

Т. Г. ДРАЧЁВА

Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.712

## АВТОРСКАЯ МОНОГРАММА В СТРУННЫХ КВАРТЕТАХ БЕЛЫ БАРТОКА

В музыкальном искусстве, авторских сочинениях разных эпох встречаются звуковые шифры. Они содержат скрытые смыслы, расшифровка которых помогает выявить семантику музыкального текста. Среди буквенных шифров наиболее часто встречается монограмма, в том числе авторская. В музыке XX века монограмма получает широкое и разнообразное применение. Причём зачастую меняется её композиционная функция: монограмма используется не только в качестве темы, но и становится основой музыкального материала (источником мотивов, фраз, гармонии). Ю. Холопов и В. Ценова, исследуя музыку Э. Денисова, пишут о древней традиции «буквенных» тем-символов (Жоскен, Бах), которая «была подхвачена и композиторами XX века (Берг, Прокофьев, Мясковский), развита Шостаковичем (его монограмма DSCH) и получила новые импульсы в связи с техникой коллажа и полистилистики. Так, одно из произведений Денисова прямо называется «DSCH» и содержит цитаты из музыки Шостаковича» [6, с. 74].

Среди композиторов XX века, использовавших монограммы, – Бела Барток. Монограмма Бартока, к примеру, появляется во всех его струнных квартетах, и это важно, поскольку композитор обращался к жанру квартета на протяжении всего творческого пути, и именно камерно-инструментальная музыка наиболее полно отразила художественно-стилевую эволюцию Бартока. Авторская монограмма широко и многопланово используется уже в Первом квартете, написанном в 1908 г. Таким образом, можно утверждать, что Барток наряду с Бергом, Прокофьевым и другими композиторами, одним из первых в XX веке прибегнул к системному применению монограммы. Во всех струнных квартетах венгерского композитора<sup>1</sup>, а также в «Музыке для струнных, ударных и челесты», Концерте для оркестра, Первом и Втором струнных концертах, опере «Замок герцога Синяя Борода», Первой и Второй сонатах для скрипки и фортепиано встречаются звуковые шифры, связанные с именем Бартока. Кроме того, в его произведениях появляются монограммы И.С. Баха (BACH) и Штефи Гейер (Es-E-F-G-E) – скрипачки, которой Барток посвятил Первый скрипичный концерт.

В основе бартоковской монограммы BEVA (6:6:1) находятся интервалы тритона (B-E) и малой секунды (B-A). Важную роль здесь играет интервал

тритона – центральный элемент гармонии Бартока. Особенностью его монограммы является также возможность зеркальной симметрии: благодаря повторению тритона (B-E-B), мотив звучит в обращении (B-E-B-H) почти без изменений: малая секунда идет вверх (B-H), а не вниз как в прямом движении (B-A)<sup>2</sup>.

Среди показательных примеров – звучание монограммы в прямом движении в первых частях Шестого (BEVA) и Четвёртого квартетов (Ais-E-B-A) (примеры № 1а, 1б). Во II части Первого квартета появляется её обращённый вариант (B-E-Ais-H). Как видно, тон B часто заменяется Бартоком на энгармонически равный Ais. Возможно, что это связано с вариантностью, характерной для творчества венгерского композитора, или со стремлением зашифровать свою монограмму (пример № 2).

Монограмма Бартока представлена в разных вариантах: она может состоять из трёх звуков (BEA) во Втором и Шестом квартетах, из пяти (BAEAB) и шести (ABEVEB) во Втором, восьми BAEABEVA (в Пятом). В Пятом квартете в теме главной партии I части объединяются монограмма в основном виде BEVA с её вариантом BAEA (1:5:5). Монограмма, состоящая из четырёх звуков BEVA, появляется в разных вариантах: BAVE (1:1:6) в Первом квартете, ABEB (1:6:6) во Втором, BEAB (6:5:1) в Шестом. Важную роль в квартетах Бартока имеют два варианта монограммы: BEA (6:5) и EBA (6:1). Они подвергаются интенсивной мотивной работе: используются в прямом движении и в обращении, ракоходе и ракоходе обращения<sup>3</sup>. Наиболее часто композитор применяет ракоходные варианты этих мотивов AEB (5:6) и ABE (1:6).

Так, в Первом квартете ракоходный мотив ABE, неоднократно повторяясь во II и III частях, приобретает роль лейтмотива. Этот мотив каждый раз варьируется ритмически; особенно рельефно он звучит в увеличении в партии альты (примеры № 3а, 3б). Во Втором квартете монограмма Бартока проходит в ракоходе и ракоходе обращения, транспонируется. На фоне прозрачной фактуры (аккорды *pizzicato*, паузы) она звучит очень ярко, заметно (пример № 4). Монограмма органично включается в полифоническую ткань Шестого квартета: развивается с помощью имитации в интервал тритона (лейтинтервал всего цикла квартетов). В партии альты она проходит в основном

виде (BEA), а у первой скрипки звучит её ракоходный вариант (AEB) (пример № 5).

Таким образом, в струнных квартетах Бартока монограмма подвергается интенсивному варьированию. Кроме того, композитор транспонирует монограмму, что позволяет создавать на её основе целые эпизоды. Так, например, во II части Второго квартета (т. 1-7) вступление основано на кратком трёхзвучном мотиве монограммы и его вариантов. Мотивы-варианты (h-f-e) и (a-es-d) окружают монограмму Бартока (EBA); осью симметрии становится главный её тон B (h-f-E-B-A-es-d) (пример № 6). Неоднократно повторяясь и варьируясь, этот вступительный эпизод приобретает функцию рефрена в форме рондо с разработочной серединой. В медленной уточнённо лирической III части Второго квартета также вступление организовано на основе монограммы и её вариантов. Отдельные звуки монограммы (ABEVEB), выделенные крупными длительностями, передаются разным инструментам (первой и второй скрипкам, альту). Здесь мотив монограммы Бартока ABE дополняется его транспонированными вариантами до 12-тизвучной последовательности: g-des-d-as-A-es-B-E-f-h-c-ges. В центре возникшего по диагонали 12-тизвучного ряда расположена монограмма с дополнительным звуком es (A-es-B-E), что придаёт ей симметричность – квинта (es-B) заполняется тритонами (es-A) и (B-E). Все остальные сегменты ряда состоят также из интервала тритона и малой секунды E-f-h-c-ges, A-as-d-des-g (пример № 7). В I части Второго квартета появляется симметричный вариант монограммы E-A-B-es (5:1:5), в котором используются две кварты на расстоянии малой секунды. Этот мотив, повторяясь на той же высоте, изменяется ритмически, что придаёт ему динамичность, импульсивность. Значимость данного варианта монограммы Барток подчёркивает проведением его в унисон всеми инструментами (т. 20-21) (пример № 8). В дальнейшем этот вариант монограммы транспонируется (A-d-es-as), затем в нём изменяется интервальный состав A-es-d-as (6:1:6), d-A-ais-eis (7:1:7): кварты заменяются тритонами и квинтами. Таким образом, симметричный вариант монограммы во Втором квартете становится лейтмотивом.

Из звуков монограммы составлены диссонирующие аккорды в Третьем квартете: EAB и BEA. Первый аккорд состоит из кварты и малой секунды (E-A-B), а второй из тритона и кварты (B-E-A). Во II части Третьего квартета (ц. 28-30) они оstinatно повторяются, а также варьируются (пример № 9). Особенно важную роль играет транспонированный вариант первого аккорда (h-e-f), звучащий мощно, призывно (*ff*, *pizzicato*). Аккорд-монограмма (E-A-B) исполняется затаённо (*p*), *sul ponticello*, благодаря чему возникает оттенок ирреальности. За счёт динамического и тембрового противопоставления эти аккорды становятся своеобразными персонажами в драматургии квартета.

Аккорды-монограммы играют также важную роль в фугато IV части Четвёртого (т. 12-19) и V части Пятого квартетов (т. 412-415). В Четвёртом квартете используется аккорд-монограмма EAB с вариантом AEB, а в Пятом квартете встречается аккорд-монограмма BEA. Показательно, что в обоих квартетах данные аккорды исполняются *pizzicato*, тихо (*pp* в Четвёртом квартете, *p* в Пятом), оstinatно повторяются, создавая красочный фон. Таким образом, созвучия EAB и BEA, связанные с монограммой Бартока, выступают в роли лейтаккордов. Своего рода кульминацией идеи симметричности становится эпизод во Втором квартете (ц. 38-40), основанный на симметричных вертикалях (*ff*), в которых варьируется и структура, и расположение. Все эти аккорды состоят из кварт и тритонов, что создаёт напряжённое, жёсткое звучание. Среди них можно заметить и аккорд-монограмму (B-E-A), который дополняется тонами h, f. Таким образом, здесь образуется симметричный аккорд, состоящий из тритонов и кварт, с осью симметрии – тоном B (h-f-B-E-A) (пример № 10).

Кроме кварт и тритонов, – интервалов, входящих в состав аккорда-монограммы (во Втором, Третьем и Пятом квартетах), важную конструктивную роль играет интервал малой секунды. В Четвёртом квартете главный хроматический мотив (h-c-des-c-h-b) становится основой построения большинства разделов квартета<sup>4</sup>. Господство интервала малой секунды в тематизме приводит к появлению хроматического кластера-лейтаккорда (c-cis-d-dis). Малосекундовый кластер также большое значение имеет в Третьем и Пятом квартетах. Так, во II части Третьего квартета хроматический лейтаккорд-кластер приобретает конструктивное значение, так как появляется на границах разделов формы: перед разработкой (cis-d-es) и перед репризой (d-es-e-f). В этом лейтаккорде постепенно расширяется диапазон (большая секунда, малая терция, большая терция) (пример № 11).

Таким образом, монограмма у Бартока становится своего рода порождающей моделью музыкального материала квартетов. Интонационная сфера монограммы BEVA обуславливает конструктивное значение интервалов тритона и малой секунды, определяющих в свою очередь тематизм и гармонию струнных квартетов<sup>5</sup>.

При этом монограмма BEVA в квартетах Бартока играет важную роль и на более крупном уровне гармонии. Она во многом определяет тональные планы квартетов – как отдельных частей, так и цикла в целом. Из шести квартетов, объединённых в макроцикл, три написаны в тональностях, связанных со звуками монограммы.

В Первом квартете, состоящем из трёх частей, доминирует тональность A. В I части – фуге в качестве центрального элемента выступает тон f (f-c-f). II часть написана в свободно трактованной сонатной форме в тональности A.

вст. ГП	ПП	ЗП	разр.	ГП	ПП	ЗП
А	А	des	с	А	g	А
ц. 1	ц. 6	ц. 9	ц. 10	ц. 16	ц. 20	ц. 28 (т. 5)

Интродукция к III части заканчивается в gis (второй звук по отношению к тональности А). В финале, написанном в рондо-сонатной форме, также преобладает тональность А. Кроме того, здесь проявляется и тоникальность В (ц. 11 *Adagio*).

Второй квартет также состоит из трёх частей, но здесь господствует тональность В. I часть – сонатное *Moderato* начинается в тональности В, а заканчивается в А.

ГП	ПП	ЗП	разр.	ГП	ПП	ЗП
В	fis	fis	cis	А	f	А
ц. 1	ц. 5	ц. 9	ц. 10	ц. 16 (т. 9)	ц. 19 (т. 4)	ц. 20 (т. 8)

Во II части, написанной в форме рондо, преобладает тональность d; разработочный средний раздел звучит в тональности В. В III части всё вступление основано на монограмме Бартока (А-В-Е-В-Е-В). В дальнейшем в нескольких разделах расширенной трёхчастной формы важную роль играют тональности А и В.

В (вст.)	fis	А	В	А
т. 1-8	ц. 1	ц. 2	ц. 6 (т. 24)	ц. 8 (т. 9)

Особенно заметно значение тональности В в Пятом квартете: на уровне сонатного *Allegro* I части и всего цикла. Тональный план I части формы (В-С-D-E-Fis-es-В) организован на основе тональности В dur с лидийской квартой (Е) и низкой секстой (Fis=Ges). Кроме того, в тональном плане можно заметить симметричное расположение тональностей: главная партия написана в тональности В, а разработка в Е (В-Е-В).

ГП	ПП	ЗП	разр.	ЗП	ПП	ГП
В	С	D	Е	Fis	es	В
т. 1	т. 25	т. 45	т. 59	т. 132	т. 147	т. 160

В финале Пятого квартета тональный план фугато (т. 370-430) также содержит звуки монограммы: экспозиция четырёхголосного фугато проводится в тональностях Е и В (Е-В-Е-В), в разработке (С-А-Fis) тема фугато также звучит в тональности А (причём появление её подчёркивается аккордами в партии второй скрипки, состоящими из звуков монограммы ВЕА), функцию репризы выполняет обращённый ва-

риант темы фугато в тональности Е. Таким образом, в тональном плане фугато Е-В-Е-В-С-А-Fis-Е главной становится тональность Е, монограмма здесь проходит в обращении (Е-В-Е-В-А-Е), как и тема фугато в репризе (пример № 12). И в целом сонатное *Allegro* финала здесь опирается на тональность В.

ГП	ПП	разр.	ГП	ПП	кода
В	Ges	Е	В	В	АВ
т. 12	т. 55	т. 150	т. 546	т. 624	т. 700

Как видно, тональный план финала за исключением побочной партии, написанной в экспозиции в Ges, целиком основан на звуках монограммы Бартока. В коде (т. 700) быстрый темп замедляется и возникает комический эпизод. Диатонический вариант темы побочной партии, написанный в увеличении (А dur), приобретает механическое, шарманочное звучание. Его простая фактура и примитивная гармония (Т-D-Т) напоминает упражнения для начинающих пианистов. Затем комический эффект усиливается благодаря политональности В/А: мелодия перешла в В dur, а сопровождение осталось в А dur. Обе тональности В dur и А dur связаны со звуками монограммы Бартока, выражающей его внутренний мир. Возможно, композитор, заметив сходство своей темы с упражнениями для пианистов, решил его гротескно подчеркнуть. Так в сложную полифоническую ткань финала Пятого квартета включается простая мелодия, что воспринимается как своеобразная автопародия (пример № 13).

В Пятом квартете тон В становится лейттоном: он пронизывает тематизм сонатного *Allegro* I части (особенно в главной партии), мощно, ярко (унисон всех инструментов, *ff*) звучит в её кульминации (реприза, ц. 160) (пример № 14). В этом значении тон В появляется и в финале, так как главная партия V части является вариантом главной и побочной I части; завершается финал, как отмечалось, утверждением главной тональности В.

В Третьем, Четвёртом и Шестом квартетах также появляются тональности, связанные с монограммой Бартока, но – в качестве местных центров. Так, например, в Третьем квартете, состоящем из двух частей, главная тональность – d. Во II части, написанной в сонатной форме, в разработке тема фугато звучит в тональностях А и Е (А-Е-А-Е). В фугато монограмма Бартока проходит неоднократно в разных вариантах (Е-А-В, А-Е-В, А-В-Е). Кроме неё здесь появляется монограмма ВАСН в партии виолончели и её вариант АВНС в партии второй скрипки (пример № 15).

В симметричном пятичастном Четвёртом квартете доминирует тональность С (I часть и Финал), два Скерцо звучат в тональностях Е (II часть) и As (IV часть), а медленная III часть – в А. Таким образом, II и III части написаны в тональностях, связанных с бартоковской монограммой. В конце I части,

а также Финала вновь возникает монограмма ВАСН. Кроме того, завершает I часть монограмма Штефи Гейер (Es-E-F-G-E) (пример № 16).

В Шестом квартете, состоящем из четырёх частей, преобладает тональность F. I часть написана в тональности D, II (Марш) – в Fis, III (Бурлетта) и IV (Финал) в F. Весьма значительна при этом и тональность В: квартет начинается с темы *Mesto* – эпиграфа, соединяющего части цикла подобно развивающемуся рефрену. Впоследствии она становится основной темой Финала, во многом ориентированной по звуковому составу на центр В и непосредственно реализующей эту направленность в своём проведении перед Бурлеттой. В звуковом составе финала квартета проявляется высокая концентрация как авторской монограммы (ВЕАВ), так и ВАСН (с перестановкой звуков ВАНС), неоднократно проводится монограмма Штефи Гейер (ракоходный вариант G-F-E-Es) (пример № 17). Монограмма Бартока (ВЕВА) проникает в углублённо лирическую музыку Финала не случайно, так как в этой музыке сосредоточены самые глубокие раздумья автора, а монограмма становится квинтэссенцией личного, духовного мира композитора. В середине Финала возникает реминисценция тематизма из I части квартета: тема главной партии в A dur и тема побочной партии в F dur (причём тональности здесь сохраняются те же). Завершается Финал темой *Mesto* – лирической думой композитора о Венгрии, которую он навсегда покидал.

Первый квартет написан в тональности А, Второй и Пятый квартеты – в В, Третий квартет зву-

чит в тональности d, Четвёртый в С, а Шестой в F. В тональном плане всего макроцикла струнных квартетов А-В-d-С-В-F главной является тональность В, а тональности А, d, С, F так или иначе входят в её состав. Показательно, что важную роль бартоковская монограмма играет в тональном решении квартетов раннего и позднего периодов, в то время как в Третьем и Четвёртом квартетах появление её единично. Может быть, это связано с некоторой конструктивной усложнённостью музыки Бартока среднего периода. Следует отметить, что автомонограмма имеет большое значение в первых частях квартетов и финалах, что вероятно, объясняется репрезентативной функцией начальной части и итоговой – в финале.

Итак, особенности строения авторской монограммы (большое значение интервала тритона, симметрия) оказывают влияние на звуковысотную организацию струнных квартетов: возрастает роль симметричных аккордов, созвучий, состоящих из тритонов, лейтинтервала тритона (В-Е). Звукосочетание ВЕВА и образующиеся на его основе лейтмотивы, лейтгармония, лейттон (В), лейттональность (В) способствуют объединению всех Шести квартетов в макроцикл. Господство вариантности в струнных квартетах Бартока выявляет родство с фольклорной музыкой<sup>6</sup>. Монограмма, будучи в известном смысле выражением авторского «я», несомненно вносит в музыку квартетов лирическое начало. Обращаясь к этому шифру в ранних сочинениях через усложнение музыкального языка среднего периода, композитор приходит к мудрой простоте и гармонии своих поздних квартетов.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Несмотря на то, что иностранная литература о Бартоке весьма обширна, в работах зарубежных авторов не удалось обнаружить каких-либо упоминаний о бартоковской монограмме [см., например: 8–13]. С. Нестеров, анализируя Сонату для скрипки соло Бартока [3, с. 9], обнаруживает у композитора авторскую монограмму, но говорит о ней попутно в связи с решением других исследовательских задач. В отношении же струнных квартетов данное явление вообще не рассматривалось.

<sup>2</sup> Симметрия в квартетах Бартока воплощается на разных уровнях: гармонии, мелодии, формы. Она вносит в произведение венгерского композитора особую упорядоченность, ясность, стройность. Симметрии в музыке, в том числе и в сочинениях Бартока, посвящён целый ряд исследований, среди которых работы Л. Александровой [1], Е. Соколовой [5] и др. авторов. Так, Л. Александрова, анализируя произведения Бартока, соотносит симметрию и антисимметрию с принципами сохранения и изменения в музыке.

<sup>3</sup> Подобная мотивная работа характерна также для музыки нововенцев. В отношении же монограммы возникает аналогия между Бартоком и Бергом: оба композитора используют звуковое кодирование систематически, в различных преобразованиях, что обуславливает гармонию и тематизм их произведений. Кроме того, по звуковому составу бартоковская монограмма близка монограммам Берга (АВАВЕГ)

и Веберна (АЕВЕ), основанных на тех же интервалах малой секунды и тритона.

<sup>4</sup> Анализируя этот квартет, Э. Денисов отмечал роль серийных принципов в развитии тематизма: «музыкальная ткань рождается как производное из внутренних потенциальных возможностей темы серии, лежащей в основе данного произведения» [2, с. 6].

<sup>5</sup> Показательно, что В. Лютославский в «Траурной музыке памяти Бели Бартока» обобщил этот интонационный комплекс: в «Прологе» и «Эпilogue» двенадцатизвучная биинтервальная серия состоит из тритонов и малых секунд f-h-b-e-es-a-as-d-des-g-ges-c (6:1). Она близка упоминаемому уже двенадцатизвучному бартоковскому комплексу из III части Второго квартета, основанному на интервалах тритона и малой секунды (g-des-d-as-A-es-B-E-f-h-c-ges). Но у Бартока, в отличие от Лютославского, кроме этих интервалов, в центре зеркально симметричной последовательности находится квинта (es-b).

<sup>6</sup> В квартетах Бартока объединяются различные виды техники: варьирование, характерное для фольклора и полифоническая техника, типичная для музыки нововенцев. Вариантно-полифоническое развитие у Бартока представляет собой органичный синтез традиций народного и профессионального искусства.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Александрова Л. Порядок и симметрия в музыкальном искусстве: логико-исторический аспект. – Новосибирск, 1995.
2. Денисов Э. Предисловие // Барток Б. Квартеты для двух скрипок, альты и виолончели. Т. 2 (№ 4-6). – М.; Л., 1966.
3. Нестеров С. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов н/Д, 2009.
4. Нестеров С. Жанрово-стилевые и композиционные взаимодействия в метациклах Регера и Изаи для скрипки соло как исполнительская проблема // Международная научная интернет-конференция / Ростовская гос. консерватория им. С. Рахманинова. – Ростов н/Д, 2009.
5. Соколова Е. Проявление принципов симметрии в звуковысотной организации струнных квартетов Бартока: дипл. работа. – Екатеринбург, 2001.
6. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. – М., 1993.
7. Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII-XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. – Новосибирск, 2006.
8. Antokoletz E. The Music of Béla Bartók: a study of Tonality and Progression in Twentieth // Century Music. – Berkeley; London: Univ. of California Press, 1984.
9. Antocoletz E., Fischer V., Suchoff B. Bartók Perspectives: Man, Composer, and Ethnomusicologist. – Oxford Univ. Press, 2000.
10. Maison C. Essay in Analysis. Tonality, symmetry and latent serialism in Bartók's Four Quartet. – The Music Review, vol. VIII, August, 1957.
11. Mawer D. Exploring Complementation in Bartók's Third Quartet. – Society for Music Theory, vol. 13, December, 2007.
12. Perle G. Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók. – London, 1978.
13. Spinosa F. Beethoven and Bartók: A Comparative Stude of Motive Techniques in the later Beethoven Quartets and six String Quartets of Béla Bartók. – DMA, Perfomance, Univ. of Illinois, 1969.

## НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример № 1а

Б. Барток. Шестой квартет, I ч.



Пример № 3 б

Первый квартет, II ч.



Пример № 1б

Четвёртый квартет, I ч.



Пример № 4

Второй квартет, II ч.



Пример № 2

Первый квартет, II ч.



Пример № 3 а

Первый квартет, II ч.



Пример № 5

Шестой квартет, III ч.

Музыкальный пример № 5, Шестой квартет, III часть. Музыкальный фрагмент с динамическими пометками *p*, *mf*, *f* и *ff*, а также указаниями *accel.*, *pizz.* и *arco*.

Пример № 6

Второй квартет, II ч.

Музыкальный пример № 6, Второй квартет, II часть. Темп: *Allegro molto capriccioso* (♩ = 132 - 140). Музыкальный фрагмент с динамическими пометками *f*, *sf*, *ff* и указаниями *pizz.* и *arco*.

Пример № 7

Второй квартет, III ч.

Музыкальный пример № 7, Второй квартет, III часть. Темп: *Lento* (♩ = 63 - 60). Музыкальный фрагмент с динамическими пометками *p*, *sf*, *ff* и указаниями *con sord.* и *espr.*.

Пример № 8

Второй квартет, I ч.

Музыкальный пример № 8, Второй квартет, I часть. Темп: *stretto* (♩ = 170). Музыкальный фрагмент с динамическими пометками *sf*, *f*, *mf*, *cresc.* и указанием *stretto*.

Пример № 9

Третий квартет, II ч.

Example 9: Third Quartet, II movement. The score shows three staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *simile*.

Пример № 11

Третий квартет, II ч.

Example 11: Third Quartet, II movement. The score shows two staves with a *rallentando* marking and dynamic markings like *col legno* and *dim.*

Пример № 10

Второй квартет, II ч.

Example 10: Second Quartet, II movement. The score shows two staves with dynamic markings such as *sf*.

Пример № 12

Пятый квартет, V ч.

Example 12: Fifth Quartet, V movement. The score shows two staves with dynamic markings like *mp* and *pizz.*, and includes a section marked *arco*.

Пример № 13

Пятый квартет, V ч.

Example 13: Fifth Quartet, V movement. The score features two staves with a tempo marking *Allegretto, con indifferenza* and various dynamic and performance markings like *pizz.*, *arco*, *meccanico*, *rall.*, and *molto*.

Пример № 14

Пятый квартет, I ч.

♩ = 138-132

Пример № 15

Третий квартет, II ч.

Пример № 16

Четвёртый квартет, I ч.

Пример № 17

Шестой квартет, III ч.

Mesto, ♩ = 96

Драчёва Татьяна Геннадьевна

соискатель кафедры теории музыки

Уральской государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского

