

УДК 780.616.432:785.74]:781.68.071.2

DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.59.03>**Дарья Кутлуева,***преподаватель кафедры камерного ансамбля,**соискатель кафедры теории музыки**Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского**<https://orcid.org/0000-0002-2751-5720>**[daryakutlueva@gmail.com](mailto:daryakutlueva@gmail.com)***Daria Kutluieva,***Lecturer at the Chamber Ensemble Department,**Applicant at the Theory of Music Department,**Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts**<https://orcid.org/0000-0002-2751-5720>**[daryakutlueva@gmail.com](mailto:daryakutlueva@gmail.com)*

**ЖАНРОВЫЕ СЛАГАЕМЫЕ  
ФОРТЕПИАННОГО КВАРТЕТА И ИХ ОТРАЖЕНИЕ  
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ  
(НА ПРИМЕРЕ КВАРТЕТА № 1 ES-DUR ЛЮДВИГА ВАН БЕТХОВЕНА)**

*Актуальность* темы настоящей статьи обусловлена задачами научного изучения жанровых слагаемых фортепианного квартета и их воплощения в современной исполнительской практике. *Цель* предлагаемой статьи – раскрытие свойств данного жанра в научной и исполнительской практике. *Методы исследования* – жанрово-генетический и компаративный. Фортепианный квартет вбирает в себя свойства струнного квартета, сольного концерта, различные принципы формообразования и камерно-ансамблевого письма. Способом познания данного жанра выступает анализ исполнения избранного сочинения различными коллективами, один из которых демонстрирует квартетное мышление, другой – концертно-виртуозное.

*Ключевые слова:* фортепианный квартет, камерный ансамбль, жанр, Л. Бетховен, исполнительская интерпретация.

*Kutluieva Daria. Genre components of the piano quartet and their reflection in performing interpretations (exemplified by the Quartet № 1 Es-dur by Ludwig van Beethoven). Relevance of the study* is the need for scientific research of the genre components of the piano quartet and their implementation in contemporary performing practice. *Main objectives of the study* is related to the need to disclose the content properties of the genre of the piano quartet and its capture in existing executable interpretations. *Methodologies* of this research are selected genre-genetic, revealing the

typological essence of the piano quartet, and comparative, which is due to the formulated topic of the article. **Results and conclusions.** Numerous scientific studies devoted to the study of the piano quartet, reveal the genetic diversity of this genre, which becomes one of its core features. These include: sufficient independence of votes coming from the trio-principle; the motive detail of the parties, inherent in the string quartet; virtuosity in solo episodes, characteristic of the genre of instrumental concert. The piano quartet arose in 1785 in the works by V. A. Mozart and L. Beethoven. The First quartet *Es-dur WoO 36* by L. Beethoven became one of four examples of this genre in his work. Scientists see in it the resemblance with violin sonata's by V. A. Mozart *G-dur №379*, namely the similarity of compositional solution, musical form and tempo. However, the piano quartet by L. Beethoven has another timbre and texture of composition, which contributes to the synthesis of chamber-quartet and virtuoso-concert properties, which determines his different understanding in performing practice. The «Amadeus Quartet» team with the pianist K. Eschenbach interpret the work, considering the quartet nature of the genre, in the form of equal interaction between the four members of the ensemble. Another approach is shown by the ensemble «Sonore», performing the piano quartet in an emphasized virtuoso manner, demonstrating the solo capabilities of the band members.

**Key words:** piano quartet, chamber ensemble, genre, L. Beethoven, performing interpretation.

**Кутлуєва Дар'я. Жанрові складові фортепіанного квартету та їх відображення у виконавських інтерпретаціях (на прикладі Квартету № 1 Es-dur Людвіга ван Бетховена). Актуальність** теми запропонованої статті полягає в необхідності наукового вивчення жанрових складових фортепіанного квартету та їх втілення у сучасній виконавській практиці. **Мета дослідження** пов'язана з потребою у розкритті змістових властивостей жанру фортепіанного квартету та його опанування в наявних виконавських інтерпретаціях. **Методами дослідження** обрані жанрово-генетичний, що розкриває типологічну сутність фортепіанного квартету, та компаративний, який обумовлений сформульованою темою статті. **Результати дослідження.** Численні наукові дослідження, присвячені вивченню фортепіанного квартету, розкривають генетичну множинність даного жанру, що стає однією з його родових ознак. До них відносяться: достатня самотійність голосів, що йде від тріо-принципу; мотива деталізація партій, притаманна струнному квартету; віртуозність у сольних епізодах, характерна для жанру інструментального концерту. Фортепіанний квартет виник 1785 року у творчості В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Перший квартет *Es-dur WoO 36* Л. Бетховена став одним із

чотирьох зразків даного жанру у його творчості. Науковці вбачають у ньому риси скрипкової сонати В. А. Моцарта *G-dur* № 379, а саме схожість композиційного рішення, музичної форми та темпу. Проте фортепіанний квартет Л. Бетховена має інший темброво-фактурний склад, який сприяє синтезу камерно-квартетних та віртуозно-концертних властивостей, що обумовлює різні його розуміння у виконавській практиці. Колектив «Амадеус-квартет» з піаністом К. Ешенбахом трактують названий твір, враховуючи квартетну природу жанру, у вигляді рівноправної взаємодії чотирьох учасників ансамблю. Інший підхід демонструє ансамбль «Соноре», що виконує фортепіанний квартет у підкреслено віртуозній манері, демонструючи сольні можливості учасників колективу.

**Ключові слова:** фортепіанний квартет, камерний ансамбль, жанр, Л. Бетховен, виконавська інтерпретація.

**Постановка проблеми.** Жанр фортепіанного квартета, доволно широко представлений в камерно-інструментальном творчестве различных композиторов от В. А. Моцарта до А. Шнитке и постоянно привлекающий исполнителей, мало изучен в научной и методической литературе. В настоящее время наблюдается оживление исследовательского интереса к феномену фортепианного квартета, о чем свидетельствуют посвященные ему изыскания Л. М. Повзун и Н. К. Самойловой, касающиеся генезиса жанра [4; 6]. Материалы по теории и истории фортепианного квартета содержатся также в исследованиях И. Бялого, Т. Гайдамович, Л. Кириллиной, И. Польской, В. Smallmon [1; 2; 3; 5; 7]. Сопоставление взглядов на него названных авторов убеждает в дискуссионности вопроса о происхождении данного жанра и его родовых качествах, что побуждает к дальнейшей разработке этого вопроса. Его рассмотрение имеет не только научно-теоретический, но и исполнительско-практический аспект, поскольку от трактовки ансамблевых взаимодействий партнеров во многом зависит жанровая модальность представляемого произведения.

**Актуальность** темы настоящей статьи обусловлена возрастающим интересом музыкальной науки к проблемам камерно-инструментального ансамбля. Несмотря на появление крупных монографических исследований И. Бялого [1], И. Польской [5], Л. Повзун [4], многие аспекты изучения данной сферы композиторского и исполнительского творчества остаются неосвещенными. В частности, современная наука находится лишь на пути осмысления жанровых свойств фортепианного квартета. Произведения этого типа имеют богатую историю, которая

нуждается в особом методологическом подходе, связанном с их спецификой. Немаловажно также наличие существенного разрыва между теоретическим знанием и практическим воплощением фортепианного квартета в пространстве музыкальной культуры конца XX–XXI веков.

**Научная новизна полученных результатов.** Жанр фортепианного квартета представлен в виде системы исторически сложившихся явлений, которые раскрываются при помощи не только музыкально-теоретического, но и исполнительского анализа.

**Цель** предлагаемой статьи заключается в сравнительной характеристике интерпретаций фортепианного квартета *Es-dur WoO 36* Л. Бетховена современными исполнительскими коллективами как способа раскрытия многоликости природы данного жанра.

Для достижения поставленной цели сформулированы следующие **задачи**:

- на основе изучения научных источников систематизировать современные представления о жанровом содержании фортепианного квартета;
- исследовать принципы камерного письма Л. Бетховена в фортепианном квартете *Es-dur WoO 36*;
- осуществить с избранных позиций сравнительный анализ исполнительских интерпретаций названного произведения.

**Методы исследования.** В качестве основы для раскрытия заявленной темы используется **жанрово-генетический** подход к фортепианному квартету, поскольку в научной литературе именно данный аспект жанра обнаруживает свойство дискуссионности. Например, И. Бялый [1] указывает на влияние трио-принципа в становлении жанра, Н. Самойлова [6] видит происхождение этого жанра из семейства ансамблей с участием клавира, Л. Повзун [4] указывает на струнно-квартетный принцип письма как прототип ансамблевой фактуры фортепианного квартета. В результате изучения научной литературы, раскрывающей генетические основы жанра, можно сделать вывод, что родовая сущность фортепианного квартета заключается в его многоликости. Для правомерности данного вывода предпринимается сравнительный анализ некоторых интерпретаций избранного сочинения, для чего используется **компаративный** подход. Обращение к нему служит дополнительным средством осмысления типологических и историко-генетических свойств фортепианного квартета. С этой точки зрения представляется целесообразным изучение произведения, принадлежащего к данному жанру, в период его кристаллизации в творчестве Л. Бетховена. Другой аспект компаративного подхода заключается в сравнительном анализе нотных партитур фортепианного квартета Л. Бетховена и его прообраза:

скрипичної сонати В. А. Моцарта, що дозволяє виявити специфіку ансамблевого письма в виникаючому новому жанре фортепіанного квартета.

**Результати дослідження.** По мнению дослідників камерно-інструментальних ансамблей з участі фортепіано, квартетна різноманітність даної області творчості виникла історически пізніше дуєтної сонати і трио, то єсть в останній треті XVIII століття. Якщо мати в виду перші образці цього жанру, авторами яких прийнято вважати В. А. Моцарта і Л. Бетховена, то час народження фортепіанного квартета можна визначити абсолютно точно: 1785–1786 роки. К цьому моменту откристалізувалися струнний квартет, родический фортепіанному по кількісному показателю, і фортепіанний концерт, близький йому по принципу «солист – група інотембрових інструментів», впливавши на виникнення жанру фортепіанного квартета. В дослідницьких джерелах [1] вказується також на вплив трио-сонати, одного з найважливіших жанрів барокової музики, особливістю якого був трио-принцип. Цей принцип передбачав такий тип інструментального трьохголосся, в якому партії мали самостійність і індивідуалізованість, що стало характерною рисою і бетховенських фортепіанних квартетів як одних з перших образців жанру.

Фортепіанні квартети Л. Бетховена виникли в тому ж 1785 році, що і в композиторській практиці В. А. Моцарта, вперше звернувшись до цього жанру. Даний період творчості Л. Бетховена прийнято називати боннським, що закріпило за першими трьома фортепіанними квартетами назву «Боннські». В науковій літературі відсутня інформація, що свідчує про те, що початковий автор був знайомий з фортепіанними квартетами свого старшого сучасника. Однак Л. Кириллина вказує на те, що в якості свого роду «моделей» для Л. Бетховена в створенні фортепіанних квартетів виступили сонати для скрипки і фортепіано В. А. Моцарта, зокрема, для фортепіанного квартета *Es-dur WoO 36* – соната *G-dur* № 379 (по Кехелю).

Доказательством сродства даного фортепіанного квартета з названою сонатою для скрипки і фортепіано В. А. Моцарта для Л. Кириллиной слугить поразительне збігання композиційного рішення обох творів. Вони відкриваються розвернутим розділом в темпі *Adagio assai*, після чого слідує швидкий розділ сонатної форми і тема з варіаціями, позначена *cantabile*. Однак Л. Бетховен пише фортепіанний квартет, і в відміння від моцартовської сонати, де тема викладається спочатку фортепіанним соло, а потім скрипкою, і далі вони ведуть по черзі бесіду, у нього всі учасники квартета включаються одночасно

в изложении ведущего материала. Такой фактурно-ансамблевый прием раскрывает «промежуточность» жанра фортепианного квартета между камерностью трио и «репрезентативностью» концерта. Несмотря на коллективность в экспонировании исходной мысли сочинения, о своей доминирующей позиции сразу же заявляет клавишный инструмент. Ему поручается, как и в сонате у В. А. Моцарта, мелодический рельеф, а струнные поддерживают его гармоническими вертикалями, которые дублируют то ритмический рисунок верхнего голоса фортепиано, то линию его баса. При этом интересно отметить, что у Л. Бетховена уже в этой ранней партитуре появляется много *sf* и *f*, отмечающих выразительную речевую и вокальную интонацию гораздо рельефнее, нежели у его старшего современника.

В продолжение концертной линии квартета в побочной партии инициатива передается струнной группе. Мелодический рельеф темы темброво осмысливается диалогом скрипки и альты в виде краткой имитации с последующей синхронизацией партий. Тем временем виолончель обеспечивает гармоническую опору, на которую наслаиваются аккордовые фигурации и вертикали. Благодаря такому фактурному приему достигается обертоновая полнота ансамблевой фактуры, диапазон которой охватывает более трех октав. Складывается интересное распределение функций голосов в соответствии с ансамблевой природой фортепианного квартета: скрипка и альт выступают со своим соло, виолончель обеспечивает гармонический фундамент, а рояль откликается как на гармонию, так и на мелодический рисунок темы, выступая как бы посредником между функциями голосов струнного трио. Затем с короткой тематической репликой в диалог со скрипкой включается и виолончель, что свидетельствует о попытке Л. Бетховена нащупать пути индивидуализации партии этого инструмента, как правило, ограниченной в то время ролью *basso continuo*. Показательно, что именно данный композитор, по сути, станет родоначальником жанра виолончельной сонаты в камерной музыке XIX века. В заключительной партии, исходным моментом которой служит начальный оборот побочной, фортепиано возвращается к роли ведущего инструмента. Лишь в последних четырех кадансовых тактах к солирующим скрипке и альту добавляется в унисон верхний голос рояля, обогащая их новой тембровой краской.

Разработка целиком посвящена развитию побочной темы. Она начинается вновь диалогом скрипки и альты при гармонической и ритмической поддержке фортепиано и виолончели; в последующих тактах в диалог вступают верхний голос рояля и скрипка на фоне выдержанных

аккордовых вертикалей виолончели и альты, и ритмически упругий, в духе аккомпанемента в контрдансах, нижний голос фортепиано. Эти два проведения диалогов Л. Бетховен использует с целью достижения тембрового разнообразия и приближения характера звучания двух разнородных инструментов (фортепиано и струнных) друг к другу, так как артикуляция и указания *f* и *p* под каждой нотой предполагают одинаковую манеру произношения тематического материала и реплик. Благодаря активизации мелодической инициативы всех инструментов, их диалогическим переключкам возникает аналогия с разработочным типом развития в сонатно-симфонических формах. Совершенно в соответствии с барочным контрастно-составным принципом формообразования Л. Бетховен завершает *Adagio assai* на доминанте (*B-dur*), продлевая звучание ферматой и создавая тем самым переход к *Allegro con spirito es-moll*.

Интересно, что ладотональное соотношение вступления и быстрого раздела первой части, а также их темповые обозначения аналогичны моцартовским. В то же время, Л. Бетховен добавляет к ним новые характеристики: *Adagio assai*, *Allegro con spirito*, что предвосхищает излюбленные композитором в последующие периоды творчества дополнительные эпитеты, уточняющие темповые рекомендации.

Как и медленное вступление первой части квартета, ее быстрый раздел связывается композитором с тембром фортепиано. В партии правой руки излагается мелодия на фоне пульсирующих синкопированных аккордов всех струнных, ритмического остинато виолончели и нижнего голоса фортепиано. В кадансовой зоне возникает унисонное тутти, приводящее к связующей теме, начинающейся нюансом *ff*. Как и в *Adagio assai*, связующая партия переводит не только в побочную тональность, но и в новую тему. Автор использует прием производного тематического контраста, который в дальнейшем во многом определит его композиторский метод. Речь идет в данном случае о восходящем движении по звукам трезвучия либо квартсекстаккорда. Гармонический переход к побочной тональности *b-moll* выдержан в характерном пунктирном ритме, который заимствует побочная тема. Она усиливает ритмическую упругость музыки сонатного *allegro* и звучит поочередно у всех голосов квартета. Заключительная партия вносит стабильность в своеволие инструментов, увещевая их «вздохами» на *p*. При этом каждый голос обладает собственным ритмическим рисунком: у скрипки – это четырёхтактные секундовые ходы, у рояля – мягкие нисходящие терцовые реплики в каждом такте, у альты – гармоническая фигурация, опевающая основной тон со слабого времени (пауза на каждую первую долю). Виолончель

оформляє гармонічними шагами всю конструкцію в унісон з басами фортепіано. Однак завершається експозиція бурними взлетаючими пассажами рояля в дусі концертного піанізму (*f*) і галантним кадансовим «приседаниєм» в манері В. А. Моцарта і Й. Гайдна.

Розробка невелика, выдержана цілком на *p*, як би оттеняє страстний драматичний характер більшості тем експозиції. В перших восьми тактах складається діалог між скрипкою, граючою варіант *initio* головної теми в зверненні, і насторожених реплік рояля. Тут панує отрывистий штрих, домінуюча гармонія, що створює ситуацію очікування. В наступних чотирнадцяти тактах переважає «успокаиваюча» тема заключительної партії, концентруючись в хоральній фактурі всіх інструментів *p*, *decrescendo*. Небольша зв'язка підводить до репризи, яка знову врывається страстним *f*. В ній в цілому зберігаються тематизм і притаманні експозиції ансамблевим співвідношенням з переходом побічної і заключительної партій в основну тональність, що відповідає законам сонатного *allegro*. Разом з тим, композитор вносить фактурні елементи, відсутні в першому розділі сонатної форми. Так, в заключительній партії віртуозні руляди фортепіано розширені, що посилює концертний характер трактування інструмента в фортепіанному квартеті.

Вторая часть (*Es-dur, cantabile*) – тема з варіаціями, практично точно слідує моцартовській моделі циклу. Різниця заключається тільки в кількості голосів учасників ансамблю і, відповідно, в кількісному і тембровому оформленні варіацій.

Форма варіацій, обрана Л. Бетховеном слідом за В. А. Моцартом для заключительної частини, благодатна для ансамблевого жанру, оскільки вона дозволяє розкрити кожен з інструментів-учасників, видвинув його на перший план, внаслідок чого виникає парад їх можливостей. С другої сторони, широко розуміючий принцип діалогічності нагадує про концертну суперницькість, оскільки в фортепіанному квартеті крім мелодичних голосів бере участь інструмент, наділений багатоголосною фактурою, що передбачає співставлення і протиставлення темброво-звукових об'ємів. Не менш важливою представляється передрапортованість строгої варіаційної форми до демонстрації як композиторської – винахідливості в роботі з темою з збереженням її цілості засобом різноманітних способів викладу, так і ансамблево-виконавського – гнучкість співпраці ролевих функцій, майстерства. В своєму юнацькому творінні Л. Бетховен ще не здійснює спроб



семантического и композиционного расширения вариационной формы, её сближения, с одной стороны, с сюитой, как в фортепианных вариациях *op. 34* и *op. 120* (на тему А. Диабелли), с другой – сонатно-симфонической логикой, как в 32 вариациях *WoO 80* или финале «Героической» симфонии. С этой точки зрения он предстаёт в фортепианном квартете *Es-dur* непосредственным продолжателем венского классического стиля.

С моцартовским образцом корреспондируют в этом плане первая, вторая и пятая вариации. Первая вариация в сонате В. А. Моцарта целиком отдана фортепиано. В квартете Л. Бетховена она также поручена роялю, но ее окружают струнные *pizzicato*, тем самым создавая новый темброво-звуковой колорит. Вторая – как и у В. А. Моцарта, изложена триолями шестнадцатых и отдана скрипке. Третья вариация в фортепианном квартете Л. Бетховена поручена солирующему альту, который проводит ее уже в более мелком ритмическом варианте тридцатьвторыми. Четвертая вариация демонстрирует солирующую виолончель. Пятая вариация *es-moll* корреспондирует с четвертой минорной вариацией В. А. Моцарта: тот же пунктирный рисунок темы и драматический характер. В шестой вариации и заключении возвращаются приемы совместной игры, соответственно, орнаментальное варьирование с разным ритмическим рисунком, унисоны фортепиано, скрипки и виолончели (неполное *tutti*) и фигурации альта. В заключение звучит унисон фортепиано, скрипки и виолончели, а альт заполняет танцевальную тему фигурациями.

Таким образом, в фортепианном квартете № 1 Л. Бетховена ясно прослеживаются те генетические составляющие жанра, которые выявлены в исследовательской литературе.

Ансамблевые коллективы, исполняющие фортепианные квартеты Л. Бетховена, опираются на один из описанных жанровых прототипов. Интерпретации бетховенских квартетов можно условно разделить на две группы: ансамбли, выявляющие либо квартетную, либо концертно-виртуозную линию развития жанра.

В данной статье рассматривается интерпретация фортепианного квартета *Es-dur WoO 36* Л. Бетховена двумя коллективами: пианистом К. Эшенбахом (Германия) и струнным трио участников «Амадеус-квартета» (Британия), представляющими первую группу; а также фортепианным квартетом «Соноре» (Россия), представляющим вторую группу.

Трактовка данного произведения первым из названных коллективов в большей степени выявляет квартетную природу жанра, так как исполнители-струнники являются участниками устоявшегося коллектива «Амадеус-квартет», имеющего богатый концертный и репертуарный опыт.

Они направляют логику своего повествования в сторону равноправного взаимодействия четырех участников ансамбля, где все голоса паритетны и гармонично соразмерны.

Фортепианный квартет «Соноре» специализируется на исполнении фортепианных квартетов, в связи с чем можно говорить о большом опыте его участников в освоении репертуара данного жанра, охватывающего произведения разных исторических эпох и индивидуальных стилей. Коллектив демонстрирует концертный подход к интерпретации бетховенского квартета, что выявляется в демонстрации подчеркнуто-виртуозных возможностей инструментов каждым участником коллектива и репрезентативностью высказывания. Заметим, что современная практика исполнения фортепианных квартетов имеет тенденцию к объединению солистов-инструменталистов в ансамбль, что не всегда благоприятно сказывается на отражении логики композиторской мысли и часто ведет к излишней концертизации жанра, где каждый участник демонстрирует свои возможности, выходя за рамки камерности жанра.

**Выводы.** Изученный научный материал дает основание для вывода о том, что в творчестве композиторов-классиков В. А. Моцарта и Л. Бетховена был апробирован новый для рассматриваемой эпохи тип ансамбля – фортепианный квартет, и завершился этап его формирования, который определил путь дальнейшей эволюции данного жанра. Учеными установлено, что генетическими истоками фортепианного квартета стали трио-соната, клавирный концерт с аккомпанементом струнного ансамбля и струнный квартет. Исследователи отмечают воздействие на композиционную модель фортепианного квартета принципов формирующейся сонатности, с одной стороны, и концертной практики, с другой. Принципы письма уже сложившихся жанров (исполнительский состав, структура цикла, типы инструментовки и фактуры) повлияли на принцип организации фактуры фортепианного квартета. Основополагающими приемами письма являются достаточная самостоятельность голосов, идущая от трио-принципа, мотивная детализация партий, унаследованная от струнного квартета, и виртуозность в сольных эпизодах инструментов, пришедшая из жанра концерта. Сравнение фортепианного квартета Л. Бетховена с его моцартовским прообразом (соната для скрипки и фортепиано *G-dur* № 379) позволило установить существенные различия в ансамблевом письме, присущем, соответственно, камерно-ансамблевому дуэту и фортепианному квартету. Тем самым раскрывается специфика последнего с точки зрения распределения ансамблевых ролей, фактурной организации как

существенных показателей данного жанра. Выявление названных типологических свойств раскрывается в исполнительских интерпретациях, которые так же многолики, как и сам жанр. Их можно условно разделить на следующие группы: первая группа – ансамбли, выявляющие квартетную линию развития жанра («Амадеус-квартет» совместно с пианистом К. Эшенбахом), вторая группа – концертно-виртуозную (ансамбль «Соноре»).

1. Бялый И. Из истории фортепианного трио. Москва : Музыка, 1989. 94 с.
2. Гайдамович Т. А. Инструментальные ансамбли. Москва : Мuzгиз, 1963. 56 с.
3. Кириллина Л. Бетховен. Жизнь и творчество : в 2 т. Том 2. Москва : Московская консерватория, 2009. 536 с.
4. Повзун Л. І. Камерний ансамбль : з історії розвитку ансамблевого виконавства й становлення камерно-інструментальних жанрів. Одеса : Печатний дім, 2007. 213 с.
5. Польская И. И. Камерный ансамбль : История, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
6. Самойлова Н. К. Фортепианный квартет в русской музыке : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Оренбург, 2011. 17 с.
7. Mason D. G. The quartets of Beethoven. Oxford : Oxford University Press, 1947. 294 p.
8. Robertson A. Chamber music. London : Penguin Books, 1970. 427 p.
9. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet : Style, Structure, and Scoring. London : Oxford University Press, 1994. 193 p.

### **References**

1. Bialy, I. (1989). From the history of the piano trio. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Gaidamovich, T. (1963). Instrumental ensembles. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Kirillina, L. (2009). Beethoven. Life and creativity. Vol. 2. Moscow: Moskovskaya konservatoriya [in Russian].
4. Povzun, L. (2007). Chamber Ensemble: on the history of the ensemble performance and the formation of chamber and instrumental genres. Odessa: Pechatnyi dim [in Ukrainian].
5. Pol'skaya, I. (2001). Chamber Ensemble: History, Theory, Aesthetics. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture [in Russian].
6. Samoilova, N. (2011). *Piano quartet in Russian music*. Extended abstract of PhD thesis. Orenburg [in Russian].
7. Mason, D. (1947). The quartets of Beethoven. Oxford: Oxford University Press [in English].
8. Robertson, A. (1970). Chamber music. London: Penguin Books [in English].
9. Smallman, B. (1994). The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London: Oxford University Press [in English].