

## РОНДО В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО

А.Г. Белова  
МБУ ДО «ДШИ с. Новая Таволжанка»  
e-mail: crepiorjet@yandex.ru

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема изучения рондо в классе фортепиано в ее историческом развитии, обогащения репертуара учащихся школ искусств яркой динамичной формой, имеющей только ей присущие преимущества.

**Ключевые слова:** рондо, форма, содержание, характер, потенциальное восприятие.

## RONDO IN THE PIANO CLASS

A.G. Belova  
MBOU DO " DSHI s. Novaya Tavolzhanka»  
e-mail: crepiorjet@yandex.ru

**Annotation.** The article deals with the problem of studying the rondo in the piano class in its historical development, enriching the repertoire of students of art schools with a bright dynamic form that has only its inherent advantages.

**Keywords:** rondo, form, content, character, potential perception.

Музыкальная форма, как самостоятельный компонент, принадлежащий только музыке, в системе художественных средств, могла появиться только на сравнительно высокой ступени развития музыки, только с формированием самой фигуры композитора началась работа над временным упорядочиванием музыкального материала, над формой в узком современном смысле. До этого форма растворялась в единстве с текстом, особенностями проявления жанра, ситуации, церемониала.

Лишь в эпоху Ренессанса музыкальная форма стала пониматься как компоновка протяженных по времени разделов произведения. Формы развиваются, кристаллизуются, но рассматриваются долгое время не как музыкальный компонент языка, в отличие от лада и метра, как систем непосредственно ощущаемой организации интонационной материи.

Композиторы XX века ставят понятие формы на существенно новый уровень. Формы, как и жанры, стили, становятся языковой палитрой, наряду с другими средствами выразительности. Форма, выбранная композитором, служит выражению реальности, художественному замыслу, раскрытию образа героя.

Индивидуальное композиционное решение приводит к дальнейшему развитию форм, в частности к их взаимодействию композиционной модуляции, эллипсису, форме второго плана и т.п.

Есть формы процессуально необратимые и завершенные (3<sup>x</sup>-частная, сонатное allegro) [2, с. 119]., носящие характер углубления, погружения в смысл произведения (вариации). Рондо присущи как те, так и другие

признаки, т.е. поступательное движение вперед и осмысление, вживание в музыкальный образ.

Рондо – старинная форма. Исходит она из обрядовой хороводной песни. В ней хорошо просматривается куплетность, т.е. различные куплеты перемежаются повторяющимися запевами. Слова куплетов изменялись, менялась и музыка к ним.

Содержание рондо носит характер народного танца, веселого праздника. Отсюда быстрые, подвижные темпы, однако недоходящие до безудержных благодаря повторности и возвращению к первой теме.

Неразрывно связана форма с содержанием, вместе они образуют целостную систему. Форма и содержание в наибольшей степени запечатлеваются в системе идей (художественной, художественно-интонационной, конструктивной), определяющих оригинальность, новизну, присущие любой художественной ценности.

И форма и содержание изначально заложены в идее. Раскрывая идею произведения, возможно реализовать познавательную (произведение есть результат познания), отражательную (произведение как отражение) и эвристическую (эвристика – открытие) функции музыки.

С другой стороны произведение – это результат творческой деятельности композитора. На первых порах для формирования верных слуховых представлений, ученик должен много слышать музыки, задача педагога обеспечить музыкальный материал, на который будет опираться юный музыкант. Важно также давать ребенку целостное представление о произведении, так ярче виден союз формы и содержания в раскрытии идеи.

Каждое произведение обладает потенциалом восприятия – этим особым свойством направлять внимание ученика (слушателя), исполнителя организовывать его через специальную систему средств и приемов.

Иными словами в произведении содержится своеобразная программа будущего эстетического воздействия, предусматривающая определенную реакцию, определенный ход мысли субъекта, воспринимающего художественное явление. Задача педагога перевести из состояния потенциального в актуальное, реальное и значимое.

В потенциальном восприятии чрезвычайно важной оказывается эмоциональная сторона содержания произведения. Музыкальное произведение способно стареть, в равной мере как и возрождаться, в свете тех или иных меняющихся духовных потребностей общества. На эмоции, несомненно, влияют исторические, национальные, социальные факторы среды. Одно и то же произведение может восприниматься по-разному, от преклонения до полного отталкивания.

Какие же приемы позволяют придать целостность произведению? Большое значение имеют “повторы некоего целого” (В. Медушевский). Л. Мазель считает предвосхищение важных этапов дальнейшего развития в начальном разделе произведения, резюмирование содержания в конце структурной идеи (конструктивного соотношения на различных уровнях формы) наиболее важными приемами. Существует также прием выделения,

акцентирования определенных элементов целого, способствующих восприятию их в качестве главных.

Особенностью эстетического (музыкального) восприятия является целостность, завершенность. Хаотическое нагромождение элементов не может вызвать положительную эстетическую реакцию, ибо целостность является одним из главных свойств любого эстетического объекта. Целостность прежде всего в идее произведения, тогда как материально-звуковые образования ей подчинены.

В.А. Ганзен выделяет пять принципов гармонического целого [3, с. 48]. Повторяемость (1) означает, что идея по-разному действует в сфере тонального развития или фактуры в исторически сложившейся музыкальной лексики. Повторяемость ведущего признака – свойство гармонического целого. Соподчиненность (2) обеспечивает иерархию зон внимания. Соразмерность (3) выражает эти различия в количественных характеристиках. Уравновешенность (4) придает согласованность противоположным сторонам и обе они служат единству целого (5).

Ритм музыкального действия в рондо более спокойный, основанный не на сопряжении, а на чередовании главного и второстепенного, т.е. рефрена и эпизода, что делает достаточным использование в качестве приема уравновешивания целого возвращение рефрена и заключение им композиции.

Наиболее из известных концерт для фортепиано В.А. Моцарта с оркестром №20, ре-минор. К.В. №466. Год создания 1785 [1, с. 103]. Чичерин определил этот концерт как “великолепный”, “несущий целый мир в себе, на вершине моцартовского творчества”[4, с. 134].

Вторая часть Romanza своим теплым светом, спокойным, умиротворенным рефреном оттеняет драматизм первой части концерта и праздничность заключительного рондо, и редкий пример, когда форма рондо развивается в темпе *andante*, в остальной часть строго выдержана в классических традициях.

Главная тема (рефрен) представляет собой репризную двухчастную форму с повторением частей, с расширением репризы при повторении и с дополнением. Первый эпизод – это романс ариозного плана, по форме безрепризная двухчастная (12+12 тактов) плюс дополнение. Второй эпизод инструментального склада – простая (3<sup>x</sup>) трехчастная форма. Между II эпизодом и рефреном есть связующая тема.

Тональный план также классичен. Тема в си-бемоль мажоре, в I эпизоде – модуляция из си-бемоль мажора в фа мажор, II эпизод в тональности параллельного минора (соль минор).

Главной теме характерно широкое свободное дыхание, и сопровождает равномерное движение восьмых в среднем голосе. Наипервейшая задача пианиста – обрести полное дыхание и свободу “пения” на инструменте. При повторении первого предложения необходимо найти новую краску, нюанс, чтобы повторность не была назойлива, так как та же тема прозвучит и в оркестре. Контраст *solo* и *tutti* подчеркивается динамикой (*p* и *f*).

Особое внимание надо уделить певучему исполнению украшений – группетто и форшлагам. Группетто употребляется между четвертью с точкой и двумя шестнадцатыми. Важно не только уложиться ритмически, но главное – мелодизировать украшение [1, с. 97]. Форшлагы встречаются короткие, т.е. выписанные мелкими нотами. До конца XVIII в. сохранялось правило – расшифровывать их за счет последующей длительности. Пианисту следует добиваться верного ритма и при этом не терять голосоведения образующихся синкоп.

Второй период рефрена построен на секвенциях в верхнем голосе, и “сочных упоительных“, по выражению Чичерина, гармонических последований, что в свою очередь приводит к повторению второго предложения первого периода, а это требует более полного глубокого звучания. Последующее оркестровое tutti закрепляет главенство главной темы и готовит (эмоционально) II эпизод.

I эпизод по тематике и пианизму схож с рефреном. Та же свободно льющаяся мелодия, но более прихотливая по ритмике и диапазону, будто пробует силы колоратурное сопрано. Схожие задачи стоят перед пианистом – пение украшений, длинная фразировка, мягкое туше. Оркестр помогает мерными аккордами создать атмосферу радостного покоя. Далее следует рефрен, ограниченный одним периодом у пианиста и оркестра. Такое сжатие подготавливает второй эпизод.

Новый эпизод является контрастирующим к главной теме. Он виртуозный (шестнадцатые секстолями), бурный по характеру, полный яркости и блеска, с богатой гармонической сферой. Перед юным пианистом стоит задача донести до слушателя замысел автора. Определенную трудность представляет движение левой руки с резкой сменой регистров, бросками через правую руку с четким сохранением фразировки.

Смена регистра и тембра требует различной глубины (опоры!) звука при совершеннейшей ритмической ровности, поддерживаемой мелкими фигурациями в правой руке. Здесь проявляется одна из особенностей стиля Моцарта – строжайшая метрическая точность в гармонических фигурациях. Особенно важно (и представляет определенную трудность!) выдержать метроритм в конце эпизода – последние восемь тактов. Композитор, используя укрупнение длительностей, как бы выписывает замедление и подводит исполнителя к главной теме (*moderato*).

Если говорить о динамическом плане, то налицо другой важный компонент стиля Моцарта – контрастность. Первый вид контраста – это соревнование между *solo* пианиста и *tutti* оркестра, прозрачность первого и насыщенность второго. В первом эпизоде контраст другого рода. Пианист ведет мелодию, а оркестр сопровождает ее колышущимися аккордами. Второй эпизод – тема в оркестре, а у пианиста чисто инструментальное сопровождение. Присутствует динамический контраст внутри партий пианиста и оркестра. Так звуковая палитра в расширенной репризе приводит от *tr*, *p* к *pp*.

Небезынтересна работа над педалью. Она – полноправное средство выразительности. Главное ее свойство – обогащение мелодии обертонами – использовано в рефрене и первом эпизоде. Педаль, однако, строго регламентирована (также черта стиля), она не допускает смешения гармоний, наложения проходящих звуков. Более насыщенная педаль во II эпизоде. Здесь она служит фразировке, она создает поддержку басу, помогает созданию образа звукового вихря.

Несколько слов о рабочей редакции. Данный концерт выпущен под редакцией А. Гольденвейзера. Прекрасная учебная редакция, которая во многом облегчает труд педагога, она ясна и понятна учащемуся. В партии оркестра отмечены инструменты, исполняющие данный отрывок, что помогает полнее раскрыть замысел композитора.

Таким образом, анализ формы рондо, ее историческое развитие, работа в фортепианном классе над конкретными пьесами убеждают в необходимости прохождения этой яркой праздничной формы с учениками.

Не умаляя значения работы над сонатным аллегро, которая занимает основное место в работе над крупной формой, отмечаем, что рондо имеет свои, только ей присущие преимущества.

С психологической точки зрения ученику легче осознать логику формы рондо, так как повторения с одной стороны облегчают работу с текстом, а с другой дают ученику возможность глубже раскрыть его содержание. Достаточно освоившись на сцене, ученик может и должен найти новые краски, вложить большую эмоциональность в свое выступление.

Чередование более или менее законченных частей также дает ученику некоторую свободу дыхания, закончив одно построение, перейти к следующему.

Надо отметить также, что характер рондо, как правило, очень привлекателен для учеников своим приподнятым, песенно-танцевальным характером. Радостное, подчас веселое, настроение, больше привлекает маленьких пианистов.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

**Белова А.Г.** – директор муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования «Детская школа искусств села Новая Таволжанка Шебекинского городского округа»

Адрес места работы: 309255, Белгородская обл., Шебекинский р-он, с. Новая Таволжанка, ул. Первомайская, 1 б, e-mail: [finearts2011@yandex.ru](mailto:finearts2011@yandex.ru), тел. (47248)73 5 52

### Список литературы

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988.- С. 415.
2. Асафьев Б. “Музыкальная форма как процесс”, Л. 1971.- С. 376.
3. Ганзен В.А. Восприятие целостных объектов / В.А. Ганзен, Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1974.- С. 152.
4. Чичерин Г.В. Моцарт: Исследовательский этюд / Г.В. Чичерин. – Л.: Музыка, 1987.- С. 206.

