**Карагандинский колледж искусств имени Таттимбета**

**Методическая разработка на тему**

**«Струнный квартет:**

**основы ансамблевого творчества»**

 Преподаватель

Воробьев В.Н.

2019

 СОДЕРЖАНИЕ

 Стр.

ВВЕДЕНИЕ……………………..………………………………... 3

ГЛАВА I.

ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ КВАРТЕТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА…………………………………………..…… 5

ГЛАВА II

 НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В КВАРТЕТЕ

2.1. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД………………………,,,…….……... 8

2.2. РАБОТА НАД ИНТОНАЦИЕЙ……………………………… 9

2.3. РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ……………………. 11

2.4. РАБОТА НАД ШТРИХАМИ……...……………………….... 12

2.5. ВИБРАЦИЯ…………...………………………………………. 15

2.6. АППЛИКАТУРА……………………………………………... 16

2.7. ВОПРОСЫ ТЕМПА И РИТМА...…………………………… 17

2.8. ДИНАМИКА И ФРАЗИРОВКА…………………………….. 18

2.9. АНСАМБЛЕВЫЕ ВОПРОСЫ………………………………. 19

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……………………………………………………. 20

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ……………………………………..…. 22

ВВЕДЕНИЕ

 В настоящее время в квартетном искусстве накоплен значительный исполнительский опыт. Однако, при работе над различными компонентами ансамблевого исполнительства, многие стороны методики и практики квартетной игры остаются не достаточно освещенными. Это связано с тем, что каждое новое произведение обладает неповторимым образно – художественным своеобразием, требующим соответствующих исполнительских решений.

Начало работы в классе квартета, как известно, связано с периодом обучения в музыкальном училище. И как в любом исполнительском процессе, начальный период является сложным и многосторонним.

В первый этап работы с молодым составом квартета необходимо формировать творческое самочувствие инструменталистов, чувство единства художественных намерений, ответственность, воспитывать вкус, ансамблевую культуру.

Главными задачами квартетного класса является расширение кругозора студентов, развитие музыкального вкуса, понимание стилевых особенностей, раскрытие образного содержания произведения

В работе над квартетом следует учитывать особенности репетиционной работы коллективного исполнения – непременного условия подлинного профессионального ансамблевого музицирования. Также обращать внимание на различные средства художественной выразительности и отдельные исполнительские приемы, имеющие в квартете свою специфику: различные штрихи, имеющие в квартетном исполнительстве свои особенности, тонкости ансамблевого звучания, разнообразие динамических оттенков и звуковых красок, умение слышать все голоса, нетерпимость к не точной интонации.

Исполнительские и педагогические проблемы тесно связаны с традициями квартетного искусства, достигшие подлинного расцвета в наши дни.

В работе квартетного класса последовательность в изучении репертуара необходима так же, как и классе специального инструмента. Выбор программы не должен носить случайный характер. Важно учитывать не только уровень звуковой и технической подготовки студентов, но и степень музыкальной зрелости.

В музыкальной практике квартетного исполнительства очень широко распространено мнение, что в период становления молодого квартета весьма полезно выбирать произведения из квартетов Й. Гайдна и В. Моцарта раннего периода, но только для учебно-воспитательного процесса, без ориентации к концертному выступлению. Помимо их изумительных художественных достоинств, они в высшей степени полезны для музыкального и технического развития.

Квартет Й. Гайдна ор.54 №2 До – Мажор является одним из таких квартетов. На примере этого произведения рассмотрим основные направления репетиционной работы квартета и особенности исполнения различных игровых приемов, а так же психологические особенности квартетного музицирования.

ГЛАВА I: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ

 КВАРТЕТНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

Струнный квартет (смычковый) представляет собой камерно-инструментальный ансамбль, выступающий с исполнением квартетной музыки. Квартет считается одним из самых сложных и тонких видов камерного музыкально-исполнительского искусства.

Формирование квартета, как самостоятельного исполнительского коллектива происходило на протяжении второй половины XVIII века в различных странах Европы: Австрии, Италии, Англии, Франции. Первоначально квартетное исполнительство было связано с домашним музицированием. Репертуар любительских квартетов составляли произв. К. Диттерсдорфа, Л. Боккерини, Г. Вагензейля, Й. Гайдна. Также использовались различного рода аранжировки для квартетного состава. Это могли быть отрывки из популярных опер, увертюр, симфоний. С развитием творчества венских классиков, жанр квартетной музыки с устоявшимся классическим составом– 1 скрипка, 2 скрипка, альт и виолончель – утверждается как основной ведущий вид профессионального камерно-инструментального ансамбля. В конце XVIII века (1794) в Вене был организован постоянный профессиональный квартет, содержавшийся меценатом князем К.Лихновским. В состав квартета входили видные венские музыканты: И.Шуппанциг, Й.Майзедер, Ф.Вейс, Й.Линке. В 1804-1805 гг. этот ансамбль дал первые в истории музыкального искусства открытые публичные вечера квартетной музыки. Этот состав квартета впервые исполнил все камерно-инструментальные сочинения Л. Бетховена, разучивая их под руководством самого композитора, заложив традиции их интерпретации.

В дальнейшем развитии и популяризации профессионального квартетного исполнительства важную роль сыграл квартет немецких музыкантов братьев Мюллеров-старших, явившийся первым профессиональным квартетом, который гастролировал в европейских странах. Однако, несмотря на концертную деятельность в первой половине XIX века сам стиль квартетного исполнения лишь начинал складываться. Ещё не были чётко определены и выявлены черты исполнительского жанра. Даже расположение артистов квартета было иным, чем в настоящее время. Первый скрипач сидел против второго, виолончелист - против альтиста.

Становление квартетного стиля исполнения шло одновременно с развитием квартетной музыки, обогащением и усложнением стиля квартетного письма. Перед исполнительским ансамблем возникали новые творческие задачи. Отчётливо выявлялась основная историческая тенденция к установлению равновесия между отдельными голосами ансамбля, слитности его звучания, объединению квартетистов на основе единого художественного плана интерпретации. Первый скрипач, сохраняя ведущую роль в ансамбле, становился лишь "первым среди равных".

К концу XIX века в квартетных произведения начинают проявляться типические черты квартетного исполнения - стилевое единство, органичность и слитность звучания, тщательная и тонкая отделка деталей произведения, единство технических приёмов игры. Техника игры многих квартетных составов достигла высокой, порой виртуозной степени совершенства.

Выход квартета в современном исполнительском искусстве на большие концертные залы изменил понимание квартетного стиля как некой интимно-замкнутой категории музыкального исполнительства.

Квартетная игра в России начала распространяться с 70-80-х гг. XVIII века. Первоначально её сфера была усадебно - помещичья (крепостная) и придворная музыка. В 1835 выдающийся скрипач, директор Придворной певческой капеллы в Петербурге А. Ф. Львов организовал профессиональный квартет, не уступавший лучшим зарубежным квартетным ансамблям.

После организации в 1859 Русского музыкального общества (РМО), открывшего отделения и музыкально-учебные заведения в Петербурге, Москве и многих провинциальных городах, в России стали создаваться постоянные квартетные ансамбли.

В конце 1918 в Москве были созданы первые квартеты имени В. И. Ленина и имени А. Страдивари. В марте 1919 в Петрограде был организован квартет имени А. К. Глазунова. Его деятельность сыграла важную роль в развитии отечественного квартетного исполнительства, объездивший с концертами всю страну, выступал на фабриках и заводах, знакомя широкие массы с сокровищами мировой квартетной литературы, вызвал глубокий интерес к камерной музыке.

Наиболее яркими и профессиональными составами признаны: квартет имени А. Глазунова, имени Л. Бетховена (Москва), имени Комитаса (Армения), имени Большого театра, имени А. П. Бородина (Москва).

В 1923 в Московской консерватории открылся специальный класс квартетной игры. В процессе развития музыкального исполнительства возникло огромное разнообразие ансамблевых инструментальных форм. В процессе развития каждый из них, в том числе и квартет, начинает представлять собой самостоятельное явление в музыкальном искусстве. Начинает проявляться потребность музыкантов в самореализации индивидуального творческого потенциала через коллективное творчество.

ГЛАВА II: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ В КВАРТЕТЕ

2.1. НАЧАЛЬНЫЙ ПЕРИОД

Работа над квартетом Й. Гайдна ор.54 №2 До – Мажор в начальный период весьма полезна, так как музыкально-образное содержание данного произведения весьма значительно, у него классически ясная фактура, широкое использование различных видов штрихов и все это создает перспективу для художественного и ансамблево-технического совершенствования молодого квартета.

Обычно работа над произведением в ее начальной стадии бывает связана с неоднократным проигрыванием всего сочинения. Происходит как бы процесс охвата произведения в целом, вживание в его образный строй. Основная задача в это время сводится к ознакомлению с художественными особенностями сочинения, тогда как на техническую сторону исполнения на данном этапе почти не обращается внимание. Указанный период репетиционного периода должен быть непродолжительным, поскольку подобное проигрывание неизбежно связано с известной неряшливостью исполнения.

Вслед за предварительным ознакомлением с произведением, после того, как осмыслены ритм, динамика, определены темпы, квартетисты должны переходить к более тщательной работе. Намечается характер штрихов в каждом разделе, уточняется однородная аппликатура, определяется структура и положение «ведущих» и «ведомых» разделов для каждого голоса, работа над схожестью звучания, тембровой слитности, ансамблевой слаженностью и особенно интонационной точностью.

Направлениями в работе этого периода являются: 1) интерес всех участников квартета; 2) реальное наличие постоянных, непрерывных хотя бы мелких достижений, ясно осознаваемых студентами; 3) наличие эстетического удовлетворение от исполняемого произведения.

Вопрос дисциплины имеет немалое значение во время репетиций. Дисциплинированность и внимательность являются здесь абсолютным условием удачи.

2.2. РАБОТА НАД ИНТОНАЦИЕЙ

В квартете чистота тона имеет особое значение. Этому отводится значительная часть репетиционного времени. Особые трудности для интонационно чистого исполнения создает различное ощущение высоты одного и того же звука каждого участника квартета.

Интонационное единство квартета формируется лишь в результате многолетней совместной работы.

До начала совместной работы, каждому участнику необходимо самостоятельно выверить интонацию. Существенное значение имеет грамотная, целесообразно подобранная аппликатура. В сольной игре инструменталисты ориентируются только на собственные слуховые ощущения. В квартетной игре появляется новая для студента задача – координировать свои слуховые ощущения со слуховыми ощущениями партнеров, постоянно к ним пристраиваясь. Таким образом, вырабатывается «коллективная интонация».

Очень важно с самых первых репетиций уделять внимание развитию у студентов остроту реакции на высоту тона, умению мгновенно реагировать и пристраивать интонацию к общему звучанию. Особенно этот навык необходим в момент концертного выступления, так как во время выступления расстраивающиеся инструменты создают музыкантам дополнительные трудности, вынуждая подстраиваться в процессе игры.

Смычковые инструменты настраиваются, как правило, не темперированными, а натуральными квинтами. Не смотря на то, что разница в звучании незначительна, в работе над чистотой созвучий, образующие интервалы и аккорды, следует уделить внимание регулировке интонации.

Таким, очень важным и ответственным местом в квартете Й. Гайдна ор.54 №2 До – Мажор 1 часть, является начало и аналогичные места всей части.

*Такт 1-2*

Работать над взятием первого До – Мажорного аккорда надо по следующему алгоритму: исключая полностью вибрацию, виолончелист берет звук До, к ней альтист пристраивает Соль (не открытую струну, а в третьей позиции 2 пальцем), к их чистой квинте вторая скрипка пристраивает звук Ми, и только после этого первая, солирующая скрипка выстраивает полный аккорд со звуком Соль второй октавы. В третьем и четвертом такте основная роль переходит к двум скрипкам. В этом месте хорошо заранее подготовить слух на звучание терций между двумя инструментами, образующихся на каждую долю четырехдольного размера.

В работе над чистотой строя важно определить интонационные связи в различных фактурах. Все последующие места вычищаются по аналогичной схеме между «ведущими» и «ведомыми» партиями в зависимости от изложения каждого проведения мелодии.

На примере следующего фрагмента рассмотрим еще одну форму работы над интонацией в квартете:

 *Такт 34*

В данном примере и в местах аналогичных по изложению музыкального материала весьма полезно выявить интонационно-опорные ноты. В данном музыкальном примере опорой является басовая линия виолончели.

В некоторых случаях функции интонационной опоры попеременно переходят от одних голосов к другим. К интонационно выверенным аккордовым созвучиям соответственно приравнивается высота мелодической линии, «разбитой» между голосами квартета.

С немалыми трудностями сталкиваются ансамблисты во время игры в унисон или октаву. В этих случаях полезно учить такие эпизоды попарно, например, первой скрипке вместе со второй, одной из скрипок с альтом и виолончелью и другие различные варианты. Существует мнение, что при игре в октаву или унисон одни голоса должны звучать ярче, а остальные быть на втором плане. Это мнение не верное. Надо стремиться к ровному звучанию, одинаковому по силе. Такой прием

возможен только как репетиционный на начальном этапе работы, на этапе разбора.

*Такт 181*

Работая над квартетом, следует заметить, что в части есть много мест, где партия второй скрипки вторит партии первой скрипки. Обычно, партия второй скрипки воспринимается в сравнении с первой. Игра в двухголосии и имтации голосов невольно заставляет сравнивать исполнение и в уровне мастерства и в качестве выразительности игры. Важно в репетиционной работе обращать внимание на слитность и единство. В качестве упражнения можно предложить поиграть гаммы в унисон и в октаву.

Работать над чистотой интонации следует исключительно в нюансе ***piano.*** Именно в ***piano*** больше всего будут заметны интонационные неточности.

2.3. РАБОТА НАД ЗВУКОИЗВЛЕЧЕНИЕМ

В ансамблевой игре большое значение имеет синхронная атака звука, сочетающаяся с тщательно сбалансированным звучанием голосов. Атака (начало) звука осуществляется различными частями смычка, вниз и вверх. Выбор того или иного отрезка смычка связан с художественно – образными и динамическими особенностями исполняемого произведения.

К таким сложным местам относятся начало, а в особенности вступление всех голосов после генеральной паузы.

*Такт 13*

Для выработки одновременной атаки звука могут помочь игра различных упражнений для правой руки, исполняемых одновременно всеми участниками. Начало игры сопровождается показом вступления, осуществляемого по очереди каждым участником.

Наряду с единством и ровностью звучания всей партитуры голосов, следует стремиться к сходству тембровой окраски голосов, максимальному сближению индивидуальных звуковых качеств.

Качество единства звукоизвлечения особенно важны в тех местах, где появляются мелодии в кантиленном изложении. В первой части квартета Й. Гайдна таких ярко выраженных мест нет, но есть небольшие мелодические фразы, контрастирующие с главной, энергичной темой, особенно, в разработке. Звуковой недостаток чаще всего возникает из – за неполного использование всей ленты смычка во время исполнения.

2.4. РАБОТА НАД ШТРИХАМИ

К вопросу штрихов в квартетном исполнительстве относятся не только исполнение таких штрихов как *мартле, спиккато, соттие* и др., но и в особенности исполнение основных штрихов – *деташе и легато.* Часто спорным для участников квартета является вопрос направления смычка вниз или вверх *деташе и легато.* Это связанно, прежде всего, с техническими трудностями каждой партии.

Опираться надо на исполнительские традиции, связанные с фразировкой. Начало, в данном случае, классического квартета, будет вниз, как и последующие начала разделов, фраз и мотивов. Важно заранее определить «ведущих» и «ведомых». Направление смычка будет зависеть от художественного содержания «ведущих» фраз, а подголоски будут подхватывать направление.

 *Такт 62*

Первая скрипка приходит к половинной ноте вверх и все остальные подхватывают это направление, так она в данном случае является «ведущей».

Исполнение лиг прежде всего связано с выражением смыслового содержания фразы, логики музыкальной речи. В тоже время они должны быть согласованы с техническим удобством. Лиги в нотном тексте, как правило, созвучны стилю и характеру музыки. Недопустимо изменение лиг лишь согласно техническому удобству. Даже самая мастерская смена смычка в какой-то степени нарушает непрерывность мелодического движения.

В тех же случаях, когда исполнение все же не возможно, то распределять количество нот на смычок надо руководствуясь сохранением речевой выразительности.

Однородность выполнения штрихов - показатель мастерства участников квартета. Вся первая часть квартета пронизана совместным исполнением мотивов такими виртуозными и блестящими штрихами, как *спиккато, маркато, группето, мартле.*

Наиболее уязвимыми местами являются: окончание экпозиции, где к первой скрипке присоединяются вторая скрипка и альт; разработка, где фигурация восьмыми переходит поочередно от первой скрипки ко второй, потом к виолончели, а альт подголосками включается небольшими фразами; переход к коде.

*Разработка*

 *Такт 100*

 *Такт 105*

*Такт 148*

Характер штриха *спиккато* задает первая скрипка в самом начале квартета, в проведении главной партии.

Не менее важно уделить время в работе на выработку однородного штриха *мартле,* который исполняется четвертями, как и *спиккато,* либо одновременно, либо поочередно всеми исполнителями.

Для начала, необходимо проверить качество владения необходимыми штрихами всеми исполнителями. После можно начинать совместную выработку исполнения, соблюдая грамотность их выполнения. При этом контролировать количество используемого смычка, степень активности штриха.

В первой части квартета также встречается мордент – один из сложнейших моментов данной части квартета. К сожалению, не все студенты с легкостью ориентируются в стилистических украшениях классической музыки. Расшифровка данной фигурации у каждого может быть своя. Поэтому, как должен звучать мордент, надо определиться сразу на первой совместной репетиции. Очень важно, чтобы у всех он исполнялся одинокого, с верхнего звука, опевая основной. Вся разработка пронизана короткими мотивчиками из двух нот с мордентом в каждой партии квартета.

 *Такт 91 Такт 120*

На что еще надо обратить внимание, так это на исполнение секундовых мотивов через паузу. Именно отсутствие в исполнении паузы или неграмотное исполнение восьмой ноты перед паузой может исказить художественный смысл легкости и вопросительности интонации мелодии. Главное – выбрать нужную часть смычка (В.П.), правильно распределить смычок (на четверть – больше, а восьмую, как бы на «вылет», как завершение).

2.5. ВИБРАЦИЯ

Вибрация – один из существенных элементов смычкового исполнительства. Различный уровень владения приемом вибрации у квартетистов, различие в умении применять этот прием требует особенного внимания. У одних студентов она с широкой амплитудой колебания, у других с меньшей. Добиться абсолютно одинаковой у всех участников квартета вибрации не возможно, но стремится к слитности звучания и сходству просто необходимо.

Воспитание понимания вибрации как эффекта, украшения – одна из задач в работе в квартетном классе.

В экспозиции первой части квартета вертикаль голосов выстроена таким образом, что в нескольких голосах одновременно или попеременно встречаются половинные и целые длительности. Использование вибрации в таких местах обязательное условие, и здесь, как никогда, надо обратить внимание на качество звучания и единства, поработав отдельно по парам всем участникам.

Активность и интенсивность вибрации зависит и от роли голосов в каждом конкретном эпизоде. В случае, если звучит сопровождение, то слишком импульсивная вибрация может исказить общее интонационное созвучие. Это особенно касается партий альта и виолончели, создающих некую гармоническую основу. Даже если требуется интенсивность, то амплитуду колебаний лучше максимально сократить.

2.6. АППЛИКАТУРА

В квартетном исполнении существенную роль играет грамотная, целесообразно подобранная аппликатура. Аппликатуру желательно помечать в каждой партии, это поможет исполнителю уделять больше внимание на исполнение партнеров, слушать интонацию, реагировать на движение мелодии.

Аппликатура связана с музыкально-выразительными сторонами музыкального произведения, с выражением эмоционального характера.

Аппликатура должна быть не только удобная, как зачастую студенты себе подбирают, но и грамотная и художественно оправдана.

Особое внимание должно быть уделено таким местам, как проведение одной и той же темы, в исполнении однородных ритмических рисунков, в кульминационных местах.

 *Такт 64*

На данном примере можно определить, что вторая скрипка и альт исполняют мелодию в терцию, но для скрипки данный музыкальный материал можно исполнить в первой позиции не изменяя тембральную окраску струны Ля, когда как у альта исполнение в первой позиции приведет к смене струн. Как видно по партитуре, вторая скрипка и альт в данном примере выполняют «ведущую» роль и любые изменения в звуковой краске сразу будут услышаны. Для более слитного и единого звучания рекомендуется альту начать свое проведение мелодии в третьей позиции третьем пальцем и позже перейти в первую (в третьем такте).

Безусловно, в данном квартете, взятом за основу, ярко выражена ведущая роль первой скрипки. Она откровенно является солирующей, и от нее будет зависеть аппликатура и тембр звучания каждого исполнителя за редким исключением, на коротких фрагментах проведения теме, занимающие не более четырех тактов.

2.7. ВОПРОСЫ ТЕМПА И РИТМА

В период становления молодого квартета важное место занимает выработка единого ощущение ритмического пульса. Свобода и естественность дыхания фразировки требует особой согласованности и точности.

Определение темпа исполнения часто ложится на плечи первого скрипача. Конечно, есть сочинения, где темп задают другие участники квартета, но в данном случае в квартете Й. Гайдна До – Мажор 1 часть, именно первая скрипка задает темп. От ритмически точного исполнения первого проведения главной темы первой скрипки зависит понимание и ощущение движения мелодии всеми участниками квартета. И чем точнее и определеннее буден задан пульс, тем легче будет вступить после генеральной паузы.

Темп должен соответствовать авторскому.

Основным направлением в работе над ритмом в 1 части квартета является выработка единого пульса. Исполнение в темпе Виваче (очень быстро) вынуждает к энергичному исполнению, и может привести к нарушению вертикали. А здесь очень важно не нарушить общую звучность. Сочетания длительностей четвертей и восьмых диктует к усиленному вниманию друг к другу. Зачастую, теряя слуховой контроль и увлекаясь выполнением своих технически трудных мест, нарушается и ритмическая организация всего произведения, что в итоге приводит к «рассыпанию».

*Такт 16*

*Такт 197*

2.8. ДИНАМИКА И ФРАЗИРОВКА

Художественное исполнение, содержательно наполненное во многом зависит от соразмерности рельефности и динамических оттенков. Следует отметить, что в посадке квартета вторая скрипка и альт находятся в некоторой глубине тем самым находясь в менее акустически выгодном положении. Поэтому, когда «ведущая» роль отводится второй скрипке и альту, с исполнением преимущественно в нижнем регистре, рекомендуют им играть на нюанс громче, чем обозначено в нотах.

Первая часть квартета Й. Гайдна До – Мажор написана с применением традиционной для классического стиля контрастной динамикой, то есть с резкими переходами от ***f*** к ***p***, что диктует отработки навыка смены динамики каждому исполнителю. Необходимо определить ключевые места смены динамики и степень яркости, с учетом раздела части, то есть демонстрация тем, кульминационный раздел или заключительное проведение тем, как итог музыкального развития. Следует учитывать и изложение материала, это сольное исполнение нюанса и совместное.

*Такт 131 Такт 161*

Главное затруднение состоит не столько в том, чтобы выполнить вообще все музыкальные оттенки, сколько в том, чтобы выполнить их в определенной мере, пропорции и в определенном характере.

Студенты, начинающие изучение дисциплины «Квартетный класс» часто ошибочно полагают, что учить нужно только сольные места. Таким своим отношением подголосочный и контрапунктный материал едва проигрывается, а аккомпанирующий и вовсе не выигрывается. В таких местах студент начинает играть тихо, не выразительно, его партия как бы и не существует. Необходимо в первых репетиций воспитывать серьезное отношение к общему звучанию, понимание, что все элементы требуют внимания, выразительного исполнения, поддерживающего сольные голоса и своими подголосками делая их звучание еще более выпуклее и богаче.

2.9. АНСАМБЛЕВЫЕ ВОПРОСЫ

Для достижения ансамблевой точности в квартете необходимо добиваться взаимосвязи различных фактурных звеньев. Это единое ощущение метрического рисунка, ощущение длительностей и ее метроритмическое соотношение с более короткими длительностями партнеров. Для более плодотворного осмысления и выработки таких ощущений может помочь метод мысленного дробления единицами счета. При этом не следует терять художественное содержание.

Техника так называемого «перехвата» требует и выработки и дальнейшего совершенствования. В этом случае, помимо сохранения темпа, важно ощутить пульс и динамику партнера, от которого происходит «перехват» движения. Ансамблисту, «перехватывающему» движение поможет заранее подготовленное ощущение общей линии, слияние с ней и чувства продолжения ее. Важно не только подхватить линию движения передачи мелодии, но и передать ее следующему партнеру. Здесь поможет исполнительский прием, как бы задержать последний звук на 1\4 доли заключительной длительности.

Если при передачи есть соединительные, общие звучания, то в этом случае совпадающие звуки исполнить чуть тише, уступая место последующему ансамблисту.

В практике работы необходимо также уделять внимание выработке приемов показа вступления, снятия звучности, фиксации опорных звуков ансамбля. На примере 1 части Квартета До - мажор Й. Гайдна особенно полезно отрабатывать ауфтакт, как предваряющее движение. Длительность ауфтакта должна равняться длительности одной счетной доли такта, а движение должно соответствовать характеру исполняемой музыки.

 Переменчивость исполнительских функций квартетных партий связана с музыкальным материалом и местом, которое оно занимает в определенный музыкальный момент.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Техника квартетного исполнительства музыканта-исполнителя является основой коллективного исполнительства, представляя собой многоуровневую систему профессиональных навыков, развитие которой является необходимейшим условием становления исполнительского мастерства, музыкального мышления, эстетического вкуса, целостного развития личности музыканта-исполнителя в независимости от дальнейшей направленности его профессиональной деятельности.

Единство, синхронность реализации идентичных исполнительских приемов квартетистами является основой ансамблевой техники, показателем качества исполнительского процесса в инструментальном ансамбле. Синхронность проявляется абсолютно на всех уровнях ансамблевой техники как системы, что требует формирования: слухо - двигательного контроля, метроритмической пульсации, единство артикуляции, динамики, тембральной и интонационной синхронности, эмоционального и сценического единства.

В процессе изучения квартетного творчества будущие специалисты овладевают многими приемами ансамблевого исполнительства, различными штрихами, умением слушать все голоса ансамбля.

Репетиционный процесс в классе квартета может варьироваться и иметь различные виды. Все зависит от подготовленности каждого студента.

Педагогу квартетного класса важно определить уровень каждого студента, степень его обученности, музыкальной одаренности, работоспособности. Исходя из этого, выстраивать репетиционные формы работы. Это могут быть коллективные формы работы, по отдельности с каждым, отрабатывая наиболее слабо развитые исполнительские навыки студента. Репетировать можно и по парам, и втроем. Но основной формой работы должна оставаться общая совместная репетиция, позволяющая полноценно развивать коллективные навыки исполнительства. Совместные занятия способствует выработке у учащихся единства художественных намерений, понимания особенностей исполнения произведений различных эпох и стилей, тонкого ощущения колористических красок, разнообразия динамических оттенков.

Роль педагога в работе с квартетом не только в оказании педагогической помощи, но и развитии самостоятельности и инициативности всех участников квартета, создать творческую атмосферу и настрой на кропотливую и тщательную работу, подготавливающую молодых музыкантов к дальнейшей профессиональной деятельности, в качестве артиста ансамбля и квартета.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булатов И./Исполнительское прочтение орнаментов в скрипичной музыке/ Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика/ Москва, ГМПИ имени Гнесеных, 1990г.
2. Белькевич С./Воспитание творческой самостоятельности студента в концертмейстерском классе/Вопросы теории и практики музыкальной педагогики/Минск, БГК имени А.Луначарского, 1989г.
3. Григорьев В., Гинзбург Л./ История скрипичного искусства т.1/ Москва «Музыка» 1990 г.
4. Давидян Р./Квартетное искусство/Москва «Музыка» 1994 г.
5. Савшинский С./Работа пианиста над музыкальным произведением/ Москва «Классика XXI век» 2004 г.
6. Соболева Г./ Примерная программа по дисциплине «Квартетный класс» для музыкальных училищ и училищ искусств/ Москва 2000 г.
7. Ямпольский А./О методе работы с учениками/ Как учить игре на скрипке/Москва «Классика XXI век» 2006 г.
8. http: //old.mosconsv.ru/Примерная программа дисциплины «Квартетный класс»/сост.Шишлов А./ ФГОУ ВПО «Московская государственная консерватория им.П.И.Чайковского 2006 г.
9. http://dic.academic.ru