

Понятие ритм, метр, темп музыкальная динамика

Темп, метр

Начнем с того, что всякая мелодия существует во времени, она длится. С временной природой музыки тесно связано одно из самых заметных выразительных средств — ее темп, скорость. С первых же звуков произведения нетрудно определить, в быстром, умеренном или медленном темпе оно идет, и сделать это может даже самый неподготовленный слушатель. Правда, темп нельзя отнести к числу средств характерных, индивидуальных: отличающихся друг от друга темпов гораздо меньше, чем музыкальных произведений, и потому многие и подчас разные по музыке произведения звучат в одном темпе. Но темп — вместе с другими сторонами музыки — во многом определяет ее облик, ее настроение и тем самым способствует передаче тех чувств и мыслей, которые заложены в произведении. Спокойная, уравновешенная музыка, в которой запечатлелось созерцание или размышление, как, скажем, в начальной теме Седьмой симфонии Прокофьева будет звучать, разумеется, в неторопливом темпе, тогда как возбуждение, быть может, радостное, а быть может, и драматического характера потребует быстрого темпа, чему примером служит первая часть Симфонии соль минор Моцарта. В медленном темпе пишется музыка, выражающая состояние полного покоя, полной неподвижности (пример — роман «Островок» Рахманинова) или строгие возвышенные эмоции («Чакона» Баха), или, наконец, горестное повествование («Мелодия» Глюка, первая тема пьесы Грига «Тоска по родине» — запись 3). Более подвижный, средний темп достаточно нейтрален и встречается в музыке разных настроений. Мы только что могли убедиться в этом, обращаясь к прокофьевской симфонии. Кроме музыки возбужденного характера, **быстрый темп** встречается прежде всего при передаче непрерывного, устремленного движения (напомним «Полет шмеля» Римского-Корсакова, «Попутную песню» Глинки, «Хору-стаккато» Динику). Быстрая музыка может быть выражением жизнерадостных чувств, кипучей энергии, светлого, праздничного настроения (от арии Фигаро из оперы Моцарта до «Молодежной» Дунаевского), но может выражать и смятение, взволнованность, драматизм. В среднем разделе первой части Шестой симфонии Чайковского, в сцене Лизы из его оперы «Пиковая дама» («Так это правда, со

злодеем свою судьбу связала я»), в главной теме си-бемоль-минорной сонаты Шопена и дуэте Амнерис и Аиды из оперы Верди мы находим примеры использования быстрого темпа в музыке драматичной, внутренне напряженной.

Особенно ярко выявится роль темпа, если изменить его в какой-нибудь знакомой мелодии. Стоит, к примеру, исполнить «Полет шмеля» в медленном темпе, и он превратится в «ползание»; а мелодия спокойного, созерцательного «Утра» Грига (из музыки к драме Ибсена «Пер Гюнт») при ускорении темпа станет суетливой, суматошной. Однако подчас сам автор меняет темп какой-либо темы, придавая ей этим — наряду, конечно, с другими выразительными средствами — новый характер. Финал Первой симфонии Чайковского «Зимние грэзы» начинается вступлением, в котором минорный вариант мелодии народной песни «Я посею ли млада-младенца» дан в не свойственном ей медленном темпе.

Глубокая задумчивость, печальное размышление воплощены здесь разными средствами, среди которых минорный лад, низкий регистр мелодии и медленный темп играют определяющую роль. Эта же тема неоднократно появляется и в быстрой части финала, где благодаря ускорению, более высокому регистру мелодии и характерному сопровождению обретает плясовый характер, приближается к своему изначальному народно-песенному виду.

В крупных сочинениях, состоящих из нескольких достаточно самостоятельных по содержанию и форме частей-разделов (соната и quartet, сюита и концерт, канцата и симфония), важнейшим средством контраста частей служит различие в темпе. Так, в концерте для какого-либо инструмента с оркестром обычно три части, из которых крайние более подвижны, а средняя — медленная.

Откуда же берется ощущение темпа в мелодии? Можно ли считать, что оно просто зависит от того, как скоро звуки сменяют друг друга? Пожалуй, нельзя: ведь в одной мелодии могут быть звуки различной длительности. Никто не станет утверждать, будто начало мелодии в только что приведенном примере (скобка с цифрой 1) медленнее, чем ее продолжение, где звуки следуют вдвое чаще (скобка с цифрой 2). В чем же дело? В том, что для ощущения темпа важны не все звуки, а лишь некоторые — более сильные, более «тяжелые». Обычно в мелодии периодически на отдельных звуках возникают акценты, а между ними следуют звуки более слабые — подобно тому, как в человеческой речи ударные слоги чередуются с безударными. Правда, степень противопоставления сильных и слабых звуков в разных случаях неодинаковая. В жанрах моторной, подвижной

музыки она наибольшая. В протяжных народных песнях разница между акцентированными и неакцентированными звуками не так заметна. А в некоторых случаях звук просто нельзя подчеркнуть акцентом; на органе, например, сила звука от силы удара по клавише не зависит. Тут уж подчеркнуть звук можно только иными, нединамическими средствами: относительной протяженностью, прибавлением басового звука или даже целого аккорда и т. д.

Так или иначе, нам в большинстве случаев вполне ясно слышна последовательность «тяжелых» и «легких» звуков. Вот два примера. В русской песне «Ах вы, сени мои, сени» подчеркивается, акцентируется один звук на каждые четыре: а в песенке о сереньком козлике, известной каждому с детства, — один на каждые три:

Организованность музыки основана на определенном чередовании акцентов, на определенной пульсации мелодии и всех других элементов, связанных с нею. Это — метрическая организация музыки, или проще говоря, ее метр, что означает по-русски — мера.

Звук, на который приходится ударение, то есть ударная доля, вместе с последующими безударными образует такт. Очевидно, в песне «Ах вы, сени» такты четырехдольные (они состоят из четырех равных долей), а в «Сереньком козлике» — трехдольные. Деление же такта нам небезразлично. Например, двухдольные такты при быстром темпе и соответствующем изложении могут напомнить о галопе или польке, а в более умеренном — о марше; трехдольные такты свойственны прежде всего вальсу.

В нотах такты отделяются друг от друга вертикальными линиями, стоящими перед первой, ударной, сильной долей. Таким образом, правильная запись песни «Ах вы, сени» получит следующий вид:

Деление музыки на такты дает, в частности, возможность дирижеру руководить игрой ансамбля или оркестра: указывая начало каждого такта движением руки, он добивается одновременного, слаженного и четкого исполнения.

После всего сказанного становится ясно, что ощущение темпа зависит не от того, как скоро какой-то звук мелодии сменился следующим (это связано с относительной длительностью звуков, и мы к этому еще вернемся), а от того, какое время проходит между соседними акцентированными, ударными звуками, то есть какое время занимает один такт музыки. Можно сказать и иначе: темп музыкального произведения измеряется числом тактов в единицу времени (в минуту, например). Скажем, темп традиционного венского вальса таков, что в

минуту успевает прозвучать около шестидесяти тактов — приблизительно по одному в секунду.

Промежутки между ударными звуками могут быть равны друг другу (это типично для большинства произведений), как в только что приведенных примерах. В таких случаях говорят о строгом метре. Однако нередко в произведениях импровизационного характера, во многих лирических протяжных песнях ударения расположены неравномерно, то ближе, то дальше друг от друга, расстояния между сильными долями все время меняются.

В подобных случаях говорят о свободном метре.

Следовательно, при строгом метре все такты одинаковы по величине, а в сравнительно нечастых случаях свободного метра — различны. Но всегда тakt начинается с такого звука, который сильнее, весомее последующих (к исключениям мы еще вернемся).

Значит ли это, что в каждом такте заключена какая-то достаточно осмысленная частица музыкального целого? Она, конечно, может начаться и с сильного звука, а окончиться перед следующим сильным. В празднично-театральном «Марше Давидовых братьев», которым завершается «Карнавал» Шумана, музыка поначалу строится из отдельных «ячеек», причем каждая «ячейка» занимает один такт от начала до конца.

Но может быть и иначе, когда каждая музыкальная «ячейка» начинается относительно слабым звуком, а заканчивается на более сильном. В таких случаях благодаря подчеркнутым окончаниям музыка приобретает четкость, определенность. Вот начало Пятой симфонии Бетховена.

Тема строится на многократном повторении одного энергичного мелодического оборота из четырех звуков (отмечен в примере скобкой). Его активный, напористый характер во многом определяется тем, что в каждом обороте происходит как бы постепенное накопление энергии, находящей выход в последнем, сильном звуке.

Небольшие, но относительно самостоятельные частицы мелодии, в которых вокруг одного сильного звука группируется несколько более слабых, носят название **мотивов**. Сильный звук мотива — подобно ударению в стихотворной строке — может находиться и в его начале, и в середине, и в конце. По этому признаку различают мотивы хореические, с подчеркнутым началом, в которых мягкое окончание способствует объединению, непрерывности течения мелодии и мотивы **ямбические**, активные благодаря затақтовому «разгону» к сильной

доле и ясно завершаемые акцентированным звуком, что заметно расчленяет мелодию и сообщает ей большую четкость.

Если же сильный звук как бы окружен слабыми (вспомним главный мотив Шестой симфонии Чайковского, песенку «Далеко, далеко за морем», то образуется **амфибрахический** мотив, сочетающий в себе активный затакт ямба и мягкое окончание хорея.

Объединяясь друг с другом по два (как в примерах 39, 82 — см. скобки, отмеченные буквами а и б) или по три (примеры 68, 69 — скобки а, Ъ, с), мотивы образуют более широкие построения — **фразы**.

Поскольку фраза содержит два, а то и три акцентируемых звука, она дает возможность ощутить темп музыки и основные свойства ее метра, в частности размер. Ведь счет времени в музыке идет не только целыми тактами, но также их долями. При этом доля сама по себе имеет некоторую длительность — чаще всего это четверть или восьмая. Число долей той или иной длительности определяет величину такта, то есть его размер. В песне «Ах вы, сени мои, сени» (пример 13) в каждом такте четыре доли, а в марше из Шимановского «Карнавала» (пример 16) — только три.

А каковы выразительные возможности тактов разного строения и разной величины? При прочих равных или хотя бы сходных условиях трехдольные такты придают музыке большую плавность, округлость, мягкость по сравнению с двух или четырехдольными (сравните, например, характер движения вальса и марша или польки).

Ритм

Каждой доле такта может соответствовать один звук мелодии. Но это случается весьма нечасто: большинство мелодий состоит из звуков различной длительности, которые то равны доле такта, то больше или меньше ее. И если для музыкальной выразительности весьма существенно соотношение сильных и слабых звуков — метр, то не менее существенно для нее и соотношение долгих и кратких звуков — **музыкальный ритм**.

Отличных друг от друга размеров не так-то много, и потому произведения очень разные могут быть написаны в одном размере (в легком и грациозном венгерском танце — пример 21 — и в динамичной наступательной теме бетховенской симфонии — пример 17 — такты одинакового размера: $\frac{2}{4}$). Но соотношений музыкальных длительностей — бесчисленное множество, и в

сочетании с определенным расположением сильных и слабых долей (метр) и скоростью движения (темп) они образуют одну из важнейших черт индивидуальности мелодии. Есть даже такая забава — по ритму, который отстукивают карандашом или отбивают ладонями, угадывать мелодию. Впрочем, индивидуальность, своеобразие присуще лишь достаточно развитому и разнообразному ритму. А чем проще ритм, тем чаще он встречается, тем он менее индивидуален. Так, например, немало мелодий демонстрирует простейший равномерный ритм (все звуки одинаковой длительности). Не обладая достаточно яркой характерностью, он легко «приспосабливается» и попадает в зависимость от иных выразительных средств и более всего — от темпа. Равномерное движение в быстром темпе типично для многих этюдов, для пьес типа «Регретууни mobile» («Вечное движение») и т. д. В «Полете шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова равномерное чередование звуков имитирует монотонное жужжание насекомого и вместе с тем передает его непрерывное движение, его безостановочный полет. В умеренном темпе равномерный ритм придает музыке уравновешенность, размеренность — касается ли это полуслучаиной детской песенки «Серенький козлик», импозантной скрипичной Прелюдии Пуньяни — Крейслера или полной проникновенного лиризма медленной части Четвертой симфонии Чайковского.

Другой ритм составляется одним долгим звуком и двумя вдвое более короткими. Их порядок может быть различным: мелкие длительности могут следовать после долгой (дробление — так начинаются мелодии в примерах 76, 80, 189), но чаще они даются сначала, а за ними — долгая (суммирование — как в мелодиях начальной темы из симфонии Прокофьева — пример 6, запись 1 — или Моцарта — пример 191, запись 7). В обоих случаях звуки обычно так расположены в такте, что долгий приходится на сильную долю, а краткие — либо после него на слабом окончании такта (скобка «а» в примере 18), либо перед ним в предыдущем такте, то есть в затахте (скобка «б» в этом же примере):

Так проявляется **согласование** метра и ритма; звук ударный, более значительный в метрическом отношении, одновременно является и звуком более продолжительным, более значительным в ритмическом отношении:

Еще одним примером ясного согласования ритма и метра может служить весьма распространенная в музыке фигура из двух звуков, где один втрое короче другого. Запись такого ритма при помощи ноты с точкой (а точка по-немецки — Punkt) послужила основанием назвать его **пунктирным ритмом**.

Активность и устремленность, возникающие благодаря ярко выраженной согласованности метра и ритма, сочетаются в пунктирном ритме с четкостью, «квадратностью», четной величиной фигуры в целом. Такое сочетание весьма кстати в произведениях маршевого и танцевального склада, в музыке энергичной, действенной.

В оркестровых маршах и в песнях маршевого характера часто слабые доли (особенно затакты) дробятся, образуя пунктирную фигуру. Возьмем ли мы старинный марш «Прощание славянки» или «Песню о Родине» Дунаевского, мы найдем примеры именно такого использования пунктирного ритма. Отсюда вывод: встречая пунктирную фигуру на слабой доле, в частности в затакте, а особенно в условиях умеренного темпа и двухдольного или четырехдольного размера, мы вполне обоснованно можем говорить о связи с жанром марша.

Пунктирный ритм широко используется в мазурках, но несколько иначе: дробится сильная, первая в такте доля. Это сообщает танцу устремленность и пружинистость. И снова — встретив в трехдольной музыке дробление сильной доли пунктирной фигурой, мы с основанием можем говорить о типичных элементах польского танца; припомните, к примеру, ля-мажорную прелюдию Шопена.

Немало случаев использования пунктирного ритма и в сдержанном, а то и медленном темпе. Изменение темпа заметно, хотя и не так сильно, как при равномерном ритме, влияет на выразительность пунктирного рисунка — музыка мажорная обретает значительность, величавость, как, скажем, в начале второй части Пятой симфонии Бетховена или в начале медленной части Четвертой симфонии Брамса. А минорная отличается внутренней собранностью, дисциплиной, организованностью лирического высказывания — как в прелюдии Баха.

Все это позволяет заключить, что определенные музыкальные жанры связаны с определенными метроритмическими выразительными средствами. И когда мы ощущаем связь музыки с жанром марша или вальса, колыбельной или баркаролы, то в этом «повинно» в первую очередь определенное сочетание метра и ритмического рисунка.

Возможен ли более острый ритмический рисунок, чем пунктирный? Конечно, возможен. Ведь отношение предшествующего слабого звука к последующему сильному может быть и меньше, чем 1:3. Например, в напряженном патетически обостренном начале Пятой симфонии Шостаковича каждому опорному, долгому звуку мелодии предшествует в пятнадцать раз более

краткий, и именно это обстоятельство придает музыке такую импульсивность, сдерживающую энергию.

Согласование метра и ритма воспринимается нами как нечто само собой разумеющееся, как печать строчными, а не прописными буквами, как разговор прозой, а не стихами. Специально внимание привлекает либо уж очень яркое его выражение, когда более сильный звук значительно превышает по длительности более слабый, либо же противоречие между ритмом и метром, то есть когда слабый звук тянеться «слишком долго», когда он длиннее, чем звук (или пауза) на предшествовавшей сильной доле. Вот и получается, что наиболее значительным в метрическом отношении, самым сильным, «тяжелым» остается начало такта, а наиболее ритмически значительным, то есть протяженным, становится звук в середине или даже в конце такта. Опорные моменты ритма и метра не совпадают, образуется синкопа — долгий звук на слабой доле.

Новый, «не предусмотренный» метром и поэтому всегда несколько неожиданный акцент (а ведь продолжительный звук воспринимается как значительный, весомый) несет в себе обычно упругость, пружинистую энергию. Эти свойства обусловили широкое применение синкоп в танцевальной музыке. Они часто встречаются как в мелодии.

Так и в аккомпанементе (Венгерский танец Брамса): и даже одновременно во всех голосах (матросский танец «Яблочко» из балета Глиэра «Красный цветок»).

Подчас синкопы следуют одна за другой, цепочкой, то создавая эффект легкого, полетного движения (краковяк из оперы Глинки «Иван Сусанин»), то вызывая представление о замедленном, как бы затрудненном высказывании, о сдерживаемом выражении чувства или мысли — до-минорный ноктюрн Шопена, «Осенняя песня» из «Времен года» Чайковского. И еще одно свойство синкопы — сглаживать границы между частями музыкального целого (излюбленный прием Шопена): новая фраза, новая часть благодаря синкопе начинается как бы чуть раньше ожидаемого и гораздо теснее связывается с предыдущей.

Остается напомнить, что синкопа (благодаря своей остроте, «пикантности») находит применение во многих произведениях легкой, эстрадной, джазовой музыки и служит хорошей «приправой» к другим выразительным средствам, типичным для произведений этого круга.

Используемые литературы

1. Л.Ярмолович – «Элементы классического танца» и их связь с музыкой – Ленинград- Москва 1952 г.
2. Составители Г.Головинский, М.Ройтерштейн – «Книга о музыке» - Советский композитор – 1988 г.

Πλαν:

1. Темп
2. Метр
3. Ритм
4. Используемые литературы

**МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН**

**МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН**

**ТАШКЕНТСКАЯ ГОСДАРСТВЕННАЯ ВЫСШАЯ ШКОЛА
НАЦИОНАЛЬНОГО ТАНЦА И ХОРЕОГРАФИИ**

По кафедре: «Теория и история искусств»

**По предмету: «Теория музыки и музыкального
произведения»**

САМОСТОЯТЕЛЬНАЯ РАБОТА

На тему:

Понятие ритм, метр, темп музыкальная динамика

Выполнила: Назарова Ф.
Студент 2 курса отделения
«Руководитель хореографического
коллектива»
Ст.преподаватель: Алимджанова Н.А.

Ташкент - 2013