

Биомеханика исполнительской музыкальности, развивающая основы формирования принципов и техники танца Румба

“В новом издании учтены результаты моего дальнейшего непрерывного изучения и анализа принципов и техники, используемых ведущими танцорами для достижения высококачественного исполнения, совершенного эстетически и в идеальной гармонии с музыкой”*

Прежде всего остановимся на музыкальном метре, для которого вне зависимости от характеризующего его музыкального размера изначально определено использование акцентированной первой доли с последующей слабой долей для простого двудольного метра, или последующими двумя слабыми долями для простого трехдольного метра.

Для получения сложного метра используется объединение двух или трех однородных, или разнородных метров, а также одновременное использование разных метров для прорисовки индивидуальных партий различных инструментов, что приводит к появлению дополнительных относительно сильных акцентов. Именно этим объясняется использование различающихся между собой музыкальных размеров для одного и того же танца, но в разных литературных источниках.

Таким образом, любой характерный ритмический рисунок, наложенный на метрическую сетку, можно биомеханически музыкально исполнить как для простого, так и сложного метра, применяемого в качестве основы для каждого конкретного латиноамериканского танца. Например, в танце Румба, «чтобы отразить эту музыкальную интерпретацию, каждую фигуру, начиная с подготовительного шага на счет 4» - в трактовке Уолтера Лэйерда, что соответствует устоявшейся музыкальной логике – из затакта – следует исполнять «на шагах, занимающих две доли (т. е. на тех, которые выполняются на 4.1), для переноса веса (weight transfer) или для действия корпуса (body action) используя полторы доли», что вполне логично отражается преобладающей бонго-перкуссией 4-и-1 первого из двух субмотивов с начинающимся музыкальным движением на слабой четвертой доле и заканчивающимся на метрически акцентированной первой доле.

*- Из введения, написанного Уолтером Лэйердом в 1988 году к своему новому изданию, здесь и далее в переводе с англ. А. Белгородского (ISTD Associate).

Аналогичным образом, по описанию Уолтера Лэйерда должны исполняться шаги в рамках второго субмотива 2-и-3-и, при понимании того, что «каждое движение стопы занимает 1/2 доли. Перенос веса или действие корпуса затем происходит на второй половине доли, для шагов, выполняемых на 2-ю и 3-ю доли такта».

Разбирая тайминг и доли такта важно учитывать как 4/4 музыкальный размер сложного однородного метра с акцентом на первую долю и относительно сильной третьей долей, так и темп (с характерным диапазоном значений от 24 до 26 тактов в минуту и заниженным диапазоном значений для Бейзика от 21 до 24 тактов в минуту), использующиеся для музыкального сопровождения к танцу Румба, что отражено в Правилах вида спорта «танцевальный спорт», влияют на существенные характеристики движения тела.

Гениальность Уолтера Лэйерда, проявившаяся в простоте изложения сольного тайминга поступательного хода поражает своей лаконичностью в интерпретации координационной взаимосвязи между проявляющей себя силой гравитации, влияющей на равновесное перемещение центра тяжести танцовщика и последующего переноса веса тела – силы давления на опору. Формируемый при этом «танец тела», возникающий за счет «контролируемого переноса веса с одной ноги на другую» вызывает особые действия бедер (hip actions).

Существенное разнообразие в исполнении базовых фигур внесли «шаги с давлением» (“pressure steps”), исполняемые главным образом партнерами в движениях Кукарача (Cucarachas), и шаги в приставку с отложенным на полдоли переносом веса.

Осознавая всю многогранность симбиоза танцевального искусства с танцевальным спортом, каждый обучающий технике танца тренер, соревнующийся в паре или сольно танцовщик и оценивающий танец судья должны стремиться к максимально профессиональному сопоставлению исполнительского мастерства с основополагающими характеристиками проявления движения музыки и биомеханического движения тела; музыкальной и биомеханической гармонии; метра, ритмов и тайминга во взаимосвязи с темпом, тональной взаимосвязью, музыкальной формой и особенностями изложения аранжировки, оркестровки либо партий отдельных инструментов; формируя свойственную каждому танцу эстетику, достоверную образную целостность и биомеханическую неразрывность.

Изначальная концепция гармонии пифагорейской школы с музыкальными отношениями консонансов – 2:1, 3:2, 4:3, послужила основой к формированию интервальной системы от октавы (1:2), к квинте (2:3), кварте (3:4), натуральной большой (4:5) и малой (5:6) терциям [1], что не маловажно для понимания всей целостной картины современного этапа развития афро-кубинской основы латиноамериканских танцев в системе танцевального спорта.

[1] – Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс: Учебник. – СПб.: Издательство «Лань», 2003. – 544 с.

Античная интервальная система, во взаимосвязи с афро-кубинскими музыкальными традициями использования ритмов clave и тумбао, гравитационно-компрессионной системой таймирования Уолтера Лэйерда и биомеханикой воздействий и восприятий согласующейся с доказанной Григорием Перельманом топологической гипотезой Анри Пуанкаре позволяют говорить о формировании нового многомерного разнонаправленного в отношении к используемому времени видения развития исполнительской музыкальности латиноамериканского танца.

Афро-кубинский конга-ритм тумбао* в размере 4/4 с базовым трехчастным рисунком, прописанным метрически как (1-и-2) – (и-3-и) – (4-и) или прописанным через технику восьмых пульсаций – (Н-Т-S) – (Т-Н-Т) – (О-О) в сочетании перкуссионной двутактовой пентатоникой 3-2 сон-clave**: 3/8-1/8-1/4 паузы-1/4 – на первом такте и 1/4 паузы-1/4-1/4-1/4 паузы – на втором такте, либо 3-2 румба-clave: 3/8-1/8-3/8 паузы-1/8 – на первом такте и 1/4 паузы-1/4-1/4-1/4 паузы – на втором такте, а также с гуагуанко*** румба кубана бонго**** ритмами, – являются сущностной основой афро-кубинской румбы, повлекшей за собой формирование особого направления латиноамериканской стилистики в современной двух-программной системе вида спорта «танцевальный спорт».

Особая исторически обусловленная стилистика ведения в танце Румба, построенная на невербальном взаимодействии между партнером и партнершей, а также физическом ведении, через обоюдное сжатие или растяжение с учетом специфики построения закрытых либо открытых позиций в паре, в настоящее время получила новый импульс к развитию технико-музыкальной основы танца через использование интервальной условной односвязности РИМ – системы.

*- Кóнга – кубинские барабаны (тумбадоры), имеющие форму разновысотных узких бочек, настраиваемых на «соль малой октавы» (нижняя тумбадора) и «до первой октавы» (верхняя тумбадора) с тем, чтобы слэпом (ударом по краю - S) акцентировать вторую долю, а открытым тоном (О) – первую и вторую восьмые пульсации четвертой доли, дополняя паттерн восьмыми пульсациями ударом «пяткой ладони» (Н) в начальных частях первой сильной и третьей относительно сильной долей, отрисовывая пальцами (Т) серединные восьмые пульсации первой, второй и третьей долей;

** - Клаве – кубинский ударный музыкальный инструмент, так называемый афро-кубинский ключ, состоящий из двух древесных палочек, предназначенных для создания остинатных двутактовых паттернов посредством ударов одной палочкой по другой;

*** - Гуагуанко – кубинский танец в стилистике румба кубано, заложивший основу гендерных танцевальных взаимодействий современных латиноамериканских танцев;

**** - Бонго – парный барабанный кубинский музыкальный инструмент для создания подолевых и междолевых пульсаций в рамках характерного для румбы музыкального метра.

Российская школа интервальных тяготений во взаимосвязи с античной одноголосной музыкой, выстроенной по соотношениям, увязанным с нисходящим ладовым построением на двух тетра хордах из числа дорийского, фригийского и лидийского в диапазоне чистой кварты с отличающимся друг от друга положением полутонового интервала, позволяет рассматривать технико-музыкальные процессы поступательных ходов (progressive walks) Уолтера Лэйерда танца Румба и, как следствие, ими образуемых фигур, во взаимосвязи с топологическими процессами деформации односвязных многообразий, используя сразу три хореографических времени в системе биомеханики воздействий и восприятий, разделяя процессы преобразования физиологически обусловленной эмоциональной энергии, связанной со смысловым потенциалом духовной энергии и нейробиологической сущностью ментальной энергии каждого спортсмена танцевальной пары, для наработанного в процессе тренировок направленного преобразования физической энергии – с целью совершения технически, образно, эстетически, музыкально и сущностно совершенной работы, именуемой современным латиноамериканским танцем, а по сути являющейся процессом взаимо-преобразования потенциальной энергии гравитационно-музыкального поля и кинетической энергии танцевального движения двух спортсменов, образующих спортивную пару [2-10].

-
- [2] – Аристоксен. Элементы гармонии (фрагмент в переводе Ю. Н. Холопова). – М., НПФ «ТС – ПРИМА» По материалам научной конференции: Полифонические чтения., 2006. С. 315-337;
- [3] – Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Том 3. Философия духа. – М., «Мысль». АН СССР. Ин-т философии. 1977 – 471 с.;
- [4] – Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии. – С. Петербург. – Издание шестое., 1897.;
- [5] – Ваганова А. Я. Основы классического танца. Издание 6. – СПб.: издательство «Лань», 2001. – 192 с.;
- [6] – Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., МУЗГИЗ, 1963. – 379 с.;
- [7] – Ландау Л. Д., Лифшиц Е. М. Теоретическая физика: учеб. пособ.: Для вузов. В 10 т. Т. II. Теория поля. – 8-е изд., - М.: ФИЗМАТЛИТ, 2003. – 536 с.
- [8] – Бессьер Л., Бессон Ж., Буало М. Доказательство гипотезы Пуанкаре (по работам Г. Перельмана). – Математическое просвещение, сер. 3, вып. 24, 2019.;
- [9] – Козырев Ф. О физической теории времени Николая Козырева. – СПб.: «Русская культура», 2021. -124 с.;
- [10] – Смирнова О. Ю., Серкин В. П. Основные трактовки понимания воли в рамках энергетического подхода // Весник Кемеровского государственного университета. 2018. № 4. С. 165-174.