Карагандинский колледж искусств имени Таттимбета

Методическая разработка на тему

«Струнный квартет:

основы ансамблевого творчества»

 Преподаватель

Воробьев В.Н.

2021

Содержание.

Введение

1. Черты стиля в квартетном творчестве молодого Бетховена.

2. Первоначальный и окончательный вариант Адажио и Скерцо Шестого

квартета.

3. Музыкально – исполнительский анализ квартета No 6 ор. 18.

4. Интерпретации Шестого квартета Бетховена Квартетом им. Бородина и

Токийским квартетом.

Заключение

Список литературы

Введение.

«Музыка должна высекать огонь из людских сердец»

Этот «прометеевский» девиз дает представление о величии задач, которые

ставил перед искусством Людвиг ван Бетховен. Творчество для него было

высшим предназначением, средствами искусства он должен был передать

миру сжигавшее его самого пламя любви к людям, свободе. Это был

художник, стоявший на грани двух эпох. Его творчество опиралось на

многовековой опыт и богатейшие национальные традиции, созданные

поколениями музыкантов Германии и Австрии, прежде всего – его

непосредственными предшественниками, Гайдном и Моцартом. Но эпоха

Бетховена, отраженная в его музыке, это уже и 19 век – время

продолжавшихся социальных потрясений, ведущих отсчет от Французской

революции 1789 года, государственных переворотов, войн,

всколыхнувших всю Европу, время глубоких и сложных перемен в

общественном сознании. Новые идеи, новые масштабы искусства,

обращенного ко всему человечеству, изменили облик музыки, раздвинули

горизонты. Бетховен стал первым в истории композитором – не просто

сочинителем музыки, но властителем дум не одного поколения людей.

Бетховен говорил: «Мои произведения – не миниатюры и не филигранные

изделия, а фрески Микеланджело, и если вы хотите их выразить по-моему,

макайте Ваши кисти в сочные краски, научитесь извлекать из Ваших

инструментов здоровый, сильный звук». 2 В частности это относится и к

его квартетному творчеству. Это творческое наследие не оставит никого

равнодушным. Квартетное творчество Бетховена отличается

симфонической масштабностью развития тем, напряженным драматизмом,

широким использованием полифонических приемов письма. Особенно

остро чувствуешь и открываешь для себя много нового, когда исполняешь

эти произведения. Квартеты Бетховена я играла в студенческих составах в

классе профессора А.Е. Францевой. Я обратилась в своей методической

работе к теме квартета Бетховена No6 ор.18 потому, что мне очень близок

жанр квартета и интересен музыкальный язык Бетховена.

1.Черты стиля в квартетном творчестве молодого

Бетховена.

Ранние сочинения Бетховена во многом следуют канонам 18 в. Мы узнаем

в них ряд важнейших, типичных черт раннеклассицистского строя мысли.

Связь с ближайшими предшественниками проявляется прежде всего в

общности идей и образов. Было написано 8 сонат для скрипки и

фортепиано (в том числе «Весенняя соната» соч. 24, 1801), 2 сонаты для

виолончели и фортепиано соч. 5 (1796), трио (струнные и фортепианные),

квартеты ор. 18 и множество других камерно-ансамблевых сочинений.

Бетховен преимущественно остается в пределах типичного тематизма

раннеклассицистской инструментальной музыки. Это – облегченные темы

танцевальной ритмической структуры, основанные на песенно-ариозных

интонациях. Они симметрично организованы, внешне завершены. В

некоторых произведениях этого периода ощутимы черты патетики и

драматизма, выходящие за рамки идиллической уравновешенности и

гармоничности, например, в трио ор. 1, квартете c-moll ор. 18. Но эти

черты «эмоциональности» еще лежат полностью в русле искусства «бури и

натиска», заставляя вспомнить такие типичные произведения XVIII века,

как квинтет c-moll или фантазия Моцарта также c-moll, фортепианные

вариации Гайдна f-moll. Связь с музыкальной эстетикой XVIII века

проявляется также в композиционных особенностях ранних произведений

Бетховена. Периодичность и завершенность построений, подчеркнутые

границы между ними, симметрия в контрастных противопоставлениях –

эти принципы формообразования ранних венских классиков пока еще

господствуют в структуре бетховенских произведений. Темы

основываются на «строфическом» принципе классического периода

 (четырехтакт, восьмитакт и т. д.). Вместе с тем этот ранний бетховенский

стиль отличается от манеры письма Гайдна и Моцарта некоторыми

признаками, которые несовместимы с законченной гармоничностью

раннеклассицистских форм выражения.

Изданные в 1801 шесть струнных квартетов ор. 18 можно считать самым

крупным достижением этого периода. Бетховен выделял квартеты 18 ор.

среди других своих сочинений того же периода. Композитор явно не

спешил с публикацией, сознавая, какие высокие образцы квартетного

письма оставили Моцарт и Гайдн. Развивая психологические тенденции

квартетной музыки, Бетховен, по существу, открыл новые выразительные

сферы, создав своеобразный камерно-инструментальный стиль. Сначала

Бетховен следовал по пути своих предшественников, преимущественно

позднего Гайдна. Уже у ранних венских классиков наметился разрыв с

развлекательно-дивертисментным характером ансамблевой музыки. По

существу, первым композитором, разработавшим новое, психологическое

направление в ансамблевой музыке, был Моцарт. Его квартеты 1783 года

явно близки бетховенским. Гайдн в последних квартетах, сочиненных в

1795 году, продолжал тенденции, выявившиеся у Моцарта. Значительную

роль приобрели полифонические средства, вырабатывались тонкие

камерные приемы письма. Бетховен усиливает эти черты. В его первых

шести квартетах чувствуется большая эмоциональная глубина. Отметим, в

частности, медленную c-moll’ную часть Первого квартета, образы которой

были навеяны сценой у гробницы из последнего действия «Ромео и

Джульетты» Шекспира. Характерны первая «патетическая» часть

Четвертого квартета (c-moll) и развернутое вступление к финалу Шестого

квартета (Бетховен придал этому вступлению форму самостоятельной

пьесы, которую озаглавил «Меланхолия»). Однако в целом ранние

произведения Бетховена еще не выходят за рамки квартетной музыки

конца XVIII века. Смолоду Бетховен поражал и восхищал своих

современников масштабностью замыслов, неистощимой

изобретательностью их воплощения и неутомимым стремлением к новому.

2.Первоначальный и окончательный вариант Adagio и

Скерцо Шестого квартета.

Первоначальный вариант Аdagio написан в сонатной форме без

разработки (с небольшим переходом вместо неё). Обращение к такой

форме в медленной части цикла бесспорно определялось традицией.

Наиболее яркие решения сонатной формы медленных частей

инструментальных циклов дал Моцарт. Вероятно, именно Моцарт, в своих

сочинениях впервые использовал сонатную форму без разработки

(имеется в виду не столько первое обращение к ней вообще – здесь у

Моцарта могли быть предшественники, - сколько художественная

убедительность и яркость решения связанных с ней творческих задач,

сделавших саму композиционную структуру актуальной для

современников.) И Бетховен ориентировался в первоначальном варианте

медленной части квартета на моцартовский тип формы. Таким образом,

ориентируясь на моцартовский тип целого, Бетховен неизбежно в чём-то

оказывался в плену готовых решений. В условиях откровенной ориентации

на моцартовский стиль и архитектонику стиль самого Бетховена остался

нереализованным. Вероятно, ощущая это и отказываясь от

первоначального плана Adagio, композитор в конечном счёте отказывается

от изначальной ориентации на моцартовский тип медленной части. В

результате чего родилось новое, бетховенское Adagio.

Новое Adagio написано в сложной трёхчастной форме с трио. Из

первого варианта здесь использован тематический материал главной и

связующей тем.

Всё, что касается вопросов тембрового разнообразия, в окончательной

версии основной темы проявилась особенно отчётливо. Основная тема

нигде не поручается виолончели, ни разу не звучит в низком регистре, как

это предполагалось в рукописи. Поначалу альт, вступая во втором

предложении одновременно со второй скрипкой, «обещает» вести с ней

дуэт. Как и виолончель, ведущая канон в октаву со второй скрипкой

(вступая с расхождением голосов в одну четверть). И хотя ни альт, ни

виолончель не выполняют свои «заявки», они продемонстрированы столь

убедительно, определённо и выразительно, что полная иллюзия их

реализации сохраняется.

Окончательный вариант Adagio больше связан со звуковой панорамой

всего Квартета и способствует целостности всей циклической композиции.

Для Бетховена поиск оптимального варианта медленной части связан с

овладением драматургии контрастов. В контексте художественных задач,

которыми озарено творчество молодого Бетховена и которые излучает его

первый цикл квартетов, оказывается закономерным творческий поиск

композитора, побудивший его отвергнуть уже готовую версию медленной

части Шестого квартета и создать на её месте фактически новое

произведение.

На страницах петербургского и берлинского эскизов Adagio есть

записи, относящиеся к Скерцо квартета - очевидно, работа над этими

частями протекала одновременно. В обеих рукописях Скерцо представлено

несколькими тактами. По этим эскизам видна главная выразительная

находка композитора, определяющая индивидуальность Скерцо: сочетание

упругой остинатности с полиритмией – непрерывные синкопы

подчёркивают несоответствие ритмической структуры мотива(6/8)

тактовому метру (3/4). Первый набросок бетховенского Скерцо

удивительно перекликается с заключительными тактами моцартовского

Менуэта. И дальнейшая работа Бетховена над Скерцо была направлена

именно на преодоление «общих форм моцартианства», в ходе которого

постепенно кристаллизовался его остро индивидуальный стиль, стиль

бетховенского скерцо.

3.Музыкально – исполнительский анализ

квартета No 6 ор. 18

С одной стороны, Квартеты ор. 18 – произведения молодого Бетховена. В

них ещё отчётлива связь с сочинениями боннского периода, налицо те или

иные элементы музыкальной традиции. С другой – первый квартетный

цикл представляет уже зрелый стиль композитора, эстетическая и

стилистическая ориентация которого заявляют о себе в полный голос.

Квартет No6 был написан 1800 году и опубликован в 1801. Состоит из

четырёх частей.

Первая часть.

Первая часть написана в темпе Allegro con brio. Главная тема

первой части виртуозна, искриста и легка в движении. Темп с самого

начала задают вторая скрипка и альт.

Музыканты четко, как часики, должны чувствовать пульсацию каждой

доли, но вместе с тем, играть с постоянным движением вперёд. У второй

скрипки восьмые spiccato должны хорошо прослушиваться в нюансе

«piano». Альтисту маркатированные четверти нужно исполнять в середине

смычка «на одном месте», что позволяет им звучать компактно. Важно

одновременное взятие «forte-piano». Для этого его следует играть чуть

позже, как бы с оттяжкой, через цезуру. Необходимо обратить внимание

на динамику этого эпизода в целом. Автором выписан нюанс р, его нужно

сохранять до 17 такта. Переклички первой скрипки с виолончелью не

должны увеличивать общую звучность, но при этом, должны очень

хорошо прослушиваться.

Ритмическая фигура в затакте у первой скрипки и виолончели, в виде

восьмой с форшлагом и двух шестнадцатых (традиционно, её читают как

четыре шестнадцатые), должна четко совпадать с восьмыми у второй

скрипки. Затакт следует исполнять небольшим количеством смычка, с

хорошей атакой, собрано по звуку, но в тоже время не «пробалтывать»

шестнадцатые. Эта фигура встречается и далее в части у разных голосов.

Побочная партия написана в нюансе «piano».

Её нужно исполнять в самом конце смычка. Необходимо добиваться

мягкого взятия каждой ноты, без акцентов. Форшлаги, появляющиеся у

скрипок и альта, нужно исполнять с хорошей атакой и проследить за тем,

чтоб звук после взятия ноты обязательно тянулся, т.к. пауз быть не

должно. «Sforzato» в этой теме (как и в начале) следует играть чуть позже,

чтоб «собраться» всем квартетом. Ритмически точно важно завершить

трель скрипкам и альту в 79 такте (а именно, сыграть заключение на

последнюю восьмую виолончели).

Начало разработки начинается в унисон всем квартетом, полным звуком

на «forte». Далее идут переклички у трех верхних голосов на «p».

Этот фрагмент можно исполнять в середине смычка, или в конце. На мой

взгляд, в самом кончике смычка, он звучит интереснее. Со 102-го такта

идут две волны развития от p к f (оба раза).

Первый скрипач один доигрывает восьмые, которые обрываются паузой.

Очень важно сохранить звучание на f до конца.

Непростая для исполнения буква Н. Переклички восьмыми нотами

проходят у всех голосов и должны быть сыграны одинаковым штрихом.

Исполнителям следует обратить внимание на то, чтоб все ноты были

ровные по звуку (часто восьмая вниз смычком громче, чем восьмая вверх).

Также, очень частой ошибкой является ускорение темпа к верхней ноте в

построении.

В 139 такте после проведения темы в piano первой скрипкой, к ней по

очереди присоединяются остальные голоса.

Важно чтобы при этом сохранялся нюанс и с прибавлением голоса, не

прибавлялась звучность. Особенно на «pp».

Заключительные аккорды части нужно играть по показу первого скрипача,

важно не только начало аккордов брать вместе, но и снимать их вместе.

Вторая часть.

Вторая часть имеет благородный, возвышенный характер, она написана в

темпе Adagio, ma non troppo. На протяжении всей части встречается много

мелизмов. Их следует исполнять как мелодию, а не как простое

украшение.

Начальная тема проходит в партии первой скрипки. Её лучше исполнять в

верхней половине смычка пропивая каждую ноту, но не теряя общей

мелодической линии. В 4 такте обязательно должна быть слышна реплика

– связка второго скрипача, которая приводит к проведению темы в его

голосе.

Ритмическая фигура в партии альта и виолончели (такты 13-15) с

авторской ремаркой ben marcato (очень маркатированно), должна быть

сыграна очень чётко по звуку и точно ритмически.

Музыкантам нужно добиться совершенно одинакового приёма

исполнения (лучше этот ход играть в конце смычка), словно играет один

человек.

В 17 такте в нюансе рр, звучит унисон первой скрипки и виолончели,

позже к ним присоединяются остальные голоса. Важно обратить внимание

на то, чтоб при появлении нового голоса не прибавлялась общая звучность.

Исполнять этот фрагмент лучше в верхней половине смычка, небольшим

количеством, с небольшой вибрацией. Не смотря на рр, в правой руке

должно быть ощущении «примагниченности» смычка к струне.

Особого внимания заслуживает 19 такт. Очень часто, исполнители видя

cresc. начинают сразу играть громче. При вступлении второй скрипки,

всем остальным музыкантам следует даже несколько уменьшить звучность

и делать cresc. со второй половины такта.

В 25 такте нужно обратить внимание на fp и sf. Как известно, Бетховен

придавал большое значение нюансам и тщательно их выписывал. Таким

образом, исполнять fp и sf нужно по-разному. Исполнение fp более мягкое

и «длинное», sf играется острее и быстрее «отпускается нота».

В хроматической гамме (43 такт) первому скрипачу лучше использовать

аппликатуру без скольжения одним пальце, ставя их подряд, тем самым

исключить звучание glissando.

В 49 такте, тема проходит у второй скрипки. Подголосок первой скрипки

в это время написан в высокой тесситуре. Скрипачу необходимо это учесть

и играть staccato таким звуком, чтоб не мешать звучанию темы второй

скрипки.

Мелизмы в конце второй части, которые проходят у альта, у второй и

первой скрипок, нужно играть с выразительной теплотой, проговаривая и

пропевая каждую ноту.

Третья часть.

Третья часть – Scherzo (с итал. «шутка») написана в темпе Allegro.

Скерцо введено Бетховеном взамен менуэта. Акцентировка на

относительно слабых тактовых долях подчеркивает задорный и игривый

характер музыки. Объединение маркированных восьмых в одну сторону

смычка – вверх (2,3,4 такты) придаст основной теме легкость и свободу

звучания.

Маркатированные восьмые у скрипок должны звучать чётко и без

ощущения ускорения.

Чтобы получились нюансы, выписанные автором, новый контрастный

нюанс следует играть чуть позже, через маленькую цезуру, не

подготавливая его.

Sub. piano (в 15 такте) не должно готовиться diminuendo. Ход из восьмых у

всего квартета нужно довести до конца на cresc., а рiano сыграть через

небольшую цезуру.

Проявленные sforzato у виолончели, а позже у альта и четкие синкопы

скрипок подчеркнут смещение долей и игривость мелодии.

На фоне трели первой скрипки у трех голосов идет скачущая мелодия,

сопровождающаяся sforzato, к развитию которой присоединяется и первая

скрипка. Важно каждую взятую восьмую и синкопу играть вместе всем

квартетом. Каждая атака вместе сыгранной ноты должна совпадать.

Попарно голоса второй скрипки, альта и виолончели играют смещенные

синкопированные доли со sforzando. Их следует выполнять очень точно.

Далее из затаенногоpiano, построенного четкими восьмыми, идет

огромное crescendo, которое приводит к fortissimo, а после, к внезапному

завершению на piano. Здесь важна внезапная градация нюансов, их

выполнение.

Средний раздел Trio требует от первого скрипача ловкость и легкость в

движениях правой руки. Лучше всего использовать середину смычка для

более удобных и быстрых переносов руки со струны на струну.

Вторая скрипка, альт и виолончель мягко играют с первой скрипкой forte

и в piano продолжают подголосок четвертями.

Окончание трио неожиданно в миноре и на fortissimo с

синкопированными долями из основной темы скерцо.

Четвертая часть.

Название вступительного раздела финала La Malinconia (грусть, тоска,

меланхолия) указывает на правильное понимание особенностей его

интерпретации. Благородная сдержанность чувства, «доверительность»

высказывания очень выразительны в указанной нюансировке – sempre

pianissimo.

Октавное сопоставление первых четырех тактов со следующими

четырьмя дает свой колористический оттенок – светлые тона сменяются

слегка сумрачными. В этом вступлении нужно стремиться к четкому, но не

сухому звучанию маркированных восьмых в одну сторону смычка. Важно

выдерживать четверть и восьмые, чувствуя пульсацию шестнадцатыми.

Также и с тридцать второй, оба голоса должны четко предслышать вместе

эти длительности и по показу брать их вместе.

В третьем проведении требуется уплотнение звука у трех голосов.

Далее следуют контрастные смены нюансов (subito), требующее особую

согласованность в квартетной игре.

Сила и характер проведения половинной ноты вpiano иforteразный.

Украшение перед нотой у скрипок тоже по характеру и силе звука

довольно разные. Перед взятием следующего аккорда необходим

маленький люфт. В частности для переноса первому скрипачу смычка с

одной струны на другую. Важно додерживать половинную ноту до конца в

нюансе forte, а не «отпускать» её к концу.

В нюансе piano фугато. Необходимо показать начало каждого проведения.

В конце Malinconia идет восхождение от pianissimo к fortissimo. На бас

накладывает аккорд из трех голосов. Начинаться восхождение должно от

очень затаенного звука, но сконцентрированного. Постепенно нарастает

напряжение в звуке вместе с crescendo.

После главного аккорда на ff необходимо сделать люфт и в piano

маленькой фразой затаить вопрос.

Переход от Malinconia к Allegretto quasi Allegro происходит attaca subito,

без перерыва. Быстрый раздел финала праздничного характера, беззаботно

веселого. В неоднократно повторяющейся тематической фразе

исполнителям стоит соразмерить динамику различных по длительности

акцентированных звуков аккомпанемента и ведущего голоса.

Кружевные шестнадцатые первой скрипки должны звучать легко и

непринужденно. Также и аккорды у трех нижних голосов не должны

перегружать звучание квартета целиком. Их надо играть свободно и

слитно.

Небольшое фугато обязательно нужно показать каждому голосу, который

проводит тему.

Каждый квартетист должен стремиться к сохранению общего темпа и

четкости шестнадцатых. Все должны стремиться к одинаковому штриху.

В букве D переклички скрипок и альта следует четко выявить и

вызвучить. При этом внутри такта есть маленькие вилочки, которые нужно

показать.

В букве E важно чтобы восьмые нижних голосов совпадали с

шестнадцатыми первой скрипки. Этот эпизод идет на crescendo.

Предельно точно должна совпадать фигура, состоящая из шестнадцатых,

которая проходит у всех голосов одновременно.

В 195 такте после ферматного такта возвращается Tempo I и начальная

тема в pianissimo.

Затем, после нескольких тактов Allegro снова два такта Adagio.Важно

переключаться и по характеру и по звуку в тот образ, который

исполняется.

Перед окончанием в темпе Prestissimo есть четыре такта poco Adagio. Они

будто ставят вопрос перед окончанием.

Нюансировка в Prestissimo отличается широтой динамического развития от

piano до fortissimo. Кода должна быть сыграна на одном дыхании от начала

до последних аккордов.

4.Интерпретации Шестого квартета Бетховена

Квартетом им. Бородина и Токийским квартетом.

Многие коллективы исполняли и исполняют ранние квартеты Бетховена.

Но лишь немногие составы могут их сыграть эталонно. В своем роде

уникальна интерпретация 6 квартета Бетховена Квартетом имени А.П.

Бородина в первом его составе - Ростислав Дубинский, первая скрипка,

Ярослав Александров, вторая скрипка, Дмитрий Шебалин, альт, Валентин

Берлинский, виолончель. В игре этого квартета пленяет убедительность

прочтения сочинения, точность штрихов, звучание как единым

инструментом с шестнадцатью струнами. Чувствуется очень высокий

профессионализм коллектива. Характер звучания в первой части настолько

легок и воздушен, что кажется, будто им очень легко играть этот трудный

по приемам и штрихам квартет. Все сфорцандо и аккорды берутся

предельно точно и с очень красиво окрашенными атаками. Плавно и гибко

передается одинаковый материал от голоса к голосу, словно это сыграно

одним человеком. Нельзя не отметить предельную точность нюансировки

и бесподобные звуковые краски. Ответы одного голоса другому можно

сравнить с человеческими голосами. Тема второй части звучит с очень

приятным наполнением и чувством. Унисон на pianissimo очень слитный и

удивительно «намагниченный». Сфорцандо звучать неожиданно и при

этом очень мягко. Все украшения пропеваются, как мелодия. Умеренный

темп третьей части звучит очень убедительно и оправданно. Единый

характер штриха и строгое выполнение нюансов характерно

«Бородинцам». Дубинский прекрасно справляется со сложностями в

партии первой скрипки в трио. Штрих очень точный и каждая нотка

озвучена. La Malinconia у квартета звучит как сокровенная молитва. Звук в

pianissimo напоминает пение с закрытым ртом. Сопоставление аккордов на

fи pнастолько сильно, что заставляют переживать каждый новый аккорд.

Небольшие люфты настолько выверены в соотношении квартетом, что

удивляют своей точностью и выдержанностью. Само Allegretto quasi

Allegro впечатляет прослушанными фугато, легким, одинаковым по

характеру штриха, спиккато у всех квартетистов. Переключения на

начальную тему в конце части звучат очень убедительно. Исполнение

Prestissimo говорит о виртуозности всех музыкантов.

Интересна интерпретация произведения Токийским квартетом, в составе

Мартин Бивер, первая скрипка, Кикуеи Икеда, вторая скрипка, Казухиде

Исомура, альт, Клайв Гринсмит, виолончель. Первая часть в целом удалась

по характеру и замыслу. Но если сравнить с «бородинцами», не всегда

безупречно и одинаково по штриху получаются переклички. Иногда

грубоваты аккорды на forte, но всё же слажено сыграны. Люфты чуть

больше, чем у квартета Бородина, что на мой взгляд несколько дробит

общее течение фразы. Тема второй части очень красивая и певучая, но не

так проникновенна, как у «бородинцев», но все квартетные звуковые и

технические задачи хорошо реализованы. Хроматическая гамма, на мой

взгляд, в переходе на репризу у Дубинского звучит ровнее и обаятельнее

выход из неё более гибкий, чем у Бивера. Темп третьей части у Токийского

квартета достаточно подвижный. В этом темпе «токийцам» удается та

градация нюансов, которая нужна. Во вступлении финала не так явно

показано сопоставление аккордов на f и p, как у квартета Бородина. Хотя

нюансы хорошо выполняются, в них не хватает какой-то

примагниченности внимания слушателя. Иногда некоторые аккорды на

forte звучат не глубоко и объёмно, а чересчур громко, даже несколько

истерично. Вся часть сыграна Токийским квартета легко и слажено,

слышно, что это музыканты высокого уровня.

Я думаю, что много исполнителей может играть квартет отлично по

техническим приемам, соблюдая все звуковые обозначения и тонкости, но

лишь некоторые могут внести в него что-то свыше. К таким относится

Квартет имени Бородина.

Заключение.

Квартетное творчество Бетховена отличается симфонической

масштабностью в воплощении замысла, оркестральностью в развитии тем,

широким использованием полифонических приемов, динамикой

контрастов и противопоставлений тем, гармоний, ритмов и тембров,

богатством фактуры, разнообразием штрихов и характеров звучания.

Выявлению волевого накала, внутренней динамики способствуют

насыщенность фактуры, возросшие исполнительские функции голосов

(особенно второй скрипки и альта), требующие от квартетистов особой

интенсивности и яркости звучания, новых средств художественной

выразительности, укрупненного характера различных штрихов. Бетховен

завершил этап формирования классической модели струнного квартета,

добавив к достижениям своих предшественников в этом жанре такие

черты, как индивидуализация и интонационная детализация тематизма,

тщательная проработка тонально-гармонического плана, формы, фактуры

и инструментовки.

Исполнение квартетов Бетховена требует высокого профессионализма и

высочайшего уровня игры и владения инструментом как каждого

инструменталиста в отдельности, так и отличного качественного

квартетного звучания в целом.

Список литературы.

1. Альшванг А. Людвиг ван Бетховен. М., 1977.

2. Арановский М. Мышление, язык, семантика.- В книге проблемы

музыкального мышления. М. ,1974.

3. Галь Г. Особенности стиля молодого Бетховена. - В книге

проблемы бетховенского стиля. М.,1932

4. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран вып.3.

М., 2004

5. Давидян Р. Квартетное искусство. М. 1984

6. Климовицкий А.И. О творческом процессе Бетховена. М. 1979.

7. Корганов В. Д. Бетховен. Биографический этюд. — М.: Алгоритм,

1997.

8. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество : В 2-х т. — М.:

Московская консерватория, 2009.