

ФОРТЕПИАННЫЕ ТРИО БЕТХОВЕНА ОР. 1 КАК «ТЕМА-INITIO» ЕГО ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

Соколова Л.С., аспирант

Харьковский государственный
университет искусств им. И.П. Котляревского

Аннотация. Избранный музыкальный материал рассматривается как ядро творческого становления композитора.

Ключевые слова: фортепианные трио, стиль, камерно-инструментальный ансамбль, ансамблевый диалог.

Анотація. Соколова Л.С. **Фортепіанні трио Бетховена оп. 1 як «тема-initio» його інструментальної творчості.** Обраний музичний матеріал розглядається як ядро творчого становлення композитора.

Ключові слова: фортепіанні трио, стиль, камерно-інструментальний ансамбль, ансамблевий діалог.

Annotation. Sokolova L.S. **Beethoven's piano trio op. 1 as "theme - initio" of his instrumental creativity.** The selected musical material is analyzed as core of creative develop of.

Keywords: piano trios, style, instrumental chamber ensemble, ensemble dialogue.

Постановка проблемы, степень изученности темы. В научной литературе, посвященной творчеству Бетховена, укоренилось представление о глубоких различиях в стиле композитора на разных этапах его эволюции. Достаточно вспомнить концепцию «трех стилей Бетховена», выдвинутую в свое время В. Ленцем и прокомментированную А. Серовым, существующие периодизации творчества Бетховена, согласно которым наследие композитора рассматривается сквозь призму трех периодов (Вл. Протопопов) или пяти (Н. Николаева). Не отрицая правомерность традиционных концепций, основанных на тщательном изучении сочинений Бетховена в эволюционной проекции, следует все же обратить внимание и на стилевое единство композитора. Если абстрагироваться от важных новаций Бетховена на разных этапах его творческого становления, то станет очевидным, что в произведениях любых периодов сохраняется некое стабильное ядро, благодаря которому бетховенские опусы безошибочно распознаются в любом музыкальном контексте. Это дает право рассматривать творчество Бетховена не только под

знаком развития и качественных изменений, но и развертывания стабильного стилового ядра или, иначе, реализации «программы», заложенной уже в первых опусных сочинениях. Широко распространено мнение, что творческой лабораторией для Бетховена являются его фортепианные сонаты, однако, характерные свойства бетховенского стиля были намечены уже в триаде сочинений раннего венского периода, которым композитор присвоил опус 1. Это три трио для классического состава: фортепиано, скрипка и виолончель (1795). В них в свернутом виде заметна трактовка фортепиано, характерная для первых фортепианных сонатах, приемы ансамбля, которые впоследствии композитор будет использовать в концертах, и интенсивность тематической работы, присущая его будущим симфониям. Актуальность избранной темы обусловлена объективной необходимостью периодической переоценки классического наследия и «достраивания» знания о нем посредством изучения тех его составляющих, которые ранее находились на периферии научного интереса. Объектом статьи избран стиль Бетховена. Предметом статьи является рассмотрение фортепианных трио ор. 1 Бетховена как источник творческого становления композитора.

Цель статьи состоит в раскрытии на конкретном материале выдвигаемого тезиса о специфике эволюции стиля композитора. Для ее достижения выдвигается задача целевого анализа инструментальных сочинений Бетховена, помеченных опусом 1: трех фортепианных трио. Названные произведения послужили музыкальным материалом статьи. В статье используется музыкально-теоретический метод анализа, направленный на выявление способов интонационно-тематического, фактурного, гармонического развития, осуществляемого средствами камерно-инструментального ансамбля. Методологическую базу работы составили классические труды отечественных музыковедов, посвященные творчеству Бетховена, прежде всего, Вл. Протопопова, а также исследования о фортепианной и камерно-ансамблевой музыке, соответственно, А. Алексеева, Н Кашкадамовой, И. Польской и Л. Ивановой.

Статья выполнена в соответствии с планом НИР ХГУИ им. И.П. Котляревского

Результаты исследования. Бетховен демонстрирует свой подход к трактовке жанра фортепианного трио. С одной стороны, композитор сохраняет его камерное содержание. На первый взгляд автор не ставит задачи создания активного продвижения какой-либо драматической ситуации. Наоборот, трио первого опуса отличаются светлым мажорным колоритом, гармоничностью мироощущения. С другой стороны, в трио № 3 композитор впервые обращается к драматическому типу содержания, избирая в качестве главной тональности цикла излюбленный впоследствии *c-moll*. Таким образом, уже в трио ор. 1 формируются основные типы образности, которые в дальнейшем будет воплощать композитор. В трактовке ансамбля Бетховен выступает как продолжатель традиций Моцарта, давая каждому инструменту

высказаться. С другой стороны, он раздвигает границы музыкальной мысли и выходит на тип 4-частного цикла, характерного для симфоний и квартетов. Напомним, что у Гайдна жанр фортепианного трио представлен 2-х и 3-хчастными образцами, у Моцарта – 3-хчастными. Это дает повод провести параллели с их фортепианными сонатами: у Гайдна они 2-х и 3-хчастные, у Моцарта – 3-хчастные, у Бетховена сонаты оп. 2, как и многие более поздние, – 4-хчастные. В этой связи интересно отметить, что и у Гайдна встречается образец расширенного 4-хчастного цикла, в трио № 17. При этом его четыре части по своей темповой диспозиции не отвечают законам организации классических циклов симфоний и струнных квартетов, а непосредственно наследуют строение *sonata da chiesa*: “медленно – быстро – медленно – быстро”. Бетховен демонстрирует иной, в сравнении со своими предшественниками, подход к данному жанру. Если у Гайдна и Моцарта художественное пространство фортепианных трио было полем, в котором разворачиваются игровые действия, а главным фактором развития – комбинирование тематического материала, то у Бетховена оно наполняется симфоническим развитием, сопровождаемым отходом от зримой театральности фортепианных трио Гайдна и Моцарта в сторону чистой инструментальности. Обратимся к анализу.

К композиционно-драматургическому решению каждого цикла Бетховен подходит индивидуально. Например, трио № 2 открывается обширным медленным вступлением *Adagio*, по своим тематическим характеристикам близким барочным образцам: фантазийная свобода изложения, пунктирный ритм, торжественная неторопливость движения. В сочетании с достаточно развернутыми масштабами этого раздела композиции названные музыкальные средства указывают на его генетическую связь с первыми частями церковных трио-сонат. Вместе с тем, нетрудно установить классическое происхождение начальной темы вступления, строящейся на контрастном сопоставлении, условно, «сильного» и «слабого» элементов: императивно звучащего тонического аккорда на *футвердительного* характера и тихого лирического ответа в виде разложенного тонического квартсекстаккорда, за которым следует выразительный речевой мотив, основанный на скандировании тонического звука «g» и последующего форшлага. Как отмечает Вл. Протопопов, в данном трио начальный динамический импульс, характерный для построения всех ГП Бетховена, перемещается в зону медленного вступления, в результате чего ГП основного раздела имеет несобранный характер [6, с. 18]. Обращает на себя внимание интонационная связь между началом вступления и ГП основного раздела: ответ скрипки во вступлении (т. 3) тождественен фразе фортепиано в начале ГП. Таким образом, сохраняя преемственность с историческими прообразами фортепианных трио, Бетховен обнаруживает свойственную для всех его «стилей» тенденцию к сквозному интонационно-тематическому развитию.

Для каждой из частей циклов Бетховен избирает определенные композиционные структуры. Первые части имеют сонатную форму, *Allegro* в первом трио и его темповые градации: *Allegro vivace* во втором и *Allegro con brio* в третьем. Обращает на себя внимание развернутость синтезирующих код, повсеместное использование и преобразование элементов главных тем и формирование на их основе новых вариантов, ярко выраженная драматизация основных тем. Как пишет Л. Иванова, анализирующая сонатно-симфонические циклы композитора, разработочный принцип в сонатный *Allegri* Бетховена присутствует на всех фазах разделов формы [3, с. 12]. Характерной чертой бетховенских разработок является наличие лирических эпизодов. Вл. Протопопов называет их лирическими центрами [6, с. 57]. Они также строятся на материале главных тем. К ним ученый относит лирические разделы разработок первых частей трио №№ 2 и 3. Семантическое преобразование тематизма ГП в разработке демонстрирует принцип бетховенского производного контраста. В трио № 1 лирический эпизод основывается на новом тематическом материале, противостоящем динамической ГП и дополняющий ПП. Как пишет Вл. Протопопов, лирическое начало, усиливаясь, уступает место динамизму ГП. Такое единство и борьба двух тематических начал, по мнению ученого, составляют суть сонатности [там же]. Уже в первом опусе очевидно преломление принципа целеполагания, тенденция к постоянному стремлению вперед к заключительным разделам (ЗП, кода), имеющим огромные масштабы и кульминационное значение. В связи с этим закономерно расширение заключительных разделов. Принцип целеполагания прослеживается не только на уровне одной части, но и всего цикла. Например, кодовый раздел первой части трио № 1 количественно равен разработке, а в финале превышает ее вдвое, иначе говоря, заключительные части сонатной формы пронизаны развитием, ведущем к зоне кадансирования.

Вторые, лирические, части имеют различные музыкальные формы. Они отличаются четким изложением музыкальной мысли, сведением к минимуму традиционных для Гайдна и Моцарта различных видов украшений. По наблюдению Вл. Протопопова, для вторых частей сонатно-симфонических циклов Бетховена раннего периода характерна тенденция к рондообразности с преобладанием темпа *Adagio* [6, с. 82]. Это подтверждает анализ второй части трио № 1, где композитор совмещает две формы: это рондо с варьированным рефреном, которое характеризуется появлением в основной тональности главной темы в виде завершенного периода в варьированном виде в середине части и наличием двух контрастных эпизодов; с другой стороны, – сонатной формы без разработки с эпизодом, где первый эпизод – ПП, написанная в доминантовой тональности, ЗП, носящая также функцию связки, а второй – эпизод вместо разработки драматического характера, окрашенный минорными тональностями, тематизм которого, отсылает к трагическим образам. Реприза возвращает первоначальное настроение. После

варьированного проведение основной темы следуют ЗП (связка) ПП (первый эпизод), имеющие заключительно-кодовый характер. Вторая часть трио № 2 представлена сонатной формой без разработки. По своему образному складу она напоминает выразительный мечтательный медленный ноктюрн. Во второй части трио № 3 композитор использует форму строгих классических вариаций (тема и 5 вариаций с кодой), где основная тема представляет собой простую дважды повторенную 2-хчастную репризную форму. Тема носит спокойный повествовательный характер. С темповой стороны в третьих частях циклов наблюдается большое разнообразие: трио №1 *Adagio cantabile*, трио №2 – *Largo con espressione*, трио №3 – *Andante cantabile con Variazioni*.

В третьих частях трио №№ 1 и 2 композитор отдает предпочтение скерцо. Интересно замечание Л. Ивановой, отмечающей, что сама замена менуэта скерцо усилила динамические качества тематизма [3, с. 13]. В качестве формы для них Бетховен избирает традиционную для игровых разделов цикла сложную трехчастную с трио. В качестве уникального случая построения первой части скерцо Вл. Протопопов указывает на трио № 1, в котором после проведения периода (8+8) в главной тональности следует разработка его материала с постепенным переходом в доминантовую тональность, что придает этой части черты сонатности, основанной на одной теме [6, с. 99].

Особняком располагается третья часть трио № 3, которое в отличие от предыдущих, основанных на народном тематизме, отсылает к образцам драматических скерцо будущих симфоний Бетховена. В качестве третьей части композитор помещает Менуэт. Характерный ритмический рисунок создает ассоциации с Менуэтом 40-й симфонии Моцарта. В темповом отношении композитор применяет для трио №1 *Allegro assai*, для трио №2 – *Allegro*, для трио №3 – *Quasi allegro*.

Финалы циклов трио №№ 1 и 2 относятся к образцам жанрового тематизма, по своему содержанию напоминая народный праздник. В качестве музыкальной формы композитор избирает сонатную. В драматургическом отношении финалы имеют очень много общего с первыми частями. В них прослеживаются те же принципы активного драматического развития музыкальной мысли: стремление вперед к заключительным разделам, драматизация и оминоривание ГП в разработках. Например, финал первого трио имеет огромную коду, в которой проходят все темы, включая и лирический раздел разработки. Финал *c-moll*'ного трио продолжает драматургическую линию в развитии цикла. Основная тема по характеру передает взволнованную, трепетную человеческую речь. Здесь автор тяготеет к лирическому, индивидуальному высказыванию. По темповым показателям композитор избирает для трио №№ 1 и 2 – *Presto*, № 3 – *Prestissimo*.

В тональном отношении Бетховен строит свои цикла достаточно традиционно: №1: *Es – As – Es – Es*, №2: *G – E – G – G*, №3: *c – Es – c – c*.

Обобщая сделанные наблюдения, следует выделить характерные качества композиционно-драматургического построения циклов фортепианных трио

ор. 1. Это: последовательно выдерживаемый принцип целеполагания, усиленный продолжением развития в ЗП и кодах сонатной форм; производный контраст, обеспечивающий последовательное продвижение образно-семантических преобразований; истолкование исходного мотива как импульса к дальнейшему развертыванию; индивидуальный подход к решению каждого цикла при устойчивом предпочтении его 4-хчастностного строения; стремление к разнообразию музыкальных форм вторых частей; введении скерцо в качестве игрового раздела цикла.

В условиях камерного жанра важным фактором развития становится **ансамблевый диалог**. В трио ор. 1 проявляется стремление автора к максимальному фактурному разнообразию фортепиано – инструменту, который во времена композитора уже располагал значительными звуковыми и техническими возможностями. В данных сочинениях композитор использует и оттачивает характерные приемы клавишного инструмента как виртуозного, концертного, что проявляется в частоте чередования видов фактуры, смене мелкой и крупной техники, использовании всех регистров инструмента, введении насыщенных массивных пассажей, аккордов, комплементарных фигураций. Предшествуя фортепианным сонатам, трио ор. 1 намечают сам принцип отношения Бетховена к клавишному инструменту как полихромному и полнозвучному. Заметим, что названный подход к фортепиано А. Алексеев отмечает в зрелых сочинениях композитора. По наблюдению автора, Бетховен проявил себя как мастер в области фортепианной фактуры, развивающаяся у него по пути динамизации, что проявляется в расширении диапазона звуков в альбертиевых басах при помощи перемещения фигураций вверх-вниз и увеличения позиции руки в пределах аккорда [1, с. 130]. Развивая свою мысль, ученый выделяет принципы концертного фортепианного стиля композитора, которые сказываются в применении крупной техники, развитии приемы *martelato*, введение насыщенных, массивных пассажей [там же]. Не менее важны наблюдения Н. Кашкадамовой, согласно которой Бетховен с молодых лет поража́л слушателей полным и сильным звучанием фортепиано. Ученый приводит эпитет бетховенского биографа А. Шиндлера «сильный пианист» (или «силовой пианист»), которым современники «наградили» Бетховена. Особое внимание Композитор уделял приему легато, который отличался от манеры *perle*. В своей игре он подчеркивал конфликтные моменты: диссонансы, синкопы, задержания. Их акцентирование придавало бетховенскому высказыванию свойства ораторской речи [4, с. 257-260]. Рассматривая фортепианные сочинения Бетховена, Н. Кашкадамова обращает внимание на симфоническую либо квартетную трактовку фактуры. В первом случае происходит реальное расширение фортепианного диапазона и его заполнение, во втором – ясно выдерживаемое 4-хголосие [4, с. 263-265]. Не менее существенно выдвигание в качестве активного участника ансамбля виолончели, которая часто выступает союзником скрипки, на основе чего

складываются два плана фактуры: струнно-смычковый и клавишный. Активизация виолончели в скором времени приведет к созданию виолончельных сонат, ознаменовав, таким образом, рождение нового в его классическом измерении жанра виолончельной литературы. Что касается второго струнного инструмента – скрипки – она также часто выступает в качестве солирующего участника ансамбля. Интересно заметить, что скрипичные сонаты у Бетховена появились значительно позже (с оп. 12). Несмотря на то, что даже в сонатах оп. 5 виолончель еще не вступает в паритетные отношения с фортепиано, сама тенденция к разверстке возможностей этого инструмента вырисовывается уже в данных сочинениях. Темброво-фоническое разделение фортепиано и струнного дуэта, поиски новых ансамблевых приемов получают развитие в уже первых фортепианных концертах оп.15, 19.

Среди **концертных** приемов выделяются: дублировка голосов; перепоручение темы другому инструменту; противопоставление *tutti-soli*.

Обратимся к анализу конкретных примеров использования приема дублирования голосов. Так, в начале ГП *первой части трио №1 Es-dur* виолончель дублирует басовые звуки фортепиано. Уже в пределах изложения темы ГП Бетховен вариативно трактует данный прием. Первоначально виолончель помещается в средний регистр и дублирует верхний звук фортепианных басов, удвоенных в октаву. Затем виолончель тесситурно совпадает с гармонией басов клавишного инструмента а, в кадансе перемещается в нижний регистр (на октаву ниже фортепиано). Это способствует компактности звучания струнных и их тембровому разделению с клавишным инструментом. В дополнении ГП у струнных и фортепиано разворачивается своеобразный диалог. Скрипка ведет мелодическую линию, имитационно обыгрывая верхний голос фортепиано. Виолончель собирает голоса арпеджированного нижнего голоса фортепиано, одновременно выступая в качестве вторы скрипки, для чего выделяются в виде мотивов лишь отдельные звуки вертикали. Аналогичные мотивы смещаются ритмически и проводятся в разных ритмических единицах: четвертными у скрипки, восьмыми – у фортепиано. Клавишный инструмент не утрачивает тематической и фактурной полноценности, при этом образуется ансамбль. Во втором, варьированном, предложении в силу орнаментирования ранее имитируемых мотивов в партии правой руки фортепиано скрипка, продолжая движение, заданное в первом предложении, приобретает функцию самостоятельного подголоска; виолончель же подчеркивает верхние голоса комплементарно выстроенного нижнего голоса на сильных долях. Возникает еще одна мелодическая линия в условиях частичной дублировки. И лишь в кадансе виолончель рельефно выделяет гармонический смысл завуалированной в партии фортепиано вертикали. Таким образом, ансамбль становится важным фактором музыкально-тематического развития. В СП скрипка дублирует нижний терцовый дискантовый голос фортепиано, а

виолончель играет в секту с нижним голосом клавишного инструмента. Начало ПП представлено аккордовой хоральной фактурой. Виолончель и нижний голос фортепиано звучат в унисон. Скрипка, первоначально объединяясь с дискантовым голосом фортепиано, уже со второго такта приобретает свою линию. Тем самым, образуется стройное трехголосие. Во втором, варьированном проведении темы виолончель звучит в унисон с басовым голосом фортепиано. В развивающем разделе ПП она выполняет функцию гармонической педали с октавно удвоенным нижним голосом фортепиано, подчеркивая то его нижние звуки, то верхние, мелодизируя их. Перед ЗП (б. В) виолончель помещается на октаву выше баса фортепиано. В начале разработки используется прием *tutti* йного звучания всех участников ансамблевой игры. Причем, *initio* главной темы виолончель играет на октаву ниже. Таким образом, звучание охватывает три октавы. Общая ансамблевая стратегия разработки с точки зрения приема дублировки заключается во фрагментарном его использовании по преимуществу с целью выделения выразительного мелодического хода в фортепианных басах кадансовой формы либо отдельных мотивов.

В *скерцо трио № 1 Es-dur* с его ярко выраженной гомофонной фактурой свобода партии виолончели проявляется в вариантном преломлении арпеджированных аккордов фортепиано с их частичной дублировкой. Если вторую часть начинает фортепиано, то скерцо – дуэтом струнных инструментов, что свидетельствует о понимании Бетховеном скрипки и виолончели как ансамбля в ансамбле. С этой точки зрения можно провести некоторые параллели с барочными *concerto grosso*, где концертирующая группа представляла собой ансамбль, в состав которого входило несколько инструментов.

В *первой части трио № 2 G-dur* анализируемый прием используется более экономно. В начале ГП виолончель дублирует в унисон нижний голос фортепиано, представляющего собой трехзвучные аккорды. Таким образом, низкий струнный инструмент поддерживает бас. Скрипка и дискантовый голос фортепиано подстраиваются к гармонической вертикали. Здесь Бетховен вновь выступает наследником традиций Гайдна. На протяжении ГП композитор продолжает развивать этот принцип. В момент утверждения темы в основной тональности в партии виолончели звучат аккордовые фигурации, а у фортепиано – полнозвучно те же аккорды, но в гармоническом изложении.

Среди **ансамблевых** выделяются приемы солирования какого-либо инструмента или инструментов на фоне аккомпанемента других участников; приемы переключек голосов; использование какого-либо инструмента как мелодического подголоска, подчеркивающего отдельные мотивы музыкальной мысли; прием подхватывания мелодической линии другими инструментами. В качестве ансамблевых композитором также используются полифонические средства развития, среди которых: имитационные переключки голосов, их имитационные вступления, контрапунктические

соединения, канонические вступления голосов и контрапунктические перестановки. Нужно отметить, что полифонические приемы в трио ор. 1 не являются доминирующими и уступают мелодическим принципам развития музыкальной мысли.

Обратимся к рассмотрению некоторых музыкальных примеров. Так, прием солирования какого-либо инструмента на фоне аккомпанемента или фигурации можно наблюдать в зоне ПП (второе варьированное проведение) *первой части трио №1*. На фоне хорального движения звучит мелодическая линия у скрипки. В развивающем разделе солирующая функция переходит к ней от дискантового голоса фортепиано. Здесь также можно встретить прием подсвечивания струнным инструментом мотива фортепиано. В данном случае скрипка помещена на октаву ниже. В этом разделе формы наблюдается прием переключек голосов между скрипкой и фортепиано. При этом, если секвентно развивающаяся мелодическая линия, состоящая из двух элементов (восходящее тетраордовое движение сменяется нисходящем), представлена в одном голосе у скрипки, то у фортепиано эти элементы звучат в контрапунктическом соединении (в партии правой руки – второй элемент, в партии левой – первый). В результате помимо переключек, основанных на втором элементе, между скрипкой и партией левой руки клавишного инструмента возникает дуэт в виде параллельного движения в сексту. Далее к ансамблю присоединяется виолончель, подхватывая линию дискантового голоса.

Наибольшую мелодическую свободу струнные инструменты получают в медленных частях циклов. Так, во *второй части трио №1* после проведения песенной основной темы у фортепиано (период из двух предложений) следует его варьированное проведение с привлечением струнной группы. Основную мелодическую линию ведет скрипка. Басы в октавном удвоении выполняют функцию подголоска. Средний голос фортепиано гармонически поддерживает мелодическую линию. Первый эпизод в доминантовой тональности представлен выразительным диалогом двух струнных. Каждая из партий имеет свою мелодическую линию. Мелодия скрипки основана на материале рефрена, а виолончель движется по аккордовым звукам, собранным у фортепиано в гармонические аккорды. Используя прием сложного контрапункта, композитор осуществляет перестановку мелодических голосов. При этом у фортепиано вместо аккомпанирующих аккордов появляется фигурационное движение, представляющее собой данную в уменьшении и ритмическом варианте мелодическую линию скрипки, вследствие чего возникает еще один контрапунктический голос. Суть этих манипуляций заключается в своеобразной расшифровке аккордовой вертикали, выявлением ее мелодических возможностей, что переводит потенциальную энергию в кинетическую, то есть, энергию движения. Иначе говоря, пространственное измерение аккорда превращается во временное. Во втором эпизоде, имеющем развивающий характер, помимо действия

ладогармонических факторов наблюдается постоянная смена фактурных приемов и функций участников ансамбля. В тембровом отношении происходит ясное разделение ансамбля на различные типы звучания. Клавишный инструмент обособляется и ведет свою линию, струнные постоянно находятся в дуэте. Таким образом, наряду с частотой фактурной пульсации осуществляется тематическое развитие, связанное со специфически понимаемой полифонией.

Выводы. Как видно из предложенного анализа Бетховен не подчиняет фортепианные трио оп. 1 симфонической логике и звуковому образу оркестра. Он сохраняет и даже преумножает детализированность ансамблевого письма, самостоятельность инструментов-голосов, их солирование и тембровое своеобразие. Его новации по сравнению с предшественниками в этой области заключается, прежде всего, в раздвижении фактурных границ инструментов, их тесситурных возможностей. Одновременно все средства ансамблевого письма, помимо проявлений собственно камерности, нацелены на последовательное и целеустремленное интонационно-тематическое развитие. В этой связи формируется комплекс стиливых свойств музыки Бетховена, который впоследствии станет «визитной карточкой» его творчества. Данные наблюдения и обобщения подтверждают правомочности видения эволюции бетховенского стиля под знаком последовательного развертывания из единого ядра, каковым стал первый опус композитора: три фортепианных трио.

Литература:

1. Алексеев А.Д. История фортепианного искусства: [Уч. для муз. вузов: в 3 ч.]-2-е изд., доп., ч. 1-2 / А.Д. Алексеев. – М.: Музыка, 1988. – 414 с.
2. Бетховен Л. Трио для фортепиано, скрипки и виолончели /Л. Бетховен. – Лейпциг: Петерс. – 351 с., партия фортепиано – 71 с., партия виолончели – 80 с.
3. Иванова Л.П. Проблема сонатно-симфонического цикла как целостной формы на материале произведений Бетховена: авт. дис...канд. искусствоведения /17.00.02. – Музыкальное искусство /ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова. – Л., 1980. – 24 с.
4. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавишно-струнних інструментах / Навч. Посібник / Н. Кашкадамова. – Тернопіль:СМП «Астан», 1998. – 300 с., нот..
5. Польская И.И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика // Моногр. / И.И. Польская. – Х.: ХГАК, 2001. – 396 с.
6. Протопопов Вл. Принципы музыкальной формы Бетховена. Сонатно-симфонические циклы оп. 1-81/ Вл. Протопопов. – М.: Музыка, 1970. – 332 с.

Надійшла до редакції 9.04.2009