

Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
Психолого-педагогічний факультет
Кафедра хореографії

Марина Погребняк
Анна Горовецька

**ТЕАТРАЛЬНИЙ (СЦЕНІЧНИЙ) ДЖАЗ-ТАНЕЦЬ: ВИТОКИ,
ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ,
ОСНОВИ ТЕХНІКИ ТА МЕТОДИКИ ВИВЧЕННЯ**

Конспект лекцій з дисциплін:
«Теорія і історія сучасного хореографічного мистецтва»
для магістрантів спеціальності 8.020202 01 «Хореографія»,
«Теорія і методика сучасного танцю»
для студентів спеціальності 6.020202 «Хореографія»

Полтава
2014

ББК 85.32 я 73
УДК 78.036.9: 792.8: 37.091.33(075)
П43

Затверджено на засіданні кафедри хореографії
2014 р., протоколом №

Розробники: кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії
Погребняк М. М., магістрант Горовецька А. С.

Рецензенти:

Підлипська Аліна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавства Київського національного університету
культури і мистецтв;

Полянська Галина Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка

Погребняк М.

**П43 Театральний (сценічний) джаз-танець: витоки, естетичні
особливості, основи техніки та методики вивчення : конспект лекцій
/ Марина Погребняк, Анна Горовецька. – Полтава : ПНПУ імені
В. Г. Короленка, 20014. – с.**

*Пропонований конспект лекцій дає уявлення про витоки джазу як явища
афроамериканської музичної культури, культурно історичні передумови виникнення
театрального (сценічного) джаз-танцю; естетичні особливості театрального і
соціального джаз-танцю ХХ ст.; основи його техніки та методи вивчення. Конспект
лекцій розрахований для викладачів, аспірантів, магістрантів та студентів вищих
навчальних закладів педагогічного та мистецького спрямування.*

ББК 85.32я73
УДК 78.036.9: 792.8: 37.091.33(075)

Рекомендовано до друку вченою радою Полтавського національного
педагогічного університету імені В. Г. Короленка
Протокол № від 25 грудня 2014 р.

© Погребняк М. М., Горовецька А. С., 2014

ЗМІСТ

ВСТУП	4
ТЕМА I	
Культура музичного джазу і джаз-танцю у світлі культурологічної, мистецтвознавчої літератури	5
1.1. Науково - теоретичні засади дослідження	6
1.2. Естетичні засади театрального (сценічного) джазового танцю США і Європи ХХ ст.	10
1.2.1. Витоки «джазу» як явища афроамериканської музичної культури	10
1.2.2. Культурно-історичні передумови виникнення та естетичні засади театрального (сценічного) джаз – танцю США і Європи ХХ ст.	14
ТЕМА II	
ФОРМУВАННЯ ДЖАЗОВОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТ. У США І ЄВРОПІ	20
2.1. Театральний (сценічний) джаз – танець ХХ століття: генеза та ключові етапи його розвитку	20
2.2. Естетичні особливості театрального і соціального джаз – танцю ХХ століття	28
ТЕМА III	
ОСНОВИ ТЕХНІКИ ТА МЕТОДИКИ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО (СЦЕНІЧНОГО) ДЖАЗ-ТАНЦЮ	33
3.1 Сутність технічних принципів та основи техніки театрального (сценічного) джаз – танцю	33
3.2. Основи різноманітних методик вивчення (шкіл) окремих форм сценічного джаз-танцю	38
ДОДАТКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	69
ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ	72

ВСТУП

Сьогодні, на початку XXI ст., в умовах глобалізаційних процесів і взаємопроникнення культур джаз-танець, як елемент американської джазової культури «імпортується» на національний ґрунт. Він використовується як танцювальна складова українських мюзиклів, драматичних вистав, у навчальному процесі та інше. Тому, виникає потреба у теоретичній підтримці митців та навчального процесу.

Цим зумовлено посилення інтересу науковців до питань теорії та історії сучасного театрального танцю. Так К. А. Добротворська присвятила свою роботу вивченню «феномена А. Дункан» та проблемам театрального «модерну» [8]. О.І. Чепалов розкриває у своїй науковій праці жанрову - стильову модифікацію вистав західноєвропейського театру XX ст. [32]. М. М. Погребняк вперше наддала цілісну картину функціонування танцю «модерн» у художній культурі XX ст. [20]. О.М. Шабаліна [33] Ф. М. Сафронов [22], О. А. Верховенко [5].

Таким чином, поза межами існуючих розробок залишаються визначення генези, естетичних особливостей і систематизація основ техніки і методики вивчення різноманітних форм театрального (сценічного) джаз-танцю та є метою даної науково-методичної праці.

ТЕМА І

Культура музичного джазу і джаз-танцю у світлі культурологічної , мистецтвознавчої літератури

Поняття «джазу» як форми музичного мистецтва, що виникла наприкінці XIX - початку XX ст. в США в результаті синтезу африканської та європейської культур, нами з'ясовано з культурологічних словників С. Безклубенко [2] та Б.Штейпресса та І.Ямпольського [34].

Поняття «імпровізації» , як методу творчості у музиці інших видах мистецтва, що передбачає створення твору в процесі вільного фантазування, експромтом. Нами з'ясовано зі словника спеціальних термінів В.Ю Озеровас [16].

На основі аналізу праць Б. Штейпресса та І. Ямпольського, О. Плахотнюка, О. Верховенко, О. Чепалова та інших нами виявлено види і форми джазового-танцю [34;18;5;29-30]

Аналіз праць В. Конена, Л.О. Галдіна і Дж. Колієра дало змогу з'ясувати культурно-історичні передумови виникнення театрального (сценічного) джаз - танцю у США і Європі XX ст. та визначити естетичні засади сценічного джаз-танцю США і Європі XX ст. [11;12;7;12].

З аналізу прць В.Ю. Нікітіна, О.А. Верховенко В. Вульфа, О. Плахотнюка та інших нами досліджено основні етапи розвитку театрального джаз – танцю, з'ясовано ключові історичні етапи його розвитку а також досліджено виникнення у США починаючи 60-х рр.. XX ст. різноманітних форм соціального («вуличного») джазового танцю [15;5;6;18].

З аналізу відеоматеріалів а також мистецтвознавчих статей, присвячених творчестей представників джаз-танцю [1;4;5;14;18;22;24;25;29;30;32] нами визначені головні естетичні особливості театрального і соціального джаз-танцю США.

З аналізу методичних праць, присвячених методики вивчення окремих форм сценічного джаз-танцю нами визначено і систематизовано основи техніки театрального джаз-танцю; основні структурні розділи уроку; орієнтоване змістовне наповнення цих розділів; методику вивчення вправ і танцювальної лексики окремих форм театрального (сценічного) джаз-танцю (школа Б.Феліксадала, школ І. Мібмахла, школа «степа» В.Керсанова, а також школа «брейк»-танцю [9;10;18;26;27;28;35;36;39;40;41].

1.1. Ключові поняття дослідження

З довідкової літератури мистецького і культурологічного спрямування нами з'ясовано і проаналізовано ключові поняття дослідження. Джазовий танець являє собою напрям хореографії, що включає в себе різноманітні танцювальні форми сценічного і соціального танцю.

За Б.С. Штейнпресом І. Ямпольським «джаз» - це рід розважальної музики, переважно *танцювального характеру*, що виник у США у 1915-му році і попередником якої був *регтайм*, як форма міської танцювально-побутової музики афроамериканців наприкінці ХІХст.. Його типові форми: блюз, бугі-вугі, рок-н-рол, та інші [34,100].

Архаїчний (ранній) **джаз** / «Archaic» (early) **jazz** – найбільш старий, традиційний тип джазу, поширений з середини минулого сторіччя в ряді південних штатів США. Архаїчний джаз був представлений, зокрема, музикою негритянських і креольських оркестрів ХІХ ст., що марширують. Період архаїчного джазу передував виникненню новоорлеанського (класичного) стилю [16,357].

Блюз / «Blues» (припущення від амер. ідіоми to feel «blue» – бути сумним або від англ. «blue devils»-меланхолія , хандра ; «blue» означає також блакитний) - Традиційний жанр афро - американської музики , який є одним із вищих досягнень негритянської музикальної культури . Тісно пов'язаний з африканськими витоками, представлений безліччю жанрових різновидів в народній музиці негрів Південної , Центральної і Північної Америки. На думку дослідників , блюз розвинувся із цілого ряду негритянських фольклорних вокальних жанрів , серед яких найважливішими є *уорк - сонг, холлер , негритянська балада і спірічуел*. Яскравий і неповторний вигляд блюзу проявляється в характерних особливостях його *інтонаційного ладу, мелодики, гармонії, форми*. Блюзова традиція представлена практично в усіх основних *джазових стилях*; до неї зверталися в своїй творчості провідні академічні композитори ХХ ст. (втом числі М.Равель, Д.Мійо, Дж.Гершвін, А.Онеггер, та ін.); під її впливом виникло багато форм і жанрів сучасної популярної і танцювальної музики[16,359].

Брейк / «Break» (анг. прорив, перерва, зміна) - коротка сольна імпровізація, що перериває звучання ансамблю. Таким чином, музичний термін «брейк» у мистецтві хореографії можна вважати брек-денс однією з форм сценічного джаз-танцю[16,360].

Брекдаун / «Breakdown» (англ. break -down розвал, плутанина, ералаш) - швидкий темпераментний *негритянський народний танець*. У середині ХІХ ст. отримав широку популярність завдяки менестрельному театру. Використовувався тут в фінальних масових танцювальних сценах, побудованих на *вільній колективній імпровізації* всіх учасників. Цим терміном позначався також фортепіанний стиль «бугі-вугі», популярний в Чикаго в перших два десятиріччя ХХ століття[16,360].

Бугі - вугі / «Boogie woogie» - фортепіанний блюзовий стиль, одна із найбільш ранніх різновидів негритянського інструментального блюзу. Імовірно є результатом перенесення в практику фортепіанного музикування північноамериканських негрів техніки гри на банджо і гітарі, що використовувалася при супроводі блюзового співу. Стиль «бугі –вугі» виник в США в другій половині ХІХ ст. Деякі особливості джазового бугі -вугі (моторна ритміка, швидкий темп) стали атрибутами створеного в 30 -і роки

XX ст. комерційною індустрією розваг *ексцентричного танцю* з тією ж назвою, що став популярним в Європі з 1945-го р.[16,360].

Водевіль / «Vaudeville» - в сучасному сенсі - рід побутової комедії з музичними номерами, куплетами, танцями, пантомімами і трюковими сценами. В США отримав широке поширення американський водевіль, (і як його різновид – негритянський водевіль), специфіка якого пов'язана з національно-характерними рисами, фабули і музики, із зверненням до місцевого фольклорного і побутового матеріалу, а також з впливами менестрельного театру [16,361].

«Джазова ера» / «jazz Age» - умовна назва періоду в історії джазу, з 1917-1929рр. З цим часом пов'язано сенсаційне «відкриття» джазу, що призвело до його бурхливого розквіту і розповсюдженню. [16,363].

Імпровізація / «Improvisation» (від лат. *improvisus*- непередбачений, несподіваний, раптовий) - метод творчості (у музиці і інших видах мистецтва) , передбачає створення твору в процесі вільного фантазування, експромтом. У музичній імпровізації немає поділу функцій композитора і виконавця, вони утворюють органічну єдність і здійснюються музикантом - імпровізатором одночасно. У джазі (на відміну від академічного музичного мистецтва) імпровізація має *основоположне значення*, хоча використання її в окремих випадках не вважається обов'язковим. Типи і засоби імпровізаційної техніки в джазі надзвичайно різноманітні, що обумовлено особливостями різних джазових стилів, індивідуальної, виконавської манерою музикантів, специфікою характерних для джазу музичних формою жанрів. Широке застосування знаходять такі різновиди імпровізації, як *вокальна та інструментальна, сольна та ансамблева, тональна і атональна, вільна і обмежена* (яка ґрунтується на заданих схемах, моделях, стандартах, частково або повністю розпланована, поєднується з елементами композиції і аранжування, навіть цілком зафіксована в нотний запис). Це може бути короткий брейк чи розгорнутий мелодійний хорус , імпровізація на певну тему, на гармонійний квадрат або навіть на закінчену п'єсу з розвиненою формою, імпровізація на імпровізацію, модальна або алеаторична імпровізація, колективна гра, імітація музикантом імпровізаційного стилю інших джазових виконавців і.т. інше. Можливі також поєднання різних типів імпровізації[16,364].

Класичний джаз / «Classic jazz» - загальна назва джазових стилів, які розвилися на основі архаїчного джазу. Класичний період датується приблизно 1890-1929-і рр. Моменти найвищого розквіту класичного джазу - 1917-й рік (Новий Орлеан) і вдруге в середині 20 -х рр.. (Чикаго).[16,366].

Концертний джаз / «Concert jazz» - дане поняття застосовується стосовно до джазової музики, спеціально призначеної для публічного виконання у великих концертних залах. Для концертного джазу характерні підвищена серйозність і заглибленість змісту, рафінованість виразних засобів, ретельно продумана і розроблена форма, високий рівень професійного майстерності та технічної віртуозності виконання, відмова від розважально-прикладних функцій і від танцювальної ритміки, зверненість до

підготовленого, інтелектуального слухачеві з розвиненим музичним смаком і відповідною культурою сприйняття. Відомі приклади концертних жанрів, створених на основі негритянського фольклору (концертний спірічуел, концертний блюз), архаїчних форм євро-американської музики (концертний регтайм), традиційного джазу (концертний диксиленд). У 20 -і рр. ХХст., великою популярністю користувалися концертні обробки пісенних, танцювальних та джазових мелодій, що виконувалися оркестрами симфоджазу . Тенденція до концертності з очевидністю, виявляється майже у всіх стилях і напрямках сучасного джазу[16,366].

Мінстрел-шоу / «Minstrel show» (англ. менестрельна вистава)-самобутня форма *американського музичного театру*, яка виникла в першій половині ХІХ століття під впливом негритянського фольклору. Спочатку це були короткі комедійно - ексцентричні імпровізовані сценки - скетчі, виконувалися бродячими «білими» музикантами - менестрелями, які, загримувавшись під африканців, пародіювали їх манери, поведки, мову, пісні і танці. Такі сценки нерідко вставляли в якості інтермедій між діями в театральних постановках, для розваги публіки під час антрактів. Згодом на їх основі розвився *особливий тип закінченої багатоактної шоу-вистави* за участю професійних акторських труп і музичних ансамблів. Період найвищого розквіту мінстрел -шоу 1840-1870-і рр. Після закінчення громадянської війни в США (1865-й р.) з'явилися негритянські трупи , які продовжували традиції «білих» менестрелів. До початку ХХ ст. менестрельний театр піддався комерціалізації та втратив своє значення. Проте він зіграв важливу роль в історії американської музиці - сприяв виникненню і розвитку регтайму та раннього джазу, формуванню національних жанрів музичного театру і естрадно-видовищного мистецтва (водевілю, мюзиклу, мюзик-холу, шоу, ревію та ін.) [16,367-368] (рис.А.1-6).

Новоорлеанський стиль / «New Orleans stule» - основоположний стиль класичного періоду історії джазу. Представлений негритянським і креольським джазом Нового Орлеана. Сформувався наприкінці ХІХ ст., на основі афроамериканського фольклору (уорк - сонг , що негритянська балада, спірічуели, блюз та інші), народної та побутової музики кольорових креолів, а також архаїчного (раннього) джазу. Новоорлеанський стиль пов'язується насамперед із виникненням розвинених інструментально- ансамблевих форм негритянського музикування, що прийшли на зміну вокальним фольклорним жанрам з примітивним інструментальним супроводом, побутовим танцям, фортепіанного регтайму та музиці духових капел, організованих за зразком європейських військових оркестрів[16,369].

Рінг-Шаут / «Ring shout» (англ. ring круг , «shout» крик, поклик) - негритянський **релігійний круговий танець** екстатичного характеру, що супроводжував виконання спірічуели[16,370].

Ритм-енд-блюз / «Rhuthm and blues» (скорочено R&B) - блюзовий вокально-інструментальний стиль негритянської музики 30-х рр., ХХст.,що виник під впливом «свінгу». Поєднує в собі елементи класичного блюзу, госпел-сонга, гарлемського джампа, танцювально-побутової музики

африканців. «Ритм-енд-блюз» вважається однією з ранніх форм негритянської рок - музики. До комерційних його модифікацій, створених білими музикантами, відносяться рок-н-ролл і твіст [16,370].

Рок -н- ролл / «Rock'n roll» (виробляє від rock and roll розгойдуватися і обертатися) – стильний американський танець 50 -х рр.ХХст., Комерціалізована модифікація негритянського ритм- енд- блюзу. Назва з'явилася вперше в 1934-му р. на платівці негритянської співачки Басуелл з записом блюзів, витриманих у танцювальних ритмах. На основі рок-н-ролу виник цілий ряд нових *танцювальних жанрів* (твіст, халлі-галлі, медісон та ін), крім того, він є одним з основних витоків сучасної рок – музики [16,271].

Спірічуел / «Spiritual» (англ. духовний) - архаїчний духовний жанр хорового співу північних афроамериканців. Приблизно походить від одноголосних фольклорних негритянських пісень - гімнів ще на зорі колоніальної епохи, а в ХІХ ст. набуло самобутньої закінченої форми багатоголосся під впливом християнської псалмодії «білих» переселенців. На цій основі склалася концертна різновидність спірічуела – задовго до концертних форм блюзу та інструментального джазу. У негритянському фольклорному спірічуелі виявляються багатохарактерні виражальні засоби і прийоми афроамериканської музики: *імпровізація, лабільне інтонування* та інші, що поєднуються з європейською основою і запозиченою з християнського гімну мелодією Як і блюз, *спірічуел* вважається одним із *головних витоків джазу*[16,373].

Фанк (Funk) (англ. відхилений) - стиль гри в сучасному «джазі», що відрізняється максимально інтенсивним *блюзовим інтонуванням*, тенденцією до істотного *відхилення від рівномірно-темперованого ладу, експресивною манерою звуковидобування*, екстатичністю, що вказує на спорідненість цього виконавського стилю з архаїчною культовою музикою африканців. Фанк-стиль розроблений музикантами хард-бопа наприкінці 50-х - початку 60-х рр. ХХст. Екстраполюючи музичний термін «джаз-фанк»у мистецтво хореографії здійснимо припущення, що танець «джаз-фанк» є однією з форм соціального джаз-танцю[16, 374].

Хіп-хоп (hip-hop) (від англ. hip-hop, дослівного перекладу не існує, є багато версій звідки походить слово: і як вигуки під час виконання, і як ритмічні відтінки в музиці і т. д.) – одна з форм соціального сучасного танцю американо - європейського походження [18,16].

Аналіз ключових понять дослідження допоміг виявити наступні види і форми джазового танцю: *ритуальний* (рінг-шаут), *соціальний* (рок-ролл, твіст, халлі-галлі, медісон, бугі-вугі та ін.) і театральний (сценічний) – «брейк»-танець, степ та різноманітні форми, що використовується у мінстрел-шоу, водевілях, мюзиклах, шоу, ревію і т. інші).

1.2. Естетичні засади театрального (сценічного) джазового танцю США і Європи ХХ ст.

1.2.1. Витоки «джазу» як явища афроамериканської музичної культури

З праці Джейма Коллієра, нами з'ясовано, що у період першої світової війни, коли джаз Нового Орлеана і прилеглих до нього районів був народною музикою, кількість джазових музикантів не перевищувала кілька сотень, а число слухачів, в основному представників негритянської бідноти з дельти Міссісіпі, не досягало і п'ятдесяти тисяч. З 1920-го року джаз став відомий, скрізь у Сполучених Штатах Америки. Через десять років його стали виконувати і слухати в більшості великих міст Європи. З 1940-го року його вже знали в усьому світі, а з 1960-го року він був повсюдно визнаний як самостійний музичний жанр, а можливо, і як *особливий вид мистецтва* [11, 13].

Джаз – це унікальний сплав принципів і елементів європейської та африканської музики [11, 16]

Джаз в першу чергу є дітищем афроамериканців - тих, що трудилися на плантаціях, лісорозробках, річкових суднах, тих, хто пізніше стали мешканцями гетто великих міст: спочатку Нового Орлеана, а потім Нью-Йорка, Сент-Луїса, Чикаго, Мемфіса, Детройта та інших. Виконуючи джаз майже з самого його зародження, «білі» музиканти внесли вагомий внесок у його розвиток. Але головними творцями джазу були африканці.

На Африканському континенті (за площею він в чотири рази більше США) є безліч різних природних і культурних зон. При всій різноманітності африканських культур у більшості з них є загальні риси, серед яких виділяється особлива соціальна організація, властива племінним товариствам і майже незнайомі західній цивілізації. Велика частина людського життя, особливо в США, де так багато говорять про свободу особистості, сконцентрована навколо особистого «я». Африканець фактично не відокремлює особисте життя від суспільного. Багато подій, які ми звикли розглядати як «особисті» або «сімейні»: народження, смерть, одруження, - для африканця пов'язані з життям всього його роду [12, 17].

Є весільні, похоронні, мисливські та сільськогосподарські обряди. Є обряди і для більш звичайних подій, на зразок щоденної молитви або навіть оброблення м'яса.

Тому африканська музика, здебільшого має ритуальний або громадський характер [12,17].

Існують окремі групи, на які поділяється африканська громада: це групи, що здійснюють поховання померлих, що займаються полюванням, риболовлею і так далі. Кожна така група зазвичай має свої «професійні» пісні і танці: похоронні пісні, музику мисливських ритуалів, пісні і танці на честь прийняття в групу нового члена (рис.А.7).

На думку етномузиколога Ернеста Борнемана, у африканців «мова і музика не відокремлені чітко один від одного»[12, 18]. У багатьох

африканських мовах реальна висота звучання складів у слові визначає його зміст. Наприклад, слово «*око*» на мові йоруба означає «чоловік», якщо обидва склади вимовляються високим тоном; «*мотига*»-якщо тон першого складу нижче тона другого; «*каное*» – якщо тон другого складу нижче, ніж тон першого, і «*копье*» - якщо обидва склади вимовляються низьким тоном. Ця залежність значення слова від тону його проголошення пояснює природу такого широко відомого явища, як мова «розмовляючих барабанів». Справа не в тому, що барабанщик вибиває щось схоже на азбуку Морзе, а в тому, що він відтворює *звуковисотний рельєф певних слів*. Видатний фахівець з мовних барабанів йоруба Уллі Бейер каже: «Розгадку того, як барабани можуть говорити, можна знайти в природі мови. Подібно семітських мов, в яких слова зрозумілі за одними лише приголосними, у багатьох африканських мовах слова можна розуміти тільки завдяки тоновому поданню» [37, 5]. Таким чином, мова і музика переплітаються один з одним і навіть утворюють єдність. Людина, описуючи найдраматичніші, і хвилюючі моменти свого життя може перейти на спів. Учасники судової тяжби іноді проспівують частину своїх свідчень. В африканському співі часом використовується мовне інтонування і *речитатив* [12, 18].

Крім того, найбільш загальна характеристика африканської музики полягає в тому, що *вона невіддільна від рухів людського тіла* та нерозривно пов'язана з ударами долонь, притоптуванням, і, що особливо важливо, зі співом. *Африканська музика - це передусім музика вокальна*. Далеко не всі африканці грають на барабані або на інших інструментах, але будь-який африканець співає і як соліст, і в групі, наприклад, під час колективної праці, або бере участь у респонсорном співі. Африканці найчастіше співають в *унісон*, гармонійний спів у них зустрічається рідко [12, 18].

Хоча в Африці переважає вокальна музика, інструментальна музика представлена також досить широко. Провідна роль серед музичних інструментів в Африці, відводиться барабану - від найменших ручних до величезних, розміром у 4-5 футів, на яких грають сидячи верхи. Крім барабанів, є безліч тріскачок, хлопавок, дзвіночків, брязкалець – так званих ідіофонів, які використовуються як ритмічні інструменти. До мелодійних інструментів можна віднести флейти, духові інструменти, виготовлені з морських раковин, і таке інше.

Причина не чисельності африканських мелодійних інструментів у порівнянні з безліччю європейських духових, струнних і класичних інструментів у тому, що африканська музика в основі своїй носить ритмічний характер.

Гра з використанням «перехресних ритмів» - основа африканської музики. На думку Л.М. Джонса, одного з провідних музикознавців - африканістів, «...у цьому полягає сутність африканської музики; це те, до чого африканець прагне. У створенні *ритмічних сутичок* він знаходить насолоду»[38.с.6.]. Частина африканської музики заснована на *вільній метриці*, тобто не має чіткого ритмічного малюнка, це, насамперед,

похоронні пісні і деякі культові заклинання. Але більша частина африканської музики нерозривно пов'язана з *ритмічною поліфонією* [12, 19].

Як правило, ці *ритмічні моделі не імпровізуються*. Вони *повторюються*, іноді протягом тривалого часу, до тих пір поки ведучий барабан, танцюрист або хто-небудь інший не подасть сигнал перейти до іншої ритмічної моделі [12, 20].

Групове відчуття, властиве африканцям, пояснює той факт, що музика, пов'язана з якою-небудь діяльністю, не просто супроводжує її, а являється органічним компонентом цієї діяльності. *Рухи танцюристів, хлопки, удари ланцюгами по землі* суть елементи єдиного цілого, яке поєднує в собі рух, музику та інші звуки. *Хлопки в долоні, удари ланцюгів і навіть буззвучні рухи тіла танцюриста* сприймаються як *перехресний ритм* або *безліч таких ритмів*, які в даній ситуації анітрохи не менш важливі, ніж гра на барабані. Коли африканський музикант демонструє трудову пісню музикознавцю-етнографу, він завжди імітує звук *відсутньої сокири, молота або весла*. Хоча ритм – це душа африканської музики, в ній, звичайно, є і *мелодія*.

Ще одна особливість африканської музики, що з'явилася в джазі, пов'язана з тенденцією до повторення якого-небудь розділу пісні тривалого часу до тих пір поки соліст або виконавець на першому барабані не вирішить перейти до іншого розділу або моделі [12, 23].

У більшості африканських культур *екстатичний стан* або *стан трансу* являється обов'язковою умовою релігійної церемонії. Зазвичай людина приходиться в такий стан, танцюючи кілька годин у супроводі безперервного потоку музики. Африканці вважають, що у людину у стані трансу вселяється божество або дух, і тим самим він очищається від гріхів. Без сумніву, що досягнення екстатичного стану навряд чи можливо без тривалого одноманітного музичного супроводу.

Цей зв'язок *африканської музики з екстатичним станом* відбився пізніше в джазі. Тенденція до *повного занурення в музику*, яка зазвичай поєднується з *тривалим танцем*, властива всім видам американської музики, які мають *африканські витоки*, таким, як *джаз, рок, госпел-сонг, свінг*.

Нами з'ясовано, що *різноманітні жанри негритянської музики засновані на одних і тих же принципах і художніх прийомах*, які давали можливість афроамериканцям створювати будь-які необхідні їм музичні форми [12, 25].

Недоречно розглядати всі особливості релігійної практики американських африканців, але один елемент культового церемоніалу вимагає особливої уваги: це, так званий, *рінг-шаут* – рід танцю, що супроводжував спів спірчуес. Ось відоміший опис такого танцю Дж.Колієром з журналу «Нейшн»:

Після закінчення офіційної церемонії лави відсуваються до стін, і всі парафіяни - старі й молоді, чоловіки і жінки, франтуваті юнаки та екзотично одягнені сільськогосподарські робочі (жінки – здебільшого у червоних хустинках і коротких спідницях, хлопчачки – у порваних сорочках і

батьківських штанях), босоногі дівчата - встають посеред приміщення і з першими звуками спірічуелс починають рухатися слідом за «провідним» по колу. Їх ноги майже не відриваються від підлоги, рух відбувається ривками, підстьобується вигуками ведучого (шаутера). Стан збудження учасників поступово наростає до такого ступеня, що невдовзі по їхніх тілах біжать струмки поту. Зазвичай танцюють мовчки, але іноді танцюристи підхоплюють приспів спірічуелс і навіть виконують всю пісню цілком. Група з кращих співаків і втомлених танцюристів найчастіше стоїть осторонь, і їх спів служить «базою» іншим. Співають вони, плескаючи в долоні або ударяючи руками по колінах » [11, 29].

Насамперед, афроамериканці знайомилися з танцювальною музикою «білих», роль якої в житті Америки XVIII століття була дуже важлива. Танці були основною розвагою для всіх соціальних верств населення, і афроамериканці вчилися виконувати танцювальну музику у «білого» населення. Закономірно, що тут традиції «білого» населення США поступово взяли верх, причому навіть у тій танцювальній музиці, яку афроамериканці грали самі для себе. Афроамериканці намагалися імітувати танець «білих», а можливо, іноді в якійсь мірі і пародіювати. Саме звідси виник кейкуок, танець, в якому і химерні вбрання, нарочито важлива хода, і німі сценки з припідніманням капелюхів і помахуванням тростинами носили гротескний характер. З точки зору американців, у кейкуоке відбулося прагнення неосвічених африканців до суперництва з панамі; і хоча, мабуть, частково так воно і було, вони (африканці), поза всяким сумнівом, бачили в кейкуоке і спосіб висміяти білих. [12, 37].

Таким чином, на початку 1890-го р. афроамериканці були задіяні у різноманітній музичній діяльності: створювали музику у європейських класичних традиціях, виконували музику у міністре-шоу, співали в церквах спіручуелс. У результаті виникла нова музична форма «блюз», яка представлена практично в усіх основних джазових стилях.

У проміжку між 1890-1916-і рр. виникає термін «джаз» і «джазовий танець». З довідкової літератури мистецького і культурологічного спрямування нами з'ясовано декілька значень терміну «джаз». За С.Д. Безклубенко «джаз» - це різно вид професійного музичного мистецтва, що виник наприкінці XIX – початку XX ст.. на основі синтезу афроамериканської та європейської музики. Його характерні ознаки – поліритмія, колективна імпровізація, тембральні особливості [2] який як зміст цього поняття наближає нас до визначення терміну «джаз-танець». як напрям сучасної хореографії має різноманітні форми як соціального так і театрального танцю. Слово джаз-танець походить від багатьох коренів, але, на думку . В.Нікітіна, дослідники схиляються до того, що воно вживалося африканцями і як іменники і як дієслово. В якості іменника воно перекладається як «сила поривчастість, екстаз», а в якості дієслова – «порушувати, активізувати, захоплювати».

За Б.С. Штейнпресом та І. Ямпольським джаз - це рід розважальної музики, переважно характеру, що виник у США у 1915-му році і

попередником якої був регтайм, як форма міської танцювально-побутової музики афроамериканців наприкінці ХІХст.. Його типові форми: блюз, бугі-вугі, рок-н-рол, та інші [35, 34].

Також, зважаючи на вище сказане, ми вважаємо, що джаз-танець, який має африканські фольклорні, є вираженням недоторканої міфологічної свідомості стародавніх народів, які природним чином, ще не поєднували мистецтво з формально – логічним мисленням. Це мистецтво танцю, формотворчим чинником якого є зазвичай прояв «пристрасних», «тваринних». Часто розбещених бажань. Отже, впровадження джаз-танцю у процес естетичного виховання дітей та молоді, вимагає щонайменше обережності, так як світосприйняття українського народу, що складалося протягом століть, на основі християнського вчення, несумісне з такими проявами.

1.2.2. Культурно-історичні передумови виникнення та естетичні засади театрального (сценічного) джаз – танцю США і Європи ХХст.

Джазовий танець, як напрям сучасного хореографічного мистецтва має афроамериканське коріння і еволюціонував саме в США і був «пересаджений» на європейський ґрунт.

Джаз як художнє явище – це результат столітньої еволюції гри на ударних інструментах негритянських племен Африки. Кожне африканське плем'я має свій власний набір танців з певними ритмами для кожного конкретного випадку. Ритми змінюються навіть залежно від пори року і чітко диференційовані [15, 4].

Коли протягом трьохсот років, з ХVІ до ХІХ століття, чорних рабів везли з Африки в країни Латинської Америки і США, то потрапивши до Америки, вони досить швидко відновлювали свої свята і звичаї. Але, пристосовуючись, замість барабанів, «чорне» населення Америки використовувало хлопки в долоні і вибивання ритму ногами. Якщо в Африці звичаї, свята, танцювальні та пісенні ритми були свої в кожного племені, то в Америці вони змішалися в єдине ціле. Одночасно йшов і інший процес. Оскільки основний контингент населення США складався з ірландських, шотландських і англійських переселенців, то танці саме цих національних культур були важливою складовою частиною мистецтва і повсякденному житті. Ці танці можна розділити на дві великі групи. До першої належали так звані « кантрі данс », сільські танці, що носили фольклорний характер і виконувалися групою або дуєтом. Ірландські танці «Джиг» і «клогі» виконувався в спеціальному дерев'яному взутті, за допомогою якого вистукували ритм. До другої групи танців, популярних в цей час, можна віднести – менует (ХVІІІ ст.), котильйон, контрданс, кадрили і галоп (ХІХ ст.) [15,5].

Ці два напрямки культури - європейський і афроамериканський - у Новому Світі впливали один на одного і зрештою асимілювалися. Таким

чином, можна зробити висновок, що процес зародження *джазового танцю як напряму сучасної хореографії* відбувався на основі афроамериканської культури, ритмів і танців фольклорного характеру, на які накладалися різні нашарування: етнічні, релігійні, естетичні, геополітичні.

З культурологічної наукової праці Ф.М. Сафронова нами з'ясовано наступні *естетичні засади американського джазу як відкритого художнього феномену: синтез мистецтв, співвіднесеність з естетикою художнього примітиву*.

Одним з важливих доказів наявності у джазовій культурі *синтезу мистецтв є генетична спорідненість джазу з театром*. Ця тенденція проявляється і в *способі співіснування різних складових джазу*, постійно порушуючи кордони. У джазі музикант – виконавець наближається до образу актора: йому властиве *використання сценічного руху*, частіше виражене у вигляді жесту; в деяких випадках *він користується гримом*. Музиканти приділяють велику увагу костюму; нерідко не тільки грають на інструменті, але і грають з ним, як з річчю, подібно акторові. Джазове слово підпорядковується завданням театрального мистецтва, так як не тільки виспівується. Таким чином, у виконанні джазової музики присутні дві складових гри: дія і перевтілення. Часто простір, в якому виконується джаз, оформляється відповідно з театральними вимогами. Їм же підкоряється слухач джазової музики [22, 6].

Ще однією з естетичних засад джазу є *співвіднесеність з естетикою художнього примітиву*. Джаз, як і мистецтво примітиву, пов'язаний з обрядом. Він розкриває механізми формотворчості і пропонує засвоїти їх слухачам, які разом з музикантами утворюють єдине коло і об'єднуються, подібно до того, як це відбувається в обряді. В обряді – релігійному (ritus) і світському (ludus). Всяке мистецтво примітиву має фіксоване місце виконання - місто, що є для нього і особливим акустичним середовищем. Пішовши з *вулиць міста у сценічний простір розважальних закладів*, джаз балансує між новим і старим локусами виконання [22,7].

Крім того, за своєю природою джаз є *відкритим художнім феноменом*, а його просторовою характеристикою є *мобільність*. Ці характеристики сприяють не лише розвитку його музичної мови, але й здатності до переміщення та адаптації в іншому культурному просторі.

Нами з'ясовані шляхи переміщення джазу в Європу. Згідно твердженням Ф.М Сафронова, джаз рухався в Європу звичними, давно прокладеними шляхами – сюди приїжджали на гастролі американські музиканти або європейці, які володіли новим видом музичного мистецтва. Набагато більш значну роль у справі поширення джазу відіграли засоби передачі інформації, що з'явилися в результаті технічного прогресу - радіо, грамофон, кінематограф. Можна припустити, що якби джаз проник до Європи раніше технічних винаходів ХХ століття, то його адаптація була б значно ускладнена. Джаз скористався цими винаходами, з набагато більшим успіхом, ніж старими засобами передачі звуку, які також сприяли його засвоєнню в Європі. До них відносяться механічні музичні машини –

політемії інструменти (оркестр), піанолі, а також акустичні грамзаписи (фонограф, грамофон Берлінера). Технічні новинки того часу, за допомогою яких джаз затверджувався в Європі, пов'язують його зі сферою матеріальної культури; одночасно він упевнено вводить їх в культурний контекст. Вони зближуються з ним в культурній свідомості суспільства, стаючи справжніми символами джазу. Таким чином, техніка і музика в цій ситуації співпали не тільки в історичному часі, але і в часі культури.

Очевидно, що при просуванні джазу в Америці і в Європі з одного рівня культури на інший, при розширенні його території у вертикальному напрямку засоби передачі інформації також допомагали йому – він «захоплював» всі рівні культури, високий, середній і низовий, проявляючи свого роду культурну експансію, що підтримувалося загальним для того часу прагненням до стирання кордонів між різними рівнями культури.

Виконувана цими каналами зв'язку функція не обмежилася безпосередньою, об'єктивною «трансляцією» джазу і родинних йому форм. Джаз, записаний нотами, втрачав свою ритмічну своєрідність, відкочуючись до регтайму, новелти та іншим формам фортепіанного музикування, який отримав назву «ragtime into jazz». Однак нотування джазу дозволило глибше оцінити можливості гармонії, фактури, інструментування, потенційно закладені в джазі. Естетика радіовистави, радіо-шоу стала позначатися в номерах, записаних на пластинку, час звучання пластинки визначив форму аранжування та композиції. Звуковий кінематограф не тільки висвітлив видовищну природу джазового мистецтва, а й збагатив рядом технологічних прийомів принципи джазового аранжування та композиції. Звуковому кінематографу, судилося не тільки більш яскраво висвітлити синтетичну природу цих форм, а й каталізувати внутрішні процеси, що відбувалися в їх органічній структурі. Ф.М. Сафронов вважає, що тісне сусідство в культурному просторі з німим, а потім зі звуковим *кінематографом*, сприяло розвитку «*монтажного*» *принципу джазової композиції та аранжування. Прийом монтажу епізодів*, відкритий кінематографістами ще в десяти роки, застосовувався режисерами як при зйомці оркестрів та ансамблів, так і самими джазовими музикантами за межами кіностудії. Вони *монтували цитати з різних музичних творів* ще в епоху регтайму, що, як правило, мало важливе змістовне навантаження і виконувало метонімічну (заміщення окремих значущих елементів) функцію. «*Монтажний ритм*» *цілої композиції*, побудованої на чергуванні контрастних епізодів, міг перебувати у відповідності з рядом елементів ритмічної побудови теми композиції.

Кожен з шляхів переміщення вносив *характерні спотворення* в цілісну природу джазу. Будь-який з них окремо актуалізував то одну, то іншу сторону нового музичного мистецтва. Головними ознаками цього залишалися *початкова здатність джазу до утворення численних різновидів, які сприймаються як одне ціле, і його синтетична природа.*

Одночасно з цим знайомство європейців з характерними властивостями нового культурного явища полегшило його шлях по тих

напрямок, які були для нього відкриті в європейській культурній ситуації двадцятих років ХХ ст.

Джаз відповідав усім вимогам, європейської культури 20-х рр. ХХ ст. та більш всього проявився на високому рівні культури. У ньому відчули відповідність «духу епохи», що отримала найменування джазової. У джазі побачили нову культурну ідею, що збіглася з основними тенденціями культурного розвитку того часу. Його також співвіднесли з повсякденністю, поняття якої в той час було дуже значущим. Поширення впливу російського балету, швейцарської евритмії формувало в ті роки нову художню психологію, що прагнула «пластично – моторному» самовираженню. Сприйняттю джазу допомогло тяжіння емансипації ритмічних структур над усіма видами мистецтва.

За словами Ф.М. Сафронова, «багато в чому сприяла криза емоційного змісту пізніше романтичного музичного мистецтва і реакція на нього, що викликала вимогу об'єктивності і спроби виробити новий, універсальний канон творів і деіндивідуалізувати стиль. Це дозволило джазу прийняти на себе роль однієї з діючих сил реформи виразних засобів. У європейській музиці активно прищеплювалися його форми, і цей процес сприймався в руслі боротьби з романтичною спадщиною. Природно, це відбувалося на високому рівні культури» [22,9].

У низовій і середній культури джаз виступав як мистецтво, рекреативного типу («Gebrauch – jazz»). Побутова культура увібрала його в себе, - джазову музику грали в кабаре, джазові - номери входили в музичні ревію. Її сприйняли і низові форми музичної культури: циганські капели вже в десяти роки грали американську музику, а десятиліттям пізніше німецька «Gebrauch – jazzmusik» міцно засвоїла циганські інтонації. Традиція «капел паризького складу» з обов'язковими солістами - скрипалем і піаністом - не забарилася відгукнутися на нові віяння моди. Також соціокультурне середовище побутування духових капел, «Blasmusik» з'явилося добродійним ґрунтом для джазу. Чималу роль в його розповсюдженні зіграли «студійні» духовні оркестри. «Ці зустрічі джазу з побутовою музичною культурою визначили проникнення його ідіоматики в європейський повсякденний репертуар [22, 9].

Вищезгадані *співвіднесеність афроамериканського джазу з естетикою художнього примітиву і тенденція до синтезу мистецтв*, були розпізнанні в Європі як свої.

Культура двадцятих років ХХ ст. активно цікавилася мистецтвом примітиву, протиставляючи йому структурну складність форм художнього «модерну». Джаз при трансформації в Європі виявив риси естетики примітиву: висловив тенденцію *до синтезу з фольклором*, що зрозуміли його перші дослідники і критики, почувши в ньому відгомони європейської народної музики, що вплинула на джаз на ранньому етапі його формування. Цей процес повторився знову вже в Європі, де джаз, крім того, позбувся зв'язків з обрядом, властивих мистецтву примітиву. Але зате він повернувся до міфу і обростав різними легендами. Виконання джазу локалізувалося в

міському середовищі, що підштовхнуло до його зближення зі «звуками вулиці». Для європейського джазу була характерна типова для художнього примітива тенденція до *анонімності*. Авторство джазових творів було відносним, по-перше, тому, що в європейському варіанті вони не несли в собі індивідуальних, «авторських» рис. По-друге, анонімність підтримувалася слухачами і створювалася *економічними умовами*, пов'язаними з авторськими правами музикантів і видавців. *Європейський варіант* джазу слідував правилам естетики тотожності. *Елементарність* стала основою його *формотворчих принципів* через *ослаблення ролі імпровізації* в порівнянні з американським джазом. *Головним принципом його формоутворення виявилася варіативність* або просто *повторність*. Джазоподібна музика створила міцні стереотипи, що є основною формою різного фольклоризованого мистецтва, і була націлена на їх збереження.

В культурі двадцятих років ХХ століття - активізувалась тенденція до синтезу мистецтв, що сприяло створенню його нової теорії і виразилося в прагненні порушити границі різних видів мистецтв. Це наочно показав театр того часу, як би оголивши тоді свою синтетичну природу. Високе мистецтво орієнтувалося в цьому напрямку на театр і розвивало синтетичні форми. Тому закладена в джазі тенденція до синтезу виявилася співзвучною епосі. Вона не могла не позначитися і на його сприйнятті.

Об'єднання з джазом почав театр: джаз вільно входив в оперету, кабаре і музичні ревію. Театральність позначалася в гримі, костюмах, манері руху виконавців. Проявилася вона в джазовому слові, різкою відмовою від *співучого слова ліричної пісні та прагнення до речитативу* (через особливий характер просодії і вокалізації в англійській мові).

Таким чином, в Європі існувала сприятлива культура середина для сприйняття джазу «зсередины»[.ст.15Сафронов].

Європейський і американський джаз є продуктом паралельного розвитку двох ліній, між якими відбуваються процеси *культурної дифузії*, і вони найтіснішим чином переплітаються між собою. Їх розмежування не виключає існування безлічі прикордонних форм, які увібрали в себе ознаки академічної, джазової та популярної музики. Однією з них є *симфоджаз*, що представляє яскравий приклад того, як американський джаз вбирав у себе досвід «високого» мистецтва.

У Європі позначилося сприйняття джазу через танець і шлягерну музику. Останній перебував у тісному зв'язку з фольклором народів Австро-Угорщини - чеської польки, австрійським маршем, угорським і словацьким чардашем. Тому на початку двадцятих років у європейських джазоподібних форм переважали твори регіональних авторів, чийі твори *не копіювали американські зразки* і містили *елементи національної музичної мови*.

Європейських музикантів привернула досить *проста мелодика джазу*, ще не розроблена детально в тодішньому американському джазі. *Джазовий ритм* як *головна ознака новизни* (особливо синкопа, як головний ритмічний засіб), в Європі він зазнав значних змін. Хоча *ритм* і називали першоелементом джазу і вважали знаком нового, характерна *свінгова*

ритміка у Європі двадцятих років не прижилася - виконавці не могли належним чином вникнути в її *поліритмічну природу*. Тому вона піднімалася виробленням набору спеціальних ефектів гри. Складнощі сприйняття свінгу обумовлювались тим, що такт акомпанементу європейських двох-і чотирьохдольних танців (польки та її різновидів, рейнлендера, цвіфахера та інших, а також чардашу) являє собою з точки зору ритмічних акцентів дзеркальне відображення такту акомпанементу, що є базою виникнення свінгу. *Синкопи, які стали символом джазу, а будь-яка синкопована музика стала називатися «джазом».*

Прикмети імпровізаційної природи джазу в Центральній Європі майже зникають, у чому зіграло роль недостатнє освоєння мистецтва джазової імпровізації. Крім того, в ансамблях, що грали танцювальну музику, роль *сольної імпровізації обмежувалася*. Довгі соло насилу сприймала консервативна публіка, що вимагала швидше *повторності*, чим *варіативності*, так як джаз сприймали як розважальну музику і пристосовували до специфіки танцю.

Отже, «..на думку Ф.М. Сафронова в новому культурному контексті джаз пережив «другу європеїзацію», позбувшись пріоритету імпровізації, особливого *hot-інтонування*, з яким пов'язана і свінгова ритміка» [22, 12].

Вже в перші роки існування в Європі джаз був тісно пов'язаний з танцем, оскільки з'явився в епоху масового захоплення танцями, з вивільнений рухом. Джаз був пізнаний як танцювальна музика, і у будь якої танцювальній музиці, навіть яка не мала до джазу відносин, прагнули виявити його прикмети. Критики, які писали про компенсаторну функцію джазу, усвідомлювали її через танець і сценічний рух. «Джазові» танці відкрили нову тілесну красу, через них виявився пов'язаним зі спортом, з ритмічного гімнастикою (спорт став одним з найголовніших течій моди на проведення вільного часу саме в ту епоху). Між спортом і джазом також був поставлений символічний знак рівноваги.

Джаз негайно став з'єднуватися і з іншими прикметами новизни. Однією з них став образ машини. Машина, як і будь-яке технічне нововведення, стрімко естетизувалося. Джаз, включався до контексту механізованої музики.

Таким чином, можна вважати, що естетичними засадами сценічного джаз-танцю США і Європи стають *синтез мистецтв, співвіднесеність з естетикою художнього примітиву і джаз*, як рід музики, типові форми якої сприяли виникненню різноманітних форм сценічного і соціального джаз-танцю.

ТЕМА II

ФОРМУВАННЯ ДЖАЗОВОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ XX СТ. У США І ЄВРОПІ

2.1. Театральний (сценічний) джаз – танець XX століття: генеза та ключові етапи його розвитку

Нами з'ясовано, що зародження джаз-танцю і його сценічного варіанту, пов'язано з *афроамериканською фольклорною культурою*. Для «чорних» невільників цього континенту було життєво важливо зберегти своє людське «я», вистояти, незважаючи на ті жахи й приниження, яких вони зазнавали на протязі декількох століть.

Так, наприкінці XVIII століття у великих містах ліберальної Півночі виникли музичні шоу для «білої» публіки, в яких «білі» виконавці, надівши маски негрів і їх костюми, імітували африканські пісні і танці. Звичайно, вони не були ідентичні оригіналу, однак екзотичність і гротесковість подібних видовищ була гарною приманкою для публіки. У 1830-му році в театрі міста Луїсвіль Томас Дарт - мунд Райс поставив спектакль, в якому взяв участь знаменитий «чорний» танцюрист того часу Вільям Хенрі Лейн – «Майстер Джуба». Це був перший чорношкірий виконавець, чиє ім'я зберегла історія джазового танцю [15, 5].

Чорних акторів стали допускати на сцену тільки після закінчення в 1865-му році Громадянської війни в США . Однак «чорних» труп було дуже мало, і щоб завоювати симпатії білих глядачів, вони повинні були показувати себе тільки в негативно - іронічному стилі , тому в основному отримали розвиток такі жанри сценічного мистецтва, як *скетч*, *водевіль* і *комедія*. Саме в цих жанрах став розвиватися *джазовий танець* як танець *театральний*, що становить єдине ціле зі співом і музикою. Цей шлях розвитку привів у XX столітті до появи такого типово американського жанру, як «*мюзикл*».

Єдиною для «чорного» виконавця можливістю потрапити на сцену була участь у танцювальних конкурсах, які мали величезну популярність у США в той час. Улюбленими конкурсними танцями були «Джиг» і «Кейку – ок». Перший був сольний танець, другий – парний. Найчастіше афроамериканські танцюристи тримали на голові склянку з водою, а «білі» глядачі укладали парі, у кого з танцюючих в кінці змагання залишиться більша кількість води.

Хоча «чорні» виконавці отримали доступ на професійну сцену, проте існувала думка, що «чорний» танець - це окремі, нелогічні і невмілі рухи. З

плином часу і «білі» танцюристи стали розуміти чарівність і складність танцю цього напрямку. Одним з перших виконавців негритянського танцю став Джордж Прімоуз, творча кар'єра якого почалася в 1867-му році.

«Чорний» танець залишився пріоритетним і в театрі менестрелів, який поступово перетворювався на пишні шоу. У 1880-му році Джеймс Мак-Артур першим почав використовувати у своїх танцювальних шоу танцювальну техніку афроамериканців. Приблизно в цей же час народилася у Новому Орлеані і джазова музика [15,5].

Починаючи з 90-х років і до кінця другої світової війни – наступний етап розвитку джазового танцю як особливої техніки, зі своєю школою, певним лексичним модулем і системою руху. Саме в цей час джазовий танець мав великий вплив не тільки на театральний і побутовий танець, але і на балетний театр. Взаємовплив «чорного» і «білого» джаз-танцю все зростає, втрачається його фольклорний характер. Все це і обумовлює виділення джазового танцю в окремий напрямок сучасної хореографії.

Африканська культура поступово з'єднувалась з європейською культурною традицією. Особливо інтенсивно цей процес відбувся на початку ХХ століття. Джаз захопив людей у всіх сферах сучасного мистецтва і зачепив багато суспільних інститутів. «Чорний» хребет джазу, його африканське нутро, особливо виявилися в популярній музиці і танці, ґрунтовно трансформованими американським шоу-бізнесом на початку століття. Комерційна експлуатація «чорного» джазу не припинялася і надалі, тривало його проникнення в багатьох напрямках сучасного мистецтва. Революційному розвитку джазу, його впливу на суспільство багато в чому сприяли радіо і телебачення, що мали величезний вплив в ХХ столітті на розум і душі людей. Вони ж сприяли і масовому вивченню джазу артистами всіх рас і національностей [29,62].

У проміжку між 1890-1916-і роками відбувається справжній вибух популярності «чорних» танців в області побутового танцю. Їх танцює весь Новий і Старий Світ . «Чарльстон» , « Блек Боттон» , «Ту степ» , «Біг Аппл», «Чікен стретч», «Дрег», «Шиммі», «Конго», «Фанкі Бат» змінювали один одного з неймовірною швидкістю. До цього ж часу відноситься поява терміну «джаз» і «джазовий танець». Це слово походить від багатьох коренів, деякі дослідники схиляються до того, що воно вживалося неграми і як іменник і як дієслово . Наприклад, за В. Нікітіним, в якості іменника воно перекладається як «сила, поривчастість, екстаз». А в якості дієслова – «порушувати, активізувати, захоплювати» [15, 6].

За С.Д. Безклубенко «джаз» - це різновид професійного музичного мистецтва, що виник наприкінці ХІХ- початку ХХ ст. у США на основі синтезу афроамериканської та європейської музики. Характерні ознаки – поліритмі, колективна імпровізація у тембральні особливості [2,7-4].

1917-1930-ті роки ХХст.- вершина розвитку джазового танцю. «Чорний» танець і музика ставали невід'ємною частиною музичних вистав на Бродвеї і в Гарлемі. Жанр мюзиклу американці вважають своїм внеском у світову музичну панораму ХХ століття. Уже кілька десятиліть на Бродвеї

панує справжній культ мюзиклу. Саме тут композитори, режисери, хореографи змагаються у майстерності, а власники театрів - у кількості вистав, які витримає та чи інша постановка.

Встановлено, що найважливішим елементом генези мюзиклу є його генетичний зв'язок з англо-американською баладною оперою. Саме з баладної опери започатковується традиція використання сюжетів світової історії або класичних літературних творів (романів, драматичних п'єс, новел). Зазначені сюжети адаптувались, з'являючись у карикатурній обробці, насичуючись злободенними проблемами сучасності, побутовими деталями, сатиричними елементами.

Виявлений зв'язок мюзиклу з екстраваганцією - сценічним жанром другої половини ХІХ ст., що був насичений танцями, піснями, цирковими атракціонами, екстравагантними подіями, сценічними ефектами (технічне обладнання, декорації тощо). Екстраваганца є найбільш раннім зразком полісюжетності, поліжанровості, полістилістики, що характерне для мюзиклу. У бурлеску, що також перебував появі мюзиклу, відпрацьовувалися інтерактивні прийоми залучення глядача до музично-драматичного дійства. Постановочні ревію, сформовані під впливом вар'єте та мюзик-холу, були, у порівнянні з ними, більш стилістично цілісними завдяки спеціально запрошеним кваліфікованим композиторам (Є. Кампус). Музично-стилістична єдність ревію є близькою мюзиклу на початкових стадіях розвитку.

Запозичення ідей французьких ревію проявилось у діяльності американських постановників початку ХХ ст., однак на Бродвеї твори були насичені ознаками сучасного життя американського суспільства: брутальний гумор, нервовий ритм вулиць, образи реальних людей тощо (ревію «Зігфельд Фоліес», 1907-1932 рр.). Основою всіх, ревію З. Фоліеса стало шоу дівчат (gerls - герлс) як втілення американської мрії на сцені, танцювальні номери були «гранично еkleктичними» (А. Сисоєва), найсучасніші танці сусідили з балетом. Кілька танцювальних сцен у випуску ревію 1922 р. поставив М. Фокін [5,6].

Помітний вплив на становлення мюзиклу справив експериментальний «Принцес-Театр», де у 1910-х рр. створено низку шоу, основою яких було лібрето, а не мелодія, що запам'ятовується, вилучені номери «зірок», жарти коміків (лібретист Г. Болтон, автор слів пісень П. Вудхауз, композитор Дж. Керн). Практикою було доведено успішність драматургічної основи для лібрето мюзиклів, що засновані на легких комедіях положень, у яких діють сучасники у заплутаних, але реальних та актуальних обставинах. Так мюзикл «Саллі» («Sally», Бродвей, 1920) з танцювальною зіркою Мерлін Міллер, спровокував хвилю наслідувань сюжету про щасливу долю простої американської дівчини, яка втілила свою мрію, та зростання інтересу публіки до подібних мюзиклів. Помітним також став мюзикл «Плавучий, театр» («Show Boat», 1927, композитор Дж. Керн, лібретист О. Хаммерстайн), де діяли реальні люди з яскравими характерами, а не типові казково-ідеальні сценічні герої. Він став першим мюзиклом на Бродвеї, в якому брали участь

артисти різних національностей. Чіткий розподіл функцій між продюсером, режисером, композитором, хореографом при постановці мюзиклів з 20-х рр. ХХ ст. (закріплений 1924 р. в США законом про авторські права) прийшов на зміну періоду головування продюсера чи «зірки», сприяв розвитку сценічних жанрів, формуванню «команди» при створенні вистави. Подібна практика постановки мюзиклів існує в США до сьогодні.[5,7]

Видатні виконавці того часу - Білл Робінсон , Берт Вільямс , Бек і Баболс були в центрі всіх музичних вистав у «чорному» вар'єте Гарлема - столиці афроамериканського мистецтва і культури, історія якого почалася з 1920-го року ХХст.

З шоу « Шафл Елонг» (1921-й р.) почалася традиція «чорних» ревію на Бродвеї. Багато шоу подорожували і по містах Європи, знайомлячи публіку Старого Світу з новими формами танцю і музики. Ел Танер, Евон Лонг, Елвіс Вітман - ці імена були знайомі не тільки глядачам США, але і в багатьох країнах Європи. У 1922-му році на Бродвеї вже було поставлено три «чорних» мюзиклу: «Старт міс Ліззі», « Планштейн ревію» і «Лайза».

Джазовий танець, пройшовши шлях від фольклорного, побутового танцю до сценічного, театрального танцю, поступово ставав особливим напрямом сучасного хореографічного мистецтва. Як було зазначено вище, джаз, як культурний символ Америки, проникає і захоплює Європу, діючи на соціальний і культурний розвиток сучасного західного суспільства. Популярна джаз - музика, розтиражована радіо, телебаченням і кіно, стає у ХХ ст. елементом джаз - революції [29,62]. У шоу і музичних спектаклях блищали - Жозефіна Бейкер («Чорна Венера» «Шоколадний денді»), Білл Джанглз Робінсон - кращий виконавець степа та інші.

У 30-ті роки ХХст. інтерес до джазового танцю згасає. Це викликано тим, що «чорне» мистецтво було чисто розважальним. Багато хореографів намагалися створити мовою джазового танцю більш серйозніші по темі твори, проте ці спроби не завжди були успішними [ст.6 Никитин].

У 1931-му р. ХХст. Хемслі Уинфілд заснував «Негритянський театр мистецтв», прима- балериною якого була Една Гей. Вона намагалася танцювати *спірічуелс* і створила нову форму сучасного сценічного танцю, який об'єднав *африканську пластику* і досягнення *танцю «модерн»*.

У 1933-му р. ХХ ст. Доріс Хамфрі створила хореографію опери «Біжить, маленькі діти». Це була перша спроба створити серйозний твір на основі негритянського мистецтва.

Справжній успіх принесла постановка у 1935-му році ХХст. опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс». Хоча роль хореографії у цьому спектаклі була обмежена, він справив величезний вплив не тільки на музикантів, а й на хореографів, які у своїй творчості стали звертатися до «чорної» теми.

Професіональне вивчення основ техніки джаз - танцю, починається в сорокові роки ХХ століття. Видатними артистами цього покоління були Жак Колі, Катрін Данхам, Перл Примус [27,62].

Жак Колі, який отримав освіту «модерн» - танцівника в школі «Денішон», розвивав джазові стилі, підкреслював ізольованість техніки джаз - танцю, строго базуючись на африканських танцювальних традиціях.

В ряду великих танцюристів і хореографів 40-х р. ХХст. – Перл Прімюс . У своїй творчості вона заглибилася в історію «чорного» танцю. Ярий противник *шоу і ревью*, у своїх постановках П.Прімюс вона зачіпала серйозні політичні питання: «Дивний плід» – (проблема лінчування), «Важкі часи» (проблема умов життя чорних на Півдні), «Ринок рабів» (ставлення до чорного населення).

Але найбільш відомим хореографом, танцівницею, письменником, етнографом і антропологом була *Кетрін Данхем* - людина, якій джазовий танець зобов'язаний *теорією і методикою*. Глибоко вивчивши історію і конкретно африканські фольклорні танці, вона включила їх елементи в свою хореографію. Можна з упевненістю назвати точну дату перетворення «чорного» танцю в *сценічне мистецтво*. Це 18 квітня 1940-го р. ХХст., коли Кетрін Данхем представила в Нью-Йорку свою першу *джазову постановку* «Тропіки і гарячий Джаз» з підзаголовком «Від Гаїті до Гарлема». Змістом спектаклю був шлях «чорного» джазового танцю з Вест-Індії, Нового Орлеана і до Гарлема. Цей балет приніс популярність не тільки Кетрін, а й його першим виконавцям - танцівникам (а в подальшому і хореографам) Арчі Савадт і Теллі Бітті. У тому ж році відбулася ще одна прем'єра - негритянського *мюзиклу* «Хатина в повітрі» з Етель Уотерс і Кетрін Данхем у головних ролях. Потім К.Данхем працювала в Голівуді, і в 1943-му році вона здійснила бродвейську постановку – «Тропічне ревью». У трупі К.Данхем вирости такі відомі танцівники, як Лавінія Вільямс, Арчі Савадт, Теллі Бітті, Жан- Леон Дастін і Уолтер Нікс. У 1945-му році в Нью-Йорку К. Данхем відкрила школу, де експериментувала в області методики і теорії викладання джазового танцю [15,7].

Кетрін Данхем і Перл Прімюс – танцівники і антропологи - включаючи «чорні» оригінальні етнічні теми в свою хореографію, стимулювали також розвиток американського танцю «модерн». Серед тих танцівників вчителів, хореографів, які досягли згодом видатних результатів, ми бачимо імена студентів і виконавців, що працювали з Ж. Колі, К.Данхем, П.Прімюс в сорокових роках. Це - Мет Меттокс, Гвен Вердон, Керол Хайней, Джордж і Еффіл Мартін, Баз Міллер, Боб Хемільтон, Род Александр, Пол Стівен, Таллі Бріті, Дональд Мак Кейл, Веной Єйкінс [27, 62-63].

У 30 - 40 -і р. ХХст. відбувається процес художньої еволюції мюзиклу. Його тематика стає різноманітною, зростає хореографічне багатство його виразних засобів. Постановниками вистав стають відомі і талановиті балетмейстери: *Дж. Баланчін, Х. Хольм, А. де Міллер, Дж. Роббінс* [15,7].

З'ясовано, що з 1940-х рр. ХХ ст. бере початок тенденція постановки мюзиклів балетмейстерами, виконання ними режисерських функцій (першим був Дж. Баланчін, який 1943 р. поставив на Бродвеї мюзикл «Що трапилось?») Ф. Лоу – А. Дж. Лернера). Відкриття Дж. Баланчіна слугували відправним пунктом для інтенсивної «балетизації» мюзиклу, яка досягла апогею в 1970-

80-ті рр. Прикметною стала взаємодія Дж. Роббінса та Л. Бернстайна: композитор переробив музику балету «Вільна фантазія» для мюзиклу «Гам, у місті» (1944). Дж. Роббінс завоював репутацію блискучого режисера-постановника мюзиклів, здійснюючи керівництво всіма складовими спектаклю [5,7].

Музична продукція Бродвею потужно вплинула на американський кінематограф, відомі балетмейстери США 1930-70-х рр. брали участь у створенні мюзиклів на Бродвеї або у Голівуді. А. де Міль поставила на Бродвеї мюзикл «Оклахома» (1943), в Голівуді одноіменний мюзикл з її танцями режисера Ф. Ціннемана вийшов 1955 р. Пластична партитура «Вестсайдської історії» (музика Л. Бернстайна, режисер Р. Уайз, хореограф Дж. Роббінс, 1961) побудована на соціальних (вуличних) танцях, трансформації побутових рухів. У мюзиклі «Волосся» (режисер М. Форман, балетмейстер Т. Тарп, 1979) танці органічно поєднувалися з іншими виражальними засобами, були логічно вмотивованими, емоційно наснаженими, відображали сутність пацифістського руху «хіппі» як незгоду з війною США у В'єтнамі [5,8].

У 1950-му році ХХст. учень К. Данхем Теллі Бітті виступив самостійно як хореограф. Найвідоміша його постановка – «Шлях поїзда Фебі Сноу». З 1959-го року ХХст. і до цього часу цей спектакль є частиною репертуару трупи Алвіна Ейлі. Для цієї трупи в 1968-му році Теллі Бітті створив виставу «Чорний пояс».

З 50-60-х р.ст. з появою молодих талановитих балетмейстерів – *Г. Чемпіона, М. Кідда, Б. Фосса, Г. Росса, А.Ейлі* та інших, розгорнута хореографічна дія стає художньою основою музичної вистави, а танець засобом вираження психологічного світу її героїв та мотивуванням їх вчинків. [15,7].

Встановлено, що революційною у сфері сценічного та кіномюзиклу стала діяльність хореографа та режисера Б. Фосса. Основним виражальним засобом його мюзиклів був джаз-танець, що сприяло розитку та поширенню джазової хореографії в світі. Ознаками стилю Б. Фосса стали: синкоповані ізольовані рухи частин тіла, навмисна обмеженість та повільність пересування по сцені, посилена увага до дрібних рухів очима, бровами, пальцями рук, тазостегнового поясу тощо, підкреслена сексуальність образів. На естетику костюмів акторів Б. Фосса вплинула стилістика Ч. Чапліна (чорні трико, білі рукавички, ажурні панчохи, цигарки, тростинки, капелюхи). А думку О. Верховенко, постановку «Танцюючи» («Dancin's», 1978-й) можна, вважати перехідною від сформованого жанру мюзиклу до жанру дансиклу (dancical), де хореограф, за умов традиційного викладення сюжету, виводить на перший план музику та танець [5,8].

У 60-і р. ХХст. Б.Фоссом було створено ряд популярних мюзиклів, здійснено постановки хореографічних номерів. Кіномюзикли Б. Фосса «Солодка Чаріті» (1968), «Кабаре» (1972), «Весь цей джаз» (або «Вся ця суєта», 1979) сприймаються як своєрідна трилогія, де відображено різні аспекти жорстокого світу шоу-бізнесу. Авангардні принципи зображення

танцю на екрані (експресивність, динамічність, зйомка згори, рух камери за танцівником тощо) зробили Б. Фосса провісником прийомів демонстрації танцювальних епізодів і відеокліпів кінця ХХ - початку ХХІ ст. Хореографія Б. Фосса активно використовується на початку ХХІ ст. (кіномюзикл «Чикаго», 2003-й р., мюзикл «Фосс» на Бродвеї, численні джазові танцювальні композиції у стилістиці Б. Фосса по всьому світу) (рис.А.8). Один із спектаклів («Мила Чериті» (Sweet Charity, 1969-й р. за мотивами фільму Ф. Фелліні «Ночі Кабірії») він переносить на екран, користуючись танцями і співом як головним засобом розвитку сюжету і розкриття характерів. Синтез традиційної драматургії і виразних засобів мюзиклу, збагачених стилістикою сучасного балету, приводить Фосса до постановки його кращої картини – «Кабаре» (Cabare 1972-й р. за розповідями К. Айшервуда і на підставі мюзиклу Дж. Кендера і Ф. Ебба, премія «Оскар» за режисуру) [14,104].

Інші його стрічки: «Ленні» («Lenny», 1974-й р.), «Уся ця метушня», «Увесь цей джаз» («All That Jazz», 1979-й р.), «Зірка- 80» («Star 80», 1983-й р.) [14,105].

А в 1998-му році ХХст. скандальне особисте життя англійського письменника Оскара Уайльда стало також предметом бродвейського мюзиклу «Брудна непристойність» [14,105].

Самі американці вважають, що Бродвей – це єдине місце в американському театрі, де можна прославитись на всю Америку [14,105].

До кінця 60-х років ХХст. джаз - танець міцно зайняв своє місце в ряду напрямків сучасної хореографії. Його застосування було досить широко: побутовий танець, танець театральний, танець кіно, і нарешті, хореографічні вистави, створені мовою джазового танцю. Будучи «відкритою» системою, джазовий танець у своїх шуканнях звертається до засобів виразності інших систем і напрямків танцю, вбираючи в себе досягнення танцю «модерн», класичного танцю, фольклорної хореографії та інших форм танцювального мистецтва. У результаті почався процес злиття основних технік сучасної хореографії і виникла нова художня форма - модерн-джаз танець [15, 7].

Нетиповим став мюзикл «Вимітайся!» («Movin'Out!», музика Б. Джоела, балетмейстер Т. Тарп), де втілено історію покоління американської молоді 1960-х рр. та їхній досвід війни у В'єтнамі. Акторські партії у мюзиклі виконують танцівники, а піаніст та група вокалістів не беруть участь у дії (твір можна кваліфікувати не тільки як мюзикл, а й як рок-балет). Тут яскраво проявилась тенденція зміни пріоритетів у створенні американського мюзиклу, де панівна роль перейшла від режисерів-постановників до балетмейстерів [5, 8].

Мистецтво Алвіна Ейлі (1931-1989-й рр.), хореографа і танцівника, який представляв так зване «чорне» хореографічне мистецтво США, будучи частиною загальноамериканської культури, базувалося на *африканській фольклорній спадщині* і на традиціях американської гилки танцю «модерн».

А. Ейлі протягом своєї діяльності в Американському театрі танцю здійснює з його артистами близько вісімдесяти постановок, багато з яких і нині визнані класичними. Це такі твори, як «Одкровення» (1960-й р.), «Сюїта блюзів» (1958-й р.), «Пейзаж» на музику Бели Бартока (1981-й р.), «Нічне істота» на музику Дюка Еллінгтона (1975-й р.), «Чарлі Паркеру, на прізвисько «Пташка», - з любов'ю» на музику Ч. Паркера (1984-й р.), монолог «Крик» (1971-й р. у виконанні партнерки і послідовниці - видатної танцівниці Джудіт Джемісон, яка наприкінці 60-х рр. підкорила Нью-Йорк силою впливу на глядача, експресією передачі сценічного образу, високою технічною майстерністю [24, 39].

Хореограф і педагог, почесний доктор кількох університетів, лектор, постановник балетів в багатьох трупях Америки та Європи, Джудіт Джемісон з 1989-го року очолила Американський театр танцю Алвіна Ейлі і школу Американського танцювального центру Алвіна Ейлі.

Сім творінь Ейлі стали своєрідним стрижнем програми. Чітка композиція і точна форма цілеспрямовано ведуть в балеті А. Ейлі до втілення хореографічної ідей. *Поліфонічні і поліритмічні структури* в групових танцях, *миттєво що з'єднуються в ансамбль*, завжди ефектно підкреслюють кульмінації як у драматичних епізодах, так і у веселих, життєрадісних сценах, близьких за духом *регтайм і хай-лайф* простого негритянського люду. Нерідко автор користується в сюїті формою «рондо», немов підкреслюючи вселенську ідею спільності людей. При формальній ознаці єдності пластики в самому русі танцю закладено неодмінна умова: *віртуозна техніка* виразність і глибока емоційність.

В основу сюїти «Одкровення» лягла переважно музика релігійного характеру - піснеспіви, *спірічуели*, *блюзи* відповідного змісту, розповідають про любов і страждання, заспокоєння і звільнення духу. Цей спектакль приніс славу не тільки постановнику, але і всьому колективу і виконавцям, зокрема, Джудіт Джемісон. У «Одкровеннях» - одвічна ідея спільності і самотності, покаяння і прощення. *Тексти не ілюструються*, вони лише привід для танцю, втілення його ідеї. Ця постановка особливо наочно показує, можливості *акторського самовираження* [24, 40] (рис. А.9-10).

Взагалі ж всі артисти трупи однаково володіють технікою брейка, регтайма, фокс і суінга, танго, фламенко. Використовуючи цю різноманітну танцювальну лексику хореограф *Т. Бітті виводить різнохарактерні типи сьогоднішнього суспільства* [24, 40].

На початку 80-х рр. ХХ ст. стає все більш популярною одна з форм сценічного джаз-танцю «брейк» танець. Його виконавці почали з'являтися в комерційних проектах (ТВ шоу, рекламах, відео кліпах і т. ін.). «Брейк» танець стає частиною шоу-бізнесу, а український балетмейстер Г.Ковтун використовує його у балеті «Распутін» для пластичної характеристики пролетаріату, як руйнівної сили християнських цінностей під час революції 1917р.. У ці ж роки на екрани виходить фільм «Flash dance», який набуває широкого розповсюдження, і стає методичним посібником основних елементів «брейк» танцю [18,18].

2.2. Естетичні особливості театрального і соціального джаз – танцю ХХ століття

З аналізу низки джерел, присвячених творчості представників театрального і соціального джаз-танцю ХХ ст. Нами досліджено і визначено головні естетичні особливості його різноманітних форм.

Безсумнівно, естетичні особливості різноманітних форм джаз-танцю тісно пов'язані і світоглядом хореографів і виконавців, а також їхньою індивідуальною виконавською манерою. Наприклад, дитячі спогади А.Ейлі пов'язані з відвідуванням недільної школи та баптистського Союзу молоді, де на уроках музикування виконувалися блюзи, спірічуели, релігійні гімни, які ввібрали в себе особливості афро-американської вокальної культури.

Під впливом вистав російського балету і трупи Катрін Данхем він вирішив вчитися танцю. Першим його вчителем став Лестер Хортон, організатор єдиної тоді школи для артистів усіх стилів. У 1953-му році (після смерті Л. Хортон) Алвін Ейлі очолив його колектив і почав здійснювати свої перші постановки. Як танцівник, він у наступні роки бере участь у численних виставах, мюзиклах і драмах. Удосконалюючи своє виконавське мистецтво, в основі якого техніка афро-карибського традиційного танцю, він органічно переломлює її в своїй творчості, поєднуючи з технікою індивідуальних стилів танцю «модерн» Л. Хортон і М. Грехем, вплітаючи в пластичний малюнок також елементи класичного і джаз-танцю.

Алвін Ейлі відроджував у своєму колективі твори відомої танцівниці, і хореографа, і вченої Катрін Данхем. Вона поєднувала в собі чарівність, і блискучий гумор, сміливість і гостре почуття допитливості і, що найважливіше, проникла в маловивчений світ традиційних африканських ритуалів і образів. Як очевидець та учасниця, вона перетворила результати своїх досліджень у хвилююче театральне видовище.

Проаналізуємо окремі хореографічні вистави, що використують різноманітні форми джаз-танцю.

У виставі «Нічна істота», коли туманна громада нічного міста (спроєкована на заднику), ніби готова поглинути людей, відступає і розчиняється, група танцівників починає своє повільне розгойдування: чоловіки і жінки, яких «згуртували» їх прикриті і радості, права і безправ'я. Скульптурна структура розпадається - танцівник, танцівниця, пара за парою, кожен розповідає про своє засобами джаз-танцю. ця своєрідна суїта, поставлена в 1975-му році на музику реформатора джазу Дюка Еллінгтона, заснована на блюзі і спірічуелс.

На блюз «спирається» і хореографія «Сюїти блюзів». На думку Ю.Скота, «...вона сприймається як танцювальний «колаж», винахідливо виконаний, що дає аудиторії миттєве задоволення[ст. Скот39]. Сюїту-рондо танцює вся трупа і кожен має свою характерну партію, веде власну драматургічну лінію: дружина лає чоловіка, кокетка «водить за ніс» кавалера, люди сперечаються, гуляють, танцюють, закохуються. Яскравим прийомом

«стоп-кадру» вихоплюються з ансамблю виконавці, яким дається право сольної репліки у поліфонічному малюнку. У жанрових сценках використані джайв і сунга, регтайм і елементи «кантрі данс», вкріплені в техніку танцю «модерн». Виконання всіх артистів відрізняє незвичайна музикальність і повна свобода, що показує сучасний танець як засіб вираження будь-якого емоційного стану. Наприклад, тріо (Епріл Беррі, Дебора Маннінг, Деборг Чейс) сумне і драматичне, розповідає про долю дівчини: «Моя сестра поїхала далеко ..., чи повернеться додому? Навколо так багато спокус і горя, злиднів і безправ'я ... » [24, 39-40] ця сумна тональність змінюється острогрозотексним епізодом комічної бійки.

Різнобарвні костюми, сяють як вогники: «Кокетка» в зеленій сукні має немислиму «чалму» - бант на голові. Образ «Хромоножки» (в чудовому виконанні Мерілін Бенкс) змушує згадати далекого знаменитого Джуба (Генрі Лейна), і його послідовників, розвиваючих техніку джаз-танцю.

В основу сюїти «Одкровення» лягла переважно музика релігійного характеру - піснеспіви, спірічуели, блюзи відповідного змісту, розповідають про любов і страждання, заспокоєння і звільнення духу. Цей спектакль приніс славу не тільки постановнику, але і всьому колективу і виконавцям, зокрема, Джудіт Джемісон. У «Одкровеннях» - одвічна ідея спільності і самотності, покаяння і прощення. Тексти не ілюструються, вони лише привід для танцю, втілення його ідеї. Ця постановка особливо наочно показує, можливість акторського самовираження [24, 40]. (рис.А)

Здатність виконавця індивідуалізувати свій танець, пристосовувати його до естетичних і соціальних змін обумовлена імпровізацією.

Так, першим педагогом і хореографом, що об'єднав у своїй творчості техніку джазового танцю і танцю «модерн», був Джек Коул його система, так званого «хінді-джазу», об'єднала техніку африканського танцю з рухами індійського фольклорного танцю. Його учень Мет Метокс володіє технікою класичного танцю і «степ» танцем поєднав їх з технікою джазового танцю. Це одним з відомих педагогів, що синтезував у своїй методиці техніку класичного танцю і джазу, був учень Б. Ніжинської і Адольфа Больма Луїджи (Юджин Луїс). головними естетичними особливостями джаз-танцю є – імпровізація, поліритмія і поліцентрія. За В. Озеровим, імпровізація – метод творчості у різних видах мистецтва, що передбачає створення твору у процесі вільного фантазування, експромтом. Типи і засоби імпровізаційної техніки у джазі надзвичайно різноманітні, що зумовлено особливостями різних джазових стилів; індивідуальної виконавською манерою; специфікою характерних для джазу музичних форм та жанрів. Широкого застосування набули такі різновиди імпровізації, як сольна і ансамблева, вільна і обмежена, колективна гра, короткий брейк, або імпровізація на визначену тему; імітація імпровізаційного стилю інших виконавців [8, с. 364].

Поняття «поліцентрія», за В.Ю. Нікітіним, це генеральний принцип танцювальної техніки джазового танцю який містить у собі вимогу руху кожної частини тіла – цетру, незалежно від іншої частини. Поняття танцювальної «поліритмії» дуже тісно пов'язано з музикою і означає, що

центри можуть рухатися в різних ритмічних схемах метрично незалежні одна від одної [6, с. 13-14].

Тому техніка і індивідуальний стиль кожного виконавця джаз-танцю залежить від рівня його технічної підготовки, має багато варіацій і поєднань різноманітних танцювальних стильових напрямів і форм: класичного, стиля «модерн», фольклорного, побутового та інших танців. Музична основа джаз-танцю – як правило, джазова музика, для якої характерна темпова різноманітність [9, с. 62]. Однак, різноманітність тематики і індивідуалізації джаз-танцю вимагає використання музичних творів різних стильових напрямків.

До відмінних особливостей джазу - танцю можна віднести такі його властивості, як чуттєвість, емоційність. На думку Б. Феліксдала: [ст.62Феліксдал]. «...Говорячи про джаз - танці, ми можемо звернутися до такого вислову, як «душа танцю». «Душа » у джаз-танці живе разом з тілом, в одному ритмі, одному настрої. Сучасний джаз - танець пропонує необмежені можливості, вимагаючи від виконавців творчості та індивідуальності. Хтось хоче розважатися, хтось прагне передавати таємничі незбагненні, життєві перипетії, третій захоплюється чистим рухом, композицією, ритмом. Все це і є джаз – танець» [27,62].

Розглянемо естетичні особливості деяких форм соціального джаз-танцю. Для танца «хіп-хоп» (темп музики – 20-30 тактів у хвилину) притаманна *африканська пластика*: рухи на півзігнутих колінах, напівзігнутому (сутулому) корпусі, розкачування, м'які рухи, розслаблення м'язів, багато дрібних рухів руками («locking»), головою, при відносно широких позиціях ніг; короткі стрибки (зіскоки в підлогу), оберти, зустрічаються більш важкі стрибки (трюкові елементи). Хіп-хоп контрастний танець: на фоні візуального розслаблення корпусу (або загальної розслабленості рухів) несподівано виникають силові, акробатичні або трюкові елементи. Танцювальні рухи і саме їх виконання носить характерну стрибкову дію, з типовими зіскоками, коливаннями корпусу, розкачуванням. Музикально танець хіп-хоп виконується головним чином з акцентом на восьмих долях.

Костюм для танцю хіп-хоп, тісно пов'язаний з місцем його виникнення. Цей танець народжений на вулиці тому претендує на звання короля вуличної культури. Тому і костюм включає в себе, як правило спортивне взуття (кросівки, кеди), широкого крою штани з різноманітними кишнями, ремінцями, і т.д., толстовки, куртки, вільного крою з різноманітними кишнями, ремінцями, капюшонами, заціпками. Носиться такий одяг вільно, дещо «не охайно», також додаються різноманітні аксесуари: ланцюжки, шапочки, бандани, пояски, напульсники, кепки. Зовсім не характерно для стилю хіп-хоп елементи декору з яскравим блиском, біжутерією, які в обмеженій кількості можуть застосовуватись у сценічному варіанті

Відправна точка для «брейк-танцю» Південний Бронкс - *початок 70-х рр.*, це хіт Джеймса Бауна «Get on the Good Foot». Захоплюючись його

енергійними з акробатичними елементами танцем на сцені люди стали танцювати танець під назвою «Good Foot». Молоді танцівники виходили на танцювальні площадку і «ламали» звичайні рухи в такт ломаним музичним ритмам. Цих виконавців називали «break-boys», а пізніше скоротили до «b-boys».

Брейк-танець заставляє танцівників використовувати свою уяву, щоб виконати найрізноманітніші трюки у «зібраннях» його виконавців для змагання. Головне завдання цих танцювальних змагань «побити» противника більшою винахідливістю найрізноманітніших фризів і рухів, виконанням швидких і чітких підбіжок. Танцівники, які об'єднуються у команди і загалом танцюють разом, виробляють свій стиль, щоб протиставити його іншим командам.

«Брейк»-танець поділяють на нижній (powermove), та верхній (top rock).

Костюми для «брейк» танцю використовуються аналогічними стилю «хіп-хоп». Досить часто танцівники використовують найрізноманітніші аксесуари, наколінники, накладки для ліктів, шапочки для обертів на голові, еластичні бинти і т.д. Ці речі вберігають виконавців від травмування під час виконання важких акробатичних елементів, особливо під час їх вивчення. Верхній брейк денс або інакше його називають електрик-бугі[ст.18 Плахотнюк].

«Транс» (анг. trance) - музичний напрям який з'явився у 1992-му році в Німеччині і Бельгії. Він відрізняється простим звучанням і яскраво вираженими клавішними темами. Як правило, «транс» досить мелодичний, хоча нерідко зустрічаються композиції, побудовані на повтореннях однієї музикальної фрази. Танцювальний «транс», як одна з форм сценічного джаз-танцю характеризується - пластичними і чіткими рухами. Широкі рухи поєднуються з «точками». Складається враження, що танцівники рухаються під впливом гіпнозу. Виникає враження сповільненої зйомки (танцівник ніби робить зусилля для подолання опору повітря) і поряд зовсім інше враження – «стробоскопу». Костюми для танцювальних композицій в стилі транс можуть створюватись найрізноманітніші, в залежності від того образу який створює виконавець на сцені.[18, 19-20]

В «Електрик-бугі» («electric-boogie») - однієї з танцювальних форм сучасного соціального джаз-танцю, техніка рук відтворює давньоєгипетські фрескові зображення, кисть чи лікоть повинен бути зігнутий під кутом дев'яносто градусів. Танцівники, виконуючи мультиплікацію, рухаються імітуючи механічні рухи роботів, найрізноманітніших механізмів, гострі електричні рухи, різноманітні протікання електричних хвиль, елементи пантоміми, "удар" струмом, фіксовані кроки, маріонеток, та інші. При виконанні цієї форми соціального джаз-танцю важливо показати більше ніж два різноманітних методів руху, та при цьому виконувати їх граційно, з індивідуальним баченням, з армонією музики, танцю, костюму [18, 18].

В кінці 60-х рр. – першій половині 70-х рр. ХХст. найяскравішим явищем в афроамериканській джазовій музиці став «фанк», музичні

композиції якого побудовані на постійних повтореннях мелодичних і ритмічних структур. Засновники музичного «фанка»: Джейм Браун, Джордж Клінтон, що створював на сцені театр абсурду, і Слай Стоун.

Особливість ритму «фанку» визначає особливість хореографічної лексики. Ритм з елементами свінга, має вплив на характер рухів: плавні, спокійні рухи завершуються, як правило, жорсткою фіксацією — точкою. Рухи виконуються на розслаблених м'язах тіла, але у момент музичного акценту відбувається фіксація танцювального па у позі. «Фанк» відрізняється синкопованими танцювальними рухами.

В період популярності «фанка» шанувальники цього стилю носили широкі штани-дзвони, взуття на високих підборах, яскравий довгий одяг і зачіски «афро». Зараз при виконанні танцю «фанк» костюм складається як правило з яскравих модних, стилізованих для сцени речей: різноманітні топи (у дівчат), джинси, куртки, і т. ін.

«**Tectonic**» (анг. «tectonic» тектоніческий, близький до грецького «*tektonikos*») — нова форма сучасного соціального джаз-танцю ХХІ століття. Тектонік - танець, який об'єднує в собі різноманітні форми джаз-танцю.

Хореографічна лексика «Tectonic» основана на «брейк»-танці, «хіп-хоп», та інших формах соціального джаз-танцю, але основна його особливість це – робота рук «змійками» і «колами» у частково розслабленому стані.

Історія «тектоніка» починається у Франції, у приміському нічному клубі «Metropolis» на вечірках «Tectonic Killer», де збиралась молодь, що прагнула бути не подібною на інших. У 2007-му році «tectonic» вперше виходить на широкого глядача, дебютуючи на фестивалі «Paris Techno Parade».

Характерний костюм танцівників «tectonic» - це звужені джинси, штани, облягаюча тіло футболка з будь-яким малюнком (найчастіше з певною символікою «tectonic»), білий ремінь, напульсники, гетри яскравих кольорів, кросівки баскетбольного стилю з характерним чорно білим малюнком шахової дошки. Сьогодні будь який виконавець танцю «Tectonic» вдягає все що захоче, починаючи від балахонів і широких штанів, завершуючи шортами і оголеним торсом.

Таким чином, генеза театрального джаз-танцю наприкінці ХІХ ст. у США пов'язана з афроамериканською фольклорною танцювальною культурою, а його головними естетичними особливостями можна вважати імпровізацію у різноманітності її різновидів, що спираються на різні стильові напрями і форми сучасного танцю; а також поліритмію, поліцентрію та використання музичних творів різних жанрів і стилів афроамериканської музики, та симфонічних і оперних творів сучасних композиторів (рис. А.11-12).

ТЕМА III

ОСНОВИ ТЕХНІКИ ТА МЕТОДИКИ ВИВЧЕННЯ ТЕАТРАЛЬНОГО (СЦЕНІЧНОГО) ДЖАЗ-ТАНЦЮ

3.1 Сутність технічних принципів та основи техніки театрального (сценічного) джаз – танцю

Як було зазначено вище, джаз-танець є «відкритою» системою, тому сьогодні існує багато варіацій в його техніці і індивідуальних стилях. Одних виконавців привертає примітивна африканська техніка, інші з'єднують джаз-танець з етнічним танцем, треті використовують «теп-данс», побутовий танець, елементи іспанських, індійських, латиноамериканських танців. Багато виконавців джаз-танцю володіють технікою класичного танцю і танцю «модерн», тому особливості їх техніки також являють собою різноманітні індивідуальні стилі джаз-танцю. Але для всіх різноманітних індивідуальних стилів джаз-танцю характерні загальні естетичні та технічні особливості, які були виокремлені Кетрін Данхем при аналізі африканського фольклорного танцю [15, 12]:

1. Використання принципу «колапса».
2. Активне пересування виконавця у просторі по горизонталі і вертикалі.
3. Ізольовані рухи окремих частин тіла.
4. Використання ритмічно ускладнених та синкопованих рухів.
5. Поліритмія танцю.
6. Комбінування і взаємопроникнення музики і танцю.
7. Індивідуальна імпровізація у тілі.

Розглянемо зміст понять основних технічних принципів джаз-танцю за В. Нікітіним [15].

Принцип «Коллапс»

Основною рисою, що відрізняє джаз-танець від класичного танцю є, в першу чергу, специфіка утримання положення спини, хребта. Якщо в класичному танці хребет є віссю всього тіла, віссю обертання та стрибків і існує навіть спеціальній термін «arłomb», то в джаз-танці – хребет м'який та розкутий. Як було зазначено вище, при напруженні неможливі рухи окремих «центрів», наприклад «пелвісу» чи грудної клітини, в той час, як при достатньо розкутому торсі такі рухи є можливими. Основна задача педагога на першому етапі навчання – досягти достатньої свободи, розкутості хребта, щоб здійснювати рухи окремих його «частин». Але, в той же час тіло повинне бути достатньо напруженим, щоб рухи були наповнені енергією та емоцією. Розподілення «напруження» і «розслаблення» складають основу техніки джаз-танцю [18].

Таким чином, «колапс» - це своєрідне положення тіла, коли немає напруження й витягнутості.

«Ізоляція» та «Поліцентрія»

У африканському танці тіло складається з окремих частин – «центрів»: це голова і шия, плечевий пояс, грудна клітка, пелвіс (тазостегнова частина), руки і ноги. Оскільки руки і ноги складаються з окремих частин: в руці - кисть, передпліччя, в нозі - стопа і голенистопа, то ці частини «центрів», які називаються ареалами, можуть також ізолюватися і виконувати рухи незалежно від інших «центрів». Ці центри можуть просторово і ритмічно незалежно рухатися, саме це і створює *поліцентрію руху*. Кожна частина тіла, або кожен «центр», має своє власне поле напруги і свій власний центр руху. У своєму русі ізолювані «центри» можуть поєднуватися один з одним (координуватися). При рухах 2 - центрів одночасно ми говоримо про *біцентрію*, 3 - *тріцентрію*, при руху всіх центрів - *поліцентрію*. Поліцентрія - це основоположний принцип танцювальної техніки. Для того щоб, перевести його в реальну видимість танцю, існує технічний прийом, який називається «ізоляцією» і має на увазі, що кожна частина тіла, «центр», рухається незалежно від іншої частини. Ця, на перший погляд, проста задача досить складна для початківця - танцюриста, так як по анатомічним особливостям нашого тіла всі центри тісно пов'язані між собою, і рух, наприклад, голови, природно викликає напругу в плечовому поясі або в грудній клітці. Однак «ізоляція» - це основний технічний принцип, з якого починається навчання джаз-танцю. Але реалізація цього принципу тісно пов'язана з технічним прийомом «напруги» та «розслаблення». За словами Б.Феліксадала: «Без нього танцівник не може працювати в манері «ізоляції». «Напруга» і «розслаблення» співіснують, і вони завжди поруч. Якщо одна якась частина тіла виконавця «розслаблена», то «напруга» утримується іншими частинами тіла [18].

«Поліритмія»

У джаз – танці «центри» можуть рухатися не тільки в різних просторових напрямках, але і в різних ритмічних малюнках, метрично незалежних один від одного. «Поліритмія» тісно пов'язана з музикою. Африканські фольклорні танці супроводжують виключно ударні інструменти. Найчастіше використовується кілька інструментів, кожен з яких веде свій власний ритм. Сучасна музика, особливо джазова, монометрична за своєю структурою, тобто накладення різних ритмічних малюнків не відбувається, проте під час імпровізації того чи іншого інструменту ритм імпровізації накладається на базовий ритм. Це призводить до появи такого музичного поняття, як «свінг», тобто певної пульсації основного ритму, пов'язаного зі зміщенням мелодійного малюнка та ритмічної основи твору. Саме це зміщення неможливо зафіксувати нотними знаками, проте воно дуже впливає на танцювальний рух, яке виконується під свінгову музику, тому, що танцюрист повинен *відчувати своїм тілом музичний «свінг»* і намагатися втілити його в русі. Звідси і з'являється не тільки музичне, але і танцювальне поняття «свінгу». У танці це поняття означає розгойдування, моторно -

ритмічний рух будь-якої частини тіла або всього тіла цілком. «Свінг» в русі повинен виконуватися насамперед вільним, ненапруженим корпусом або окремою частиною нашого тіла (рукою, ногою, головою, «пелвісом»). При цьому русі головне завдання - відчувати вагу тіла або його частини і вільно розгойдуватися вгору - вниз, вперед - назад або з боку в бік.

Свінгові рухи корпусу особливо допомагають розслабити хребет і зняти зайву напругу. Прикладом поліритмічного руху є ударник, який одночасно руками і ногами створює різноманітні ритми і часто співає.

«Мультиплікація»

Це поняття також тісно пов'язано з ритмом. Воно означає, що *єдиний рух* розкладається на *складові частини*, фазується *мультиплікується*. Простіше кажучи, в чотирьохдольному такті робиться кілька акцентів у проміжках між основними частками такту. «Мультипліковані» рухи можуть бути неоднаковими за часом і нерегулярними. Вони можуть займати весь такт, а можуть і яку небудь його частину. Розглянемо «мультиплікацію» на прикладі кроку. Крок – це не тільки рух, пов'язаний з переміщенням в просторі, але і перенесення ваги тіла з однієї ноги на іншу. При «мультиплікації» в проміжку між кроками виповнюється кілька рухів, але тільки одне пов'язане з перенесенням ваги тіла.

«Координація»

При одночасному русі двох чи більше «центрів» одночасно виникає необхідність скоординувати їх. Координація здійснюється двома способами: імпульсом, при якому двом чи кільком «центрам» надається рух одночасно, або має місце принцип «управління», тобто «центри» включаються до руху послідовно. Координуватися можуть найрізноманітніші «центри»: голова та «пелвіс», руки і голова, плечі і голова. Менше застосовується координація голови і грудної клітини, але і вона є можливою. Плечі можуть координуватися з головою, «пелвісом», руками і ногами. «Пелвіс» сполучається з головою, грудною клітиною, плечима, руками і ногами. Рухи двох та більше «центрів» можуть бути виконані в одному напрямку (наприклад, голова та «пелвіс» вперед- назад) - тоді можна казати про паралельність, але можуть рухатися й у протилежних напрямках (наприклад, голова – вперед, «пелвіс» – назад) - це є «опозиція».

В джаз-танці існує поняття, яке на перший погляд суперечить «ізоляції», коли один «центр» активізує інший, нібито керує ним, але при такому керуванні помітний розрив між рухами у часі. Спочатку починає рухатися один «центр», потім через певний проміжок часу - другий, третій і т.д. При активізації «центру» танцівник застосовує певне мускульне зусилля, яке має назву «імпульс».

Логіку вище названих технічних принципів визначено у науковій праці М.М. Погребняк [20] Згідно її твердженню, теорії Ф.Дельсарта та Е. Жака-Далькроза обумовили виникнення на різних етапах розвитку світової

школи танцю «модерн» її основних технічних принципів («колапс», ізоляція, поліцентрія, релаксація, поліритмія, імпульс) [20].

«Колапс» полягає у вільному і природному положенні тіла (на відміну від класичного *arlomb*), яке необхідне для створення "безумовних" рухів, породжених миттєвими внутрішніми поривами і підкорених внутрішнім ритмам особистості (танцівника).

«Колапс» дає можливість застосовувати ізоляцію, тобто розчленування тіла на окремі ізольовані, так звані, «центри»: гомілку, ступню, плече, кисті, пальці та ін., які можуть рухатись просторово і ритмічно, незалежно один від одного, створюючи поліцентрію і поліритмію руху.

Центри повинні бути достатньо вільними, щоб рухатись ізольовано, і достатньо активними, щоб виконати потрібний рух. Регуляція напруги та розслаблення («релаксації») окремих центрів сприяє насиченості образу, його динамізму. «Релаксації», на думку Далькроза, дозволяє «вивільнитися природним ритмам» [20].

У якому б центрі не народився Іпульс (або закінчився), він є основою будь-якого грамотного руху, аби він легко читався. Активізація одного «центру» іншим здійснюється за допомогою, так званої, «хвилі», яка розповсюджує розпочатий рух у певному напрямку і певному характері.

Імпульс, крім точки прикладання, що легко читається глядачем, має чіткий напрям (уперед, вгору, вбік і т.інш.) та певну силу (може бути більш, або менш енергійним).

«Хвиля» має напрям, що вказаний імпульсом, та пов'язану з імпульсом величину енергії (амплітуду).

Місце початку руху (точка прикладання імпульсу) залежить від мети дії та характеру дії.

Мета і характер дій визначаються характером хвилі і пов'язані з логікою дії, отже, даний імпульс і дана хвиля є виявом індивідуальності.

Основна паралельна позиція ніг джаз-танцю - ноги паралельно, але не торкаються одна одну, руки витягнуті по сторонах, середній палець в одній лінії з лінією тіла. Руки, ноги, хребет розтягнуті, подовжені, але не сильно. Немає напруги ні в плечах, ні в районі ший, ні в тазу, ні в колінах, ні в зап'ястях [29].

Нижче наведені початкові позиції і положення джаз-танцю (школа Б. Феліксдала). (рис.3.1-7). Наприклад: лікті зігнуті, руки перед торсом на рівні сонячного сплетіння, кисті у положенні «джаз»;руки розкриті в сторону або руки над головою витягнуті в ліктях і напружені займають положення проміжні між основними позиціями класичного танцю. Ноги знаходяться у позиція першій і другий, четвертій і п'ятій (вільних) позиціях.

Найважливіші в сучасному джаз - танці є основні осьові рухи можуть виконуватися з або без пересування. Тут є три принципових категорій: згинання, витягування, обертання. Танцівники джаз-танцю повинні знати, як кожна частина тіла рухається ізольовано, і в той же час співвідноситься з іншими частинами тіла.

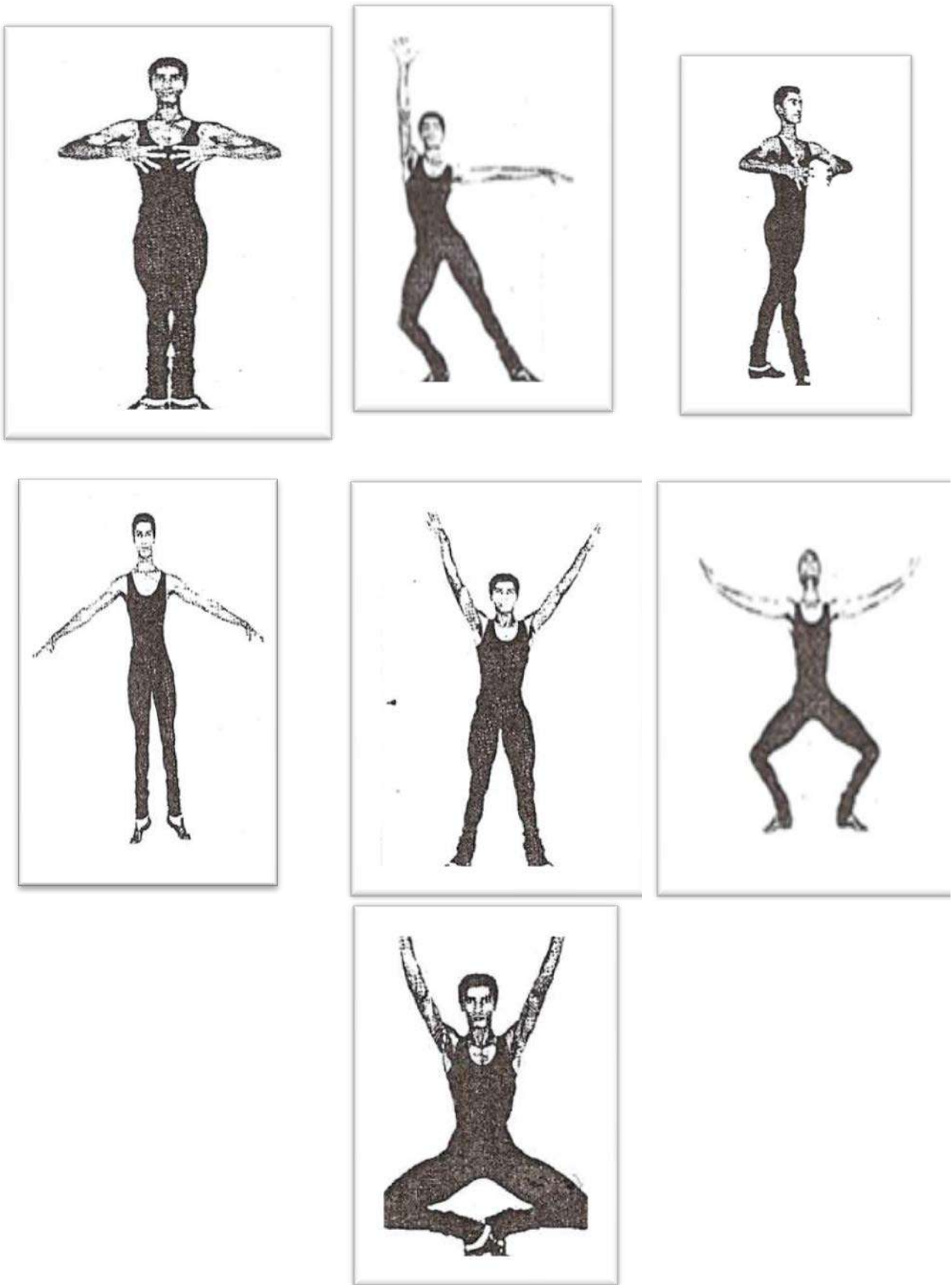


Рис.3.1-7 Початкові позиції джаз танцю

Кожен виконавець повинен вивчати, досліджувати рухи окремих частин тіла, розрізняти свої відчуття при згинанні, витягуванні, і обертання навколо власної осі. Існують спеціальні вправи, які захоплюють всі частини тіла: пальці рук і ніг, зап'ястя, шиколотки, лікті, коліна, плечі, стегна, торс, хребет, шию; локалізують рух в різних районах хребта (шия, середня секція грудної клітини, попереки; стегна).

3.2. Основи різноманітних методик вивчення (шкіл) окремих форм сценічного джаз-танцю

Для визначення методики вивчення вправ джаз-танцю нами проаналізовано окремі не чисельні методичні праці представників різних шкіл сценічного (театрального) джаз-танцю: Бенджаміна Феліксадала, І Мібмахла, школа «степа» В.Кірсанова, а також систематизовано основи вивчення «брейк»танцю.

Спираючись на зміст цих праць, а також вище - зазначені естетичні і технічні особливості африканського фольклорного танцю, можна визначити основні структурні розділи уроку театрального (сценічного) джаз-танцю. Це: 1) розігрів всіх частин тіла («центрів»); 2) ізолювані окремих «центрів»; 3) вправи на розвиток рухливості хребта; 4) «крос» - активне пересування у просторі; 5) комбінації і індивідуальна імпровізація виконавця.

Нами досліджено і систематизовано орієнтовне змістове наповнення цих розділів. Так у розділі «Розігрів», наприклад, використовуються наступні вправи; опис яких надається нижче: вправи на розтягування м'язів ніг, хребта, живота; вправи групи battement.

Вправа 1 («кошка», варіант 1)

Вихідне положення - навпочіпки, долоні рук лежать перед ступнями на підлозі

1-8 8 раз навпочіпки пружинимо.

1-8 Ноги помалу розправляємо, руки залишаються на підлозі. 1-4 Повертаємося в положення навпочіпки і 4 рази пружинимо. 5-8 Ноги помалу розправляємо, руки залишаються на підлозі. Цю вправу можна скоротити.[39]

Вправа 2 («кошка», варіант 2)

1-4 4 рази пружинимо навпочіпки.

5-8 Ноги помалу розправляємо, руки залишаються на підлозі.

1-4 Руками рухаємося вперед, п'яти залишаються на підлозі.

5-8 Спину вигнути дугою і знову прогнути.

1-4 Руками рухаємося назад.

5-8 4 рази пружинимо навпочіпки.[39]

Вправа 3

Розтягування хребта

(принцип «падіння – відновлення» -«кошка», варіант 3)

Вправа розвиває почуття плавного присідання і випрямлення тіла.

Позиція

Ноги поставлені паралельно, на відстані 25 см один від одного. Руки розслаблено висять по бокам, коліна випрямлені. Вся увага вперед.

Положення 1. Рахунок 1-4.

Поступово видихаючи, опускаємо корпус вниз, до підлоги, поки коліна не зігнуться, а пальці рук не торкнуться підлоги. Фігура вигнута і опущена вниз.

Положення 2. Рахунок 1-4.

Випряміть коліна, а потім знову зігніть. Дихання природне.

Положення 3. Рахунок 1-4.

На вдиху починаємо поступово випрямляти коліна, стегна піднімаються, спина ще округлена (рахунок 1-2). Послідовно рух проходить через все тіло і завершується, спина в цьому положенні злегка прогинається, подібно арці, голова відкинута назад, погляд спрямований вперед (рахунок 3-4).

Положення 4. Рахунок 1-4.

Чотири м'яких згину в колінах, в той час, як спина зігнута.

Повторити 4 рази.

Примітка: Рух вгору повинно добре проглядатися, особлива увага - на стегна. Повинно бути відчуття, як стегна, погойдуючись, поступово вирівнюються, зупиняються, спрямовані вгору, як би незримо пов'язані з лінією плечей. Рух торса вгору в цей час продовжується.[27,63]При виконанні цих вправ стегна залишаються нерухомими.

Вправа 4

Початкове розтягування («Кішка», - варіант 4)

Позиція.

Стоїмо широко по другій позиції, (ноги далеко віддалені одна від одної і трохи вивернуті). Руки долонями спрямовані до підлоги, витягнуті у бік.

Положення 1. Рахунок 1-8.

Витягнулися безпосередньо вправо через верхню частину тіла і праву руку, в той же самий час «звільнили» (розслабили) ліве стегно. Область тазу нерухома.

Положення 2. Рахунок 1-8.

Витягнулися в ліву сторону через верхню частину тіла і ліву руку, звільнивши праве стегно вправо, область таза нерухома.

Положення 3. Рахунок 1-8.

Піднімаємо грудну клітку, як і голову, по діагоналі вгору, до стелі, потім всією верхньою частиною тіла витягуємося вгору і вперед. Через грудну клітку переходимо до «плоскої» спини, («flat back»), обличчя звернене вперед і в підлогу. Руки в другій позиції.[27, 63] (рис.Б.1-2)

Вправа 5

Вихідне положення - ноги на ширину плечей, руки вільно опущені

- 1 Стоячи на напівзігнутих ногах, голова назад, таз нахилений вперед.
- 2 В у цьому положенні зігнути вперед верхню частину тулуба.
- 3 Верхню частину тулуба залишаємо зігнутою, нагибаючи її донизу.
- 4 Верхню частину тіла залишаємо нахиленою донизу, ноги розправляємо.

5-6 За допомогою мускулатури живота (живіт втягнутий) помалу хребець за хребцем повернутися в стояче положення.

Важливо: під час розправлення плечі вгору не підіймати, всі рухи повинні бути плавними.

Вправа 6

Вихідне положення – напів шпагат, сидячи прямо права нога попереду; її ступня зігнута. Якщо все виконано вірно, п'ята не повинна торкатися полу. Обидві руки витягнуті вгору.

- 1 Верхню частину тіла нахилити вперед над правою ногою разом з руками.
- 2 Верхню частину тіла розправити, розчепірені долоні перед грудьми, лікті назовні.
- 3 Верхню частину тіла залишаємо розправленою, руки розвести в сторони.
- 4 Верхню частину тіла держимо прямо, руки вгору, тягнемося вгору.

5-8 Як 1- 4

1 Праву долоню обіперти біля правого стегна, ліва рука піднята вгору, відірвати стегна від підлоги.

2-4 Пружинити вперед до підлоги, сідницями не торкаючись до неї: майже сісти на шпагат, одночасно з рукою зробити вигін тулуба назад.

5 Сісти сідницями на підлогу, ліву ногу витягнути вперед.

6-7 Обидві ноги розслабити.

- 8 «preparation» з другої ноги.
Те ж саме на другу ногу (рис.Б.3-5)

Вправа 7

**Вихідне положення – сидячи, п'яти разом, руки біля щиколоток
(«frog position»)**

- 1-8 Хребет опускаємо вперед донизу.
1-8 Помалу розправляємо спину і ноги, кисті рук сягають великого пальця ноги, ступня у «flex»-положенні.
1-8 Пружинимо наперед, при цьому тягнемо спину.
1-8 Помалу підняти ноги до сідниць, руки на щиколотки (повернутися у вихідне положення)
1-8 Хребет опускаємо вперед донизу.
Цю вправу можна скоротити .
Важливо: помалу починати, поступово підвищуючи темп розтягування[39].(рис.Б.6-8)

Вправа 8

**Вихідне положення на сідницях
(друга позиція сидячи)**

- 1 Обхватити правою рукою праву п'яту з внутрішнього боку.
 - 2 Праву ногу підняти вгору, при цьому лікті зігнути.
 - 3 Праву ногу ведемо назовні, розправляючи при цьому руку.
 - 4 Праву ногу зігнути в коліні, відпочити.
- Те ж саме повторити з іншої ноги[39].

Вправа 9

Вихідне положення – лежачи на спині

- 1-2 Обхватити руками п'яти.
- 3-6 Стегна витягти вперед до гори.
- 7 Стегна покласти на підлогу.
- 8 Ноги випрямити[39]

Вправа 10

Вихідне положення — на сідницях

- 1 Верхньою частиною тіла описуємо напівколо справа - вперед і наліво. Руки при цьому витягти вперед.
- 2 Ліву руку твердо поставити позаду сідниць.
- 3-4 Стегна подаються вгору, максимально розтягуючись, права рука витягується по центру вгору.
- 5-8 Повторити у зворотному напрямку [39]

Вправа 11

Вихідне положення - лягти прямо на живіт, обидві ноги витягнуті, ноги розставлені на ширину стегон обома руками підперти грудну клітку

- 1 Дуже швидко лівою рукою відтиснутися від підлоги, унаслідок цього зробити півоберт (ліве плече назад).
- 2 В у цьому положенні «пауза».
- 3 Повернутися у вихідне положення.
- 4 «Пауза» у вихідному положенні
- 5-8 Теж саме на іншу сторону

Вправа 12

Вихідне положення - сісти прямо, ноги випрямлені уперед, (перша позиція сидяча), руки зімкнуті на потилиці

- 1-4 Помалу повернути верхню частину тіла направо (скручування хребта).
 - 5-8 Помалу повернути верхню частину тіла наліво.
- Важливо: не зводити лікті наперед[39].

Вправа 13

Вихідне положення - лягти прямо на живіт, обидві долоні підставити під плечі

- 1-4 Помалу відірвати від підлоги і підняти вгору верхню частину тіла. При цьому таз залишається не відірваним від підлоги.
5. Дуже швидко відірвати долоні від підлоги і завести руки високо назад. Верхню частину тіла із зусиллям затримати у повітрі і повернутися у вихідне положення.
- 6 Підтримати верхню частину тіла витягнутими руками, піднявши її.
- 7 Обидві руки покласти на підлогу, витягнувши їх вперед. Лягти прямо на живіт.
- 8 Вихідне положення.

Творче завдання:

- *Виберіть музику, витягуйтеся і розтягуйтеся в усіх напрямках, уникайте заготовлених зразків вправ.*
- *Уявіть собі, що Ви – змія. Поводьтеся, як змія.[39].*

Вправа 14

Вихідне положення – лежачи на спині

- 1-4 Помалу вернутися в положення сидячи. Стегновий хребетний стовп відірвати від підлоги. Голову та долоні нарешті помалу знову покласти на підлогу.
- 5-6 При цьому вигинати хребець за хребцем[39].

Вправа 15

Вихідне положення – лежачи на спині, руки витягти вздовж тіла, долоні повернуті догори

1 Обидві простягнуті ноги відірвати від полу, верхню частину тіла разом з витягнутими руками відірвати від підлоги.

2-7 Верхня частина тіла залишається піднятою. Описуємо маленькі кола розправленими піднятими ногами.

8 Розслабитися.

1-8 Відпочити, дихати глибоко.

Важливо: спину витягти, обличчям догори.

Вправа 16

Вихідне положення — лежачи на спині

1 Підняти верхню частину тіла без допомоги рук. Руки розпрямити вперед паралельно до підлоги, одночасно підняти зігнуті ноги. Внутрішня частина коліна паралельна до полу.

2 Триматися так («пауза»).

3-4 Помалу знову повернутися у положення лежачи на спині. При цьому слідкувати, щоб верхня частина тіла та ноги лягла на землю одночасно[39].

Творче завдання:

Використовувать музику з різними музичними інтервалами тихо та голосно. Музика голосна - всі в положенні 1; музика тиха - переходимо у вихідне положення.

Така ж сама вправа, але ноги злегка зігнуті під кутом. Ступні залишити на підлозі, голову відвести назад[39].

Вправа 17

Вихідне положення - лежачи на спині

1 Ступні витягти, руками обхватити коліна.

2 Голову покласти на коліна.

3-8. Як 1-2-сидячи.

1-5 В цій позі сидячи навпочіпки «пауза».

6 Ноги та руки підняти догори.

7-8 Прийняти вихідне положення[39]

Вправа 18

Вихідне положення –лягти на спину, ліва нога зігнута під кутом, стоїть на усій ступні.

1 Пряма права нога як умога далі закидається вгору і назад і повертається назад.

2-8 Повторити.

Теж саме лівою ногою[39].

Вправа 19

Таж сама вправа виконується з вихідного положення стоячи.

1 Крок лівою ногою вперед.

2 Права нога виконує кидок на 180° зі скороченою («flekx») стоєю.

3 Права нога ставиться позаду лівої.

4 Крок лівою поруч.

5-6 Повторити з другої ноги.

Варіант:

Нога рухається вперед навкіс.

Правила виконання: верхньою частиною тіла не нахилитися вперед, вся ступня повністю стоїть на підлозі.

Вправа 20 «КІСК»

(кидок ногою з багатьма варіаціями)

Підготовче завдання: стати на ногу і бити іншою в різних напрямках і з різною силою.

Вправа 21

Вхідне положення: ноги паралельно на ширині плечей (II паралельна позиція) руки по сторонах або легенько зігнуті

1 Витягнути праву ногу на 90° і поставити праву ступню до лівого коліна(положення не виворотного «passe»).

2 Кидок правою ногою вперед.

3 Права нога знову приймає положення не виворотного «passe».

4 Поставити праву ступню до лівої ступні.

5-8 Повторити з іншої ноги[39].(рис.Б.9-10)

Вправа 22

Повторити вправ 21, але кидки робити у бік і назад.

Вправа 23

Кидок виконується вище ніж 90° дугою і розтягується у кроці [39]
(рис.Б.11-14)

Наведемо приклади окремих рухів сценічного джаз-танцю, що виконуються активному пересуванні у просторі.(школа....).Нижче зазначені рухи можливо розширити імпровізаційними авторськими рухами.

«Primitive Wkalk»

Тенденція ставити стопу всією підошвою на підлогу - це типова джазова риса афроамериканського танцю.При описі різних рухів розрізняються «Stomp» та «Крок».При рухові «Stomp» уся ступня стоїть усією підошвою на підлозі буз перенесення на неї ваги тіла.

Вихідне положення: ступні паралельно на ширині плечей (друга паралельна позиція), ноги легенько зігнуті в колінах, руки злегка зігнуті в ліктях по сторонах тіла, («twist») тіло напружене, голова піднята.

1. Зробити «Stomp» правою ногою і знову праву ногу підняти від підлоги.
2. «Крок» правою ногою.
3. «Stomp» лівою ногою і ліву ногу знову підняти від підлоги.
4. Крок лівою ногою[39].

«Strut» (варіант 1)

- 1 Торкнутися правої ноги.
- 2 Крок правою ногою.
- 3 Лівою ногою торкнутися.
- 4 Крок лівою ногою.

При цьому під час кожного кроку клацаємо пальцями, відбиваючи такт [39]

«Strut» (варіант 2)

- 1 Крок на півпальцях або на напівзігнутих колінах.
- 2 Руки прямо перед тулубом або в бік.
- 3 Торкнутися п'ятою стоячи на місці, або з обертанням, чи без них.
- 4 Замість торкань виконувати кидок ногою вперед.

«Ball Twist» (варіант 1)

Це послідовність кроків: права нога ставиться попереду перехресно до лівої; ліва нога попереду перехресно до правої і т. ін. Виконується на півпальцях.

1 Права нога ставиться попереду перехресно до лівої; на півпальці, на правій нозі виконується розворот стегна вправо; ліва ногу відривається від підлоги.

2 Повторити з лівої ноги.

Правила виконання: верхня частина тулуба нерухома .Розворот здійснюється лише стегном. Руки в сторони

«Ball Twist» (варіант 2 з розпрямленими колінами чи навпочіпки)

Можливі ритмічні варіації, наприклад:

1 Крок правою.

2 Крок лівою.

3 Крок правою.

4 «Пауза», при цьому стоїмо на правій нозі, лівою ногою виконується («Kick») назад[39]

«Kick-Step»

Крок лівою вперед:

1 Кидок правою ногою вперед і одразу крок правою ногою назад. Права нога ставиться позаду лівої ноги. Ліва нога при цьому відривається від підлоги.

2 Крок лівою ногою. [39]

Можливі варіанти:

- Різноманітні кидки(високі, перехресні); великі та малі кроки.
- Руки можуть однаково підніматися , з клацанням пальцями,втягуватися вгору, і т.інше.

«Varsiti Drag»

Вихідне положення - ступні паралельно, коліна трохи зігнуті, руки трохи витягнуті вниз, долоні зігнуті під кутом, тіло розкуте, голова піднята.

1 Праве коліно підняти вгору, ступня розкута. При цьому руками тягнемося донизу і праву ногу усією ступнею поставити на підлогу і перенести на неї вагу,тіла.

2 Ліве коліно підняти вгору, ступня розкута. При цьому руками тягнемося донизу і лівою ногою усією ступнею ставимо на підлогу і переносимо на вагу тіла.

Правила виконання: при цих кроках є важливою рухливість стегон, а також відсутність округлості у спині.[39].

Можливі варіанти:

- Коли коліно витягнуто, голову повертаємо назад.
- Повторити 2 рази або частіше «Varsity Drag» тією ж самою ногою (стопою).
- Потягтися донизу, долоня рази і в цей час коліно підняти вгору.
- Виконувати у різних напрямках, у повороті, чи без нього.[39].

«Galopp»(група стрибків)

1 Праве коліно підтягується вгору, виконується стрибок на правій нозі, одночасно ліве коліно піднімається вгору

2 Ліва нога ставиться на підлогу(закінчує стрибок).Праву ступню одразу ставиться біля лівої.[39].

Можливі варіанти «Gallopp»:

- маленькі чи великі стрибки; високі чи низькі над підлогою; вперед, назад, в бік, стрибок у повороті, чи без нього
- стрибок з різноманітних вихідних положень, наприклад, з прямим тулубом, або нахиленим вперед;
- стрибок з кроками, наприклад, три кроки-«gallopp» або крок –3 «gallopp». Підчас «gallopp»- можливо клацання пальцями [39]

«Нор»

1 Крок правою ногою.

2 Крок лівою ногою.

3 Праву ногу підтягуємо вгору навскоси, ліву руку – навскоси наперед, праву руку назад і вгору.

4 Крок правою ногою.[39]

Можливі варіанти:

- Виконується в іншому темпі, кроками вперед,назад, в бік і з поворотами.
- «Нор» змінний виконується з обох ніг.

«Leap» (група стрибків)

1 Виконується стрибок на правій нозі, при цьому ліва нога трохи витягується вперед . Верхня частина тіла трохи нахилена вперед. Випрямлені руки опущені долонями донизу. Стрибок закінчується на праву ногу

2 Повороти з іншої ноги.

Можливі завдання для ускладнення вправ:

- 1 *Різноманітні види ходьби під різноманітний музичний супровід.*
- 2 *Великі кроки з одночасним махами руками.*
- 3 *Комбінування усіх видів рухів.*

4 *Змінювання рухів на кожний рахунок «8» (зі зміною чи без зміни напрямку руху) і. т.інше.*

Нижче наведені вправи на ізоляцію грудної клітини та інших частин тіла [27]. (рис.3.8)

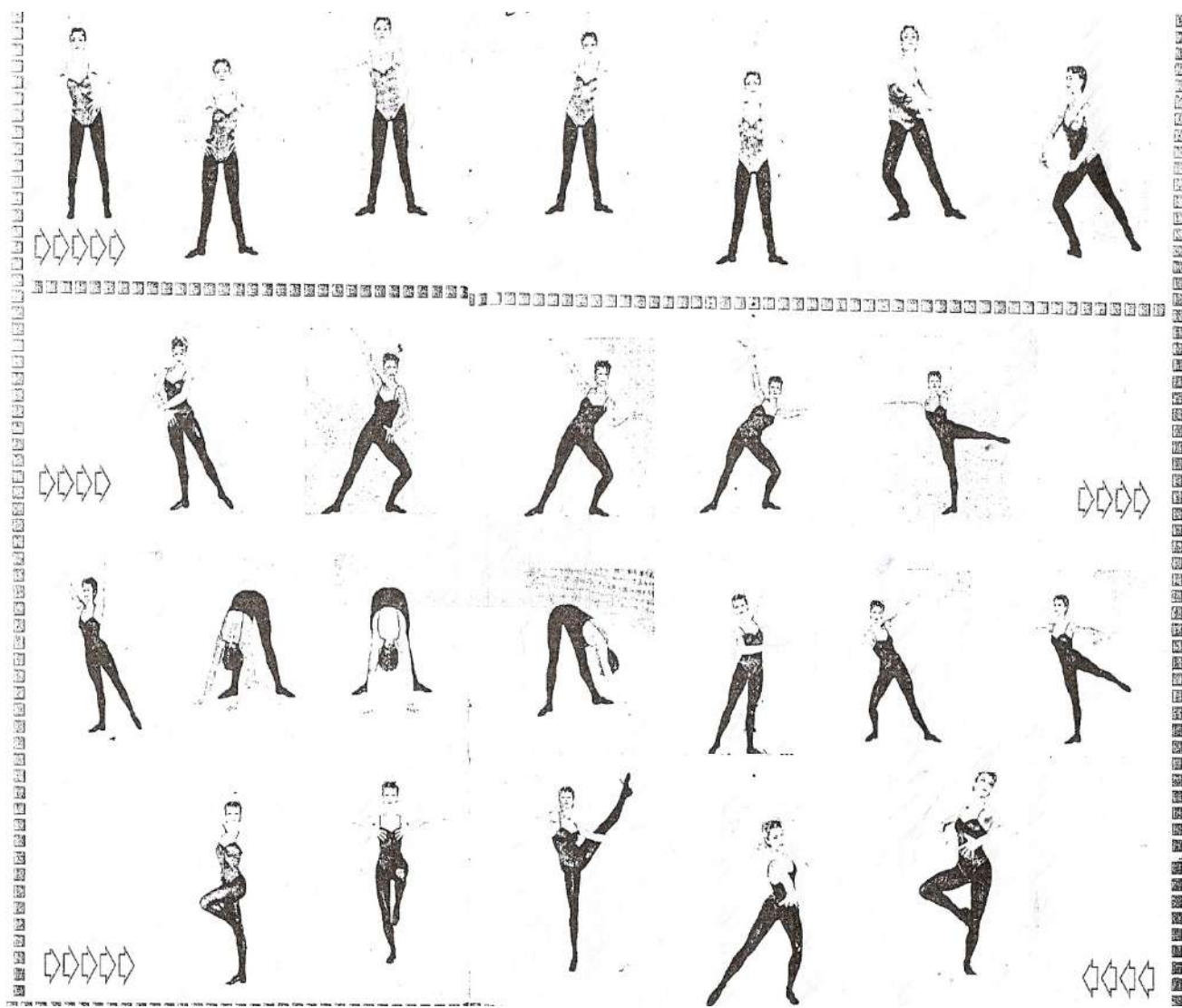


Рис.3.8 Вправа на ізоляцію грудної клітини та інших частин тіла (школа Б.Феліксадала)

Розглянемо методику вивчення основних ударів «степ»-танцю (школа В. Кирсанова).



Рис.3.9 Основний рух «Дрек»

1. Дрег (зупинка) – ковзний ший удар, звук виникає при ковзанні стопи ноги по підлозі під час руху ноги назад, в той же час як інша нога робить крок назад.

Рис.3.10-15 Основні удари школи степа



рис.3.10



рис.3.11



рис.3.12



рис.3.13



рис.3.14



рис.3.15

2. Флеп або Степ (хлопок) двійний удар. Звук виникає від легкого доторкання носка ноги до полу під час руху ноги вперед і потім при опусканні на подушечку тієї ж ноги. В кінці руху нога залишається на полу (рис.3.10).

3. Флеп-Хилл – трійний удар, звук викликає легке доторкання носка ноги до полу під час руху ноги вперед, потім при опусканні на подушечку тієї ж ноги та потім при опусканні на п'ятку.(рис.3.11)

4. Чаг (пихтіння) – ковзний удар, звук виникає від дотику подушечки ноги к полу і одночасно ковзання вперед. П'ятка тієї ж ноги опускається на пол. (рис.3.12)

5. Болл-Ченч – двійний удар, звук утворюють подушечки ніг при зміні з одної ноги на іншу (рис.3.13)

6. Шафл-Болл-Ченч – чотири удари, звук виникає від дотику подушечки ноги до полу при розгойдуванні спочатку вперед а потім назад. Подушечка тієї ж самої ноги опускається на підлогу і потім подушечка іншої ноги міняє першу (рис.3.14).

7. Кремп-Ролл – чотири удари, звук виникає від дотику до підлоги спочатку подушечки однієї ноги а потім іншої. Потім п'ятка однієї ноги а потім і іншої. Рух можна виконувати обертаючись на місці, рухаючись по колу, в сторони. Перший удар виконується в напрямку руху(рис3.15)

Комбінації основних ударів.

Комбінація №1. Браш-Степ-Спенк-Степ-Кремп-Ролл. Вихідне положення: шоста позиція ніг. Виконується на 2 такти. Музичний розмір $\frac{1}{4}$.

1 такт. Браш (права). Степ (права). Браш (ліва). Степ (ліва) і – 1 і 2 Кремп-Ролл (права-ліва) і – 3 і – 4.

2 такт. Спенк (права). Степ (права). Спенк (ліва). Степ (ліва) і – 1 і – 2 Кремп-Ролл(права-ліва) і – 3 і – 4.

Виконуючи рухи в першому такті, можна рухатись вперед, в другому – назад.

Виконать рух, починаючи Браш з лівої ноги.

Комбінація №5 . Браш-Степ-Спенк-Степ-Кремп-Ролл (варіант). Вихідне положення: шоста позиція ніг. Виконується на один такт. Музикальний розмір $\frac{1}{4}$. Браш (права). Степ (права). Спенк (ліва). Степ (ліва) і – 1 і – 2. Кремп-Ролл (права-ліва) і – 3 і – 4.

Виконуючи рухи, можна рухатись направо. Кремп-Ролл обертаючись вправо довкола себе.

Виконать рух, починаючи Браш з лівох ноги.[Кир.,56-56] 60-62] (рис.додат)

Нами досліджено основний зміст навчання «брейк» танцю.Короткий зміст основних розділів і тем програми з бреку денсу. Основний, вищий рівень позашкільної овіти.

Тема:Розминка.

Вивчення нових сучасних танців, вимагає попередньої підготовки подібної до підготовки до:класичного танцю, народно-сценічного танцю,спортивного танцю і і д. Безперервний процес розвитку нових танців, лексичного матеріалу, викликають необхідність спеціального тренажу і постійного поповнення його новими елементами. Для більш раціонального навчання, освоєння нового матеріалу і щоб заняття мали найбільшу віддачу з кожним наступним уроком, необхідно визначити рівень підготовки учнів. Умовно розділяємо на такі рівні підготовки що залежать від можливостей, та рівня підготовки учнів:

- нульовий;
- підготовчий;
- базови;
- професійний.

Відповідно до рівня підготовки учнів підбираємо і комплекс вправ тренажу сучасної хореографії. Та основні принципи побудови тренажу залишаються без значних змін для всіх рівнів підготовки, а середня тривалість тренажу 45 - 60 хвилин;

- розігрів м'язів 5-10 хвилин;
- основний комплекс вправ 15-25 хвили;
- партерна частина тренаж 10-15 хвилин;
- крос (вправи в русі по лініям та діагоналі залу) 10 -20 хвилин.

В кінці кожного уроку необхідно мати декілька хвилин для відновлення дихання, розслаблення м'язів, релаксації.

Завдяки тренажу на уроках хореографії вирішуються наступні завдання:

- підготовка опорно-рухового апарату, системи дихання і кровообігу для подальшого фізичного навантажень;
- розвиток необхідних фізичних якостей: координації, гнучкості, сили м'язів;
- підготовка учнів до освоєння нового хореографічного матеріалу: вивчення окремих елементів танців, нового лексичного матеріалу, виконання основних рухів в нових поєднаннях з поступовим ускладненням.

Підбір музичного матеріалу цілком залежить від завдань уроку, його побудови, стилю в якому працює колектив, як правило для розігріву використовується ритмічна музика, по темпу в залежності від виконуваних рухів, наприклад для адажіо повільному темпі, а для гранд батман жете – різкому. Головне, щоб музичний матеріал відповідав характеру руху і максимально допомагав підготувати виконавця для більш важких навантажень, при відпрацюванні, постановці і виконанні концертних номерів[18].

Тема: Вивчення підготовчих рухів.

Визначаючи послідовність рухів і вправ з брейк-денсу, треба керуватись основними дидактичними правилами: від простого - до складного; від легких рухів - до важких рухів; від відомого - до невідомого; від вивченого –до нового. Це відповідає основним принципам побудови уроку:

- поступове збільшення фізичного навантаження;
- поступове ускладнення координаційного навантаження;
- взаємозв'язок і оволодінні знань новим матеріалом і попереднім

Тема: Танцювальна підготовка. Вивчення доріжок.

Урrock- танцювальна боротьба (битва) де танцівники не торкаючись один одного імітують боротьбу. Тримати ритм і грати під музику - це головне в «битві». Зараз urrock досить часто поєднується з ще одним елементом брейк- денсу – top rock.

Торrock - танцювальний стиль, вертикальна робота ногами (стоячи) цей танець досить індивідуальний, так як кожен танцівник придумує собі свій перехід від топрока до елементів які виконуються на підлозі і т. інше.

Downrock (Floorroc, Footwork) - забіжка, або як її ще називають, доріжка ритмічні кроки ногами по колу довкола свого тіла, виконані як би в полонені сидячи. Тримаючи вагу тіла на руках. Виконується весь час дивлячись вперед, без повороту корпусу.

Scramble – таж доріжка, та на цей раз виконується з поворотом корпусу.

Six Step (шість кроків) –ще одна назва руху Downrock (Floorroc, Footwork).

«Змійка» (інколи ще цей рух називають «гусениця»), вперед, назад - з стійки виконують стрибок і приземлення на випрямлені руки, які поступово згинаються в руках. Потім виконується рух корпусом, спина вигинається, грудна клітка торкається підлоги, (першу вагу цього руху називають «рибкою»). Далі в положенні лежачи з опорою на кисті рук одночасно підняттям корпусу і махом двох ніг виконується "хвилька" корпусом з просуванням по підлозі назад. Переставляючи в момент маху ноги і руки під себе, і повертаємось у вихідне положення. Це виконання "змійки" назад, «змійка» вперед виконується за тими ж правилами, лише хвилька корпусом починається з поясниці, а не з грудної клітки. За рахунок цього відбувається просування вперед.

Підняття з спини на дві ноги (підняття з розгином). Вихідне положення лежачи на спині. Упор на кисті рук, поставлеш за плечі біля голови, прямі йоги піджати до живота. Ноги згинаються в колінах, то тім різко випрямляються, виконуючи спочатку рух вперед-вверх, а тоді вперед-вниз-під себе. В цей момент, виконується різкий товчок руками з виносом корпусу в положення сидячи, коліна розведені в сторони. Більш важкий варіант – виконавши товчок ногами і мах руками назад перехід в упор на кисті рук і повернення у вихідне положення.

Тема: Вивчення Freezes (фрізів).

Freezes – (фрізи- завмирання) зупинка в одному положенні під час танцю в різноманітніших неймовірних позах. Цей елемент є досить важливим в танці, так як, говорять, що гарного танцівника видно по фрізам Будь-який танцівник має в своєму арсеналі хоча б пару «власних» фрізів.

Різновидність фрізів є такий елемент як baby freezes. Виконується стоячи на одній руці, при цьому друга рука є опорною (голова також може виконувати функцію опори), а одна нога впирається на лікоть «допоміжної» руки, друга відкинута назад.

Також фрізи можна виконувати стоячи на одній руці (з положення стоячи), а ноги просто підтягнути до тіла.

Кут на дві, на одну руку. З основної стійки стрибок вперед на кисті рук прямі або трошки зігнуті. Одночасно прогнутись в поясниці махом двох ніг вверх за спину, перейти в стійку на руках зафіксувати корпус зігнувшись в куті. При виконанні на одну руку корпус дещо розвертається в бік опорної руки, і фіксується кут різновидності можуть бути різноманітними.

Halfback (різновидність фризів) - важкий фріз, де танцівник стоїть на голові (точніше на затылку), як би прогнутись в мостик, ледве не торкаючись ногами до підлоги, руками підтримуватись так, щоб вони були за головою і розставлені в різні сторони (ліктьї зігнуті під кутом 90 градусів). Затылок і руки є центром опори. Є ще різновидність Halfback, коли потрібно стояти на ліктях, і ще одна різновидність - сама важка, коли танцівник стоїть тільки на руках.

«Мексиканка» – стійка на руках з прогнувшись, опустивши ноги назад до горизонтального положення. Виконується в двох варіантах з відведенням плечей назад, і без відведення плечей назад [18].

Тема: Обертові рухи на спині. Виконання рухів з обертанням на голові.

Spins – обертання, існує безліч видів обертів.

Backspin – в перекладі з англійської означає обертання на спині. Цей оберт виконується за рахунок сильного маху ногою в тому напрямку, в якому будемо виконувати оберт, з положення сидячи. При цьому вага тіла переноситься на спину, а ноги піджати до тіла. Чим менше торкання до підлоги тілом, тим легше і швидше виконується обертання.

Continues backspin – тривале обертання на верхній частині спини і плечах. При цьому ноги залишаються в повітрі. Обертання відбувається за рахунок сильних махів ногами, при цьому вага тіла тримається на руках, а при наступному обертанні переноситься на спину, плечі.

Windmill («гелік») – різновидність попереднього оберту. Коли проходять оберти тіла, можна виконати обертання без рук, використовуючи свою голову замість опори, а руки як додатковий мах. «Гелік» можна виконувати з різними положеннями рук: просто прижати їх до тіла, тримати на животі.

Neckmove – це один оберт «геліка».

Bellymill BePutii («промокашка») - виконується тим же шляхом, що і «гелік», тільки руки, і ноги постійно в повітрі, а вага тіла тримається на животі.

Munchmills (babymills) – це «гелік» з руками і ногами навхрест, біля тіла (ще цей рух називають «бочка»).

Track - тільки руки і голова, довкола якої йде обертання, торкаються землі (ще цей рух називають «корона»).

Air twist (air track) – це як би track («корона»), але виконається лише на одних руках. Виконується за рахунок маха ногами, і скрутки корпусу, на одних руках. Також є різновидність ейр трека, коли він виконується на ліктях (body 2000). Це зовсім новий елемент powermove (павермува), і поки що вважається самим важким.

Headspin Heasrip (хедстін), (оберти на голові) - вихідне положення – стійка на голові. Ноги розведені в сторони. Для того, щоб почати обертання потрібно відштовхнутись руками як можна сильніше і зробити мах ногою В

подальшомумруки використовують для посилення швидкості. Коли впевнено виконуються стійка на голові і при цьому достатня швидкість, можна забрати руки, а тілу придати специфічні пози(наприклад, ноги підтягнути до рук). При виконання обертів на голові потрібно дотримуватись певних правил виконувати рух в спеціальній шапці, в якій повинна бути в середині м'якенька підкладка, а зовні пришивається спеціальна слизька матерія. Увага! Рух можна виконувати дітям лише після 15 років.

Elbowsprін – це той хедстін, тільки голова не на підлозі, а на лікті (точніше на передпліччі), і оберт відбувається саме на передпліччі[18].

Тема: Танцювальні рухи в стійці на руках. Виконання рухів з вагою тіла на руках.

Floats – з англійської перекладається як «бути в рівновазі». Це оберти тіла по підлозі, але при цьому вага тіла тримається тільки на руках, а ноги не торкаються підлоги Існує декілька способів зробити це:

Turtle (Tabletop) (черепаха) – лікті впираються в тіло (в живіт) для підтримки, ноги зігнуті і розведені в сторони. Обертання виконується не міняючи даної позиції за рахунок перенесення ваги тіла з одної руки на другу і відштовхування від підлоги

Ofo (Buddha) – той самий оберт, як і тартл, тільки без впирання ліктями в живіт, тобто ноги залишаються в тому ж положенні, а руки дещо випрямлені.

Handglide– це оберт на одній руці. Вага тіла втримується на одній руці, яка ліктем впирається в живіт, а вільною рукою можна відштовхуватись Ноги розведені в сторони.

One hand 99 (свічка) – це обертання на одній руці. При цьому вага тіла балансує як раз на тій руці, на якій виконується обертання, ноги зверху. Оберт відбувається за рахунок замаху ногами і періодичним понесенням ваги тіла на обидні руки, важливо, щоб рука, на якій відбувається обертання, була як би на одній лінії з ногами і тілом Різновидністю даного обертання One hand 2000: обертання відбувається як би на одній руці, а другу підставляють до першої для балансування.

Swipes (свайпс) – вихідне положення ноги і руки на підлозі (опора). Якщо оберт відбувається в правий бік, тоді права нога піднімається вгору і прямо) і одночасно відбувається штовхання вгору руками. Коли штовхання вже відбулося (і тіло знаходиться на пів вертикальному положенні), потрібно перевернутись всім тілом в лівий бік, поставити руки на підлогу, а потім поставити ноги. Щоб робити цей рух без пауз, потрібно одну ногу (праву) на підлогою не ставити, а тримати прямою. Також важливо не сидіти на «горшку», а тримати таз піднятим вгору.

Flare – цей рух запозичений з гімнастики Це обертання на руках з високо піднятими ногами, тобто примати стегна високо і на тій же висоті розведеними в сторону ногами робити перший мах тою ногою, яка ближче до підлоги, а другу тягнути якомога вище. Потім ноги опиняються в

протилежних позиціях. Робиться знову замах і знову друга нога ввєрх. Досить важливо, щоб стегна не опускались досить низько, так як чим нижче стегна, тим важче виконувати даний елемент і тим гірше від дивиться з боку [18].

Тема: Поєднання декількох рухів. Вивчення танцювальних комбінацій, концертних номерів.

На основі вивченого матеріалу створюються комбінації, етюди на вдосконалення техніки виконання та майстерності виконавця. Комбінації та етюди ускладнюються в кожному наступному навчальному році, згідно з даною програмою.

Додаток А

Джаз-танець у хореографічній культурі США



рис.А.1.Афіша менестельної вистави



рис.А.2.Африкансюка маска

рис.3-5 Меністрельні па



Рис.А.3



Рис.А.4



Рис.А.5



Рис.А. Джаз-танець у виконанні Зіп Куна («черний» Денді)



рис. А.7. Афроамериканський фольклорний обрядовий танець на плантаціях США наприкінці 1700-х рр.



рис.А.8 Фрагмент з мюзиклу «Піппін» (хореографія Б.Фосса)



Рис.А.9 танцює Джудіт Джемісом

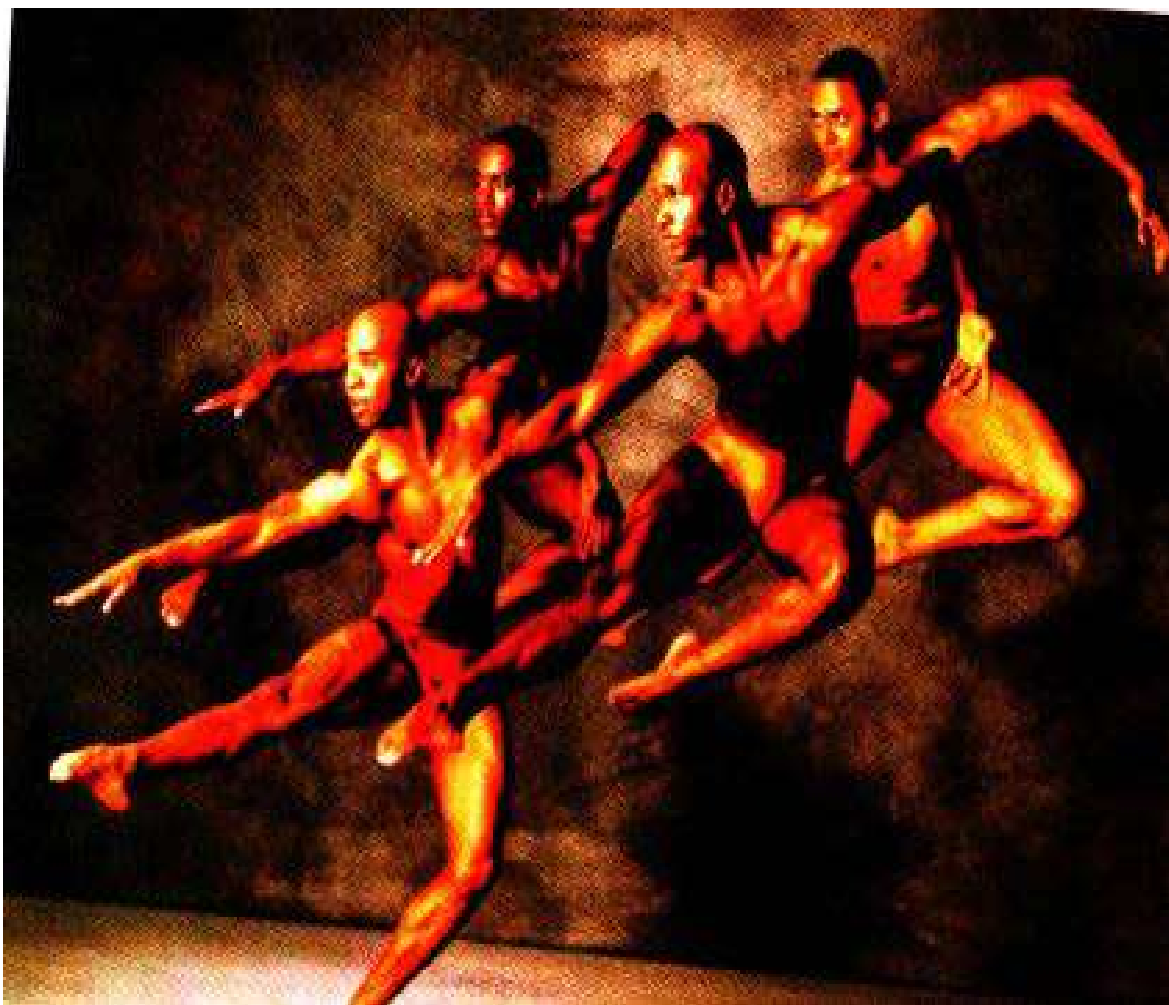


Рис.А.10 Фрагмент з балету «відвертість» (хореографія Е.Ейлі)

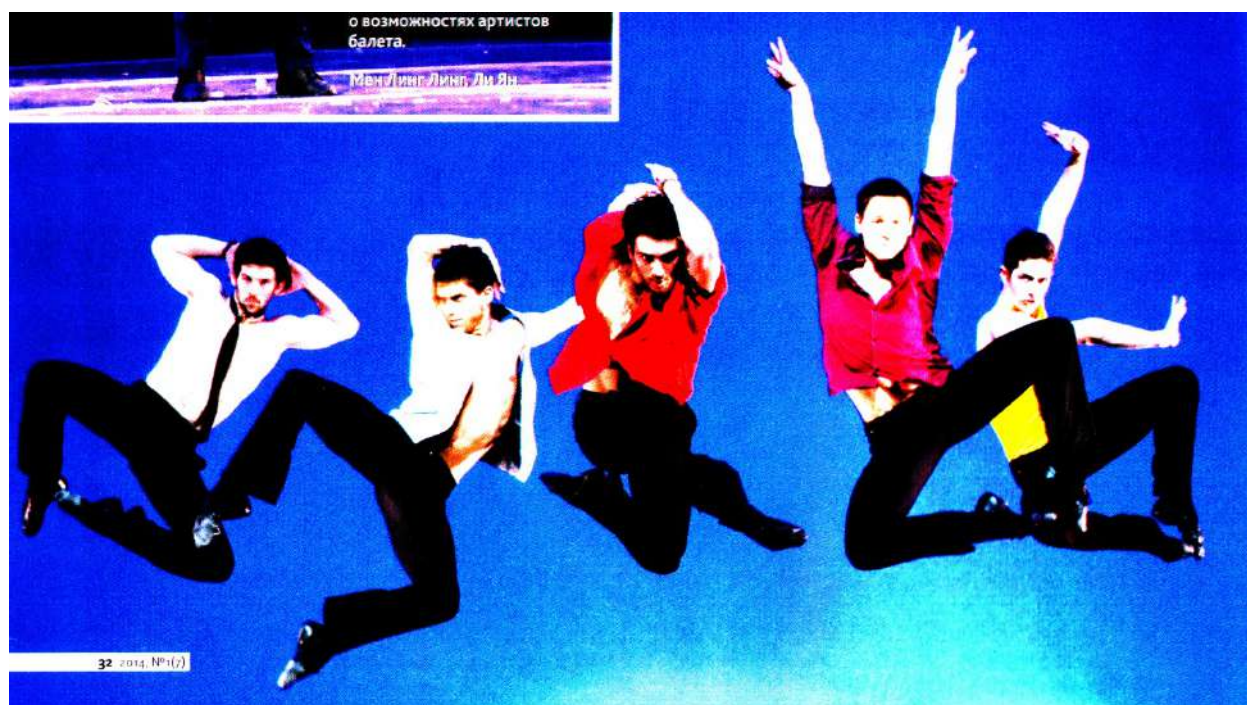


рис.А.11 Джаз- танець у виконанні групи Раства Томаса (США)

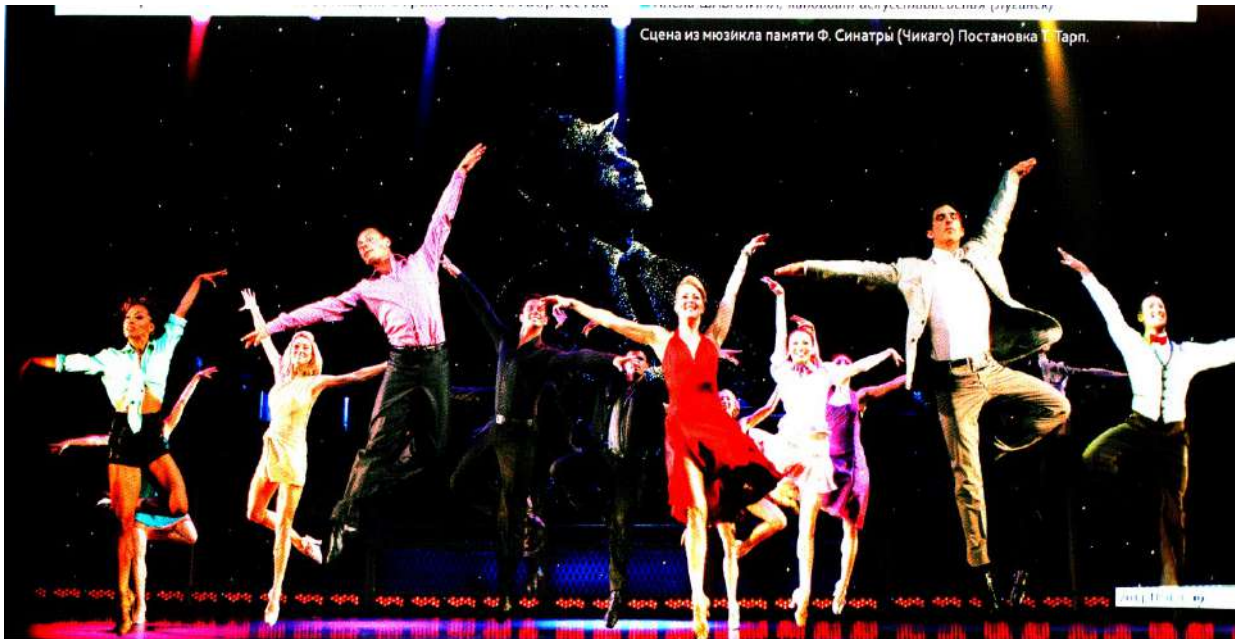


рис.А.12 Сцена з мюзиклу присвяченого Ф.Сінатрі (постановка Т.Тарп, Чикаго)

ДОДАТОК Б

Методика вивчення вправ і рухів сценічного джаз- танцю (школи Б.Феліксадала та І.Мібмахла

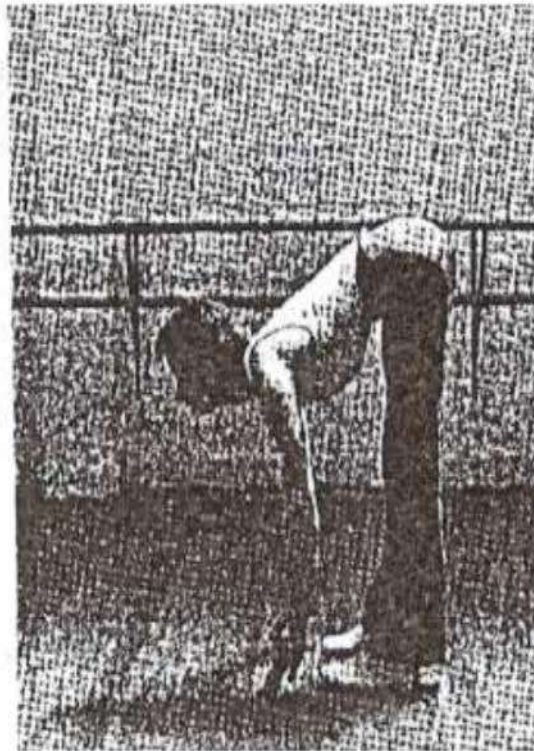


рис.Б.1-2- вправа «кішка» (школа Б.Феліксдала)

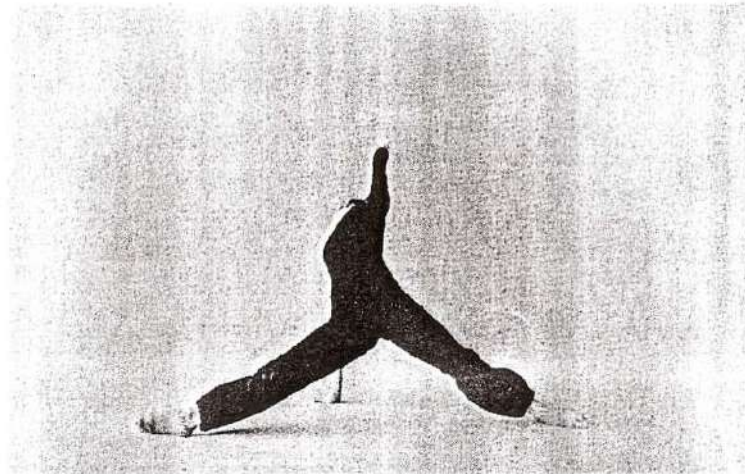


рис.Б.3-5 Вправа розділу «розігрів»

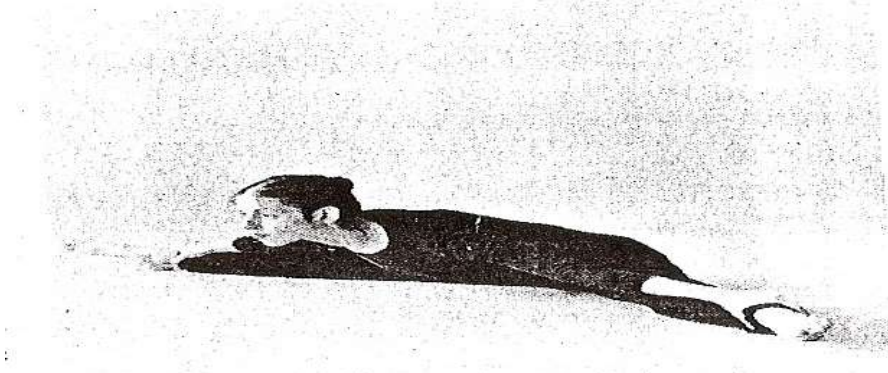
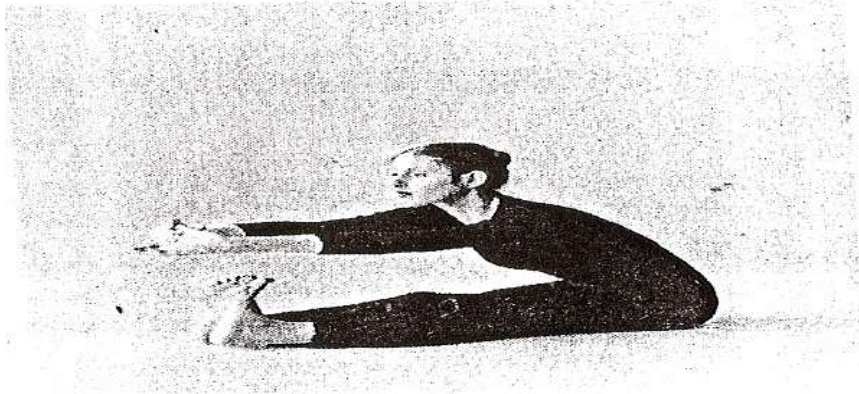
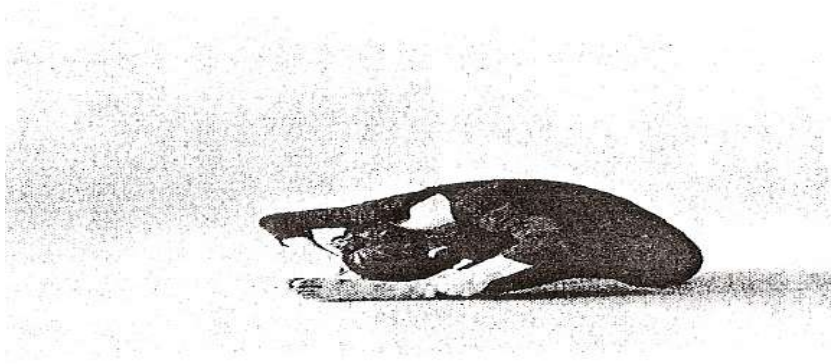


рис.Б.6-8 Вправа розділу «розігрів»

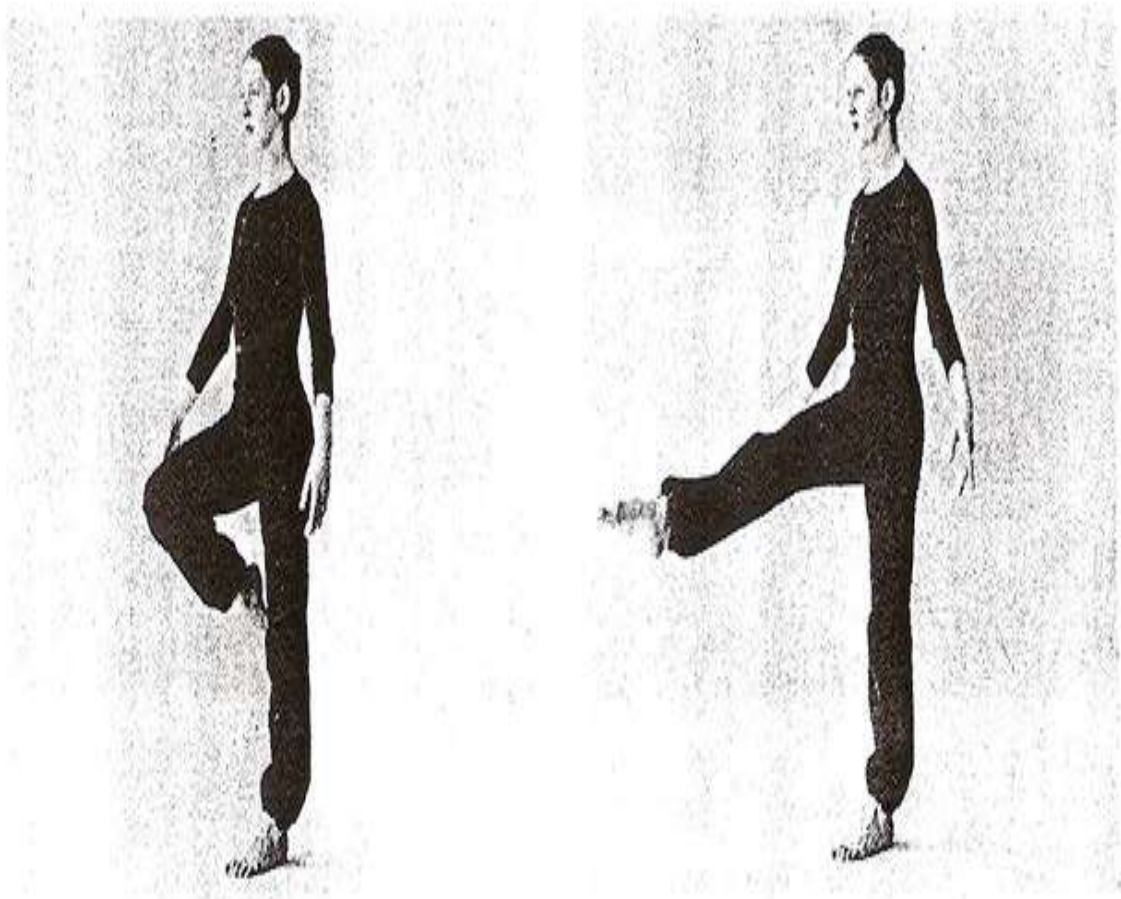


рис.Б.9-10 Вправа розділу «Крос»

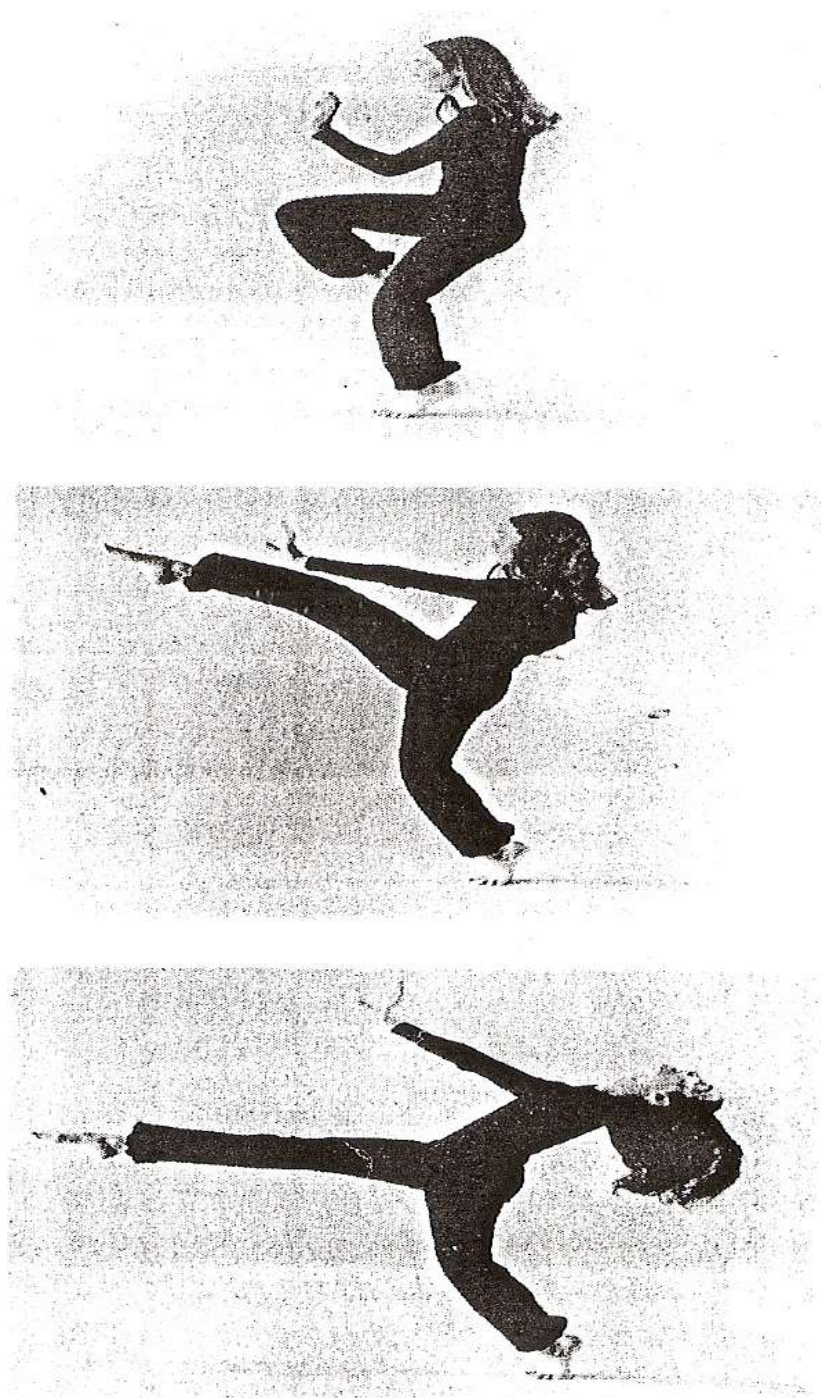


рис.Б.11-14 Вправа розділу «Крос»

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александриди Д. Алвин Эйли: «Не важно, какого цвета наша кожа...» / Д. Александриди // Танец в Украине и мире. –2014.-№1(7). – С. 24.
2. Безклубенко С.Д. Мистецтво: терміни та поняття. Т.1 / Сергій Безклубенко. – К.: ін-т культурології АМО, 2008.– 239 с.
3. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 17.00.01 «Теорія й історія культури» / Д.П. Бернадська – К., 2005. – 20 с.
4. Веремейко Р. Фестивали / Р. Веремейко // Танец в Украине и мире. – 2014. – №1(7). – С. 32.
5. Верховенко О.А. Танцювальна складова мюзиклу другої половини ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / О.А. Верховенко. – К., 2013. – 16 с.
6. Вульф В. От Бродвея немного в сторону:70-е годы. Очерки о театральной жизни США, и только в ней. / В.Вульф. –М.:Искусство,1982. – 264 с.
7. Галдин Л.О. Африканская музыка / Л.О. Галдин // Музыкальная энциклопедия. –М.,1973. –Т.1. – С.162.
8. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: спец. 17.00.01 «Театральное искусство» / К.А. Добротворская. – СПб., 1992. – 17 с.
9. Кирсанов В. Школа степа / В. Кирсанов // Советский балет. – 1989– №1– С.56-58.
10. Кирсанов В. Школа степа / В. Кирсанов // Советский балет. – 1989– №2 – С. 60-62.
11. Коллиер Дж. Становление джаза. Популярный исторический очерк – / Дж. Коллиер: [пер. з англ.А.Медведев]. – М., 1984. – 390 с.
12. Конен В. Рождение джаза / В.Конен. – М.:Сов.композитор, 1990. – 320с.
13. Лисицкая Т.С. Джаз – гімнастика, диско-гімнастика, брейкданс/ Т.С Лисицкая. – Москва: Советский спорт, 1988. –50 с.
14. Мокрій Р.С. Хореографія театрів Брюдвею та її вплив на формування сучасного хореографічного мистецтва / Р.С. Мокрій // Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку..міжн. наук-практ. конф., 19 – 21 жовтня 2012 року: тези допов. – Львів: ЦТДЮГ, 2012. – С.100-106.

15. Никитин В.Ю. Модерн-джаз-танец. История. Методика. Практика / В.Ю. Никитин – М.: ГИТИС, 2000. – 440 с.
16. Озеров В.Ю. Словарь специальных терминов / В.Ю. Озеров // Становление джаза: популярный исторический очерк / Джеймс Линкольн Коллиер. –М.:Радуга,1984. – С.357-377.
17. Панасье Ю. История подлинного джаза / Ю. Панасье; [пер. с франц. Л.А Николська]. –М: Музыка, 1978. –128с.
18. Плахотнюк О.А Стилї та напрями сучасного хореографічного мистецтва/ О.А. Плахотнюк. – Львів: ЦТДЮГ, 2009. – 80 с.
19. Погребняк М.М Театральний джаз-танець: генеза та його естетичні особливості/ М.М Погребняк, А.С.Горовецька // Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва: всеук. наук. – практ. конф., 18-19 лист. 2013р.: тези допов. – Полтава, 2013. – С.78-80.
20. Погребняк М.М. Танець «модерн» у художній культурі ХХ ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: 26.00.01 / М.М. Погребняк. – К., 2009. – 320 с.
21. Погребняк М.М. «Contemporary dance»: формування школи, теорія і методика викладання: конспект лекцій [для студ. вищ. навч. закл.] / М. Погребняк; О. Рязанов. – Полтава: ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2010. – 70 с.
22. Сафронов Ф.М. Джаз и родственные ему формы в пространстве центральной Европы 1920-х годов : автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 «Театральное искусство»/ И. Сафронов Федор Михайлович. – М., 2003. –18 с.
23. Святелик Ю.В. Ритм у хореографії: історичні та мистецькі виміри: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 «Теорія й історія культури» / Ю.В. Святелик – К., 2013. – 16 с.
24. Скотт Ю. Американський театр Алвина Ейли / Ю.Скотт // Советский балет. –1991. –№3. –С.8-40.
25. Телегин А.А. Танцем джайв и рок-н-ролл / А.А. Телегин. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2004. – 20 с.
26. Федорова Л.Н Африканський танець / Л.Н. Федорова. – Москва: Наука, 1966. – 40 с.
27. Феликсдал Б. Ритм, тело и душа. Школа джаз-танца / Бенжамен Феликсдал // Балет. – 1995. – №4 – 5. – С. 62 – 63.
28. Феликсдал Б. Ритм, тело и душа. Школа джаз-танца./ Бенжамен Феликсдал // Балет. –1992. – №.2. –С.46-47.
29. Феликсдал Б. Современный джаз-танец в Европе. / Бенжамен Феликсдал // Балет. –1996. –№.1–2. – С. 62-63.
30. Чепалов А. Боб Фосс: «Танець виражає радість краще, ніж щось інше» / А. Чепалов // Танець в Україні і світі. –2014. –№1(7). – С. 10.
31. Чепалов А. Свободен той, хто к чому то прив'язан./ А. Чепалов // Танець в Україні і світі.-2014.-№1(7). – С. 9.

32. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.: монографія / О.І. Чепалов. – Х.: ХДАК, 2007. – 344 с.
33. Шабалина А. Твайла Тарп: «Танець это путь к ликованию!» / А. Шабалина // Танець в Україні и мире. –2014. –№1(7). – С. 19.
34. Шариков Д.І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури ХХ ст.: дис. ... кандидата мистецтвознавства: 26.00.01 / Шариков Денис Ігорович. – К.; 2008.– 190 с.
35. Штейнпрес Б. Энциклопедический музыкальный словарь / Б. Штейнпрес, И. Ямпольський. – М.: Большая советская энциклопедия, 1959. – 327 с.
36. Bernad A.: Taniec jazzowy / A. Bernad, B. Wessel– Therhron. – Warszawa: ISKRY, 2000 – 40 с.
37. Beseru A. The Talking Drums of the Yoruba / A. Beseru // Journal of Africaommusic Society. –1954. – №1. – P.15-17.
38. Goner A.M. Studies in African music/A.M Gones.-London, 1959. – 60 p.
39. Mibmahl I. Jazztanz. Training. Technic. Taktik / Inge Mibmahl – Mit Fotosovon Horst Lichtl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1983.
40. Morgenroth Joyce.Dance improvisation / Joyce Morgenroth / – Unsversiti of Pittsburgh Press,1987. –12 p..
41. Traguth F. Modern Jazz Dance 2.Raum. Form Bewegung / Fred Traguth.- Berlin: Henschelverl.Kunstu.Ges.1988. –260p..

ПИТАННЯ ДЛЯ ПІДСУМКОВОГО КОНТРОЛЮ

1. Розкрийте поняття «джаз» і «джаз-танець».
2. Охарактеризуйте види і форми джаз-танцю.
3. Охарактеризуйте культурно-історичні передумови виникнення джаз-танцю.
4. Охарактеризуйте естетичні засади театрального (сценічного) джазового танцю США і Європи ХХ ст.
5. Охарактеризуйте історичні етапи розвитку сценічного джаз-танцю.
6. Охарактеризуйте естетичні особливості театрального джаз-танцю.
7. Охарактеризуйте естетичні особливості різноманітних форм соціального джаз-танцю.
8. Охарактеризуйте естетичні особливості театру К. Данхем.
9. Охарактеризуйте естетичні особливості театру А. Ейлі.
10. Опишіть естетичні особливості джаз-танцю.
11. Охарактеризуйте історичні етапи розвитку джаз-танцю.
12. Опишіть основні технічні принципи джаз-танцю.
13. Опишіть основні поняття джаз-танцю.
14. Опишіть групи вправ на розтягування і рухомість хребта.
15. Опишіть групи kick джаз-танцю.
16. Опишіть техніку виконання primitive walk.
17. Опишіть техніку виконання strut.
18. Опишіть техніку виконання ball twist.
19. Опишіть техніку виконання kick-step.
20. Опишіть техніку виконання galopp.
21. Опишіть техніку виконання hop.
22. Опишіть техніку виконання leap.
23. Опишіть техніку виконання одного з основних ударів «степу» «drag».
24. Опишіть техніку виконання «флеп».
25. Опишіть техніку виконання «флеп-хилл».
26. Опишіть техніку виконання «чаг».
27. Опишіть техніку виконання «болл-ченч».
28. Опишіть техніку виконання «шафл-болл-ченч».
29. Опишіть техніку виконання «кремп-ролл».