

# ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

## PERFORMING ART



УДК 785.7

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_89

**Н. И. БРАЖНИКОВА**

*Российская академия музыки им. Гнесиных*

### **ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ТРЕТИ XIX ВЕКА**

Автором статьи рассматривается начальный этап становления жанра фортепианного квинтета в отечественной музыкальной культуре, сравнительно мало освещенный в научной литературе. В центре внимания – сочинения Д. Бортнянского, А. Алябьева и опус Дж. Фильда, практически не известный специалистам и впервые характеризующийся исследователем. Анализ первых художественно ценных образцов фортепианного квинтета в русской музыке конца XVIII – первой трети XIX века предваряется кратким экскурсом в предысторию данного жанра. Трактовка фортепианного квинтета рассматривается в аспекте выявления черт жанровой специфики, принципов драматургии и ансамблевого мышления, доминирующих в произведениях Д. Бортнянского, Дж. Фильда и А. Алябьева, а также с точки зрения оригинальности стилизованных и композиционных решений. Анализ художественного своеобразия указанных квинтетов осуществляется с учетом наблюдений ряда отечественных исследователей (в частности, Н. Си-

моновой, Т. Воскресенской, Л. Царегородцевой). В квинтете Д. Бортнянского автором статьи выявлена более сложная, чем принято считать, драматургическая идея цикла. Углубление его содержания достигается за счет драматизации образов лирико-жанровой сферы, привнесения черт конфликтности, элементов сквозного развития, предвосхищающих симфонизацию жанра. Одночастные опусы Дж. Фильда и А. Алябьева трактованы в аспекте претворения лирико-романтической концепции. В квинтете Дж. Фильда подчеркиваются особое единство содержания и стиля произведения, а также роль ноктюрновости как основы музыкальной драматургии; в квинтете А. Алябьева – значимость лирико-элегической образности и романсовых черт (среди принципов ансамблевого мышления выделены элементы концертирования и диалогичности).

*Ключевые слова:* фортепианный квинтет, Д. Бортнянский, Дж. Фильд, А. Алябьев, принципы ансамблевого мышления, диалогичность.

*Для цитирования:* Бражникова Н. И. Фортепианный квинтет в творчестве отечественных композиторов конца XVIII – первой трети XIX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 3. С. 89–96.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_89

**N. BRAZHNIKOVA**

*Gnesins Russian Academy of Music*

### **PIANO QUINTET IN THE WORK BY RUSSIAN COMPOSERS AT THE CLOSE OF 18th – THE FIRST THIRD OF 19th CENTURIES**

The present article is devoted to the consideration of the initial stage of the formation of the piano quintet genre in the Russian musical culture, which is relatively little studied in the

scientific literature. The author focuses on the works by D. Bortnyansky, A. Alyabiev and J. Field's opus, which is practically unknown to research specialists and is being introduced into scientific circulation for

the first time. The analysis of the works that became the first truly valuable examples of this genre in Russian music at the close of 18th – the first third of 19th centuries, precedes a brief excursion into its background. The interpretation of the genre of the piano quintet is considered by the author in the aspect of identifying the features of genre specificity, the principles of dramaturgy and ensemble setting that have developed in the works by Bortnyansky, Field and Alyabiev, as well as from the point of view of the originality of stylistic and compositional solutions. The analysis of the artistic peculiarity of these quintets is carried out taking into account the views of a number of researchers of chamber and instrumental genres with the participation of piano (in particular, N. Simonova, T. Voskresenskaya, L. Tsaregorodtseva). In Bortnyansky's quintet the author reveals a more involved dramatic idea of the cycle than is commonly believed. The deepening

of its content was achieved by dramatizing the images of the lyrical and genre sphere, introducing the features of the conflict beginning, elements of end-to-end development as the forerunner of the principles of symphonization of the genre. The one-part opuses by Field and Alyabiev are interpreted as the implementation of a lyrical-romantic concept. The quintet by Field emphasizes the special unity of the content and style of the work, as well as the role of nocturne features as the basis of his musical dramaturgy; in the Alyabiev's quintet, there is the significance of lyrical-elegiac imagery and a romance features. Among the principles of ensemble thinking, the elements of concerting and dialogic manner are highlighted.

*Key words:* piano quintet, D. Bortnyansky, J. Field, A. Alyabiev, principles of ensemble thinking, dialogic manner.

*For citation:* Brazhnikova N. Piano quintet in the work by Russian composers at the close of 18th – the first third of 19th centuries // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 3. Pp. 89–96.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_03\_89

---

**Ж**анр фортепианного квинтета как один из ведущих в камерно-инструментальной сфере довольно широко представлен в отечественной музыкальной культуре, главным образом, в творчестве композиторов XIX–XX веков. Среди соответствующих опусов встречаются как сочинения выдающихся мастеров жанра (в частности, С. И. Танеева, Н. К. Метнера, Д. Д. Шостаковича, А. Г. Шнитке), так и произведения музыкантов «второго ряда» (к примеру, Г. Л. Кагуара, К. Ю. Давыдова), отмеченные вполне самобытной и яркой его трактовкой.

Но, как показало изучение имеющейся специальной литературы, данный жанровый феномен сравнительно мало освещен исследователями. На наш взгляд, серьезного углубления, применения современных музыковедческих подходов и привлечения новых данных требует целый ряд аспектов, включая характеристику сочинений-репрезентантов, их жанрово-стилевых особенностей, векторов эволюции. Вызывают интерес и отдельные моменты в истории жанра, прошедшего непростой путь становления, устремленного к поискам самобытной трактовки сложившихся канонов, гармоничного балан-

са между традиционными и новаторскими жанровыми решениями.

В свете сказанного в настоящей публикации будет рассмотрен начальный этап развития фортепианного квинтета в отечественной музыке, связанный с именами Д. С. Бортнянского и А. А. Алябьева. К анализу также привлекается фактически неизвестный в музыкознании, впервые подвергаемый аналитическому освещению опус «российского ирландца» Дж. Фильда – одного из крупных представителей русской музыкальной культуры первых десятилетий XIX века.

История появления и распространения фортепианного квинтета в России описывается в исследовании Л. Н. Раабена «Инструментальный ансамбль в русской музыке», посвященном, как пишет автор, изучению «судьбы жанра, его исторической роли в разные периоды развития русской музыкальной культуры» [1, с. 5]. Л. Н. Раабеном и другими авторами, в частности О. Е. Левашевой [2] и Л. М. Бутиром [3], достаточно полно охарактеризован историко-культурный фон времени, уклад русской жизни второй половины XVIII – начала XIX века, когда в России происходило становление камерно-инструментального ансамблевого искусства, классических жанров струнно-смычкового и фортепианного

ансамбля [1, с. 7]. В этой связи отмечена роль традиций любительского музицирования, салонной культуры; подчеркнут большой интерес отечественной (главным образом, дворянской) музыкальной общественности к камерному ансамблевому исполнительству. Указана также роль зарубежных влияний – итальянской скрипичной школы, французской и австро-немецкой камерно-инструментальной музыки [2, с. 217]. В специальной литературе зафиксированы имена композиторов, сочинявших первые в России камерно-инструментальные опусы, в частности, А. Ф. Тица, М. Ю. Виельгорского, М. П. Шуленикова, И. Ф. Ласковского<sup>1</sup>. Среди них встречаются и авторы квинтетов: помимо Д. С. Бортнянского, к примеру, упоминаются Ф. К. Гебель [1, с. 27], Д. И. Шпревиц<sup>2</sup> [там же, с. 35].

Точкой отсчета в отечественной истории жанра стал фортепианный квинтет Д. С. Бортнянского (1787), единственный из дошедших до нас ранних образцов<sup>3</sup>. Необычный с точки зрения классических нормативов инструментальный состав – скрипка, виола да гамба, виолончель, арфа и фортепиано – обусловило предназначение опуса. Бортнянский, в то время служивший при «малом» императорском дворе, сочинил квинтет «для определенных лиц – участников музыкальных вечеров в Павловске» [4, с. 175]<sup>4</sup>. В этой связи показательно мнение О. Е. Левашевой о том, что именно в творчестве Бортнянского «...сформировался особый тип... ансамбля с участием фортепиано, причем клавишному инструменту принадлежит здесь ведущая, доминирующая роль» [2, с. 215].

Рассматриваемый фортепианный квинтет C-dur представляет собой трехчастный цикл с контрастным распределением частей: *Allegro moderato* (сонатная форма без разработки) – *Larghetto* (сложная трехчастная форма) – *Allegro* (рондо). Изучение партитуры квинтета позволяет скорректировать некоторые оценки, сложившиеся в музыковедении<sup>5</sup>, а также выделить ряд

моментов, важных для последующей истории жанра.

Прежде всего, отметим, что, наряду с фортепиано, в качестве солирующих инструментов в квинтете нередко используются скрипка, виола да гамба и виолончель<sup>6</sup>. В этой связи необходимо подчеркнуть, что относительная тематическая развитость их партий отражает такую характерную черту квинтета, как «...более или менее равноправное партнерство входящих в него инструментов» [5]<sup>7</sup>. При этом партия скрипки в «смычковом трио» выделяется наибольшей детализацией тематизма, обилием выразительных мелодий и изящно орнаментированных фигураций, а также широким диапазоном звучания<sup>8</sup>.

Наблюдения над принципами ансамблевого мышления в данном опусе Бортнянского позволяют заметить, что в них нашла отражение своего рода «оркестральная» трактовка партитуры с элементами концертности. В этой связи надлежит указать на «умеренно-виртуозный» стиль партий квинтета (в том числе фортепианной) и периодическое использование композитором противопоставлений *solo* – *tutti*.

Особенно примечательно, что в музыкальной драматургии квинтета присутствуют черты драматизации доминирующей лирико-жанровой сферы; это привносит в содержание цикла конфликтное начало. Его носителем является хроматизированный тематический элемент, «вторгающийся» в заключительный раздел динамизированной репризы: восходящая секвенция изложена плотными октавными унисонами в исполнении фортепиано, скрипки, виолы и виолончели. Динамизация репризы также проявляется в необычном для классической эпохи ладотональном изменении побочной партии: она изложена в тональности VI ступени (a-moll). В соотнесении с хроматизированным мотивом секвенции лирико-элегическая тема побочной формирует традиционную антитезу, образное толкование которой свойственно для класси-

«высокую технику ансамблевого письма» [4, с. 175], ведущую роль фортепиано, а также влияние моцартовского стиля.

<sup>6</sup> При этом арфа выполняет в основном дублирующую либо аккомпанирующую функцию [4, с. 175].

<sup>7</sup> Л. М. Царегородцева указывает на данную особенность, анализируя различия между малым и большим составами камерных ансамблей.

<sup>8</sup> Частое «пребывание» скрипки в высоком регистре создает эффект «парения»; особенно выразительно указанный эффект применен во II части квинтета, где именно скрипка является основным солирующим голосом во всех разделах трехчастной формы.

<sup>1</sup> Произведения упоминаются без указания исполнительских составов.

<sup>2</sup> Фамилия композитора иногда пишется как Шпревиц.

<sup>3</sup> Ю. В. Келдыш отмечает, что композитором ранее был написан еще один, ныне утраченный квинтет с участием клавесина [4, с. 174].

<sup>4</sup> Арфы, клавишные инструменты и скрипки в конце XVIII века были достаточно широко распространены в сфере дворянского любительского музицирования; но аристократичная виола да гамба – «явный анахронизм, уступка исполнителю, входившему в кружок» [1, с. 28].

<sup>5</sup> Характеризуя камерно-инструментальные сочинения Бортнянского, исследователи отмечают

цистской драматургии (герой – враждебное ему начало). Линию антитезы, объединяющей драматургию цикла, продолжают эпизод *c-moll* в средней части *Larghetto*, хроматизированный нисходящий мотив в рефрене финала (от V ступени к I) с ярко выраженной остродраматической семантикой и эпизоды указанной части (*g-moll*, *c-moll* с присущим им сумрачно-патетическим колоритом звучания).

В этой связи позволим себе не согласиться с мнением авторитетного исследователя русской музыки А. С. Рабиновича о «праздничной серенадности», господствующей в камерных ансамблях Бортнянского [6, с. 118]. Данный опус, на наш взгляд, представляет собой исключение. Отмеченное же выше единство драматургии цикла позволяет усматривать в квинтете претворение характерных принципов сквозного развития как предтечу симфонизации жанра, которая будет реализована в творчестве композиторов конца XIX и XX веков. Именно эта важнейшая черта свидетельствует о зрелости композиторского стиля Бортнянского и большой художественной значимости «Квинтета № 1» в русской музыке.

Следующий этап в истории жанра приходится на первую треть XIX века, когда появляются фортепианные квинтеты А. А. Алябьева и Дж. Фильда. Оба сочинения, представляющие собой одночастные композиции в форме сонатного *allegro*, предназначены для «классического» квинтетного состава – фортепиано и смычкового квартета. Помимо «усеченной» структуры, названные сочинения сближает лирическая направленность, связанная с романтическими устремлениями обоих композиторов и обуславливающая известную общность в трактовке инструментального письма и стиля.

Редко упоминаемый в специальной литературе фортепианный квинтет *As-dur* Дж. Фильда был создан предположительно во второй половине 1810-х годов – в период большой творческой активности музыканта, признанного еще при жизни одним из основоположников русской пианистической школы. В квинтете нашли отражение приоритетные черты индивидуального стиля композитора, чье творчество пребывает у истоков романтического фортепианного концерта и инструментального ноктюрна. При этом именно ноктюрн как ведущий жанр в наследии Фильда определил своеобразие музыкальной драматургии рассматриваемого квинтета, стержнем которой является ноктюрновость.

Лирическая атмосфера с преобладанием светлой созерцательности господствует во всех разделах композиции. Развитие отмечено единством, гармоничностью, богатством состояний внутри единой образно-эмоциональной

«тональности». Течению музыкальной мысли здесь присуще не свойственное классическим образцам жанра «замедленное» развертывание, чему способствуют темп *Andante con espressione* и размеренная пульсация главной темы-рефрена (квинтет написан в форме рондо-сонаты; см. Пример 1).

Просветленный лирико-созерцательный образ главной темы песенного склада (*As-dur*), изложенной струнными инструментами, развивается («допевается») во втором проведении – в партии солирующего фортепиано, где она вскоре приобретает ярко выраженные черты ноктюрновости (романсовый характер мелодии, характерная фактура аккомпанемента, хроматизированные фигурации, изысканная мелизматика, «раскрепощение» ритма; см. Пример 2).

Указанные черты по преимуществу определяют и своеобразную выразительность побочной партии (*Es-dur*). На протяжении данного раздела в целом прослеживается большая индивидуализация лирического высказывания («парящая» тема, активность триольной пульсации в контрапунктически сопрягаемых партиях солирующего фортепиано и первой скрипки; см. Пример 3).

Характеризуя драматургию и стиль фортепианного квинтета Фильда, следует отметить, что погружение в сферу просветленных чувств и созерцательных настроений порождает, с одной стороны, удивительное единство образного мира произведения, близкого шубертовскому «симфонизму состояний», а с другой, – необычные для музыкального классицизма принципы ансамблевого мышления. При безусловном главенстве партии фортепиано как стержня и опоры драматургии, данный опус являет собой образец довольно необычного взаимодействия инструментов. Учитывая, что исследователем Н. В. Симоновой в качестве одной из ведущих жанровых черт квинтета упоминается «...противоборство двух сбалансированных разнородных по тембру комплексов» [7], следует отметить в сочинении Фильда не противопоставление, но взаимодополняющее сопоставление звучностей струнного квартета и солирующего фортепиано. Думается, что подобное решение призвано усилить красочность тембровой атмосферы, в которой сочетаются как «чистые», так и «смешанные» краски<sup>9</sup>.

Фортепианный квинтет *Es-dur* А. А. Алябьева, датируемый 1830 годом, исследователи не причисляют к лучшим его сочинениям [1, с. 100; 8, с. 36]. Тем не менее, в контексте разви-

<sup>9</sup> Подразумевается контрапункт партий струнного квартета и фортепиано.

тия жанра указанный одночастный опус (сонатное Allegro с «зеркальной» репризой и кодой) представляется интересным, весьма оригинальным образцом, принадлежащим высокоталантливому композитору.

Своеобразие алябьевского квинтета, на наш взгляд, заключено в определяющей роли лирико-элегических настроений (второй элемент главной партии – f-moll; разработка – g-moll), порой оттеняемых скорбно-патетической экспрессией (побочная тема в репризе – es-moll, зона кульминации). В тематизме преобладает романсовое начало, обусловленное обращением композитора-лирика к «интонационному словарю эпохи» своего времени. При этом в сочинении Алябьева представлена и характерная для пианизма его времени бравурная виртуозность: активные моторные фигурации, «жестковатые» пунктирные ритмоформулы, излагаемые в унисонной и аккордовой фактуре (в партиях как струнных, так и фортепиано). Это, по нашему мнению, не позволяет композитору достичь подлинного единства стиля в указанном опусе.

Алябьевскому квинтету присуще большое разнообразие принципов ансамблевого взаимодействия инструментов. Особую значимость среди них приобретает диалогичность, которая,

по мнению исследователя Т. В. Воскресенской, является «...системообразующим фактором подвижных правил музыкального языка в культуре камерно-инструментального жанра» [9, с. 10]. Наряду с опорной ролью фортепиано, следует упомянуть дифференциацию партии первой скрипки, в ключевых разделах формы (реприза, кода) интонирующей основные темы произведения.

Резюмируя изложенное выше, следует подчеркнуть большую историческую и художественную значимость фортепианных квинтетов Д. С. Бортнянского, Дж. Фильда и А. А. Алябьева, явившихся первыми образцами жанра в отечественной музыке. Представленные в них различные подходы к трактовке соответствующего инструментального состава, принципы драматургии и ансамблевого мышления, стилевые и композиционные решения, вобравшие опыт зарубежных и русских предшественников и современников, послужили неким «фундаментом» квинтетного жанра и продуктивной основой для его дальнейшего развития, ознаменованного выдающимися достижениями в творчестве целого ряда отечественных композиторов XIX–XX столетий.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Раабен *Л. Н.* Инструментальный ансамбль в русской музыке. М.: Музгиз, 1961. 476 с.
2. Левашева *О. Е.* Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 194–225.
3. Бутыр *Л. М.* Камерная инструментальная музыка // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1986. Т. 4: 1800–1825. С. 236–250.
4. Келдыш *Ю. В.* Д. С. Бортнянский // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1985. Т. 3: XVIII век. Ч. 2. С. 161–193.
5. Царегородцева *Л. М.* Эволюция жанра большого камерно-инструментального ансамбля с участием фортепиано: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д, 2005. 23 с. URL: [http://rusneb.ru/catalog/000200\\_000018...NLR\\_bibl\\_964890/](http://rusneb.ru/catalog/000200_000018...NLR_bibl_964890/) (дата обращения: 06.03.2021).
6. Рабинович *А. С.* Русская опера до Глинки. М.: Музгиз, 1948. 268 с.
7. Симонова *Н. В.* Фортепианный квинтет: вопросы становления жанра: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Киев, 1990. 242 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/fortepiannyi-kvintet-voprosy-stanovleniya-zhanra> (дата обращения: 21.02.2020).
8. Левашев *Е. М.* А. А. Алябьев // История русской музыки: в 10 т. / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 29–96.
9. Воскресенская *Т. В.* Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано (Проблемы. Истоки. Стадия формирования): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 1992. 24 с. URL: <http://dslib.net/muz...russkogo-kamerno...zhanra-s-uchastiem...> (дата обращения: 17.07.2021).

## REFERENCES

1. Raaben L. Instrumental'nyj ansambl' v russkoy muzyke [Instrumental Ensemble in Russian Music]. Moscow: Muzgiz, 1961. 476 p.
2. Levashova O. Kamernaya instrumental'naya muzyka [Chamber Instrumental music]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1985. Vol. 3: The 18th Century. Part 2. Pp. 194–225.
3. Butir L. Kamernaya instrumental'naya muzyka [Chamber Instrumental Music]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1986. Vol. 4: 1800–1825. Pp. 236–250.
4. Keldysh Yu. D. S. Bortnyanskiy [D. Bortnyansky]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1985. Vol. 3: The 18th Century. Part 2. Pp. 161–193.
5. Tsaregorodtseva L. Evolyutsiya zhanra bol'shogo kamerno-instrumental'nogo ansamblya s uchastiem fortepiano [The Evolution of the Genre of a Large Chamber-Instrumental ensemble with the Participation of Piano]: Abstract of Ph. D. Thesis. Rostov-on-Don, 2005. 23 p. URL: [https://viewer.rusneb.ru/ru/000200\\_000018\\_RU\\_NLR\\_bib\\_l\\_964890?page=1&rotate=0&theme=white](https://viewer.rusneb.ru/ru/000200_000018_RU_NLR_bib_l_964890?page=1&rotate=0&theme=white) (date of application: 06.03.2021).
6. Rabinovich A. Russkaya opera do Glinki [Russian Opera in the Period Foregoing M. Glinka]. Moscow: Muzgiz, 1948. 268 p.
7. Simonova N. Fortepiannyj kvintet: voprosy stanovleniya zhanra [Piano Quintet: The Questions of Formation of the Genre]: Ph. D. Thesis. Kiev, 1990. 242 p. URL: <https://www.dissercat.com/content/fortepiannyi-kvintet-voprosy-stanovleniya-zhanra> (date of application: 21.02.2020).
8. Levashov E. A. A. Alyab'ev [A. Alyabiev]. In: Istoriya russkoy muzyki [History of Russian Music]: in 10 vol. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Muzyka, 1988. Vol. 5: 1826–1850. Pp. 29–96.
9. Voskresenskaya T. Evolyutsiya russkogo kamerno-instrumental'nogo zhanra s uchastiem fortepiano (Problemy. Istoki. Stadiya formirovaniya) [The Evolution of the Russian Chamber Instrumental Genre with the Participation of Piano (Problems. Origins. The Stage of Formation)]: Abstract of Ph. D. Thesis. St. Petersburg, 1992. 24 p. URL: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/jevoljucija-russkogo-kamerno-instrumentalnogo-zhanra-s-uchastiem-forte-piano.html> (date of application: 17.07.2021).

## ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Главная тема

Andante con espressione John Field

The musical score is for the main theme of the Piano Quintet by John Field. It is written for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Pianoforte. The tempo is 'Andante con espressione' and the key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics starting at *p* (piano). The piano part is mostly silent, indicated by dashes on the staff.

# Исполнительское искусство

Пример 2  
Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Главная тема  
(2-е проведение)

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano parts. The piano part includes markings for *legato*, *mf*, and *leg.* with asterisks.

Пример 3  
Дж. Фильд. Фортепианный квинтет. Побочная тема

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano parts. The piano part includes markings for *leg.* and several asterisks.

**Бражникова Наталья Ивановна**

профессор кафедры камерного ансамбля и квартета

Российская академия музыки им. Гнесиных

Россия, 121069, Москва

*nib-art@yandex.ru*

ORCID: 0000-0002-2349-0925

**Natalya I. Brazhnikova**

Professor at the Department of Chamber Ensemble and Quartet

Gnesins Russian Academy of Music

Russia, 121069, Moscow

*nib-art@yandex.ru*

ORCID: 0000-0002-2349-0925

