# Муниципальное автономное учреждение дополнительного образования дом детского творчества октябрьского района г.Ставрополя

Методическая разработка на тему: «Возникновение и развитие джаз-модерн танца.»

Выполнила педагог дополнительного образования: Кононенко Ирина Валерьевна

г.Ставрополь,2020г.

#### Введение

Модерн-джаз танец, о котором пойдёт речь, сложился под влиянием джазового танца и танца модерн, а также классического танца. Этот процесс слияния, ассимиляции достижений школ различных направлений происходит в последнее десятилетие.

Актуальность темы обусловлена тем, что все больше и больше людей хотят заниматься современным танцем, однако, единой системы его преподавания на сегодняшний день не выстроено. Поэтому развитие подходов к его преподаванию, на мой взгляд, — одна из наиболее важных проблем. Осознание танца невозможно без знания его истоков и эволюции, основных тенденций развития и выдающихся личностей. Вследствие этого большая часть работы и посвящена «духу современного танца».

Основные его принципы: отказ от канонов, воплощение новых тем и сюжетов оригинальными танцевально-пластическими средствами. В конце концов, танец модерн пришел к принятию отдельных технических приемов классической хореографии, в борьбе с которой зародился. Стремление к полной независимости и отказу от традиционных балетных форм на практике до конца не могло быть реализовано.

Цель данной работы – исследование основных аспектов развития современного танца.

Для достижения поставленной цели необходимо решить ряд задач:

- определить основные этапы развития современного танца;
- выявить особенности его преподавания.

В свою очередь, для решения поставленных задач нужно выбрать самый оптимальный и наиболее рациональный подход. На наш взгляд, в данной работе было бы целесообразно использовать системный подход, «...ориентирующий исследование на раскрытие целостности объекта, на выявление многообразных типов связей в нем и сведение их в единую теоретическую картину».

#### 1. Направления развития модерн-джаз танца

Проводя анализ любой системы танца (бальный танец, классический, народный, историко-бытовой), мы можем четко выделить определенный набор движений, которые свойственны только ей. Это наиболее выражено в классическом балете, чья система эволюционировала от века к веку и имеет четко сформировавшийся язык движений. Когда же речь заходит о современном танце, то зачастую анализ языка движений, или, как это определяет В.Ю. Никитин «лексического модуля», сводится к анализу актуальности произведения, современности героев, современности звучания музыки.

Новый вид, названный танец-модерн, сформировался в начале XX века. Вместе с ним развивалось новая танцевальная техника—техника джазового танца. Со временем они находят проявления друг в друге, также черпая элементы из классического балета.

Сначала рассмотрим истории возникновения и развития этих видов танцев отдельно.

#### 1.1. Джаз-танец

Соединенные Штаты Америки привнесли в мировую хореографическую эволюцию два художественных элемента: "свободный" танец Айседоры Дункан и афро-американский джазовый танец. Последний был привезен неграми - рабами из Африки, но исторически сложился и эволюционировал именно в США. Художественная особенность джазового танца - совершенная свобода движений всего тела танцора и отдельных частей тела как по горизонтали, так и по вертикали сценического пространства. Джазовый танец - это прежде всего воплощение эмоций танцора, это танец ощущений, а не формы или идеи, как это происходит в танце-модерн.

Джаз как художественное явление - это результат столетней эволюции игры на ударных инструментах негритянских племен Африки. Каждое негритянское племя имеет свой собственный набор танцев с определенными ритмами для каждого конкретного случая. Ритмы меняются даже в зависимости от времени года и четко дифференцированы. Чтобы полностью исполнить многие из них, требуется более четырех часов.

В течение трехсот лет, с XVI до XIX века, черных рабов везли из Африки в страны Латинской Америки и США. Попав в Америку, они достаточно быстро восстанавливали свои праздники и обычаи. Но,

приспосабливаясь, вместо барабанов черное население Америки использовало хлопки в ладоши и выбивание ритма ногами. Если в Африке обычаи, праздники, танцевальные и песенные ритмы были свои у каждого племени, в Америке они смешались в единое целое.

Одновременно шел и другой процесс. Поскольку основной контингент населения США состоял из ирландских, шотландских и английских переселенцев, то танцы именно этих национальных культур были важной составной частью искусства и повседневной жизни. Эти танцы можно разделить на две большие группы. К первой принадлежали так называемые "кантри данс", т. е. сельские танцы, носившие фольклорный характер и исполняемые группой или дуэтом. Ирландские танцы "Джиг" и "Клог" исполнялись в специальной деревянной обуви, с помощью которой выстукивался ритм. Ко второй группе танцев, популярных в это время, относились бальные танцы - менуэт в XVIII веке, котильон, контрданс, кадриль и галоп в XIX веке.

Эти два направления культуры - европейское и негритянское - в Новом Свете оказывали влияние друг на друга и в конце концов ассимилировались.

Таким образом, можно сделать вывод, что процесс зарождения джазового танца как направления происходил на основе африканской культуры, т. е. ритмов и танцев фольклорного характера, на которые накладывались различные наслоения; этнические, религиозные, эстетические, геополитические.

В конце XVIII века в крупных городах либерального Севера возникли музыкальные шоу для белой публики, в которых белые исполнители, надев маски негров и их костюмы, имитировали африканские песни и танцы. Конечно, они не были идентичны оригиналу, однако экзотичность и гротесковость подобных зрелищ была хорошей приманкой для публики. В 1830 году в театре города Луисвиль Томас Дарт-мунд Раис поставил спектакль, в котором принял участие знаменитый черный танцор того времени Уильям Хенри Лейн - "Мастер Джуба". Это был первый чернокожий исполнитель, чье имя сохранила история джазового танца.

Черных актеров стали допускать на сцену только после окончания в 1865 году Гражданской войны в США. Однако черных трупп было очень мало, и, чтобы завоевать симпатии белых зрителей, они должны были показывать себя только в отрицательно-ироническом стиле, поэтому в

основном получили развитие такие жанры сценического искусства, как скетч, водевиль и комедия. Именно в этих жанрах стал развиваться джазовый танец как танец театральный, составляющий единое целое с пением и музыкой. Этот путь развития привел в XX веке к появлению такого типично американского жанра, как мюзикл.

Единственной для черного исполнителя возможностью попасть на сцену было участие в танцевальных конкурсах, которые имели огромную популярность в то время. Излюбленными конкурсными танцами являлись "Джиг" и "Кейк-уок". Первый был сольным танцем, второй - парным.

Зачастую танцоры держали на голове стакан с водой, а белые зрители заключали пари, у кого из танцующих в конце соревнования останется большее количество воды. Хотя черные исполнители получили доступ на профессиональную сцену, однако существовало мнение, что "черный" танец - это отдельные, нелогичные и неумелые движения. С течением времен и белые танцоры стали понимать очарование и сложность танца этого направления. Одним из первых исполнителей негритянского танца стал Джордж Примроуз, творческая карьера которого началась в 1867 году.

"Черный" танец остался приоритетным и в представлениях "театра менестрелей", постепенно превращавшихся в пышные шоу. В 1880 году Джеймс Мак-Артур первым начал использовать в своих танцевальных шоу танцевальную технику черных исполнителей. Примерно в это же время родилась в Новом Орлеане и джазовая музыка.

Начиная с 90-х годов и до конца второй мировой войны - следующий этап развития джазового танца как особой техники, со своей школой, определенным лексическим модулем и системой движения. Именно в это время джазовый танец оказывает огромное влияние не только на театральный и бытовой танец, но и на балетный театр. Жанровая природа джазового танца становится все менее очевидной. Взаимовлияние "черного" и "белого" танца все возрастает, теряется фольклорный характер танца. Все это и обусловливает выделение джазового танца в отдельное направление танцевальной техники.

«В промежутке между 1890 и 1916 годами происходит настоящий взрыв популярности "черных" танцев и в области бытового танца. Их танцует весь Новый и Старый Свет. "Чарльстон", "Блэк Боттон", "Ту стэп", "Биг Аппл", "Чикен стретч", "Дрэг", "Шимми", "Конго", "Фанки Бат" сменяли друг друга с невероятной быстротой. К этому же времени относится появление слова

"джаз" и "джазовый танец". Это слово происходит от многих корней, но исследователи склоняются к тому, что оно употреблялось неграми и как существительное и как глагол. В качестве существительного оно переводится как "сила, порывистость, экстаз". А в качестве глагола - "возбуждать, активизировать, восхищать"».

1917-1930 годы - вершина развития джазового танца. "Черный" танец и музыка становились неотъемлемой частью музыкальных спектаклей на

Бродвее и в Гарлеме, Выдающиеся исполнители того времени - Билл Робинсон, Берт Вильямс, Бэк и Баболс были в центре всех музыкальных представлений в "черном" варьете Гарлема - столицы негритянского искусства и культуры, история которого началась с 1920 года.

С шоу "Шафл Элонг" (1921) началась традиция "черных" ревю на Бродвее. Многие шоу путешествовали и по городам Европы, знакомя публику Старого Света с новыми направлениями танца и музыки. Эл Танер, Эвон Лонг, Элвис Витман - эти имена были знакомы не только зрителям США, но и во многих странах Европы. В 1922 году на Бродвее уже было поставлено три "черных" мюзикла: "Старт мисс Лиззи", "Планштэйн ревю" и "Лайза".

Джазовый танец, пройдя путь от бытового, фольклорного танца через сценический, театральный танец, постепенно становился особым видом танцевального искусства. Он постепенно захватывает и всю Европу. В шоу и музыкальных спектаклях блистал и "черная Венера" - Жозефина Бейкер ("Шоколадный денди"), Билл Джангла Робинсон - лучший исполнитель стэпа и другие.

В 30-е годы интерес к джазовому танцу несколько угасает. Это вызвано тем, что "черное" искусство было чисто развлекательным. Многие хореографы пытались создать языком джазового танца более серьезные по теме произведения, однако эти попытки не всегда были успешными.

В 1931 году Хемсли Уинфилд основал "Негритянский театр искусств", прима-балериной которого была Эдна Гэй. Она пыталась танцевать спиричуэлс и создала новый стиль танца, объединивший африканскую пластику и достижения танца-модерн.

В 1933-м Дорис Хамфри создала хореографию негритянской оперы "Бегите, маленькие дети". Это была первая попытка создать серьезное произведение на основе негритянского искусства.

Подлинный успех принесла постановка в 1935 году оперы Дж. Гершвина "Порги и Бесс". Хотя роль хореографии в этом спектакле была ограничена, он оказал громадное влияние не только на музыкантов, но и на хореографов, которые в своем творчестве стали обращаться к "черной теме".

Но наиболее известным хореографом, танцовщицей, писателем, этнографом и антропологом была Кэтрин Данхэм - человек, которому джазовый танец обязан теорией и методикой. Глубоко изучив историю и конкретно африканские народные танцы, она включила их элементы в свою хореографию. Можно с уверенностью назвать точную дату превращения "черного" танца в сценическое искусство. Это 18 апреля 1940 года, когда Кэтрин Данхэм представила в Нью-Йорке свою первую джазовую постановку "Тропики и горячий Джаз" с подзаголовком "От Гаити до Гарлема". Содержанием спектакля являлся путь "черного" джазового танца из Вест-Индии, Нового Орлеана и до Гарлема. Этот балет принес известность не только Кэтрин, но и выступавшим впервые на Бродвее танцовщикам (а в дальнейшем и хореографам) Арчи Савадт и Телли Битти. В том же году состоялась еще одна премьера - негритянского мюзикла "Хижина в воздухе" с Этель Уотерс и Кэтрин Данхэм в главных ролях. Затем работа Данхэм в Голливуде, и в 1943 году вновь бродвейская постановка - "Тропическое ревю". В труппе Данхэм выросли такие известные танцовщики, как Лавиния Вильяме, Арчи Савадт, Телли Битти, Жан-Леон Дастин и Уолтер Нике. В 1945 году в Нью-Йорке Данхэм открыла школу, где экспериментировала в области методики и теории преподавания джазового танца.

«В ряду великих танцоров и хореографов 40-х годов - Перл Примюс. В своем творчестве она углубилась в историю "черного" танца. Ярый противник шоу и ревю, в своих постановках она затрагивала серьезные политические вопросы. "Странный плод" - проблема линчевания, "Тяжелые времена" - проблема условий жизни черных на Юге, "Рынок рабов" - отношение к черному населению».

Огромную роль джазовый танец сыграл в истории развития мюзикла. В 30-40-е годы происходит процесс художественной эволюции мюзикла. Его тематика становится разнообразной, возрастает хореографическое богатство его выразительных средств. Постановщиками спектаклей становятся известные и талантливые балетмейстеры: Дж. Баланчин, Х. Хольм, А. де Милль, Дж. Роббинс.

В 50-60-е годы, с появлением молодых талантливых балетмейстеров - Г. Чемпиона, М. Кидда, Б. Фосса, Г. Росса и других, развернутое

хореографическое действие стало художественной основой спектакля, а танец средством выражения психологического мира героев спектакля, мотивировкой их поступков, средством воссоздания уникальной художественной атмосферы.

К концу 60-х годов джаз-танец прочно занял свое место в ряду направлений современной хореографии. Его применение было достаточно широко: бытовой танец, танец театральный, танец кино, и, наконец, чисто хореографические спектакли, созданные языком джазового танца. Будучи "открытой" системой, джазовый танец в своих исканиях обращается к средствам выразительности других систем и направлений танца, вбирая в себя достижения, открытые танцем модерн, классическим танцем, народной хореографией и другими направлениями танцевального искусства.

#### 1.2. История возникновения и развития танца модерн

Модерн развился вопреки классическому балету, в нем танцоры стремились выйти за рамки наскучившей классики. Модерн — это даже некий эпатаж, шокирующий привычный взгляд зрителя. Ярким примером тому служат постановки известных классических балетов в стиле модерн, имеющие очень мало общего с традиционными балетными постановками. Ломаные движения тела, эффектные бросания на пол, немыслимые акробатические фигуры и даже какие-то оптические спецэффекты — танец полностью зависит от фантазии хореографа. В модерне вполне допустимо танцевать босиком, можно танцевать вообще без одежды, а порой даже без музыки. «Модерн — это авангард балетного танцевального искусства, вечный поиск чего-то нового, этот стиль просто не может стоять на месте, он постоянно видоизменяется, ставит рисковые эксперименты над классическим танцем».

Это направление - целиком детище XX века. В дословном переводе модерн-танец - современный танец. В дальнейшем этот термин стал именем собственным для направления в хореографии. В отличие от джазового или классического танца, это направление создавалось на основе творчества того или иного конкретного лица.

В танце модерн существенным является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Большинство стилей танца модерн сформировалось под влиянием какойлибо четко изложенной философии или определенного видения мира.

Эксперименты в области движения и в частности танца начались еще в середине XIX века. Можно упомянуть теорию "телесного выражения" Ф. Дельсарта и эксперименты Ж. Далькроза в области создания движенческого алфавита для зрительного воплощения музыки.

Однако "пионерами" в области сценического танца были яркие и талантливые исполнители Лои Фуллер, Рут Сен-Дени, Тэд Шоун, Айседора Дункан. Дебют нового направления был крайне удачным, поскольку оно глубоко трогало зрителя.

"Танец будущего" А. Дункан оказал большое влияние на многих деятелей искусства, стремившихся освободиться от академических догм. Ее проповедь обновленной античности, возвращенная к естественным формам, была свободна не только от театральных условностей, но и бытовых и исторических. Источником вдохновения Дункан считала природу. Выражая личные чувства, ее искусство не имело общих черт с какой-либо хореографической системой. Оно обращалось к героическим и романтическим образам, порожденным музыкой такого же характера. Техника не была сложной, но сравнительно ограниченным набором движений и поз танцовщица передавала тончайшие оттенки эмоций, наполняя простейшие жесты глубоким поэтическим содержанием. Дункан не создала законченной школы, хотя и открыла путь новому в хореографическом искусстве. Импровизационность, танец босиком, отказ от традиционного балетного костюма, обращение к симфонической и камерной музыке - все эти принципы предопределили пути развития танца модерн.

На сцене она была совершенно свободна и использовала все возможности движения. Она танцевала босая, в свободной тунике, напоминавшей древнегреческую. Не обладая идеальной фигурой, она буквально гипнотизировала публику, хотя в своем танце не показала какойлибо особой техники. Дункан использовала повседневные движения, шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным, они выражали ее индивидуальность. В творчестве А. Дункан очень сильна интуитивная, импровизационная характеристика танца. Именно сиюминутность, неожиданность привлекали зрителя. Создавалось впечатление, что ее танец никогда не повторяется. Так как стиль Дункан не основывался на определенной системе движений, он исчез вместе с ней.

В середине 30-х годов центр развития модерн танца переместился в США. Американский театр модерн танца стал этапным в развитии всей американской хореографии.

Основоположниками модерн танца считаются Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм. Их заслуга состоит, прежде всего, в том, что каждый из них был не только блестящим хореографом и исполнителем, но и педагогом, создавшим свою систему подготовки танцовщиков.

В 50-е годы начинает творить третье поколение. После второй мировой войны перед молодыми исполнителями и хореографами довольно остро стал вопрос: продолжать традиции старшего поколения или искать свои пути развития танцевального искусства. Часть хореографов полностью отказалась от опыта предыдущих поколений и с головой окунулась в экспериментаторство. Многие из них отрицали привычное сценическое пространство и переносили свои спектакли на улицы, в парки и т. д., отрицали форму спектакля, вовлекая зрителя в театральное действо (хеппенинг). Изменилось отношение к костюмам, музыке и другим компонентам театрального действия. Многие хореографы полностью отказались от музыкального сопровождения и использовали только ударные инструменты или шумы. Композиторы зачастую становились сотворцами балетмейстера, создавая музыку одновременно с движением.

Одним из тех, кто продолжил традиции предыдущего поколения, был Хосе Лимон. Его хореография - это сложный синтез американского танцамодерн и испано-мексиканских традиций с резкими контрастами лирических и драматических начал. Многим постановкам присущи эпичность и монументальность. Герои изображаются в моменты наивысшего напряжения, крайнего душевного подъема, когда подсознание руководит их поступками. Наибольшую популярность приобрели его спектакли "Павана мавра", "Танцы для Айседоры", "Месса военных времен".

Духовным "отцом" хореографического авангарда, несомненно, был Мерс Каннингем. Он был одним из тех, кто пошел своей дорогой и основал собственную школу танца. Его спектакли поражали неожиданным подходом к движению. Каннингем рассматривал спектакль как союз независимо созданных, самостоятельных элементов. Тесно сотрудничая всю свою творческую жизнь с композитором Джоном Кейджем, он перенес многие идеи этого композитора в свои спектакли, построенные на "теории случайностей". Новое понимание взаимоотношения движения и пространства, движения и музыки дало толчок к созданию спектаклей, которые открыли дорогу хореографическому авангарду. М. Каннингем считал, что любое движение может быть танцевальным, а композиция танца

строится по законам случайности. Основная задача балетмейстера - создание сиюминутной хореографии, где каждый исполнитель имеет свой ритм и свое движение. Так же, как М. Грэхем и Д. Хамфри, М. Каннингем создал свою технику и школу танца. Еще несколько имен представителей авангарда так называемого "пост-модерна": Пол Тейлор, Алвин Николаис, Триша Браун, Меридит Монк и многие другие, каждый из которых имеет свое собственное видение мира, свою философию и свой подход к движению и спектаклю.

«Таким образом, к началу 70-х годов сложилось несколько основных школ танца модерн: техника М. Грэхем, Д. Хамфри и Х. Лимона, техника М. Каннингема. Одновременно развивалась и совершенствовалась система джазового танца. Естественно, что педагоги и хореографы все более и более синтезировали на своих уроках и в постановках различные техники и стили танца».

Известным педагогом, создавшим технику танца модерн, был Лестер Хортон. Из его школы в дальнейшем вышли известные педагоги и хореографы - А. Эйли, Д. Триит, Дж. Коллинз и К. Делавалад. Эта школа положила начало модерн-джаз танцу, техника которого объединяет джазовый танец и танец-модерн.

Первым педагогом и хореографом, объединившим в своем творчестве технику танца модерн и джазового танца, был Джек Коул. Его система, так называемый хинди-джаз, объединила технику изоляции "черного" танца, движения индийского фольклорного танца и достижения "Денишоун". С начала 40-х годов со своей труппой "Ист Индиан Дансерс" он выступал в ночных ресторанах Нью-Йорка. Кроме того, Коул завоевал известность как хореограф мюзиклов на Бродвее и в голливудских фильмах. Его ученик Мэт Мэттокс начинал с изучения классического балета и стэпа, поэтому в его системе преподавания наряду с техникой изоляции, использованием различных уровней и шагами джазового танца используются движения классического экзерсиса.

Одним из известных педагогов, синтезировавших в своей методике технику классического танца и джаза, был Луиджи (Юджин Луис), учившийся у Брониславы Нижинской и Адольфа Больма.

В 1966 году появился первый учебник, написанный Джордано и посвященный технике модерн-джаз танца. До сего времени этот учебник является основой в практике многих педагогов во всем мире.

В 60-е годы происходит взрыв интереса к модерн-джаз танцу и в Западной Европе. Первые семинары американских педагогов начали проводиться в 1959 году, когда в ФРГ приехал Уолтер Нике, ученик Кэтрин Данхэм. Он преподавал здесь до 1961 года, затем его сменил ученик Аллан Бернард.

Таким образом, к началу 70-х годов возникло новое явление в танцевальной практике и педагогике — модерн-джаз танец. Эта школа завоевала приверженцев во многих странах мира. Она как никакая другая позволяет наиболее комплексно воспитать тело танцора, что немаловажно в повседневной практической работе, когда исполнителю приходится сталкиваться с балетмейстерами различного стиля, различных направлений и систем.

«Многообразие выразительных элементов танца модерн-джаз делает его значительно более демократичным и позволяет успешно выступать людям, пластически одаренным, но начавшим танцевать уже взрослыми и не обладающими достаточными данными для классического балета»

#### 1.3. Различные течения модерн-джаз танца

#### 1.3.1. Ритмопластический танец

Ритмопластический танец - результат взаимодействия ритмического танца, порожденного системой Э. Жака-Далькроза и пластического танца А. Дункан.

В нем органично соединились два противоположных принципа: полная подчиненность внутренним закономерностям музыкальной формы, диктующей ритмическую организацию движений, и свобода их пластической разработки, которая не связана с какой-либо танцевальной традицией.

Ритмопластические танцы создавались преимущественно для группового исполнения, их импровизационность отталкивалась от пластики гимнастических упражнений, к формам которых первоначально прибегали исполнители-постановщики, как к наиболее доступным для танцовщика, не прошедшего профессиональную хореографическую подготовку. Это во многом определило особенности стиля ритмопластического танца - отсутствие эмоциональной окраски движений, некоторую однозначность и сухость линейного рисунка танца. Техника ритмопластических танцев уподобила тело танцовщика инструменту, послушно реагирующему на малейшие изменения звукоритмических импульсов.

Она развивала у исполнителей сознательную моторную рефлексию, позволяющую им свободно координировать движения тела, которые в зависимости от характера музыки могли производиться одновременно или в резко контрастирующих темпоритмах и направлениях, образуя сложные полиритмопластические или же гармонические сочетания.

Система ритмопластики породила новую концепцию взаимосвязи музыки и жеста. Соответствие танца внутренним закономерностям музыкальной конструкции начало служить объективным критерием совершенства хореографической формы.

Идеи ритмопластического танца оказали значительное влияние не только на сложение стиля и теории танца модерн, но и на всю современную хореографию. Они были восприняты и балетмейстерами, воспитанными в традициях классической школы: М. Рамбер, В.Ф. Нижинским, Б.Ф. Нижинской, Дж. Баланчиным и др. Наибольшее распространение ритмопластический танец получил в 20-нач. 30-х годов в Германии, Австрии, Швейцарии, а также в СССР (студии В.В. Майя, И.С. Чернецкой, И. Дубовской)

# *1.3.2.* Эуритмика

Жак-Далькроз исследовал влияние музыкального ритма на формирование психики. Он разработал новый метод обучения музыке, согласно которому для полного и быстрого овладения ритмикой, эмоциональным характером и образным содержанием того или иного музыкального произведения оно должно быть "телесно пережито" и претворено в движение. Предложенная им система тренажа содействовала развитию абсолютного слуха, способности к музыкальной и пластической импровизации. Теории Жака-Далькроза получили сценическое воплощение в ритмопластической интерпретации различных музыкальных произведений.

# 1.3.3. Хореотика

Р. Лабан, в разработанной им теории танца (хореотике), применил математический метод анализа, с помощью которого обосновал универсальные закономерности движения человеческого тела. Танцевальное движение, по его мнению, есть изменяющееся отношение танцовщика к трехмерному пространству. Наиболее характерное их проявление, существующее в хореографии различных типов и национальных культур, так

называемые "суинги" - разные по амплитуде махообразные движения, прочерчивающие в пространстве фигуру, напоминающую восьмерку. Эти двоякообращенные движения ("на себя" и "от себя") - основные, все остальное - их вариации. По мнению Лабана, всякий вид хореографии, от наиболее примитивного до высокопрофессионального, обусловливается особенностями сочетания движений и преобладанием в них какой-либо из трех важнейших характеристик: динамической, пространственной и темповой. Лабан установил, что многие ведущие принципы теории танца идентичны с теорией музыки. Его хореотика развивает у танцовщика и хореографа пространственное мышление, чувство взаимозависимости действий отдельного исполнителя и всей группы танцующих.

# 1.3.4. "Выразительный танец"

Танцевальная пластика для представителей так называемого "выразительного танца", как стали себя называть последователи Р. Лабана, оставалась главным и часто единственным средством создания художественного образа.

Один из первых хореографов, работающих в этом направлении, К. Йосс осознал необходимость синтеза выразительного танца с техникой классического танца и небалетной пантомимы. Новаторство Йосса проявилось и в обращении к совершенно новым для балетного театра темам. Он использовал сценографию, музыку, хоровую декламацию, возрождал традиции мистериального и культового театров.

Однако все эти приемы рассматривались как служебные, возбуждающие "энергию движения тела". Расширению круга тем и образов хореографии содействовала и немецкая танцовщица и хореограф М. Вигман (ученица Р. Лабана). Ее искания шли в русле экспрессионизма. Она отказалась от движений, традиционно считавшихся красивыми. Уродливое и страшное Вигман считала также достойным воплощения в танце. Ее постановки отличались крайней напряженностью и динамизмом форм. Вигман привлекали темы одержимости, страсти, страха, отчаяния, смерти. В ее искусстве чувствовался протест, оно выражало образы-символы общечеловеческих эмоций

#### 1.3.5. Абсолютный танец.

Абсолютный танец исключал из хореографии не только любые внетанцевальные элементы, но и фиксированную композицию. Представители этого направления утверждали, что и в групповых

постановках возможна полная свобода формотворчества, позволяющая каждому исполнителю в зависимости от его индивидуальности развивать самостоятельный пластический мотив. Резкость изломанных линий, нарочитая огрубленность форм, стремление вскрыть бессознательные мотивы поступков человека, "показать истинную сущность его души", - все это составляло основу их хореографии, взятой как крайнее выражение эстетической концепции экспрессионизма.

## 1.3.6. Немецкие "танцы машин"

Это направление сложилось под влияние конструктивизма и абстракционизма. Форма приобрела значение не только средства выражения, но и стала непосредственным содержанием танцевального образа. О. Шлеммер (сотрудник немецкой школы строительства и конструирования "Баухаус") рассматривал танец, как точно рассчитанную конструкцию. Тело исполнителя в его "танцевальной математике" (так Шлеммер называл свою хореографию) служило лишь способом выявления "чисто кинетических формул", подчиненных тем же числовым закономерностям, что и движения механизмов. "Танцы машин" - это массовые ритмопластические композиции, имитировавшие работу различных механизмов, в основе которых были движения танцовщиков, близкие к гимнастическим, намеренно лишенные эмоциональной окраски (В. Скоронель в Германии, Н.М. Фореггер в СССР).

В конце 1922 года Фореггер создает хореографическую новацию, принесшую ему громкую славу - свои "механические танцы". Идея "танцев машин" принадлежала не ему. Ее вывез из Парижа вместе с джазом как новинку культуры Валентин Парнах. На западе "машинная" тема

"Танцы машин" шли под аккомпанемент шумового, звукоподражательного оркестра, еще одной выдумки Фореггера. По свистку а сцену выбегали участники в единой одежде - черных трусах и футболках.

Выстроившись в ряд, они являли парад молодых, хорошо сложенных тренированных фигур. По следующему свистку образовывалась сложная многоступенчатая группа-пирамида, напоминавшая очертания большой машины. Едва зритель успевал разглядеть ее в неподвижности, как машина начинала "действовать" под соответствующее звуковое сопровождение. За кулисами был собран целый ассортимент битого стекла, металлических предметов и тому подобного инструмента. Рычаги - согнутые в локтях руки -

двигались, тела равномерно раскачивались, как машина на заводе. Грохотание и жужжание за сценой помогали возникновению иллюзии.

Всякий успех вызывает подражания. Увлечение "танцами машин" приобрело всесоюзный характер. Их ставили с большей или меньшей изобретательностью в студиях и во вскоре появившихся коллективах "Синих блуз". Но бурное увлечение "танцами машин" оказалось недолговечным. Они перестали удовлетворять и самого Фореггера. Но он продолжал использовать найденные технические приемы. Танцоры овладели очень сложной техникой поддержек, что позволило Фореггеру продолжать работу над усложнением дуэтного танца и искать новые композиционные формы танцевальной эстрадной миниатюры.

# 2. История преподавания и основные технические принципы модернджаз танца

Как уже было рассмотрено ранее, развитие той или иной системы модерн-джаз танца связано с именами крупных педагогов, балетмейстеров, исполнителей. Эти системы базировались, прежде всего, на определенном философском подходе к движению. Это выражалось в постановках, однако подготовка исполнителей заставляла искать особую индивидуальную систему обучения. Именно работа над подвижностью позвоночника лежит в основе многих систем модерн-джаз танца. Так, например, в технике М. Грэхем основой движения служит contraction и release (сжатие и расширение), которое исполняется в центр и из центра тела. В технике Д. Хамфри, а затем Х. Лимона позвоночник расслаблен и свободен, и движение исполняется за счет падения и подъема тяжести корпуса, т.е. движение строится по синусоиде: движение-задержка в кульминационной точке (suspend) и обратный возврат (recovery). В технике М. Каннингема большую роль играют различные спирали и изгибы позвоночника в соединении с движениями ног, заимствованными из экзерсиса классического танца. Модерн-джаз танец в некоторых разделах урока заимствует из различных техник упражнения, направленные на развитие подвижности позвоночника.

Термины contraction и release связаны с положением торса, рук и ног. Contraction - сжатие, сокращение, т.е. относительное уменьшение объема тела. Противоположное понятие - release, т. е. расширение, когда тело расширяется в пространстве.

Contraction и release тесно связаны с дыханием. Contraction исполняется на выдохе, release на вдохе. Взаимосвязь дыхания и движения приводит к

естественности, придает динамическую окраску движениям. Contraction не является динамическим движением, т.е. сжатие происходит за счет сокращения мышц, а не за счет их движения. И - важная особенность — во время contraction происходит как бы аккумуляция внутренней энергии, которая затем выплескивается во время release или какого-либо движения.

Contraction и release - это базисные понятия, заложенные в технике Грэхем, а затем заимствованные различными другими системами. Марта Грэхем утверждала, что contraction начинается в глубине таза, между берцовыми костями, а затем распространяется вверх, захватывая весь позвоночник, последней в движение приходит голова. Аналогично, снизу вверх, исполняется и release.

Но в нашей работе использована методика Матта Матокса, в которой contraction исполняют в "солнечное сплетение". К обучению contraction педагогу необходимо подходить очень внимательно.

Модерн-джаз танец активно использует передвижение танцора не только по горизонтали, но и по вертикали. Расположение исполнителя на полу (в партере) употребляется достаточно часто. Уровнем называется расположение тела танцора относительно земли.

Основные виды уровней:

-стоя, сидя, стоя на четвереньках, сидя на корточках, стоя на коленях, лежа.

Кроме того, существуют так называемые акробатические уровни: шпагаты (поперечный и продольный), "мост", стойка на руках, стойка на лопатках ("березка"), колесо.

Основные принципы модерн-джаз танца относятся, прежде всего, к технике движения. Они сложились в процессе эволюции различных систем танца. Эти принципы были заимствованы в основном из джазового танца и из танца модерн, а также из классического балета.

### 2.1. Методика преподавания модерн-джаз танца.

Несмотря на то, что джаз-модерн танец — довольно новый и менее изученный вид хореографии, в нем уже сформировались определённые законы. Наиболее ясно и четко они представлены в работе В.Ю. Никитина. Именно поэтому при построении преподавательского процесса в своем

коллективе основываюсь на приведенной в пункте 2.3. методике В.Ю. Никитина «Танец-модерн — методика преподавания. Джазовый танец».

Он пишет: «Анализируя различные техники модерн-джаз танца, можно выделить несколько разделов урока, которые обязательно использует каждый педагог».

По мнению автора, это такие разделы, как:

- разогрев;
- изоляция;
- партер;
- адажио;
- кросс (шаги, прыжки, вращения);
- комбинация.

Роль урока в воспитании и развитии участников коллектива очень высока. В процессе проведения урока членами коллектива усваиваются и закрепляются различные хореографические комбинации, улучшается пластичность и мышечная активность участников, разрабатывается и углубляется динамическая (двигательная) память, увеличивается степень концентрации и координации.

По методике В.Ю. Никитина также и каждый раздел урока несет свою специфическую направленность. Но в отличие от В.Ю. Никитина, который считает, что первой частью урока должен быть разогрев («вом ап»), в своей практике предпочитаю начинать урок с изоляции, т.к. именно в этом разделе урока разогрев идёт поступательно, начиная с головы и заканчивая нижней частью корпуса.

1. Раздел урока—изоляция. Эта часть урока очень насыщена упражнениями. В ней происходит работа с мышцами различных частей тела. Изоляции, как правило, подвергаются все центры—от головы до ног. Основная задача заключается в том, чтобы движения были действительно изолированными, чтобы во время движения одного центра не двигался другой.

- 2. Раздел урока—разогрев. В этом разделе урока основная задача—привести в «рабочее состояние» все мышцы нашего тела. Разогрев может исполняться у станка, на середине класса, в партере. Упражнения могут выполняться как в быстром, так и в медленном темпе, а также в различных сочетаниях. Основная задача этой части урока—разогреть стопы и ахилл, коленный и тазобедренный суставы, позвоночник.
- 3. Следующий раздел урока работа тела целиком (адажио). Он может соединяться с различными растяжениями. В нем обычно даются амплитудные наклоны всего торса, различные изгибы и «спирали». Эти упражнения делаются, как правило, в медленном темпе и требуют большой выносливости.
- 4. Раздел партер является одним из основных и несет в себе две задачи. Так как тело разогрето, то его можно подвергнуть большим нагрузкам различного характера (упражнения стретч-характера). С другой стороны, именно в партере, как нигде, хорошо выполняются упражнения на изоляцию—тело свободно, отпадает необходимость нести вес тела на позвоночнике.
- 5. Раздел «кросс». Его целью является развитие танцевальности, координации, ощущение стиля. Эта часть урока включает в себя импровизацию, что очень важно в развитии раскованности, индивидуальности и актерского мастерства. «Кросс» есть передвижение в пространстве (прыжки, шаги, вращения).
- 6. Комбинация последний раздел урока. Комбинации могут быть на различные виды шагов, движения изолированных центров, вращений.

Главным требованием этого раздела урока является танцевальность, использование определенного рисунка движений, различных направлений и ракурсов, чередование сильных и слабых движений, т.е. использование всех средств танцевальной выразительности, раскрывающих индивидуальность исполнителей.

Конечно, в любительском коллективе невозможно дать ребёнку определённые навыки насколько хотелось бы и тем более сделать из учеников профессиональных танцоров. Дети, которые приходят заниматься в такой коллектив, не подозревают, сколько силы и отдачи требует танец, и что они не выйдут на сцену после первых же занятий. Для них танец – это развлечение, и привить им любовь к искусству очень сложно. В работе со своим коллективом, стараюсь больше общаться с детьми, пытаюсь узнать их лучше, ввести в мир музыки, танца и искусства в целом. Очень важно найти нужный подход, сделать так, чтобы дети захотели учиться и в итоге добиться успехов. Необходимо заинтересовать их, прибегнув к показательным выступлениям старших, но и не забывать о собственном самосовершенствовании. Занимаясь вместе с учениками, можно добиться большего, нежели просто руководя ими. Правильность исполнения того или иного движения нельзя объяснить словами в должной мере, но ведь можно показать, тем самым давая понять детям, что вы настроены на серьёзную работу и не дадите им возможность расслабиться, будете очень требовательны.

Итак, на первом этапе работы разучиваются основные понятия и законы модерн-джаз танца. Сначала движения разучиваются в «чистом виде», и постепенно в урок вводятся простейшие комбинации. В первую очередь надо познакомить детей с понятиями мышечного напряжения и расслабления. Правильность исполнения заключается в том, чтобы полностью напрячься или расслабиться, т.е. использовать все группы мышц.

#### Заключение

После рассмотрения всех граней современного танца были сделаны следующие выводы:

Во-первых, современный танец—целиком детище двадцатого века. Предпосылки к развитию некоторых его направлений возникли еще в конце 16 века. В истории развития модерн-джаз танца существовало несколько направлений, которые, имея одни корни, шли и идут различными путями в аспектах постановки и хореографических приемов.

Во-вторых, в ходе написания работы был выявлен ряд особенностей преподавания джаз-модерн танца: не существует строгих правил в методике преподавания, построении уроков. Каждый педагог основывается больше на личном опыте, разрабатывая свои подходы к реализации педагогических задач.

Развитие современного танца в нашей стране невозможно без развития теоретической и практической подготовки. Обучение в первую очередь самих преподавателей канонам танца, не имеющего канонов, является наиболее важной задачей. Обучение же современной хореографии учеников в таком случае будет основываться на прекрасном теоретическом и практических базисах.

Современный танец не потерял своей актуальности и сейчас, по прошествии почти века со дня своего рождения. Да, он сильно изменился. Да, изменился подход к его преподаванию. Изменилась хореография, пластика и многое другое. Но это и делает его современным по сей день. Все составляющие танца не просто изменились, они стали «взрослее». Накопленный опыт трансформировал их черты, несомненно, в лучшую сторону, но дух танца, бунтарство, несогласие с классическими канонами, существуют в нынешнем современном танце более ярко, экстравагантно, необычно.