

**Использование субмотива как элементарной,
самостоятельно выстраиваемой части мотива, фрагментарно
формирующего основу музыкальной темы латиноамериканского танца**

Методология формирования восприятия и использования музыкального синтаксиса позволяет изначально тренерам, затем спортсменам и, в итоге, судьям, и искусственным зрителям практически без особого напряжения проникаться всем многообразием латиноамериканской музыкально-танцевальной культуры.

Тема, тематика, тематизм в латиноамериканских танцах – это прежде всего принцип особого композиционного мышления, основанный на дифференциальном подходе к развитию музыкальной мысли, через фрагментарную повторяемость ее элементарных частей с учетом диалектической взаимосвязи между ними.

Ориентируясь исключительно на метроритмическое структурирование в латиноамериканской программе, можно добиться высокой четкости и, как следствие, наивысшей исполнительской синхронности, что лишает танец должной чувственности, заменяя взаимодействие слаженностью, а диалог между спортсменами поведенческими штампами.

С другой стороны, ориентируясь только на мелодический рисунок с учетом как восходящих, так и нисходящих мелодических движений, приводящих к кульминации (наивысшей напряженности), разрешающейся тем или иным образом, можно достичь величайшей выразительности, видоизменяя постуральные принципы темпо-ритмического формирования характерных для каждого танца формообразующих многообразий (базовых позиций в паре).

Музыкальная гармония, пронизывая каждый из этих подходов позволяет связать воедино обе сущности, предоставляя через определенные тематические ориентиры, потрясающую своей лаконичностью возможность для выбора путей развития той или иной хореографической реализации музыкальной мысли.

Именно субмотив является той элементарной, самостоятельно выстраиваемой структурной единицей, оказывающей опосредованное субдиалектическое дифференциально-интеграционное влияние (через ритмически, мелодически, гармонически, динамически и тембрально выстроенный мотив) на тематически узнаваемое, свойственное конкретно каждому из пяти латиноамериканских танцев, развитие хореографически реализуемой музыкальной мысли. Формируясь внутри метрических пульсаций субмотив, попарно объединяет их, создавая легко узнаваемый строго определенный рельеф каждого латиноамериканского танца, заставляя спортсменов добиваться технического совершенства во владении телом для демонстрации особого языка каждого танца.

Наиболее характерные для танца Ча-ча-ча перкуссионные субмотивы исполняются на латиноамериканском инструменте Гуиро, который издает характерный скрежет при движении палочки (пуа) по поверхности высушенного и имеющего специально нанесенные насечки плода калебасового дерева (игуэро): **cha-cha-chaiyuа**, отображая перкуссионный субмотив - **4-и-1**, характеризующий исполнение шагов ча-ча-ча-шассе, либо **chaiyuа-chaiyuа**, отображая перкуссионный субмотив – **2-3**, характеризующий исполнение шагов на второй и третьей доле такта с метрическим размером 4/4.

Таким образом, становится очевидным процесс формирования характерной для танца Ча-ча-ча исполняющейся из затакта перкуссионно двухмотивной, смещенной на слабую долю относительно метра музыкальной фразы:

cha-cha-chaiyuа - cha-cha-chaiyuа - cha-cha-chaiyuа - chaiyuа-chaiyuа,

что в подоловом описании:

4-и-1-2-и-3-4-и-1-2-3

Применительно к танцу Румба, характерный перкуссионный субмотив образуется благодаря сочетанию остинатного ритма 3-2 Румба клавэ (Rumba Clave) с пульсацией на **1, 2и, 4и** - в первом такте и на **2, 3** - во втором такте с дополняющим его ритмом Румба бонго (Rumba Bongos) с пульсацией на **4, и** - в первом такте и на **и, 4, и** – во втором такте. Благодаря приведенным примерам разно длительных пульсаций, наряду с метрической половинной пульсацией сильной и относительно сильной доли, на первом такте можно выделить перкуссионный субмотив - **4и1**, характеризующий исполнение сложного двудольного межтактыого шага, а также субмотив - **2и-3**, характеризующий исполнение двух разнонаправленных шагов. На следующем такте второй перкуссионный субмотив видоизменяется с **2и-3** на **2-3и**, меняя отношение к исполнению шагов в женской партии.

В разобранном случае перкуссионная структура двухмотивной музыкальной фразы с характерным началом на слабую долю (Weak beat) будет выглядеть следующим образом:

4и1-2и-3-4и1-2-3и

Межтактыое и внутртактыое положение субмотивов позволяет мотиву выйти за границы метра, подготавливая почву для последующего усиления акцентированности за счет увеличения длительности постуральной работы с выходом за границы сильной доли при использовании Гуапача тайминга (Guaracha Timing) в танце Ча-ча-ча и Хабанера – ритма (Habanera rhythm) в танце Румба, а также для последующего использования принципов внутртактыого

синкопирования за счет аналогичного увеличения длительности постуральной работы с выходом за границы слабой доли, что крайне важно понимать для корректной смысловой интерпретации как самого момента исполнения поворотных действий, так и относительного положения спортсменов во взаимосвязи друг с другом в момент увеличения длительности постуральной работы в паре [1, 2].

Внутреннее диалектическое поведение субмотива это всегда выбор между структурной определенностью и мелодическим движением. Этот процесс единства и борьбы противоположностей и, именно поэтому, — это всегда сиюминутный, но зависящий от предыстории музыкального движения и внешних обстоятельств (сформировавшихся на танцполе для каждого из спортсменов) процессуальный момент, определяющий порядок перехода от ментального понимания воспринимаемого музыкального сопровождения к материальному воплощению через процедуру практической реализации норм физического (обусловленного биомеханикой взаимодействий) права на индивидуальное, соответствующее образовательно-координационному уровню спортсменов, исполнение воздействий и восприятий в рамках перехода от конкретного (части исполняемой фигуры) к тематически определяемому общему – как к самой фигуре, так и всей вариации во взаимосвязи с музыкальной формой текущего музыкального сопровождения [3-6].

В последнее время достаточно часто приходится видеть несоответствие демонстрируемой спортсменами «исполнительской музыкальности» музыкальному сопровождению, что, по всей видимости, во многом обусловлено применением хореографических штампов без осознанного понимания сущностной стороны воздействий и восприятий между спортсменами во взаимосвязи с ритмически, мелодически, гармонически и динамически выстроенным построением характерного для каждого танца квадратного периода, являющегося для спортсменов ориентиром в демонстрации технического мастерства, призванного максимально корректно и выразительно отражать соответствующее Правилам вида спорта «танцевальный спорт» музыкальное сопровождение.

Настрой на специфику сущностного понимания (см. Rumba Cubana) диктуемых музыкой и отражающих природу латиноамериканского танца воздействий и восприятий, изначально должно формироваться во вступительной части подготовки пары к демонстрации собственной либо базовой хореографии, через тончайшее выстраивание постурально выверенных по техническому, смысловому и художественно-эстетическому содержанию всех исходных позиций.

[1] The Laird Technique of Latin Dancing — Walter Laird, издание 7-е, 2014 год.

[2] Способин И.В. Элементарная теория музыки – М., «Кифара», 1996.

[3] Гегель Г. В. Ф. Наука логики. СПб., - 1997.

[4] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Гос. муз. изд., 1963.

[5] Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006.

[6] Жак-Далькроз Э. Ритм.: «Классика-XXI», 2002.

С первого шага, опираясь на метр, с учетом возможного затакта, спортсмены должны стремиться к исполнительской музыкальности через реализацию непрерывных условно односвязных биомеханических деформаций от субмотивов к мотивам, от мотивов к музыкальным фразам, затем предложениям и периодам, выстраивая всю технико-музыкальную реализацию предварительно задуманного (в процессе многочисленных тренировок) плана достижения нужного результата.

Владение техникой работы тела в подолевом и междолевом сегментах мотива позволяет сформировать корректную биомеханическую синкопу на усилении слабой доли (**Back beat**), либо на переходе между долями, увеличивая длительность исполнения работы тела на легкой доле (**Weak beat**), сокращая длительность исполнения работы тела на тяжелой доле (**Down beat**). В первом случае, – это могут быть шаги, в которых переносится акцентированность относительно сильной третьей доли назад на слабую долю, что можно продемонстрировать при исполнении характерных как для танца Ча-ча-ча, так и для танца Румба – фигур: **Чек из открытой контр ПП (Check from Open CPP)** и **Чек из открытой ПП (Check from Open PP)**; а во втором случае, - это могут быть любые **Задержанные шаги вперед (Delayed Forward Walk)**, исполняемые в танце Румба на межтактовом соединении четвертой слабой (**Up beat**) с первой сильной (**Down beat**) долями.

Особый интерес с точки зрения биомеханического синкопирования представляют ритмические нюансы исполнения фигуры **Синкопированный открытый хип твист (Syncopated Open Hip Twist)**, которые в комментариях Волтера Лэйерда прописаны как «быстрые корпусные движения у дамы». Но такое описание не позволяет ответить на вопрос: А где синкопа? У синкопирования есть конкретный смысл – это либо опережающее не метрическое смещение акцента с сильной доли на слабую, что может быть вызвано технико-эмоциональным действием со стороны партнера, либо наоборот – запаздывающее не метрическое смещение акцента, но уже на последующую слабую долю с тем, чтобы создать чувственный отклик на уже произошедшее через динамическое действие или смысловое усиление следующего за ним продолженного переживания на указанной слабой доле с частичным заходом либо полным поглощением сильной доли.

Использование предлагаемых учебными пособиями вариантов акцентирования с переносом метрических акцентов с сильных и относительно сильных долей на слабые, следует осуществлять с пониманием того, что перкуссионное акцентирование не должно приводить к пренебрежению метрическим акцентированием в тех случаях, когда в музыкальном сопровождении оно явно превалирует. Нельзя пренебрегать здравым смыслом развития истинной исполнительской музыкальности в угоду хорошо заученным штампам, исполняя перкуссионные субмотивы без взаимосвязи с музыкальным метром.

Поступая таким образом и основываясь на том, что тренеры и спортсмены хорошо понимают не требующее пояснений и не выделяемое в связи с этим

метрическое и перкуссионное акцентирование, в дальнейшем описании ограничимся только реально-смысловым синкопированием, выделяя его жирным шрифтом с подчеркиванием в приведенном из учебных пособий характерном тайминге исполнения Синкопированного открытого хип твиста с соблюдением особенностей использования базового ритма в каждом из танцев:

2-3-4-и-1.2.3-4-и-1 (в танце Ча-ча-ча),

2-3-и.4.1.2-и-3-4.1 (в танце Румба).

В отличие от танцев - Ча-ча-ча и Румба, о субмотивах в танцах - Самба и Пасодобль нет смысла рассуждать, что обусловлено значением их музыкального размера - 2/4, но тем не менее, помимо особого для каждого из этих танцев движения мотивов, следует обратить особое внимание на принципиально важные моменты синкопирования с точки зрения влияния музыкального сопровождения именно на техническое исполнение фигур.

Так, например, при исполнении в танце Самба фигуры **Бег в променад и контр променад (Promenade to Counter Promenade Runs)** важно обратить внимание на опережающий характер используемого синкопирования:

a1-и-2-a1-и-2-a1-и-2 (основной счет),

3/4-1/2-3/4-3/4-1/2-3/4-3/4-1/2-3/4 (основной тайминг),

a1-и-2-a3-и-4-a5-и-6 (хореографический счет).

В фигуре Синкопированное разъединение (Syncopated Separation) в танце Пасодобль наряду с опережающим акцентирующим синкопированием может возникать особое субъективное ощущение, напоминающее чувство грува (Groove):

1-2-1-2-1-2-1-2-а-1-a-2-1-и-2-1-2-1-2 (основной счет),

М.М.М.М.М.М.М.М.а.М.a.М.Б.Б.М.М.М.М.М. (основной тайминг),

1-2-3-4-5-6-7-8-а-1-a-2-3-и-4-5-6-7-8 (хореографический счет).

Наряду со свинговым характером и особым эволюционно сложившимся построением базовых фигур, отражающим джазовую сущность тематического структурирования танца Джайв, перкуссионная составляющая в построении субмотивов выходит на первый план, смещая метрическое акцентирование на слабые доли и создавая условия для импровизации. В этой связи необходимо

учитывать то, что музыкально-корректное построение хореографических фраз, соединяющих базовые полуторактовые фигуры с целью соблюдения квадратности дансантажной формы может содержать характерные для джаза как сольны, так парно исполняемые темпо-ритмические встраивания, так называемые **Брейки (Breaks)**. В бейсике они описаны как **Брейки джайва (Jive Breaks)**, заканчивающиеся использованием характерных движений из числа таких как Флик (Flick), Болл (Ball) и Чеиндж (Change), что должно соответствовать двудольному субмотиву – **1-a-2** с тайминговым подольным трехчастным соотношением в делении длительностей – **3/4-1/4-1**. Это соотношение длительностей создает наиболее характерный для этого танца пунктирный ритмический рисунок, создающий сопровождающее синкопу чувство грува (Groove).

Смена мест справа налево с двойным поворотом (Change of Place Right to Left with Double Spin) в соединении **Брейком джайва (Jive Break)** создает особый мелодический контраст в биомеханической интерпретации движения четырех субмотивов, требующий повышенного контроля над исполнительским таймингом каждого из спортсменов танцевальной пары с тем, чтобы корректно отразить двухмотивный диалог (музыкальную фразу) с учетом перехода от легкого к тяжелому времени:

1-2-3-a-4-1-a-2.3-a-4 (основной счет),

1-1-3/4-1/4-1-3/4-1/4-7/4-1/4-1 (основной тайминг),

1-2-3-a-4-5-a-6.7-a-8 (хореографический счет).

Таким образом, при составлении, исполнении и оценивании конкурсной хореографии, а также при подготовке самого музыкального сопровождения, важно учитывать тематически выверенное, в рамках регулярно проводимого анализа [7], разноструктурное движение субмотивов, в конкретике соответствия специфике характерной для каждого танца квадратности дансантажной музыкальной формы, содержащей узнаваемый гармонически-функциональный рост напряжений и последующих разрешений в диалектике взаимосвязи легкого и тяжелого времени.

Но, что особенно важно, - это понимание того, что именно музыка, через перкуссионное и мелодическое движение субмотивов и мотивов по отношению к метру, задает основные характеристики технико-музыкального исполнения танцев латиноамериканской программы, позволяя хореографам создавать широчайший спектр специфических для каждого танца темпо-ритмических комбинаций воздействий и восприятий, обуславливающих формирование хореографии, максимально соответствующей уровню индивидуального мастерства спортсменов.

[7] Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. М.: Издательство «Советский композитор», 1985.