.И.Зилоти.

Задание 12: Анализ педагогических принципов К.Н.Игумнова и А.Б.Гольденвейзера.

Задание 13: С.В.Рахманинов и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 14: А.Н.Скрябин и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 15: Сравнительный анализ исполнительских стилей М.Ростроповича и Н.Шаховской.

Задание 16: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Бузони и А.Корто.

Задание 17: Сравнительный анализ исполнительских стилей В.Горовица и М.Лонг.

Задание 18: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций В.Софроницкого, Э. Гилельса, М.Гринберг.

Задание 19: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций М.Юдиной и Г.Нейгауза.

Задание 20: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Л.Оборина и С.Рихтера.

Задание 21: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Г.Г.Нейгауза и Л.В.Николаева.

Задание 22: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Янкелевича и М.Ростроповича.

Задание 23: Сравнительный анализ программ различных конкурсов.

Задание 24: Проведение бесед с преподавателями музыкально-педагогического факультета – учениками Г.Петрова, М.Бергера, И.Цветаевой, Г.Шершевского, выявление педагогических принципов названных музыкантов.

Задание 25: Составление краткого резюме по персоналиям белорусских педагогов-инструменталистов.

Задание 26: Составление кратких характеристик исполнительских стилей современных белорусских исполнителей-инструменталистов.

2.2. Примерный перечень вопросов к семинарским занятиям

Каковы критерии профессионализма музыканта-исполнителя?

Какую роль играет исполнительская интерпретация музыкального произведения?

Каковы координаты идентичность музыкального произведения – факторы его постоянства и изменчивости и вариантности?

В чем особенности взаимодействия исполнителя, композитора и слушателя?

Каково соотношение объективное и субъективное в музыкальном исполнительстве?

Каковы выразительные средства исполнительского искусства и как они соотносятся с фактором нотной фиксации?

Каковы условия развитие артистических способностей и музыкальной культуры личности исполнителя?

Существуют ли психологические аспекты исполнительского процесса?

Каковы формы музыкального исполнительства в древнем мире и Средние века?

Какие новые формы светского музицирования появились в 17-18 вв.?

В чем состояли основные направления развитие музыкального исполнительства в 18-19 вв.?

Каковы традиции и новации в педагогике и исполнительском искусстве России XIX – начала XX века?

Раскройте противоречивые процессы в области музыкального исполнительства в 20-21 вв.

В чем состоит и как разрешается проблема «переинтонирования» классической и романтической музыки современными исполнителями?

Какие новые задачи, которые ставят перед исполнителями современные композиторы?

Какие новые исполнительские возможности предоставляет современные электронные музыкальные инструменты?

Возникают ли перед исполнителем в условиях создания акустической записи особые задачи?

В чем особенности народного музыкального исполнительства?

В чем состоят особенности самодеятельного и дилетантского музыкального исполнения.

2.3 Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям

1. Музыкальное исполнительство в религиозно-философском аспекте.
2. Современные проблемы музыкального исполнительства.
3. Краткая социология современного академического музыкального исполнительства.
4. Музыкально-исполнительское мастерство как художественно-педагогическая проблема.
5. Крупнейшие мастера – дирижёры.
6. Крупнейшие пианисты – виртуозы.
7. Знаменитые скрипачи, виолончелисты.
8. Выдающиеся исполнители на духовых инструментах.
9. Популярные виртуозы исполнения на инструментах народного оркестра.
10. Звёзды мирового вокального искусства – женщины.
11. Звёзды мирового вокального искусства – мужчины.
12. Труды деятелей исполнительского искусства.

2.4 Практические задания

1.Посетите и проанализируйте концертное мероприятие и создайте рецензию (отзыв), отражающий особенности музыкального исполнения.

<https://musicseasons.org/all-articles/rezenzii/konzerti/>

2.Напишите краткую рецензию на музыкальное исполнение знаменитого артиста, запечатленное в звукозаписи.

<https://alzari.ru/recenziya.html>

3.Сделайте исполнительский анализ произведения определенной эпохи, отразив в нем знание общих закономерностей исполнительской интерпретации и специфики исполнительского стиля эпохи.

<https://hor.by/2010/12/zhivov-performing-analysis/2/>

4. Подготовьте проект с показом на видео выдающегося исполнителя и прокомментируйте его выступление.

3. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

3.1 Критерии оценки уровня знаний

Текущий контроль проводится в виде проверки конспектов студентов, презентаций и результатов выполнения ими индивидуальных практических заданий, а также проверки рефератов.

- Четкость определения цели, задач и функций музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- Свободное владение: историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства.
- Навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

ДЕСЯТИБАЛЛЬНАЯ ШКАЛА ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ЗНАНИЙ

10 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога;
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования (на высоком творческом уровне) методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

9 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

8 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально- исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

7 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально- исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *адекватно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

6 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально- исполнительской и хореографической деятельности педагога;
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

5 баллов

Студент:

- формулирует цель и задачи, *но не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- владеет историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

4 балла

Студент:

- *нечетко формулирует цель, задачи, не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- владеет историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *неточно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

3-1 балла (незачёт)

Студент:

- *не формулирует цель, задачи и не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- *не владеет* историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
не раскрывает методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

3.2 Вопросы к экзамену по истории исполнительского искусства

I. Теоретические вопросы:

- Интерпретация музыки как озвучивание и истолкование. Личностные и социальные факторы интерпретации произведения. Средства выразительности в инструментальном исполнительстве.
- Исполнительская деятельность и творческие портреты исполнителей (по выбору).
- Направления и периоды в истории пианизма.
- Клавирный период в истории фортепианного исполнительства (Ж.Б.Люлли, Г.Персел, Ж.Ф.Рамо, И.С.Бах, Д.Скарлатти).
- Период классицистского фортепиано - рубеж ХУШ-ХІХ в., (Й.Гайдн, В.А.Моцарт, Л.ван Бетховен).
- Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители (Ф.Лист, Ф.Шопен, Р.Шуман).
- Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и др. (по выбору).
- Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.).

- Выдающиеся исполнители инструментальной музыки XX в. (Святослав Рихтер, Эмиль Гилельс, Владимир Горовиц, Яков Хейфиц, Иегуди Менухин, Мстислав Ростропович и др.).
 - Выдающиеся исполнители инструментальной музыки XXI в. (Дэвид Гаррет, Ланг Ланг, Люка Дебарг и др.).
 - Популярные исполнительские конкурсы (Международный конкурс имени П.И. Чайковского, конкурс пианистов имени Шопена и др.).
 - Конкурс юных музыкантов «Щелкунчик».
 - Историко-бытовые танцы (от Средневековья до XIX в.).
 - Классификация белорусской народной хореографии.
 - Балет как вид искусства. Западноевропейский балетный театр XVIII-XIX вв. (творчество Ж.Ж.Новера, С.Вигано, Ж.Доберваля, М.Камарго, М.Сале).
 - Романтизм в балетах западноевропейского театра. Творчество Ф.Тальони, балет Г.Левенскольда «Сильфида». Балет А.Адана «Жизель» в постановке Ж.Перро.
 - Становление русского балетного театра. Влияние крепостных театров на формирование русской школы танца. Творчество И.Вальберха и Ш.Дидло.
 - Русский балетный театр XIX в. Творчество М.Петипа и Л.Иванова. Балеты П.Чайковского («Лебединое озеро», «Щелкунчик», «Спящая красавица»).
 - Русский балетный театр начала XX в. «Русские сезоны» С.П.Дягилева в Париже. Творчество М.Фокина, В.Нижинского, Т.Карсавиной, А.Павловой, О.Спесивцевой.
 - Русский балетный театр XX в. Творчество Л.М.Лавровского, Г.Улановой. Балет С.Прокофьева «Ромео и Джульетта».
 - Творчество Ю.Н.Григоровича. Балеты «Легенда о любви» А.Меликова, «Спартак» А.Хачатуряна, «Иван Грозный» С.Прокофьева.
 - Становление белорусского балетного театра. Творчество С.Дречина, А.Николаевой.
 - Творчество В.Н.Елизарьева. Балеты А.Петрова «Сотворение мира», И.Стравинского «Весна священная», А.Мдивани «Страсти».
- II. Проект работы по истории исполнительского искусства (по выбору).

3.3 Примерный перечень вопросов к зачету

Музыкальное исполнительство в контексте музыкальной культуры: критерии профессионализма музыканта-исполнителя.

Музыкальное исполнительство как компонент художественного процесса в сфере музыки.

Интерпретация как форма существования музыкального произведения.

Идентичность музыкального произведения - факторы его постоянства и изменчивости и вариантности.

Исполнитель, композитор и слушатель: аспекты коммуникации.

Объективное и субъективное в музыкальном исполнительстве.

Категория исполнительского стиля и факторы его формирования, соотношение исполнительского стиля и стилистики исполняемого произведения.

Выразительные средства исполнительского искусства и их соотношение с нотным текстом.

Уровни интонирования музыкального текста – штрихи и артикуляция, фразировка, построение целостной музыкальной формы.

Личность исполнителя. Развитие артистических способностей и музыкальной культуры.

Психологические аспекты исполнительского процесса.

Основные закономерности история исполнительского искусства.

Формы музыкального исполнительства в древнем мире и Средние века.

Инструментарий древней музыки; первые формы фиксации музыки условными знаками (невмы, ноты).

Музыка Средневековья: хоровое пение и инструментальное исполнительство.

Новые формы светского музицирования в 17-18 вв. (музыкальные академии, оперный театр и др., певческий стиль бельканто.

Развитие скрипичного искусства в XVII -XVIII вв. Салонная музыка 18-19 вв.: особенности осуществление светского музицирования.

Развитие музыкального исполнительства в 18-19 вв. в условиях демократизации музыкальной жизни.

Формирование нового типа исполнителя-виртуоза и интерпретатора в 19 в.

Эстетика, поэтика, интерпретация музыкального исполнительства Западной Европы XIX века.

Исполнительское искусство XX века: индивидуальные творческие концепции, стилевые направления, национальные школы.

Аутентичное исполнительство в теории и практике XX века.

Проблема «переинтонирования» классической и романтической музыки.

Новые задачи, которые ставят перед исполнителями современные композиторы.

Создание электронных музыкальных инструментов и новые исполнительские возможности.

Особые задачи, стоящие перед исполнителем в условиях создания акустической записи.

Развитие исполнительства на народных инструментах. Создание народных хоров и оркестров.

Музыкально-педагогические системы и методические взгляды крупнейших деятелей исполнительской культуры.

Особенности самодеятельного и дилетантского музыкального исполнения.

Вопросы для контроля

- Музыкально-исполнительская деятельность человека.
- Истоки и пути развития инструментального исполнительства.
- Психолого-педагогические основы исполнительского сотворчества.
- Социально-психологический аспект инструментального исполнительства.
- Интерпретация в истории инструментального исполнительства.
- Выдающиеся исполнители – предтечи современного исполнительства.
- История исполнительских конкурсов.
- Русская пианистическая школа и ее выдающиеся представители.
- Персоналии выдающихся исполнителей XIX века.
- Исполнительский стиль как категория музыкознания.
- Творческие портреты выдающихся зарубежных представителей инструментального исполнительства (Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсlera, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.). (По выбору).
- Творческие портреты выдающихся представителей советского периода инструментального исполнительства (Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Н. Шаховской, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.). (По выбору).
- Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей.
- Становление белорусского пианизма.
- Белорусские фортепианные конкурсы.
- Самобытность белорусской исполнительской культуры.
- Педагогические взгляды белорусских педагогов-инструменталистов.
- Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством.

3.4 Рейтинговые контрольные работы

Контрольное занятие №1

Тема «Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители».

Письменная контрольная работа

1. Специфические особенности периода романтизма в истории исполнительства.
2. Выдающиеся представители фортепианного исполнительства романтического периода.
3. Особенности исполнительской интерпретации исполнителя (по выбору).

Контрольное занятие №2

Тема «Национальные традиции в хоровом композиторском творчестве и исполнительстве Беларуси»

Письменная контрольная работа

1. Характеристика творчества в области хорового искусства известного белорусского композитора (по выбору)
2. Исполнительская деятельность известного хорового коллектива (по выбору)
3. Характеристика произведения с точки зрения национальных особенностей хоровой музыки Беларуси.

Контрольное занятие №3

Тема «Выдающиеся исполнители»

Письменная контрольная работа

1. Исполнительская деятельность выдающегося хореографа (по выбору).
2. Творческий портрет исполнителя.
3. Характеристика индивидуального стиля артиста.

4. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

4.1 Учебный план

№ п/п	Название курса, интегрированного модуля, учебной дисциплины, курсовой работы (проекта)	Экзамены		Количество академических часов						Распределение по курсам и семестрам																								
		Зачеты	Всего	Из них						I курс				II курс				III курс				IV курс				Всего учебных часов								
				Аудиторных	Лекции	Лабораторные	Зачеты	Практико-ориентированные	Семинары	1 семестр, 18 недель		2 семестр, 18 недель		3 семестр, 16 недель		4 семестр, 18 недель		5 семестр, 11 недель		6 семестр, 17 недель		7 семестр, 10 недель		8 семестр, 14 недель										
										Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов		АУЛ часов	Зач. единицы	Всего часов	АУЛ часов	Зач. единицы			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35
3	Специальная дисциплина государственного компонента		6182	3380	408	236	1546	190	545	254	14	659	222	19	665	320	15	604	290	18	608	280	12	1020	476	28	538	228	14	554	210	14,5	134,5	
3.1	История музыки	4, 6, 8	2	445	212	132		80	42	28		39	26	2	48	32		78	28	3,5	24	16		87	34	3	30	20		97	28	3	11,5	
3.2	Основы музыкальной грамоты	1, 3, 6, 5	5	384	170		170		78	28	2	39	26		87	32	3	45	28		35	22	2	100	34	2,5								9,5
3.3	Музыкальный инструмент ¹	4, 6, 2, 7	5	525	244		244		65	36		65	36	4	58	32		101	36	4	40	22		98	34	3,5	36	20	2,5	62	28		14	
3.4	Директивное ²	2, 8	6	309	122		122		27	18		63	18	3	34	16		38	18		23	11		36	17	4	21	10		67	14	2	9	
3.5	Хор и вокальные работы с хором	1, 7, 4, 6	6	362	292		292		94	36	3	58	36		51	32		58	36	5	35	22		54	34	2,5	100	40	5	112	56		15,5	
3.6	Методика музыкального воспитания	6	8	265	130		60	36	34															87	34	2	60	40		118	56	4,5	6,5	
3.7	Народный танец и методика его преподавания	4, 8	3	353	174		6	68	100			27	18		24	16	1,5	80	36	3	33	22		51	34		30	20		98	28	5	9,5	
3.8	Основы композиции и методика работы с детьми хореографическим ансамблем		7	87	58		22	36																51	34		36	24	2				2	
3.9	Классический танец и методика его преподавания	2, 5, 6	3	380	160		6	60	94			94	36	3	51	32	1,5	58	36		73	22	4	104	34	2,5								11
	Курсовая работа ³			40																			40	1										1
	Курсовая работа ⁴			40																														1
	Наименование учреждения высшего образования			1803	818		182	108	452	76	239	108	9	274	126	7	312	128	9	136	72	2,5	305	143	5	352	187	8	185	54	3,5			44
	История исполнительского искусства	3		182	84		56		28					54	36		128	48	5														5	
	Основы композиции и методика работы с детским хором	7, 2, 4	2	238	108		108		33	18		33	18	3,5	30	16		33	18	1,5	20	11		31	17		58	10	1				6	
	Реплика	1, 2		230	72		36		20	16		115	36	3	115	36	3,5																	6,5
	Организация ансамбля в школе	1	55	36		36			55	36	2												64	32		71	34	3,5						2
	Современный танец и методика его преподавания	6	135	66		4	62																		52	34		44	20	1				3,5
	Практикум музыкального творчества	7	96	54		4	50																											1
	Дисциплины по выбору студента ⁵	3	1, 4	280	122		122		36	18	4	72	36		100	32	2,5	72	36	1														7,5
	История костюма и сценическое оформление танца / История музыкального образования	6	66	34		22		12																		66	34	1,5						1,5
	Мировая художественная культура / Художественная культура Беларуси	5	3	158	72		52		20						54	32	1,5	31	18															4
	Практикум музыкально-педагогического репертуара / Организация творческого и педагогического творчества с детским дошкольным хором	5	64	34		34																												1,5
	Музыкальная информатика / Музыкально-педагогическое просвещение	7	5	184	80		8	72																		40	22	1	61	34				2,5
	Спортивный балетный танец / Эстрадный танец	6	115	56		56																				44	22		71	34	3			3
4	Дополнительные виды обучения																																	
4.1	Физическая культура	11-6	192	192		192			172	172		172	172		164	164		172	172		164	164		168	168									

Разработан на основе типового учебного плана. Регистрационный № 05-1-02/тип. от 10.05.2015 г.

Примечания:

- ¹ Студентам, которые проявили способности и научно-исследовательской работе, разрешается выполнять и защищать дипломную работу вместо государственного экзамена по специальности.
- ² В 5 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим дисциплинам: педагогика, психология.
- ³ В 7 семестре выполняется одна курсовая работа по выбору студента по следующим дисциплинам: методика музыкального воспитания, основы композиции и методика работы с детским хореографическим ансамблем.
- ⁴ Индивидуальные занятия преподавателя со студентом.
- ⁵ Перечень дисциплин по выбору студента утверждается советом БГПУ.

Проректор по учебной работе учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

[Подпись] В.В. Шлыков
«26» 05 2015 г.

Декан факультета эстетического образования *[Подпись]* Т.С. Богданова
«22» 05 2015 г.

Заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства *[Подпись]* Ю.Ю. Захарина
«22» 05 2015 г.

СОГЛАСОВАНО

Начальнику учебно-методического управления

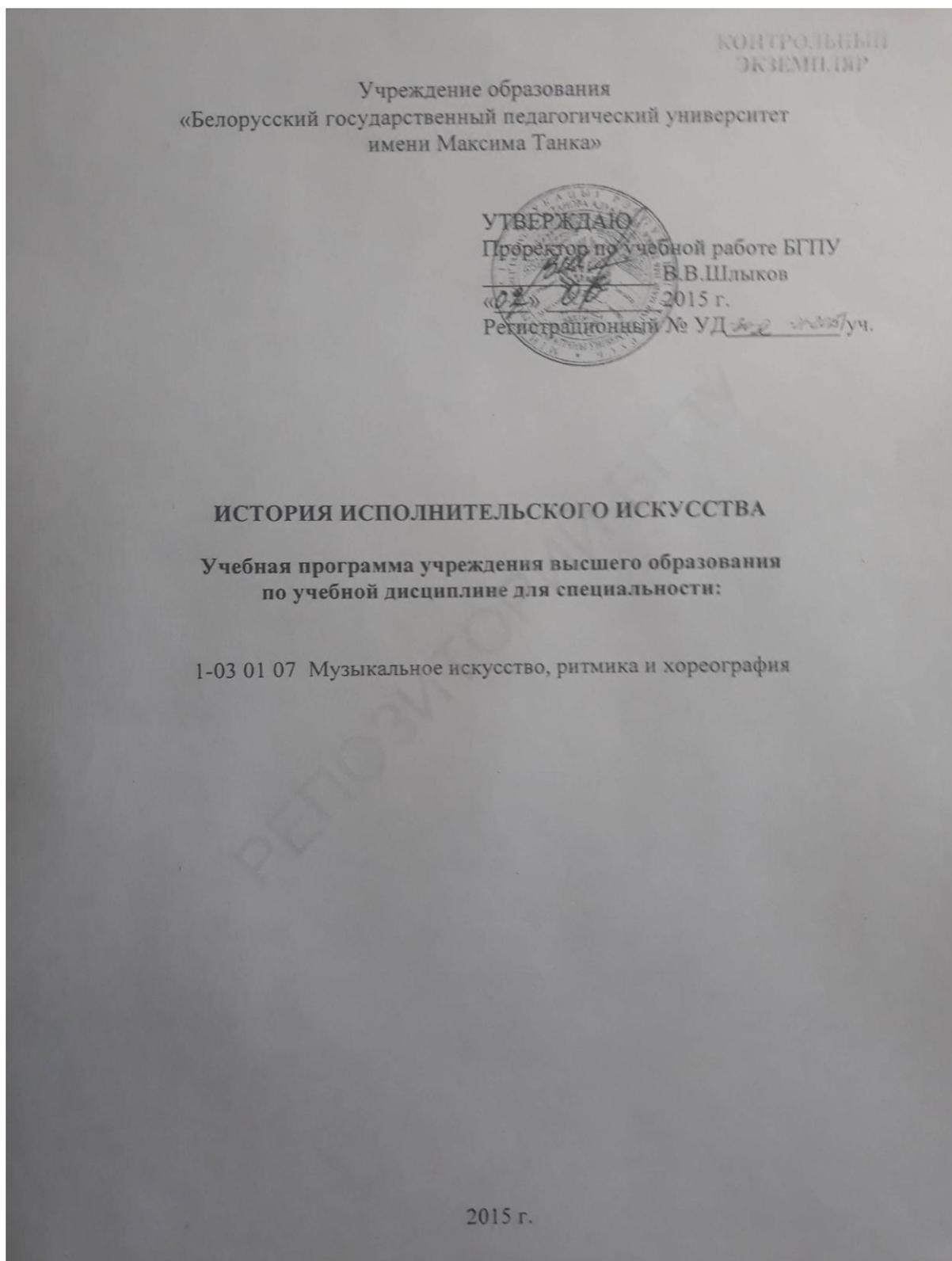
[Подпись] В.А. Зайцев
«23» 05 2015 г.

Эксперт-нормоконтролер

[Подпись] Г.И. Шеняй
«23» 05 2015 г.

Рекомендован к утверждению научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»

Протокол № 4 от 24.05.2015 г.

4.2 Учебная программа <http://elib.bspu.by/handle/doc/42894>

Учебная программа составлена на основе образовательного стандарта
Рег. № 87 от 30.08.2013;

СОСТАВИТЕЛИ:

Л.Е. Василенья, старший преподаватель кафедры теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка»;

А.Б. Нижникова, заведующий кафедрой музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат педагогических наук, доцент;

Е.С. Полякова, доцент кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», доктор педагогических наук, доцент;

Т.В. Сернова, доцент кафедры музыкально-педагогического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Н.В. Бычкова, заведующий кафедрой теории и методики преподавания искусства учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», кандидат искусствоведения, доцент;

Ю.Б. Новосёлова, доцент кафедры фортепиано учреждения образования «Белорусская государственная академия музыки», кандидат педагогических наук, доцент

РЕКОМЕНДОВАНА К УТВЕРЖДЕНИЮ:

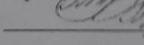
Кафедрой музыкально-педагогического образования 21 мая 2015 г. (протокол № 2).

Заведующий кафедрой

 А.Б.Нижникова

Советом факультета эстетического образования учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол от 29 мая 2015 № 10).

Председатель

 Т.С.Богданова

Научно-методическим советом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка» (протокол от 04.06.2015 № 6)

Оформление учебной программы и сопровождающих ее материалов действующим требованиям Министерства образования Республики Беларусь соответствует.

Методист учебно-методического
управления БГПУ

 Г.И.Шкнай

Ответственный за редакцию: Е.С.Полякова

Ответственный за выпуск: А.Б.Нижникова

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Современный этап развития высшего музыкально-педагогического образования в Республике Беларусь предполагает профессиональную подготовку педагога-музыканта как творческую, многогранную, в полной мере определяемую широтой его художественного мышления. Поэтому изучение студентами учебной дисциплины «История исполнительского искусства» выступает как необходимое условие качественной подготовки студентов к будущей профессиональной педагогической работе в школе.

Цель учебной дисциплины: формирование у студентов системных знаний об истории возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительского искусства, его научно-теоретическими основами и ролью в жизни общества.

Задачи дисциплины:

- раскрыть характерные особенности наиболее значительных музыкальных и хореографических исполнительских стилей;
- выявить зависимость музыкального и хореографического исполнительства от музыкально-эстетических принципов композиторов, основанных на преемственности традиции и новаторстве;
- охарактеризовать основные черты самобытности национальных музыкально-исполнительских и хореографических школ;
- ознакомить с искусством выдающихся представителей музыкального и хореографического искусства и педагогики разных стран и эпох.

Изучение учебной дисциплины «История исполнительского искусства» должно обеспечить формирование у студента академических, социально-личностных и профессиональных компетенций. Студент должен:

АК-1. Уметь применять базовые научно-теоретические знания для решения теоретических и практических задач.

АК-4. Уметь работать самостоятельно.

АК-6. Владеть междисциплинарным подходом для решения проблем.

Студент должен:

СЛК-2. Быть способным к социальному взаимодействию.

СЛК-3. Обладать способностью к межличностным коммуникациям.

СЛК-7. Быть способным к осуществлению самообразования и самосовершенствования.

Студент должен быть способен:

ПК-3. Использовать оптимальные методы, формы и средства обучения.

ПК-22. Осуществлять самообразование и самосовершенствование профессиональной деятельности.

ПК-24. Анализировать и оценивать педагогические явления и события прошлого в свете современного гуманитарного знания.

В результате изучения дисциплины студент **должен знать:**

- специфику музыкально-исполнительской и хореографической деятельности в процессе его самостоятельной работы в качестве учителя;

- историю становления музыкального и хореографического исполнительства в зарубежном и отечественном искусстве;
- основополагающие этапы развития музыкально-исполнительского и хореографического искусства;
- достижения национального музыкально-исполнительского и хореографического искусства.

В результате изучения дисциплины студент должен **уметь**:

- осознавать и воплощать художественный замысел музыкальных произведений разных эпох в исполнительской и педагогической деятельности;
- создавать эмоционально-смысловую интерпретацию музыкальных и хореографических произведений;
- стимулировать интерес к музыкально-исполнительскому и хореографическому искусству.

В результате изучения дисциплины студент должен **владеть**:

- основными музыкально-исполнительскими и хореографическими стилями;
- художественно-педагогическим анализом музыкальных и хореографических произведений различных жанров, стилей, направлений.

Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» предназначена для специальности 1-03 01 07 «Музыкальное искусство, ритмика и хореография» и в соответствии с учебным планом для дневной формы получения образования рассчитана на 182, из них 84 – аудиторные (56 – лекционные и 28 – практические). Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» преподается для дневной формы получения образования на I-II курсах в 2-3 семестрах. В качестве итогового контроля в 3 семестре – экзамен.

Основными **формами** занятий при изучении дисциплины «История исполнительского искусства» являются:

- лекционные занятия;
- практические (семинарские) занятия;
- самостоятельные занятия по заданию преподавателя.

Самостоятельная работа студентов заключается в теоретическом и практическом освоении учебного материала, прослушивании аудио- и просмотре видеозаписей известных музыкантов, мастеров хореографического искусства, творческих коллективов.

Изучение данной учебной дисциплины имеет большое образовательное и воспитательное значение, способствует пониманию студентами закономерностей развития музыкального исполнительства как феномена культуры, что позволит в будущей педагогической деятельности преподавать музыкальное искусство на высоком профессиональном уровне.

Учебная дисциплина «История исполнительского искусства» состоит из четырех частей: история вокально-исполнительского искусства, история хорового исполнительского искусства, история музыкально-инструментального исполнительского искусства, история хореографического искусства.

СОДЕРЖАНИЕ УЧЕБНОГО МАТЕРИАЛА

РАЗДЕЛ 1: ИСТОРИЯ ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Тема 1. Введение. История зарубежного вокально-исполнительского искусства

Зарождение европейского вокального искусства. Искусство пения и вокальная педагогика Италии, Франции, Германии XVII–XIX веков. Западно-европейское вокальное искусство XX века.

Тема 2. История русского вокально-исполнительского искусства

Истоки русского вокального искусства и его развитие в XI–XVII веках. Русское вокальное исполнительство XVIII века. Становление и расцвет русской вокальной школы XIX - начало XX веков. Русское вокальное искусство XX века.

Тема 3. Вокально-исполнительское искусство Беларуси

Истоки и развитие вокального искусства Беларуси до XVII века. Музыкальный театр XVIII века. Вокальное искусство Беларуси XIX - начало XX веков. Развитие белорусского профессионального вокального искусства в первой половине XX века. Вокальное искусство Беларуси второй половины XX века.

РАЗДЕЛ 2: ИСТОРИЯ ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Тема 1. Становление и развитие профессионального академического исполнительства в Беларуси (до нач. XX в.)

Формирование хорового исполнительства в контексте западно-европейской и русской музыкальных культур. Народно-песенное искусство и его влияние на профессиональное хоровое исполнительство. Церкви и монастыри, братские школы и училища, бурсы и коллегииумы как центры музыкальной культуры. Жанры хорового исполнительства XVI – XVII вв. Кантовая культура Беларуси. Светское вокально-хоровое музицирование. Первые профессиональные музыкальные учебные заведения республики.

Сочетание педагогической, исполнительской и просветительской деятельности.

Тема 2. Формирование национальных традиций в хоровой музыке и исполнительстве 30 – 60-х гг.

Культурная жизнь и музыкальное искусство Беларуси 30-х гг. Хоровое творчество А. Туренкова, С. Полонского. Хоровая музыка в Западной Беларуси.

Формы бытования песенно-хорового искусства в годы Великой Отечественной войны.

Деятельность национальных композиторов в жанре вокально-хоровой музыки. Расширение национальных направлений образного строя хоровой музыки. Активное развитие жанровых разновидностей хорового творчества. Основатели ведущих хоровых коллективов Беларуси. Роль и значение их деятельности в контексте вокально-хорового исполнительства в республике.

Тема 3. Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг.

Формирование хорового исполнительства и композиторского творчества в новых исторических условиях. Хоровые сочинения на народные тексты – новый подход к воплощению национальной специфики.

Тема 4. Хоровое исполнительство на современном этапе

Особенности национально-культурного возрождения и его влияние на музыкальное исполнительское искусство. Подъем хорового исполнительства. Новые подходы к воплощению национального в хоровых произведениях молодых композиторов.

Стилистический полифонизм современного хорового исполнительства. Проблема пространства в хоровом искусстве.

Хоровое искусство в мировом сообществе. IFCM (Международная федерация хоровой музыки). Международные хоровые конкурсы и фестивали.

РАЗДЕЛ 3: ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИСКУССТВА

Тема 1. Музыкально-исполнительская деятельность человека. Ее зарождение и основные тенденции развития.

Деятельность человека. Материальная и духовная деятельность. Обусловленность музыкальной деятельности эстетической потребностью.

Три стороны эстетической потребности. Зарождение и развитие основных видов музыкальной деятельности.

Исполнительский аспект музыкальной деятельности. Сущность музыкального исполнительства.

Тема 2. Психолого-педагогические и социальные основы исполнительского сотворчества.

Г. Нейгауз о двух типах исполнителей. Исполнительский стиль и его классификации. Зависимость характера трактовки музыкального произведения от личностных параметров исполнителя.

Психологические составляющие исполнительства: богатый внутренний мир, личностное отношение, вечный поиск, яркая эмоциональность и т.д.

Социальные аспекты музыкального исполнительства: факторы места, времени, социальный состав слушательской аудитории и т.д.

Тема 3. Направления в истории пианизма и развитие мирового исполнительского процесса в XIX веке.

Классицизм – многогранность, цельность, гармоничность художественного мировоззрения музыканта, творческое начало, импровизационность. Композиторы-исполнители: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен.

Виртуозность как направление в исполнительстве: С. Тальберг, Н. Паганини.

Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители: Ф. Лист, Ф. Шопен. Р. Шуман.

Академизм и его важнейшие представители.

Отделение музыкального произведения от композитора, превращение его в товар. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем.

Тема 4: Русская фортепианная школа (Петербург, Москва). Композиторы-пианисты начала XX века.

Зарождение российского пианизма, его развитие от клавирной культуры и любительского музицирования XVIII века к композиторам-пианистам конца XIX – начала XX веков.

А. Г. Рубинштейн и Петербургская школа (Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, А. Боровский, С. С. Прокофьев и др.).

Московская школа (Н. Г. Рубинштейн, В.И.Сафонов, А. И. Зилоти, С. Н. Танеев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др.).

Выдающиеся композиторы–исполнители: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер.

Исполнительский стиль как категория музыкознания. Анализ исполнительских стилей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством. Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.

Тема 5: Интерпретация как основа исполнительства. Выдающиеся исполнители XX–XXI веков.

Интерпретация как озвучивание и истолкование. Личностные факторы интерпретации, социальные факторы интерпретации.

Анализ творчества и черты исполнительских стилей выдающихся исполнителей XX–XXI веков: Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсера, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.

Исполнительская деятельность и творческие портреты советских и российских исполнителей XX–XXI веков: Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.

Тема 6: Конкурсная система в исполнительстве XX–XXI веков. Становление белорусского пианизма.

Противоречия в современном инструментальном исполнительстве..

Исторические корни исполнительских конкурсов (Бах-Маршан, Моцарт-Гесслер, Лист-Тальберг).

Конкурсы как ступени к мастерству и признанию. Плюсы и минусы конкурсной системы. Конкурс им. Ф. Шопена. Конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо. Конкурс им. П.И. Чайковского.

Истоки белорусского пианизма: Г. Петров, М. Бергер, И. Цветаева, Г. Шершевский. Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.). Молодые исполнители (А. Сикорский, Ю. Блинов, А. Музыкантов, А. Поночевный и др.). Белорусская конкурсная система. Белорусские конкурсы исполнителей-инструменталистов. Молодые исполнители.

РАЗДЕЛ 4: ИСТОРИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Тема 1. Введение. Хореографическая культура первобытного, античного, средневекового общества

Предмет, категории и понятия истории хореографического искусства. Значение хореографического искусства в общественной и культурной жизни народа. Историческая типология танцевальных культур. Хореография как феномен культуры.

Общая характеристика первобытнообщинного строя; его место в истории развития человечества. Роль танцевальной культуры в жизни первобытного человека. Связь содержания и характера плясок с повседневной

трудовой деятельностью людей: добычей пищи, воинскими столкновениями и др. Значение языческой религии в формировании первобытных танцев. Известные в истории древнейшие наскальные изображения пляшущих человеческих фигур.

Культура античного общества, ее общая характеристика и принятая историческая периодизация. Различия и сходства между культурами Древней Греции и Древнего Рима. Пантомима как танцевальная сцена без слов на мифологический сюжет, подобная специфика которой способствует развитию четкой ритмики и выразительности жеста исполнителей.

Понятия средневековья в историческом и искусствоведческом аспектах; историческая периодизация средневековья. Общая характеристика средневековой культуры; ее связь с христианской религией, с искусством античности. Развитие танца в структуре литургической и полулитургической драмы; характер светских интермедий. Народные крестьянские игры и их связь с развитием «благородного танца». Мавританская пляска (мореска) как одна из самых распространенных в средневековой Европе.

Тема 2. Хореографическая культура Возрождения и XVII века

Общая характеристика культуры эпохи Возрождения; ее периодизация, идейная основа. Развитие новых форм музыки, сценического костюма в данный исторический период.

Хореографическая культура итальянского Возрождения. Распространение в Италии синтетических спектаклей, соединяющих в себе слово, музыку и пластику; профессиональные актеры и простые горожане как их исполнители. Окончательное разделение придворного и народного танцев. Вхождение профессионального танца во всевозможные типы зрелищ (маскарады, придворные торжества и др.); наличествующие в них формы хореографии.

Возникновение термина «балет» в Италии в конце XVI века как термина, обозначающего танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Распространение танцевальных форм, синтезировавшихся в Италии и иных европейских странах (Франция, Испания, Англия).

Тема 3. Хореографическая культура эпохи Классицизма

Общая характеристика культуры эпохи классицизма, ее изначальный нормативный характер.

Образное и языковое усложнение танцевальных сюит XVII – начала XVIII века. Хореографическая культура Франции в XVIII веке. Значительное развитие форм балльных танцев, их широчайшее распространение, усложнение лексики.

Развитие системы жанров танцевального театра; существование мелодраматических балетов с развитыми формами действия и чередованием танцевальных и вокальных сцен. Развитие жанра балета-маскарада. Становление жанра оперы-балета, соединившего достижения итальянской оперы и французской хореографической культуры.

Балет-комедия: Ж.-Б. Мольер как создатель данного жанра. Основание в Париже Королевской Академии танца (1661 г.) и Королевской Академии музыки (1671 г.).

Тема 4. Хореографическая культура эпохи Просвещения

Общая характеристика эпохи Просвещения. Развитие хореографической культуры в европейских странах в эпоху Просвещения. Особенности английского просветительского движения. Деятельность Дж. Уивера (1673–1760 гг.) Единство хореографического действия и естественность логики поступков персонажей его спектаклей, выведенных в виде усложненных по отношению к предшествующей театральной эпохе характеров. Теоретическое наследие балетмейстера, предложенная им система записи танца, систематизация Дж. Уивером видов последнего.

Австралийское Просвещение. Деятельность Франца Хильфердинга (1710–1768 гг.); воплощение сюжета его балетных спектаклей средствами самостоятельного действия; стремление балетмейстера к слиянию танца и пантомимы в единое целое.

Развитие французской хореографической культуры в XVIII веке. Совершенствование техники женского танца в творчестве Франсуазы Прево, Мари Камарго, Мари Сале, Луизы Лани и др. Активное развитие техники мужского исполнительства у Луи Дюпре, Максимилиана Гарделя. «Бог танца» Гаэтано Вестрис.

Деятельность Ж.-Ж. Новерра (1727–1810 гг.) Период ученичества, артистической деятельности и первые самостоятельные постановки в Париже и Лионе; их традиционная живописность («Китайский праздник», «Источник юности», «Фламандские увеселения») Влияние идей Просвещения на создание Новерром теории действенного танца.

Новерр-теоретик и Новерр-практик. Издание «Писем о танце». Отношение Новерра к своему труду. Понятия танца, жеста, единства всех художественных составляющих спектакля в «Письмах о танце». Непреходящее значение теоретического наследия Новерра.

Особенности итальянского Просвещения. Деятельность Гаспаро Анджилиони (1731–1803 гг.) и Сальваторе Вигано.

Развитие бальной хореографии в эпоху Просвещения. Значение церемониалов (реверансов, поклонов) в жизни придворно-аристократической среды. Галантность как признак благородного происхождения. Развитие форм менуэта. Особенности женского и мужского костюма эпохи. Связь указанных форм костюма с утвердившейся танцевальной лексики.

Тема 5. Русское хореографическое искусство от истоков до начала XIX века

Формирование русской национальной хореографии; ее истоки, традиционная связь изначальных форм народного танца, с культами древних славянских языческих божеств. Единство песни и пляски у восточных славян, придавшее русской народной пляске сюжетную, эмоциональную

содержательность, певучую мягкость движений. Народные игры. Скоморохи на Руси. Кукольная комедия в качестве излюбленного вида народного театра. Образ Петрушки, его пластика.

Основные виды русского народного танца; хороводы, пляски и танцы, имеющие определенную последовательность фигур. Перепляс как наиболее распространенный вид импровизационной пляски, состязание в силе, ловкости и мастерстве в качестве основной идеи перепляса. Кадриль и ее многочисленные разновидности. Особенности русского женского танца. Особенности национального мужского танца.

Театр при дворе Алексея Михайловича; «Балет об Орфее и Евридице» (1673 г.). Прогрессивность введения западноевропейского бального танца в русский быт. Народный танец в эпоху Петра I, его дальнейшая театрализация. Открытие первой балетной школы (сентябрь 1737 г.) в Петербурге. Открытие первого общедоступного оперно-балетного театра (Москва, труппа Джованни Локателли, 1759 г.). Создание московской хореографической школы (1773 г.). Крепостной хореографический театр, его устройство, балетмейстеры, танцовщики. Значение крепостного театра в становлении русского национального хореографического искусства.

Ш. Дидло в Петербурге 1801–1830 гг.; первые анакреонтические и мифологические балеты, проявление в них постановочного мастерства балетмейстера. Стилистика танца иностранцев, гастролировавших в России в 20–30 гг. XIX века, и ее влияние на становление художественных форм отечественного исполнительства.

Тема 6. Хореографическая культура эпохи Романтизма

Общая характеристика эпохи Романтизма. Французское хореографическое искусство. Деятельность Ф. Тальони и М. Тальони, осуществленный ими переворот в технике и образности женского классического танца. Творчество Жюль-Жозефа Перро (1810–1892 гг.). Главенство женских образов в балетных спектаклях романтической эпохи.

Хореографическое искусство Италии эпохи романтизма. Ведущее положение итальянских артистов во многих театрах мира. Деятельность Карло Блазиса в становлении итальянской классической школы танцевания. Хореографическое искусство Дании эпохи романтизма. Деятельность Антуана Бурнонвиля (1760–1843 гг.) в качестве руководителя Королевского балета.

Влияние осуществившегося в эпоху романтизма переворота в классическом танце на другие виды сценической хореографии.

Национальные особенности русского романтизма, его склонность к сказочно-фантастической тематике. Деятельность Ф. Тальони, М. Тальони в России (1837–1842 гг.). Русский период творчества Фани Эльслер. Приезд М. Петипа в Россию (1847 г.), его первые постановки «Пахита» (1847 г.), «Сатанилла» (1848 г.), их романтическая направленность. Петербургские роли Петипа; влияние его исполнительского творчества на развитие русского классического балета.

Тема 7. Европейское и русское хореографическое искусство второй половины XIX века

Основные тенденции развития культуры во второй половине XIX века. Историко-бытовые танцы XIX века. Новый стиль и манера исполнения. Введение свободных, прыгательных и вращательных движений. Непреходящее значение придворного этикета. Полонез как излюбленный танец эпохи, его происхождение, присущие ему строгая подтянутость корпуса, ритмичность шага, плавность приседаний. Контрдансы, их происхождение от английских и шотландских танцев. Галоп. Полька. Мазурка. Вальс, его происхождение и феномен популярности.

Хореографическое искусство Франции. Творчество Сен-Леона. Создание Сен-Леоном жанра балета-феерии как художественно емкого, синтетического типа хореографического зрелища. Танцевальная культура Италии. Творчество Луиджи Манцотти (1835–1905 гг.). Выдвижение итальянской школы классического танца; выработка виртуозного стиля, построенного на пальцевой технике, сложных вращениях, исполняемых в бравурном темпе. Деятельность Энрико Чеккетти (1850–1928 гг.).

Русское хореографическое искусство 2-й половины XIX века. Деятельность А. Сен-Леона в России (1859–1869 гг.), первые постановки. Интерес к плясовому русскому фольклору. «Конек-Горбунок» (1864 г.). К. Блазис в России (1861–1863 гг.), стилистика его московских постановок.

Период творческой зрелости М. Петипа; рождение симфонического балета. Сценические шедевры Петипа: «Дон-Кихот», «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Историческое значение деятельности балетмейстера. Влияние творчества М. Петипа на развитие классической хореографии XX века. Творчество Льва Иванова, его исполнительская деятельность. Развитие московской сцены во второй половине XIX века. Значение деятельности М. Петипа в становлении русской национальной исполнительской школы.

Тема 8. Белорусская хореографическая культура рубежа XVIII–XXI веков

Классификация белорусской народной хореографии. Хороводы, тематика и хореографическое строение хороводов. Белорусские традиционные танцы. Кадрили. Польки. Городские бытовые танцы.

Становление белорусского балетного театра. Деятельность крепостных театров на территории Беларуси. Творчество труппы Игната Буйницкого, его вклад в развитие профессионального хореографического искусства. Создание Белорусского Государственного театра и творчество балетной труппы. Первые классические постановки БГТ. Освоение белорусской хореографией опыта русского балетного театра, творчество Ф. Лопухова, К. Муллера, К. Голейзовского.

Национальное своеобразие белорусского балетного театра. Творческая деятельность А. Ермолаева. Первый национальный балет «Соловей».

Исполнители главных ролей, первые известные белорусские артисты балета А. Николаева и С. Дречин.

Современная тема в балетах 60-х годов XX века. Балет К. Караева «Тропою грома». Балет Е. Глебова «Мечта». Балет Г. Вагнера «Свет и тени». Героический балет Е. Глебова «Альпийская баллада». Новаторские идеи О. Дадишкилиани.

Творчество В. Елизарьева. Первые работы балетмейстера: «Кармен-сюита» Ж. Бизе, Р. Щедрина, «Сотворение мира» А. Петрова, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова. Творческие поиски и новаторские решения В. Елизарьева. Балеты «Спартак» А. Хачатуряна, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Болеро» М. Равеля, «Страсти» А. Мдивани.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА
для дневной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов					Внеаудиторная самостоятельная работа	Методическое обеспечение занятий (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний практические занятия
		лекции	практические занятия	семинарские занятия	лабораторные занятия	управляемая (контролируемая) самостоятельная работа студентов			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Раздел 1: История вокально-исполнительского искусства									
	2 семестр I курс	10		4			16		
1.	Введение. История зарубежного вокального исполнительского искусства 1. Зарождение европейского вокального искусства. 2. Искусство пения и вокальная педагогика Италии, Франции, Германии XVII–XIX веков. 3. Западно-европейское вокальное искусство XX века.	4					2	Литература основная [1] дополнительная [6], [8]	Рейтинговая контрольная работа
		2					2	Литература основная [3] дополнительная [2], [6], [8]	
2.	История русского вокального исполнительского искусства 1. Истоки русского вокального искусство и его развитие в XI-XVII веках. 2. Русское вокальное исполнительство XVIII века. 3. Становление и расцвет русской вокальной школы XIX - начало XX веков. 4. Русское вокальное искусство XX века.	2					2	Литература основная [4] дополнительная [6]	
		2					2	Литература основная [8] дополнительная [6], [9]	
3.	История белорусского вокального исполнительского искусства 1. Истоки и развитие вокального искусство Беларуси до XVII века. 2. Музыкальный театр XVIII века. 3. Вокальное искусство Беларуси XIX - начало XX веков 4. Развитие белорусского профессионального вокального искусства в первой половине XX века. 5. Вокальное искусство Беларуси второй половины XX века.			2			4	Литература основная [2] дополнительная [1] [3], [4]	
				2			4	Литература основная [3], [5] дополнительная [5], [7]	
	3 семестр II курс Темы 1–3								экзамен

Раздел 2: История хорового исполнительского искусства

Раздел 2: История хорового исполнительского искусства									
	2 семестр I курс	8		6			16		
1.	<p>Становление и развитие профессионального академического исполнительства в Беларуси (до нач. XX в.)</p> <p>1. Формирование хорового исполнительства в контексте западно-европейской и русской музыкальных культур. Народно-песенное искусство и его влияние на профессиональное хоровое исполнительство. Церкви и монастыри, братские школы и училища, бурсы и коллегииумы как центры музыкальной культуры.</p> <p>2. Жанры хорового исполнительства XVI – XVII вв. Кантовая культура Беларуси. Светское вокально-хоровое музицирование. Первые профессиональные музыкальные учебные заведения республики. Сочетание педагогической, исполнительской и просветительской деятельности.</p>	2					2	Литература основная [2] дополнительная [2], [3], [7]	Рейтинговая контрольная работа
2.	<p>Формирование национальных традиций в хоровой музыке и исполнительстве 30 – 60-х гг.</p> <p>1. Культурная жизнь и музыкальное искусство Беларуси 30-х гг. Хоровое творчество А. Туренкова, С. Полонского. Хоровая музыка в Западной Беларуси.</p> <p>2. Формы бытования песенно-хорового искусства в годы Великой Отечественной войны.</p> <p>3. Деятельность национальных композиторов в жанре вокально-хоровой музыки. Расширение национальных направлений образного строя хоровой музыки. Активное развитие жанровых разновидностей хорового творчества. Основатели ведущих хоровых коллективов Беларуси. Роль и значение их деятельности в контексте вокально-хорового исполнительства в республике</p>	2			2		2	Литература основная [1] дополнительная [1], [6]	Рейтинговая контрольная работа
							2	Литература основная [3] дополнительная [5], [8]	
3.	<p>Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг.</p> <p>1. Формирование хорового исполнительства и композиторского творчества в новых исторических условиях</p> <p>2. Хоровые сочинения на народные тексты – новый подход к воплощению национальной специфики.</p>	2					2	Литература основная [4] дополнительная [1], [4]	Рейтинговая контрольная работа
				2			4	Литература основная [2] дополнительная [1] [5]	
4.	<p>Хоровое исполнительство на современном этапе</p> <p>1. Особенности национально-культурного возрождения и его влияние на музыкальное исполнительское искусство. Подъем хорового исполнительства. Новые подходы к воплощению национального в хоровых произведениях молодых композиторов.</p>	2		1			4	Литература основная [4] дополнительная [2], [4]	Рейтинговая контрольная работа

	2.Стилистический полифонизм современного хорового исполнительства. Проблема пространства в хоровом искусстве.									
	3.Хоровое искусство в мировом сообществе. IFСМ (Международная федерация хоровой музыки). Международные хоровые конкурсы и фестивали.			1				Литература основная [1], [4] дополнительная [3], [4]		
	3 семестр II курс Темы 1–3								экзамен	
Раздел 3: История музыкально-инструментального исполнительства										
	2 семестр I курс	18		8				20		
1.	Музыкально-исполнительская деятельность человека. Ее зарождение и основные тенденции развития» 1. Деятельность человека. Материальная и духовная деятельность. Обусловленность музыкальной деятельности эстетической потребностью. 2. Три стороны эстетической потребности. Зарождение и развитие трех видов музыкальной деятельности. 3. Постепенное выделение из единого русла музыкальной деятельности восприятия, творчества и исполнительства. 4. Исполнительский аспект музыкальной деятельности. Сущность музыкального исполнительства. Интерпретация как основа исполнительства.	2						2	Литература основная [2], [4] дополнительная [1], [5], [10]	Рейтинговая контрольная работа
2.	Психолого-педагогические и социальные основы исполнительского творчества. 1. Г. Нейгауз о двух типах исполнителей. Исполнительский стиль и его классификации. Зависимость характера трактовки музыкального произведения от личностных параметров исполнителя. 2. Психологические составляющие исполнительства: богатый внутренний мир, личностное отношение, вечный поиск, яркая эмоциональность и т.д. 3. Социальные аспекты музыкального исполнительства: факторы места, времени, социальный состав слушательской аудитории и т.д.	2						2	Литература основная [3], [5], [6] дополнительная [3], [10]	Рейтинговая контрольная работа
3.	Направления в истории пианизма и развитие мирового исполнительского процесса в XIX веке. 1. Классицизм – многогранность, цельность, гармоничность художественного мировоззрения музыканта, творческое начало, импровизационность. Композиторы-исполнители: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен.	2						4	Литература основная [4], [7] дополнительная [6], [7]	Рейтинговая контрольная работа
	2. Виртуозность как направление в исполнительстве: С. Тальберг,	2							Литература основная [5], [7]	

	Н. Паганини.							дополнительная [1], [5]	
	3 семестр II курс	10		16			12		
	3. Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители: Ф. Лист, Ф. Шопен. Р. Шуман.	2						Литература основная [1], [2], дополнительная [3], [5]	
	4. Академизм и его важнейшие представители. 5. Отделение музыкального произведения от композитора, превращение его в товар. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем.			2				Литература основная [1] дополнительная [3], [4]	
4.	Русская фортепианная школа (Петербург, Москва). Композиторы-пианисты начала XX века. 1. Зарождение российского пианизма, его развитие от клавирной культуры и любительского музицирования XVIII века к композиторам-пианистам конца XIX – начала XX веков.	2						Литература основная [1], дополнительная [3], [10]	Выполнение заданий, написание рефератов.
	2. А. Г. Рубинштейн и Петербургская школа (Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, А. Боровский, С. С. Прокофьев и др.). 3. Московская школа (Н. Г. Рубинштейн, В.И.Сафонов, А. И. Зилоти, С. Н. Танеев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др.).	2				2	Литература основная [1], [2], [3,] дополнительная [10]		
	4. Выдающиеся композиторы–исполнители: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер. 5. Исполнительский стиль как категория музыкознания. Анализ исполнительских стилей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.			2		2	Литература основная [1], [2], [4], [5], [7], дополнительная [1], [5], [10]		
	6. Эмоционально-образное содержание и эмоционально-смысловая интерпретация произведений С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера. 7. Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством. Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера.			2					
5.	Интерпретация как основа исполнительства. Выдающиеся исполнители XX–XXI веков. 1. Интерпретация как озвучивание и истолкование. Личностные факторы интерпретации, социальные факторы интерпретации.	2					2	Литература основная [3], [5], дополнительная [1], [2], [8]	Выполнение заданий, написание рефератов.
	2. Анализ творчества и черты исполнительских стилей выдающихся исполнителей XX–XXI веков: Ф. Бузони, А. Корто, Ф.Крейслера, П.Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж.Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна,			2				Литература основная [1], дополнительная [5], [10]	

	Д. Огдона, Ланга Ланга и др.								
	3. Исполнительская деятельность и творческие портреты советских и российских исполнителей XX–XXI веков: Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.			2			2	Литература основная [1], [3], [6], дополнительная [3], [8], [10]	
6.	Конкурсная система в исполнительстве XX–XXI веков. Становление белорусского пианизма. 1. Противоречия в современном инструментальном исполнительстве. 2. Исторические корни исполнительских конкурсов (Бах-Маршан, Моцарт-Гесслер, Лист-Гальберг).	2					2	Литература основная [1], [3], [7], дополнительная [5], [8]	Рейтинговая контрольная работа
	3. Конкурсы как ступени к мастерству и признанию. Плюсы и минусы конкурсной системы. Конкурс им. Ф. Шопена. Конкурс им. М. Лонг и Ж. Тибо. Конкурс им. П. И. Чайковского.			2					
	4. Истоки белорусского пианизма: Г. Петров, М. Бергер, И. Цветаева, Г. Шершевский. Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.).			2			2	Литература основная [1], [2], дополнительная [2], [4], [8], [9]	
	5. Молодые исполнители (А. Сикорский, Ю. Блинов, А. Музыкантов, А. Поночевный и др.). Белорусская конкурсная система. Белорусские конкурсы исполнителей-инструменталистов. Молодые исполнители.			2					
	3 семестр II курс Темы 1–6								экзамен
Раздел 4: История хореографического искусства									
	II курс 3 семестр	16		8			10		
1.	Введение. Хореографическая культура первобытного, античного, средневекового общества 1. Предмет, категории и понятия истории хореографического искусства. Значение хореографического искусства в общественной и культурной жизни народа. Историческая типология танцевальных культур. Хореография как феномен культуры. 2. Общая характеристика первобытнообщинного строя; его место в истории развития человечества. Роль танцевальной культуры в жизни первобытного человека. Связь содержания и характера плясок с повседневной трудовой деятельностью людей. Значение языческой религии в формировании первобытных танцев. 3. Культура античного общества, ее общая характеристика и принятая историческая периодизация. Различия и сходства между культурами Древней Греции и Древнего Рима. Пантомима как танцевальная сцена без слов на мифологический сюжет.	2					2	Литература основная [1], дополнительная [2], [5]	

	4. Понятия средневековья в историческом и искусствоведческом аспектах; историческая периодизация средневековья. Общая характеристика средневековой культуры; ее связь с христианской религией, с искусством античности. Развитие танца в структуре литургической и полулитургической драмы; характер светских интермедий. Народные крестьянские игры и их связь с развитием «благородного танца». Мавританская пляска (мореска) как одна из самых распространенных в средневековой Европе.								
2.	Хореографическая культура Возрождения и XVII века 1. Общая характеристика культуры эпохи Возрождения; ее периодизация, идейная основа. Развитие новых форм музыки, сценического костюма в данный исторический период. 2. Хореографическая культура итальянского Возрождения. Распространение в Италии синтетических спектаклей, соединяющих в себе слово, музыку и пластику; профессиональные актеры и простые горожане как их исполнители. Окончательное разделение придворного и народного танцев. Вхождение профессионального танца во всевозможные типы зрелищ (маскарады, придворные торжества и др.); наличествующие в них формы хореографии.	2					2	Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [3], [5]	
	3. Возникновение термина «балет» в Италии в конце XVI века как термина, обозначающего танцевальный эпизод, передающий определенное настроение. Распространение танцевальных форм, синтезировавшихся в Италии и иных европейских странах (Франция, Испания, Англия).			2			2	Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [3], [5]	
3.	Хореографическая культура эпохи Классицизма 1. Общая характеристика культуры эпохи классицизма, ее изначальный нормативный характер. 2. Образное и языковое усложнение танцевальных сюит XVII – начала XVIII века. Хореографическая культура Франции в XVIII веке. Значительное развитие форм балетных танцев, их широчайшее распространение, усложнение лексики. 3. Развитие системы жанров танцевального театра; существование мелодраматических балетов с развитыми формами действия и чередованием танцевальных и вокальных сцен. Развитие жанра балета-маскарада. Становление жанра оперы-балета, соединившего достижения итальянской оперы и французской хореографической культуры. 4. Балет-комедия: Ж.-Б. Мольер как создатель данного жанра. Основание в Париже Королевской Академии танца (1661 г.) и Королевской Академии музыки (1671 г.).	2					4	Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [3], [5]	Рейтинговая контрольная работа
4.	Хореографическая культура эпохи Просвещения 1. Общая характеристика эпохи Просвещения. Развитие хореографической культуры в европейских странах в эпоху	2						Литература основная [1], [2], дополнительная [1],	Рейтинговая контрольная работа

	<p>Просвещения. Особенности английского просветительского движения. Деятельность Дж. Уивера (1673–1760 гг.)</p> <p>2. Австралийское Просвещение. Деятельность Франца Хильфердинга (1710–1768 гг.); воплощение сюжета его балетных спектаклей средствами самостоятельного действия; стремление балетмейстера к слиянию танца и пантомимы в единое целое.</p> <p>3. Развитие французской хореографической культуры в XVIII веке. Совершенствование техники женского танца в творчестве Франсуазы Прево, Мари Камарго, Мари Сале, Луизы Лани и др. Активное развитие техники мужского исполнительства у Луи Дюпре, Максимилиана Гарделя. «Бог танца» Гаэтано Вестрис.</p>							[2], [3], [5]	
	<p>4. Деятельность Ж.-Ж. Новерра (1727–1810 гг.) Период ученичества, артистической деятельности и первые самостоятельные постановки в Париже и Лионе; их традиционная живописность («Китайский праздник», «Источник юности», «Фламандские увеселения») Влияние идей Просвещения на создание Новерром теории действенного танца.</p> <p>5. Новерр-теоретик и Новерр-практик. Издание «Писем о танце». Отношение Новерра к своему труду. Понятия танца, жеста, единства всех художественных составляющих спектакля в «Письмах о танце». Непреходящее значение теоретического наследия Новерра.</p> <p>6. Особенности итальянского Просвещения. Деятельность Гаспаро Анджилиони (1731–1803 гг.) и Сальваторе Вигано.</p> <p>Развитие бальной хореографии в эпоху Просвещения. Значение церемониалов (реверансов, поклонов) в жизни придворно-аристократической среды. Галантность как признак благородного происхождения. Развитие форм менуэта. Особенности женского и мужского костюма эпохи. Связь указанных форм костюма с утвердившейся танцевальной лексикой.</p>			2				Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [3], [5]	
5.	<p>Русское хореографическое искусство от истоков до начала XIX века</p> <p>1. Формирование русской национальной хореографии; ее истоки, традиционная связь изначальных форм народного танца, с культурами древних славянских языческих божеств. Единство песни и пляски у восточных славян. Народные игры. Скоморохи на Руси. Кукольная комедия в качестве излюбленного вида народного театра. Образ Петрушки, его пластика.</p> <p>2. Основные виды русского народного танца; хороводы, пляски и танцы. Перепляс как наиболее распространенный вид импровизационной пляски, состязание в силе, ловкости и мастерстве в качестве основной идеи перепляса. Кадриль и ее многочисленные разновидности. Особенности русского женского и мужского танцев.</p>	2						Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [6]	Рейтинговая контрольная работа
	3. Театр при дворе Алексея Михайловича; «Балет об Орфее и			2				Литература	

	<p>Евридике» (1673 г.). Прогрессивность введения западноевропейского бального танца в русский быт. Народный танец в эпоху Петра I, его дальнейшая театрализация. Открытие первой балетной школы (сентябрь 1737 г.) в Петербурге. Открытие первого общедоступного оперно-балетного театра (Москва, труппа Джованни Локателли, 1759 г.). Создание московской хореографической школы (1773 г.). Крепостной хореографический театр, его устройство, балетмейстеры, танцовщики. Значение крепостного театра в становлении русского национального хореографического искусства.</p> <p>4. Ш. Дидло в Петербурге 1801–1830 гг.; первые анакреонтические и мифологические балеты, проявление в них постановочного мастерства балетмейстера. Стилистика танца иностранцев, гастролировавших в России в 20–30 гг. XIX века, и ее влияние на становление художественных форм отечественного исполнительства.</p>							основная [1], [2], дополнительная [1], [6]	
6.	<p>Хореографическая культура эпохи Романтизма</p> <p>1. Общая характеристика эпохи Романтизма. Французское хореографическое искусство. Деятельность Ф. Тальони и М. Тальони, осуществленный ими переворот в технике и образности женского классического танца. Творчество Жюль-Жозефа Перро (1810–1892 гг.). Главенство женских образов в балетных спектаклях романтической эпохи.</p> <p>2. Хореографическое искусство Италии эпохи романтизма. Ведущее положение итальянских артистов во многих театрах мира. Деятельность Карло Блазиса в становлении итальянской классической школы танцевания. Хореографическое искусство Дании эпохи романтизма. Деятельность Антуана Бурнонвиля (1760–1843 гг.) в качестве руководителя Королевского балета.</p> <p>3. Национальные особенности русского романтизма, его склонность к сказочно-фантастической тематике. Деятельность Ф. Тальони, М. Тальони в России (1837–1842 гг.). Русский период творчества Фани Эльслер. Приезд М. Петипа в Россию (1847 г.), его первые постановки «Пахита» (1847 г.), «Сатанилла» (1848 г.), их романтическая направленность. Петербургские роли Петипа; влияние его исполнительского творчества на развитие русского классического балета.</p>	2						Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [3], [5]	
7.	<p>Европейское и русское хореографическое искусство второй половины XIX века</p> <p>1. Основные тенденции развития культуры во второй половине XIX века. Историко-бытовые танцы XIX века. Новый стиль и манера исполнения. Введение свободных, прыгательных и вращательных движений. Непреходящее значение придворного этикета. Полонез как излюбленный танец эпохи, его происхождение, присущие ему строгая подтянутость корпуса, ритмичность шага, плавность приседаний.</p>	2						Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [4], [6]	

	<p>Контрдансы, их происхождение от английских и шотландских танцев. Галоп. Полька. Мазурка. Вальс, его происхождение и феномен популярности.</p> <p>2. Хореографическое искусство Франции. Творчество Сен-Леона. Создание Сен-Леоном жанра балета-феерии как художественно емкого, синтетического типа хореографического зрелища. Танцевальная культура Италии. Творчество Луиджи Манцотти (1835–1905 гг.). Выдвижение итальянской школы классического танца; выработка виртуозного стиля, построенного на пальцевой технике, сложных вращениях, исполняемых в бравурном темпе. Деятельность Энрико Чеккетти (1850–1928 гг.).</p> <p>3. Русское хореографическое искусство 2-й половины XIX века. Деятельность А. Сен-Леона в России (1859–1869 гг.), первые постановки. Интерес к плясовому русскому фольклору. «Конек-Горбунок» (1864 г.). К. Блазис в России (1861–1863 гг.), стилистика его московских постановок.</p> <p>4. Период творческой зрелости М. Петипа; рождение симфонического балета. Сценические шедевры Петипа: «Дон-Кихот», «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Историческое значение деятельности балетмейстера. Влияние творчества М. Петипа на развитие классической хореографии XX века. Творчество Льва Иванова, его исполнительская деятельность. Развитие московской сцены во второй половине XIX века. Значение деятельности М. Петипа в становлении русской национальной исполнительской школы.</p>							
8.	<p>Белорусская хореографическая культура рубежа XVIII–XXI веков</p> <p>1. Классификация белорусской народной хореографии. Хороводы, тематика и хореографическое строение хороводов. Белорусские традиционные танцы. Кадрилы. Польки. Городские бытовые танцы.</p> <p>2. Становление белорусского балетного театра. Деятельность крепостных театров на территории Беларуси. Творчество труппы Игната Буйницкого, его вклад в развитие профессионального хореографического искусства. Создание Белорусского Государственного театра и творчество балетной труппы. Первые классические постановки БГТ. Освоение белорусской хореографией опыта русского балетного театра, творчество Ф. Лопухова, К. Муллера, К. Голейзовского.</p> <p>3. Национальное своеобразие белорусского балетного театра. Творческая деятельность А. Ермолаева. Первый национальный балет «Соловей». Исполнители главных ролей, первые известные белорусские артисты балета А. Николаева и С. Дречин.</p> <p>4. Современная тема в балетах 60-х годов XX века. Балет К. Караева «Тропюю грома». Балет Е. Глебова «Мечта». Балет Г. Вагнера «Свет и</p>	2	2				Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [2], [6], [7]	

	<p>тени». Героический балет Е. Глебова «Альпийская баллада». Новаторские идеи О. Дадишкилиани.</p> <p>5. Творчество В. Елизарьева. Первые работы балетмейстера: «Кармен-сюита» Ж. Бизе, Р. Щедрина, «Сотворение мира» А. Петрова, «Тиль Уленшпигель» Е. Глебова. Творческие поиски и новаторские решения В. Елизарьева. Балеты «Спартак» А. Хачатуряна, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Болеро» М. Равеля, «Страсти» А. Мдивани.</p>									
	<p>II курс 3 семестр Темы 1–3</p>									<p>экзамен</p>

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА

для заочной формы получения образования

Номер раздела, темы, занятия	Название раздела, темы, занятия; перечень изучаемых вопросов	Количество аудиторных часов				Методическое обеспечение занятий (наглядные, методические пособия и др.) лекции	Формы контроля знаний практические занятия
		лекции	практические занятия	семинарские занятия	лабораторные занятия		
		3	4	5	6	7	8
Раздел 1: История вокального искусства							
	5 семестр III курс	2		1			
1.	Введение. История зарубежного и русского вокального исполнительского искусства 1. Зарождение европейского вокального искусства. 2. Искусство пения и вокальная педагогика Италии, Франции, Германии XVII–XIX веков. 3.. Западно-европейское вокальное искусство XX века. 4. Истоки русского вокального искусство и его развитие в XI-XVII веках. 5. Русское вокальное исполнительство XVIII века. 6. Становление и расцвет русской вокальной школы XIX - начало XX веков. 7. Русское вокальное искусство XX века.	2				Литература основная [1], [4], [6], [8] дополнительная [2], [6], [8], [9]	
2..	История белорусского вокального исполнительского искусства 1. Истоки и развитие вокального искусство Беларуси до XVII века. 2. Музыкальный театр XVIII века. 3. Вокальное искусство Беларуси XIX - начало XX веков 4. Развитие белорусского профессионального вокального искусства в первой половине XX века. 5. Вокальное искусство Беларуси второй половины XX века.			1		Литература основная [2], [3], [5], [7] дополнительная [1], [3], [4], [5], [7]	Фронтальный опрос
	7 семестр IV курс						экзамен

Раздел 2: История хорового исполнительного искусства

Раздел 2: История хорового исполнительного искусства							
	5 семестр III курс	2		1			
1.	<p>Формирование национальных традиций в хоровой музыке и исполнительстве 30 – 60-х гг.</p> <p>1. Культурная жизнь и музыкальное искусство Беларуси 30-х гг. Хоровое творчество А. Туренкова, С. Полонского. Хоровая музыка в Западной Беларуси.</p> <p>2. Формы бытования песенно-хорового искусства в годы Великой Отечественной войны.</p> <p>3. Деятельность национальных композиторов в жанре вокально-хоровой музыки. Расширение национальных направлений образного строя хоровой музыки. Активное развитие жанровых разновидностей хорового творчества.</p> <p>4. Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг.</p>	2				<p>Литература основная [1], [3] дополнительная [1], [5], [6], [8]</p>	
2.	<p>Основные направления хорового исполнительства и композиторского творчества 70 – 90-х гг. Хоровое исполнительство на современном этапе</p> <p>1. Формирование хорового исполнительства и композиторского творчества в новых исторических условиях</p> <p>2. Хоровые сочинения на народные тексты – новый подход к воплощению национальной специфики</p>			1		<p>Литература основная [2], [4] дополнительная [1], [4], [5]</p>	Фронтальный опрос
	7 семестр IV курс						экзамен
Раздел 3: История музыкально-инструментального исполнительского искусства							
	5 семестр III курс	4					
1.	<p>Психолого-педагогические и социальные основы исполнительского сотворчества.</p> <p>1. Г. Нейгауз о двух типах исполнителей. Исполнительский стиль и его классификации. Зависимость характера трактовки музыкального произведения от личностных параметров исполнителя.</p> <p>2. Психологические составляющие исполнительства: богатый внутренний мир, личностное отношение, вечный поиск, яркая эмоциональность и т.д.</p> <p>3. Социальные аспекты музыкального исполнительства: факторы места, времени, социальный состав слушательской аудитории и т.д.</p>	2				<p>Литература основная [2], [4], дополнительная [1], [5], [10]</p>	
2.	<p>Направления в истории пианизма и развитие мирового исполнительского процесса в XIX веке.</p> <p>1. Классицизм – многогранность, цельность, гармоничность художественного мировоззрения музыканта, творческое начало, импровизационность. Композиторы-исполнители: И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен.</p> <p>2. Виртуозность как направление в исполнительстве: С. Тальберг, Н. Паганини.</p> <p>3. Романтизм и его значение в исполнительстве. Композиторы-исполнители: Ф. Лист,</p>	1				<p>Литература основная [2], [4] дополнительная [1], [4], [5]</p>	Фронтальный опрос

	Ф. Шопен. Р. Шуман. 4. Академизм и его важнейшие представители. 5. Отделение музыкального произведения от композитора, превращение его в товар. Исполнитель как посредник между композитором и слушателем.						
3.	Русская фортепианная школа (Петербург, Москва). Композиторы-пианисты начала XX века. 1. Зарождение российского пианизма, его развитие от клавирной культуры и любительского музицирования XVIII века к композиторам-пианистам конца XIX – начала XX веков. 2. А. Г. Рубинштейн и Петербургская школа (Т. Лешетицкий, А. Н. Есипова, А. Боровский, С. С. Прокофьев и др.). 3. Московская школа (Н. Г. Рубинштейн, В.И.Сафонов, А. И. Зилоти, С. Н. Танеев, К. Н. Игумнов, А. Б. Гольденвейзер и др.). 4. Выдающиеся композиторы–исполнители: С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер.	1				Литература основная [1], [2], [3,] дополнительная [3], [10]	
	4 курс VII семестр			2			
4.	Становление белорусского пианизма. 1. Истоки белорусского пианизма: Г. Петров, М. Бергер, И. Цветаева, Г. Шершевский. Становление белорусского пианизма (И. Оловников, Ю. Гильдюк, В. Рахленко, В. Нехаенко и др.). 2. Молодые исполнители (А. Сикорский, Ю. Блинов, А.Музыкантов, А. Поночевный и др.). Белорусская конкурсная система. Белорусские конкурсы исполнителей-инструменталистов. Молодые исполнители.			2			
	7 семестр IV курс						экзамен
Раздел 4: История хореографического искусства							
	III курс 7 семестр	4		2			
1.	Введение. Хореографическая культура первобытного, античного, средневекового общества 1. Предмет, категории и понятия истории хореографического искусства. Историческая типология танцевальных культур. Хореография как феномен культуры. 2. Общая характеристика первобытнообщинного строя; его место в истории развития человечества. Роль танцевальной культуры в жизни первобытного человека. Связь содержания и характера плясок с повседневной трудовой деятельностью людей. Значение языческой религии в формировании первобытных танцев. 3. Культура античного общества, ее общая характеристика и принятая историческая периодизация. Различия и сходства между культурами Древней Греции и Древнего Рима. Пантомима как танцевальная сцена без слов на мифологический сюжет. 4. Общая характеристика средневековой культуры; ее связь с христианской религией, с искусством античности. Развитие танца в структуре литургической и полулитургической драмы; характер светских интермедий. Народные крестьянские	2				Литература основная [1], дополнительная [1], [2], [3], [5]	

	<p>игры и их связь с развитием «благородного танца». Мавританская пляска (мореска) как одна из самых распространенных в средневековой Европе.</p> <p>Хореографическая культура Возрождения и XVII века</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Общая характеристика культуры эпохи Возрождения; ее периодизация, идейная основа. Развитие новых форм музыки, сценического костюма в данный исторический период. 2. Хореографическая культура итальянского Возрождения. Распространение в Италии синтетических спектаклей, соединяющих в себе слово, музыку и пластику. Окончательное разделение придворного и народного танцев. Вхождение профессионального танца во всевозможные типы зрелищ (маскарады, придворные торжества и др.). 3. Возникновение термина «балет» в Италии в конце XVI века. Распространение танцевальных форм, синтезировавшихся в Италии и иных европейских странах (Франция, Испания, Англия). <p>Хореографическая культура эпохи Классицизма</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Общая характеристика культуры эпохи классицизма, ее изначальный нормативный характер. 2. Образное и языковое усложнение танцевальных сюит XVII – начала XVIII века. Хореографическая культура Франции в XVIII веке. 3. Развитие системы жанров танцевального театра; существование мелодраматических балетов. Развитие жанра балета-маскарада. Становление жанра оперы-балета. 4. Балет-комедия: Ж.-Б. Мольер как создатель данного жанра. Основание в Париже Королевской Академии танца (1661 г.) и Королевской Академии музыки (1671 г.). <p>Хореографическая культура эпохи Просвещения</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Развитие хореографической культуры в европейских странах в эпоху Просвещения. Деятельность Дж. Уивера (1673–1760 гг.). 2. Австралийское Просвещение. Деятельность Франца Хильфердинга (1710–1768 гг.). 3. Развитие французской хореографической культуры в XVIII веке. Совершенствование техники женского танца в творчестве Франсуазы Прево, Мари Камарго, Мари Сале, Луизы Лани и др. Активное развитие техники мужского исполнительства у Луи Дюпре, Максимилиана Гарделя. «Бог танца» Гаэтано Вестрис. 4. Деятельность Ж.-Ж. Новерра (1727–1810 гг.). Влияние идей Просвещения на создание Новерром теории действенного танца. 5. Новерр-теоретик и Новерр-практик. Издание «Писем о танце». 6. Особенности итальянского Просвещения. Деятельность Гаспаро Анджилиони (1731–1803 гг.) и Сальваторе Вигано. 						
5.	<p>Русское хореографическое искусство от истоков до начала XIX века</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Формирование русской национальной хореографии; ее истоки, традиционная связь изначальных форм народного танца, с культами древних славянских языческих божеств. Народные игры. Скоморохи на Руси. Кукольная комедия в качестве излюбленного вида народного театра. Образ Петрушки, его пластика. 2. Основные виды русского народного танца; хороводы, пляски и танцы. Перепляс как наиболее распространенный вид импровизационной пляски. Кадриль и ее 	2				Литература основная [1], [2], дополнительная [1], [6]	

	<p>многочисленные разновидности. Особенности русского женского и мужского танцев.</p> <p>3. Театр при дворе Алексея Михайловича; «Балет об Орфее и Евридке» (1673 г.). Народный танец в эпоху Петра I, его дальнейшая театрализация. Открытие первой балетной школы (сентябрь 1737 г.) в Петербурге. Открытие первого общедоступного оперно-балетного театра (Москва, труппа Джованни Локателли, 1759 г.). Создание московской хореографической школы (1773 г.). Значение крепостного театра в становлении русского национального хореографического искусства.</p> <p>4. Ш. Дидло в Петербурге 1801–1830 гг.; первые анакреонтические и мифологические балеты, проявление в них постановочного мастерства балетмейстера. Стилистика танца иностранцев, гастролировавших в России в 20–30 гг. XIX века, и ее влияние на становление художественных форм отечественного исполнительства.</p> <p>Европейское и русское хореографическое искусство второй половины XIX века</p> <p>1. Основные тенденции развития культуры во второй половине XIX века. Историко-бытовые танцы XIX века. Непреходящее значение придворного этикета. Полонез как излюбленный танец эпохи, его происхождение, присущие ему строгая подтянутость корпуса, ритмичность шага, плавность приседаний. Контрдансы, их происхождение от английских и шотландских танцев. Галоп. Полька. Мазурка. Вальс, его происхождение и феномен популярности.</p> <p>2. Хореографическое искусство Франции. Творчество Сен-Леона. Танцевальная культура Италии. Творчество Луиджи Манцотти (1835–1905 гг.). Выдвижение итальянской школы классического танца; выработка виртуозного стиля, построенного на пальцевой технике, сложных вращениях, исполняемых в бравурном темпе. Деятельность Энрико Чеккетти (1850–1928 гг.).</p> <p>3. Русское хореографическое искусство 2-й половины XIX века. Деятельность А. Сен-Леона в России (1859–1869 гг.), первые постановки. Интерес к плясовому русскому фольклору. «Конек-Горбунок» (1864 г.). К. Блазис в России (1861–1863 гг.), стилистика его московских постановок.</p> <p>4. Период творческой зрелости М. Петипа; рождение симфонического балета. Сценические шедевры Петипа: «Дон-Кихот», «Баядерка», «Раймонда», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Щелкунчик». Влияние творчества М. Петипа на развитие классической хореографии XX века. Развитие московской сцены во второй половине XIX века. Значение деятельности М. Петипа в становлении русской национальной исполнительской школы.</p>					
8.	<p>Белорусская хореографическая культура рубежа XVIII–XXI веков</p> <p>1. Классификация белорусской народной хореографии. Хороводы, тематика и хореографическое строение хороводов. Белорусские традиционные танцы. Кадрили. Польки. Городские бытовые танцы.</p> <p>2. Становление белорусского балетного театра. Деятельность крепостных театров на территории Беларуси. Творчество труппы Игната Буйницкого, его вклад в развитие профессионального хореографического искусства. Первые классические постановки БГТ. Освоение белорусской хореографией опыта русского балетного театра, творчество Ф. Лопухова, К. Муллера, К. Голейзовского.</p> <p>3. Национальное своеобразие белорусского балетного театра. Творческая деятельность</p>			2		

	<p>А. Ермолаева. Первый национальный балет «Соловей». Исполнители главных ролей, первые известные белорусские артисты балета А. Николаева и С. Дречин.</p> <p>4. Современная тема в балетах 60-х годов XX века. Балет К. Караева «Тропую грома». Балет Е. Глебова «Мечта». Балет Г. Вагнера «Свет и тени». Героический балет Е. Глебова «Альпийская баллада». Новаторские идеи О. Дадишкилиани.</p> <p>5. Творчество В. Елизарьева. Первые работы балетмейстера. Творческие поиски и новаторские решения В. Елизарьева. Балеты «Спартак» А. Хачатуряна, «Кармина Бурана» К. Орфа, «Болеро» М. Равеля, «Страсти» А. Мдивани.</p>						
	<p>III курс 7 семестр Темы 1–3</p>					экзамен	

ИНФОРМАЦИОННО-МЕТОДИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Перечень основной и дополнительной литературы

Раздел 1: История вокально-исполнительского искусства

Основная:

1. Грей Г., Вагнер. (пер с англ.) / Г. Грей, – Челябинск, 2010.
2. Дадзіёмава, В.У. Музыкальная культура Беларусі 18 ст. / В.У. Дадзіёмава. – Мн., 2012.
3. Колос, Л.Я. Вокальное исполнительство: эстетические приоритеты, современные тенденции, методические установки / Л.Я. Колос. – Мн., 2014.
4. Никольская-Береговская, К.Ф. Русская вокально-хоровая школа от древности до 21 века / К.Ф. Никольская-Береговская. – М., 2010.
5. Сернова, Т.В. Вокальное искусство Беларуси (вторая половина XX века) / Т.В. Сернова. – Мн., 2010.
6. Яковлева, А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи / А.С. Яковлева. – М., 2012.

Дополнительная:

1. Дадзіёмава, В.У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі ад старажытнасці да канца 18 ст. / В.У. Дадзіёмава. – Мн., 1994.
2. Доминго, П. Мои первые сорок лет / П. Доминго. – М., 1989.
3. Івашкоў, Л.П. Гісторыя вакальнага мастацтва Беларусі / Л.П. Івашкоў. – Мн., 1995. – Ч.1.
4. Музыкальный театр Белоруссии: Доокт. Период / Г.И. Барышев и др. – Мн., 1990.
5. Музычны тэатр Беларусі: 1960- 1990: Опернае мастацтва; музычная камедыя і аперэта гг. / Г.Р. Куляшова і інш. – Мн., 1996.
6. Назаренко, И.К. Искусство пения / И.К. Назаренко. – М., 1968.
7. Сергиенко, Р.И. Из истории музыкального образования в Беларуси: Белорусская государственная академия музыки / Р.И. Сергиенко. – Мн., 2005.
8. Ярославская, Л. Зарубежные вокальные школы: учеб. пособие по курсу «История вокального искусства» / Л. Ярославская. – М., 1981.
9. Яковенко, С. Волшебная Зара Долуханова / С. Яковенко. – М., 1996.

Раздел 2: История хорового исполнительского искусства

Основная:

1. Живов В. Теория хорового исполнительства. – М., 2012.
2. Лыч Л.М., Навіцкі У.І. Гісторыя культуры Беларусі. – Мн., 2010.
3. Масленікава В. Музыкальная адукацыя ў Беларусі. – Мн., 2010.
4. Смагін А.І. Харавое мастацтва Беларусі XX стагоддзя. – Мн., 2012.

Дополнительная:

1. Варфоломеева Т. Григорий Ширма. Геннадий Цитович // Белорусская этномузыкалогия: Очерки истории (XIX – XX в.в.) / З. Можейко, Т. Якименко, Т. Варфоломеева и др.; Под ред. З. Можейко. – Мн., 1997.
2. Гарднер И.А. Церковное пение и церковная музыка // О церковном пении / Сост. О.В. Лада. – М., 1997.
3. Густова Л.А. Музыкально-певческое искусство православной церкви в Беларуси: Дис. ... канд. искусствоведения.: 17.00.09. – Мн., 2001.
4. Никольская-Береговская К. Методика вокально-хоровой работы А.В. Свешникова // Памяти Александра Васильевича Свешникова: Статьи, воспоминания. / Сост. С. Калинин. – М., 1998.
5. Шырма Р. Песня – душа народа. – Мн., 1993.
6. Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры первой половины XX века. – СПб., 2003.
7. Николаева Е. Особенности музыкального образования в древней Руси с XI до середины XVII столетия. – М., 1998.
8. Симакова Н. Вокальные жанры эпохи Возрождения. – М., 1985.

Раздел 3: История музыкально-инструментального искусства**Основная:**

1. Борейко, И.М. Методика преподавания дисциплины «История фортепианного исполнительства» у студентов-пианистов средних специальных учебных заведений: 13.00.02 – Теория и методика обучения и воспитания (музыка; уровень профессионального образования) / И.М. Борейко: автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. – Екатеринбург, 2010. – 21 с.
2. Музыкальное исполнительство и педагогика. История и современность / сост. Т.А.Гайдамович. – Екатеринбург: Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2010. – 192 с.
3. Слуцкая, Л.Е. Эстафета поколений: Московская консерватория в истории становления и развития отечественной системы профессионального музыкального образования: монография [Текст] / Л.Е. Слуцкая. — М.: Тульский полиграфист, 2011.—179 с.
4. Цыпин, Г.М. Исследование в области музыкальной культуры и педагогики / Г.М.Цыпин. – М.: Прометей, 2012 . – 280 с.
5. Цыпин, Г.М. Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения: учебное пособие / Г.М.Цыпин. – М.: МПГУ, 2011. – 404 с.

Дополнительная:

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – В 3 ч. 2-е изд. доп. – М.: Музыка, 1988. – 738 с.

2. Бычков, Ю.Н. Курс теории и истории музыкального исполнительства / Ю.Н.Бычков //Вопросы музыкознания. Теория. История. Методика. Вып. II. – М.: МГИМ им А. Г. Шнитке, 2009. – С. 38-43.
3. Міжнародны конкурс музыкантаў-выканаўцаў. Фартэпіяна. Мінск-2000. Мн., 2000. – 160 с.
4. Мильштейн, Я.И. Вопросы теории и истории исполнительства /Я.И.Мильштейн. – М.: Советский композитор, 1983. – 266 с.
5. Голубовская, Н. И. О музыкальном исполнительстве / Н.И. Голубовская. – Л.: Музыка, 1985. – 143 с.
6. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г.Г.Нейгауз. – Изд. 7-е, испр. и доп. – М.: Издательство "Дека-ВС", 2007. –312 с.
7. Шевченко, О.Г. Фортепьянная культура Беларуси XX столетия. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / О.Г.Шевченко. – Мн.: БГАМ, 2000. – 21 с.
8. Как исполнять Гайдна. – М.: Классика XXI, 2003. – 199 с.
9. Как исполнять Бетховена. – М.: Классика XX, 2007. – 232 с.
10. Цыпин, Г.М. Исполнитель и техника: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических факультетов и высших и средних педагогических учебных заведений / Г.М.Цыпин. – М.: Академия, 1999. – 185 с.

Раздел 4: История хореографического искусства

Основная:

1. Гавликовский, Н.Л. Руководство для изучения танцев / Н.Л. Гавликовский. – 4-е изд., испр. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2010. – 256 с.
2. Меланьин, А.А. Теоретические аспекты изучения хореографического искусства [Текст] : (методы анализа танцевального движения) / А.А. Меланьин. [Всерос. Центр художеств. творчества учащихся и работников нач. проф. образования]. – Москва : ВЦХТ, 2010. – 175 с.
3. Методика работы с хореографическим коллективом: учеб.-метод. пособие / сост. Э.И. Герасимова, КОКК. – Киров, 2010. – 36 с.

Дополнительная:

1. Александрова, Н.А. Классический танец для начинающих [Текст]: учебное пособие для студ. спец. учеб. заведений / Н.А. Александрова, Е.А. Малашевская. – СПб. : Лань; Планета музыки, 2009. – 128 с.
2. Барышникова, Т. Азбука хореографии [Текст]: Метод. указания / Т. Барышникова. – СПб. : Респекс, Люкси, 1996. – 252 с.
3. Красовская, В.М. Западноевропейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века: Эпоха Новерра. Преромантизм. Романтический балет / В.М. Красовская. – Л. : Искусство, 1979. – 295 с.

4. Львов-Анохин, Б.А. Мастера Большого театра / Б.А. Львов-Анохин. – М. Искусство: 1997. – 240 с.
5. Основы подготовки специалистов-хореографов. Хореографическая педагогика: учеб. пособие / науч. ред. В.А. Звездочкин. – СПб. : СПбГУП, 2006. – 631 с.: ил. тв. – (Библиотека гуманитарного университета ; Вып. 28).
6. Русский балет: Энциклопедия / гл. ред. П.А. Марков. – М. : Большая Российская энциклопедия, Согласие, 1997. – 632 с.
7. Чурко, Ю.М. Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о современной хореографии. – Минск : Полымя, 1999. – 224 с.

Примерный перечень тем рефератов к семинарским занятиям

1. Музыкально-исполнительская деятельность человека.
2. Истоки и пути развития инструментального исполнительства.
3. Психолого-педагогические основы исполнительского сотворчества.
4. Социально-психологический аспект инструментального исполнительства.
5. Интерпретация в истории инструментального исполнительства.
6. Выдающиеся исполнители – предтечи современного исполнительства.
7. История исполнительских конкурсов.
8. Русская пианистическая школа и ее выдающиеся представители.
9. Персоналии выдающихся исполнителей XIX века.
10. Исполнительский стиль как категория музыкознания.
11. Творческие портреты выдающихся зарубежных представителей инструментального исполнительства (Ф. Бузони, А. Корто, Ф. Крейсера, П. Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж. Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга и др.). (По выбору).
12. Творческие портреты выдающихся представителей советского периода инструментального исполнительства (Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д. Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В. Пикайзена, В. Крайнева, Н. Шаховской, Г. Соколова, В. Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.). (По выбору).
13. Педагогические принципы выдающихся музыкантов-исполнителей.
14. Становление белорусского пианизма.
15. Белорусские фортепианные конкурсы.
16. Самобытность белорусской исполнительской культуры.
17. Педагогические взгляды белорусских педагогов-инструменталистов.
18. Музыкально-педагогическая деятельность и ее связь с музыкальным исполнительством.

Примерный перечень заданий к семинарским занятиям

Задание 1: Используя литературные источники доказать нерасчлененность музыкальной деятельности в момент ее зарождения.

Задание 2: Проследить последовательное выделение из единого русла музыкальной деятельности музыкального восприятия, творчества и исполнительства.

Задание 3: Сравнительный анализ исполнительских стилей В.Софроницкого и Э.Гилельса.

Задание 4: Сравнительный анализ исполнительских стилей С.Рахманинова и С.Рихтера.

Задание 5: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Крейслера и Д.Ойстраха.

Задание 6: Сравнительный анализ музыкальных редакций «Хорошо темперированного клавира» И.С.Баха (Уртекст, К.Черни, Б.Муджеллини).

Задание 7: Сравнительный анализ исполнительских стилей Н.Паганини и Л.Когана.

Задание 8: Романтизм и развитие пианистической техники (анализ фортепианной фактуры и исполнительских приемов композиторов-романтиков: Ф.Листа, Ф.Шопена, Р.Шумана).

Задание 9: Определение исполнительских особенностей виртуозного и академического направления в исполнительстве.

Задание 10: Анализ педагогических принципов А.Г.Рубинштейна и Т.Лешетицкого.

Задание 11: Анализ педагогических принципов Н.Г.Рубинштейна и А.И.Зилоти.

Задание 12: Анализ педагогических принципов К.Н.Игумнова и А.Б.Гольденвейзера.

Задание 13: С.В.Рахманинов и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 14: А.Н.Скрябин и эмоционально-смысловая интерпретация его произведений.

Задание 15: Сравнительный анализ исполнительских стилей М.Ростроповича и Н.Шаховской.

Задание 16: Сравнительный анализ исполнительских стилей Ф.Бузони и А.Корто.

Задание 17: Сравнительный анализ исполнительских стилей В.Горовица и М.Лонг.

Задание 18: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций В.Софроницкого, Э. Гилельса, М.Гринберг.

Задание 19: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций М.Юдиной и Г.Нейгауза.

Задание 20: Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций Л.Оборина и С.Рихтера.

Задание 21: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Г.Г.Нейгауза и Л.В.Николаева.

Задание 22: Составление сравнительной таблицы педагогических принципов Янкелевича и М.Ростроповича.

Задание 23: Сравнительный анализ программ различных конкурсов.

Задание 24: Проведение бесед с преподавателями музыкально-педагогического факультета – учениками Г.Петрова, М.Бергера, И.Цветаевой, Г.Шершевского, выявление педагогических принципов названных музыкантов.

Задание 25: Составление краткого резюме по персоналиям белорусских педагогов-инструменталистов.

Задание 26: Составление кратких характеристик исполнительских стилей современных белорусских исполнителей-инструменталистов.

Дидактический материал

Аудиоматериалы: записи музыкальных произведений выдающихся представителей инструментального исполнительского искусства XX-XXI веков: «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства». (записи Ф. Бузони, А. Корто, Ф.Крейслера, П.Казальса, А. Рубинштейна, М. Лонг, Ж.Тибо, Г. Гульда, В. Клиберна, Д. Огдона, Ланга Ланга, С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, Г. Нейгауза, Л. Николаева, В. Софроницкого, Янкелевича, М. Юдиной, Д.Ойстраха, Я. Флиера, Я. Зака, Д. Башкирова, Л. Когана, Л. Оборина, Э. Гилельса, С. Рихтера, М. Ростроповича, Н. Петрова, В.Пикайзена, В. Крайнева, Н. Шаховской, Г. Соколова, В.Третьякова, А. Гаврилова, М. Плетнева, Д. Мацуева и др.). Записи произведений И. С. Баха, Й.Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа, Ф. Шопена, Р. Шумана, С.Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера и др. в исполнении разных исполнителей. Аудиоматериалы белорусских исполнителей-пианистов.

Нотная литература: различные редакции ХТК И.С.Баха (К.Черни, Б.Муджеллини, уртекст), сонат Й.Гайдна, В.Моцарта, Л.Бетховена. Ноты произведений композиторов – романтиков, С.Рахманинова, А.Скрябина, Н. Метнера, современных композиторов.

Программы: белорусских, стран СНГ, зарубежных международных исполнительских конкурсов.

ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗУЕМЫХ СРЕДСТВ ДИАГНОСТИКИ

Для текущего контроля и самоконтроля знаний студентов по дисциплине «История исполнительского искусства» может использоваться следующий диагностический инструментарий:

- проведение коллоквиума;
- подготовка студентами докладов и эссе;
- создание студентами мультимедийных презентаций;
- проведение опроса.

Текущий контроль успеваемости проводится в форме рейтинговых контрольных работ.

Учебным планом в качестве итоговой аттестации предусмотрен экзамен.

КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ УРОВНЯ ЗНАНИЙ

- Четкость определения цели, задач и функций музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- Свободное владение: историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства.
- Навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

ДЕСЯТИБАЛЛЬНАЯ ШКАЛА ОЦЕНКИ КАЧЕСТВА ЗНАНИЙ

10 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога;
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования (на высоком творческом уровне) методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

9 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его

научно-теоретическими основами, достижениями мирового и национального исполнительского искусства;

- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

8 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует профессиональное владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- показывает навыки оперирования методическими находками ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

7 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *адекватно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

6 баллов

Студент:

- чётко формулирует цель, задачи и функции музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога;
- демонстрирует владение историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

5 баллов

Студент:

- формулирует цель и задачи, *но не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.

- владеет историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *раскрывает, но не в полном объеме* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

4 балла

Студент:

- *нечетко формулирует цель, задачи, не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- владеет историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *однако испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *неточно раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

3-1 балла (незачёт)

Студент:

- *не формулирует цель, задачи и не фиксирует функции* музыкально-исполнительской и хореографической деятельности педагога.
- *не владеет* историей возникновения и развития музыкального и хореографического исполнительства, его научно-теоретическими основами, *испытывает затруднения* при осмыслении достижений мирового и национального исполнительского искусства;
- *не раскрывает* методические находки ведущих исполнителей-педагогов прошлого и настоящего.

Протокол согласования учебной программы по изучаемой дисциплине
с другими дисциплинами специальности

Название дисциплины, с которой требуется согласование	Название кафедры	Предложение об изменениях в содержании учебной программы по изучаемой дисциплине программы	Решение, принятое кафедрой разрабатывавшей учебную программу кафедрой (с указанием даты и номера протокола)
История музыки	Кафедра теории и методики преподавания искусства	Согласовано на уровне учебных программ. При изучении тем «История белорусского вокального исполнительского искусства», «Хоровое исполнительство на современном этапе», «Конкурсная система в исполнительстве XX – XXI вв. Становление белорусского пианизма» включить материал о музыке белорусских композиторов XX века.	Протокол от 21.05.2015 № 2

4.4 Законодательные и нормативные акты

1. Кодекс об образовании Республики Беларусь. http://etalonline.by/document/?regnum=Hk1100243#load_text_no ne_1
2. Образовательный стандарт Республики Беларусь. <https://bspu.by/upravleniya-i-podrazdeleniya/uchebno-metodicheskoe-upravlenie/obrazovatelnye-standarty-vysshego-obrazovaniya>
3. Об организации образовательного процесса в учреждениях высшего образования в 2019/2020 учебном году. https://bspu.by/admin-panel/vendor/kcfinder/upload/files/nd_pismo_k_2019-2020_ucheb_god.pdf
4. Положение о порядке проведения итоговой аттестации обучающихся (12.12.2013). <https://elib.bspu.by/handle/doc/1477>
5. Концепция учебного предмета «Музыка», утверждённая приказом Министерства образования Республики Беларусь 29.05.2009, № 675. http://www.academy.edu.by/files/muz_konc.pdf
6. Положение о самостоятельной работе студентов, утвержденное Советом БГПУ, Положение о рейтинговой системе оценки компетенций студентов (23.02.2016). <https://elib.bspu.by/handle/doc/11237>.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Основная:

1. Глазырина, Л. Д. Музыкально-педагогический словарь / Л. Д. Глазырина, Е. С. Полякова. – Минск : Беларуская навука, 2017. – 363 с.
2. [Дадиомова, О. В. Музыкальная культура Беларуси : историческая судьба и творческие связи](#) / О. В. Дадиомова : [на рус. и англ. яз.] : отв. ред. Н. А. Копытько. – Минск : ИВЦ Минфина, 2018. – 176 с.
3. Полякова, Е. С. Методологические основания развития личности педагога-музыканта в образовательном процессе / Е. С. Полякова. – Минск : ИВЦ Минфина, 2019. – 235 с.

Дополнительная:

1. [Абдуллин, Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: Учебное пособие](#) / Э. Б. Абдуллин. – СПб. : Лань, Планета Музыки, 2014. – 368 с.
2. Базарова, Н. П. Азбука классического танца : первые три года обучения : учеб. пособие / Н. П. Базарова, В. П. Мей. – Изд. 6-е, стер. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2016. – 240 с.
3. Барабаш, Л. Н. Хореография для самых маленьких : пособие / Л. Н. Барабаш. – Мозырь : Белый Ветер, 2002. – 106 с.
4. [Безбородова, Л. А. Дирижирование: учебное пособие](#) / Л. А. Безбородова. – М. : Флинта, 2011. – 220 с.
<https://www.twirpx.com/file/864997/>
5. Белорусское концертно-исполнительское искусство. Последняя треть XX – начало XXI века / Т. Г. Мдивани [и др.]; науч. ред. Т. Г. Мдивани ; редкол.: А. И. Локотко [и др.]. – Минск : Беларус. навука, 2012. – 558 с.
6. [Богданова, Т. С. Основы хороведения: учеб. пособие](#) / Т. С. Богданова. – 3-е изд. – Минск: БГПУ, 2013. – 140 с.
<http://elib.bspu.by/handle/doc/247>
7. Бубен, С. П. Хоровой класс: учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 1 / С. П. Бубен, С. С. Кунцевич, Н. В. Дорменикан. – Минск: Беларусь, 2012. – 147 с.
8. Бубен, С.П. Хоровой класс: учеб. пособие. В 2 ч. Ч. 2 / С. П. Бубен, С.С. Кунцевич, Н. В. Дорменикан. – Минск: Беларусь, 2012. – 119 с.
9. Гришанович, Н. Н. Музыка в школе: методическое пособие для учителей учреждений, обеспечивающих получение общего среднего образования, с 12-летним сроком обучения / Н. Н. Гришанович. – Минск : Юнипресс, 2006. – 384 с.

10. Дихтиевская, Е. П. Методологический анализ в специальной подготовке учителя музыки: учеб.-метод. пособие / Е. П. Дихтиевская. – Минск: БГПУ, 2006. – 127 с.
11. Еремина-Соленикова, Е. В. Старинные бальные танцы. Новое время / Е. В. Еремина-Соленикова. – СПб. ; М. ; Краснодар : Лань : Планета музыки, 2010. – 251 с.
12. [Каюков, В. А. Дирижер и дирижирование](#) // В.А. Каюков. – М. : ДПК Пресс, 2014. – 254 с.
13. Колос, Л. Я. Методика преподавания вокала: учеб. пособие / Л. Я. Колос. – Минск: БГАМ, 2014. – 216 с.
14. Кох, И. Э. Основы сценического движения : учебник / И. Э. Кох. – Изд. 3-е. – Санкт-Петербург : Планета музыки : Лань, 2013. – 510 с.
15. Мациевская, С. В. Профессиональный тренинг как средство подготовки учителя музыки (на примере театральных технологий) : учеб.-метод. пособие / С. В. Мациевская. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2009. – 48 с.
16. Меднис, Н. В. Введение в классический танец : учеб. пособие / Н. В. Меднис, С. Г. Ткаченко. – Изд. 2-е, стер. – СПб. : Планета музыки : Лань, 2016. – 60 с.
17. Михальцова, В. М. Развитие образного мышления у учащихся через ассоциативное восприятие музыки : мастер-класс / В. М. Михальцова // Мастацкая і музычная адукацыя. – 2017. – № 2 (26). – С. 13 – 19.
18. Никитин, В. Ю. Джазовый танец. История. Методика. Практика: учеб.-метод. пособие / В. Ю. Никитин. – М. : МГУКИ, 2014. – 312 с.
19. Королева, Т. П. Методика музыкального воспитания: учеб.-метод. пособие / Т. П. Королева. – Минск : БГПУ, 2010. – 216 с.
20. Нижникова, А. Б. Формирование певческой культуры учителя музыки: теория и практика: учеб.-метод. пособие / А. Б. Нижникова. – Мн., 2006. – 60 с.
21. Орлова, И. П. Основы хореографии на занятиях по ритмике : учеб.-метод. пособие / И. П. Орлова. – М. : Музыка, 2013. – 138 с.
22. Полякова Е. С. Психологические основы музыкально-педагогической деятельности : монография / Е. С. Полякова. – 2-е изд. испр. – Минск : БГПУ, 2005. – 195 с.
23. [Полякова, Е. С. Музыкальное образование и вызовы современности](#) / Е. С. Полякова // Современное образование: роль психологии: Материалы X юбилейной международной научно-практической конференции / Психологический институт РАО. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2014. – 616 с. – С. 564–569.

24. [Романовский, Н. В. Хоровой словарь](#) / Н. В. Романовский. – М. : Музыка, 2010. – 232 с.
25. Самарин, В. А. Хороведение: Учебное пособие для средних и высших музыкально-педагогических заведений / В. А. Самарин. – М. : Музыка, 2011. – 320 с.
26. Сернова, Т. В. Вокальное искусство Беларуси (вторая половина XX века) / Т. В. Сернова ; М-во образования Респ. Беларусь, Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск : БГПУ, 2009. – 50 с.
27. Смагін, А. І. Харавое мастацтва Беларусі XX ст. / А. І. Смагін. – Мінск: Беларусь, 1998. – 191 с.
28. Стулова, Г. П. Хоровое пение. Методика работы с детским хором. Учебное пособие / Г. П. Стулова. – М.: Планета музыки, 2014. – 176 с.
29. [Тимакин, Е. М. Воспитание пианиста: методическое пособие](#); / Е.М. Тимакин. – 2-е изд. – М. : Музыка, 2010. – 168 с.
30. [Торопова, А. В. К методологии научного творчества в школе Э. Б. Абдуллина](#) / А. В. Торопова // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2015. – № 2. – С. 56–67.
31. Ромейко, Г. Б. Постановка голоса: теория и практика : учеб.-метод. пособие / Г. Б. Ромейко, Н. М. Фигурова. – Минск : Белорус. гос. пед. ун-т, 2009. – 56 с.
32. [Цыганова, Г. Новая школа игры на фортепиано. Хрестоматия педагогического репертуара](#). / Г. Цыганова – М.: Феникс, 2014. – 206 с.
33. Цыпин, Г. М. Диссертационное исследование в области музыкальной культуры и педагогики (проблемы содержания, формы, языка и стиля) / Г. М. Цыпин ; Тамб. гос. муз.-пед. им. С.В. Рахманинова. – 2-е изд., доп. – Тамбов; СПб.; Баку; Вена : Изд-во «Нобелистика», 2008. – 246 с.
34. Чесноков, П. Г. Хор и управление им: Учебное пособие / П. Г. Чесноков. – М.: Лань, Планета музыки, 2015. – 200 с.
35. [Щапов, А.П. Фортепианный урок в музыкальной школе и училище](#) / А. П. Щапов. – Классика XXI, 2009. – 176 с.
36. Polyakova Ye. S. Methodological Grounds for Development of Personality Teacher-Musician in Educational Process // Selected Articles about the World of Music Arts and Education. Vol. 4 / E. V. Nikolaeva (editor-in-chief), E. B. Abdullin, B. R. Iofis, E. P. Krasovskaya, M. S. Osenneva, A. V. Toropova. – Moscow: MSPU, UNESCO Chair in Musical Arts and Education in Life-Long Learning, 2016. – P. 13–25.