**Ритм, как средство музыкальной выразительности**

**Роль ритма в музыке**. В музыке, через которую человек выражает свой внутренний мир, главными средствами выражения является мелодия, гармония (аккордовое обрамление мелодии), и ритм.

Наличие мелодии в процессе построения музыкального произведения является вполне логичным, нам трудно представить музыку без мелодии. В европейской музыке вплоть до XX века мелодии принадлежала главенствующая роль, если она и отсутствовала в произведении, то на коротких его промежутках (какими были, например, темброво-гармонические связки). Мелодия всегда являлась носительницей главной мысли произведения.

Во времена И.Баха, Г.Генделя и А.Лотти (первая половина XVIII века, период барокко) развитие мелодии достигло своего апогея. Полифонические произведения представляли по сути, стройное и тщательно выверенное сочетание нескольких мелодий, где гармония являлась результатом слияния этих голосов. Таким образом, в основе развития музыкального произведения эпохи барокко лежало горизонтальное линеарное движение определённого количества голосов.

В неевропейских же культурах музыка базируется больше на ритмическом аспекте, чем на мелодическом (следует понимать, что в языческих культурах музыка является обязательной частью обряда, и, как правило, не используется для отдыха или развлечения). Мелодия как африканских, так и индейских или шаманских культов достаточно примитивна, совершенно неразвита, она отличается монотонностью, где многократно повторяющиеся звуки лишь изредка чередуются восклицаниями и выкриками.

Гармония стала очень важным средством в развитии музыкального произведения с момента утверждения тональности и ладового мышления (период классицизма, вторая половина XVIII века). Гармония призвана выразить и углубить настроение текста, раскрыть его эмоциональную составляющую. Одна и та же мелодия, будучи по-разному гармонизована, может приобретать достаточно контрастный настрой.

К концу XIX века композиторы исчерпали практически все тонально-гармонические ресурсы. Поздние романтики применили самые сложные гармонические схемы для перехода в близкие и далёкие тональности; вместо трезвучия септаккорд стал основной гармонической единицей. Сложная альтерация аккордов (вплоть до расщепления – одновременного повышения и понижения звука в рамках одного аккорда) в сумме с хроматизированной мелодией в итоге расшатывали тональность, нарушали ощущение ладовой устойчивости, – в сущности, это отвечало задачам и целям композиторов-романтиков.

Таким образом, мелодия, гармония и ритм – это ведущие средства музыкальной выразительности (*помимо них, существует немало других, можно сказать, вспомогательных средств – тембр или окраска звука; динамика или сила звука; лад, выраженный преобладанием мажорных или минорных аккордов и др.*), которые всегда представлены в произведении в тесном взаимодействии. И именно их сочетание, комбинирование, является самым оптимальным для достижения правдивого результата, которого добивается композитор, опираясь на литературную основу.

Длительное использование в произведении только мелодии, только гармонии или только ритма представляется мало эффективным (одного средства, как правило, бывает недостаточно для полноценного выражения мыслей и чувств, заложенных в литературном первоисточнике; также отсутствие одного из вышеперечисленных средств приводит к быстрому утомлению слушателя, ввиду большего однообразия). А порой, согласно Писанию, преобладание какого-либо средства над другими, как, например, ритма, является неприемлемым в музыкальном церковном служении.

Каждое из средств играет свою определённую роль. Каждое из них можно тщательно анализировать. Но сейчас предлагаем сосредоточить своё внимание на ритме.

Термин ритм произошел от древнегреческого, где означает *струиться*, *течь,* *растекаться* и т. д. При этом греки имели ввиду конкретно мерное течение. Термин уже в античности вышел за пределы музыкального искусства. А связь ритма с понятием времени позже возвела его в философскую категорию. Но остановимся исключительно на музыкальном аспекте.

Музыковед и фольклорист Константин Брэилоу писал: «Из всех элементов музыки ни один не вызывал столько учёных споров, не давал повода для более противоречивых суждений, чем ритм. Его определения простираются от метафизики до технической точности, тем не менее, его общая теория до сих пор отсутствует». Недаром Маяковский сказал о стихотворном ритме так: «Ритм – это основная сила, основная энергия стиха. Но объяснить его нельзя».

И в самом деле, термин «музыкальный ритм» принадлежит к наиболее проблемным и остро дискутируемым в науке. Поскольку по традиции музыковедение (и в России и на Западе) ориентируется преимущественно на композиторскую музыку так называемого «классико-романтического периода» (с прибавлением барокко), музыкальный ритм в эти эпохи чаще всего определяется как *регулярное, периодическое* последование акцентов, то есть, движение размеренное, ограниченное схемой. Такое понимание ритма фактически идентично метру.

Согласно определению, ритмом называют организованную последовательность звуков. Роль ритма (или метроритма) – организовать, упорядочить музыку. Если звуки мелодии или гармонии не оформлены ритмически, это просто набор музыкальных элементов, беспорядочная или даже хаотическая последовательность, которая не воспринимается, как что-то цельное, логически взаимосвязано. Иногда музыка исполняется в манере импровизации (со свободной трактовкой темпа), но и таком случае она организована общим ритмическим пульсом, и на каком-то этапе всё равно приходит к ритмической стабильности.

В теории музыки существует узкое и широкое толкование понятия ритм. В узком смысле ритм – это последовательность длительностей звуков, отвлечённая от высоты.

В более широком смысле ритм – это любое «течение» длительностей, поделённое либо не поделённое на *регулярные* (периодические, повторяющиеся) временны́е отрезки. Ритм – это организация музыки во времени (существует сходное определение: временная организация – упорядочивание времени в музыке). Однако при этом ритм не привязан ни к каким абсолютным единицам измерения времени (секундам, минутам и т.п.), в нём заданы лишь относительные длительности нот и пауз. Таким образом, ритм в музыке – понятие всегда относительное.

Ритмическая структура музыкального сочинения образована последовательностью длительностей – звуков и пауз. В письменной традиции музыкальный ритм фиксируют с помощью музыкальной нотации.

Музыкальный ритм тесно связан с понятием темпа. Ритм организован посредством тактов, где музыкальное время в качестве единицы размера имеет длительность, являясь метрическим временем. Следовательно, темп – это скорость, зависящая от единицы длительности (обычно таковой является четверть или восьмая, значительно реже – половинная длительность).

Темпо-ритм *конкретного* музыкального сочинения чрезвычайно разнообразен и никогда не образуется длительностями *одинаковой* величины. Между длительностями *разной* величины возникают временны́е отношения. Числовые отношения длительностей и пауз в музыке могут быть как кратными (соседние длительности выражаются отношениями 1:2, 1:3 и т.д.), так и некратными (1:1,5).

Объединяясь, длительности и паузы могут образовывать *ритмический рисунок* музыкального произведения. Стабильные, схематические группировки длительностей в истории музыки образовывали ритмоформулы, которые становились маркерами (ритмическими признаками) жанра и стиля, подобно тому, как в тысячелетних монодических культурах (например, в православном знаменном распеве и в католическом григорианском хорале) важнейшим маркером лада была мелодическая формула.

Помимо ритмоформул, разделяемых сообществом композиторов и слушателей (как, например, формула венского вальса, итальянской сицилианы, испанского болеро, польского [полонеза](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B7) и мн.др.), истории музыки известны индивидуальные «ритмические проекты», характерные для отдельных сочинений отдельных композиторов, особенно поздних композиторов позднего романтизма и советских композиторов.

Вся музыка европейской классики, которая формировалась в византийской и римской церквах и выросла на идеях христианства, опирается на регулярные простые ритмы европейских народных танцев (главным образом – марша и вальса). В этих народных жанрах друг друга с периодичностью сменяют два или три удара. Например, в эпоху И. Баха музыковеды насчитывают 23 танца – двухдольные быстрые и медленные; аналогично – трёхдольные. Один из них – сарабанда – медленный похоронный танец Испании, скорбное шествие, вошёл в репертуар Баха, связанный с библейской тематикой (композитор использовал общие признаки, в первую очередь – ритмический рисунок).

Аналогичным образом поступал Мартин Лютер (жил ненамного ранее И. Баха, в том же городе, совершал служение в той же церкви), целью которого в период реформации было простота и доступность музыкального культа для простых прихожан. Европейские композиторы, нередко имевшие контакты с церковью, писали как в церковных, так и светских жанрах. Опираясь на народное творчество, они полностью удаляли танцевальный элемент – подчеркивание или выделение сильных долей, облегчение слабых; произведения наполнялись вокальностью, темп замедлялся и приближался к шагу; и, что самое важное – содержание и цель полностью изменяли жанр.

Таким образом, ритм – действенное выразительное средство. Часто именно он определяет характер, и даже жанр музыки: слушателю несложно отличить марш от вальса, мазурку от польки. Как известно, для каждого из этих жанров характерны определенные ритмические фигуры, которые повторяются в течение всего произведения. Регулярный музыкальный ритм присущ танцевальной музыке всего мира: профессиональной композиторской музыке Европы начиная с конца Средневековья и вплоть до середины XX века, классической музыке Востока, подавляющему большинству жанров популярной и джазовой музыки.

Весьма проницательно о роли ритма высказался Николай Метнер в своём труде ***Музыка и мода***:

«Говоря об основных смыслах музыкального языка, приходится проходить мимо тех его элементов, которые хотя и имеют огромное значение в развитии музыкальной мысли, но сами по себе не являются его основными смыслами.

Время является плоскостью музыки, но плоскость эта сама по себе не есть ритм. Движение мелодии и гармонии протекает не иначе, как во времени. Из этого мы должны заключить, что подлинно-музыкальному ритму нас обучают всё те же основные смыслы музыки – мелодия и гармония. Например, во взаимоотношении ритма и гармонии мы не можем не признать главенства последней.

Если мы обнажим ритм до полного его изъятия из полноты музыкально-звуковой материи, то мы получим либо барабанный бой, либо кастаньеты, либо негрскую пляску. Конечно, ритм является весьма существенным элементом музыкального искусства. Конечно, пренебрежение этим элементом делает музыкальную форму прозой, а не поэзией звуков. Всякую музыку, пытающуюся устранить меру тактов или же произвольно меняющую её на каждом шагу, можно назвать уже не поэзией, а прозой. Однако нам не приходится беспокоиться о ритме в музыке, пока он живет в нашем пульсе, в поэзии и, наконец, в бесчисленных явлениях жизни и природы.

Итак, придавая огромное значение ритму, как элементу музыки, мы не можем выделить его самого по себе, как специфический, т. е. как только музыкальный смысл. Ритм не представляет сам по себе отдельной дисциплины и в школьном преподавании. Ни ритм, ни тем более «звучность» не могут сами по себе быть темой. Ритм и звучность (динамика, звуковая расцветка), подчеркивая основные смыслы музыкального языка, не могут заменять их собою. Ритм, акцентируя основные смыслы, является как бы множителем их».

**Связь ритма с культурой народа**. Стоит понимать, что ритмический аспект музыки напрямую связан с религией народа – языческой или христианской. Ритмы Балканских, азиатских (например, Тибета и Китая) и африканских народов оккультны по своей природе, чередование ударов-долей там беспорядочное и нерегулярное. Языческой музыке (более известной как этнической) такого рода свойственно многократное повторение простых и сложных ритмических формул. В первую очередь, это обусловлено предназначением такой музыки – подавить сознание, войти в экстаз и в результате наладить контакт с духами.

Самые простые и стабильные народные ритмы – европейские. Наиболее развитые на этом пространстве – ритмы Балканские, которые значительно отличаются от европейских. Балканы – полуостров, расположенный на юго-востоке Европы, пограничная зона, рубеж двух цивилизаций, христианской и исламской. Разные вероисповедания – православие, католицизм, мусульманство провоцируют постоянные политические конфликты, а в музыке данная пестрота выразилась в «гремучей» смеси интонаций и ритмов. В ХХ столетии композиторы всерьёз заинтересовались фольклором европейских глубинок, а также экзотическим фольклором. Попали в поле их зрения и балканские ритмы (например, в творчестве известного композитора и фольклориста Белы Бартока).

Как известно, в академическом профессиональном творчестве наиболее востребованными являются ритмы вальса и марша – что объясняется их регулярностью и упорядоченностью. Однако в целом народные ритмы более свободные и нестабильные (в том числе и славянские, например – 5/4) в сравнении с академическими. Давно замечена следующая закономерность – чем меньше народ знаком с христианской культурой, тем сложнее его ритмы, и выше их роль в музыкальных действах. Одни из наиболее сложных народных ритмов – несомненно, африканские.

**Африканские ритмы и их претворение в американской и европейской музыке**. В христианской музыке непосредственная и единственная задача ритма – упорядочить мелодию. Если сформулировать это простым языком – каждая фраза должна начинаться сильной долей и обязательно завершаться на сильной доле. В идеале каждый звук, начинающий фразу (и даже мотив) в процессе развития мелодии также должен попадать на опорные точки – сильные и относительно сильные доли. Смещение мелодии относительно долей, когда мелодическая фраза завершается раньше или позже, чем доля – явление, берущее начало от афроамериканской музыки.

Совсем противоположную роль ритмы играют в афроамериканской музыке, где они являются ведущим выразительным и организующим средством. Все остальные пласты, в том числе и мелодический, подчиняются ритму. Предлагаем более подробно ознакомиться с некоторыми особенностями рок-музыки – ведущего и глобального направления мировой музыки, в котором в настоящее время оккультные ритмы содержатся в концентрированном виде.

Современная рок-музыка, которая берёт начало из блюзов североамериканских негров, отличается (наряду с джазом) вольным подходом к вопросам метроритма. Многие ритмы афроамериканской музыки, будучи завезены из Африки, и по сей день остались нетронутыми, заполнив пространство рок-музыки, которая стала отправной точкой для эстрадной музыки со второй половины XX века.

Нередко слушателям трудно поверить (или, что ещё хуже, трудно догадаться), что они слышат те же самые ритмы, которые африканские племена исполняли на барабанах с целью задобрить, вызвать или отогнать конкретного духа. Это объясняется тем, что африканские ритмы в рамках современных эстрадных и рок-композиций как правило, подаются в совершенно ином тембровом оформлении (как правило, электронном), или эти ритмы замаскированы в линии солирующего инструмента или голоса. Но, в любом случае, музыка не теряет своего воздействия. Когда убирается ударение из того места, где должен был бы быть сильный удар, то человеческое тело инстинктивно склонно двигаться в этот зазор и замечает, где отсутствующее ударение должно было бы быть. И эффект раскачивания становится только началом отрешенного состояния.

Конечно, в языческой музыке африканских племён, которые буквально впитывают ощущение ритма с молоком матери, восприятия ритма отличается от нашего. Африканская музыка, в основе которой заложен ритм, воспитывает слух чернокожих исполнителей таким образом, что они, в отличие от европейцев, приобретают способность дифференцировать даже очень сложные метроритмические структуры и формулы. В среде чернокожих даже трудовые действия часто выполняются синхронно (или полиритмично), в сопровождение ритмов барабана или ритмов, которые образуются в результате возгласов работающих групп или «солистов» и ударов, возникающих в процессе работы.

Таким образом, можно сделать вывод, что африканская музыка сохранила и породила на американском (а позже, и на европейском) пространстве немало ритмических формул, которые эстрада признала своими. Именно ритмические признаки позволяют характеризовать эту музыку как оккультную.

Танцевальность рок-музыки всегда связана с её подчеркнутым синкопированным ритмом. Огромный отпечаток она отложила и на современную христианскую музыку (СХМ), прежде всего – харизматическую. Чувственный танцевальный ритм рок-музыки имеет притягивающую, преобразующую силу и влияние на общину. У слушателя быстро развивается тяга к такому звучанию. А когда он попадает под действие музыкального наркотика, пути назад нет. Мягкий рок начинает направлять весь путь восприятия музыки от ритма и уводит от мелодии. В итоге музыкальные интересы быстро изменяются, и здравые гимны кажутся скучными по сравнению с новыми приобретенными вкусами.

Поэтому дьявол предлагает современную христианскую музыку в стиле рок. Там нет барабанов, нет диких электрогитар, никакого очевидного фонового ритма барабанов; есть только пианино или гитара и певец. И это почти такие же песни, которые исполнялись прежде. Проблема в том, что музыка уже содержит основные характерные ритмические особенности всего рок-н-ролла, начиная с момента его создания в 1950 году.

Как бы то ни было, главная тенденция рок-музыки – расшатывание метрической устойчивости, замена опоры с сильной доли опорой на слабую, что создаёт эффект раскачивания мелодии. Опасность заключается в том, что в современном поп-роке (мягкий рок с более или менее сдержанным вокалом) оккультные ритмы обычно сглаживаются посредством приятных тембров. Даже самые эффективные оккультные ритмы могут быть темброво модифицированы посредством компьютерных эффектов. Будучи преобразованы, они становятся ещё более притягательными для слушателя, действуя сразу на нескольких уровнях: физиологическом (непосредственно ритмическая составляющая), который далее переходит на уровень духовного воздействия и эмоциональном (тембровая эстетика). Владея такой информацией, не стоит преуменьшать опасность воздействия рок-музыки.

Отметим, что полное отсутствие ритма в музыке так же вредно, как и нерегулярные, синкопированные или очень ускоренные ритмы. Эффект воздействия на организм сходный – в первом случае мозг просто не может выявить ритмической организации в медитативной (предназначенной для релаксации, монотонной) музыке; или же слушатель входит в состояние транса, после безуспешных попыток мозга сопоставить ритмический рисунок мелодии с долями, против которых движется этот рисунок. В итоге ритм дыхания, сердцебиения замедляется, человек впадает в полусонное, отсутствующее (зомбированное) состояние. И самая большая опасность в такой момент заключается в том, что сознание прекращает активность, зато подсознание освобождается, что даёт простор для воздействия духов зла.

Очень большую роль ритм играет и в джазовой музыке. Группа ударных инструментов джаз-ансамбля часто восхищает любителей джаза виртуозными ритмическими импровизациями. Как и в роке, качественное звучание в джазе без ритмической пульсации невозможно. Функция ритма в поп-музыке (современный синтез афроамериканских стилей) сводится к тому, чтобы настроить исполнителей и слушателей на определенную пульсацию во времени, а уже в этом заданном времени происходит музыкальный рассказ.

Так, например, индусы считают ритм главным музыкальным компонентом. Функцию ритма в джазе и роке иногда сравнивают с медитацией. Одна из негритянских традиций – это длительное риффовое повторение в начале произведения и в середине его (рифф – это многократно повторяющийся мелодический и ритмический рисунок). Часто, таким образом, выдающиеся исполнители доводят публику до состояния экстаза.

Африканская народная музыка, элементы которой негры Америки внесли в джаз, в основе своей полиритмична. Суть африканской полиритмии в совмещении 2-дольного и 3-дольного размеров. В связи с этим в джазе появились такие ритмические структуры: раскачивание 2-х и 4-х дольных рисунков, исполнение их 3-хдольно (чаще в виде триоли).

Ещё одна ритмическая традиция джаза, которая развивалась и характерна для рок-музыки, заключается в том, что ритмическая структура мелодии редко совпадает с граунд-битом (основной ритмической пульсацией), но при этом пульс ярко чувствуется, даже если не подчеркивается ударными инструментами, – именно благодаря изложению мелодии со сдвигом по отношению к основной пульсации.

Для вырабатывания джазового чувства с его железным метром и свободным «парением» мелодии, не совпадающей с долями, джазовые музыканты постоянно занимаются. Всякого рода ритмические упражнения они усваивают вначале под метроном, в дальнейшем отказываясь от него, лишь время от времени проверяя себя метрономом. Каждое из упражнений выполняется джазовыми импровизаторами до тех пор, пока они не добиваются ровности и лёгкости исполнения, а также таких специфических джазу и року качеств-умений, как *«драйв», «джамп»* и *«свинг».*

*«Драйв»* – эффект от подчеркивания ритмической пульсации, создающий ощущение равномерного движения.

*«Джамп»* (от английского – лягушка) – эффект упругости, прыгучести, танцевальности исполнения.

*«Свинг»* – выделение, акцентирование слабых долей такта и мелких длительностей внутри доли, оттягивание или опережение некоторых длительностей, не выходя за пределы определенного метра, как правило, двухдольного. Одна из важных особенностей стиля «свинг» состоит в том, что вторая восьмая исполняется короче, как предыкт к следующей длительности, и тише. Таким образом, каждую пару восьмых джазовые музыканты исполняют как триоль с пропущенной нотой в середине.

Задача упражнений – научиться воспроизводить и ощущать триольную пульсацию строго ритмично, чувствовать её во время исполнения джазовых произведений, требующих подобной пульсации, и произведений в стиле рок с триольной пульсацией (особенно блюзов и др.).

Исполнение ритмических структур с триольной пульсацией более свойственно раннему традиционному джазу. По мере своего развития и совершенствования джаз все более и более становился элитарной музыкой, доступной лишь подготовленной публике. Большинство выдающихся мастеров позднего джаза заботились о «музыке для головы», а не о «музыке для ног». В итоге уровень подготовленности, необходимый для прослушивания позднего джаза, возрос, а круг почитателей джаза значительно сузился.

Но параллельно с элитарным джазом существовали более демократичные, доступные для широкого круга слушателей формы. Строго говоря, речь идет и не о джазе, а об эстрадной музыке, использующей элементы джазовой гармонии, ритмики, исполнительской манеры, связанной со звукоизвлечением. Как правило, это танцевальная музыка, уже без триольной пульсации.

Таким танцевальным стилям середины ХХ века, как буги, твист, шейк и т. п., свойственно ритмическое деление на ровные восьмые. В это же время, шло становление музыки рок, где доминировали белые музыканты; а в среде американских негров необычайной популярностью пользовались такие стили, как ритм-энд-блюз и соул. В ритмических структурах рок-музыки, блюза и соул всё более и более ощущается дробление шестнадцатыми.

На музыку группы *«Битлз»,* по оценке участников группы, всегда большое влияние оказывала негритянская музыка, особенно ритм-энд-блюз и рок в исполнении негров. Поэтому в музыке *«Битлз»* прослушиваются негритянские традиции в ритмике. Учитывая громадную популярность группы,можно понять, почему эти ритмические традиции вскоре завоевали весь мир популярной музыки.

В современной поп-музыке особенно важно ощущение полиритмии и развитие навыков, связанных с исполнением многослойных полиритмических пластов. Многослойная полиритмическая структура – это такая структура, при которой каждый инструмент ритм-секции и другие инструменты в оркестровой вертикали полиритмичны относительно друг друга, их ритмические рисунки в такте совпадают крайне редко (исключение составляет партия баса и большого барабана). Подобная полиритмия в поп-музыке получила своё развитие в стилях, в основе которых пульсация «времени» шестнадцатыми. Пульсация шестнадцатыми установилась в джаз-роке, в музыке диско, поп-роке и др. стилях.

Параллельно с изучением академической музыки, теоретики и музыковеды современности скрупулезно анализировали и признаки джаза и рок-музыки. Именно они выявили глобальный характер поп-культуры, и первые забили тревогу по поводу ассимиляции афроамериканских признаков в европейском профессиональном (в том числе и религиозном) творчестве. Также музыковеды определили иную природу воздействия африканских ритмов на европейского слушателя, иную природу слушательского интереса, граничащего с зависимостью.

В середине ХХ века английскими учёными (В. Меллерс и Р. Миддлтон) была разработана классификация ритмического мышления по принципу «телесности» и «духовности». Схематически её суть заключается в следующем.

«Телесный» ритм, до сих пор безоговорочно преобладающий в Европе, упорядочивает внешние формы проявления «души» и держит психологическое начало под рациональным контролем. По своей природе он отталкивается от строго организованного физического движения в музыке.

«Духовный» ритм, широко распространённый в культуре внеевропейских народов, воздействует на психику в таком направлении, что рациональное начало в неё ослабевает и индивидуум переходит в состояние транса. Ритм такого рода – один из главных элементов культовых действ в религиях Востока. Непосредственное впечатление от танцевальных ритуалов, народов тропической Африки, Кубы, Лаоса, Андалусии (стиль «фламенко», где европейское начало явно растворяется в цыганском), подтверждает мысль, что свойственная этой музыке нескончаемость повторений одного краткого ритм-мотива с всевозрастающим чувством неконтролируемого эмоционального состояния постепенно оттесняет организованное сознание на второй план.

Ритм джаза нельзя всецело причислить к «духовной» категории, т.к. строгая внешняя структура не допускает ритмической распущенности. Однако длительная остинатная повторность рождает чувство экстаза, усиливает внутреннее возбуждение, что, в конце концов, заставляет перейти через границы сдержанности и самоконтроля. Если и не возникает перехода в состояние транса, то, во всяком случае, раскованность интуитивного, подсознательного явно ощутима.

**Интерес к ритму в авангардном творчестве ХХ века**. Итак, у музыки в мировом диапазоне имеются две природы – мелодическая и ритмическая. Разные области земного шара отличаются притяжением к одному из этих двух полюсов. Так, для европейской музыки, особенно для русской её ветви, традиционна в целом мелодическая концепция. Для стран же Африки, Латинской Америки и других регионов и районов мира характерна концентрация музыки вокруг ритма.

В ХХ веке в силу многих социальных стимулов, и европейская музыкальная культура стала стремительно поворачиваться в сторону нетрадиционной для неё ритмической интерпретации музыки (расцвет балетной музыки, джаза, рока, авангарда, киномузыки и т. д.).

Тема движения отражается не только в музыкальной образности, но и в отдельных выразительных средствах. Повышается энергия ритма, моторность, культивируются остинатные формы, механистичное движение. И одновременно композиторы экспериментируют с ритмической нерегулярностью, создают намеренные перебои, остановки в движении. С огромным интересом композиторы осваивают жанры, рождённые «веком джаза». Русский композитор Скрябин утверждал: «Ритм – это заклинание времени». Совершенно меняется и отношение к слову. Некоторые произведения могут строиться на одном слове (остинато, выраженное бесконечным повторением). Традиционная идея – растворимость слова в музыке, минималистичной, или напротив, утопающей в многочисленных сонорных пластах.

В ХХ столетии изобретение новых ритмических конструкции, странные потрясения ритмических образований – в общем, приведение ритма в беспорядок доставляло композиторам удовольствие. Французский композитор Мессиан даже принял решение изменить существующую ритмическую нотацию и полностью упразднить тактовые деления – сделать движение долей нерегулярными, что нарушает общую пульсацию и смещает метрические акценты. Одно из центральных мест в теории ритма Мессиана образует идея добавленной длительности к каждому ритмическому рисунку.

Новый этап формирования ритмического облика Мессиана приходится на 40-е годы, когда ему в руки однажды попало исследование по ритму индийского теоретика XII века Шарнаведы. Это исследование представляет собой компиляцию нескольких старинных сборников индийских ритмов. Этот сборник послужил для композитора источником, откуда он заимствовал разнообразные приёмы ритмического развития для собственных сочинений. В результате композитор переносит на ритм приёмы тематического и контрапунктического развития: наложение различных ритмических построений неравной продолжительности, наложение ритма на различные его увеличения или уменьшения, ритмические каноны. Контрапункт в произведениях Мессиана – это контрапункт скорее ритмов.

Таким образом, проблема ритма в XX веке привлекла, в силу его популярности, особый интерес музыковедов из академической области. В результате многочисленных исследований всестороннего воздействия ритма на человеческую сущность были выдвинуты новые проблемы и постулаты. Тщательно изучается взаимодействие человеческого сознания и ритмической составляющей музыкального произведения.

Многие теоретики и практики противились вторжению ритма в академическую музыку. Например, академик Б. Асафьев в своём труде об интонации рассматривал её как явление комплексное, включающее все элементы музыки. В ряде случаев он даже не включал ритм в понятие интонации. Асафьев полагал, что в комплексном явлении интонации ведущую роль играет ладомелодическая сторона, и потому особое значение при некоторых обстоятельствах также и ритма приходится специально оговаривать.

Более современные труды В. Холоповой и Л. Мазеля, не вступая в полемику с Асафьевым, всем своим содержанием убедительно показывают, что ритмическая сторона музыки имеет отнюдь не меньшее значение, чем звуковысотная. Это значение и выразительное, и формообразовательное, и национально-характерное. А значит, ритмическому аспекту принадлежит важная роль именно в комплексном явлении интонации.

**Воспитание ритма**. В свете выше изложенного можно сделать вывод, что ритм – один из центральных, основополагающих элементов музыки, обусловливающий ту или иную закономерность в распределении звуков во времени. Чувство музыкального ритма – это комплексная способность, включающая в себя восприятие, понимание, исполнение, созидание ритмической стороны музыкальных образов. Без этой способности практически невозможна никакая музыкальная деятельность, будь это пение, игра на инструменте, восприятие или сочинение музыки.

Ритмическая пульсация или движения как таковые ещё не образуют музыкально-ритмического переживания, хотя и являются органическим компонентом, необходимым условием его возникновения. Это обусловлено тем, что ритм в музыке носитель определённого эмоционального содержания. Следовательно, чувство ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу.

Чувство ритма (помимо его организующей роли) характеризуется как «способность активно переживать (отражать в движении) музыку и вследствие этого тонко чувствовать эмоциональную выразительность временного хода музыкального произведения». Известно, что художественный образ музыкального произведения передаётся целым комплексом средств выразительности: звуковысотностью, ритмической организацией, ладовыми соотношениями, тембрами и т. д.

Однако стоит учитывать, что для каждой эпохи, исторического периода характерен определенный музыкальный ритм; любая сильная композиторская индивидуальность своеобразна и неповторима, в частности, и в том, что касается организации звуковых концепций во времени (т. е. метроритма). Иными словами, «каждый стиль характеризуется своими особенностями ритмики, обусловленными содержанием музыки и зависимыми от характера воспроизводимых волевых процессов, а также от роли, которую они играют в сложном комплексе отображаемых психических явлений», – писал советский музыкант X. С. Кушнарев.

Ритм воспитать тяжелее всего.Ритм воздействует, прежде всего, на физиологическую природу человека (замедляется или ускоряется дыхание, изменяется сердцебиение). Организм человека живёт своим ритмом. А восприятие музыкального произведения вводит слушателя в другое музыкальное пространство, создаёт другое ритмическое ощущение. На какое-то время слушатель словно существует в другом ритме. Воздействие музыки сильно именно потому, что мы откликаемся на неё, в первую очередь, физиологически. И здесь наиболее важен стабильный «квадратный» ритм. Не случайно многие темпы (**Andante**, **Grave**, **Leggiero**) связаны с ходьбой, бегом или шагом – медленным, тяжёлым, спокойным.

**Ритмы в киноиндустрии**. В последнее время всё чаще рассматривается роль ритма в киноиндустрии, хотя проблема «ритма в фильме» существует в теории кинематографического искусства почти с первых же её шагов.

Композитор, озвучивающий картину, работает таким образом, чтобы музыкальный темп в фильме был полностью приспособлен к темпу движения в кадре. Например, когда герой мчится в автомобиле и по обе стороны дороги стремительно проносятся неясно видимые луга и леса, то зритель чувствует скорость движения автомобиля, которую подчеркивает упорное повторение «мчащегося» мотива. Когда автомобиль уменьшает скорость (это очевидно по тому, что пейзаж проносится перед глазами с меньшей быстротой), в музыке звучит тот же мотив бегства, но его темп всё более замедляется. Аналогично музыка передает, как ослабевает поспешность и возбуждение бегущего человека, – яснее, чем это могло бы сделать одно изображение. Иногда музыкальный ритм и темп даже до некоторой степени превращаются в определитель ритма и темпа движения в кадре; воздействие такой координации очень сильно.

*Библиография*

1. Алексеева Н. Роль ритма в музыке и окружающей жизни. 2014.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация // Избранные труды. 1957.
3. Коробка В. И. Вокал в поп-музыке, 1989.
4. Мазель Л. Из статьи «Работы последних десятилетий о ритме». Музыкальная академия. 1995, №2.
5. Мазель Л. Работы о ритме. 1972.
6. Метнер Н. Музыка и мода. Париж, 1987.
7. Медушевский В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. М., 1983.
8. Холопова В. Музыкальный ритм. М.: Музыка, 1980.