

воплощают суть традиционной китайской музыкальной культуры и соответствуют эстетическим вкусам и представлениям китайской нации. Следовательно, чтобы «изучить его очарование, необходимо сильное культурное накопление и качество национальной музыки» [1].

Цинь Бина (秦冰) отмечает связь фортепианной музыки с национальной культурой и духом национальной музыки на основе космополитических идей [2].

Шен Бинкай (沈滨凯) считает, что западные музыкальные инструменты могут лучше интерпретировать музыку в сочетании с традиционными китайскими народными инструментами. Традиционные музыкальные инструменты и ритмы различных культур имеют свои особенности и очарование. Их восприятие, понимание и анализ способствуют усвоению основных элементов оригинальной музыки, а также созданию смоделированного «художественного творения». В качестве примера можно рассматривать пьесу для эрху и фортепиано «Блики луны в двух источниках» (二泉映月) [3].

Западные музыкальные инструменты также могут интерпретировать китайскую народную музыку, как и традиционные китайские народные инструменты. Нет ничего невозможного в использовании западных музыкальных инструментов, чтобы выразить местное культурное очарование и известную музыку Китая. Традиционные музыкальные инструменты и ритмы, полученные из двух разных культурных ситуаций, естественно, имеют разное качество звука и эстетические различия. Однако на основе понимания, анализа и усвоения основных элементов оригинальной музыки создание смоделированного «художественного творчества» должно быть ближе к первоначальному значению, чем простая картина воспроизведения текстовых символов на основе музыкальных символов.

Например, Лю На (刘娜) рассматривает создание национальной фортепианной школы в процессе следующих этапов: изучение национальных особенностей, интеграция китайских и западных методов преподавания, развитие фортепианного творчества на новом уровне. Данная структуризация имеет огромное значение не только для современного фортепианного искусства, но и для всего китайского музыкального образования [4].

Заключение. Интегрируя в китайскую культуру и педагогику европейские прогрессивные технологии, мы стремимся улучшить наши навыки художественного творчества и исполнительства на фортепиано. Исследования фортепианной педагогики и исполнительства не должны сопровождаться жестким мышлением. Хотя область исследования консервативна, но его содержание должно улучшить навыки фортепианного исполнительства и развивать творческое мышление.

Список цитированных источников:

1. Вэй, Лин. 魏玲 Как отразить национальный стиль китайских фортепианных произведений 如何体现中国钢琴作品的回顾与思考 / Лин Вэй, Синь Вэй // Народная музыка. – № 3. – 2007. – С. 70–71.
2. Цинь, Бин. 秦冰 Национальность фортепианной музыки в перспективе музыкальной социологии 音乐社会学视野中的钢琴音乐民族性 / Бин Цинь // Китайская музыка. – №2. – 1984. – С. 72–73.
3. Лю, На. 刘娜 О национализации создания фортепианного искусства / На Лю 论钢琴艺术创作的民族化 // Народная музыка. – № 5. – 2007. – С. 1–3.

А.М. ЧУЕШОВ, В.А. БАБАРИКО

Республика Беларусь, Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

ИСТОРИЯ РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО НАПРАВЛЕНИЯ ДЖАЗ-МОДЕРН

Введение. Хореографическое искусство играет особую роль в развитии ребенка. Оно сильно привлекает внимание учащихся и мотивирует их к занятиям творчеством. Занятия джаз-модерном могут помочь сформировать начальные хореографические навыки детям и подросткам, не имеющим танцевальной подготовки, а также исправить уже сформировавшиеся недостатки в теле. В настоящее время направление джаз-модерн получило большое распространение. **Целью** нашей работы является исследование истории развития хореографического направления джаз-модерн.

Основными методами научного исследования, примененными в работе, являются: анализ, системно-структурный анализ, синтез. Методологической основой исследования стали работы в области хореографического образования и воспитания: Т.К. Барышниковой, Л.С. Жирновой,

Л.Д. Ивлевой, А.С. Каргина; в области современного танца: В.Ю. Никитина, В.И. Панферова, С.С. Поляткова.

Модерн-танец – хореографическое направление XX века. В дословном переводе «модерн-танец» означает «современный танец». В отличие от джазового или классического танца это направление создавалось на основе творчества того или иного конкретного лица. Эта система танца связана с именами великих исполнителей и хореографов. В модерне существенным фактом отличия является попытка исполнителя выстроить связь между формой танца и своим внутренним состоянием. Основателями модерн-танца можно назвать ярких и талантливых исполнителей: Лои Фуллер, Рут Сен-Дени, Тэд Шоун, Айседора Дункан. Исполнение танца в данном направлении глубоко трогает зрителя. Это свободная хореография использует все возможности движения.

А. Дункан в своих постановках использовала повседневные движения, шаги, прыжки, простые повороты. Приближенные к естественным, они выражали ее индивидуальность. Их сиюминутность и неожиданность привлекали зрителя. Создавалось впечатление, что ее танец никогда не повторяется.

Зарождение стиля джаз-модерн продолжила Рут Сен-Дени. В 1915 году была открыта первая школа танца-модерн «Денишоун», название которой на долгие годы стало символом профессионального танца-модерн. Нарботки Тэда Шоуна в области методики и теории воспитания исполнителей служили признаком того, что хореографическое направление джаз-модерн постепенно превращается из экспериментального направления в определенную танцевальную систему, со своими принципами и законами технического исполнения. Это было первое, наиболее серьезное направление, которое во многом опиралось на теории Зигмунда Фрейда. Вклад в развитие модерн-танца внесли Марта Грэхем, Дорис Хамфри, Чарлз Вейдман, Хелен Тамирис, Ханья Хольм. Они были не только блестящими хореографами и исполнителями, но и педагогами, создавшими свою систему подготовки танцовщиков.

Марта Грэхем создала технику, помогающую танцорам упростить классическую пластику для более лёгкого прочтения зрителем, и дала исполнителям больше свободы для выражения эмоций. М. Грэхем дала понять, что танец базируется на трёх основаниях: времени, энергии и пространстве. Энергия тесно связана с эмоциями, которые вызывают движения, именно это стало основной идеи ее техники.

В 1926 году М. Грэхем приносят успех первые ее постановки в Нью-Йорке («Еретик» и «Первобытные мистерии»). На первом этапе своего творчества М. Грэхем принадлежала к школе психологического реализма, однако в дальнейшем она обратилась к символической и легендарно-эпической теме. Героями ее произведений стали люди эпохи заселения Америки: «Фротьер» (1935 г.), «Письмо миру» (1940 г.), «Весна в Аппалачских горах» (1944 г.). В дальнейшем Грэхем создавала спектакли, основанные на сюжетах античной и библейской мифологии. Им был присущ тонкий психологизм в раскрытии образов, усложненная метафоричность танцевального действия. Для Грэхем, прежде всего было важно создать драматически насыщенный язык танца, способный передать весь комплекс человеческих переживаний. [1, с. 3].

Вторым ярким представителем является направления джаз-модерн является Дорис Хамфри. Уделяя большое внимание пластической отточенности и техничности танца, Дорис Хамфри в то же время выступала против красоты и утонченного стилизаторства Сен-Дени. На ее творчество оказал влияние фольклор американских индейцев и афроамериканцев, а также искусство Востока. Она первой в США стала преподавать композицию танца и обобщила свой опыт в книге «Искусство танца», которая является настольной книгой каждого балетмейстера модерн-танца.

В 50-е годы XX века 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 действие. 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 танца-модерн и испано-мексиканских традиций с резкими контрастами лирических и драматических начал. Многим постановкам присущи

эпичность и монументальность. Наибольшую популярность приобрели его спектакли «Павана мавра», «Танцы для Айседоры», «Месса военных времен» [2].

Мерс Каннингем 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 способствовало 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.

Таким образом, к началу 70-х годов XX века сложилось несколько основных школ модерн-танца: техника М. Грэхем, Д. Хамфри, Х. Лимона, М. Каннингема.

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

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». Д. Коул завоевал известность как хореограф мюзиклов на Бродвее и в голливудских фильмах. Его ученик Мэт Мэттокс изучал классических балет и стэп, 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), обучавшийся у Брониславы Нижинской и Адольфа Больма.

В 1966 году появился первый учебник, посвященный технике модерн-джаз танца, написанный Гас Джордано. До настоящего времени этот учебник является основой в хореографической 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 Бернхард.

К началу 70-х годов XX века возникло новое явление в танцевальной практике и педагогике – танец джаз-модерн. Эта школа завоевала приверженцев во многих странах мира [3].

Заключение. Таким образом, направление джаз-модерн позволяет наиболее комплексно воспитать тело танцора, раскрыть себя, подарить потрясающие физические возможности и незабываемые ощущения. Это немаловажно в повседневной практической работе, когда исполнителю приходится сталкиваться с балетмейстерами различного стиля, различных направлений и систем. Овладеть стилем джаз-модерн может любой. Для этого не требуется специальная подготовка. Главное – научиться понимать голос своего тела. Танцевать джаз-модерн можно под любую музыку.

Формирование осознанности – эта одна из важных черт рассматриваемого направления, составляющая его психологический аспект. Быть осознанными в своих действиях, поступках, уметь контролировать и регулировать свое эмоциональное состояние, быть внимательным к себе и к тому, что происходит – это одни из тех навыков, которые необходимы личности для гармонического, творческого существования. Быть осознанным, эффективным и гармоничным в танце – значит понимать, как устроено тело, как можно эффективно использовать его в движении, понимая основные принципы последнего, осознавать важность дыхания в движении и, естественно, применять все это на практике.

Список цитированных источников:

1. Смит, Л. Танцы / Л. Смит; пер. с англ. Е. Опрышко. – М.: Астрель: АСТ, 2001. – 48 с.
2. Полятков, С.С. Основы современного танца / С.С. Полятков. – Ростов н/Д: Феникс, 2006. – 80 с.
3. Никитин, В.Ю. Модерн-джаз танец. Этапы развития. Метод. Техника / В.Ю. Никитин. – М.: Один из лучших, 2004 – 414 с.