**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**

**ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ «ЛОКОСОВСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»**

**(МБОУ ДО ЛОКОСОВСКАЯ ДШИ)**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАБОТА ПО ТЕОРИИ НА ТЕМУ:

**«МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ»**

Выполнила преподаватель: Алтыншина Г. Р.

с. п. Локосово 2017

**ПЛАН**

1. Введение 3
2. Основная часть 4
3. Специфика ритма в музыке
4. Основные исторические системы организации ритма
5. Классификация музыкального ритма
6. Средства и примеры музыкального ритма
7. Заключение
8. Список литературы 19

**Введение**

Ритм-это временная и акцентная сторона мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка. Ритм, в отличии от других важнейших элементов музыкального языка – гармонии, мелодики, принадлежит не только музыке, но и другим видам искусств- поэзии, танцу; которым музыка находилась в синкретическом единстве. Существуя как самостоятельный род искусства. Для поэзии и танца, как и для музыки, ритм составляет один из их родовых признаков.

Музыка как временное искусство, немыслима без ритма. Через ритм она определяет своё родство с поэзией и танцем.

Ритм- это музыкальное начало в поэзии и хореографии. Роль ритма неодинакова в различных национальных культурах, в различных периодах и индивидуальных стилях многовековой истории музыки.

**Специфика ритма в музыке.**

Ритм принадлежит не только музыке, но и другим видам искусств - поэзии и танцу. Музыка немыслима без ритма. Ритм - это музыкальное начало в поэзии и хореографии. Роль ритма неодинакова в различных национальных культурах. Например, в культурах Африки и Латинской Америки ритм оказывается на первом месте, а в русской протяжной песне его непосредственная выразительность поглощается выразительностью чистого мелоса.

Ритм в музыке обладает спецификой, так как он получает своё выражение в сопряжении интонаций, в соотношении гармоний, тембров, компонентов фактуры, в логике мотивно - тематического синтаксиса, в движении и архитектонике формы. Поэтому можно дать определение музыкального ритма как временной и акцентной стороны мелодии, гармонии, фактуры, тематизма и всех других элементов музыкального языка.

Соотношение между ритмовременными категориями было неодинаковым в разные исторические эпохи, как по их практической роли в музыке, так и по теоретическому истолкованию. В древнегреческой метрике обобщающим было понятие метра, а под ритмом понимался частный момент – соотношение арсиса («поднятие ноги») и тезиса («опускание ноги»). Многие древние восточные учения также во главу угла ставили метр. В учении о европейской музыкальной тактовой системе явлению метра также уделялось большое внимание. Ритм понимался в своём узком значении как соотношение ряда звуков, то есть как ритмический рисунок. Шкала темпов приобрела существующий ныне вид в период формирования зрелой тактовой системы в ХVII веке. До этого показателями скорости движения были «пропорции», указывавшие величину основной длительности на протяжении раздела произведения.

В ХХ веке соотношение между ритмовременными категориями изменилось из-за сильной модификации тактовой системы и нетактовых форм музыкального ритма. Понятие метра утратило былую неохватность, и категория ритма выдвинулась на первый план как более общее и широкое явление. В сферу ритмической организации оказались втянутыми агогические моменты, и она распространилась на архитектонику музыкальной формы. Благодаря этому для творческой практики ХХ века актуальной оказалась проблема организации всего временного параметра как новый аспект теории музыкального ритма.

Учитывая специфику музыки разных эпох нужно придерживаться двояких определений музыкального ритма и метра (широкого и узкого). Значение ритма в широком смысле было сказано выше. Ритм в узком смысле - ритмический рисунок. Метр в широком смысле слова – это форма организации музыкального ритма, основанная на какой – либо соизмеряющей мере, а в узком смысле - конкретная метрическая система ритма. К числу важных метрических систем относятся древнегреческая метрика и тактовая система Нового времени.

При таком понимании метра нетождественным оказывается понятия метра и такта. В античной метрике ячейкой является не такт, а стопа. Такт принадлежит метрической системе европейской профессиональной музыки ХVII-ХХ веков. Такт способен запечатлеть ритмику многих систем. Поскольку тактовая структура связана с общепринятой в настоящее время нотацией, то для удобства чтения нот принято переводить в тактовую запись музыку любых исторических эпох. При этом важно делать различия между неисходными типами ритмической организации и правильно понимать функцию тактовой черты, отличая её действительную метрическую роль от условно - разделительной.

**Основные исторические системы организации ритма.**

В европейском ритме сложилось несколько систем организации, имеющих неодинаковое значение для истории и теории ритма в музыке. Это три основные стиховые системы ритма:

1. Квантитативность (метричность в старом значении термина)
2. Квалитативность (точность в литературоведческом смысле)
3. Силлабичность (слогочислительность).

Пограничной между музыкой и поэзией является система позднесредневековых модусов (модальная ритмика). Собственно, музыкальными системами выступают мензуральная и тактометрическая, а среди новейших форм организации ритма можно выделить прогрессии и серии.

Квантитативня система (количественная, метрическая) имела значение для музыки античности, в период синкретического единства музыки – слова - танца. Ритмика имела наименьшую измеряющую единицу – хронос протос (первичное время) или мору (промежуток). Более крупные длительности складывались из этой наименьшей. В древнегреческой теории ритма насчитывалось пять длительностей:

- хронос протос, брахея моносемос,

- макра дисемос,

- макра трисемос,

- макра тетрасемос,

- макра пентасемос.

Системообразующим свойством квантитативности было то, что ритмические различия в ней создавались соотношением долгого и краткого, независимо от ударения. Основным соотношением слогов по долготе было двойное. Сформированные из долгих и кратких слогов стопы были точны по временным соотношениям и слабо подвержены агогическим отклонениям.

В последующие периоды истории музыки квантитативность сказалась в формировании ритмических модусов, в сохранении рода античных стоп как ритмических рисунков. Для музыки Нового времени квантитативность стала одним из принципов ритмизации стиха. В русской музыкальной культуре начала ХIХ века предметом внимания была мысль о наличии долго - кратких слогов в русском языке. Примерно с середины века укрепились представления о тоническом принципе русской словесности.

Квалитативная система целиком стиховая, словесная. Она содержит ритмические различия по принципу не долгого – краткого, а сильного - слабого. Стопы квалитативного типа стали удобной моделью для сравнений с ними и определения с их помощью разного рода музыкальных ритмообразований. Советский музыковед В. А. Цуккерман сделал систематизацию видов тактовых рисунков, так же определив их выразительное значение. Однако между тактовыми ритмическими фигурами и стопными формулами правомерна лишь аналогия, так как тактовость и стопность принадлежат разным системам ритмической организации.

Силлабическая система (слогочислительная) также является стиховой. Она основана на счёте слогов, на равенстве числа слогов. Поэтому её главное значение - быть ритмической основой стиха в вокальных произведениях. Силлабическая система получила и музыкальное преломление. Ведь равенство количества звуков, как и количество слогов, образует временную организацию, которая может стать основой ритмической структуры. Именно такая ритмическая форма обнаруживается среди композиционных приёмов ХХ века, особенно после 1950 года (примером является 1 часть «Серенады» для кларнета, скрипки, контрабаса, ударных и фортепиано А. Шнитке).

Модальная ритмика, или система ритмических модусов действовала в ХII- ХIII веке в школах Нотр – Дам и Монпелье. Она представляла собой свод обязательных ритмических формул. Этой системы придерживался каждый автор и поэт - композитор.

Общая система шести ритмических модусов:

1-й модус

2-й модус

3-й модус

4-й модус

5-й модус

6-й модус

Все модусы объединялись шестидольным размером с разным ритмическим заполнением. Ячейками модального ритма были ордо (ряд, порядок). Одинарные ордо были аналогичны неповторяемой стопе, или моноподии, двойные – удвоенной стопе, диподии, тройные- триподии и т.д.:

Первый модус:

Одинарное ордо

Двойное ордо

Тройное ордо

Четвертное ордо

Модусы, подобно античным стопам, наделялись определённым этосом. Первый модус выражал живость, бойкость, веселое настроение. Второй модус - настроения скорби, печали. Третий модус сочетал этосные свойства двух предыдущих – живость с подавленностью. Четвёртый был вариантом третьего. Пятый обладал торжественным характером. Шестой являлся «цветистым контрапунктом» к ритмически более самостоятельным голосам.

Мензуральная система - система музыкальных нотных длительностей. Она была вызвана развитием многоголосия, необходимостью координировать ритмические соотношения голосов; выполняла роль теории многоголосия до появления учения о контрапункте.

Мензуральная ритмика в определённой степени была связана с модальными принципами. Регулирующей мерой был шестидольник. Его двудольные и трёхдольные группировки, сопоставляемые одновременно и последовательно были типичными формулами эпохи позднесредневекового ренессансного ритма.

В XIII - XVI веках мензуральная система получила развитие и её особенностью стало равноправие делений длительностей на 2 и на 3. Первоначально нормой была только троичность. В теологических представлениях она отвечала троичности бога, трём добродеятелям – вере, надежде, любви, так же трём родам инструментов - ударным, струнным и духовым. Поэтому деление на три считалось современным (перфектным). Деление на два выдвигалось самой музыкальной практикой и постепенно завоевывало большое место в музыке.

Систематика основных мензуральных длительностей:

Максима (дуплекс лонга)

Лонга

Бревис

Семибревис

Минима

Фуза

Семиминима

Семифуза

Для различия троичного и двоичного деления употреблялись словесные обозначения (Perfectus, imperfectus, major, minor) и графические знаки (круг,полукружие, с точкой внутри или без неё).

К числу характерных мензуральных ритмов относятся следующие варианты шестидольника, которые применялись в последовательности и в одновременности:

Группировка шести долей по 3 и по 2 отражает двухосновность ритмических пропорций мензуральной системы и характерную пропорцию гемиолы или сесквиальтеры.

Тактометрическая или тактовая система - важнейшая из систем ритмической организации в музыке. Название «tactuc» первоночально обозночало видимый или слышимый удар руки или ноги дирижера, прикосновение к пульту и предполагало двукратность движения: вверх – вниз или вниз – вверх.

Такт - это отрезок музыкального времени от одной ударной доли до другой, ограниченный тактовыми чертами на доли и равномерно разделяемый на доли: 2-3 в простом такте, 4,6,9,12 – в сложном, 5,7,11 и т.д. – в смешанном.

Метр - это организация ритма, опирающаяся на равномерное чередование временных тактовых отрезков, равномерную последовательность долей такта и различие между ударными и безударными долями.

Различие сильных и слабых долей создаётся музыкальными средствами - гармонией, мелодикой, фактурой и т.д. Метр, как единообразная система временного счёта, находится в постоянном противоречии с фразировкой, артикуляцией, мотивной структурой, включающей ладогармоническую линеарную стороны, ритмический и фактурный рисунок, и это противоречие является нормой в музыке XVII - XX веков.

Тактометрическая система имеет две основные разновидности: строгий классический метр XVII - XIX веков и свободный метр ХХ века. В строгом метре такт неизменен, а в свободном он переменный.

Наряду с двумя разновидностями существовала ещё одна тактовая форма - тактометрическая система без фиксированных тактовых черт. Она была присуща русскому канту и хоровому концерту барокко. При этом тактовый размер указывался при ключе и тактовая черта при записи отдельных вокальных партий не выставлялась. Тактовая черта часто не несла своей метрически акцентной функции, а была лишь разделительным знаком. В этом состояла особенность данной системы как ранней тактовой формы.

Теория такта в ХХ веке наполнилось нетрадиционной разновидностью – понятием «неравнодольный такт». Пришло оно из Болгарии, где в тактах начали записывать образцы народных песен и танцев. В неравнодольном такте одна доля длиннее другой в полтора раза и записывается как нота с точкой (хромающий ритм).

Новые нетактовые формы организации ритма появились в ХV веке, наряду со свободным тактовым метром. В число новейших форм входят ритмические прогрессии и серии.

**Классификации музыкального ритма.**

Существуют три важнейших принципа классификации ритма: 1)ритмические пропорции, 2)регулярность - нерегулярность, 3)акцентность – безакцентность. Существует ещё дополнительный принцип, важный для специфических жанровых и стилевых условии - динамического или статического ритма.

Учение о ритмических пропорциях сложилось в древнегреческой теории музыки. Были определённые роды соотношений: а) равный 1:1, б) двойной 1:2, в) полуторный 2:3, г) соотношение эпитрита 3:4, д) соотношение дохмия 3:5. Названия давались по наименованию стоп, по соотношениям внутри них между арсисом и тезисом, между составными частями стопы.

Мензуральная система исходила из понятия перфектности (деление на три) и имперфектности (деление на два). Результатом их взаимодействия была полуторная пропорция. Мензуральная система по существу была учением о пропорциях длительностей. В тактовой системе с самого начала формирования утвердился принципы бинарности, который распространялся на соотношения длительностей: целая равна двум половинным, половинная - двум четвертным и т.д. Бинарность пропорций длительностей не распростронялась на структуру тактов. Развившиеся в противовес господствующей бинарности триоли, квинтоли, новемоли как противоречащие всеобщему принципу получили название «особых видов ритмического деления».

На рубеже ХIХ - ХХвеков замена длительностей на две делением на три оказалась настолько распространённой, что чистая бинарность стала утрачивать свою силу. В музыке А.Скрябина, С.Рахманинова, Н.Метнера триольность заняла столь видное место, что по отношению к стилям этих композиторов стало возможно говорить о двухосновности пропорции длительностей. Аналогичное развитие ритма шло и в западно - европейской музыке

В новой музыке после 1950 года выявились следующие особенности. Во – первых, любая длительность стала делиться на произвольное количество частей на 2,3,4,5,6,7,8,9 и т.д. Во – вторых, появляются скользяще - неопределённые деления благодаря использованию приема accelerando или rallentando в последовании ритмического ряда звуков. В – третьих, вседелимость временной единицы перешла в свою противоположность - в ритм с нефиксированными длительностями, с отсутствием точных обозначений временных величин.

Регулярность - нерегулярность позволяет всевозможные ритмические средства подразделять по качеству симметрии – ассиметрии, «консонантности» - «диссонантности».

|  |  |
| --- | --- |
| Элементы регулярности | Элементы нерегулярности |
| Равное и двойное соотношение | Полуторное соотношение, соотношение 3:4, 4:5 |
| Остинатные и равномерные ритмические рисунки | Переменные ритмические рисунки |
| Неизменная стопа | Переменная стопа |
| Неизменный такт | Переменный такт |
| Простой, сложный такт | Смешанный такт |
| Согласование мотива с тактом | Противоречие мотива с тактом |
| Многоплановая регулярность ритма | Полиметрия |
| Квадратность тактовых группировок | Неквадратность тактовых группировок |

К типу нерегулярной ритмики принадлежат древнегреческая ритмика, мензуральная ритмика, некоторые виды средневековой восточной ритмики, большинство ритмических стилей профессиональной музыки ХХ века. К типу регулярной ритмики принадлежит модальная система, строгий классический тактовый метр.

«Регулярность» или «нерегулярность» как определение стилистического типа ритмики не означает стопроцентного присутствие одних лишь явлений регулярности или нерегулярности. В любой музыке имеются ритмообразования регулярного и нерегулярного характера, между которыми происходит активное взаимодействие .

Понятия «акцентность» – «безакцентность» являются критериями жанровых и стилевых отличий. В музыке «акцентность» и «безакцентность» обнажают жанровые корни ритма – вокально-голосовой и танцевально-моторный. Отсюда ритм грегорианского пения, ритм знаменного распева, знаменных фитных мелодий, некоторых видов русской протяжной песни – «беззакцентный», а ритм народных танцев и их преломление в профессиональной музыке, ритм венско-классического стиля – «акцентный».

Примером акцентого ритма является тема из третьей части «Шехеразады» Н.Римского-Корсакова.

Дополнительным принципом классификации является противопоставление динамического и статического ритма. Понятие статического ритма возникает в связи с творчеством европейских композиторов в 1960-е годы. Статический ритм появляется в условиях особой специфической фактуры и драматургии. Фактура – это сверхмногоголосие, одновременно насчитывающее несколько десятков оркестровых партий, а драматургия представляет собой малозаметные изменения в процессе движения формы («статическая драматургия»).

Статический ритм возникает из-за того, что в фактурной массе не выделяются как-либо временные вехи. Из-за отсутствия таких вех не возникает ни такт, ни темп, звук как бы повисает в воздухе, не обнаруживая никакого динамического движения. Исчезновение пульсации какими-либо метрическими и темповыми единицами и означает статику ритма.

**Средства и примеры музыкального ритма.**

Самые элементарные средства ритма - длительности и акценты.

В вокальной музыке возникает ещё один вид длительностей, которым наделяется каждый слог текста в зависимости от продолжительности его звучания в напеве. У фольклористов это называется «слогонота».

Акцент – необходимый элемент музыкального ритма. Его сущность состоит в том, что он создаётся всеми элементами и средствами музыкального языка – интонацией, мелодикой, ритмическим рисунком, фактурой, тембром, агогикой, словесным текстом, громкостной динамикой. Слово «акцент» происходит от «ad cantus» - «к пению». Первоначальная природа акцента как пения и дления возникает в конце XVIII века в таком динамичном стиле музыки, как бетховенский.

Ритмический рисунок – это соотношение длительностей последовательного ряда звуков, за которым утверждалось значение ритма в узком смысле слова. Он всегда учитывается при анализе структуры мотива, темы, строения полифонии, развития музыкальной формы в целом. Некоторым ритмическим рисункам давались названия по национальным признакам музыки. Особым вниманием пользовался пунктирный ритм с его острой синкопичностью. Из-за своей распространённости в итальянской музыке XVII – XVIII веков он получил название ломбардского ритма. Также был характерен и шотландской музыке – обозначался как Scotch snap, а в связи с характерностью того же ритмического рисунка для венгерского фольклора он назывался иногда и венгерским ритмом.

Ритмоформула – целостное ритмообразование, в котором наряду с соотношение длительностей обязательно учитывается и акцентуация, благодаря чему полнее выявляется интонационный характер ритмоструктуры. Ритмоформула – сравнительно краткое и отграниченное от окружающего образование. Ритмоформулы особенно важны для разных нетактовых систем ритма – античной метрики, средневековых модусов, русского знаменного ритма, восточных усулей, новых, нетактовых форм ритмики ХХ века. В тактовой системе ритмоформулы активны и постоянны в танцевальных жанрах, но как отдельные фигуры складываются в музыке иного рода – для символически-изобразительных, национально-характерных и т.д.

В качестве наиболее стабильных ритмоформул в музыке действуют стопы – древнегреческие, модальные. В древнегреческом искусстве метрические стопы составляли основной фонд ритмоформул. Ритмические рисунки были вариантны, и долгие слоги могли дробиться на краткиу, а краткие объединяться в более крупные длительности. Особую значимость ритмоформулы имеют в восточной музыке с её культивированием ударных. Ритмоформулы ударных, играющие тематическую роль в произведении, называются усулями, и часто наименование усуля и всего произведения оказывается одинаковым.

Хорошо известны ведущие ритмические формулы европейских танцев – мазурки, полонеза, вальса, болеро, гавота, польки, тарантеллы и т.п., хотя вариантность их ритмических рисунков весьма велика.

К числу сложившихся в европейской профессиональной музыке ритмоформул символически-изобретательного характера относятся некоторые из музыкально-риторических фигур. Именно ритмическое выражение имеет группа пауз: suspiratio – вздох, abruptio – прерывание, ellipsis – пропуск и другие. Вид ритмоформулы из быстрых равномерных шестнадцатых в соединении с гаммообразной линией имеет фигура тираты (протяжение, удар, выстрел).

Примерами национально-характерных ритмоформул в европейской профессиональной музыке могут быть названы обороты, сложившиеся в русской музыке XIX века, - пятидольники и различные другие формулы с дактилическими окончаниями. Природа их – не танцевальная, а словесно-речевая.

Значение отдельных ритмоформул вновь повысилось в ХХ веке и именно в связи с развитием нетактовых форм музыкального ритма. Нетактовыми формульными образованиями стали также прогрессии ритма, особенно распространившиеся в 50 – 70-е годы ХХ века. Структурно она подразделяются на два вида, которые можно назвать:

1) прогрессии количеств звуков.

2) прогрессии длительностей.

Первый вид более прост, так как организуется неизменно повторяющейся единицей. Второй вид ритмически значительно сложнее из-за отсутствия реально звучащей соизмеряющей доли и какой-либо периодичности длительностей. Наиболее строгая прогрессия длительностей, с последовательным увеличением или уменьшением на одну и ту же единицу времени (арифметическая прогрессия в математике) получило название «хроматической».

Моноритмия и полиритмия – элементарные понятия, возникающие в связи с многоголосием. Моноритмия – полное тождество, «ритмический унисон» голосов, полиритмия – одновременное сочетание двух или нескольких различных ритмических рисунков. Полиритмия в широком смысле означает объединение любых несовпадающий друг с другом ритмических рисунков, в узком смысле – такое сочетание ритмических рисунков по вертикали, когда в реальном звучании отсутствует соизмеряющая все голоса наименьшая временная единица.

Согласование и противоречие мотива с тактом – понятия, необходимые для тактовой ритмики.

Согласование мотива с тактом – это совпадение всех элементов мотива с внутренним «устройством» такта. Ему характерны ровность ритмической интонации, мерность временного течения.

Противоречие мотива с тактом – это несовпадение каких-либо элементов, сторон мотива со структурой такта.

Смещение акцента с метрически опорного на метрически неопорный момент такта называется синкопой. Противоречие между ритмическим рисунком и тактом приводит к синкопированию того или иного рода. В музыкальных произведениях противоречия мотива с тактом получают самые разнообразные преломления.

Такт высшего порядка – группировка двух, трёх, четырёх, пяти и более простых тактов, метрически функционирующая наподобие одного такта с соответствующим числом долей. Такт высшего порядка не является полной аналогией обычному. Он отличается следующими особенностями: 1. такт высшего порядка переменен на протяжении музыкальной формы, т.е. происходят расширения или сокращения такта, вставки и пропуски долей;

Акцентуация первой доли такта не является всеобщей нормой, поэтому первая доля – не в такой мере «сильная», «тяжелая», как в простом такте. Метрический «счет» в «больших тактах» начинается от сильной доли первого такта, и начальный такт приобретает функцию первой доли высшего порядка. Наиболее распространенными метрами высшего порядка являются двух и четырехдольные, реже – трехдольные, еще реже – пятидольные. Иногда метрическая пульсация высшего порядка идет на двух уровнях и тогда складываются сложные такты высшего порядка. Например, в «Вальс-фантазии» М.И. Глинки главная тема представляет сложный «большой такт».

Такты высшего порядка утрачивают свою метрическую функцию при систематической переменности размера обычного такта (Стравинский, Мессиан), превращаясь в синтаксические группы.

Полиметрия – это сочетание двух или трех метров в одновременности. Для нее характерно противоречие метрических акцентов голосов. Компонентами полиметрии могут быть голоса с неизменными и переменными метрами. Наиболее ярким выражением полиметрии выступает полифония разных неизменных метров, выдерживаемая на протяжении формы или раздела. Примером является контрапункт трех танцев в размерах 3/4, 2/4, 3/8 из оперы «Дон-Жуан» Моцарта.

Полихронность – сочетание голосов с разными единицами измерения времени, например четвертной в одном голосе и половинной в другом. В полифонии существует полихронная имитация, полихронный канон, полихронный контрапункт. Полихронная имитация, или имитация в увеличении или уменьшении, принадлежит к числу распрстраненнейших приемовполифонии, существенных для разных этапов истории этого типа письма. Полихронный канон получил особое развитие в нидерландской школе, где композиторы, пользуясь мензуральными знаками, в различных временных мерах варьировали пропосту. При условии тех же неравных соотношений ритмических единиц возникает и полихронный контрапункт. Он присущ полифонии на cantus firmus, где последний проводится более крупными длительностями, чем остальные голоса, и образуют по отношению к ним контрастный временной план. Контрастно-временная полифония была широко распространена в музыке от раннего многоголосия до конца барокко, в частности была характерна для органумов школы Нотр-Дам, изоритмических мотетов Г.Машо и Ф.Витри, для хоральных обработок И.С.Баха.

Политемповость – особый эффект полихронности, когда в восприятии ритмически контрастные пласты складываются как идущие в разных темпах. Эффект темповой контрастности есть в хоральных обработках Баха, к нему прибегают и авторы современной музыки.

**Ритмическое формообразование**

Участие ритма в музыкальном формообразовании неодинаково в культурах европейской и восточной, в других внеевропеских культурах, в «чистой» музыке и в музыке, синтезированной со словом, в малых и крупных формах. Народные африканские и латино-американские культуры, в которых ритм выдвигается на первый план, отличаются приоритетом ритма в формообразовании, а в ударной музыке – абсолютным господством. Например, усуль как остинатно повторяемая или охватывающая все произведение ритмоформула полностью берёт на себя функцию формооброзования в среднеазиатской, старинной турецкой классике. В европейской музыке ритм служит ключом к форме в тех средневековый и ренессансных жанрах, в которых музыка находится в синтезе со словом. По мере развития и усложнения собственно музыкального языка ритмическое влияние на форму ослабевает, уступая первенство другим элементам.

В общем комплексе музыкального языка претерпевают метаморфозу и сами ритмические средства. В музыке «гармонической эпохи» главенству ритма оказывается подчинённой лишь наименьшая форма – период. В крупной же классической форме первоосновами организации выступают гармония и тематизм.

Простейшим приёмом ритмической организации формы является остинатность. Ею выковывается форма из древнегреческих стоп и колонов, восточных усулей, индийских тал, средневековых модальных стоп и ордо, ею укрепляется форма из одинаковых или однотипных мотивов в некоторых случаях в тактовой системе. В многоголосии примечательной формой остинатности является полиостинатность. Известным жанром восточной полиостинатности является музыка для индонезийского гамелана – оркестра, состоящего почти исключительно из ударных инструментов.

Интересный опыт преломления принципа гамелана в условиях европейского симфонического оркестра можно видеть у А.Берга (во вступлении к пяти песням на слова П.Альтенберга).

Своеобразную разновидность остинатной организации ритма представляет собой изоритмия (греч. – равный) – строение музыкального произведения на основе повторения стержневой формулы ритма, обновляемой мелодически. Изоритмическая техника присуща французским мотетам XIV – XV веков, в частности Машо и Витри. Повторяемый ритмический стержень обозначается термином «talea», повторяющийся высотно-мелодический отдел – «color». Талеа помещается в теноре и на протяжении произведения проходит от двух раз и более.

Формообразующее действие классического метра многоохватно в музыкальном произведении. Сложная формообразующая функция метра осуществляется в неразрывной связи с гармоническим развитием. В классической гармонии важной формообразующей тенденцией является смена гармонии по сильным долям такта.

Важнейшим следствием взаимосвязи классического метра с классической гармонией является организация восьмитактового метрического периода – основополагающей ячейки классической формы. «Метрический период» представляет собой также собственно тему в её оптимальном классическом варианте. Тема складывается из мотивов и фраз. «Метрический период-восьмитакт» может совпадать и с развитым предложением.

«Метрический период» имеет следующую организацию. Каждый из восьми тактов приобретает формообразующую функцию, причём больший функциональный вес приходится на чётные такты. Функция несчётных тактов может определяться одинаково для всех как начало мотивно-фразового построения. Функция второго такта – относительное фразовое завершение, функция четвертого такта – завершение предложения, функция шестого такта – тяготение к заключительному кадансу, функция восьмого – достижение завершенности, заключительный каданс. «Метрический период» может насчитывать не только строгие восемь тактов. Во-первых, благодаря существованию тактов высшего порядка один «метрический такт» может реализоваться в группе из двух, трех, четырех тактов. Во-вторых, обычные период или предложение могут содержать структурное усложнение – расширение, дополнение, повтор предложения или полупредложения. Структура становится неквадратной. В этих случаях метрические функции дублируются.

В музыке классических типов формы можно говорить об общих моделях ритмического формообразования. Они различаются в зависимости от принадлежности ритмического стиля к типу регулярной или нерегулярной ритмики и от масштаба формы – малой или крупной.

В типе регулярной ритмики, где элементы регулярности господствуют, а элементы нерегулярности подчинены, центром притяжения и в формообразовании оказываются средства регулярной ритмики. Они занимают главное место в форме: преобладают в экспозициях, иктах формы, главенствуют в кадансах, итогах развития. Средства нерегулярной ритмики активизируются в подчиненных участках: в серединных моментах, в переходах, связках, предыктах, в предкаденционных построениях. Типичными средствами регулярности выступают неизменность такта, согласование мотива с тактом, квадратность; средствами нерегулярности – экспозиционная переменность такта, противоречие мотива с тактом, неквадратность. В результате в условиях типа регулярной ритмики складываются две основные модели ритмического формообразования: 1. преобладающая регулярность (устой) – доминирующая нерегулярность (неустой) – снова господствующая регулярность. Первая модель отвечает принципу динамической волны нарастания – спада. Обе модели можно видеть и в малых и крупных формах (от периода до цикла). Вторая модель просматривается в организации ряда малых форм (особенно в классических скерцо).

В типе нерегулярной ритмики модели ритмического развития дифференцируются в зависимости от масштаба формы. На уровне малых форм действует более обычная модель, сходная с первой схемой регулярного ритма. На уровне крупных форм – часть цикла, цикл, балетный спектакль – иногда возникает модель с противоположным итогом: от меньшей нерегулярности к наибольшей.

В тактовой системе в условиях нерегулярного типа ритмики возникают обязательные метрические смены. Исходный, основной вид метра (размера), обычно выставляемый при ключе, может быть назван «титульным» метром или размером. Временный, происходящий внутри построения переход к новым тактовым размерам может называться метрическим отклонением (по аналогии с отклонением в гармонии). Окончательный переход к новому метру или размеру, совпадающий с концом формы или ее части, называется метрической модуляцией.

Музыка, начиная от 50-х годов XX века, вместе с новыми художественными идеями, новыми формами творчества создала новые средства ритмической организации произведения. Наиболее типизированными среди них стали прогрессии и серии ритма. Они активно использовались в основном в европейской музыке 50-60-х годов XX века.

Прогрессия ритма – это ритмоформула, основанная на принципе закономерного возрастания или убывания длительностей или количеств звуков. Она может появляться эпизодически.

Ритмическая серия – последовательность из неповторяющихся длительностей, многократно проводимая в произведении и служащая одной из его композиционных основ.

В европейской музыке 50-60-х и начала 70-х годов XX века ритмический план произведения сочиняется подчас таким же индивидуальным, как тематизм. Существенным становится положение, когда ритм является главным формообразующим фактором музыкального произведения. С позиции музыкального творчества XX столетия существенный интерес представляет вся исторически сложившаяся теория музыкального ритма.

**Список использованной литературы.**

1. Алексеев Б., Мясоедов А. Элементарна теория музыки. М.,1986.
2. Виноградов Г. Красовская Е. Занимательная теория музыки. М.,1991.
3. Красинская Л. Уткин В. Элементарная теория музыки. М.,1983.
4. Способин И. Элементарная теория музыки. М.,1979.
5. Холопова В. Русская музыкальная ритмика. М.,1980
6. Холопова В. Музыкальный ритм. М.,1980.