Пятый квартет Б.А. Чайковского: исполнительский анализ

УДК 78.071.4
ГРНТИ 18.41.51

Логинов Евгений Михайлович
Профессор
кафедры камерного ансамбля и струнного квартета РАМ им. Гнесиных,
г. Москва

Тагзиева Бэла Налковна
Профессор кафедры истории и теории музыки
Дамасского института музыки и театра, г. Жуковский МО

Работа выполнялась в домашних условиях
на основании накопленного преподавательского опыта.
Также для ознакомления с уртекстом квартета №5
использовался читательский зал РГАЛИ,
г. Москва, Выборгская ул., д. 3, корп. 1
E-mail: evgenlog@yandex.ru

Творчество Б. А. Чайковского — одного из самых значительных композиторов второй половины двадцатого века — было недооценено при жизни, остаётся мало исполняемым и в настоящее время. Несомненно, что в широчайшей сфере его творческих интересов симфоническая музыка занимала основное место, и о ней написано немало статей. Камерному творчеству композитора уделено гораздо меньше внимания, хотя оно отмечено очень глубокими по содержанию, яркими по эмоциональной выразительности, оригинальными по форме и высокодуховными произведениями. Вышесказанное в полной мере относится и к его квартетному творчеству, в котором также нет произведений незначимых, проходящих, написанных, так сказать, на потребу дня без предельной самоотдачи и напряжения всех душевных и интеллектуальных сил. Давая краткий обзор всего квартетного творчества и подробный исполнительский анализ Пятого квартета, авторы стремились не только привлечь внимание широкого круга музыкантов к этой стороне творчества Б. Чайковского, но и помочь практическими советами и методическими рекомендациями тем молодым исполнителям, кто впервые обратился к работе над его квартетами.

Ключевые слова: Борис Чайковский, квартет, исполнительский анализ, методические рекомендации в музыкальном исполнительстве

«Квартет — один из труднейших музыкальных жанров [1]»

Д. Шостакович

«Я отдаю предпочтение всем тем жанрам, к которым обращался и продолжаю обращаться... Главное — потребность высказывания... [2, стр.229]»

Б. Чайковский

Невозможно не согласиться с утверждением Шостаковича относительно сложности квартетного жанра, причём как для тех, кто пишет квартетную музыку, так и для тех, кто её исполняет. И здесь так же недостаточно для композитора знать природу и технические возможности струнно-смычковых инструментов, владеть самыми разнообразными композиторскими техниками и приёмами и уметь объединять четыре инструмента в единое звуковое целое, как и для исполнителя быть крепким профессионалом, умело справляться со всем арсеналом современных

исполнительских средств и (что, наверное, и есть самое трудное в квартетном исполнительстве) добиваться от себя и своих партнёров максимального сходства звучания в каждой мелодии, каждом пассаже, каждом техническом приёме.

Нет, самое главное — композитор должен ***иметь в душе что сказать*** средствами квартета — небольшого струнно-смычкового ансамбля со своими достаточно ограниченными возможностями в плане звукового объёма и тембрового богатства, но огромными — в передаче различных эмоциональных состояний и тончайших душевных движений, а исполнители — ***понять и суметь это передать.***

Обратившись к музыке Бориса Чайковского, понимаешь, что в его квартетном творчестве, как и в его творчестве в целом, нет произведений незначимых, проходящих, написанных, так сказать, на потребу дня без предельной самоотдачи и напряжения всех душевных и интеллектуальных сил. К какой бы форме музыкального высказывания он ни обращался, он делал это исходя из внутренней потребности найти в музыке ответы на волнующие его вопросы мироздания, истории, собственных душевных переживаний и поисков.

Его музыка была его дневником и одновременно летописью эпохи. И в каждом жанровом ответвлении творчества Бориса Александровича мы находим ту волнующую его проблематику, которая наилучшим образом могла быть отражена средствами именно этого жанра, этого инструмента (или группы инструментов), этого голоса.

Струнный квартет стал для Бориса Чайковского **глубоко личной областью творчества**. В обществе четырех инструментов, как в узком кругу близких людей, он находит свой — полный сомнений и надежд, открытий и разочарований, радостных встреч с возвышенным и прекрасным и неизбежных столкновений с агрессивным и жестоким — путь к стабильности, к равновесию, к неугасимому свету духовной красоты.

Интересно, что путь этот (так же, как и духовный рост и становление личности самого композитора) прослеживается на всем протяжении его квартетного творчества, и каждый новый опус в этом жанре — новый виток раздумий, новый жизненный этап. Можно даже осмелиться утверждать, что в квартетах Бориса Чайковского запечатлено обретение им собственной жизненной мудрости, переход от юношеской непосредственности и лёгкости восприятия жизни к её философскому осмыслению и пониманию.

Интересен в этом смысле тот факт, что если учителя Б. Чайковского — Д. Шостакович и Н. Мясковский, однажды обратившись к этому жанру, не оставляли его до конца жизни (Шостакович — 15 квартетов, Мясковский — 13), то сам он, написав с 1954 по 1976 год шесть квартетов, больше к ним не возвращался, словно решил для себя некую поставленную задачу и поставил точку.

Если говорить о стилевом направлении квартетного творчества, то квартеты Б. Чайковского стоят в некотором роде «особняком» в камерной музыке второй половины XX века, даже несмотря на то, что он является продолжателем традиций Мясковского, Шостаковича, Шебалина, так как они наполняют классическую форму современным и глубоко личностным содержанием, сохраняя традиционные очертания и принципы этого жанра, когда даже у **предыдущего** поколения композиторов, вступивших в пору творческой зрелости в 60-е годы, сама необходимость его существования подверглась сомнению.

«Может ли поэт обойтись без строки или строфы? Так и музыка невозможна без мелодии. Я не боюсь употреблять и каданс, и задержание. Главное, как это сделать» [2, стр.235] — говорил Борис Чайковский.

При этом он не обошел стороной и новейшие достижения в области гармонии, сонорики,

ритма, формообразующих приемов, и каждое из них занимает в его творчестве своё убедительное место. В этом смысле квартеты, как, может быть, никакой другой жанр, демонстрируют ассимиляцию новых явлений музыкального языка в творчестве Б. Чайковского, то есть их принятие и переплавку в творческом горниле композитора в некую новую, идеально сбалансированную форму.

Он начинает с классических по форме трёхчастного (первый) и четырёхчастного (второй) квартетов, в которых сохраняется тональное начало, традиционный темповый и ладовый контраст и принципы строения цикла.

Между Первым квартетом и Первой «Классической» симфонией Прокофьева можно провести аналогию: и здесь и там две крайние подвижные мажорные части оттенены светлым минором средней медленной части.

Второй — будучи по форме классическим четырёхчастным циклом со скерцо и медленной частью — по характеру музыки уже отходит от первозданной чистоты и безоблачности Первого, и особую роль в этом играет финал, наполненный контрастами и конфликтными столкновениями, резкими диссонансами и жесткими ритмами.

Первый квартет написан в 1952, Второй — в 1961 году.

Третий квартет, созданный в 1967 году, является ярким свидетельством того, что автор не отстраняется от новейших тенденций и веяний в мире музыки того времени и испытывает их в своём творчестве. Здесь перед нами предстаёт всё многообразие противоречивых состояний, иногда даже вызывающих ассоциацию с ощущением физической боли, а иногда — с раздражающими бытовыми звуками реальной жизни.

В квартете шесть частей, в которых главенствуют умеренные темпы. Здесь действуют особые законы развертывания музыкального материала с преобладанием экспозиционного типа изложения, что заставляет говорить о чертах сюитности. Музыкальные образы, обрастая в своём становлении новыми подробностями, обретают всё большую выразительность и сменяют друг друга по принципу сюжетности. Эта выразительность становится настолько яркой, что по силе психологического воздействия приближается к изобразительному ряду, например, в заключительных тактах возникает практически осязаемый образ острого луча, пробившегося в полумрак комнаты через пыльное окно.

В трёхчастном Четвёртом квартете, созданном в 1972 году, происходит преодоление настроений и состояний предыдущего квартета (при всём их колористическом сходстве). Здесь уже и чистым звуковым краскам находится место, появляется «атмосфера» в пространстве. В медленной средней части опять (как во Втором квартете) разворачивается прекрасная мелодия, затем звучит удивительная песенная мажорная тема с характерными интонациями советской эпохи, которая прорывается даже через наползающие хроматические напластования.

А в финале сквозь контраст диссонирующих фактурных пластов проступает будто бы из небытия возникшая настоящая высокая духовность.

При сопоставлении всех квартетов невольно напрашивается вывод — через кризисные многочастные Третий и Четвертый квартеты автор приходит к лаконичной одночастной форме Пятого и Шестого. (Кстати, все три последних квартета появляются на свет с двухгодичным перерывом: Четвертый — 1972 г., Пятый — 1974 г., Шестой — 1976 г.)

Острая конфликтность, драматизм и напряжение, характерные для предыдущих квартетов, остаются и в двух последних, но здесь доминируют мелодии. Удивительной красоты, с нетривиальным, свежим гармоническим сопровождением они настолько прекрасны, что порой

даже не верится, что они появились в последней четверти XX столетия.

И для Пятого, и для Шестого квартетов характерна сквозная форма развития материала, причём этот композиционный принцип наметился ещё в предыдущих сочинениях.

При прослушивании квартетов часто возникают ассоциации с сочинениями других жанров, например, с глубоко эмоциональными речитативами и монологами из вокальных произведений.

Много пересечений и с симфонической музыкой (как мелодических, так и тембральных, а также связанных с развертыванием тематического материала).

В то же время и квартетная фактура разработана композитором идеально. Возникает ощущение, что нет такого приема письма, который бы не был им использован: всевозможные комбинации удвоений голосов, драматургические противопоставления разных пластов звучания, разнообразные полиинтервальные созвучия, имитационные и фугированные формы изложения музыкального материала, гомофонно-гармоническая фактура и, наконец, самостоятельное развитие каждого из голосов при одновременном звучании всех четырех — всё это находит своё истинное место, вызывая восхищение и уважение перед огромным талантом и неиссякаемым трудолюбием мастера.

Переходя к подробному разбору Квартета № 5, необходимо отметить, что, несмотря на одночастную форму и лаконичность изложения музыкального материала, его содержание не оставляет ощущения незавершённости или недосказанности. Это мечты, воспоминания, размышления о жизни и её философское осмысление.

В музыкальной литературе в одночастных сочинениях очень часто встречается сонатная форма с её контрастными образами и их взаимодействием.

Пятый квартет Б. Чайковского представляет совсем иной вариант: это трёхчастная форма с чертами цикличности (наличие контрастных эпизодов). Здесь каждый из разделов имеет своё драматургическое значение, и основная связующая роль принадлежит главной теме, которая в своём становлении и развитии проходит через все разделы.

На неё возложены две главные задачи сочинения: раскрыть основной художественный образ и добиться цельности и непрерывности развития. А её оригинальность и яркий контраст с тематическим материалом среднего эпизода создаёт тот уровень напряжения, который и определяет драматургию сочинения.

Форма произведения построена по принципу сквозного развития, но очень чётко организована и состоит из вступления, экспозиции, среднего раздела, репризы и коды.

Вступление представляет собой блок из двух контрастных по фактуре и характеру построений.

Первое — это двутакт, состоящий из аккордов-кластеров (в дальнейшем он увеличивается до восьми тактов), а второе можно условно назвать «фанфарным». Эти построения имеют формообразующее значение, так как совместно или порознь они появляются перед каждым проведением главной темы, как бы подготавливая её и создавая определённый настрой. Мелодически они не оформлены и фактурно контрастны. В какой-то мере они выполняют функцию «темы рока».

Основная тема квартета поручена первой скрипке и звучит в высоком регистре в сопровождении колышущегося триольного аккомпанемента, который является продолжением и своеобразной трансформацией первоначальных нисходящих полутоновых последовательностей, сопровождающих «фанфарную» тему. Эта фактура будет использоваться в аккомпанементе главной темы на протяжении всего квартета, как бы символизируя «бег времени».

Мелодия основной темы формируется постепенно, в процессе развития, и основой её является поступенное нисходящее движение, которое каждый раз начинается с другой ноты, что придаёт ей особую прелесть. И если в нисходящих интонациях чувствуется печаль, то в восходящих — призыв к действию.

В экспозиции главная тема проводится три раза, и по мере становления её регистр меняется, динамика усиливается, фактура сопровождения уплотняется, а в третьем проведении и диапазон значительно расширяется, и продолжительность (по сравнению с первым появлением) увеличивается практически в два раза — это кульминация первого раздела.

В среднем разделе, имеющем трёхчастную структуру, появляется новая контрастная тема. Чередование восходящих скачков на кварту, квинту и сексту с как бы застывшими трельными аккордовыми построениями и сменяющее их гаммообразное нисходящее движение голосов создают хрупкий, воздушный, нереальный образ.

И если главная тема всегда звучит у первой скрипки, и только в конце репризы к ней присоединяется вторая скрипка (в терцию), то мелодия этой темы передаётся поочерёдно всем инструментам квартета.

Средний эпизод завершается на звуке es^2 *(ritenuto,* ***pp****)* и «взрывается» ярким, драматичным звучанием фанфар, подготавливающим победное звучание главной темы, обогащённой новой интонацией: **восходящей секундой** в нюансе ***ff***. Эта динамическая реприза является центральной кульминацией квартета. Но и это проведение постепенно истаивает и после продолжительного *diminuendo* завершается на *pp.*

И здесь на основе привычного триольного колышущегося аккомпанемента, неизменно сопровождающего главную тему и ставшего её неотъемлемой частью, звучат гаммообразные пассажи, сменяющиеся легким шорохом повторяющихся коротких арпеджио, на фоне которых появляется простая, лёгкая и невесомая мелодия у виолончели (флажолеты) с редкими вкраплениями нот у альта (*pizzicato*) — как картинка-воспоминание из далёкого прошлого.

Эта призрачная мелодия растворяется в фактуре сопровождения, её сменяют громкие призывные интонации основной темы, которые приводят к последнему проведению аккордов и собственно коде (Lento): появляется мелодическая линия аккомпанемента главной темы с её характерным поступенным движением. Звучание постепенно усиливается от ***p*** до ***ff*** и подготавливает заключительное краткое проведение мотива главной темы — как итог всего произведения и утверждение его основной философской идеи: ***что бы ни случилось, жизнь продолжается***.

Таким образом, классическая трёхчастная форма получила в Пятом квартете Б. Чайковского новое оригинальное воплощение благодаря своеобразному развитию основной темы на протяжении всего сочинения. А тщательная отделка всех голосов фактуры, логичность их развития и полифункциональность может считаться неотъемлемой частью индивидуального стиля автора.

Прежде чем начать исполнительский разбор квартета, необходимо подчеркнуть, что, несмотря на небольшие размеры и лирический характер, композитор сумел вложить в него глубокое философское содержание, и это возлагает особую ответственность на исполнителей и требует от них особой тщательности в выборе художественных средств и технических приёмов.

Не претендуя на исчерпывающий исполнительский анализ, автор статьи проанализирует некоторые трудности, преодоление которых поможет исполнителям точнее выполнять указания автора и тем самым ближе подойти к достижению наилучшего результата при воплощении художественного замысла сочинения.

Вступление начинается с выдержанных нот, звучащих *non vibrato* в нюансе ***ff*** на протяжении нескольких тактов. Этот приём, позволяющий исполнителям достичь особого звукового колорита, довольно редко встречается в струнно-смычковой практике, и для овладения им каждому участнику необходимо провести серьёзную самостоятельную работу. Дело в том, что указание *non vibrato* весьма осложняет здесь достижение качественного звучания, так как именно интенсивное вибрато позволяет музыкантам медленно вести смычок с сильным нажимом без потери качества звука, и требуется определённое время для того, чтобы найти идеальное сочетание скорости ведения и нажима смычка на струну.

А чтобы эти кластеры (как в первом, так и во втором случае) начинали звучать одновременно, необходимо брать их «со струны», а не «с воздуха».

Ещё одна трудность подстерегает музыкантов при первом проведении главной темы. Дело в том, что она сопровождается насыщенным фактурным сопровождением, которое может просто заглушить её при отсутствии должного контроля со стороны аккомпанирующих участников ансамбля, тем более, что в их партиях также указан нюанс ***f***. Но это ***f*** должно быть «дозированным», аккомпанирующим.

И всё же основной проблемой на пути воплощения авторского замысла (и в то же время, «золотым ключиком» к пониманию идейного содержания и характера музыки) является точное соблюдение всех метроритмических указаний темпа.

Благодаря свидетельствам исполнителей, работавших под руководством самого автора, мы знаем, как требовательно он относился к тщательному выполнению всех своих указаний и обозначений, проставленных в нотах. Так А.А. Дёмин [1] вспоминает [3, стр. 215]: «У меня был такой случай. Была запись Шестого квартета Бориса Александровича. Это было вместе с ним сделано. Накануне перед записью пришли к нему домой, играли, всё замечательно...На следующий день Борис Александрович пришёл на запись, сидел в студии в аппаратной, а мы решили что-то поменять в штрихах. Он стал настаивать, чтобы всё, что написано в партитуре, исполнялось досконально. И когда мы во время записи это уже сделали вместе с его подсказками, оказалось, что это значительно убедительнее. Он очень точен во всём.»

Несомненно, что и авторские метроритмические указания в Квартете № 5, определяющие не только начальный темп исполнения, но и все его дальнейшие изменения, являются своеобразной «лоцманской картой скоростного режима». И точное следование ей помогает не только слушателям — понять весьма своеобразную и в то же время очень логичную форму этого одночастного произведения, но и исполнителям — добиться наиболее яркого и убедительного воплощения художественного замысла композитора. В свою очередь, несоблюдение указанных темпов может стать одной из главных причин неудачного исполнения данного сочинения.

Ещё одно замечание в связи с тщательной проработкой композитором ВСЕХ деталей сочинения и его настойчивым требованием неукоснительно выполнять все авторские указания в тексте: все проведения основной темы сопровождаются аккомпанементом, построенным в форме повторяющихся триольных фигураций, исполняющихся штрихом *legato* двумя инструментами, (в основном, второй скрипкой и альтом), и выдержанных нот у третьего (чаще всего, виолончели). Продолжительность этих лиг обозначена композитором не формально, она не одинакова и зависит от таких причин, как: интенсивность звучания, нюансировка, интервалика, использование одной или двух струн, строение мелодической линии, метр. А потому не вызывает сомнений и необходимость их выполнять.

В этой связи хочется обратить внимание на лиги в аккомпанирующих партиях второй скрипки и альта в первом проведении главной темы (тт. 11-26), где они сформированы таким образом, что

в первом такте ноты объединены лигами по четвертям (т. 11), во втором — по полутактам (т. 12), а в третьем такте организованы так, что совпадают с партией первого скрипача (т. 13), и лишь начиная с т. 14 слигованы по тактам. При этом сразу видно, что в данном случае выбор лиг не связан ни с одной из вышеперечисленных причин, а это может спровоцировать музыкантов на то, чтобы и здесь объединить все ноты в такте на один смычок. Однако при более тщательном анализе становится понятно, что различия в этих лигах выполняют *организационно-дирижёрскую роль*, даже визуально помогая музыкантам *при первом проведении темы* этими подчиненными единому ритму движениями правой руки сразу уверенно входить в новый темп (Poco animato), а потому предпочтительнее соблюдать их, а не «исправлять».

И все же, пожалуй, единственным исключением из этого правила (выполнять все указания автора) является средний раздел (тт. 94-128). Здесь в связи со спецификой струнно-смычкового звукоизвлечения музыкантам приходится делать выбор между неукоснительным выполнением «авторских» штрихов и наиболее точным и убедительным воплощением его музыкального содержания. (Слово «авторских» поставлено в кавычки в связи с тем, что, когда автор статьи познакомился с оригинальной рукописью Квартета, которая находится в РГАЛИ [2], он убедился в том, что между ней и изданными нотами есть расхождения. Чтобы не вносить путаницу, в статье приводятся обозначения, взятые из опубликованного издания.)

Средний эпизод этого раздела состоит из двух предложений (тт. 107-116), при этом первое (тт. 107-110) исполняется в нюансе ***mf***, а второе (повторное, но более развитое) (тт. 111-116) — ***ppp***. Поэтому представляется более естественным начинать второе предложение смычком *вверх*, а не *вниз*, как указано в партитуре [3]. Для этого достаточно сыграть во всех партиях две последние ноты в т. 110 *отдельно,* а не на один смычок. Тогда и очень важный динамический контраст между двумя предложениями соблюдать легче.

Но своего рода стратегическим пунктом, которому должен быть подчинён выбор штрихов в среднем разделе, и который необходимо начинать *вниз* смычком, является т. 129 — начало фанфарного эпизода (тт. 129-136). Именно этой цели служат те незначительные изменения в штрихах, которые предлагает автор статьи, а именно:

— объединить в одном движении две последние ноты в т. 114 во всех партиях;

— применить «веерную» [4] незаметную смену смычка во второй половине т. 117 в партиях второй скрипки, альта и виолончели;

— объединить на один смычок (но сыграть раздельно) две первые ноты в т. 119 в партии альта;

— сыграть отдельными смычками второй пунктир в т. 123 в партии альта.

Внимательный читатель, конечно, заметил, что, используя эти штрихи, музыканты попутно решают ещё одну задачу в партиях первой и второй скрипок, а именно: избегают необходимости брать на один смычок в т. 122 две выдержанные ноты (как приходится делать, если следовать штриховым обозначениям в партитуре). Это не очень удобно, так как, кроме того, что эти ноты весьма продолжительны, они исполняются на мощном *crescendo*, которое начинается в т. 119.

Несколько слов ***о характере*** среднего раздела. Его хрупкий, иллюзорный, несколько насторожённый и даже (несмотря на смешанный размер [5]) абстрактно-танцевальный характер требует особого звучания, особого штриха. Его следует исполнять в верхней части смычка легкими движениями без акцентов, но чётко артикулируя и слегка отделяя одну ноту от другой.

Трудная задача во время исполнения «легатного» эпизода (тт. 107-108 и 111-112) состоит в том, чтобы на всём его протяжении добиваться ровного звучания. Для этого следует как можно

меньше смычка «отдавать» на слигованные нисходящие пассажи (при сохранении! нюанса ***mf***) и легко возвращать его в исходную точку на последней четверти, не акцентируя пунктиры в конце каждого такта.

Непростую задачу ставит перед музыкантами и исполнение пунктирных последовательностей с трелями (тт. 95, 97 и т. д.): здесь необходимо выдерживать трель до конца первой ноты (*восьмая* с двумя точками) и не передерживать вторую (*тридцать вторая*). Это требование относится и к пунктирам без трелей.

Завершая исполнительский разбор этого раздела, хочется добавить, что тем небольшим и очень осторожным штриховым изменениям в партитуре, которые позволил себе сделать автор статьи, есть ещё одно оправдание: мало того, что в изданном варианте существуют расхождения с оригинальной рукописью, иногда «не стыкуются» штрихи и в самой рукописи.

Несколько коротких замечаний:

— аккорды с форшлагами (тт. 60 и 62) могут прозвучать лучше, если их взять вверх смычком;

— чтобы точно и без лишних движений выполнять штрихи композитора, необходимо обратить особое внимание на правильное распределение смычка;

— штрих *marcato* (тт. 73-77) выполнять в верхней половине смычка;

— традиционно трудная задача интонирования в квартетном исполнительстве усугубляется в Пятом квартете весьма характерным для манеры письма Б. Чайковского дублированием (иногда двойным) голосов. Поэтому следует обратить особое внимание на чистое интонирование как отдельных нот, так и параллельных мелодических линий, проводимых в разных голосах и звучащих в унисон или в октаву, а также на настройку открытых струн, которые очень часто звучат в квартете в подобных случаях.

В заключение хочется добавить, что творчество Б. А. Чайковского — по мнению ведущих теоретиков и композиторов России и зарубежных стран, одного из самых значительных композиторов второй половины двадцатого века не только России, но и всего мира — было недооценено при жизни, остаётся редко исполняемым и в настоящее время. Несомненно, что в широчайшей сфере его творческих интересов симфоническая музыка занимала основное место, и о ней написано немало статей. Камерному творчеству композитора уделено гораздо меньше внимания, хотя оно отмечено очень глубокими по содержанию, яркими по эмоциональной выразительности, оригинальными по форме и высокодуховными произведениями. Вышесказанное в полной мере относится и к его квартетному творчеству, в котором также нет произведений незначимых, проходящих, написанных, так сказать, на потребу дня без предельной самоотдачи и напряжения всех душевных и интеллектуальных сил. И если краткий обзор квартетного творчества и подробный исполнительский анализ Пятого квартета не только привлечёт внимание широкого круга музыкантов к этой стороне творчества Б. Чайковского, но и поможет практическими советами и методическими рекомендациями тем молодым исполнителям, кто впервые обратился к работе над его квартетами, авторы будут считать свою цель достигнутой.

Список литературы:

1. Новые работы композитора Д. Шостаковича. Известия. 1938 29 сентября
2. Вместе с Борисом Чайковским... Галина Овсянкина // Творческое наследие Бориса Чайковского. — сб. ст., сост. и ред. В.М. Келле. М.: ПРОБЕЛ, 2015.
3. Сборник статей «Творческое наследие Бориса Чайковского». Москва, 2015

Ссылки:

1. Андрей Авенирович Дёмин (1950 — 2018) — Заслуженный артист РСФСР, виолончелист, солист, оркестровый музыкант, педагог.
2. Российский государственный архив литературы и искусства.
3. В оригинале этого обозначения нет.
4. То есть менять направление движения смычка не одновременно всеми исполнителями, а поочерёдно.
5. Здесь чередуются такты, имеющие пяти-, семи- и девяти- дольные размеры.