

Котов В.А.
аспирант,
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация

Танцевальный стиль *son habanero*

Кубинский сон – *el son cubano* (эль сон кубано), как и многие другие песенно-танцевальные жанры Латинской Америки, возник из недр традиционных празднеств, фиест. Эти действия на Кубе имели различные названия: *guateque* (гуатеке) на западе острова, *sucu sucu* (суку-суку) – на островах Пиньос, *changüi* (чангуи) – в Гуантанамо, *rumba* (румба) – в центральной части и провинции Матанса и Гавана. Распространенные в сельской местности, связанные с празднованием любого события, *гуатеке* сопровождалась танцами, с инструментальным аккомпанементом (исполняемым, как правило, на достаточно примитивных инструментах), и пением с текстами «на злобу дня». *Sones* (соны, мн.ч. от *son* – сон) представляли собой музыкальную часть праздника – синкретическое целое музыки, слова и танца. Со временем они становились автономными, удаляясь дальше от своей «купели», но сохраняя основные родовые признаки. Продолжая развиваться в городских условиях, *el son cubano* полностью преобразуется. Он утрачивает свою связь с определенным праздничным событием, но сохраняет свою демократичность и начинает безраздельно царить на сцене, развлекая публику. Одни приходят его танцевать, другие слушать. Танцевать могут не только профессионалы, но каждый, кто просто умеет двигаться и «слышит» эту музыку.

Городской *son habanero* (*сон хабанеро*) с самого начала заявил о себе сразу с трех сторон, но прежде всего, как танцевальная музыка. Не будем забывать, что именно с двадцатыми годами XX века связывают начало расцвета танцевальной музыки на всем американском континенте. На юге это аргентинское танго, на севере – свинговые танцы, в Центральной Америке, в том числе и на острове Куба, – *сон хабанеро*. Все это знаковые явления, присущие различным национальным музыкальным культурам, которые сумели особым образом трансформировать свои африканские корни и проявить миру совершенно разные и, в то же время, необычайно яркие образцы мирового значения. Так результате процессов аккультурации и креолизации, казалось бы, совершенно разных культур, возникли оригинальные и динамично развивающиеся жанры, к которым относится и *сон хабанеро*.

Рассматривая область хореографии, мы находим еще одно подтверждение этому тезису. Роль танца в триаде *музыки, слова и танца* в синкретическом искусстве, несомненно, ведущая. Из беседы автора с композитором, сочиняющим *танго*, выдающимся исполнителем на *банданоне* и руководителем оркестра аргентинцем Орландо Тумини следует, что типичным для латиноамериканского континента является возникновение музыки из танца, а не наоборот¹. Аналогичной точки зрения придерживаются многие музыканты и специалисты в этой области музыковедения. Этот факт явственно указывает не только на неразрывную связь со своим синкретическим прошлым, но и показывает ту роль, которую играет собственно танец как движение в отношении к своей музыкальной составляющей. В нашу задачу не входит детальное рассмотрение этих взаимосвязей. Свою основную задачу мы видим в том, чтобы коснуться тех вопросов, которые связаны с пониманием основ, которые определяют современный вид жанровой модели *сон хабанеро*. Именно поэтому взаимосвязь хореографического и текстового своеобразия *сон хабанеро* и легла в основу нашего исследования.

Сон хабанеро как танец начал формироваться, по-существу, в недрах *contradanza criolla* (креольская *контраданса* или *креольский контраданс*, его также называют *contradanza cubana* – кубинская *контраданса*). Хореография *сон хабанеро* эволюционировала на протяжении нескольких столетий следующим образом: *креольская контраданса* – *данса* – *дансон* – *сон*. Здесь мы наблюдаем не только трансформирование одного танца в другой, но, скорее, заимствования позиций, основных шагов, фигур и, более широко, принципов движения в танце.

Сохранилось название первого известного *креольского контраданса* – «San Pascual bailon», опубликованный в 1803 году.² Так называемая «открытая позиция», присущая *контрадансу*, встречается и в *сон хабанеро*, но не является для него основной. Описание ее таково: это неконтактная (в корпусе) позиция, где партнеры держат друг друга одной рукой – партнер левой, партнерша правой.

Данса в музыкальном плане весьма схожа с *контраданса*, но с точки зрения хореографии является её более современной модификацией. В соответствии с данными, приведенными в словаре Естебана Пичардо³, в 1836 году некоторое время термины *контраданса* и *данса* являлись синонимами, употреблялись как старое и новое название.

В кубинских танцах впервые именно в *данса* появляется характерная «закрытая позиция», которую потом мы встретим в *дансонете*, *ча-ча-ча*, в *соне* и его различных стилях. Эта позиция в *сон хабанеро* является основной и весьма схожа с вальсовой, но без контакта корпусов партнеров. Кроме схожей позиции из *вальса*, очень популярного в XIX веке, в *данса* мы находим продолжительные вращения. Позже они также вместе с закрытой позицией перейдут в другие, более современные разновидности жанра, в том числе *сон хабанеро*. К ним примыкает одна из важных базовых фигур *данса* под названием *paseo* (*naseo* – исп. «прогулка»).

В конце XIX века на сцене появляется *дансон*. Первый *дансон* под названием «Las alturas de Simpson» появился 1 января 1879 г. в провинции Матансас – он был создан Мигелем Фаильде (1852-1921)⁴. Фигуры этого танца были в достаточной степени свободны, предполагали наличие творческого начала у исполнителей. Эта особенность танца, что отличало ее от танцев-предшественников, а именно ее импровизационная сущность, получили свое развитие в *сон хабанеро*.

Другим важным моментом, оказавшим влияние на кубинскую музыку для танцев, стало проникновение некоторых специфических моментов, свойственных искусству других континентов. Кубинская исследовательница Барбара Бальбуена считает, что основная роль принадлежит, безусловно, европейским танцам. Она отмечает определенное воздействие на музыку и хореографию на Кубе, начиная с XVIII века, а может быть и ранее, модных в то время танцев – *французского контраданса*, *менуэта*, *ригодона*, *кадрильи (кадрили)*, *вальса*⁵. С точки зрения хореографии существует два основных стиля интерпретации *сон кубано*: *сон монтуно* (*сон монтуно*, фольклорный вариант кубинского *сона*) и *сон урбано* (*сон урбано* – городской *сон*, в первую очередь *сон хабанеро*). *Сон хабанеро* отличают от предшественников, к которым, несомненно, относится *сон монтуно*, прежде всего, более выдержанными, плавными, элегантными и менее амплитудными движениями, высокой, как в балльных танцах, зафиксированной позицией между партнерами, менее согнутым положением в коленях. В *сон урбано* также не принято использовать постоянные движения «открытых» рук, что типично для *сон монтуно*. Все эти характеристики, присущие формам интерпретации *сон хабанеро*, легли в основу стилей *casino* (*касино*) и *timba* (*тимба*) известной в широких кругах как *salsa* (*сальса*).

Принято различать ритмический паттерн, который присущ *сон хабанеро*. Он связан с определенным видом шагом, который называется *paso basico* (*насо басико* – исп. «основным шагом»), что является базой для всех остальных шагов, т.е. ритмической основой большинства фигур.

Сама схема основного шага появляется именно в *контраданса*, ее суть такова. В четырехдольном такте на три доли происходит смена шагов, когда стопа ставится полностью, а на четвертую осуществляется акцент пяткой, и с этой же ноги начинается следующий такт. Такой способ танца сохранился в *данса*, *дансон*, *сон*. Эти основы применяются и в наши дни, в т.ч. в современных различных стилях *сона* – *касино*, *сальса* или *тимба*.

В танце принято описывать фигуры, исходя из соединения двух тактов. Танцевальные движения реализуются в одной из двух форм. Первая – танцевание под *clave* (*clave*) – точнее, паттерн, известный под названием *tresillo* (*тресийо*) или *tumbao* (*тумбао*) баса. Вторая – под метрические доли такта, где шаг приходится на первые три доли, а четвертая остается без движения, в ожидании следующей доли. На наш взгляд оба эти способа танцевания объединяет одно важное свойство – размытие границ такта, стремление к «округлой» форме за счет объединения последней доли такта с первой долей следующего такта. Одни, чаще всего именно афроамериканцы, танцуют под бас, что, несомненно, достаточно сложно, ибо басовая линия состоит из сплошных синкоп. Создается эффект как будто танцор «плывет», не отмечает сильные доли, как бы находится вне музыки – танцует «поперек такта», вне метрических долей. Со стороны кажется, что у него самостоятельная, независимая от музыки линия. Другие танцуют проще, отображая в ногах сам ритмический рисунок, точнее, метрические доли такта, опираясь на важные доли.

Возникает вопрос: что является основным ориентиром для танцоров?

Оказывается, что при использовании первой формы ведущим ориентиром для танцоров является паттерн, исполняемый на определенном инструменте, базовом для данного жанра, того

инструмента, чей голос танцоры слышат постоянно, вне зависимости от специфики инструментального состава – его величины, богатства тембров, акустики зала. При использовании второй формы танцоры ориентируются на метрические доли такта, на пульсацию, тем не менее «залиговывая» конец и начало каждого такта.

Схема, которая показывает две описанные формы танца в отношении к *clave* и *тумбао* баса:

The diagram illustrates the rhythmic relationship between four musical elements over two measures. The top staff, labeled 'Clave', shows a rhythmic pattern of eighth notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. The second staff, 'Bass line', shows a bass line with eighth notes: quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth, quarter, eighth. The third staff, 'Dance 1', shows a sequence of steps labeled L, R, L, R, L, R, L, with a greater-than sign (>) above the second and sixth steps. The fourth staff, 'Dance 2', shows a sequence of steps labeled L, R, L, R, R, L, R, L.

Более простая форма (обозначенная как Dance 2), основанная на танцевальных движениях в метрические доли, указывает нам на ее происхождение из недр *дансон*, *контраданса* и пр. Именно эта форма используется в качестве базовой во всех современных аналогах *сон хабанеро*.

Что касается более сложной формы танца (Dance 1), мы видим тесную связь с басовой линией, которая является не чем иным, как модифицированным паттерном *тресийо*, который, как нам известно, составляет часть *clave*. В этом случае точное указание жанров, которые повлияли на этот способ танца, не лежат на поверхности и требуют отдельных исследований, но с достаточной мерой вероятности можно сделать некоторые предположения. Связь с *clave* и басом *anticipado* (*антисипадо* – исп. «опережающий») дает основание предположить, что данный способ танца появился в *соне* в 1920-1930 годы и не раньше, чем *сон* обрел эти элементы в своем арсенале. Другими словами, этот способ танца принадлежит именно городскому типу *сон*, в первую очередь – *сон хабанеро*. Он не получил распространения за пределами острова, более того, за границей некоторых этнических групп, в частности африканской части населения, ввиду достаточной сложности и определенной эстетической специфики, близкой африканскому населению острова. Более демократичная форма (обозначенная на схеме как Dance 2) широко используется во всех современных версиях *сон хабанеро*.

Итак, принцип танца в *сон хабанеро* и его современных аналогах, восходит не только к «родовым» формам танца *сона* – *чангуи* и др., а в большей мере именно к *дансон* и его предку – *кубинскому контрадансу*. Слово «принцип» здесь означает основную структуру танца: позиции в паре и базовые шаги. Тема хореографической пластики и танцевальных фигур выходит за границы нашего научного интереса ввиду своей обширности и специфической области. Стоит лишь добавить, что характер танца в современных аналогах *сон хабанеро* при существующих базовых «стандартах» описанных в этой статье, отличает выдающаяся фантазия в отдельных фигурах и свобода в ритмической интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Беседа автора с композитором Орландо Тумини. Аргентина, Хенераль Рока, ноябрь 2002.
2. *Balbuena B.* El casino y la salsa en Cuba. La Habana. Editorial Letras Cubanas, 2003. P. 25.
3. *Giró R.* Diccionario Enciclopédico de la Música en Cuba. 2 vol. La Habana. Editorial Letras Cubanas, 2007. P. 251
4. *Balbuena B.* El casino... P. 28.
5. *Ibid.*