

Коллеги, ознакомившись с приложением к протоколу Образовательного комитета танцевального спорта ФТСАРР № 22 от 13.08.2025 г., волей-неволей задаешься вопросом: Чем именно, с точки зрения понимания музыки, может помочь начинающему тренеру предложенный в приложении материал? Уважая каждого из вас как профессионалов своего дела, я попытался разобраться в том, что именно я должен сначала уяснить из прочитанного, а затем передать своим ученикам – начинающим тренерам, но, извините, кроме само собою разумеющегося бережного и внимательного отношения к ученикам, а также возрастным особенностям психофизического развития каждого обучающегося, что действительно очень и очень важно, ничего другого, кроме недоумения по поводу недостаточно требовательного отношения к подготавливаемым для публикации материалам.

Использование фундаментальных знаний не является абстракцией, поэтому не нуждается в иносказательном художественном подходе, описывающем что-то для чего-то. Это основа образовательной работы, требующая особенно тщательной проработки всех аспектов влияния программы «Basic» на развитие вида спорта «танцевальный спорт». Поэтому, если мы будем рассуждать об абстрактном «фундаменте», который «должен быть погружен в хорошо подготовленное пространство, имя которому котлован», то тогда становится понятным - почему «мы находим неприемлемым словосочетание «музыкальное сопровождение», пребывая в состоянии заблуждения о том, что «танцор следует за музыкальным звучанием», а также, что «целая нота, которая высчитывается: раз, два, три, четыре» привела бы нас к мысли о том, что «с точки зрения музыкальной грамоты, вероятно, было бы корректно описать длительность шагов основного движения самбы в одном такте: первый шаг – 3/16 долей, второй шаг – 1/16 долей, третий шаг – 4/16 долей».

Мне кажется, что вы со мной согласитесь в том, что нет смысла рассуждать:

- ни об эффективности применения фундаментальных знаний;
- ни о целесообразности использования как самого термина - музыкальное сопровождение, так и любого другого – заменяющего его;
- ни о трактовании графических знаков (нот), обозначающих через свое положение на нотном стане высоту, а также, длительность музыкального звука - через особенности формы с наличием штиля и фляжка (фляжков, ребер);

если изначально, возможно по неосторожности, позволить себе смешать воедино различающиеся по сути понятия доли (как характеристики метра) и ноты (как графического символа на нотном стане для обозначения конкретного звука).

В рамках рассуждений о движении как таковом было бы не лишним упомянуть о том, что это фундаментальное понятие философии (кстати – это к вопросу о фундаментальных знаниях) и привязать его к другому философскому понятию - диалектике, а далее к диалектической взаимосвязи действий и

противодействий, что позволило бы полнее осветить и дополнить методику ритмического сольфеджио Эмиля Жака Далькроза, а также идею Константина Сергеевича Станиславского о кругах внимания, выстраивая логику поведения начинающего исполнителя через концентрацию на себе, а именно - на разборе тактильных ощущений, побудительной практике в формировании и анализе своих чувств, желаний, мыслей о том, что можешь сам и только сам сделать в танце, пытаясь по своему продемонстрировать музыкальное восприятие ритма, движение мелодии, а также попытаться передать свои, возможно уже частично наработанные, а не навязанные кому бы то ни было (например: другим «начинающим тренером») чужие навыки тому, кто рядом в рамках малого круга. А, затем попытаться перевести внимание обучающегося на действия тех, кто находится вокруг него, формируя тем самым отношение к рядом танцующим детям с тем, чтобы постараться ему самому понять – как следует избегать столкновений в рамках среднего круга внимания. Может быть последовать некоторым примерам из «Книги для родителей» об «игрушечном царстве» Великих, или «Педагогической поэмы» в рассуждениях Антона Семеновича Макаренко о достоинствах разного сорта устремлений в коллективе, в котором начинающему тренеру еще только предстоит вырастить своих чемпионов. И лишь только тогда станет вполне логичным, в контексте обучения простейшим навыкам поведения на танцполе, стремление приступить к наработке знаний и умений музыкально мыслить движениями всего своего тела целиком, но поэтапно от опоры и к опоре, а не только какими-то его частями (руками, ногами или чем-то там еще). Тогда каждому станет ясно – почему именно не следует «хлопотать лицом» посредством примитивно формируемого взаимодействия со зрителями и судьями, задействуя третий круг внимания, о котором вполне логично было бы упомянуть порассуждав о сути истинной, а не примитивной (ремесленной) соревновательности на примере анализа творчества английского режиссера Питера Брука, объясняя суть примитивизма танцевания в угоду публике, что мы сейчас и видим (к большому сожалению) у наших лидеров в распространившейся концепции «для зрителя», противопоставляя ему (примитивизму) способность к демонстрации примера высокой танцевально-культурной зрелости через условно односвязное музыкально выраженное взаимодействие в паре «ради зрителя», то есть ради его нравственно-духовного и эстетического удовлетворения увиденным через восприятие и осмысление всего того, что происходит на соревновании. Лучше на всероссийском или соревновании рангом выше, на котором организатор, как правило, действительно максимально профессионально обеспечивает спортивную состязательность и зрелищность танцевального спорта.

Восприятие красивого, музыкально-поэтичного, жизнеутверждающего, сподвигающего к раздумьям о силе воздействий наблюдаемых нами на просторах нашей страны, что, по сути, и является воспитанием, то есть впитыванием энергии чистоты природной пластики от рассвета (интродукции – вступительной части

музыкального сопровождения), через ценности бытия (музыкальную гармонию) и систему жизнеутверждающих образовательных канонов (закономерностей, устанавливаемых музыкальными периодами, в которые хореографы вписывают свои музыкально-эстетические хореографические замыслы) – к восхищению от завершающего каждый день заката (каденции, либо чего-то аналогичного, придуманного звукорежиссером. для заключающей каждый танец образной квинтэссенции совершенства в демонстрации созданного парой либо солистом спортивного танца), формируя тем самым основу для мотивированного стремления к получению все новых и новых знаний о всепобеждающей природе чистого высоко технически и музыкально развитого, тщательно подготовленного изнурительными тренировками отражения специально подобранной для каждого конкретного танца дансантной музыки.

Закладывая основы качественного образования, воспитания и культуры обучения наших спортсменов, тренеров и судей (см. Статью 2. Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ (ред. от 31.07.2025) «Об образовании в Российской Федерации» (с изм. и доп., вступ. в силу с 01.09.2025), мы стремимся к повышению уровня образованности – квалификации, параллельно занимаясь фундаментальной просветительской деятельностью, дабы сформировать почву для выстраивания смысловых технико-музыкальных сложнокоординационных взаимосвязей, именуемых танцем.

Коллеги, ни сколько не пытаясь кого-либо в чем-либо упрекнуть или как-то задеть, также ознакомившись с приложением к протоколу Образовательного комитета танцевального спорта ФТСАРР № 23 от 25.08.2025 г. предлагаю тщательнее подойти к подготовке отдельных моментов обязательной хореографии танцев «BASIC», сторонником которой мы с Петром Владимировичем никогда не являлись, дабы не губить законные проявления творческого начала в составлении индивидуальной, подходящей для каждой конкретной пары грамотно выстроенной базовой хореографии, основанной на использовании заранее определенного перечня и установленного количества характерных для каждого танца основных фигур.

Но, коли так сложилось и большинство выбрало вариант с исполнением обязательной хореографии, то прежде, чем начать рассуждать о том, что получилось, на мой взгляд было бы неплохо задуматься над эволюционной стороной вопроса, постоянно подвергающегося актуализации ведущими специалистами через свое индивидуальное сугубо прикладное видение перспектив развития танцевального спорта.

Этой проблематике, в той или иной мере, посвящались как ранее, так и сегодня, хотя и разнящиеся по форме, но схожие, по сути, вводные статьи, опубликованные практически во всех сколь-нибудь значимых литературных источниках, начиная от момента проведения первых чемпионатов по бальным танцам в начале прошлого века и, заканчивая сегодняшним днем.

При этом, важным критерием отражения фундаментальности того или иного подхода к литературно излагаемым методам визуализации музыкального сопровождения, служит весь спектр значимости отношения к нему (музыкальному сопровождению), как особым образом ритмически структурированному, гармонически выдержанному формату, поддержания партий, солирующих инструментов или вокала, в рамках конкретно выбранного для каждого танца музыкального размера, установленного правилами проведения соревнований.

Наряду с вышеуказанным критерием не менее значимое влияние на актуальность видения перспектив развития танцевального спорта оказывает стремление к соблюдению корректного (продиктованного самой музыкой таймирования), опирающегося на метрическую основу дансантного музыкального произведения, выбранного в качестве музыкального сопровождения, с целью формирования биомеханического отражения подолевых воздействий и восприятий между спортсменами с учетом затаакта, силлабо-тонического отношения к сильной, относительно сильной и слабым долям, междолевого и межтактового синкопирования, свинга, грува, влияния характерных пульсаций, стаккатирования, двутактового фразирования, роста напряжений и разрешений в рамках музыкального квадрата (четырехтакта) и/или квадратного периода (восьмитакта).

Важной характеристикой фундаментальности сначала теоретически выстроенных, а затем практически апробированных знаний, является скрупулезная тренировочная проработка основополагающих технико-музыкальных взаимодействий, отвечающих за постуральное развитие характерных для каждого танца позиций в полном соответствии с условно односвязной биомеханикой деформационных процессов, направленных на образно и физически совершенную визуализацию музыкального сопровождения.

В литературных источниках, описывающих фигуры, разрешенные к использованию в вариациях танцорами «Е», «Д» и «С» классов мастерства согласно Правилам вида спорта «танцевальный спорт» используются простейшие принципы пошагового исполнения этих фигур отдельно как для мужской, так и для женской партии с учетом соблюдения характерных для каждого танца постуральных позиций. Это сделано, как вы хорошо знаете для того, чтобы каждый начинающий спортсмен, тренер или судья смогли самостоятельно разобрать все основные, характерные для каждого танца фигуры.

Нынешняя ситуация развития танцевального спорта коренным образом отличается от той, при которой формировалась инновационная на тот момент стилистика описания техники исполнения европейских и латиноамериканских танцев. Это не значит, что литературные источники, опубликованные ранее, теряют свою актуальность, просто современные хореографы для достижения наибольшей выразительности начинают прибегать ко всем новым и новым ритмическим интерпретациям, оказывающим существенное влияние на характер исполнения

основных фигур, значительно ускоряя эволюционные процессы развития вида спорта «танцевальный спорт».

Лично мой опыт понимания актуальности современных процессов эволюционного развития технико-музыкального исполнения хореографии танцев «BASIC» формировался на протяжении почти пятидесяти лет, благодаря моим многочисленным учителям, коллегам, а также литературным источникам, в процессе подготовки как к своим собственным выступлениям, так и выступлениям учеников на соревнованиях, проводимых национальными и международными танцевальными организациями, включая World Dance & Dance Sport Council, ныне WDC.

Именно по этой причине предлагаю найти возможность для более скрупулезного подхода к составлению обязательной хореографии, в которую предлагаю внести хотя бы минимум изменений, направленных на преодоление дискомфорта как между теми, кто способен продемонстрировать развитую исполнительскую музыкальность, но, в силу предложенного вами формата, вынужден как изложено исполнять предлагаемую обязательную хореографию, так и между теми, кто может прояснить для себя что-то новое в понимании важности соблюдения исполнительской музыкальности корректно согласуя свои действия с каждым конкретным вариантом музыкального сопровождения.

Было бы нeliшним еще больше внимания уделить разрешению основных спорных моментов предложенной обязательной хореографии для исполнения Медленного вальса, которыми в первом приближении являются:

- начало исполнения фигуры **Бегущее плетение из ПП (Running Weave from PP)** на такте, завершающем музыкальное предложение (музыкальный квадрат), хотя данная фигура по характеру базового темпо-ритмического таймирования должна либо начинать второе музыкальное предложение квадратного периода, либо завершать первое музыкальное предложение квадратного периода в полном соответствии с характерным проявлением легкого и тяжелого времени в рамках музыкальной фразы;
- фигура - **Дрэг хэзитэйшин (Drag Hesitation)** немного исправляет ситуацию, но базовое исполнение фигуры из квикстепа **Лок стэп назад (Backward Lock Step)** значительно снижает шансы в достижении характерной для вальса исполнительской музыкальности, что частично исправляет другая предлагающаяся фигура из квикстепа - **Бегущее окончание (Running Finish)**. Просматривая предложенный фрагмент хореографии, невольно задаешься вопросом: Но если все так спорно, тогда зачем?
- применение фигуры **Бегущее кросс шассе (Running Cross Chasse)**, заимствованной из квикстепа, также не способствует достижению образовательных целей в понимании сущностных сторон вальсового свинга, скорее напротив, впрочем, как и фигура - **Изогнутое перо (Curved Feather)**,

размывает границы между вальсовым и фокстротным свингом, а не наоборот, как, собственно, должно быть, то есть как лексически (согласуясь по сути со словарным составом языка танца, базирующимся на основных формирующих характер танца фигурах), так и семантически (согласуясь в смысловом отношении целесообразности применения тех или иных фигур), подчеркивая тем самым особый индивидуальный образ именно Медленного вальса.

Что же касается всего остального в обязательной хореографии Медленного вальса, то это, лично на мой взгляд, достаточно продуманная и взвешенная хореография, позволяющая отразить специфику технико-музыкального соединения используемых основных фигур.

Основательность подхода, которая сразу, уже с первого взгляда, прослеживается в обязательной хореографии для исполнения танца Танго, практически решает основные образовательные задачи, подготавливая спортсменов к пониманию необходимости поиска путей к самосовершенствованию через развитие навыков ритмической интерпретации. Именно поэтому, как мне видится, нужно дать возможность тренерам и спортсменам попытаться проверить свое мастерство и на альтернативных тайминговых структурах, особенно в местах роста структурных напряжений с тем, чтобы освоить и проявить в соревновательной атмосфере всю мощь контраста вязкости и исполнительского стаккато.

Некоторое недоумение вызывает обязательная хореография танца – Венский вальс, составленная по принципам, подходящим разве что для начальной школы обучения этому танцу. Конечно, техническое воспитание спортсменов при исполнении программы «BASIC» начинается с соблюдения правил работы стопы, что требует упрощенного подхода к составлению хореографии. А как тогда быть с развитием исполнительской музыкальности? Пренебречь ею?! Простейшие силлабо-тонические принципы в построении мотивов удобно разбирать именно на примере исполнения хореографии этого танца, параллельно учитывая влияние легкого и тяжелого времени, характерность в подходе к отражению квадратных периодов и полупериодов грамотно подобранного музыкального сопровождения, а также смысловую музыкальную завершенность, учитывая логику биомеханического отражения каденций (музыкальных кадансов – мелодико-гармонических оборотов, указывающих на характерное завершение музыкально-хореографических построений).

Широко известны как двутактовые, так и четырехтактовые, и восьмитактовые хореографические конструкции для технико-музыкального исполнительского отображения музыкальной фразы (двутакта), простейшего из музыкальных квадратов (четырехтакта), а также квадратного периода (восьмитакта, именуемого хореографической фразой в европейской программе). Мне видится, что именно в этом заключается одна из образовательных функций использования обязательной хореографии - с целью развития подолевой исполнительской

музыкальности через работу стопы, потактовой музыкальности через понимание сути взаимодействия мотива с музыкальным метром, межтактовой музыкальности через проработку силлабо-тонических конструкций простейших мотивов, и так далее до завершения разбора всей конкурсной хореографии с учетом особенностей движения музыки.

Например, для развития исполнительской музыкальности важно понимать, что потактова структура «Русского вальса» («Вальса № 2» Дмитрия Шостаковича) представляет собой: четырехтакт – три восьмитакта – три четырехтакта – двутакт – три восьмитакта и так далее, что важно учитывать при составлении различных вариантов конкурсной хореографии. С тем, чтобы не шокировать спортсменов в процессе исполнения конкурсной хореографии, а судей в процессе оценки уровня исполнительской музыкальности создаются специальные аранжировки, в том числе и для приводимого в качестве примера вальса Дмитрия Шостаковича, исключающие использование (о чем Образовательным комитетом должны быть даны соответствующие разъяснения звукорежиссерам) в конкурсном музыкальном сопровождении несимметричных одно, двух, а также трех, пяти, шести, семи, девяти и десяти тактовых музыкальных построений, таких как мотив, фраза, предложение и период, характеризующихся разницей в степени законченности музыкальной, а, как следствие, и хореографической мысли.

Добавлю, что у меня нет никакого сомнения по поводу отличного технического качества предстоящего видеопоказа подлевого исполнения фигур, обозначенных в обязательной хореографии Венского вальса.

Создается ощущение, что самое сильное впечатление должно оказывать исполнение обязательной хореографии танца – Самба. Здесь и многообразие используемых литературных источников, и разнообразие перестроений, и вариативность в подходе к таймингу, включая экзотический счет по долям – **123456**, по которому хотелось бы получить разъяснения, так как таких шагов просто нет, особенно в комплексе с триольным счетом – **123 123 123** в фигуре **Бег в променад и контр променад (Promenade to Counter Promenade Runs)**.

Хотелось бы также понять - как должны поступить ЗГС в случае, если партнерши исполняют базовый счет – **QQQQ** (The Laird Technique of Latin Dancing – Walter Laird, 7-е издание, 2014 год), а не приведенный – **S&aS** (WDSF Latin Technique Books – WDSF, 2018), рекомендуемый для исполнения в женской партии фигуры **Раскручивание (Rolling off the Arm)**. Ориентируясь на замечание «* если иного не сказано в примечаниях, допускается использование других источников из ПВС ТС при сохранении структуры хореографии» не дает четкого разъяснения, а наоборот порождает множество вопросов по поводу того, как следует трактовать понятие «Обязательная хореография», если нет необходимости в соблюдении указываемого тайминга из приведенного источника, если можно исполнять любой другой тайминг из других источников ПВС ТС, и о чем тогда идет речь в приведенном – «при сохранении структуры хореографии». В хореографии много

структур – это и композиционное построение, и разнообразие в подходе к движению и паузе, а также жестам, ракурсам, эмоциям, продиктованным разнящимся от захода к заходу музыкальным сопровождением. Поэтому желательно все подробно разъяснить, так как речь идет об образовании, а ошибки в образовании (вы сами хорошо это знаете) крайне тяжело поддаются дальнейшему исправлению.

Например, что будет если вместо структуры **S&aS** исполнить **Q&aS**, или **QQaS**, или **QQQQ**. Это будет нарушением структуры или нет? Или при исполнении фигуры **Дроппт вольта (Dropped Volta)** какую именно структуру правильнее исполнять – **aSS** или **a(SS)?!** Или как относиться к приведенному варианту трехтактового исполнения фигуры **Раскручивание (Rolling off the Arm)**, если в рекомендованной литературе приводится двутактовый вариант ее исполнения.

Кроме всего прочего, в предложенной обязательной к исполнению хореографии прослеживается новый тренд на достаточно продолжительное использование теневой позиции, что наряду с постоянной сменой литературных источников явно не добавляет основательности в подходе к исполнительской музыкальности, подталкивая спортсменов к уходу от наработки базового технико-музыкального взаимодействия в паре к принудительной отработке простейшей синхронности, а замечание по поводу того, что «хореографию можно начать с любого из счетов «1», явным образом сужает рамки смыслового отношения к формированию музыкально образной содержательности, подталкивая к бездушной механистичности, следя новомодному - «все равно что – лишь бы в ритм».

Не знаю, как другим тренерам-хореографам, а лично мне понравилась обязательная хореография к танцу Чача-ча, к которой, зная придирчивость ЗГС, как мне кажется, можно дополнительно, добавить более подробные описания в примечаниях и/или в планируемом видеопоказе в части исполнительской музыкальности, объяснив, в частности, что счет два – это не начало такта, а ответ на межтактовую конструкцию - **4 и 1**, а счет 3 – это окончание хореографической мысли в рамках двутактовой фразы, чем, собственно и объясняется преимущественно метрически двутактовое строение фигур в танцевальном спорте, а относительно сильная третья доля как раз и служит основой для окончания простейшей хореографической мысли, создавая возможность для перехода через исполнение различных «шассе» к демонстрации все новых и новых фигур, начинающихся с исполнения характерных для каждой фигуры действий именно на второй доле такта (счет 2), чем, с точки зрения развития музыкального движения мотива, создающих квинтэссенцию (лат. *quinta essentia* - «пятая сущность») его развития в новой сущности - начальной форме исполнения очередной фигуры (по аналогии с диатоническим интервальным формированием тетрахордов в музыкальной теории). Именно по этой причине хореографический счет ведется из затаакта, что в обязательной хореографии в начале данного танца может быть

продемонстрировано исполнением на затахте **Лока вперед и назад (Lock Forward and Backward)**.

Кстати, в табличной форме допущена опечатка в примечании по поводу окончания фигуры - **Хоккейная клюшка (Hockey Stick)** в заключительной части табличной формы описания Обязательной хореографии к танцу Чача-ча. Примечание: «Шаги 7–10 без соединения рук» должны относиться к варианту исполнения этой же фигуры, но только перед исполнением фигуры - **Следуй за мной (Follow My Leader)**, что должно быть сопряжено с корректным музыкально-ритмическим подходом к музыкальному сопровождению данного танца. В то же время в конце изложения обязательной хореографии этого танца (вероятно, случайно) пропущено пояснение, и оно должно быть прописано также, как это сделано в хореографии Медленного вальса, а именно: «Хореографию начинаем заново исполнением ...».

В латиноамериканской программе танец Румба занимает особое технико-музыкальное, координационно и ритмически обособленное место, что заставляет каждого тренера-хореографа особенно придилично подходить к составлению обязательной хореографии. Именно поэтому включение таких фигур как **Три тройки (Three Threes)**, **Три алеманы (Three Alemanas)**, **Алемана (Alemana)**, **Роуп спин (Rope Spin)**, **Непрерывный хип твист (Continuous Hip Twist)** и **Спираль (Spiral)** свидетельствуют о серьезном подходе к формированию обязательной хореографии этого танца. Но вот все что касается остальных фигур, то, лично на мой взгляд, хореография без их исполнения ничуть не станет хуже, а может даже и выиграть, если немного более тщательно подойти к выбору новых фигур и их соединений с уже перечисленными выше фигурами.

Прошу понять меня правильно, занимаясь образовательной работой, каждому из нас крайне важно требовательно относиться как к первоисточникам, так и причинно-следственным связям, пронизывающим всю образовательную работу, осознавая то, что любая терминология, устоявшаяся во времени, в том числе и задолго до новейшей истории, требует особенно тщательного отношения к себе как сущности – ею обозначаемой, эволюционно сформировавшейся до нашего рождения и существующей независимо от нас и нашего отношения к ней, причем абсолютно неважно хотим мы этого или нет.

Именно по этой причине Образовательным комитетом ФТСАРР и была разработана система развития исполнительской музыкальности (РИМ – система), учитывающая опыт и практику изначально фундаментальных, а затем и прикладных исследований в области философии для развития сущностной стороны танца, математической теории непрерывности пространств для развития геометрического видения формообразующих взаимодействий, биомеханики воздействий и восприятий для тренировки техники исполнения основных фигур, теории дансантной музыки для развития понимания тайминга работы стоп с учетом корпусных акций и реакций, хореографического и сценического мастерства для

тренировки пространственного видения в практике моделирования собственного танца и развитии мастерства владения пространством с тем, чтобы сформировать основу технико-музыкальной образованности спортсменов через практическую наработку полученных в процессе образовательной деятельности знаний и умений, демонстрируемых в условиях спортивных соревнований сначала при исполнении программы «BASIC», а затем, как следствие, и при исполнении своей собственной, индивидуальной для каждой пары хореографии.

С уважением, В. Шумов