

Рівненський державний гуманітарний університет
Кафедра хореографії

Методичні рекомендації для самостійної роботи з дисципліни
«Афро-джаз танець»
для студентів I курсу денної та заочної форми навчання

спеціальність – В6 Перформативні мистецтва

спеціалізація – В6.03 Хореографічне мистецтво

освітньо-професійна програма – «Хореографія»

факультет – художньо-педагогічний

2025-2026

УДК 793.35: 78.036.9

Методичні рекомендації для самостійної роботи з дисципліни «Афро-джаз танець» для студентів I курсу 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. Розмаїття культур африканського регіону.
3. Значення танцю чорної Африки у сучасному хореографічному просторі.
4. Стильові особливості та напрямки у джазовій музиці.
5. Джек Коул - батько театрального джазового танцю.
6. Матт Меттокс. Авторська система підготовки танцівника.
7. Луїджі – новатор хореографії джазу.
8. Експерименталіст – Пол Тейлор.
9. Експресія джаз танцю на американській сцені.
10. Елвін Ейлі визначний хореограф – інтерпретатор афро-американської тематики.
11. Рекомендована література.

1. Опис навчальної дисципліни

Найменування показників	Галузь знань, спеціальність, освітній ступінь	Характеристика навчальної дисципліни	
		денна форма навчання	заочна форма навчання
Кількість кредитів – 10	Галузь знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки (шифр і назва)	Обов’язкова	
Модулів – 2	Спеціальність: В6 Перформативні мистецтва Спеціалізація: В6.03 Хореографічне мистецтво (шифр і назва)	Рік підготовки	
Змістових модулів – 6		1-й	1-й
		Семестр	
		1,2	1,2
Загальна кількість годин – 300		Лекції	
Тижневих годин для денної форми навчання: аудиторних –2 самостійної роботи студента –3	Освітній рівень: бакалавр	-	-
		Практичні, семінарські	
		88 год.	26 год.
		Індивідуальні заняття	
		12 год.	4 год.
		Самостійна робота	
		200 год.	270 год.
		Вид контролю: Іспит – 1, 2 семестри	
Передумов для вивчення дисципліни «Афро-джаз танець» немає, оскільки предмет читається з першого курсу.			

Метою вивчення дисципліни є оволодіння студентами базової техніки афро-джаз танцю, методики виконання елементів екзерсису, партерного тренажу, вправ на ізоляцію, стрибкових рухів, набуття навиків пластичного відтворення характеру та манери виконання

афро-джаз танцю. Оволодівши основами афро-джаз танцю, студенти самостійно пояснюють правила виконання окремих рухів, складають комбінації під керівництвом педагога, проводять заняття з курсом.

Завдання вивчення дисципліни є професійна підготовка студентів, які за допомогою практичних вмінь та знань методики отримують фундаментальну базу для роботи з хореографічним колективом.

Дисципліна «Афро-джаз танцю» входить в цикл професійної підготовки обов'язкових навчальних дисциплін і передбачає формування низки фахових компетентностей.

ТЕМА № 1.

Розмаїття культур африканського регіону

План:

1. Специфіка відкриття та розвитку африканського регіону.
2. Мистецтво тропічної Африки.
3. Музично-танцювальна магія африканців.

Африка є другим за розмірами після Євразії континентом. Її освоєння почалося за 600 років до н.е. ще давніми єгиптянами. Саме єгиптяни вирушили на південь до країни Пунт (сучасна Сомалі) за шкурами рідкісних тварин, слоновою кісткою та пахощами.

Загалом, саме арабським історичним джерелам ми завдячуємо усіма відомостями про Африку, аж до кінця XIV століття. Так перші астрономічні визначення географічного положення Африки зробив арабський вчений Абуль-Фіда у XIII столітті, а у XIV столітті Ібн Баттута у своїх мандрах дістався берегів Занзібару.

Внаслідок римських походів було відкрито західні береги Африки, а у 1416 році португальці відкрили Зелений мис та берег Гвінейської затоки. Услід за португальцями берегову смугу та територію Африки почали відкривати голландці, англійці, датчани.

Відомо, що наприкінці 2-го – на початку 1-го тисячоліття до н.е. центром Північної Африки, який завоювали римляни став Карфаген. Його розквіт припадає на середину II – середину III ст. Визначальними ознаками архітектури цього періоду були краса й гармонія. Так і Карфаген в усьому прагнув бути схожим на Рим. Тому його театр, амфітеатр і цирк були превеликими монументальними спорудами. Також у Карфагені існував одеон – приміщення з покрівлею для музичних вистав та змагань, а у центрі розташовували форум – площу для зібрань громадян. Обов'язковим був Капітолій – верхній храм, для якого відводили найвищу точку у місті.

У III ст. в африканських містах розгорнулося велике будівництво, яке приваблювало архітекторів, скульпторів, живописців та мозаїстів з Італії. Саме твори мозаїки, які вирізнялися багатством сюжетів та колористичною гамою стали найвищим мистецьким досягненням Північної Африки.

У справжньому традиційному африканському мистецтві, яке є народним віддзеркалюються характер, традиції та емоційно-психологічні особливості африканців.

Давнє африканське мистецтво починає свій відлік приблизно з VIII тисячоліття до н. е., коли з'явилися перші наскальні розписи та була відкрита африканська культура в місті Нок. В олов'яних шахтах були випадково знайдені скульптурні портрети та деталі фігур, які були виготовлені майже в натуральну величину із випаленої глини. З тих пір вдалося знайти багато предметів культури Нок, як її найближчим часом назвали.

Древні скульптурні зображення вражають своєю виразністю, тому, що творців скульптури Нок не цікавили деталі. Тонкої обробки обличчя людини вони не робили, часто замість вух та носа витиснуто дірки. Проте скульптор намагався передати у зображенні особливу внутрішню динаміку – експресію. Іншою притаманною рисою скульптури Нок є виконання твору в м'якій елегантній манері, із зображенням головного убору, або зачіски.

Грандіозною несподіванкою для дослідників мистецтва Африки було відкриття культури Іфе. Знайдені бронзові та теракотові скульптури не поступалися кращим зразкам античного світу. Припускають, що розквіт мистецтва Іфе відноситься до XII – XIV ст.

Портретні скульптури Іфе, виконані практично у натуральну величину, відрізняються неймовірною пропорційністю та гармонією. У них довершився ідеал людської краси, який існував у тому часі. Майстерність виконання скульптурних форм та витонченість бронзового лиття були надто досконалими і згідно із легендою у XIII ст. було перенесене з Іфе в Бенін. Мистецтво і продукція Беніну послуговували королю чи його родині і зберігалася при дворі. Окрім багаточисельних скульптурних витворів у вигляді голів царів та придворних, до нас також дійшли бронзові рельєфи, які прикрашали стіни та колони галерей королівських палаців. Також майстри вражали своїми витворами зі слонової кістки та дерева: маски-підвіски, жезли.

Самим розповсюдженим видом мистецтва Тропічної Африки була народна скульптура із дерева, яку можна розділити на дві групи: власне скульптуру і маски. Скульптура перш за все була культовою – це зображення різних духів, предків, вождів. Маски використовувалися під час обрядів посвяти юнаків та дівчат у члени общини, а також під час різних церемоній, свят та маскарадів.

Оригінальна художня культура Беніну завершила своє існування у 1897 році, коли британські солдати зруйнували нігерійське місто.

У середні віки відбулося становлення музичного професіоналізму. Таким чином на території Західної та Центральної Африки почали формуватися спеціальні касти музикантів, співаків та мандрівних оповідачів, що звалися гріотами. Професія музикантів

була пов'язана із життям при дворі вождів, та наслідувалася утворюючи династії. Згодом у ХХ ст. гріотами називали всіх, хто були причетний до створення та виконання музики.

Основними ударними інструментами африканців були барабани. Вони відрізняються за формою, розміром звукодобуванням (котлоподібні або циліндричні, з однією або двома мембранами). Деякі з них надягаються на шию, інші стоять на землі (наприклад, глечик з водою, на який зверху натягується шкіра), є барабан у вигляді піскового годинника. Грають на них руками, палками, калаталами. Часто за допомогою барабанів передавали інформацію.

Окрім барабанів великого поширення набули такі музичні інструменти: ксилофони (балафони), шумові, духові та струнні інструменти. Ксилофон складається з 7–9 чи 15–17 дерев'яних пластинок різних розмірів, під ними розташовані резонатори із гарбузів та глини. Гра на ксилофоні потребує складних навичок. Шумові виготовлені із гарбуза та плодів баобаба, наповнені камінцями та насінням. Музиканти й танцюристи навішують на пояс та на ноги торохкала, брязкальця. Серед духових набули популярності труби, флейти, інструменти із дерева, рогів або кісток тварин. Струнний музичний інструмент – це лук з однією струною, кінець якого закопували в землю для резонування.

Давнім ритуальним мистецтвом є магічний обряд, до якого входять музично-танцювальні дії. Танець у африканських народів невіддільний від життя. Ритмічну основу танцю становлять ударні – тамтами що практично завжди супроводжуються співом. Характерними для ритуального, культового чи ігрового танцю є маска, грим, татуювання, специфічні костюми (наприклад, шкури тварин – леопарда, мавпи, оленя, антилопи), прикраси, додаткові атрибути – зброя, ходулі.

Отже, африканський танець – це органічний компонент обрядів, у якому відбувається дивне поєднання звуків, рухів, яскравих забарвлень. Для усіх африканських танців характерні обертальні рухи тазостегнових частин тіла. Особливо вражає фантастична пластичність та гордовита постава негрів-африканців, які немовби розчиняються у танцювальній стихії.

ТЕМА № 2.

Значення танцю чорної Африки у сучасному хореографічному просторі

План:

1. Роль традицій африканського континенту у мистецтві.
2. Вплив “африканської музики” на танцювальну культуру.
3. Різновиди джазу та популяризація хореографії.

Африканський континент та її народності (корінне населення поділяється на раси: негроїдну та ефіопську (північ), пігмейську (низькорослу, центр Африки), койсанську (чорно-жовту, південь), європеїдну) розвивалися ізольовано. Проте місцеві примітивні культури свідчать про розмаїтість і багатство художніх здібностей населення.

Особливо яскраво місцеві традиції корінного африканського населення виявилися у міфології, декоративно-ужитковому мистецтві та в музиці, у яких відображено релігійно-міфологічні картини світу, уявлення про взаємодію надприродних і природних сил, де головне місце посідає культ предків.

Багатоетнічний склад населення Африканського континенту зумовлює різноманітність стилів, жанрів і форм у музиці Північної, Південної, Центральної, Східної та Західної Африки. Під терміном “африканська музика” найчастіше розуміють культуру народів, що проживають на південь від Сахари. Їй притаманна спільність музичної мови, ладо ритмічних особливостей, інструментарію. Музичний фольклор зберігає стійкі традиції. Музиці приписували магічну роль, розглядаючи її як засіб спілкування з духами, силами природи. Старійшини навчали молодь пісень, танців, гри на різних інструментах.

Африканська культура насамперед є культурою танцю, музики і ритму, що представляє сучасному світу самобутню древню культуру.

За свідченням дослідника розвитку джазового танцю Г. Гюнтера, потужний вплив на розвиток сучасного джазового танцю має традиційна культура Афро-Бразилії, Афро-Антилії (Антильські острови), Республіки Куби, Ямайки, Республіки Гаїті і чорний південь США. Афро-джазовий танець був привезений неграми з автентичної Африки, який історично склався та емігрував саме в США.

Художня особливість джазового танцю характеризується абсолютною свободою рухів усього тіла танцівника і окремих частин його тіла, як по горизонталі так і по вертикалі сценічного простору. Саме джазовий танець втілює емоції танцівника, це танець відчуттів, а не форми чи ідеї, як це відбувається у хореографії інших напрямків, наприклад танцю модерн.

Джаз, як художнє явище є результатом мистецтва столітньої еволюції гри на ударних інструментах негритянських племен Африки. Кожне негритянське плем'я мало

свій власний набір танців з відповідними виразними ритмами, характерними для кожного конкретного випадку. Ритми змінюються навіть в залежності від пори року і чітко диференціюються. Для того, щоб виконати певні, властиві конкретній території ритми, необхідно більше чотирьох годин.

Починаючи з XVI до XIX століття чорних рабів везли із Африки в країни Латинської Америки та США. Умови життя були вкрай дошкульні та принизливі. Однак рабовласники дозволяли їм грати на своїх інструментах, так, як вважали, що це сприяло підвищенню продуктивності праці. Крім того, вважалося, що раб, котрий грає, співає, танцює, не буде думати про втечу. Рабовласники, також виходячи із цих міркувань, при вивезенні негрів із Африки в Новий Світ дозволяли брати з собою музичні інструменти, сприяли співу і танцям під час довгої і виснажливої мандрівки. Проте, пристосовуючись до специфічних умов, замість барабанів чорне населення Америки плескали в долоні та вибивали ритми ногами. Якщо в Африці звичаї, свята, танцювальні та пісенні ритми були своєрідні у кожного племені, то в Америці вони набули еkleктичного характеру.

Важко складалася доля рабів у залежності від територіального розселення та соціально-економічних умов, у які вони потрапляли, від того, з якими національними культурами перетиналася їх культура – з англійською, іспанською, португальською, французькою.

У нових побутових умовах перероджувалася психологія негрів. Рабовласники часто спеціально переплутували представників різних племен, що позбавляло їх можливості спілкування і поступово призводило до зникнення регіональних традицій. Музика і танець були для представників різних племен фактором об'єднання.

Танець негритянського населення США, який спочатку виконувався в замкненому середовищі, вплинув на розвиток усього західного танцювального мистецтва, зумовлюючи усе нові і нові форми танцю, без яких уже неможливо уявити хореографічну культуру XX століття.

Вплив “чорного” танцю на розвиток світової танцювальної культури XX століття очевидний. Адже на початку століття у Європі прийшло афро-аргентинське танго, що музично виникло із афро-кубинської хабанери. А у 1903р. Лондон відкрив північноамериканський Cakewalk (Кекуок), який поширився у вигляді салонного танцю по усій Європі.

Дослідник американського джазу В. Конен стверджує, що не лише у музиці, але і в хореографії Кекуок дав життя низці танців, які відтіснили “буржуазні” побутові танці XX століття: польку, кадрили, контраданс. Найбільш відомими стали Turkey Trot (Таркі-Трот), Grizzli Bear (Гризлі-бер), Bunni Hug (Банні-Хар), які відрізнялись особливим виконанням –

двухдольністю, невід'ємною від Кекуока і його характерним ефектом “покачуванням”, їх еволюція завершилась відомим Two Step (Тустепом) і Foxtrot (Фокстротом), які завоювали популярність у Європі після Першої світової війни.

З 1910 року європейські танцівники відкрили Ragtime (Регтайм), який виконували ще наприкінці XIX століття у Північній Америці.

Білі музиканти швидко освоїли регтайм і в період 1900-1915 років він домінував у популярній музиці США. Мода на регтайм швидко перекинулась в Європу, де композитори стали використовувати теми із регтаймів у своїх творах. Своєрідним танцювальним різновидом регтайму вважається бугі-вугі.

Поряд із регтаймом з Америки приходить блюз. Назва танцю походить від сольних імпровізаційних пісень американських негрів, що викристалізувалися у вільну танцювальну форму. Із надр негритянського життя з'явилися незвичайні ритми, що проявилися і в танці. Це була спроба пристосування африканських, так званих “перехресних ритмів” до європейської системи. Ще однією ознакою цього танцю була його часткова імпровізаційність, що увійде в майбутньому в основні принципи розвитку і в джазовий танець.

Впливу негритянського танцю на розвиток світового танцювального мистецтва велику увагу приділяє німецький дослідник джазового танцю Г. Гюнтер в своїй книзі “Jazz Dance”. Він підкреслює негритянське походження таких танців, як Кейкуок, Фокстрот, Блек Ботон, Чарльстон, Шиммі, які за короткий час набули шаленої популярності серед молоді, як в Америці, так і у Європі.

Проте не усі танці, що виникли в негритянському середовищі були відразу прийняті вищим буржуазним світом Європи. Багато із них мали “нешанобливу” славу й були заборонені деякий час, а ті, що набули особливої популярності, були “приручені” і перероблені в хореографію “англійського” стилю без будь-якого натяку на вульгарність і розпусту. Як зазначає Г. Гюнтер, новий потік афро-американської культури заповнив Європу лише з активною визвольною боротьбою африканських народів, яка розгорнулася після 1945 року. А уже в 40-х роках в Англії набувають популярності Бугі і Джайв (Boogie, Jive).

У 1954 році із північноамериканського негритянського гетто виник рок-н-рол. А танцем Твіст, що був поширений із 1960 року, починається переможна хода Beat Rock Soul танців (біт-рок і соул), які вийшли із негритянського середовища. Ера рок-н-ролу і твісту розпочала новий етап у розвитку танцю. Акцент у хореографії був перенесений на сольне виконання замість парного. Це відкрило нові можливості для експериментів у галузі танцю, проте не лише виникненню європейських

суспільних танців, ми завдячуємо афро-американській танцювальній культурі. “Чорний танець” також сприяв розвитку таких сценічних танців як теп-данс і джаз-данс.

Відчуття ритму, притаманне народам Африки, відтворювалося грою на барабанах, які були одночасно і музичним інструментом і засобом зв'язку між негритянськими поселеннями, що прибули із Африки у Новий Світ. Після заборони барабанів, за допомогою яких чорні раби повідомляли про час повстання, негри стали висловлювати своє відчуття ритму ударами ніг об землю, долонями по стегнах, плечах, перестуком і шарканням ніг, супроводжуючи свої пісні.

В Американській балетній енциклопедії повідомляється, що негри (чоловіки, жінки і навіть діти) шаркаючи ногами по землі чи по грубій дерев'яній підлозі, могли досягти такої координації рухів, якій позаздрив би будь-який танцівник.

Першими виконавцями степу були професійні артисти, які з'явилися разом із так званими міністрел-шоу в Америці наприкінці XIX століття. Проте значна частина прийомів виконання ударів стопою увійшла в степ як конструктивний елемент саме із негритянського середовища.

Наступний танець що став одним із потужних масових захоплень у 50-х роках був джаз-данс. Слово “джаз-данс” з'явилося вперше близько 1917 року в США. Як стверджує Г. Гюнтер, джаз-данс походить від чорних (конголезьких) танців Нового Орлеану, які мають свої традиційні коріння в африканській танцювальній культурі.

Танець, спосіб та манеру виконання, який білі танцівники і хореографи перейняли від негрів був фундаментом для подальшого розвитку джазового танцю. Формування джазового танцю у спеціалізовану техніку проходило в 40 – 50-ті роки XX століття. Видатні танцівники стали основоположниками джаз-дансу, а їх учні наступним поколінням вчителів джазового танцю. Деякі із них насичували класичний танець (балет) елементами негритянських танців, інші, навпаки – у фольклорні африканські танці вводили елементи балету. Так з'являлись своєрідні стилі, створені як чорними, так і білими танцівниками і хореографами.

Танцювальний світ Європи не сприймав джаз, як частину серйозної танцювальної традиції, як високу артистичну і художню форму, а лише, як комерційно-вигідне, популярне танцювальне шоу. Комерційна привабливість танцю посилилась у 50-х роках постійно набуваючи популярність театрального джазового танцю. Телевізійні продюсери замість музичних номерів, стали використовувати танцювальні сцени, де провідний акцент був спрямований на вільне самовираження танцю виконавцем. Численні танцювальні шоу, що ґрунтувалися на давніх танцювальних зразках, і принципах значно змінилися та розвивалися у контексті подальшого удосконалення та вивільнення руху в хореографії. Ця

тенденція була підхоплена хореографами Джеком Колом, Пітером Геннаро, Мат Меттоксом, що уможливило нові перспективи розвитку танцю. Процес звільнення від старих канонів і розкриття індивідуального оригінального бачення у танці став відчутним і у розвитку театрального танцювального стилю Боб Фосса і Майкла Бенетта, які зазнали впливу Дж. Кола.

Динамічною формою популяризації джазового танцю стають Бродвейські музичні шоу, в рамках яких розвивається Бродвейський театральний джаз танцю, що створюють Фосс, Роббінс, Кід.

Наприкінці 50-х років джазовий танець досяг високого виразного і художнього рівня, що змусило європейців по-новому переглянути джазовий танець, усвідомити його багатство і високий виконавський рівень. Американські танцювальні трупи стали формувати свій репертуар на джазовій музиці і хореографії, а численні танцівники класичного балету продемонстрували свою відкритість до сприйняття джазового стилю.

Отже, джазовий танець не лише підкорив широкі прошарки населення, але й змусив говорити про себе балетних теоретиків як про явище, що провело нові шляхи для подальшого розвитку танцювального мистецтва. Сьогодні джаз-данс нарівні із класичним танцем є самостійним і рівноправним сценічним танцювальним видом. Джаз музика і джаз танець - щонайкращий мистецький дар, який Африка і Афро-Америка подарувала сучасному світу.

ТЕМА № 3.

Стильові особливості та напрямки у джазовій музиці

План:

1. Виникнення специфічної термінології у джазовій музиці.
2. Століття джазу в історії музики.
3. Стильові ознаки джазу.

Джаз (англ. jazz), родове поняття, що визначає декілька видів музичного мистецтва, що різняться між собою як по стилістиці, так і по художніх завданнях, та ролі в суспільному житті. Термін jazz (спочатку jass) не зустрічався до XIX-XX ст., хоча може походити і від французького jaser (із значенням “базікати”, яке збереглося в американському Селензі (jazz “брехня”)), і від будь-якого слова на одній із африканських мов, що мав певний еротичний зміст, тим більше що у природному словосполученні jazz dance (“джазовий танець”) відомий із шекспірівських часів. У вищих колах Нового і Старого світу слово, яке згодом стало суто музичним терміном, асоціювалося із чимось гучним, грубим, непорядним.

Джаз з'явився в результаті тривалої взаємодії різних пластів музичної культури на всій території Північної Америки, скрізь, де негритянським рабам із Африки (в основному – Західної) доводилося освоювати культуру своїх білих господарів. Це і релігійні гімни – спиричуели, і найпоширеніша форма побутової музики, і сільський фольклор, а насамперед – салонна фортепіанна музика ragtime – регтайм (дослівно “уривчастий ритм”).

Міністрел-шоу – музика, що розповсюджувалася мандрівними “театрами менестрелів”. Їх не слід плутати із середньовічним європейським терміном – міністрел-шоу, мальовничо описаних Марком Твеном у Пригодах Гекельберрі Фінна і мюзиклі Джерома Керна “Плавучий театр”. Трупі міністрел-шоу, у яких в карикатурній формі зображався негритянський побут, складалися як із білих так і з негритянських музикантів, в даному випадку примушених пародіювати самих себе.

Завдяки міні

стрел-шоу європейська публіка дізналася про існування джазу, а фортепіанний регтайм вона сприйняла як своє власне мистецтво. Поміж тим, барабанний характер регтайму (походить від типово європейського пізньоромантичного піанізму) надто прибільшується через те, що основним засобом його розповсюдження стало механічне піаніно, яке не передавало тонкощів фортепіанної техніки. Серед негритянських авторів-виконавців регтайму були вагомі та знані композитори, серед яких Скотт Джоплін. Проте ним зацікавилися лише сімдесят років після успіху кіно бойовика “Стінг” (1973), звуковий супровід якого зводився на творах Джопліна.

Завдяки джазу утворився блюз (blues – первинна збірна множина, що позначає стан суму, туги, смутку; такий же подвійний сенс набуває поняття «страждання», щоправда позначає зовсім інший по характеру музичний жанр). Блюз – сольна (подекуди – дуетна) пісня, особливість якої полягає не лише в специфічній музичній формі, а у вокально-інструментальному характері. Успадкований від народу Африки формоутворювальний принцип – коротке запитання соліста і така ж коротка відповідь хору – в блюзі перейшов у вокально-інструментальний принцип, де автор-виконавець ставить запитання (причому повторює його в другому рядку) і сам же відповідає на нього, найчастіше під супровід гітари (рідше на банджо або фортепіано). Блюз – наріжний камінь і сучасної поп-музики, від чорного ритм-енд-блюзу до рок-музики.

У 1920-і роки починається “століття джазу” (Jazz Age). Луї Армстронг стверджує пріоритет соліста-імпровізатора зі своїми ансамблями “Hot Five” і “Hot Seven”; у Новому Орлеані здобуває популярність піаніст-композитор Джеллі Ролл Мортон; новоорлеанець, креольський кларнет-саксофоніст Сіднів Беше, популяризує джаз у Старому Світі. На

знаменитого швейцарського диригента Ернеста Ансерме Беше справив враження саме тією характерною “французькою” вібрацією, яку пізніше світ довідається із співу Едіт Піаф. Очевидно не випадково першим джазменом із Старого Світу, який вплинув на американців, був бельгійський циган Джанго Рейнхардт – гітарист, що мешкав у Франції.

Саме у 1920-і роки поступово формується визначальний принцип джазу – не догма, канон чи форма, а імпровізація. Вважається, що в новоорлеанському джазі-диксиленді вона носить колективний характер, хоча це не зовсім точно, оскільки фактично відправний матеріал (тема) ще не відділяється від своєї розробки. По суті, новоорлеанські музиканти на слух переспівували прості форми європейських пісень, танців і чорних блюзів.

У ансамблях Л. Армстронга за участю видатного піаніста Ерла Хайнза розпочалося становлення джазової форми теми із варіаціями (тема – сольні імпровізації – тема), де “одиницею імпровізації” послуговує *chorus* (в українській термінології “квадрат”). Відкриттями Л. Армстронга періоду Чикаго скористалися усі школи чорних і білих музикантів.

В оркестрі Флетчера Хендерсона уперше була вироблена система “підтримки” виконавця соло імпровізатора: оркестр поділявся на три секції – ритмічну (фортепіано, гітара, контрабас і ударні), саксофонну і мідну (труби, тромбони). На основі постійної пульсації ритм-секції саксофони і труби з тромбонами обмінювалися короткими “формулами”, що повторювалися ріфами. Ріфф виношував гармонійний і ритмічний характер. Ця формула була прийнята практично усіма великими колективами, що склалися уже в 1930-і роки після економічної кризи 1929 року.

Формально навіть Дюк Еллінгтон погодився із загальноприйнятим поділом оркестру на три групи, проте у своїх інструментуваннях він відштовхувався не стільки від схеми, скільки від можливостей самих музикантів (про нього говорили: у джазовій партитурі замість назв інструментів стоять імена музикантів). Саме у творчості Еллінгтона стало зрозуміло, що імпровізація – художній принцип.

До кінця Другої світової війни стало зрозуміло, що народився новий стиль джазу – бібоп-боп. Із музичної точки зору він не відрізнявся від того, що грали у свінгових біг-бендах. Абсолютно новою була зовнішня форма – це була “музика для музикантів”, ніяких “вказівок” танцюючим у вигляді чіткого ритму, гучних акордів на початку чи наприкінці, простих і впізнаних мелодій у новій музиці не було. Музиканти грали широковідомі модні бродвейські пісні і блюзи, проте замість знайомих мелодій цих пісень спеціально користувалися імпровізаціями. Вважається, що сурмач Гиллеспі першим назвав те, чим він займався з своїми колегами, “рибоп” або “бібоп”, або скорочено – “боп”.

Кінець 1950 – початок 1960 років – найбільш плідний період в історії джазу. Із появою рок-н-ролу інструментальна імпровізація була остаточно витиснена на узбіччя поп-музики, тому джаз цілком став усвідомлювати своє місце в культурі: з’явилися клуби, в яких було прийнято більше слухати ніж танцювати; фестивалі (нерідко на відкритому повітрі); фірми грампласту створювали для джазу спеціальні відділення – “лейблы”, виникала і незалежна звукозаписувальна індустрія (наприклад, фірма “Riverside”, що почала свою діяльність із блискучо складеної антології по історії джазу). Дещо раніше, в 1930-і роки, почали виникати спеціалізовані журнали (“Down Beat”— в США, різні ілюстровані щомісячники в Швеції, Франції, а у 1950-і роки в Польщі). Джаз, ніби роздвоюється на легкий, клубний, серйозний, концертний. Продовженням “прогресиву” стала “третья течія”, спроба поєднати джазову імпровізацію із формами і виконавськими ресурсами симфонічної та камерної музики. Усі течії сходилися до “Mogiet Jazz Quartern”, провідної експериментальної лабораторії по синтезу джазу і класики. Проте ентузіасти “третьої течії” поквапилися – вони видавали бажане за дійсне, вважаючи, що вже з’явилося покоління симфонічних оркестрантів, достатньо знайомих із джазовою практикою. У “третьої течії”, як втім, і у будь-якого іншого напряму джазу, донині є свої адепти, а у деяких музичних навчальних закладах США і Європи від часу до часу формуються виконавські колективи і навіть читаються відповідні курси.

Апофеоз оновленого бібопа – хард-бопа з’явився в період модного джазового авангарду – так званого фрі-джазу.

Принцип модальності, що був втрачений європейською музикою ще в епоху Відродження, проте донині є основою всієї професійної музики Азії, відкриває безмежні можливості для збагачення джазу досвідом світової музичної культури (фрі-джаз).

Окрім Великобританії, самостійна школа вільного джазу склалася в Нідерландах, Німеччині, Італії. В інших країнах спонтанна колективна імпровізація виявилася тимчасовим захопленням, модою на авангард (1960-і роки – останній період експериментального авангарду і в академічній музиці); тоді ж намітився перехід від естетики новаторства за всяку ціну до постмодерністського діалогу з минулим. Слід відмітити, що фрі-джаз (разом з іншим плином джазового авангарду) – перше явище у світовому джазі, в якому давні традиції не поступалися інноваціям.

ТЕМА № 4

Джек Коул - батько театрального джазового танцю

План:

1. Стиль Джека Коула.
2. Робота в Голівуді.

Історики театру називають Джека Коула засновником американського театрального 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 перекваліфікувався в хореографа, а пізніше і в режисера. Досвідченість Коула в індійських та китайських етнічних танцях підказала йому головне відкриття - техніку ізолюваного 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 “Коламбіі” 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 театального 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.

ТЕМА № 5.

Матт Меттокс. Авторська система підготовки танцівника

План:

1. Постать Матт Меттокса у формуванні джазу.
2. Інноваційні технології в хореографії.
3. Формування техніки танцювального класу М. Меттокса.

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 набутти 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 набутків 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 виконувалися 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.

ТЕМА № 6.

Луїджі – новатор хореографії джазу

План:

1. Чинники формування стилевих особливостей хореографії Луїджі.
2. Танцювальна кар'єра в кіно.
3. Методика навчання Луїджі.

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 відчувати 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.

ТЕМА № 7

Експериментатор хореографії – Пол Тейлор

План:

1. Формування особистості хореографа (життя та творчість).
2. Вишуканість та спонтанність у танці Пола Тейлора.
3. Життя і побут як майданчик для експериментів хореографа.

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 перформанси 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.

ТЕМА № 8.

Експресія джаз танцю на американській сцені

План:

1. Мистецькі пошуки і надбання хореографів 30-40-х років XX ст..
2. Кетрін Данхем – дослідниця африканського Півдня.
3. Роль Перл Примус у відкритті “нового шляху” танцівникам.

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 Guiblesses” 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, Сінегалі 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, знемагаючи 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 “Блюз тяжких часів” танцях, “Ринок рабів”, “Негр говорить про річки” та інших “танцях протестах”, Примус розширила емоційний діапазон афро-американських танцівників, представляючи американській публіці пристрась, 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.

ТЕМА № 9.

Елвін Ейлі визначний хореограф - інтерпретатор афро-американської тематики

План:

1. Творчість Елвіна Ейлі.
2. Компанія та репертуар хореографа.
3. Індивідуальність танцівника в компанії Елвіна Ейлі.

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 Хортон 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, гастролюючи 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 гастролювала 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.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Танцювальні ритми. Хрестоматія. – К.: Музична Україна, 1972. – 458с.
2. Художня культура світу: Африканський культурний регіон. Навчальний посібник. / Н. Є. Мировпольська, Є. В. Белкіна, Л. М. Масол та ін.; За ред. Н. Є. Мировпольської. – К.: Вища школа, 2003. – 191 с.

Зарубіжні видання

1. Gunter G. Jazz Dance. Henschelverlang. Berlin, 1982.
2. Canyon D. Modern- jazz dance. – Palo Alto, 1971.
3. Giordano G. Anthology of American Jazz. Evanston. 1978.
4. Frich E. Mett Metox «Jazz-dance». Weingarten, 1988.
5. luigi <http://www.luigijazz.com/>
6. Gus Giordano. Jazz dance class. Beginning thru advanced. Princeton Book Co, 1992.
7. Minda Goodman Kraines, Esther Pryor Jump into Jazz: The Basics and Beyond for Jazz Dance Students. McGraw-Hill Education, 2004.

