

Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра хореографії

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів
з дисципліни

«Методика викладання модерн та джаз танцю»
для студентів I курсу денної та заочної форми навчання
для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня

спеціальність – В6 Перформативні мистецтва

спеціалізація – В6.03 Хореографічне мистецтво

освітньо-професійна програма – «Хореографія»

факультет – художньо-педагогічний

2025-2026

Методичні рекомендації до самостійної роботи студентів з дисципліни «Методика викладання модерн та джаз танцю» для здобувачів вищої освіти другого (магістерського) рівня за спеціальністю В6 Перформативні мистецтва, спеціалізацією В6.03 Хореографічне мистецтво

/Уклад. Т.Й. Лобан. – Рівне: РДГУ, 2025. – 31 с.

Укладач:

Лобан Т. Й. – старший викладач кафедри хореографії Рівненського державного гуманітарного університету

Методичні рекомендації затверджено на засіданні кафедри хореографії

Протокол від «27» серпня 2025 року № 7

Завідувач кафедри хореографії

Роман ГРИЦЕНЮК

Методичні рекомендації схвалено навчально-методичною комісією факультету

Протокол від «28» серпня 2025 року № 7

Голова навчально-методичної комісії

Олена ВЛАСЮК

© Лобан Т. Й., 2025 рік

© РДГУ, 2025 рік

Зміст

1. Опис навчальної дисципліни
2. Історична періодизація модерн танцю.
3. Історична періодизація джаз танцю.
4. Рекомендована література

1. Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Галузь знань, спеціальність, освітній ступінь	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів – 3	Галузь знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки (шифр і назва)	Обов’язкова	
Модулів – 3	Спеціальність: В6 Перформативні мистецтва Спеціалізація: В6.03 Хореографічне мистецтво (шифр і назва)	Рік підготовки	
Змістових модулів – 3		1-й	1-й
		Семестр	
		2-й	2-й
Загальна кількість годин - 90		Лекції	
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних – 2 самостійної роботи студента - 3	Освітній ступінь: магістр	16 год.	2 год.
		Практичні, семінарські	
		14 год.	8 год.
		Лабораторні	
		-	-
		Самостійна робота	
		60 год.	80 год.
		Індивідуальні заняття	
		-	-
Вид контролю: іспит 1 семестр			
Передумови для вивчення дисципліни «Мистецтво балетмейстера», «Класичний танець», «Модерн танець», «Джаз-модерн танець», «Афро-джаз танець», «Фізіологія руху в хореографії», «Педагогіка».			

Дисципліна «Методика викладання модерн та джаз танцю» є важливою складовою частиною професійного навчання освітнього ступеню «магістр». Він розрахований на 1 рік навчання та включає в себе теоретичний та практичний курси.

Мета теоретичного курсу – є підготовка фахових хореографів-педагогів у галузі сучасного хореографічного мистецтва. Формування у студентів-магістрів методологічної бази модерн та джаз танцю з використанням інноваційних методик викладання та науково-дослідної роботи.

Мета практичного курсу включає опанування методики педагогічної та репетиційної роботи в галузі модерн та джаз танцю у танцювальному колективі.

Завдання даної дисципліни полягає в аналізі історичної періодизації та філософсько-світоглядного аспекту формування модерн та джаз танцю, а також дослідження технічних принципів та синтезу різних течій і шкіл у методології модерн та джаз танцю.

У практичній частині програми є рухи, які потребують високої виконавської техніки. Вони вивчаються факультативно.

1. Історична періодизація модерн танцю.

2.1 Розвиток хореографічного мистецтва в XX ст. Виникнення стилю танцю модерн

Танцювальна культура Європи в аспекті вивчення розмаїтих мистецьких процесів та специфіки їх розгортання в окремих країнах тривалий час привертала увагу науковців. Уже перші розвідки з проблем генези європейського балетного театру сформували окремий напрямок мистецтвознавчих досліджень. Його становлення відтворило як загальні закономірності поступу наукової думки XX століття, так і особливості розвитку хореографічної культури - специфічної сфери вияву творчого мислення і світобачення різних народів і поколінь. Основну частину досліджень складають праці західноєвропейських вчених, що присвячені класичному балету, зародженню й розвитку модерних танцювальних напрямків.

Розвиток хореографічного мистецтва Європи на початку XX століття позначений істотними зрушеннями, зумовленими вимогами часу: руйнуванням традиційних світоглядних пріоритетів, взаємодією строкатих художніх напрямків. Естетика балетного спектаклю романтичної епохи вичерпала себе. Шаблонна конструкція та драматургія постановок, умовність відображення історичних і національних деталей, віртуозно досконала, але позбавлена змістовності традиційна виконавська манера були несумісні з вирішенням сучасних мистецьких завдань. Історично закономірним став процес оновлення академічного балету, що виявився у переосмисленні і модернізації танцювальних форм та традиційних виразових засобів.

Виникнення модерну пов'язано з пошуком нових виразальних можливостей танцювального мистецтва та з намаганням реалізації нового погляду на танець у контексті нової, динамічної епохи XX ст. Перші спроби в даному напрямку були зроблені А. Дункан у Америці, Далькросом і Дельсартом у Франції, Р. Лабаном у Німеччині. Як творці з незвичним мисленням, вони мали вплив на своє оточення і виховали низку талановитих учнів. На початковому етапі розвитку більшість «модерних» шкільних утворень не сприймала класичний танець як можливого «партнера» в мистецькому синтезі (частково ідея транслиувалася А. Дункан), але з часом бар'єри були усунені. На сьогодні терміном «модерн» прийнято означувати танцювальну техніку, яка викристалізувалася у творчій діяльності М. Грехем, Р. Лабана, П. Бауш, М. Каннінгама та ін. Основні типологічні ознаки «модерну» класифікуються за двома напрямками: зовнішніми (рухові, формотворчі) та внутрішніми (психо-духовні).

Зовнішні ознаки «модерну» мають такі особливості:

- а) максимальна відповідність рухів танцівника та ритмо утворюючі основи;
- б) максимально візуалізована градація фізичної напруги тіла;

в) наявність великої кількості ведучих точок вектору;
г) візуальне зміщення головного центру руху з основного у допоміжні;
д) пошук другого, третього і т. д. планів сенсу музичного супроводу. Внутрішні ознаки, як правило, й відрізняють творчі манери та естетичне спрямування відомих танцювальних шкіл сучасності.

2.2 Французька школа модерного танцю

Французька школа сучасного танцю може бути представлена творчістю хореографічної школи Жака-Да Дельсарт Франсуа (1811-1871) - видатного теоретика сценічного руху й вокалу, співака, композитора, педагога. Він першим науково обґрунтував класифікацію рухів людського тіла, надавши кожному конкретну назву. За Дельсартом, існує три види людських рухів: доцентрові (діють на об'єкти руху), відцентрові (діють на зв'язок між окремими рухами) та нейтральні. Музична освіта майстра танцю позначилася на характерові широких естетичних узагальнень у розробці шкали нескінченного розмаїття поєднань, розподілу та протиставлення певних рухів, які він класифікує аналогічно системі кварто-квінтового кола музичних тональностей.

Закономірності рухів тіла Дельсарт розглядав, виходячи з їх власної природи, маючи на меті естетичний ідеал краси - природну пластику людини. Критерій виражальності визначався ним як відповідність сили та швидкості рухів їх емоційному змісту, що пов'язаний з музикою певними стилізуючими факторами. Свій метод оволодіння контролем над руховим апаратом Дельсарт застосовував для навчання людей різних професій; у числі його учнів - Ж. Бізе, Рашель, М. Реді, Е. Лінд.

Особливо широке розповсюдження теорія Дельсарт отримала в США, де її вплив охопив кілька поколінь учителів руху й танцю (режисер і теоретик пантоміми С. Маккей, засновник системи художньої гімнастики Дж. Стеббінс). Продовжувачем ідей школи Дельсарт у Франції став А.Жироде, розвиваючи філософські аспекти творчості майстра танцю. Фундаментальне значення вчення Дельсарт для подальшого розвитку танцю модерн мало місце у творчості Е. Жака-Далькроза, Т. Шоуна, Р. Лабана, К. Йосса.

Моріс Бежар - балетмейстер-новатор, педагог, танцівник, послідовний наслідувач концепції універсального танцю, що має витoki у традиціях античних видовищ та масових дійств різних народів. Визначальна риса творчої манери М. Бежара - еkleктичність, синтез прийомів з різних хореографічних систем.

Успіх хореографічної постановки «Весна священна» у 1959 р. (Королівський балет Бельгії, Брюссельський театр Монер) сприяв організації власної трупи М. Бежара у Брюсселі «Балет XX століття» (1969), пізніше – «Балет Бежара» у Лозанні. У цій творчій лабораторії художник-постановник М. Бежар розпочав експерименти зі створення синтетичних вистав, де танець, пантоміма, спів (слово) є рівноправними компонентами єдиного цілого. Як наслідок,

розширювався розмір сценічних майданчиків, життя вимагало нових рішень ритмічного та просторово-часового оформлення вистави: М. Бежар першим запропонував використовувати для хореографічних постановок простір спортивних арен, розміщуючи на великій площі оркестр і хор, розгортаючи дійство в одному секторі арени, іноді - у кількох одночасно, що дозволяло активізувати участь глядачів у спектаклі.

Інтерактивне залучення публіки до видовища, застосування у хореографії елементів драматичної гри зумовили яскравий динамізм синтетичного театру М. Бежара. Доповнював видовище великий екран, який наближав, збільшував зображення окремих танцюристів, привертаючи увагу до їх міміки, окремих рухів у пластичному малюнку. Усі ці прийоми мали на меті епатувати, вразити публіку. Так, наприклад, синтетичний спектакль «Муки Святого Себастьяна» був поставлений за участю сценічного оркестру, хору, вокальних соло й танцю (1988).

Діяльність школи-студії М. Бежара «Мудра» в Брюсселі - етап кристалізації хореографічного стилю. Характерні ознаки:

1) теоретичне обґрунтування необхідності повернення танцю його природного ритуального характеру й значення;

2) визнання стародавніх універсальних основ, спільних для танцювального мистецтва всіх рас і народів, головним стрижнем світової хореографічної культури, що мало вираження у постійному інтересі до класичного танцю Сходу, Африки, традиційного мистецтва Японії.

2.3 Німецька школа модерного танцю

Німецька школа сучасного танцю широко відома у світі ім'ям Марі Вігман (1886-1973) - артистка, балетмейстер, педагог, представниця експресивно-пластичного танцю. Навчалася в балетній школі Жака-Далькроза в Хеллерау, під Дрезденом (1911-1913). У 1920 р. заснувала у Дрездені школу, яка мала філії в Німеччині та за кордоном. У її школі сформувалися такі основні виконавські прийоми: великі стрибки (виключно партерні), танець босоніж. Учні: Х. Хольм, І. Георгі, Г. Палукка, М. Вальман, Х. Кройцберг, М. Терпіс та ін.

Курт Йосс (1901-1979) - артист, педагог, один із перших, хто усвідомив необхідність синтезу класичного танцю й небалетної пантоміми, автор теорії, яка отримала детальну розробку в системі «еукінетика». Творчість К. Йосса була спрямована на створення танцювальної драми нового типу.

Джон Ноймайер (1942 р.н.) з 1973 р. - директор та художній керівник колективу міжнародного визнання - Гамбурзького балету. У 1973 - відкриває Гамбурзьку Балетну школу при трупі театру. Жанри творчості - балети-казки або балети-легенди («Історія Попелюшки», «Ундина», «Одисея»), спектаклі-розповіді («Сага про короля Артура», «Гамлет», «Отелло» та ін.), лірико-драматичні постановки (балети на музику симфоній Г. Малера, «Пристрасті по Матфею» І.С. Баха, «Реквієм» В.А. Моцарта), синтетичні постановки («Танці Бернстайна»,

«Месія», «Ніжинський»). Дж. Ноймайер продовжує лінію сюжетних балетів, поєднуючи класичні традиції з сучасними балетними формами.

Педагогічні форми роботи - майстер-класи, наприкінці кожного сезону Гамбурзький балет презентує на традиційних днях Гамбурзького балету кращі вистави сезону, які завершуються гала-концертом на честь Ніжинського. Центр Гамбурзького балету складається з комплексу репетиційних студій, балетної школи та інтернату. Збирає труп артистів з різних країн, але особливу увагу приділяє вихованцям російської школи; головна вимога до танцюристів - адекватне бачення, осмислення та чесна передача емоцій.

Хореографічна мова вистав Дж. Ноймайєра дуже різна, її загальні риси:

а) побудова цілого на рівновазі ансамблю, а не за принципом «піраміди», де найвища точка - прима-балерина;

б) заперечення неконтрольованих дій, почуттів на сцені.

Педагогічний процес починається з інтуїції, потім підключається інтелект. Роботу з танцюристами в залі майстер характеризує так: «існують музика, артист і я». «Олюднення, одомашнення» - звичний прийом хореографа, що в «божественних» балетах, що в редакціях класики, який надає його хореографічному стилю сучасного бачення, свіжого подиху гармонії хаотичного, але прекрасного світу.

Піна Бауш (1940 р. н.) - класик танцювального авангарду, актриса, педагог, автор вистав, що стали класикою ХХ ст., член Берлінської академії мистецтв (з 1990 р.). Хореографічний талант П. Бауш розвивався під керівництвом її знаменитого вчителя - К. Йосса у Балеті Фольгванг, де вона виконувала сольні партії (1962-1968). Школа К. Йосса мала полі художнє спрямування (вивчався вокал, графіка, пантоміма, скульптура, фотографія), яке поєднувалося з ґрунтовним вивченням психології людських взаємовідносин. У 1969 р. П. Бауш очолила танцювальну студію Фольгванг. Із 1973 р. - керівник театру танцю м. Вупперталя (Німеччина).

На сьогоднішній день Піна Бауш - одна з найбільш видатних постатей у хореографічному мистецтві другої половини ХХ та початку ХХІ століть. Вистави Бауш - авторські, тобто вона водночас є драматургом, режисером, хореографом, а часто і виконавицею власних творів.

«Мене не стільки цікавить, як люди рухаються, як те, що ними рухає». Ця фраза П. Бауш стала ключовою у розумінні її танцю та загальних важелів пластики у сучасному театрі. З ім'ям П. Бауш пов'язано поняття «театр танцю», де наголос стоїть на першому слові.

Спочатку це явище було протестом проти класичного балету, який, за словами самої Бауш, «загрузнув у провінціалізмі та вичерпав власну красу». Відкидаючи естетику класичного танцю (за що її називали не тільки Антігоною та Касандрою сучасного танцю, а й

феєю Карабос), вона знайшла йому заміну в експресивному русі людського тіла, над яким панують, насамперед, афекти.

П.Бауш навчалася у знаменитій танцювальної школі Folkwangschule під керівництвом Курта Йосса, метою якого було виокремлення танцю як театрального жанру. Згодом продовжила навчання у Нью-Йорку, танцювала в кількох трупах США. В Америці вона побачила перші постмодерністські досвіди та познайомилася з творчістю режисера Лі Страсберга, прихильника системи К. Станіславського.

П. Бауш намагалася проникнути у глибини підсвідомості людини, особливо цікавлячись стосунками чоловіка і жінки. На початку 1970-х років словник танцю Бауш кардинально змінився: різкий злам пластики суміщався в ньому з введенням суто театральних елементів, що стає специфічною ознакою нового стилю хореографічної вистави. А коли вона отримала власний театр у Вуперталі, то змінила й репетиційний стиль, суміщаючи власний досвід та імпровізацію артистів.

«Я люблю людей, які добре танцюють, але найважливіше для мене - це їхні людські якості. Адже вони приносять на сцену те, що називається екзистенціальним досвідом. Якщо людина приходить і мені про неї все ясно, я її не візьму. Мені цікаві танцівники, які несуть у собі щось таке, чого самі не усвідомлюють, але я відчуваю, що у мене вони розкриються й самі себе здивують. І я зачудуюся разом з ними і довідаюся про себе таке, про що, може бути, не підозрювала...»

Згодом Бауш остаточно перейшла до естетики танцтеатру, монтуючи свої композиції з фрагментів кіно, музики, текстів, руху та естрадних прийомів. Мозаїчні, складені з окремих послідовних епізодів, картини часто з'являлися з паузами, підкреслюючи психологічні перепони у діях виконавців. Кожен рух одержував значущість вчинку.

Унікальність мови П. Бауш в тому, що вона виявляє рухи та жести, що потаємно живуть у людському тілі. А в композиції переважають принципи кінематографічного монтажу.

Бауш призначено було стати взірцем та ідеалом для цілого покоління хореографів, режисерів кіно і театру. Взаємовплив танцтеатру та кінематографа в даному випадку є безперечним.

Тема самотності, неможливості стійкого людського контакту - не єдина, хоча і дуже суттєва у творчості ранньої Піни Бауш. Вона відкриває глядачам цілу гаму емоцій різної інтенсивності. Від подиву та огиди до найтонших відтінків радощів, захоплення, зачудування, співчуття.

Оцінка значення творчості Бауш та її лідерства у створенні так званого «танцтеатру» не позначена єдністю думок. Вона викликана не тільки світоглядними та художніми позиціями, а й протиставленням естетичних і етичних засад американського модерну та

німецького «виразного танцю», які завжди були суперниками у визначенні власної первинності та мистецького значення.

Існує думка про танцтеатр другої половини 1970-х років, як про «побудовані на піску блискучі досягнення небагатьох хореографів». Інші критики схильні бачити у роботах Бауш «театральне явище європейського масштабу». Проте, визнаючи талант хореографа, Петер фон Беккер небезпідставно заявляє: «Це колись танець Бауш був, як чорний хліб поряд з солодкувато-нудотними балетними стравами. Поступово шкірка цього хліба ставала усе м'якшою, тісто білішим та цукру додавалося».

Так чи інакше, але постановки Бауш змінюють погляд на категорії «сюжет», «балет», «танець». Театральні засоби не підпорядковуються у них музичному метру або тексту п'єси. Вони розкладаються на первісні елементи (звук, світло, колір, фактура акторів, міміка, аксесуари та ін.), аби заново народитися у композиції за принципом орнаменту або декупажу.

2.4 Техніка танцю модерн

Модерн - стиль у сучасній хореографії американського походження. На сьогодні у балетах він трансформувався у стилістику, що відображає інтуїтивне відчуття, індивідуальне суб'єктивне ставлення до художньої творчості, інтуїція як попередник враження, почуття, відчуття, імпульсу, емоції, що являють собою філософські положення естетики інтуїтивізму А. Бергсона. У сучасних хореографах-послідовниках М. Грехем простежується звернення до психоаналізу З. Фрейда, це виявляється у складній психологічній лексиці та техніки contraction - release. Головними особливостями стилю модерн, який функціонує сьогодні є авторські танцювальні техніки та балетні нововведення - стиснення та розширення, підйомів та падінь, виразного руху, спіральних та штопорних обертів; присутність у балеті глибоких психологічних хвилювань, показ технічних зусиль у танцювальній лексиці, поєднання драматичного (сюжетного) та абстрактного (безсюжетного) жанру у балеті, використання пересувних декорацій, орнаментативності, жіночих суконь вільного фасону, із закритими рукавами та довгою спідницею (сонце-кльош), метаморфози із тканинами, абстрактні експериментації зі звуком і рухом. На сьогодні яскравим представником стилю модерн є Мерс Канінгем та його балет «Океан». У балеті відсутній сюжет, емблемою служить коло, у музиці присутні багато звуків, шумів, тріска. Репрезентується гра світла і тіні, у техніки танцю багато кутових позицій і поз, багато рухів мають звичайний побудовий вигляд. Синтезуються техніки модерн - танцю, контемпорарі данс, імпровізації.

Основні типологічні ознаки «модерну» класифікуються за двома напрямками: зовнішніми (рухові, формотворчі) та внутрішніми (психодуховні).

Зовнішні ознаки «модерну» мають такі особливості: а) максимальна відповідність рухів танцівника та ритмо утворюючої основи; б) максимально візуалізована градація фізичної напруги тіла; в) наявність великої кількості ведучих точок вектору; г) візуальне зміщення

головного центру руху з основного у допоміжні; д) пошук другого, третього і т. п. планів смислу музичного супроводу. Внутрішні ознаки, як правило, й відрізняють творчі манери та естетичне спрямування відомих танцювальних шкіл сучасності.

2.5.Попередники модерн танцю

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькроз (Швейцарія, Німеччина, 1920–1950 рр.). Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку із емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькроз досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему «ритмічної гімнастики», у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі. Далькроз вважав, що в основі напруженого тіла є ритмічна скутість а для природного руху характерним є стан розкнутості та відсутність напруги. Дихання розглядається як базове значення у досягненні та якості основного ритмічного руху.

Попередником ідеї танцю модерн був відомий французький педагог та теоретик сценічного руху Ф. Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовностей та стилізації (у тому числі музичної), здатний правдиво передати усі нюанси людських переживань. Його ідеї отримали розповсюдження на початку XX ст., після того, як були художньо реалізовані двома американськими танцівницями, що гастролювали у Європі – Л. Фуллер, танець якої будувався на ефектному поєднанні вільних рухів тіла, що стихійно породжувала музика та костюм – величезні покривала, освітлені різнокольоровими прожекторами та А. Дункан творчість якої вражала на початку створення нового напрямку у хореографії. Її проповідь оновленої античності «танцю майбутнього», який повернувся до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, але й історичних та побутових, вплинула на багатьох діячів мистецтва, що прагнули звільнитись від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Виявляючи особисті почуття, її мистецтво не мало ніякої методологічної основи. Воно зверталось до героїчних та романтичних образів, народжених музикою такого ж характеру. Її техніка не була складною, але порівняно обмеженим набором рухів та позицій танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, що наповнювали найпростіші жести глибоким поетичним змістом. Дункан не створила своєї школи, хоча і відкрила шлях новому у хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звертання до симфонічної та камерної музики – усі ці принципові новаторства Дункан визначили шляхи танцю модерн. Другим джерелом, що суттєво вплинуло на його формування була система Е. Жака-Далькроза – еуритміка.

Ритмопластичний танець, який розвивався на її основі, був у багатьох моментах протилежний дунканізму. Жак-Делькрот виходив із аналітичного неемоційного відтворення виконавцями музики; танець не був довільною трактовкою її програми, різноманітні частини тіла створювали ніби пластичний контрапункт, у якому рух танцівників відповідав окремим голосам музики. Але навіть у своїх перших постановках Делькрот відтворював не лише структуру музичного твору, але й передав їх емоційний зміст, що вимагало абсолютно пластичної виразності жесту та пози. Проти такого безроздільного володарювання музики над танцем виступив австрійський хореограф Р. Лабан, який став провідним теоретиком танцю модерн.

Для обґрунтування своїх поглядів він звернувся до філософсько – естетичних вчень древньої Індії піфагорійців та неоплатоніків. У теоретичній праці «Кінетографія» Лабан запропонував універсальну концепцію танцювального жесту, що стала прийнятною для аналізу та опису усіх пластично-динамічних характеристик руху незалежно від того до якої національності, стильової та жанрової категорії вони належать. Не менш суттєвою для формування танцю модерн була думка Лабана про те, що художньо осмислений рух повинен бути вираженням внутрішнього світу його творця, а не змістом музики. Також хореограф порушив концепцію, що виразності танцю надає простір. Звільнившись від заучених рухів, тіло повинно шукати особисті ритми та насолоджуватись простором.

Попередниками нової хореографічної естетики були Франсуа Дельсарт (Франція, кінець XIX ст.), Жак-Еміль Далькрот (Швейцарія, Німеччина, 1920–1950 рр.). Зокрема, Франсуа Дельсарт досліджував зв'язок між жестом, емоціями та почуттями, визначав першість ролі жестів у спілкуванні. Ним було розроблено код жестів у взаємозв'язку із емоціями, на відміну від раніше прийнятої традиції класичного танцю. Жак-Еміль Далькрот досліджував зв'язок музики та руху, а також тілесну музичність. Він розробив систему «ритмічної гімнастики», у якій досліджував зв'язок руху і ритму. Він визначив декілька основних принципів, які пізніше використовувалися наступними поколіннями хореографів у своїй роботі. Далькрот вважав, що в основі напруженого тіла є ритмічна скутість а для природного руху характерним є стан розкутості та відсутність напруги. Дихання розглядається як базове значення у досягненні та якості основного ритмічного руху.

2.6. Теоретики танцю модерн

Теоретиком танцю модерн визнано Рудольфа Лабана (Німеччина, Велика Британія, 1920–1960 рр.), він визначав рух як джерело життя та інструмент для вияву соціального стану. Хореограф пропагував танець як необхідний досвід спілкування, котрий об'єднує індивідумів та групи для покращення життя всього суспільства. Р. Лабан створив першу аналітичну та понятійну систему руху, котра розглядає рух у різних аспектах: вага тіла, простір, час, спрямування.

У 20-ті роки навколо Лабана об'єднались відважні експериментатори танцю – Курт Йосс, Мері Вігман. Вони працювали разом у великих літніх школах в Мюнхені, Відні та Асконі до того часу, поки не була заснована перша міжнародна труппа експресивного танцю. Творчість учня та співробітника Р. Лабана Курта Йосса було скеровано на створення нового танцювального театру. Йосс використовував сценографію, музику, хорову декламацію, відроджував традицію містеріального та культового театрів. Один із перших хореографів танцю модерн К. Йосс усвідомив необхідність синтезу виразної пластики, техніки класичного танцю та небалетної пантоміми. Новаторство Йосса проявилось у звертанні до нових для балетного театру тем, наприклад, «Зелений стіл» – перший балет з яскраво вираженою політичною та антимілітаристичною спрямованістю.

Німецька танцівниця та хореограф Мері Вігман (учениця Лабана) систематично збагачувала коло тем та образів сучасної хореографії, сприяла її новаціям. Її пошуки йшли у руслі експресіонізму. Вона відмовилась від рухів, що традиційно вважалися красивими. Вігман зважала також достойним відтворення у танці потворного та жахливого. Її сольні та групові постановки («Жалоба», цикли – «Жертва», «Танці матері», «Сім танців про життя») відрізнялась максимальною напруженістю та динамізмом форм. Вігман приваблювали теми одержимості, пристрасті, страху, відчаю, смерті. В мистецтві Вігман був відсутній пафос протесту, воно виражало образи – символи 10 загальнолюдських емоцій. Ідеї Вігман виявили глибоку дію на розвиток танцю модерн.

Її учениця Х. Хольм розповсюдила ідеї Вігман у США. Г. Налукка, друга учениця Вігман, зверталась не лише до похмурого та трагічного. Гумористичні, просвітлені, ліричні теми та образи також знаходили вияви в її творчості. Музика, від якої Вігман часто відмовлялась, в мистецтві Налукки знову зайняла належне місце. Налукка внесла у танець модерн техніку високих стрибків та опрацювала свою методику викладання. У Вігман також навчались відомі представники танцю модерн – І. Георгі, Х. Кройсберг, М. Терпіс, В. Скоронель, Г. Лейстіков. Індивідуальний стиль цих хореографів, формувався під дією основних шкіл німецького танцю модерн та різноманітних художніх течій європейського мистецтва першої третини ХХ ст., де були характерні дві провідні тенденції розвитку.

Представники однієї, дотримуючись естетичних концепцій експресіонізму бачили у вираженні суб'єктивних емоцій хореографа основний принцип творчості. Різкість ломаних ліній навмисне огрубілі форми, прагнення викрити несвідомі мотиви поступків людини – усе це складало основу їх хореографії. Першочергово ці ідеї знайшли вираження у так званому абсолютному танці, що виключили із хореографії не тільки танцювальні елементи але й фіксовану композицію. Представники цього напрямку стверджували, що і у групових постановках можлива повна свобода формотворчості, що дозволяє кожному виконавцю в

залежності від його індивідуальності розвивати самостійний пластичний мотив. Другий напрямок склався під впливом конструктивізму та абстракціонізму.

У мистецтві його представників форма придбала значення не тільки засобу вираження, але й стала безпосереднім змістом танцювального образу. О. Шлеммер (співробітник німецької школи будівництва та конструювання «Баухауз») розглядав танець як точно розраховану конструкцію. Тіло виконавця у його «танцювальній математиці», так Шлеммер називав хореографію, слугувало тільки засобом вираження «чисто кінетичних формул», які підпорядковані тим же числовим закономірностям, що і рухи механізмів. Інше прояви конструктивізму у танці модерн – так звані «танці машин» – масові ритмопластичні композиції, які імітують роботу різноманітних механізмів, в основі яких були рухи танцівників, що наближались до гімнастичних, навмисне позбавлені емоційної окраси.

2.7. Піонери танцю модерн

Піонерами в розвитку танцю модерн були яскраві і талановиті виконавці Айседора Дункан, Лой Фуллер, Рут Сент Дені, Тед Шоун, Марта Грехем. Цим людям зобов'язані своєю появою цілі школи, танцювальні напрямки по всьому світу. Слід зазначити, що ці школи абсолютно не схожі один на одного по стилю і техніці танцю.

Термін «Танець модерн» з'явився в США для позначення сценічної хореографії, що відкидає традиційні балетні форми. Увійшовши, танець модерн витіснив інші терміни (вільний танець, дунканізм, танець босоніжок, ритмопластичний танець), що виникли в процесі розвитку цього напрямку. Загальним для представників танцю модерн, незалежно від того, до якої течії вони належали і в який період проголошували свої естетичні програми, був намір створити нову хореографію, що відповідала, на їхню думку, духовним потребам людини XX століття. Основні її принципи: відмова від канонів, втілення нових тем і сюжетів оригінальними танцювально-пластичними засобами. У прагненні до повної незалежності від традицій представники танцю модерн прийшли, врешті-решт, до прийняття окремих технічних прийомів, в протиставленні з якими, зародився новий напрямок. Установка на повний відхід від традиційних балетних форм на практиці не змогла бути до кінця реалізована. Творців вільного танцю об'єднувало не тільки бажання перетворити його у високе мистецтво, що має рівний статус з музикою або живописом, а й особливий світогляд. Всі вони в тій чи іншій мірі сприйняли ідею Ніцше про танці як метафори свободи і танцюриста як втілення розкутого і творчого духу. Для засновників вільного танцю танець став особливою філософією, від якої вони очікували трансформації життя.

Ідеї танцю модерн передбачив відомий французький педагог і теоретик сценічного руху Франсуа Дельсарт, який стверджував, що тільки жест, звільнений від умовності і стилізації (в тому числі музичної), здатний правдиво передавати всі нюанси людських переживань. Його ідеї набули поширення на початку XX століття. Після того, як були художньо реалізовані

двома американськими танцівницями. Лої Фуллер виступала в 1892 в Парижі. Її танець «Серпантин» будувався на ефектному поєднанні вільних рухів, стихійно породжуваних музикою і костюма – величезних покривал, освітлених різнобарвними прожекторами. Однак основоположником нового напрямку в хореографії стала Айседора Дункан.

Айседора Дункан (1877-1927), яка мріяла про нову людину, для якого танець буде так само органічний, як і інші повсякденні справи, про жінку майбутнього – власниці «самого піднесеного розуму в самому вільному тілі». Її «танець майбутнього», повернутий до природних форм, вільного не тільки від театральних умовностей, а й історичних і побутових, надав великий вплив на багатьох діячів мистецтва, які прагнули звільнитися від академічних догм. Джерелом натхнення Дункан вважала природу. Ідеалом Дункан були «природні» рухи античного танцю, прості рухи ходьби і бігу. Вона першою з танцівниць відмовилася від корсета та трико, вона виступала в одязі, що не заважає рухам, – туніці та босоніж. Висловлюючи особисті почуття, її мистецтво не мало спільних рис з будь-якою хореографічною системою. Вона зверталася до героїчних і романтичних образів. Техніка не була складною, але порівняно з обмеженим набором рухів і поз, танцівниця передавала найтонші відтінки емоцій, наповнюючи найпростіші жести глибоким поетичним змістом. Дункан не створила закінченої школи, хоча і відкрила шлях новому в хореографічному мистецтві. Імпровізаційність, танець босоніж, відмова від традиційного балетного костюма, звернення до симфонічної та камерної музики – всі ці нововведення Дункан визначили шляхи танцю модерн.

2.8. Створення течій та шкіл танцю модерн

Основна концепція творчості Баухауса – абстракція тіла, де рух – абстрактний об'єкт та інструмент для проектування у просторі пластики форм а театральну сцену розглядав як місце експерименту для пластичних танцівників. «Рух – це арка, прокладена між двома смертями» – концепція творчості Доріса Хемпфрі. Основними напрямками його роботи із рухом були так звані ігри з гравітацією: вибір між опорою падінню та його прийняттям. «Падіння і підвішений стан» – розглядалися хореографом як структурний елемент руху і динаміки.

Його роботи характеризувалися мінливістю, плинністю, невловимістю та ліризмом, де «індивідуальний рух» сприймався як частина, або етап мислення і поняття більш об'ємне, ніж «хореографія». У танцівникові Доріс Хемпрі бачив індивідуума, який водночас залишався частиною групи. Народження руху для хореографа починалося у тілі кожного танцівника і переходило від одного до іншого. На відміну від попереднього погляду на танець Хемпфрі розширив можливості «композиції», звернувши більше уваги на індивідуальний рух танцівника. Він сприймав музику, як джерело для роздумів, навчання та створення композицій. Але танець для хореографа не мав би бути залежним від музики, він повинен розвиватися за рахунок своєї власної музичності, ритмічності.

Основна ідея творчості Жозе Лімона - це театральність танцю й хореографії. Він працював над створенням типових персонажів. Танець сприймав як звертання, що отримало політичне або релігійне натхнення. Творчість Марти Грем базувалась на розкритті у хореографії неусвідомлених експресій. В основі її техніки були закладені дві протилежності – розслаблення та напруження. Також особливу увагу Грем приділяла кісткам тазу (частині тіла), як джерелу пульсації та народження бажання. Хореограф досліджувала жіноче тіло та закони його руху. Для неї рух був виявом загальних пристрастей та зосередженням на моментах найвищого стану кризи, відчаю. Першу роль Грем надавала соло. Символічність простору: об'єкти у ньому – як відтворення уяви, страхів, образів внутрішнього світу постановника танцю.

Основною концепцією творчості Алвіна Ніколая була абстракція. Основним принципом його техніки була децентралізація корпусу, де усі точки тіла можуть бути двигуном руху. Він переглянув принцип унікальності центру ваги тіла та відмовився від антропоцентризму. Творче кредо хореографа - це людина, як елемент серед інших елементів всесвіту, що знаходиться у русі. Тіло мінливе: аксесуари, тканини, палички подовжують і змінюють форму людського тіла до перетворення його в абстракцію. Імпровізація та композиція, на його думку, є обов'язковими елементами освіти танцівника. Ніколай розглядав зв'язки між тілом і простором та рух як аспект постановки вистави поряд із його аксесуарами, проекціями світла, елементами сценографії.

Мерс Кенінгем (США, 1950 – 1990 рр.) яскравий представник нового покоління хореографів, засновник постмодерну. Непередбачуваність та випадковість є джерелом його творчості. Рух для хореографа – це виразник усіх внутрішніх намірів. Мерс Кенінгем відмовляється від органічних, описових, типових, уявлень про тіло. Ідеї, що сповідує хореограф це звільнення особистості, емоцій і відчуттів танцівника на користь руху. Тіло та техніки розглядаються хореографом із погляду «раціональності», включення до роботи ніг класичних технік. Значну увагу Кенінгем звертає на розвиток віртуозності. Хореограф бореться за надання сучасному танцю статусу мистецтва та визначення його місця в історії танцю. Непередбаченість (спонтанність) визначає взаємозв'язок музики, елементів сценографії, світла та танцю. Також характерними для його творчості є відхід від централізованості та ієрархічності сценічного простору.

Він розділяє простір, та фрагментує його. Його роботи відзначені розмаїттям одночасних сценічних дій. Кенінгем активно співпрацює із відомими художниками Раушенберг, Джаспер Джонс та ін. Він відмовляється від абсолютної прерогативи “автора” та надає свободу глядачеві, його задумом не керують, саме він робить свій вибір щодо тривалості спектаклю.

Отже, аналізуючи становлення та розвиток сучасних технік танцю модерн в країнах Європи та Америки, представники вітчизняної хореографії отримують можливість більш ґрунтовно зрозуміти та дослідити їх естетичні орієнтири, творчі концепції, та методологічну базу, що у свою чергу сприяє якісно новим процесам інтеграції сучасного хореографічного мистецтва України у світовий культурно-мистецький простір.

2. Історична періодизація джаз танцю.

2.1. Джек Коул - батько театрального джазового танцю

Історики театру називають Джека Коула засновником американського театального танцю або навіть “батьком джазового танцю” як такого. Але Коул не просто винахідник революційного стилю хореографії в театрі та кіно, він фактично створив нову матрицю ентертейнменту (англ.:1) видовище, вистава; 2) естрадний концерт; дивертисмент), яка в 40-і роки завоювала Бродвей та Голівуд, а пізніше зробила крок в поп-культуру. Свою кар’єру хореограф розпочав як балетмейстер. Навіть банальні пісні він перетворював на стильну музику. Він вивчав балет, етнічні танці, індійський стиль, сучасні танці, поєднував різні їх стилі. Як казала бродвейська суперзірка Гвен Вердон: “Коли ви йдете в театр на бродвейський мюзикл - це Джек Коул. Коли ви йдете в кіно і бачите там танець - це Джек Коул. Коли ви вмикаєте телевізор і бачите музичні відео - це Джек Коул”. Без Коула ми могли б не дізнатися про таких кінозірок, як Рита Хейворт та Мерилін Монро, так само, як і таких великих бродвейських режисерів-хореографів, як Боб Фосс, Майкл Кідд і Майкл Беннет.

Аж до початку сорокових років в бродвейських і голлівудських мюзиклах домінувала концепція, придумана легендарним продюсером Флоренції Зігфілд і передбачала створення гламурних, екстравагантних шоу-стоперів (будь що, що викликає захоплення публіки), з костюмами та декораціями неймовірної пишності, в яких беруть участь десятки, а іноді й сотні танцівників. Саме такими є номери Басбі Берклі на “Уорнер Бразерс” і Джека Гулда на RKO, а також видовищні мюзикли команди Артура Фріда на MGM.

Але минає десять років, і вже до кінця 40-х ми бачимо зовсім іншу концепцію музичних номерів у театрі та кіно: різкий свінг нічних клубів та кабаре; аскетичність костюмів та декорацій; невелика, злагоджена група танцівників з граційною, котячою пластикою, що рідко випрямляються в повний зріст; гротескні, майже карикатурні пози - напівзігнуті ноги, перекошена лінія плечей, кожна частина тіла ізольована від інших; ефектні падіння на коліна, з проїздами і розворотами; неймовірна сексуальність, що виходить від кожного руху, - все це разом і є стиль Джека Коула.

Кар’єру професійного танцівника Коул почав у 18 років у знаменитій балетній трупі “Денішоун”. Це був один з найбільш новаторських танцювальних колективів у світі, з якого вийшла величезна кількість зірок американської хореографії, включаючи Марту Грехем,

Доріс Хамфрі і Чарльза Уейдмана. Навіть майбутня кінозірка Луїза Брукс починала свою кар'єру, танцюючи в “Денішоун”. Рут Сен-Дені захоплювалася Сходом, а також містикою та окультизмом: вона вважала, що танець повинен передавати вищі езотеричні сенси, і ставила химерні містерії в індійському, китайському або навіть єгипетському стилі. Завдяки “Денішоун» Джек Коул захопився всілякими етнічними танцями та став справжнім майстром найдавнішого театрального танцю “бхаратанат'ям” — вид театрального танцю, який зародився в Південній Індії та є класичним стилем індійського танцю.

Однак манірність і містичне “мумбо - юмбо” Рут Сен-Дені швидко набридли йому, тому він і пішов, щоб виступати в нью-йоркських нічних клубах. Там Коул і створив свій знаменитий “hindu-jazz” разом з групою навчених ним танцівників, одягнених в автентичні індійські костюми, він виконував класичні індійські танці, але під джаз. Ці номери викликали справжній фурор в Нью-Йорку і Коул був запрошений на Бродвей. Стати зіркою театру йому заважав дефект зовнішності - косоокість (згодом виправлена), тому він швидко пере kwalіфікувався в хореографа, а пізніше і в режисера. Досвідченість Коула в індійських та китайських етнічних танцях підказала йому головне відкриття - техніку ізольованого жесту, яка стала з тих пір базовим елементом джазового танцю. Як режисер, він стер межу між драматичною дією і танцем, що існувала в ті часи. Персонажі Коула можуть вести діалог танцюючи, причому кожен рух буде підкреслювати ту чи іншу репліку.

Запрошення до Голівуду не забарилося себе чекати. Вже на початку 40-х років Джек Коул співпрацював зі студіями “Коламбія” та “XX століття Фокс”, а в кінці 50-х років перебрався на MGM. На “Коламбії” він заснував першу в історії американського кіно постійну танцювальну трупу, яка працювала в більшості мюзиклів компанії, а також досконало опанував мистецтво зйомки й монтажу, прекрасно розуміючи, що принципи побудови музичних номерів в кіно радикально відрізняються від театральних. У ті часи хореограф вже перестав бути самостійною фігурою в голлівудських мюзиклах, як це було в епоху Басбі Берклі. Коул в Голівуді не користувався і десятою часткою тієї свободи, яку мав Берклі в 30-і, так що дивно, як йому вдалося так успішно перенести на мову кіно свої новаторські ідеї.

У тих номерах, де він не контролював камеру і монтаж, ми бачимо його фірмовий, графічний малюнок танцю з простими чорно-білими костюмами виконавців і не обтяженим декораціями фоном - зазвичай жовтого або червоного кольору. Але в номерах, над якими йому вдавалося отримати повний контроль, можна знайти концептуальні візуальні рішення та-нерідко - сильний сатиричний підтекст.

Як Коулу сходило з рук таке хуліганство в часи чинного кодексу Хейса? Швидше за все, цензори просто не розуміли мову танцю і не вважали мюзикл серйозним жанром, здатним говорити про соціальні проблеми. Так, що Коул примудрився поставити перший в історії

Голівуду стовідсотково бурлескний номер за участю Бетті Грейбл з фільму “Зустрінемося після шоу” (1951 р.).

Джек Коул володів майже магічною здатністю будь-яку жінку, яка опинилася в центрі його музичного номеру, перетворювати в сексуальну леді - і студійні боси швидко це зрозуміли. На “Коламбії” він поставив майже всі музичні номери Рити Хейворт в 40-х роках. Це завдяки йому вона так сексуально звивається в Put the Blame on Mame з “Гільди” (1946 р.), виглядає витонченою і граційною у фінальному номері “Дівчата з обкладинки” (1946 р.), зухвалою і глузливою в “Сьогодні і щодня” (1945р.) і навіть пародіює Айседору Дункан в грандіозному “давньогрецькому балеті” з фільму “Спуститися на землю” (1947 р.).

Музичні номери Джека Коула завжди відрізнялися демократичністю. Він дуже любив насміхатися над “високою”, “елітарною” культурою для обраних. В історії про музу Терпсіхору, аби поставити мюзикл на Бродвеї, Коул побачив чудову можливість спародіювати пафосний і претензійний балет у стилі модерн від Рут Сен-Дені і Айседори Дункан до Дягилєва і Марти Грехем, - що він блискуче і виконав.

Ще більш значну роль Коул зіграв у кар'єрі Мерелін Монро. Не буде перебільшенням сказати, що якби не він, ми б пам'ятали сьогодні зовсім іншу Мерелін, - а можливо, не пам'ятали б її зовсім. Їх співпраця почалася з фільму “Джентельмени віддають перевагу блондинкам”. Коли глава студії “20 століття Фокс” Дерріл Занук вирішив екранізувати класичну бродвейську п'єсу Аніти Лус, він зробив одну з найбільших дурниць в історії Голівуду: призначив на головні ролі акторок які не вміли танцювати - Джейн Рассел і Мерелін Монро та посадив у режисерське крісло не тямущого в мюзиклах Ховарда Хоукса. Створити в цих умовах якісний фільм було майже неможливо, але тому, що це сталося, завдячують Джеку Коулу.

“Мерелін і я ніколи не танцювали раніше, ми були дві нездари, - говорила згодом Джейн Рассел. Мені розповідали, що Коул - жахлива людина, справжній садист. Але з нами, які не вміють танцювати, він виявив терпіння”. У номері “Діаманти - найкращі друзі дівчини”, який став для Мерелін Монро трампліном до світової слави, він так організував дію і прорахував кожен рух, що відсутність навичок танцю у зірки практично неможливо помітити. Будь який жест, поворот голови і навіть рухи губ під час співу були багаторазово відрепетирувані Коулом. По суті, він сам виконував весь номер на репетиціях, а Мерелін мала копіювати його рухи. Мерелін спочатку намагалася рухатися плавно і м'яко, вважаючи, що саме так належить поводитися секс-символу. “Це зовсім не сексуально! - Сердився Коул. - Ти схожа на дохлу рибу. Витягни руку вгору, різко і швидко. Твої рухи повинні бути швидкими і пружними - ось де енергія, ось де секс, ось де життя”!

Джек Коул - американський танцюрист, хореограф і режисер відомий, як “батько театрального джаз-танцю”, був виконавцем в бродвейських мюзиклах. Він не поставив

жодного фільму але завжди залишався зіркою та культовою фігурою, широко відомою у вузьких колах. Був знавцем мистецтва, колекціонером книг, експертом в галузі танцю та історії.

Коул закінчив свою кар'єру в якості викладача сучасної танцювальної техніки і хореографії в Лос-Анджелесі в 1972-74 роках. Помер 17 лютого 1974 року після нетривалої хвороби.

3.2. Матт Меттокс. Авторська система підготовки танцівника

Провідне місце в розвитку техніки джазового танцю займає Матт Меттокс. Він запропонував систему підготовки танцівників, яка задовільняла не лише потреби джазового танцю. Система давала можливість набути довершеної координації і надати кращої форми рухам у інших видах танцю. Система М. Меттокса була засвоєна іншими педагогами джазового танцю і, пізніше, стала найбільш відомою, розповсюдженою та популярною в усьому світі.

Елізабет Фріч – учениця Матт Меттокса і автор книги “Matt Mattox Book of Jazz Dance” надає деяку інформацію про його життя і творчість.

Матт Меттокс народився у 1921 році в штаті Оклахома. Із 11 років він займався співами і танцями. Після Другої світової війни Меттокс починає свою кар'єру виконавця танцювальних сцен у музичних фільмах, а з 1946 року робить перші спроби не лише танцівника, а й хореографа. Професійні погляди Меттокса формувались під впливом хореографа Джека Кола, із яким він постійно співпрацював в 50-х роках в Columbia Studios в Нью-Йорку та на Бродвеї. Разом із Джеком Колом Меттокс виступав як хореограф багатьох Бродвейських шоу та музичних фільмів. Йому довелося працювати із такими зірками кіно та сцени, як Фред Астер, Мерлін Монро, Джейн Рассел.

Творчість Меттокса значно трансформувала обличчя театального джазу на комерційній сцені Америки у 50-х роках. Меттокс постійно викладає танець у різних студіях та школах танцю, у тому числі і в Showcase Studios, а у 1958 році відкриває приватну школу танцю, яка проіснувала шість років. Напочатку 60-х років Меттокс викладає дисципліну джазовий танець в університеті Нью-Йорка. Починаючи із 1963 року постійно проводить уроки, літні курси танцю в різних Європейських державах. У 1972 році переїздить у Францію, де відкриває свою приватну школу, яка функціонує донині. Матт Меттокс зберіг різні грані творчих набутоків Джека Кола в межах однієї танцювальної техніки, яка забезпечує естетичні канони джазового танцю в сучасному світі.

Так, Елізабет Фріч свою увагу звертає на основні принципи побудови технічного класу М. Меттокса. Щоб краще зрозуміти їх, необхідно провести паралелі із класичним танцем. Оскільки танцювальна техніка класичного танцю розглядає тіло, як одне ціле і ця єдність не губиться в русі, то М. Меттокс розглядав рух кожної частини тіла, розділяючи тіло на

окремі його складові частини (голова, плечі, діафрагма, таз, хребет, кисть, стопа) Цей принцип увійшов в джазовий танець під назвою “ізоляція”.

Досліджуючи “ізоляцію” рухів М. Меттокс побачив новий вид взаємодії між рухом тіла і диханням, який не розглядався раніше у джазовому танці.

Виконуючи одночасно складні вправи для рук у ритмі, який відрізнявся від ритму ізольованих рухів іншими частинами тіла, М. Меттокс досяг мети розвитку складної координації. Використовуючи принцип поліритмії, Меттокс будував вправи для різних голосів тіла у різних ритмічних малюнках, інтегруючи їх в одне ціле.

У процесі формування свого індивідуального технічного класу підготовки танцівників, Меттокс звернувся до поняття центру ваги корпусу, підкреслюючи важливість вміння утримувати рівновагу тіла в складних положеннях корпусу, характерних для джазового танцю. Він вважав, що для набуття цієї здібності необхідно засвоїти спочатку класичний танець, тому вимагав від своїх танцівників попередньої класичної підготовки.

М. Меттокс прагнув розробити таку систему підготовки, яка підходить до формування танцівника із різних сторін даючи можливість виховати універсального виконавця. Саме досвідчений танцівник, озброєний технікою класичного танцю і технікою ізоляції, може високоякісно і швидко відтворити пластику рухів самого складного танцювального стилю. Як вказує Елізабет Фріч, Меттокс поцінював здібності танцівника швидко мислити і запам'ятовувати рухи. Це значно прискорювало роботу на першому етапі репетиційного періоду і давало можливість швидко оволодіти індивідуальним танцювальним стилем хореографа.

Формування технічного танцювального класу Меттокса тривало протягом 35 років. Його урок починався на середині залу із виконання різноманітних вправ з пліє. Далі слідували вправи на ізоляцію голови, плечей, діафрагми, тазу. Вправи на ізоляцію, з однієї сторони, поєднувались з вправами для ніг і стопи. Вони включали тандю, дегаже, різні види батманів, які виконувались в паралельних позиціях ніг. З іншого боку, до ізольованих вправ кожної частини тіла підключалися складні вправи для рук, що сприяли розвитку координації танцівника. Ізоляція руху давала можливість здійснювати повний контроль за рухом і збільшити рухові можливості кожної частини тіла.

Рухи розподілялись згідно із рівнем складності, даючи можливість освоєння від їх початкової до закінченої форми.

Кожен попередній рух готував танцівників до складних танцювальних комбінацій в кінці уроку. Значну частину уроку, займали вправи для покращення фізичних даних танцівників: вправи для розвитку гнучкості спини і розтяжки ніг, які виконувались на підлозі в положенні лежачи та сидячи. Наступна частина уроку була спрямована на освоєння техніки виконання характерних для джазового танцю специфічних турів і стрибків.

Урок закінчувався танцювальною комбінацією, яка включала попередньо вивчені на уроці танцювальні елементи і виконувалась у своєрідній манері і специфічному стилі.

Меттокс досягав високого рівня засвоєння матеріалу учнями різними шляхами.

Насамперед, хореограф приділяв велику увагу чіткості виконання руху і контролю за ним, не допускаючи неохайності і неточності. У такий спосіб тіло, під час виконання ізоляції, набуває вміння коротко і точно фіксувати різні положення, опираючись на внутрішнє відчуття руху і пози.

По-друге, Меттокс, під час виконання вправи, змінював ритм і акценти руху. Наприклад, вправа починалась в розмірі 4/4, далі змінювалась на 3/4 і рух виконувався 3 рази замість 4, а далі знову, переходив на 4/4 змінюючи темп виконання і відтіняючи інші ритмічні акценти. Результатом таких дій, було досягнення більшої музикальності учнів і вміння переходити до різних темпів виконання руху і зміни акцентів, в рамках сталого музичного розміру, не втративши ритм.

Меттокс цілеспрямовано формував свій клас підготовки танцівників орієнтуючи його на специфічні потреби джазового танцю.

3.3 Луїджі – новатор хореографії джазу

Теоретики хореографії називають Луїджі послом, зачинателем, піонером джазу, лікарем тіла, проте частіше всього – новатором. Історики танцю визначили його стиль, як класичний джаз, складний, витончений і навіть назвали “рідким вогнем”. Система вправ, яку він створив для власної реабілітації після аварії, стала першою у світі завершеною технікою для вивчення джазового танцю. Талант і цілеспрямованість Луїджі дали йому можливість працювати у всіх сферах шоу-бізнесу – від Голлівудських мюзиклів до Бродвейських шоу, а також він став новим обличчям театрів водевілю. Професійний псевдонім “Луїджі” він здобув від Джона Келлі.

Потрапивши майже в фатальну автомобільну аварію в Лос- Анжелесі, лікарі не сподівалися що він видужає після перелому основи черепа і паралічу однієї сторони тіла. У глибокій комі внутрішній голос сказав Луїджі: “Ніколи не припиняй рухатися, хлопче. Якщо ти зупинишся – помреш”. Нарешті лікарі сказали йому, що він ніколи не буде ходити. На що він рішуче відповів: “Я збираюся танцювати”.

Самостійно Луїджі став збирати вправи та комбінації на розтягнення м'язів, які допомагали йому зрозуміти, що потрібно робити, аби контролювати своє тіло. Він навчився “завжди розміщувати тіло в правильній позиції”, “відчувати себе із середини”.

Після довгих років спроб і помилок він достатньо відновив силу і рівновагу, для того, щоб знову розпочати займатися у танцювальній студії Фалькон в Голівуді із вчителями Еді Джейн, Ральфом Фолкнером, Кармелітою Мараччі, Сем Мінтц і Мічо Іто. В інших студіях він брав уроки у Адольфа Больм, Едварда Кейтона, Селлі Уеллен і Луїс де Прон.

Більше як через рік, Луїджі помітив менеджер пошуку молодих талантів і запросив на відбір у фільмі “В місті”, де в головних ролях були Джин Келлі та Френк Сінатра. Все ще займаючись реабілітацією після паралічу, він дивом отримує роботу і розпочинає свою восьмилітню танцювальну кар’єру в більше ніж 40 фільмах, таких як: “Американець в Парижі”, “Енні з пістолетом”, “Театральний фургон”, “Біле Різдво”. Хореографи Джин Келлі та Роберт Алтон стали його наставниками. Хермес Пен, Юджин Лорінг, Нік Кестл, Майкл Кід брали активну участь у підготовці його до роботи разом з Фредом Естером, Доріс Дей, Джуді Гарланд, Бінг Кросбі, Дональд Оконнор та Денні Кей.

Протягом довготривалого періоду зйомок фільму, Луїджі продовжував робити свої вправи, щоби бути впевненим, що його тіло залишається гнучким і не починає руйнуватися. Незабаром до нього почали приєднуватися танцівники – спочатку 10, а потім і 20 чоловік. Роберт Алтон підбадьорив Луїджі словами “у тебе чудовий стиль, ти повинен навчити його інших”. І Луїджі розпочав “джаз-клас” в Лос Анжелесі у 1951 році. Він продовжував уроки і під час зйомок у фільмах, грав у театрі і в телевізійних естрадних шоу, таких як “The Colgate Comedy Hour”, “The Red Skelton Show” – ніколи не припиняв рухатися!

У 1956 році його запросили виступити в Бродвейському шоу Happy Hunting разом з Етел Мерман та Фернандо Ламас. Він танцював і був асистентом Апекс Ромео, Онна Уайт і Лі Скотт ще в трьох Бродвейських шоу перед тим, як присвятив себе розвитку свого власного танцювального стилю. Він відкрив свою школу “Перший Всесвітній Джаз Центр”. Хороший вчитель знає, як застерегти себе від травм, вважав Луїджі. Він підкреслював, як важливо правильно використовувати своє тіло, і говорив студентам: “використовуйте кожен можливість відчути те, що ви робите”. Він також говорив: “Якщо ви робите речі вірно протягом довгого часу, все буде виходити ще краще. Але якщо ви робите щось невірно досить довгий час, а вам буде здаватися, що ви це робите вірно – це погано”.

Отже, світ визнав артистичність Луїджі, нагородивши його багатьма преміями і запросивши вести майстер-класи в Північній та Південній Америці, Англії, Франції, Венгрії, Італії, Японії. Він викладав на факультетах Балетної Школи Харкнесс, Вищої Школи Візуального Мистецтва, Метрополітан Опера Хаус і в Балетній школі Джофрі. Його метод навчання вивчається не тільки завдяки йому особисто, але і його студентам в школах і коледжах по всьому світу.

3.4. Експериментатор хореографії – Пол Тейлор

Народився Пол Тейлор в 1930 році і мав сирітське дитинство, майже покинутий батьками. Після навчання в Syracuse University за спеціальністю малювання і плавання його зацікавив танець.

У 1952 році двадцяти двох річний парубок із атлетичною статуєю і мінімальною танцювальною підготовкою виграв стипендію в ADF(American Dance Festival). Гарно

складений тілом, він звернув на себе увагу танцювальних провідних хореографів: Марти Грехем, Хосе Лімона, Доріс Хамфрі. Пол Тейлор – молодий танцівник, володіючи унікальним талантом та чудовою манерою рухатися, був запрошений приєднатися до танцювальної трупи Марти Грехем, де розпочав свою професійну кар'єру і танцював в спектаклях “Clytemnestra”(1958), “Alcestis”(1960) та “Phaedra” (1962). Також Пол Тейлор танцював в постановках інших відомих сучасних хореографів – Мерс Кенінгем, Джордж Баланчін. Проте це вже відбувалося у складі його власної трупи, яку, працюючи солістом, він зібрав і протягом усієї довгої кар'єри його колектив став одним із найкращих танцювальних труп Америки. Критики сьогодення визнають Пола Тейлора одним із кращих хореографів.

В середині п'ятидесятих років, коли Нью-Йорк самостверджувався, як провідний культурний центр мистецтв, талант Пола Тейлора ставав більш вагомим і помітним у мистецьких колах. Збуджений експериментами у творчості він заприятелював із художниками Робертом Рейшенбергом та Джаспером Джонсом, впливав популяризації їхнього мистецтва. Використовуючи жести та пози вулиць творчі роботи Тейлора відображають красу суспільства. У своїх ранніх п'єсах він будував хореографію на самих простих жестах, таких як погляди на годинник та очікування автобуса. Людина, одного разу побачивши ці прості жести уривчасті із контексту, назавжди переоцінила красу буденного життя. Для Пола Тейлора танець – перший крок до вороття глядача на вулицю, щоб побачити та зрозуміти красу простих рухів.

Протягом 50 – 70-х років він поставив один із самих відомих та сенсаційних танцювальних спектаклів сучасності. “Duet” (1957) – був експериментальною п'єсою, у якій відображалися базові елементи танцю та зверталася увага на пози у взаємозв'язку людини і простору. Подібно іншим артистам свого часу, які експериментували із формами мінімалізму в мистецтві, вихід за межі у танці для Тейлора була лише стартовим майданчиком для експериментів. Його пізні роботи об'єднували перфоманси з балетом. Самими знаменитими його постановками стали: “Three Epitaphs”(1956), “Orbs”(1966), “The Book of Beasts” (1971) та “Airs” (1978). Його “Aureole” (1962) – одна із відомих і видатних постановок свого часу завдяки грації та технічній складності. Характерною рисою постановок Пола Тейлора – є комбінування вишуканості балету та спонтанності щоденного жесту, що і зробило його таким вагомим у сучасному танці. Не танцюючи більше він присвятив останні два десятиліття керівництвом власною компанією і навчанню нового покоління танцівників красі танцю. Для митця спостереження за рухами танцівників і відповідна реакція на ці рухи є базовою, основною частиною роботи.

Таким чином, хореографія стає одночасно індивідуальним та колективним досвідом. Серед танцівників, які пройшли через його компанію і створили свої власні були: Laura

Dean, Twyla Tharp, Dan Wagoner Senta та Driver. Завдяки цим учням і цікавим постановкам, робота компанії Пола Тейлора продовжує жити людей у всьому світі.

3.5. Експресія джаз танцю на американській сцені

В 1930-40 роках Кетрін Данхем та Перл Примус вразили сценічні американські площі своєю експресією. Це були дві жінки із місією, повною рішучості продовжувати традиції, розпочаті масою початківців які були до них та бажанням досліджувати їх багату спадщину і підкреслювати здобутки цього надбання, їх складність та силу. Кожна із них трансформувала американську сцену.

Динамічні, проте різні, Данхем та Примус були посланцями нової хореографії. Данхем зачаровувала та вражала глядачів блискучими костюмами та енергійними постановками, які мали опору на етнографічному матеріалі, зібраному під час подорожей на Гаїті, Ямаїку та Тринідад. Навіть назви постановок були дещо провокаційними – “Танго”, “Тропіки”, “Гарячий джаз”. Для Примус був близький дух політичних провокацій – пристрасні, емоційні п’єси рухали її танець. Її роботи мали назви “Дивний фрукт” або “Блюз тяжкого часу” і відображали дослідження глибокого американського Півдня. Більш пізні роботи відображали багаточисельні подорожі, показуючи складність й водночас витонченість культури Півдня у контексті відновлення середовища американської провінції.

Зусилля Данхем та Примус були цілком спрямовані на створення концертного танцю, як форми мистецтва і співставлення сцени з політичною платформою. Їхні роботи були для них, “як бальзам на рани, нанесенні расовою дискримінацією”.

Так, танцівниця, хореограф, антрополог та учитель Кетрін Данхем народилася в Чикаго в 1914 році і отримала звання магістра з антропології в університеті Чикаго, де навчалася разом із Робертом Редфілдом та проводила фахові дослідження у Вест Індійському дослідницькому центрі північно –західного університету. Саме тоді отримала стипендію Розенвальда та Рокфеллера, завдяки чому змогла провести потужні дослідження на Карибах, наслідком яких став не лише неоціненний репертуар танців, але вражаючий перелік книг, включаючи “Танці Гаїті”, “Подорож в Аккапонг”, “Дотик цноти”, “Острів одержимих”, а також велика кількість статей в журналі Есквайр під псевдонімом К. Данн та в інших журналах. Проте основна заслуга Кетрін Данхем у сучасній хореографії – тлумачний словник Африканських та Карибських стилів руху; гнучкий, рухливий торс та хребет, ізоляцію кінцівок та ідею поліритмічності руху. Будучи членом «Жіночого Наукового Братства Честі» Чикагського університету та Королівського Лондонського суспільства антропологів, Данхем також отримала титул Шевальє – Legion d'Honneur et Merit of Haiti, де її вивчення культури та релігії Вуду визначило як Мамбо – найвищий ранг для жінки.

Метод танцю Данхем був унікальним вона створила систему рухів та техніку для навчання цьому стилю, щоб танцівники могли виконувати її репертуар. Техніка Кетрін

Данхем складна – це еклектичне злиття рухів, які досліджувалися на Ямайці та Гаїті із балетом та танцем модерн, інтегровані в систему ізоляції частин тіла та синкопування, яке дає тілу виразний діапазон рухів.

Данхем увірвалась на американську сцену в унікальний період для соціальної, політичної та культурної історії. Це був період пробудження культурної активності, що була присвячена дослідженням нової негритянської історії. Ця ера була човном ідей, з міжнародним резонансом, який виник в Негритянському русі. Рух формував концепції афроамериканської особистості.

У 1933 році Кетрін Данхем дебютувала в Чикагській опері в постановці Рут Пейдж “La Guiabliesse” і розпочала роботу зі своєю власною компанією та школою, що недовго існувала Ballet Negre, де вона проявила себе у якості танцювального директора Негритянського департаменту Чикагського підрозділу Федерального театального проекту, невдовзі після повернення із подорожі на Кариби.

У 1937 році її компанія з’явилася в межах історичних Негритянських танцювальних вечорів, де і відбулася прем’єра її спектаклю “Тропіки та гарячий джаз” у Бродвейському Віндзорському театрі 18 лютого 1940 року. Тріумфальний прем’єрний виступ перевтілювався у трьохмісячне турне та запуском кар’єри, яка включила у себе постановку декількох Бродвейських спектаклів, велику кількість закордонних турне та появу в Голлівудських фільмах – “Штормова погода” та “Хатина на небесах”. Це свідчило про зріст не тільки її танцівників, але і глядачів.

Отже, створення техніки Данхем – в 1945 році школи, де танцівники вивчали антропологію, соціологію, філософію та мови так само, як і степ, балет, фольк, гру на примітивних ударних інструментах, кінетику та фізичний тренінг для акторів – алегорію на мету місії Данхем, як вона її бачила. Поява цієї школи здійснила потужний вплив на багатьох танцівників, які продовжували здійснювати свій внесок у хореографію та інші види сценічного мистецтва.

Ознайомлення Примус із танцем відбулося у період навчання у медичному Хантер Коледжі. Приєднавшись до танцювальної групи Молодіжного Самоуправління вона знайшла власний шлях до створення танцювальної студії – New Dance Group Studio.

У своїй танцювальній студії Примус направляла студентів на те, що їх мистецтво було не естетичною розвагою, а величною місією. Колишній танцівник компанії Елвіна Ейлі та викладач Дорен Річардсон говорили в інтерв’ю журналу “Free To Dance”, що для кожного, хто займався у цій школі в 50-х роках, було зрозуміло, що у той час коли можливості для чорного виконавця танцю модерн були рівні нулю, в “New Dance Group” колір шкіри не був візуальною перешкодою. “В цій компанії завжди була дуже комфортна ситуація, ти, ніколи

не відчував якого кольору твоя шкіра. Головним тут був танець, і якщо з цим у тебе було все гаразд, то в тебе було все абсолютно природно у спілкуванні один з одним”.

У цих умовах Примус також створювала номери, які були не просто абстрактними – мистецтво заради мистецтва. Саме у 1943 році Примус увірвалася на американську сцену із дебютом на концерті переможців відбору УМНА, з номером який уможливив довготривалу роботу в Нью Йорк Кафе, театрі Беласко та запрошенням в Чиказьку Оперу у спектакль Рут Пейдж “Імператор Джонс”.

Один із виступів Примус також привернув увагу адміністраторів товариства Розенвальда, які вирішили нагородити її останньою і самою більшою стипендією, яка змогла фінансувати 18-місячну мандрівку для дослідження танців на Африканському Золотому березі, в Анголі, Камеруні, Ліберії, Сенегалі та Бельгійському Конго. Після отримання стипендії від коледжу Пантера, Примус почала працювати над отриманням стипендії Доктора Наук у сфері антропології в Нью-Йоркському університеті. Ця подорож дала новий поштовх її хореографічним експериментам та проклала шлях поколінням афро-американських танцівників, які формують безцінне культурне продовження. Примус дотримувалася унікальної позиції більше, як учасник аніж сторонній спостерігач культури, яку вона вивчала та пропагувала.

У 1944 році, коли Перл Примус представила спектакль “Дивний фрукт” в театрі Баласко, навколо неї не було компанії танцівників ані музики, щоб створити хоча б – яке поле для її присутності – нічого, окрім простору сцени і чоловічого голосу, який читав поему Льюїса Алена.

Жахлива та вбита горем Примус, тіло якої зображало великий знак запитання, увивалася у напрямку невидимих видінь. Прагнучи збагнути незбагненне, вона різко падала на землю і качалася по сцені із однієї частини в іншу, змагаючи від болю начебто у пеклі. Цей танець потужного соціального протесту був не схожий на жоден танець будь-коли створений людиною, проте це був не єдиний хореографічний номер такого типу. У танцях “Блюз тяжких часів”, “Ринок рабів”, “Негр говорить про річки” та інших “танцях протестах”, Примус розширила емоційний діапазон афро-американських танцівників, представляючи американській публіці пристрасть, жагу та силу африканської культури.

Історик танцю Лінн Фаулі Емері стверджувала, що “Данхем відкрила сцену Американського театру для важливих артистичних виступів чорних танцівників, а Примус через танець відкрила значення гідності, правдивості, силу і красу тим, хто має африканське походження”. У дійсності, не можна переоцінити внесок Примус та Данхем: вони разом вимостили шлях наступним поколінням.

3.6. Елвін Ейлі визначний хореограф - інтерпретатор афро-американської тематики

Елвін Ейлі народився 5 січня 1931 року в штаті Техас. В 1942 році він переїздить з мамою до Лос Анжелеса. Сором'язливий та несміливий від природи Елвін Ейлі несподівано розпочинає займатися танцями за порадою однокласника з вищої школи, який привів його до студії танцю Лестера Хортона у 1949 році. Елвін Ейлі занурився у навчання і розвиток свого власного стилю танцю, який найбільше відповідав його атлетичній тіло будові.

В 1954 році він переїздить до Нью-Йорку зі своєю партнеркою Carmen De Lavallade для участі в Бродвейському спектаклі “Будинок Квітів”. Успішні виступи і навчання у видатних хореографів й танцівників Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman та Karel Shook спонукало Елвіна Ейлі до створення своєї власної танцювально-театральної компанії у 1958 році. Alvin Ailey American Dance Theater (AAADT) відбулася, як репертуарна компанія у складі семи танцівників, яка присвятила свою діяльність, як сучасній танцювальній класиці, так і новим роботам, створеними Елвіном Ейлі та іншими молодими хореографами. Схвальні відгуки критиків про перші концерти компанії у 1958-1960 роках засвідчили початок нової ери в танцювальних виступах, присвячених афро-американській тематиці.

Дія “Blues Suite” (1958) відбувається навколо дешевого бару, існування, якого сповнене відчаю та ейфорії життя на межі бідності Півдня Америки. Театралізований та легкий для сприйняття танець, містив фрагменти соціального танцю початку XX століття, танцювальну техніку Хортон, техніку джаз танцю Джека Коула й балетні підтримки. Прем'єрне виконання “Revelations” (1960) відразу прославило танцювальну компанію Елвіна Ейлі, як першого інтерпретатора афро-американського досвіду. Взявши за музичну основу серію вибраних спірічуелс та госпелс, оброблених Brother John Sellers, “Revelations” відтворювала серію негритянських народних звичаїв, включаючи багату скульптурними образами групову молитву (“I've Been Buked”), церемонію ритуального хрещення (“Wade in the Water”), момент причасття (“I Wanna Be Ready”), дует довіри та підтримки для священика та прихожанина (“Fix Me, Jesus”), а також фінал – урочистий спів Євангеліє (“Rocka My Soul in the Bosom of Abraham”).

У 1970 році хореограф створив балет “The River” для American Ballet Theatre. Поставлений за оригінальним сценарієм Дюка Еллінгтона, цей балет, підняв рівень театрального джаз-танцю та балетної техніки. А у 1971 році Елвін Ейлі створив постановку для рок-опери Леонард Бернстайна “Mass”, якою було урочисто відкрито концертний зал Kennedy Center у Вашингтоні. Основні хореографічні постановки Елвіна Ейлі (близько 50 танців) розподілилися між його власною компанією, American Ballet Theater, the Joffrey Ballet, the Paris Opera Ballet, the London Festival Ballet, та the Royal Danish Ballet.

Серед його багаточисельних нагород почесна ступінь доктора мистецтв від Princeton University, Bard College, Adelphi University, та Cedar Crest College; медаль за укріплення миру від United Nations та NAACP Spingarn Medal у 1976 році. У 1988 році Елвін Ейлі був відмічений президентом США за досягнення в мистецтві.

Від початку свого розвитку компанія Елвіна Ейлі проводила багато часу в дорозі, гастролуючи та показуючи свої постановки величезній кількості людей, які ніколи не бачили танцювальних перформансів. Ця гігантська афро-американська аудиторія являла собою суттєве джерело підтримки для підприємства Елвіна Ейлі. Компанія створила собі пристойну міжнародну репутацію завдячуючи серії концертних турів, починаючи з 1962 року в країнах Південно-Східної Азії і Австралії. Спонсор компанії був International Exchange Program під керівництвом адміністрації Кеннеді. Цей тур став взірцем закордонних виступів колективу. Після цього був тур в Ріо-де-Жанейро (1963), європейський тур (1964), включаючи Лондон, Гамбург, Париж, запрошення на міжнародний фестиваль чорного мистецтва в Сенегалі (1966), візит до Ізраїлю (1967), тур по дев'яти країнах Африки в 1967 році, який був проспонсорований держдепартаментом США.

У 1970 році компанія стала першою американською modern dance company, яка гастролувала в СРСР. З 1970 року тури компанії стали послом доброї волі для усього світу. Високу оцінку отримала компанія узявши участь в International Dance Festival в Парижі (1970), у своєму другому далекосхідному турі (1977), а також у Бразильському турі 1978 року. До 1989 року з компанією ознайомилися 15 млн. глядачів у цілому світі. А в 1976 році визнавши досягнення композитора Дюка Елінгтона компанія Елвіна Ейлі створила 15 постановок на його музику.

Дуже важливою для компанії була робота з такими хореографами, як Donald McKayle's "Rainbow Round My Shoulder" (1959), Talley Beatty's "The Road of the Phoebe Snow" (1959), Anna Sokolow's "Rooms" (1965), Louis Johnson's "Lament" (1965), Geoffrey Holder's "Prodigal Prince" (1967), Ulysses Dove's "Vespers" (1986), Judith Jamison's Forgotten Time (1989), та Donald Byrd's "Dance at the Gym" (1991), а також роботи таких відомих хореографів, як Ted Shawn, Pearl Primus, Katherine Dunham, Joyce Trisler, та Lester Horton.

Елвін Ейлі підтримував своїх танцівників в індивідуальному наповненні та емоційному вираженні, яка давала зірок танцю першої величини в Американському сучасному танці. Наповнений енергетикою Judith Jamison спектакль "CRY" показав нерозривний зв'язок між танцюючим тілом та досвідом життя чорної жінки в Америці. Створений у 1971 році, як подарунок до дня народження матері Елвіна Ейлі – "Lula Cooper", цей спектакль був з великим успіхом показаний декількома танцівниками, особливо Donna Wood, Renee Robinson, Sara Yarborough та Nasha Thomas. У 1972 році Елвін Ейлі створив соло "Love Songs" для танцівника Dudley Williams. Танцівник Gary DeLoatch, будучи солістом трупи, вніс у роботу яскраву виразність, особливо в ролі Charlie Parker в спектаклі "For Bird – With Love" (1984).

Чимало талановитих танцівників вийшли з компанії Елвіна Ейлі такі як: Marilyn Banks, Hope Clarke, Carmen DeLavallade, George Faison, Miguel Godreau, Dana Hash, Linda Kent, Desmond

Richardson, Kelvin Rotardier, Elizabeth Roxas, Clive Thompson, James Truitte, Andre Tyson та Sylvia Waters.

У 1969 році Елвіном Ейлі була створена Alvin Ailey American Dance Center School для навчання студентів історії мистецтва балету та сучасного танцю. Курси, які пропонувалися, включали в себе техніку та історію танцю, музику для танцівників, танцювальну композицію та театральний дизайн.

У 1974 році Sylvia Waters був створений Alvin Ailey Repertory Ensemble – професійний танцювальний колектив, задуманий, як міст між навчанням в танцювальній школі і практичною роботою у професійних танцювальних компаніях.

У 1984 році під керівництвом Kelvin Rotardier була створена Alvin Ailey Student Performance Group, котра проводила лекції-покази для студентства.

У 1989 році Dance Foundation Inc., організація, що була наставником AAADT та Ailey School ініціювала програму Ailey Camps, спрямовану на “підвищення самооцінки, креативної виразності та навичок критичного мислення в танці”. Успіх цієї програми в Канзас-сіті, мав своє продовження у Нью-Йорку (1990) та Балтиморі (1992). Елвін Ейлі створив свою компанію, для того аби представляти таланти своїх афро-американських колег, хоча компанія ніколи не складалася ексклюзивно із чорних танцівників.

Елвін Ейлі завершив танцювати у 1965 році та сповільнив хореографічну роботу в 1970 році, для того, щоб присвятити себе адміністративній та фінансовій діяльності в рамках своєї компанії. Після смерті Елвіна Ейлі, Judith Jamison була призначена художнім керівником компанії, працюючи в тісному контакті з репетитором, який довгий час працював в компанії Masazumi Chaya. У 1992 році компанія нарешті впоралася з економічними труднощами завдяки активній діяльності Dance Foundation Inc.

Отже, спадщина творчості Елвіна Ейлі для танцювального світу полягає в можливості вільного вибору між балетом, джазовим танцем та соціальним танцем, для максимального вираження внутрішнього світу людини через рух.

4. Рекомендована література (основна, допоміжна)

Основна

1. Лобан Т.Й. Хореографічний спадок Моріса Бежара в контексті сучасного мистецтва танцю / Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2016. - Вип. 16. - С. 211-215.
2. Лобан Т.Й. Анатомія танцю як складова у підготовці майбутнього хореографа / Т.Й.Лобан // Актуальні проблеми культурології. - Рівне : РДГУ, 2018. - Вип. 18. - С. 83-87.
3. Волошина Л.П. Адажіо як засіб формування виконавських здібностей хореографа у вищій школі / Л.П. Волошина, Т.Й. Лобан // Актуальні питання культурології. - Рівне: РДГУ, 2019. - Вип. 19. - С. 132-136.
4. Лобан Т.Й. та Волошина Л.П. Методичні аспекти уроку з дисципліни «Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю». Актуальні питання культурології, 2019 (Вип.19). с. 126-131.

5. Лобан Т. Теорія та методика викладання джаз-модерн танцю 3 курс: теоретико-методичні аспекти викладання дисципліни Т.Лобан // Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч.-метод. посіб. / Л.А.Маркевич, Л.П.Волошина, Р.Л.Горбачук та ін. - Рівне: О.Зень, 2021. - С. 410-440.
6. Сергій Сандульський, Людмила Павлішена, Тетяна Лобан Джаз- танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Актуальні питання гуманітарних наук №82, том 2, 2024
7. Самохвалова А., Лобан Т., «Пластичні мотиви афро-джаз танцю у постановках концертних танцювальних номерів», (253-25). Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Науковий збірник. Вип: 51, Рівне: РДГУ, 2025р. 627с.
8. Програма фахового випробування зі спеціальності 024 «Хореографія» для вступників на здобуття ступеня вищої освіти «Магістр» на основі ступеня бакалавра, спеціаліста, магістра / Л. А. Маркевич, Л. П. Волошина, І. П. Легка, С. В. Рабченко, Т. Й. Лобан, Д. І. Манелюк. Рівне: РДГУ, 2021. 18 с.
9. 11. Хореографічні нариси ХХІ століття: поліаспектний навчально-методичний абрис: навч. - метод. посіб. / [відповідальна за випуск Маркевич Л.А.]/. Рівне: О.Зень, 2021.639 с. (С.410-440).

Допоміжна

1. Акімова С.В. Тренаж і партерний тренаж: метод, реком. для студ. вищих навч. закл. (напрям підготовки «Хореографія»). Л.: ЛДУФК, 2015.
2. Бігус О.О., Маншилін О. О., Кондратюк Д. О., Мова Л. В., Журавльова А. В., Герц І. І., Донченко Н. П., Батєєва Н. П. Сучасний танець. Основи теорії і практики: навч. посіб. К.: Видавництво Ліра, 2016.
3. Енська О. Ю., Максименко А. І., Ткаченко І.О. Композиція танцю та мистецтво балетмейстера. Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.
4. Зубатов С. Л. Стиль викладання в хореографії: навч. посіб. Київ: Видавництво Ліра-К., 2019.
5. Кінезіологія танцю колективна монографія І за заг. ред. О. А. Плахотнюка. Львів: СПОЛОМ, 2020.
6. Колумбет О. М. Розвиток координаційних здібностей молоді: Монографія. К.: Освіта України, 2014.
7. Макарова З.М. Методика виконання сучасних напрямів хореографічного мистецтва: навчальний посібник. К.: КНУКІМ, 2017.
8. Шариков Д.І. "Contemporary dance" у балетмейстерському мистецтві: Навчальний посібник. К.: КиМУ, 2010.

Інформаційні (інтернет) ресурси

1. Наукова бібліотека Рівненського державного гуманітарного університету <http://library.rshu.edu.ua>
2. Національна бібліотека України ім. Ярослава Мудрого URL: <http://www.nplu.org/>
3. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського. URL: <http://www.nbuv.gov.ua>

