

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

*Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису*

ПАВЛОВИЧ СТАНІСЛАВ ІГОРОВИЧ

УДК 785.73:

[78.071.1(436)Моцарт+78.071.1(430)Брамс+78.071.1(477)Щенко]](043.3)

**НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ**


**КЛАРНЕТ У ФОРТЕПІАННИХ ТРІО: ХУДОЖНЬО-ВИРАЗОВІ,
АНСАМБЛЕВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ЇХ РЕАЛІЗАЦІЯ
(В. А. МОЦАРТ, Й. БРАМС, Ю. ЩЕНКО)**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.


_____ С. І. Павлович

Творчий керівник:

Гришко-Ратьковська Лариса Олексіївна
доцент, в.о. професора

Науковий консультант:

Щербакова Надія Юріївна
кандидат мистецтвознавства, доцент

КИЇВ – 2023

АНОТАЦІЯ

Павлович С. І. «Кларнет у фортепіанних тріо: художньо-виразові ансамблеві можливості та їх реалізація (В. Моцарт, Й. Брамс, Ю. Іщенко)» Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття творчого ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Актуальність. Говорячи про музичне виконавство, найчастіше акцент робиться на зонах, пов'язаних суто з проблемами виконавців (технічними, методичними, психологічними тощо). Однак необхідно розуміти, що основою виконавства на будь-якому інструменті є його репертуар. Тому, звернення до проблем репертуару, визначення найбільш знакових творів та аналіз їх специфічних ознак є **актуальним** як для теоретичного узагальнення, так і для кожного виконавця окремо.

Зазначимо, що говорячи про виконавський репертуар, слід враховувати, що левову його частку складають твори, які потребують колективного музикування, а саме різні за складом камерні ансамблі. Робота в таких колективах потребує від виконавців додаткових професійних навичок, одна з яких полягає у чіткому розумінні своєї ролі в заданому творчому процесі. Визначення цієї функції є важливим та необхідним, адже вона є досить мобільною і буде залежати як від стильового контексту, так і від загального тембрового рішення. Останнє багато в чому є вирішальним, адже роль кожного з виконавців, ступінь його автономності безпосередньо залежить від обраного композитором складу виконавців і специфіки їх взаємодії, а саме – умовно монотембровий склад (струнний або духовий) чи політембровий. Зауважимо, що в політембрових ансамблях принципи взаємодії будуть більш складними, адже кожний інструмент має власні інструментальні характеристики, тембральні якості та художньо-технологічні засоби вираження. В ансамблі ці якості

підпорядковуються законам сумарного вираження для художнього втілення авторського задуму і призводять до певної нової якості звучання кожного інструмента окремо й ансамблю загалом. Але досягнення цього результату потребує від виконавців не тільки актуалізації базових професійних навичок, таких як розвинений музичний слух, пам'ять та почуття ритму, а й значної корекції навичок сольного музикування. Необхідними стають інтонаційна вивіреність звучання інструментів з різними «музичними амплуа», узгодження темпу, метроритму, динаміки, артикуляції, усвідомлення жанрово-стильових особливостей виконуваного ансамблевого твору, розуміння фактурно-рольового та функційного співвідношення ансамблевих партій. Останні завдання є визначальними, адже саме ці співвідношення корегують підхід до побудови ансамблевої цілісності. Однак, вирішення даного питання найчастіше лежить в суто практичній сфері і не має достойного теоретичного узагальнення. Тому обраний в роботі аспект – розгляд специфіки формування цілісного ансамблю крізь призму аналізу фактурно-рольового та функційного співвідношення ансамблевих партій – вважається доцільним і таким, що визначає **актуальність дослідження**.

Особливе місце в сфері камерно-інструментальної музики займає фортепіанне тріо. Своєю популярністю цей жанр завдячує не в останню чергу саме своїм політембровим якостям, «уособленням» кожної інструментальної «одиниці», виокремленням її темброво-специфічних характеристик. Саме темброва різнорідність давала композиторам можливість різнохарактерного представлення музичної думки, її образного втілення.

Традиційним складом фортепіанного тріо вважається фортепіано, скрипка та віолончель. В такому тембровому рішенні даний жанр широко використовується в композиторській практиці та користується заслуженою популярністю. Однак існує багато прикладів тріо з іншим складом виконавців, вагому частину з яких складають фортепіанні тріо за участю кларнета. До камерного жанру саме з таким тембральним рішенням (обов'язкова присутність клавіру та кларнету +скрипка/флейта/віолончель/ фагот, тощо) зверталися

композитори абсолютно різних стильових напрямків. Твори в такому складі писали В. А. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Мендельсон, Й. Брамс, М. Брух, Б. Барток, Ю. Іщенко, Є. Станкович та інші. Найчастіше вони визначались авторами саме як тріо, але могли мати й інші жанрові визначення як наприклад «Концертштюк для кларнета, бассетгорна і фортепіано» Ф. Мендельсона або ж «8 п'єс для кларнета, альту та фортепіано» тв. 83 М. Бруха.

Композитори звертаючись до кларнета як ансамблевого учасника, орієнтовані на специфічні темброві можливості кларнета, на емоційність та надзвичайно багатий спектр виражальних можливостей цього блискучого інструмента. Однак безумовно, роль кларнета, його значення у формуванні цілісної звукової картини на кожному історико-стильовому етапі була різною. І тому обраний в роботі підхід, звернення до знакових творів різної стильової орієнтації дозволяє простежити за процесом цієї видозміни.

Так аналіз Тріо В. А. Моцарта KV 498 дозволив виявити, що композитор значно розширив виразові можливості кларнета використовуючи його не тільки як «співаючий інструмент», а й як досить мобільний інструмент, швидко реагуючий на всі повороти звукового сюжету твору. Тобто інструмент використовується автором не тільки як носій основного мелодико-тематичного матеріалу, а й як учасник активних діалогічних процесів.

Безумовно, ансамблеве виконання Тріо вимагає високого рівня спільної художньої дії інструменталістів, яка забезпечує синхронне звучання всіх партій, збалансованість в силі їх звучання, узгодженість прийомів звуковидобування кожного інструмента. Виконання цих вимог ґрунтується на вмінні слухати загальне звучання ансамблю та усвідомленні рольової участі у спільному виконавському задумі. Зазначено, що найважливішою умовою творчого проникнення в художній зміст Тріо В. А. Моцарта є особистісне осмислення сутності композиції з опорою на колективний характер процесу тлумачення музичного твору. Саме такий підхід є своєрідним гарантом точності і якості кінцевого результату.

Тріо a-moll тв. 114 Й. Брамса є прикладом романтичного трактування кларнету, передусім як тембру ліричного. Саме кларнету у творі доручені як ліричні пісенні мелодійні проведення, так і напружені драматичні речитативні декламації. Кларнет яскраво показує себе у віртуозних пасажах, які блискуче звучать у різних регістрах, ритмічних і фігураційних поєднаннях. Композитор представив тембральну природу кларнета у всій її багатобарвності – матовий тембр низького регістру, розповідний та милозвучний характер середнього регістру, блиск і яскравість верхнього регістру.

Звукова тканина Тріо тв. 114 Й. Брамса відрізняється високою насиченістю, особливою об'ємністю, в тому числі і багато в чому за рахунок поєднання мелодично самостійних ліній кожного інструмента ансамблю. При всій наповненості викладу фактури ансамблю, йому властива ретельна розробленість, деталізованість, органічність ансамблевого письма, бездоганне поєднання інструментальних тембрів. Тому виконання твору вимагає найвищого рівня професійної майстерності учасників ансамблю. При цьому важлива не тільки демонстрація віртуозного володіння своїми інструментами, а й відчуття автономності партій у поєднанні з максимальним прагненням кожного ансамбліста бути рівноправним у досягненні єдиної художньої мети – створення яскравої і переконливої інтерпретації.

Тріо Ю. Іщенка (2015 р.) є прикладом ліричного амплуа кларнету.

Кожен інструмент в ансамблі є носієм певного образу-амплуа, художні властивості якого проявляються за допомогою тембру — спектру звукових якостей, що виокремлюють його у сукупно-інструментальному звучанні. Тріо не відноситься до надто технічно складних, віртуозних творів, проте потребує від виконавців майстерного володіння інструментами. Автор різноманітно розвиває інструментальні партії і створює великий простір для фантазії виконавців.

В тріо Ю. Іщенка учасники камерного ансамблю, з одного боку, знаходяться в рівноправних відносинах і є умовно автономними, з іншого – вони перебувають в інтонаційно-тематичній єдності. Виконання цих вимог

ґрунтується на вмінні слухати загальне звучання ансамблю та усвідомленні рольової участі у спільному виконавському задумі.

Таким чином, обраний вектор дослідження є цікавим та перспективним перш за все для виконавців-ансамблістів, адже дозволяє точніше розуміти процес роботи при колективному музикуванні, результатом якого є створення цілісної виконавської інтерпретації.

Ключові слова: кларнет, камерно-інструментальне тріо, ансамблева реалізація, виконавські завдання, В. А. Моцарт Тріо KV 498, Й. Брамса Тріо тв. 114, Ю. Іщенко Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.).

SUMMARY

Pavlovych S. I. "Clarinet in piano trios: artistic and expressive ensemble possibilities and their realisation (W. Mozart, J. Brahms, Y. Ishchenko)" Qualification scientific work on the rights of a manuscript. Scientific substantiation of a creative art project for the degree of Doctor of Arts in speciality 025 "Musical Art" (field of knowledge 02 "Culture and Art") - P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2023.

The relevancy. Speaking of musical performance, the emphasis is often placed on areas related purely to the problems of performers (technical, methodological, psychological, etc.). However, we need to understand that the basis of performance on any instrument is its repertoire. Therefore, addressing the problems of repertoire, identifying the most significant pieces and analyzing their specific features is relevant both for theoretical generalization and for each performer individually.

When we are talking about the performance repertoire, it should be borne in mind that the lion's share of it is composed of works that require collective musicianship, namely chamber ensembles of various composition. Working in such ensembles requires additional professional skills from performers, one of which is a clear understanding of their role in each creative process. Defining this function is important and necessary because it is quite mobile and will depend on both the stylistic context and the overall timbre solution. The latter is largely decisive, because the role of each

of the performers, the degree of their autonomy, directly depends on the composition of performers chosen by the composer and the specifics of their interaction, namely, a conventionally monotone composition (string or wind) or polyphonic. It should be noted that in polyphonic ensembles, the principles of interaction will be more complex, because each instrument has its own instrumental characteristics, timbral qualities and artistic and technological means of expression. In an ensemble, these qualities are subject to the laws of total expression for the artistic realization of the author's intention and lead to a certain new quality of sound for each instrument separately and for the ensemble in general. However, achieving this result requires performers not only to update their basic professional skills, such as a developed ear for music, memory and sense of rhythm, but also to significantly improve their solo musicianship skills. It is necessary to develop intonational accuracy of the sound of instruments with different "musical roles", coordination of tempo, metrical rhythm, dynamics, articulation, awareness of the genre and style features of the ensemble piece being performed, understanding of the textural, role and functional relationship of ensemble parts. The latter tasks are crucial, because it is these correlations that adjust the approach to building ensemble integrity. However, the solution to this issue often lies in the purely practical sphere and does not have a worthy theoretical generalization. Therefore, the aspect chosen in this work - consideration of the specifics of forming an integral ensemble through the prism of analyzing the textural, role and functional correlation of ensemble parts - is considered appropriate and determines the relevance of the study.

A special place in the field of chamber instrumental music is taken by the piano trio. This genre owes its popularity not least to its polyphonic qualities, the "personification" of each instrumental "unit", and the distinction of its timbre-specific characteristics. It was timbre heterogeneity that gave composers the opportunity to present musical ideas in a variety of ways, to embody them figuratively.

The traditional composition of a piano trio is piano, violin and cello. In this timbre solution, this genre is widely used in composers' practice and enjoys well-deserved popularity. However, there are many examples of trios with a different composition of performers, a significant part of which are piano trios with the participation of clarinet.

It should be noted that composers of completely different stylistic directions have approached the chamber genre with this timbre solution (the obligatory presence of a clarinet and a clarinet + violin/flute/cello/bassoon, etc.). Works in this composition were composed by W. A. Mozart, L. Beethoven, F. Mendelssohn, J. Brahms, M. Bruch, B. Bartok, Y. Ishchenko, E. Stankovych and others. Most often, they were defined by the authors as trios, but they could have other genre definitions, such as "Konzertstück for clarinet, basset horn and piano" by F. Mendelssohn or "8 Pieces for clarinet, viola and piano" by M. Bruch. 83 by M. Bruch.

When composers turn to the clarinet as an ensemble participant, they are focused on the specific timbre capabilities of the clarinet, on the emotionality and the extremely rich range of expressive possibilities of this brilliant instrument. However, of course, the role of the clarinet, its importance in shaping a holistic sound picture at each historical and stylistic stage was different. That is why the approach chosen in this work, turning to iconic works of different stylistic orientation, allows us to trace the process of this modification.

Thus, an analysis of Mozart's Trio KV 498 has revealed that the composer significantly expanded the expressive possibilities of the clarinet, using it not only as a "singing instrument" but also as a rather flexible instrument that responds quickly to all the twists and turns of the piece's sound plot. That is, the instrument is used by the author not only as a carrier of the main melodic and thematic material, but also as a participant in active dialogue processes.

Undoubtedly, the ensemble performance of the Trio requires a high level of joint artistic action of the instrumentalists, which is ensured by the synchronous sounding of all parts, balance in the strength of their sound, and coherence of the sound production techniques of each instrument. Fulfilment of these requirements is based on the ability to listen to the overall sound of the ensemble and awareness of role participation in a common performance idea. It is noted that the most important condition for creative insight into the artistic content of W. A. Mozart's Trio is a personal comprehension of the essence of the composition based on the collective nature of the process of

interpreting a musical work. This approach is a kind of guarantee of the accuracy and quality of the final result.

Brahms's Trio in a moll Op. 114 is an example of a romantic interpretation of the clarinet, primarily as a lyrical timbre. It is the clarinet that is entrusted with both lyrical song melodic passages and intense dramatic recitations in the work. The clarinet shows itself vividly in virtuosic passages that sound brilliantly in different registers, rhythmic and figurative combinations. The composer has presented the timbral nature of the clarinet in all its many colors - the matte timbre of the low register, the narrative and melodious character of the middle register, the brilliance and brightness of the upper register.

The sound material of J. Brahms' Trio Op. 114 is highly saturated and particularly voluminous, including in many ways due to the combination of melodically independent lines of each ensemble instrument. For all the fullness of the ensemble texture, it is characterized by careful elaboration, detail, organic ensemble writing, and a flawless combination of instrumental timbres. Therefore, the performance of the work requires the highest level of professional skill of the ensemble members. At the same time, it is important not only to demonstrate mastery of their instruments, but also to feel the autonomy of the parts, combined with the maximum desire of each ensemble member to be equal in achieving a single artistic goal - creating a vivid and convincing interpretation.

The Trio by Yuriy Ishchenko (2015) is an example of the clarinet's lyrical role.

Each instrument in the ensemble is a carrier of a certain image-role, the artistic properties of which are manifested through timbre - a spectrum of sound qualities that distinguish it in the overall instrumental sound. The trio is not a technically complex, virtuosic work, but it requires mastery of the instruments from the performers. The composer develops the instrumental parts in a variety of ways and creates a great deal of space for the performers' imagination.

In Yuriy Ishchenko's trio, the members of the chamber ensemble, on the one hand, are in equal relations and are conditionally autonomous, and on the other hand. They are in intonational and thematic unity. Fulfilment of these requirements is based on the

ability to listen to the overall sound of the ensemble and the awareness of role participation in a common performance idea.

Thus, the chosen vector of research is interesting and promising, first of all, for ensemble performers, as it allows them to more accurately understand the process of work in collective music making, which results in the creation of a holistic performance interpretation.

Key words: clarinet, chamber-instrumental trio, ensemble realisation, performance tasks, W. A. Mozart Trio KV 498, J. Brahms Trio Op. 114, Y. Ishchenko Trio for clarinet, violin and piano (2015)

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Статті у наукових виданнях

1. Павлович С. І. «Ю. Іщенко. Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Іван Франка». Вип. 60 том 3, Дрогобич, 2022 р., ст. 35-42

2. Павлович С. І. «Кларнет у тріо В. А. Моцарта KV498: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація». Міжнародний Журнал „Věda a perspektivy”№11(18), Praha, České republika 2022, ст. 314-327

ЗМІСТ

Вступ.....	12
Розділ 1. КЛАРНЕТ У ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО: ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМИ АНСАМБЛЕВОГО УЗГОДЖЕННЯ.....	19
1.1. Кларнет у композиторській камерно-інструментальній творчості: історичний аспект	19
1.2. Кларнет у камерно-ансамблевому музикуванні: майстерність ансамблевого виконання.....	26
Розділ 2. ФОРТЕПІАННІ ТРІО З ВИКОРИСТАННЯМ КЛАРНЕТА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ.....	32
2.1. Кларнет у тріо В. А. Моцарта КВ 498: особливості використання та специфіка ансамблевої взаємодії.....	32
2.2. Тріо для фортепіано, віолончелі та кларнета a-moll тв. 114 Й. Брамса: композиційно-драматургічні особливості та специфіка виконання.....	46
2.3. Тріо для фортепіано, скрипки та кларнета Ю. Іщенка (2015 р.) як приклад ліричного трактування кларнета.....	66
Висновки.....	77
Список використаних джерел.....	81
Додатки.....	90

ВСТУП

Камерне музикування має дуже довге історичне коріння і, що важливо, воно за весь період розвитку музичного мистецтва жодного разу не втрачало своєї актуальності як для композиторів, так і для виконавців. Ця сфера, мабуть, як ніяка інша відрізняється різноплановістю всіх аспектів – жанрами, образами, виконавським складом (кількістю учасників та тембровим рішенням). Протягом історії сформувалась увага композиторів до струнно-смичкових, дерев'яних духових та клавірних різновидів камерних ансамблів. При цьому, як правило, з однаковою увагою ставились як до умовно «монотембрових» (наприклад виключно струнні), так і до «політембрових» виконавських складів.

Обґрунтування вибору теми дослідження. Одним із найулюбленіших жанрів, в якому в межах невеликого виконавського складу є можливість реалізувати найсміливіші композиторські ідеї та творчі пошуки, є жанр фортепіанного тріо. Він не тільки дає змогу втілити різні за драматургічними та образним рішеннями концепції, а й дозволяє композитору створювати різні варіанти рішень з точки зору обраних тембрів, оскільки цей жанр не має детермінованого, єдиного виконавського складу (за виключенням фортепіано). Найбільш цікавими, на наш погляд, є тріо в яких поєднанні інструменти з абсолютно різними тембральними можливостями, тобто ті, до складу яких входять інструменти різних тембрових груп. Саме до таких належать твори за участю кларнета.

У кларнета є досить цінна якість, що відрізняє його від інших дерев'яних духових інструментів – йому притаманна гнучка зміна сили звуку: майже по всьому діапазону, виключаючи верхній регістр, кларнету чудово вдається і могутнє *ff*, і ледь чутне, подібне до дихання *pp*, а також поступове посилення та послаблення звуку. Зазначені інструментальні якості кларнета роблять його універсальним ансамблевим партнером, оскільки він може органічно поєднуватися з інструментами різної специфіки звуковидобування і входити до фортепіанних ансамблів з різноманітними тембральними партнерами.

Інструментальний тембр кларнета має незвичайне забарвлення, кожний з його регістрів має характерне звучання: у низькому регістрі тембр кларнета соковитий, дзвінкий, трохи похмурий; у верхньому регістрі звуки сріблясті, ясні та найбільш поетичні; найвищий регістр інструмента – кричущий та пронизливий [4, с. 75]. Кожен з регістрів цього інструменту має своє, специфічне за емоційним сприйняттям звучання. Емоційні можливості кларнета також є досить різноманітними: його тембр відтворює по-дитячому наївне, світлопрозоре награвання пастушої свирілі; до тембру кларнета звертаються у проникливо-інтимних ліричних епізодах, у трагічних та навіть фантастичних образах. Завдяки своєму шляхетному звучанню, кларнет виділявся з загалу духових інструментів як такий, що може замінити голос скрипки чи альту і вводився до камерно-ансамблевих складів в якості альтернативної заміни або доповнення до струнних інструментів.

Слід зазначити, що на різних етапах розвитку жанру фортепіанного тріо, співвідношення між учасниками процесу музикування змінювалось, адже їх співвідношення напряму залежало від образно-драматургічних, стилістичних та фактурних рішень. Кожен музичний інструмент у фортепіанному тріо здатний своїми якостями сприяти створенню певного музичного образу. Поєднання інструментальних складових ансамблю (акустичних, технологічних, артикуляційних, тембральних, динамічних тощо) у різних можливих варіантах надає різних художніх результатів.

Тому дуже важливим в ансамблевій грі є визначення власної функціональної ролі у формуванні загальної художньої цілісності твору. Саме розуміння «свого місця» в загальному процесі і, відповідно до цього, вибудовування ансамблевої взаємодії є своєрідним гарантом наближення до найбільш точної реалізації композиторського задуму. А оскільки, як зазначалось вище, функційні співвідношення між виконавцями напряму залежать від стильового контексту, ансамблісти повинні вирішувати це завдання відповідно до конкретно обраного матеріалу. Саме процес практичної роботи над цим завданням надихнув і заохотив до наукового обґрунтування цієї теми. Можна

сказати, що цей творчий мистецький проєкт, який базується на матеріалі фортепіанних тріо з участю кларнета композиторів різних стилів, є своєрідною спробою наукового осмислення цієї важливої виконавської проблеми.

Актуальність даного дослідження зумовлена, з одного боку, відсутністю робіт у вітчизняному просторі, де б розглядався жанр фортепіанного тріо за участю кларнета з акцентом на художньо-виразових та ансамблевих можливостях інструмента та його функції в творах різних стилів, а з іншого – програмою творчого мистецького проєкту, яка охоплює широкий музичний пласт, представлений «ключовими» камерними творами, а саме фортепіанними тріо з участю кларнета (від класики до сучасності).

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами та змістом творчого мистецького проєкту. Творчий мистецький проєкт і його наукове обґрунтування виконане на кафедрі камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського та відповідає темі № 11 «Сучасне теоретичне музикознавство в системі міждисциплінарних зв'язків» відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності НМАУ імені П. І. Чайковського (2020–2025 рр.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні Вченої ради НМАУ імені П. І. Чайковського (протокол № 8 від 13.04.2023 р).

Композитори, звертаючись до кларнета як ансамблевого учасника, орієнтувались на специфічні темброві можливості кларнета, емоційність та надзвичайно багатий спектр виразальних можливостей цього блискучого інструмента. Однак, безумовно, роль кларнета та його значення у формуванні цілісної звукової картини на кожному історико-стильовому етапі була різною. Саме звернення до творів різної стильової орієнтації дозволяє простежити за процесом цієї видозміни. Отже, **об'єктом даного дослідження** є особливості ансамблевої взаємодії у фортепіанних тріо з кларнетом на різних етапах розвитку музичного мистецтва.

Предметом дослідження є функція кларнета у камерно-ансамблевому музикуванні в тріо В. А. Моцарта, Й. Брамса, Ю. Іщенка.

Мета роботи полягає у розкритті ролі кларнета у формуванні художньої цілісності в обраних фортепіанних тріо.

Заявлена мета передбачає розв'язання таких **завдань**:

- простежити, на основі ретельного вивчення наукової літератури, історію розвитку жанру фортепіанного тріо з участю кларнета в європейській музиці від XVIII – до початку XXI ст. в аспекті взаємодії;
- визначити роль кларнета як учасника камерно-ансамблевої гри у фортепіанному тріо;
- зробити аналіз жанрових, композиційних та формотворчих особливостей у запропонованому аналітичному матеріалі;
- проаналізувати особливості ансамблевої взаємодії в обраних творах;
- визначити специфіку виразових та технічних засобів кларнета в умовах ансамблевої реалізації обраних творів;
- виявити та означити відповідну закономірність у зміні функції кларнета у камерно-ансамблевому музикуванні на різних етапах розвитку музичного мистецтва.

Аналітичною базою роботи постали твори, які склали основу творчої частини мистецького проєкту: В. А. Моцарт – Тріо мі бемоль мажор KV498 для фортепіано, альту та кларнета; Й. Брамс – Тріо ля мінор тв.114 для фортепіано, віолончелі та кларнета; Ю. Іщенко – Тріо для фортепіано, скрипки та кларнета. Вибір саме цих творів пов'язаний, по-перше, з їх репертуарною затребуваністю, а по-друге з тим, що кожен з обраних опусів дозволяє прослідкувати ті зміни, які відбулися у ставленні до кларнету як до учасника ансамблевої гри.

Теоретична база роботи. Багатошаровість обраної проблемної зони потребувала залучення досить великої кількості наукової літератури. Всі залучені першоджерела можна поділити на декілька груп. До першої та другої групи належать наукові розвідки, що присвячені вивченню історії духових інструментів, в тому числі кларнета (Березин В., Благодатов Г., Вовк Р., Громченко В., Дrajниця Л., та ін.), та розгляду методичних питань викладання гри на духових інструментах (Апатский В., Вовк Р., Громченко В., Диков Б.,

Марценюк Г., Мюльберг К. Е. та ін.); до третьої групи відносяться роботи, які присвячені питанням, пов'язаним зі специфікою камерного ансамблевого музикування (Боровик І., Павлишин С., Повзун Л., Польская І. та ін.). Безумовно, звернення до творчості В. А. Моцарта, Й. Брамса та Ю. Іщенка спонукало до опрацювання наукових робіт в яких представлений аналіз композиторського стилю митців (Аберт Г., Гейрингер К., Храмова І., Царева Е., Конькова Г. та ін.).

Методи дослідження. Визначення художньо-виразових та ансамблевих можливостей кларнета у фортепіанних тріо потребує цілісного підходу. В своїй основі дане дослідження спирається на жанрово-стильовий аналіз. Крім того, аргументація основних наукових положень зумовила застосування на різних етапах дослідження сучасних методологічних підходів, які поєднують методи системного, функціонального, порівняльного і структурного аналізу.

Наукова новизна та особистий внесок здобувача. Вперше в українському музикознавстві поставлене питання стосовно виразових та ансамблевих можливостей кларнета в спільному музикуванні і, відповідно, його функції в загальному процесі в контексті історичного розвитку жанру. Вперше презентовано аналітичну розвідку нового твору Ю. Іщенка «Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано» (2015 р.), таким чином цей твір введено до наукового обігу. В роботі пропонуються практичні методичні поради, які базуються на самостійному виконавському та викладацькому досвіді, що стосуються конкретної звукової реалізації камерних творів з різним тембровим складом виконавців.

Практичне значення отриманих результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані в спецкурсах історії виконавської майстерності, навчальних програмах закладів фахової освіти та практиці музикантів-виконавців.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проекту. Окремі положення та ідеї дослідження були представлені на міжнародних конференціях: Міжнародна науково-практична онлайн-конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: витоки та сьогодення» (Київ, 28 лютого

2021 року); II Науково-практична конференція «Віктор Косенко, Борис Лятошинський, їх доба і культура XXI ст.» присвяченій 125-річчю від дня народження В. Косенка та Б. Лятошинського (Київ, 24-25 листопада 2021); XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в рамках IV Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» (Київ, 10-12 січня 2022); Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізм новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 23 листопада 2022); Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (Київ, 8 червня 2023).

Публікації. Основний зміст та висновки роботи представлені у 2

наукових публікаціях: з них 1 – у науковому фаховому виданні України, 1 – у зарубіжному науковому виданні.

1. Павлович С. І. «Ю. Іщенко. Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Іван Франка». Вип. 60 том 3, Дрогобич, 2022 р., ст. 35-42
2. Павлович С. І. «Кларнет у тріо В. А. Моцарта KV498: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація». Міжнародний Журнал „Věda a perspektivy” №11(18), Praha, České republika 2022, ст. 314-327

За темою творчого мистецького проєкту презентовано одинадцять концертних апробацій, до програм яких входять фортепіанні тріо з участю кларнета різних історичних періодів.

Крім того:

- участь у семінарі-практикумі «Музичний простір сучасності». Ознайомлення з провідними тенденціями в сучасній композиторській та виконавській творчості. Участь в концерті-лекції Софії Сульдїної (Швейцарія), «Музика сучасних композиторів, робота над авторським текстом» (Київ, 17 лютого 2022);

- І премія у Відкритому конкурсі камерних ансамблів інтерпретації сучасної музики, в рамках проєкту «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики» (Київ, 22-27 листопада 2022);

Структура роботи. Робота складається з анотацій, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (87 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 200 сторінок, з них основного тексту – 69 сторінок.

РОЗДІЛ І. КЛАРНЕТ У ФОРТЕПІАННОМУ ТРІО: ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ ТА ПРОБЛЕМИ АНСАМБЛЕВОГО УЗГОДЖЕННЯ

1.1. Кларнет у композиторській камерно-інструментальній творчості: історичний аспект.

Як зазначалось нами раніше, камерне ансамблеве музикування є одним з найдавніших способів сумісної творчої діяльності людини. На рівні з іншими складами «стабільно» популярним був жанр тріо. Цікаво, що при досить вільному ставленні до якості тембру і достатній мобільності з точки зору інструментального складу, для композиторів при написанні тріо все ж існували деякі пріоритети. Безумовно, одним з найбільш розповсюджених складів є струнний, або струнний з додаванням клавіру. З духових інструментів найбільшою популярністю користувались флейта та гобой. Саме такі склади зустрічаються в творчості Й. С. Баха, Й. К. Баха, І. Шоберта, М. Клементі, І. Плейеля, Г. Телемана, Г. Генделя, Й. Гайдна, завдяки творчості великих майстрів жанр інструментального тріо завжди був на піку популярності.

На початку XVIII століття поява кларнета змінює тембровий склад ансамблевого музикування. Поряд з оркестровим та сольним використанням кларнет стає активним учасником ансамблів з найрізноманітнішими складами, як духовими, так і змішаними. Досить розповсюдженим стає темброве поєднання, де обов'язковою є присутність клавіру та кларнету з додаванням скрипки, флейти, віолончелі, фаготу тощо.

Як відомо, у першій половині XVIII століття до кларнету звертались А. Вівальді, Г. Телеман, Г. Гендель. У 1757 р. інструмент з'являється в Парижі, а у 1767 р. – у Мангеймі. Мангеймці не лише вносять кларнет у свої оркестрові партитури, а й починають створювати для нього сольні концертні твори. Майже одночасно з мангеймцями до кларнета звертаються К. Глюк і Й. Гайдн, але остаточно в своєму класичному вигляді він сформувався в творчості В. А. Моцарта. Почувши його у Мангеймі, композитор захопився цим

інструментом і високо оцінив його мелодичні та віртуозні можливості – в подальшому кларнет посів вагоме місце в його операх та симфоніях.

Саме в оркестрі В. А. Моцарта відбувся той перерозподіл функцій дерев'яних духових інструментів, який і призвів до подальшого витіснення гобоя кларнетом. Однією з відмітних рис оркестрової інтерпретації кларнета можна вважати сміливе використання нижнього регістра, який раніше уникався. Увага до кларнета змінила ставлення В. А. Моцарта і до басетгорну, який охоче використовувався в духових ансамблях, операх («Милосердя Тіта», «Викрадення з Сералю», «Чарівна флейта»), Реквіємі, причому не тільки в колористичному, але і в кантиленному плані.

Включенням кларнетів в оркестровий склад В. А. Моцарт завершив формування групи дерев'яних духових. Структура цієї групи чітко визначилася: флейта – мелодійний голос, фагот – басовий, гобой і кларнет – середні голоси. У цих рамках дерев'яна духовна група стає такою ж самодостатньою як і струнна і, охоплюючи повний звукоряд, такою ж здатною до відтворення мелодійної, гармонійної і поліфонічної фактури.

Однак, оцінивши якості і можливості кларнета, його технічні, динамічні, кантиленні переваги, композитор виводить його за межі виконання окремих фраз спільно з іншими інструментами. або підтримкою *tutti*, як це було у Х. Глюка і Г. Гайдна. Вперше цьому інструменту у ряді епізодів надається самостійне художньо-образне значення. Крім того кларнет активно використовується В. А. Моцартом в концертних творах та в камерній музиці (Серенади для духових, Квінтет для духових з фортепіано, Квінтет для кларнета і струнних *A-dur*, Тріо з альтом і фортепіано *Es-dur*(KV498) яке було створене в 1786 році). На титульному аркуші клавiру автор написав: «Тріо для клавiру, кларнета та альта», тим самим підкреслюючи рівноправність трьох інструментів. Твір був виданий ще за життя Моцарта у Відні видавництвом «Артрія» в 1787 році та в Лондоні в 1790 році.

Творчість Моцарта безумовно є кульмінацією розвитку класичного духового інструменталізму XVIII століття. Композитор значно активізував

драматургічну роль групи дерев'яних духових в цілому і різнобічно використовував сольні-виразові можливості окремих її інструментів, зокрема кларнета. У жанрах концерту і камерного ансамблю, на справедливу думку Г. Аберта, В. А. Моцарт йшов «безумовно попереду свого часу» [1, с. 166].

Нову еру в музичному мистецтві щодо використання кларнета відкрив Л. Бетховен. Нерозривно пов'язана з Віденською класичною школою і виробленими нею формами і методами музичної творчості, його музика, разом з тим, відобразила ідейну атмосферу свого часу і знаменні зрушення в духовному житті суспільства. Вона звернулася до складних морально-філософських проблем, до втілення високих ідеалів, що затверджувалися через подолання гострих конфліктів, сповнилася пафосом героїчної боротьби і волею до перемоги. Нове за змістом мистецтво спонукало до нових засобів музичної виразності, що торкнулися багатьох сторін класичного симфонізму: мелодики, гармонії, ритміки, принципів формотворення, інструментовки.

Цікавим здається той факт, що в симфонічній творчості композитор зовсім не прагнув зрівняти кларнет з інструментами усталеної оркестрової практики – флейтою, гобоєм, фаготом, а користувався ним для доповнення гармонії або в *tutti*. Специфічні якості кларнета при цьому майже не враховувалися, нерідко він функціонував поза групою дерев'яних духових, дублюючи витримані акорди валторн і труб. Однак в камерній музиці Л. Бетховен надає кларнету очевидну перевагу (в порівнянні, наприклад, з флейтою), його ансамблеві твори з участю кларнета є безумовними перлинами камерного ансамблевого музикування сучасності. Серед них: Квінтет мі-бемоль мажор (для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота і валторни), Тріо сі-бемоль мажор (для фортепіано, кларнета і віолончелі), Тріо мі-бемоль мажор для фортепіано, кларнета і віолончелі), Септет мі-бемоль мажор (для скрипки, альту, кларнета, валторни, фагота, віолончелі і контрабаса). Ці твори склали основу його зрілого камерно-інструментального стилю.

Початок XIX ст. означений кристалізацією романтичних принципів віртуозної гри на кларнеті, які розширюють його технічні можливості за рахунок прийнятої в естетиці романтизму гіперболізації в демонструванні характерних та

нехарактерних для інструмента засобів виразності. В техніці гри на кларнеті таким засобом можна вважати максимальне наближення регістрових і технічних можливостей кларнета до виразності скрипки. Ці тенденції яскраво проявили себе в творчості Л. Шпора¹ та К. М. Вебера, саме твори К. М. Вебера для кларнета зіграли велику роль у розвитку інструменту та подальших можливостей його використання. У всіх творах (ансамблевих і соло духових інструментів) композитор зосередив увагу на барвистості колориту, зумів знайти і підкреслити виконавські можливості у звуковидобуванні, динаміці, техніці. Композитор першим віднайшов драматичні ефекти, приховані у низькому регістрі інструмента, чим розширив об'ємну сферу інструментальної виразності кларнету («Вовча долина» з опери «Вільний стрілець»)², а у «Блискучому концертному дуеті» тв. 43. поєднав його віртуозність з віртуозністю фортепіано.

Епоха романтизму значно розширила ансамблевий репертуар з участю кларнета. Для втілення своїх творчих задумів до цього інструменту звертались Ф. Шуберт (октет для духових та струнних; тріо «Пастух на скелі» для голосу, кларнета і ф-но), Р. Шуман (Фантастичні п'єси для кларнета і ф-но; «Казкові оповідання» для кларнета, альту і ф-но), Ф. Мендельсон (соната для кларнета і ф-но; Концертштюк для кларнета, баскетгорна і ф-но), М. Глінка («Патетичне тріо» для кларнета, фагота і ф-но), А. Рубінштейн та М. Римський-Корсаков (квінтели для флейти, кларнету, фаготу, валторни і ф-но). Композитори використовували виражальні можливості в тому числі і малого кларнету, який прийшов у симфонічний оркестр з військово-духового. Вперше його використав Г. Берліоз, доручивши йому спотворену «тему коханої» в останній частині «Фантастичної симфонії». До малого кларнету нерідко зверталися Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, Р. Штраус.

¹ Композитор з особливою зацікавленістю ставився до кларнета. Його перу належить чотири концерти для кларнета, Шість німецьких пісень тв.103 для фортепіано, голосу, та кларнета, Фантазія та варіації тв.81 для кларнета та струнного ансамблю та багато інших творів, в тому числі для кларнета та оркестру.

² Згодом П. Чайковський використовував моторошне звучання низьких кларнетів в «Піковій дамі» в момент, коли з'являється привид Графіні.

Особливою віхою у розвитку кларнета як учасника ансамблевого музикування стала творчість Й. Брамса. Для його камерно-інструментальної творчості характерна, з одного боку, відсутність зовнішніх ефектів, а з іншого – монументальність фактури, широке фразування, насиченість і пластичність звучання, значимість лірико-поетичних образів і барвистих елементів солюючої інструментальної партії. Використовуючи традиційні композиційні прийоми (тяжіння до класичний форм, класичний способів роботи з тематизмом), композитор прагне до рельєфного виявлення самостійності кожного голосу, завдяки чому функційне співвідношення учасників ансамблю проявляє чітку тенденцію до абсолютного паритету та рівноправності.

В кларнеті Й. Брамса перш за все приваблювала його трагічна експресивність – саме в такому амплуа інструмент використовується у «Кларнетовому квінтеті» для кларнета та струнного квартету, в Сонатах для кларнета та фортепіано № 1, 2 тв. 120, Тріо для фортепіано, кларнета та віолончелі тв. 114.

Як часто буває, написання творів за участю кларнета «споровоковане» знайомством Й. Брамса з солістом Мангеймського оркестру, кларнетистом Ріхардом Мюльфельдом. Завдяки м'якому звучанню інструмента та тонкому музикуванню, виконавець отримав від Брамса прізвисько «Дівчина-кларнет». Саме незвичайні музичні та артистичні якості кларнетиста наштовхнули композитора на створення чотирьох творів для цього інструменту: квінтету тв.115 для струнного квартета та кларнета, двох сонат тв.120 для кларнета та фортепіано та Тріо ля мінор для фортепіано, Ля кларнета та віолончелі. Прем'єра останнього твору (Тріо) з великим успіхом відбулась в Берліні 12 грудня 1891 року, пізніше зазвучала і в Лондоні. На відміну від попередніх фортепіанних тріо, даний твір можна вважати підкреслено камерним – в ньому немає ні симфонічного розмаху, ні героїчних інтонацій, ні насиченої дієвості, основою музичного розвитку стають не контрастні протиставлення, а велика кількість відтінків одного образу, одного емоційного стану.

Пошуки нових форм та засобів композиції, які були притаманні першій половині ХХ ст. відобразились і на трактовці кларнета, де особлива увага надавалась не тільки його виразовим можливостям, а і його потенції як інструмента, що може вирішувати складні технічні завдання. Для кларнета писали: К. Дебюссі («Petite pièce» для кларнета та фортепіано, «Première rhapsodie» для кларнета та фортепіано), Ф. Пуленк (Sonata for Two Clarinets, FP 7), І. Стравінський («Berceuses du chat» для голосу та кларнета, «Three Pieces for Solo Clarinet», «Ragtime» для флейти, кларнета, валторни, корнета, тромбона, скрипки, альта, контрабаса, та ін.).

Твором, який змінив шлях розвитку кларнета в ХХ ст. можна вважати тріо Бели Бартока «Контрасти». Три контрастні частини тріо поєднані симбіозом різних стилістичних прийомів, які створюють неповторний стиль композитора: угорський та румунський мелос, болгарські та грецькі метро-ритми, композиційні техніки ХХ ст.

Фортепіанне тріо «Контрасти» для фортепіано скрипки і кларнета було створене на прохання американського кларнетиста Б. Гудмена у 1938-1942 рр. Назва «Контрасти» відзеркалює контрастність, притаманну внутрішній організації твору. Три частини твору протиставляються не лише в контексті зміни темпів (Moderato – Lento – Allegro vivace), але і образно. Споглядальна друга частина протиставлена першій і третій частинам динамічного характеру. Які мають назви: «Вербункош», «Відпочинок», «Швидкий танець». Не виключено, що композитор, даючи твору таку назву, хотів підкреслити контрастність тембрів різних інструментів. Партії кожного інструменту у тріо є абсолютно індивідуалізованими, і скрипка, і кларнет мають самостійні блискучі сольні каденції. Завдяки такому композиційному та драматургічному рішенням невеликий за обсягом твір набуває рис камерного концерту.

Партія кларнета відрізняється особливою віртуозністю. Поєднання фольклорних і джазових елементів вплинуло на манеру звуковидобування. Б. Барток трактує кларнет як інструмент, що імітує народне музикування. Наприклад, на початку першої частини тема кларнета, що підтримується піцикато

скрипки, нагадує звучання свирілі і цимбал – типового для угорського фольклору співвідношення.

Виконання тріо Б. Бартока потребувало наявності у виконавця нових знань та навичок. Блискучі каденції, використання джазових артикуляційних штрихів (маркато), «оспівування» нот навколо головних ступенів акорду, пасажі на слабку долю, широке використання реєстрів кларнета, контрасті штрихи, найтонша метроритмічна рухливість, що нівелює особливості акцентуації і туше, які не створюють враження ударності – все це було нетиповим в порівнянні з попередніми академічними тріо.

Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. презентувала велику кількість творів вітчизняних композиторів для камерного ансамблю з участю кларнета. До знакових творів можна віднести Тріо тв.127 для фортепіано, кларнета та віолончелі В. Бібіка (1971 р.), твори Є. Станковича («Музика небесних музикантів» квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1993 р.), Тріо «The fruit garden in Bloom apples fallen into the water» (1996 р.), Тріо «Благання спокою» (2014 р.), О. Гнатовської (Тріо для фортепіано, кларнета та скрипки (1990 р.), твори Л. Колодуба (Тріо для дерев'яних духових, Тріо-соната для кларнета, скрипки та органа та ін.), В. Журавицького (Тріо для кларнета, альту та віолончелі (1991 р.), твори А. Золкіна, Золтана Алмаші та інших провідних композиторів.

Окремо слід зупинитися на творчості Ю. Іщенка, в творчому доробку якого більш ніж сто опусів для різних інструментів та абсолютно різних ансамблевих складів за участю кларнета. Ю. Іщенко є автором двох сонат для кларнета і фортепіано (1984), концерту (1996), двох квінтетів за участю цього інструмента (Квінтет для флейти, гобоя, кларнета і фагота (1982), Квінтет для гобоя, кларнета, альтового саксофона і фагота (1989)), квінтету для флейти, гобоя, кларнета, фагота (1969), квінтету для фортепіано, кларнета, скрипки та віолончелі (1980), октету для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі, кларнета, фагота та валторни (2005) та двох фортепіанних тріо («Весняні розголоски» для фортепіано, кларнета та скрипки (1999) та тріо для фортепіано,

скрипки та кларнета (2015), нонет). Поданий перелік творів вказує на достатню зацікавленість композитора кларнетом та використання його в абсолютно різних ансамблевих складах і, відповідно, різних, ансамблевих амплуа.

Наведений вище огляд розвитку камерного ансамблевого музикування з участю кларнета наочно показує постійну зацікавленість видатних композиторів до складів такого типу. Композитори, звертаючись до кларнета як ансамблевого учасника, орієнтовані на специфічні темброві можливості інструмента, на його емоційність та надзвичайно багатий спектр виражальних можливостей.

1.2.Кларнет у камерно-ансамблевому музикуванні: майстерність ансамблевого виконання.

Основою камерного музикування у будь якому ансамблі, в тому числі і у фортепіанному тріо є **вміння слухати**. «Здатність слухати своїх партнерів – важлива якість ансамбліста» [19, с. 55]. Мистецтво музичного слухання в ансамблі передбачає здатність музиканта чути партнерів, партитуру ансамблю в цілому, себе особисто і себе в ансамблі. Виконуючи свою партію, ансамбліст має чути всю музичну фактуру по-вертикалі, розуміти ієрархію голосів і партій, і місце своєї партії, її функціонально-рольове призначення.

Виконання цих складних завдань потребує від виконавця відповідних навичок. Перш за все це індивідуальні професійні якості, адже є абсолютно ясним що: «...хороша виконавська форма» музиканта є обов'язковою умовою професійного виконання, основою легкості, віртуозності, рухливості. Рівень кожного виконавця істотно впливає на рівень ансамблю. Проте велику роль також грає виконавський артистизм. Рухи музиканта є «кінетичною основою для злету, стрибків, бігу, жесту, ігрових дій» [71, с. 173].

Однак при безумовній важливості таких показників як: рівень володіння своїм інструментом, розвинений музичний слух, пам'ять та відчуття ритму, робота в ансамблі потребує значної корекції навичок сольного музикування.

Всі інструменти залучені до ансамблю мають власні характеристики, тембральні якості та художньо-технологічні засоби вираження. І саме ці художні

(артикуляційні, динамічні, тембральні) властивості, їх відповідність авторській ідеї стають вирішальним фактором в процесі формування виконавського складу. В ансамблі ці якості підпорядковуються законам сумарного вираження для художнього втілення авторського задуму і призводять до певної нової якості звучання кожного інструмента окремо й ансамблю загалом.

Історично сформованою є увага композиторів до струнно-смичкових, дерев'яних духових та клавірних різновидів інструментів, у той час як струнно-щипкові, мідні духові та ударні використовувались індивідуально в якості окремого тембрального забарвлення-доповнення. Водночас, у сфері ансамблевого музикування постійними є процеси розширення ансамблевого «художньо-звукового поля» [71, с. 42]. Залучення різноманітних інструментальних поєднань, введення нових прийомів та засобів звуковидобування на інструментах класичного зразка є свідченням постійного оновлення технологічної та художньо-виразової сфери камерно-ансамблевого музикування.

Безумовно, всі ці тенденції стосуються і жанру фортепіанного тріо, в якому кожен музичний інструмент здатний своїми якостями сприяти створенню певного музичного образу. Поєднання інструментальних складових ансамблю (акустичних, технологічних, артикуляційних, тембральних, динамічних тощо) у різних можливих варіантах надає різні художні результати.

Кожен з інструментів фортепіанного тріо рельєфно відтворює свої звукові властивості. Особливий ансамблевий колорит надає гармонічна насиченість голосів, що є необхідним важливим компонентом музичної образності твору. Саме тому музикування в ансамблі висуває до інструменталістів певні вимоги. Перш за все це синхронне звучання всіх партій – спільність темпу та ритму. По друге – збалансованість в силі звучання всіх інструментів, тобто узгодженість динаміки кожного інструмента. Це часто стає окремим завданням, адже в тріо поєднуються інструменти з різними динамічними властивостями. Не співпадають як загальний діапазон сили звучання, так і інтенсивність звучання в

різних теситурах. Саме тому виконавська практика вимагає перегляду динамічної шкали. Приміром, загальне поняття *forte* набуває декілька значень:

- *forte* кожного інструмента окремо;
- *forte* кожного інструмента в фортепіанному тріо (відповідно до можливостей «найтихішого» інструменту, що стає динамічним «еталоном», під який «підлаштовують» силу звучання інші інструменти);
- *forte* всього ансамблю фортепіанного тріо (відповідно до художньо-сміслового наповнення твору).

Крім того динаміка виконання окремої партії залежить від її функціонально-рольового значення в конкретний момент музичного розвитку в конкретному творі.

Важливим є також і єдність артикуляційних прийомів, штрихів, розуміння властивостей інструментів партнерів.

Наступна важлива вимога, це розуміння стилевих та стилістичних особливостей твору. Адже від композиторської манери письма та техніки композиції залежить все, починаючи від інтонування, фразування та динаміки закінчуючи специфікою фактурного рішення. В творах класицистів ансамблева фактура диференціювалася за функціональними ознаками на мелодичну лінію та акомпанемент. В творах романтиків фактура частіше перебуває в стані багатопланового злиття окремих рівнозначних голосів, тембрально відокремлених інструментальних «персонажів». В сучасній музиці, камерне звучання – це особлива персоніфікація інструментальних голосів. Крім того, збільшення інструментальних партій в будь-якому ансамблі призводить до збільшення кількості персоніфікованих планів фактури. Введення додаткових голосів народжує ансамблеву поліфонію, що є відтворенням принципу «діалогу», «полілогу» та формує особливу поліплановість ансамблевої фактури. Саме тому обов'язковою вимогою і своєрідним гарантом успішної спільної роботи при створенні цілісної інтерпретації є визначення власної функціональної ролі кожного інструмента. Чітко орієнтуватися в партії і, в залежності від її

значення в кожному конкретному випадку, виділяти голосову лінію, акомпанемент, підголоски тощо. Майстерність ансамблевого музикування полягає у ясному розумінні цієї функції та вмінні виділити або приховати звучання свого інструмента (за допомогою артикуляційних та динамічних градацій тощо). Виконавець має вміти слухати загальне звучання ансамблю та вимірювати частку своєї участі у спільному виконавському задумі. Ці вимоги є універсальними у творах композиторів різних стилів та епох – класиків, романтиків та сучасних авторів.

Безумовно, окрім загальних вимог, що стають перед учасниками ансамблевого музикування є ще й ті, що залежать від тембрального складу виконавців. Наприклад при «політембровому» складі, при поєднанні інструментів що відносяться до різних груп (як то фортепіанне тріо з участю кларнета, де найчастіше поєднується клавір, кларнет та один з інструментів струнної групи) темброва диференціація є більш явною. Саме темброва різноманітність давала композиторам можливість різнохарактерного представлення музичної думки, її образного втілення. Однак в той ж час їх акустичне поєднання, формування єдиної інтонаційної звукової аури є обов'язковим окремим завданням виконавців.

Інструментальні якості кларнета роблять його універсальним ансамблевим партнером. Завдяки своєму шляхетному звучанню, був виокремлений із загалу духових інструментів як такий, що може замінити голос скрипки чи альту, і був введений композиторами у склад фортепіанного тріо в якості альтернативної заміни або доповнення до струнних інструментів.

Композитори, звертаючись до кларнета як ансамблевого учасника, орієнтовані на специфічні темброві можливості кларнета, на емоційність та надзвичайно багатий спектр виражальних можливостей цього блискучого інструменту. Однак специфіка інструменту ставить перед виконавцем окремі завдання. Перше з них стосується суто інтонування. Кларнетисту необхідно враховувати, що в тріо разом звучать інструменти темперованого строю (фортепіано) та інструменти без фіксованої звуковисотності (скрипка, альт.

віолончель), тому потрібно створювати єдину звуковисотність з партнерами. Інтонаційні відхилення не повинні порушувати зону інтервалів, а бути лише засобом художньої виразності. Особливо уважним треба бути при виконанні акордової чи багатоголосної фактури, адже кларнетисту (як і кожному учаснику тріо) важливо розуміти своє місце в гармонічній вертикалі, щоб за допомогою завищення чи пониження тону досягати художнього результату, підкреслюючи зміни в музичній мові.

Друге завдання знаходиться в площині тембру. Кларнетист повинен володіти єдиним звуковим діапазоном у всіх регістрах інструмента. Граючи в ансамблі з різними інструментами, розуміючи потреби музичної мови він має знаходити необхідний тембр забарвлення звуку. В ансамблі зі скрипкою, інструментом з високою тисетурую звуку, наближатись до більш «світлого» забарвлення, з інструментами низької тисетури – альтом та віолончеллю, до більш об'ємного «темного» звуку, а в ансамблі з фортепіано – більш м'якого звучання.

Особливим засобом музичної художньої виразності, який підкреслює логіку музичного розвитку, змістовність фраз є дихання. Тому цезури, паузи, гармонічні та регістрові зміни кларнетист повинен узгоджувати з партнерами і відповідно до цілісного звучання музичної тканини, усвідомлювати художньо-обумовлений поділ музичного тексту на фрази, по закінченню яких, можна змінювати дихання без порушення музичної думки.

Так само колективною повинна бути робота над темпо-ритмом, адже точне відтворення метру та ритму ще не є запорукою гарного виконання. Необхідне єдине відчуття часу і, відповідне, узгодження будь яких темпових та агогічних змін, адже вони як правило не відображаються в нотному тексті.

При ансамблевому виконанні окремим завданням для кларнетиста стають і суто технічні проблеми, наприклад артикуляція. Перш за все це стосується зони початку звучання, а саме «атаки». Часто кларнетист не може відтворити повний тон темперованого звуку фортепіано, оскільки ніби «видуває» ноту. Струнні ж навпаки, можуть почати звук з «нічого» і роблячи крещендо розвивати його.

Коли кларнетист повторює фразу, яку перед ним зіграли струнні, з початком ноти без конкретної, точної «атаки», важливо слідкувати за інтонацією і швидкістю подачі повітря в інструмент.

Таким чином, навіть з наведеного невеликого переліку завдань є ясным, що питання які повинен вирішувати виконавець-учасник камерно-інструментального тріо - знаходяться в площині художньо-виразових та тісно пов'язаних з цим виконавських засобів: звук, тембр, інтонація, ритм, метр, темп, артикуляція, агогіка, динаміка тощо. Самобутній характер творчої індивідуальності кларнетиста-виконавця у відтворенні художнього музичного образу фортепіанного тріо виражається у виборі ансамблевої тематики, відтворенні жанрових і стильових прийомів, емоційній схильності. Суттєву роль відіграє також оригінальний лад думок і почуттів інструменталіста, його мистецька концепція. Чим яскравішою є індивідуальність виконавця, тим неповторнішим є його творчий почерк, виразнішим є його ансамблевий стиль музикування.

На завершення слід зазначити що кожен учасник фортепіанного тріо є повноправною дійовою особою, кожен виконує притаманне йому призначення. Але при цьому ансамбль характеризується паритетною участю всіх у формуванні художнього ансамблевого цілого та рівною мірою відповідальності у безпосередньому спілкуванні зі слухацькою аудиторією.

РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННІ ТРІО З ВИКОРИСТАННЯМ КЛАРНЕТА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

2.1. Кларнет у тріо В. А. Моцарта KV 498: особливості використання та специфіка ансамблевої взаємодії.

Творчість В. А. Моцарта є вищим досягненням європейського інструменталізму XVIII ст., що безпосередньо підготувало еру бетховенського симфонізму і романтиків XIX ст. Геній В. А. Моцарта підніс музичне мистецтво на рівень художньої довершеності, якому властива щирість, сердечність, бадьорість, нестримна життєрадісність композиторської думки, драматизм та витончена лірична інтонація у поєднанні з класичною ясністю, простотою, завершеністю і досконалістю форми. Значна увага в творчості композитора приділена розвитку камерно-інструментального жанру, зокрема, за участю духових інструментів, серед яких почесне місце належить кларнету.

В 1786 році В. А. Моцарт розпочав роботу над Тріо з оригінальним складом, використовуючи три групи інструментів: клавішну, струнну та духову. В основу функційного розподілу музичного матеріалу Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es-dur (KV 498) покладена ідея рівності інструментів, що в свою чергу, сприяє втіленню специфічного типу інструментальної взаємодії учасників за рахунок повноцінного розкриття технічних і виразових можливостей всіх інструментальних учасників тріо у музично-сценічному діалозі. Ось що пише з приводу Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es-dur Г. Аберт, підкреслюючи його елегантний інтелігентний стрій та називаючи цей твір «дорогоцінною перлиною інтимної камерної музики» [2, с.353]: «Геніальною була вже сама собою думка об'єднати в одному ансамблі дві настільки різні темброві індивідуальності, як чуттєво насичений кларнет і альт з його меланхолійною песимістичністю, і цей контраст рішуче вплинув на весь емоційний зміст твору» [2, с.353].

Тріо для фортепіано, кларнета і альту Es-dur (KV498) характерне яскраво вираженою *концертністю*, що було підготовлене розвитком інструментально-віртуозного мистецтва у XVIII столітті та «уособленням» кожної

інструментальної «одиниці» специфічними технічними, динамічними, артикуляційними показниками; дане уособлення призвело до втілення В. А. Моцартом ідеї тембрового узгодження інструментів-учасників тріо. Так, партія фортепіано – це гармонічна основа тріо, учасник поліфонічних імітацій, модуляційний і драматургічний рух композиції. Кларнет та альт використовуються композитором для втілення різних граней музичної ідеї. Кларнету притаманний яскравий, теплий, світлий та об'ємний звук і образ, інструмент використовується в якості солюючого, акомпануючого та підтримуючого розвиток інструменту. Альт виконує той же тематичний матеріал що і кларнет, але забарвлює його більш приглушеним тембром, в моменти супроводу та спільного розвитку альт тембрально відтіняє кларнет.

Написання тембрально різнорідного твору мало для В. А. Моцарта особливий сенс. По суті можна говорити про оновлення технологічної та художньо-виразової сфери камерно-ансамблевого музикування, адже внаслідок можливостей відтворення інструментальними «фарбами» різнохарактерних граней музичних образів, збільшення варіантів тембрового поєднання, у сфері ансамблевого музикування відбуваються процеси, що направлені на розширення ансамблевого «художньо-звукового поля».

Як зазначалось раніше, композитор був «зачарований» звучанням нового інструменту і мав до нього велику зацікавленість. Він з великою майстерністю відчув і використав художньо-виразові, мелодичні та віртуозні можливості інструменту, прикладом чого стало використання кларнета у різних складах: Серенада № 10 «Гран Партіта» B-dur, KV361, 1781 р.; Серенада №12 c-moll, KV388, 1782 р.; Квінтет для духових Es-dur KV452, 1784 р.

З Тріо для фортепіано, кларнета і альт пов'язана історія про те, що композитор написав його під час гри в кеглі, чим нібито пояснюється в деяких виданнях назва «Kugelstatt-trio». Цей твір було видано ще за життя автора у Відні видавництвом «Артрія» в 1787 р. та в Лондоні в 1790 р. Зберігся urtext тріо. Відомо що першими виконавцями тріо були: учениця В. А. Моцарта – Франциска Жакен – клавір, Антон Штадлер – кларнет, В. А. Моцарт – альт.

Тріо Es-dur є дуже цікавим за структурою, з одного боку воно є типовим для тричастинних циклів того часу з сонатною формою в першій частині, менуетом в другій частині і рондо-фіналом. З іншого боку *тональна близькість (Es-B-Es)* та відсутність різких темпових змін в частинах (Andante, Menuetto, Rondeaux: Allegretto) наближає його до тричастинної сюїти. Загальним для Es-dur у В. Моцарта є специфічна образність, характеристиками якої є поєднання загальної життєрадісності та внутрішнього спокою, мрійливості та благородного пориву, що не виключає скерцозно-гумористичного первня. Ці ознаки є властивими багатьом «Es-dur-ним епізодам» моцартівської музики, включаючи це Тріо. Окрім тональної єдності, відмінною особливістю твору є фактична відсутність темпового розмаїття, типового для сонатно-симфонічного циклу.

I. Перша частина (Andante) це сонатна форма з дуже короткою розробкою. В ній присутнє традиційне співвідношення розділів і тональний план, що в результаті створює внутрішню суперечність між укладеною в музиці цієї частини жанровістю (помірний темп та розмір 6/8 (рідкісне явище у XVIII ст.) і наскрізним сонатним принципом розвитку, що передбачає безперервність і процесуальність у становленні форми. Однією з особливостей частини є відсутність контрастних протиставлень на рівні тематизму (при наявності дуалізму образної сфери).

Головна партія починається в тональності Es-dur, дуєтним викладом у фортепіано та альта. Її характерним маркером стає остінатний мотив з групето. Зазначимо, що саме він є домінуючим протягом усієї частини. Як вважає Т. Гайдамович, вся справа в головній темі, у бажанні композитора «... підкреслити гордо-урочистий характер першої ланки теми головної партії» [22, с. 30]. Як зазначає дослідник далі, «... стало своєрідною традицією, керуючись ритмом «ігри в кеглі», першу ритмічну фігуру обов'язково «втискати» між третьою та четвертою восьмими» [22, с. 30].

Головна партія експонує весь образний спектр першої частини. В ній присутній дуалізм музичних характеристик – активна та урочиста перша фраза змінюється більш пластичною з елементами танцювальності другою фразою.

Основний інтонаційний комплекс проводиться двічі з досить класичним гармонічним рішенням T/D-D/T. В 9 такті, в зоні першої локальної кульмінації вступає кларнет і саме йому композитор доручає подальший розвиток головної теми. Він буде побудований саме на першому тематичному елементі. У 13 такті на цьому самому матеріалі в діалог з кларнетом вступає фортепіано.

Побічна партія (B dur) не є контрастом в ній присутні елементи наспівності та танцювальності. Наспівність проявляється вже в першому такті завдяки низькому діапазону та поступовому низхідному руху, але вже наступний такт експонує пластичний жанровий виток завдяки повторам звуків подрібненню ритміки та зміни штриха. Цікаво, що в процесі розвитку теми побічної партії в неї проникає основний (групетний мотив) з головної партії, завдяки чому можна говорити про певну тематичну близькість двох основних тем. Основне проведення побічної партії композитор доручає кларнету. Партія альту виконує підголоскову функцію, яка направлена на посилення закладених в темі жанрових характеристик. Партія фортепіано виконує функцію гармонічної підтримки.

Заключна партія (35 такт) є своєрідним синтезом основних елементів головної та побічної партії, вона будується на першому елементі головної партії та другому елементі побічної партії. Основний тематичний матеріал проводиться в партії фортепіано. Функція кларнету є підголосковою, матеріал партії альту є гармонічним заповненням.

Розробка починається в As - dur мажорі проведенням теми побічної партії в кларнета. Цікаво що при цьому композитор зберігає функційне співвідношення між інструментами так само як в побічній партії.

Подальша розробка тематизму відбувається в основному шляхом «поліфонічного діалогу» кларнета та альту на матеріалі побічної партії та активного тонального руху (As-f-g-c-F-G-Es). Зазначимо, що в розробці музичний матеріал звучить в різних тембрах, динаміці та регістрах. Це потребує в ансамблевому виконанні єдності штрихів та характеру звучання, однакової вимови. Функція кларнету в даному розділі в основному є супроводжуючою та підтримуючою.

Реприза є достатньо точною, композитор повністю використовує матеріал і головної і побічної партії, однак при цьому вона є динамізованою, що відбувається за рахунок фактурного ущільнення. Так наприклад, реприза починається з потрійного імітаційного проведення першого елемента головної партії (фортепіано, альт, кларнет). Цей прийом повторюється двічі, після чого як і в експозиції в зоні розвитку тема передається кларнету. Однак, завдяки такому фактурному рішенню контраст між першою та другою половиною головної партії стає більш відчутним (потрійне проведення на «*f*» замість звучання кларнету на «*p*» з підтримкою фортепіано в першій половині). Це дає можливість продемонструвати кларнету ніжний та м'який тембр. В побічній партії композитор використовує прийом «подвійного тембрового контрапункту», основне тематичне навантаження приймає на себе альт, а функція кларнету є підголосковою.

В 113 такті звучить скорочений варіант заключної партії експозиції, яка побудована на прешому елементі головної партії. Скорочення заключної партії компенсується наявністю розгорнутої коди.

Кода побудована на першому мотиві головної партії та новому матеріалі, який умовно можна назвати «остінатний бас з фігураційним варіантом» (повтор основного тону Es-dur в двох варіантах: репетиція вісімками та секундовий рух з нижнім допоміжним шістнадцятими). Саме з цього елемента в партії фортепіано і розпочинається кода. В партії альта і кларнету імітаційно вступає тематичний матеріал, що побудований на поєднанні цих двох елементів. Виконавцям необхідно звернути увагу на поступове динамічне зростання звуку всіх інструментів. Імітаційне проведення елемента головної партії у коді поступово робить фактуру музичного викладу прозорою. Імітаційне голосоведення та мотивна єдність досягає своєї вершини. Закінчується перша частина висхідним хроматичним тріольним мотивом у кларнета та фортепіано при терцовій підтримці альта.

II. Друга частина (Menuetto). І за жанром, і за темпом друга частина більш традиційна в композиційному плані, оскільки є типовою для середніх частин

циклу. Менует написаний в складній тричастинній формі, з тріо в середині. Автор не вказує швидкість виконання, а звертає увагу на жанр. «Танці були повільні, з низькими, глибокими поклонами або підстрибуваннями вгору і тому подібне»[39, с. 57].

Всі три інструмента є рівноправними «дійовими особами», виклад музичної думки викликає асоціації з урочистим танцювальним рухом. Цікаво, що всі репризи в даній частині є не точними і відповідно традиційна структура *da capo* відсутня.

Перша тема менуету є розспівного характеру, вона досить семетрична по будові з центром на звуці «d». Музична фраза є цілісною, незважаючи на те, що в ній присутній внутрішній поділ на мотиви. Тема звучить у кларнета та фортепіано в унісон, матеріал партії альту виконує підголоскову функцію. Завдяки дублюванню теми, вона стає більш об'ємною, а альтовий підголосок та акордове дублювання в фортепіанній партії робить фактуру більш насиченою. Загалом виклад першої теми має класичну структуру, вона написана у формі модулюючого періоду з доповненням.

Середній розділ є більш контрастним з точки зору ладового рішення. Перші чотири такти приводять нас в тональність c-moll. В партії кларнета з'являється хроматичний низхідний рух, в партії фортепіано ускладнюється гармонічне рішення завдяки появі акорду альтерованої субдомінанти. Однак, при цьому, перше тематичне проведення не вносить сильного контрасту з точки зору жанрового витоку теми, вона залишається пластичною та наспівною, що підкреслюється її двоголосним проведенням – кларнет плюс альт (кларнет умовно веде основний голос, альт-підголосок). Але в подальшому графіка мелодичної лінії змінюється. На зміну поступовому руху з'являються стрибки на кварту, квінту (чисті та зменшені). Таке мелодичне рішення повністю співпадає з нестійкою гармонією і чітко вказує на розвиваючий характер середнього розділу.

Повернення початкової теми в репризі має більш динамічне рішення, по суті, перший початковий елемент проводиться у всіх трьох інструментів, у

достатньо щільному фактурному рішенні на динаміці форте. Надалі в партії кларнета з'являється висхідний, хроматичний, синкопований рух, який є достатньо напружений і він приводить до найвищої ноти даного розділу «b» другої октави. Після чого відбувається досить традиційне для менуету пластичне, мелодичне завершення. Зазначимо, що в момент хроматичного підйому в інших голосах також відбувається фаза локальної нестійкості (хроматичні варіанти тонів в партії фортепіано та альт). Однак сама зона кадансування повертає в лоно гармонічної стійкості та стабільності.

Тріо написано в простій тричастинній формі. Тональність g-moll. Воно є контрастним як за ладом, фактурним так і інтонаційним рішенням. В першій частині тріо присутні три інтонаційні комплекси. Перший – ламентозні, короткі поспівки побудовані на оспівуванні звуку «d» у кларнета. Другий – достатньо широкі за діапазоном пасажі у альт, що поєднують в собі рух по тризвуку та оспівування тонів домінанти соль мінору. Третій – активний інтонаційний комплекс в партії фортепіано, який складається з короткого мотиву з досить складним ритмічним рішенням – трель плюс тридцятьдругі та короткі активні акорди. Завдяки фактурному рішенню, ярусному включенню голосів – спершу кларнет потім альт і фортепіано та діапазоновому розшаруванню – репліки кларнета звучать дуже проникливо. Саме вони привертають на себе увагу і по суті формують інтонаційну складову першої теми тріо.

Середина тріо є розвиваючого типу. Перший і другий елемент переходять до партії фортепіано, а в партії кларнета з'являються секундові інтонації посилюючи «ламентозність» вислову. Матеріал партії альт виконує підголоскову функцію.

Реприза починається з точного повтору початкового матеріалу, але вже при другому проведенні, завдяки чотирьохголосній імітації першого елемента, відбувається локальне ущільнення фактури з відповідною динамізацією матеріалу. На цьому самому матеріалі будується невеличка зв'язка, що пов'язує тріо з загальною репризою частини.

Реприза за тематизмом та структурою є аналогічною до початкового розділу твору. Закінчується менует невеличкою кодою в якій як нагадування повертаються всі три елементи з тріо, але перенесені до C- dur вони звучать більш просвітлено.

III. Третя частина (Rondeaux: Allegretto). За будовою є типовою для фіналів класичної доби – рондо-соната. При цьому експозиція будується за принципом: A(Es dur)B- A(B dur)C – A(Es dur), розробка представлена як контрастний епізод D в тричастинній формі, а реприза має структуру A(Es dur)E(As dur) – A(Es dur)F – A(Es dur). Крім того завершується твір достатньо розгорнутою кодою. Таким чином, ми маємо досить класичний за тональним планом приклад рондо-сонати.

Головна тема рефрену за характером близька до тем першої частини. Це чудовий образ поєднання моцартівської кантилені та пластичності. Тема рефрену однотональна – це період класичної побудови. Темп, вказаний композитором, дає можливість виявити її пісенно-мелодичну будову. Виконавцям необхідно відтворити цілісну мелодичну лінію з граціозним закінченням. Майже у всіх проведеннях тема проводиться без інтонаційних внутрішніх змін (з невеликим фактурним варіюванням) за виключенням другого проведення. В ньому тематизм рефрену представлений початковим інтонаційним комплексом, а скорочення компенсується поліфонічним типом викладу (канон - кларнет та альт). Протягом частини, композитор використовує всі можливі темброві варіанти даної теми. Перший рефрен – спочатку кларнет потім фортепіано, друге проведення – кларнет і альт, третє проведення – фортепіано, четверте проведення – альт, п'яте проведення – кларнет, заключне проведення – фортепіано. Таким чином ми бачимо, що всі можливі варіанти як сольні так і у тембрових мікстах є представленими. Безумовно, специфіка мелодії вимагає від кожного виконавця використання певних вмінь. Так наприклад, кларнетисту особливу увагу слід звернути на дихання, а саме на неможливість його частих змін, які порушують цілісність музичної думки.

Епізоди є досить розгорнутими за масштабами і завжди мають свій тематичний матеріал. Тема першого епізоду (B dur) доручена кларнету. Ця тема не є контрастною, а скоріше поглиблює образну сферу закладену в темі рефрену. Її особливою «родзинкою» стає низхідний хроматичний секундовий рух, що посилює граціозність та вишуканість мелодичної лінії.

Другий епізод є більш розвиваючим. Для нього є притаманним гармонічна нестійкість. Його музичний матеріал відданий фортепіанній партії, а в партії альт та кларнета залишаються короткі репетитивні репліки. Епізод D співпадає з зоною розробки, він є достатньо масштабним і має самостійну просту тричастинну форму. Даний епізод вносить суттєвий контраст, перш за все тональний (c-moll). Основна тема епізоду доручена альту. Вона насичена вибагливою ритмікою (обрнений пунктир, тріолі) і має не дуже типову для класицизму графіку – мелодія з вершиновитоку. Крім того, вона насичена хроматичним рухом і досить патетичними акордовими співзвуччями. При другому проведенні даної теми (2 речення) з'являються активні тиради, що посилюють загальний емоційний стан даного епізоду.

Середина епізоду досить невелика – це по суті фортепіана інтермедія, що вносить тембровий контраст (фортепіано звучить соло). Реприза майже точна за виключенням того, що друге проведення теми (патетичні тиради) доручається кларнету.

Наступний епізод (As dur) – це зона найвищої ансамблевої злагодженості. Тема, що за характером наближена до теми рефрену проводиться в достатньо щільній фактурі – рух паралельними терціями у кларнета та альт з октавним дублюванням того ж матеріалу що й у партії фортепіано. Цікаво, що в даному епізоді з'являється новий тематичний матеріал, який проявиться в подальшому – це тема, яку проводить кларнет за характером більш жанровою (вузький діапазон, поступовий рух). Ця тема з'явиться тричі: перший раз (Es dur), другий раз (B dur), третій раз в коді (Es dur) і доручена кларнету, тембр якого підкреслює її легкість та прозорість.

Останній епізод за типом викладу складає своєрідну арку з другим епізодом. В ньому переважають короткі репліки альт та кларнета і розгалуженні пасажі фортепіано. Суттєвою відмінністю є той факт, що він по суті будується на домінантовій гармонії, органічно готуючи проведення останнього рефрену в *Es dur*.

Цикл вінчає яскрава, піднесена, кода, яка нагадує блискучі оперні фінали. Вона побудована на останній новій темі, що збагачується яскравим підголоском в партії альту. За визначенням Аберта нова тема «... розпускаються подібно весняним квітам, <...> альт і кларнет рухаються тепер переважно у терцію, не виявляючи відмінності думок в одностайній спрямованості до мети» [2, с. 353]. Завершується Тріо життєстверджувальними акордами *Es-dur*.

Проведений аналіз дозволяє зробити наступні висновки. Дозволимо собі ще раз проакцентувати що інструментальний склад твору є для свого часу унікальним. Жоден композитор до В. А. Моцарта не писав для цієї комбінації інструментів – кларнет, альт, фортепіано. Композитор використав інструменти, що відносяться до абсолютно різних тембрових груп: клавішний, струнний та духовий. Безумовно, кожен інструмент має свої можливості, які були повністю враховані автором. Важливо що в цьому тріо В. А. Моцарт використав вже *фортепіано*, а не клавесин (фортепіано було сконструйоване Г. Зільберманом в 40-х роках XVIII ст.). Молоточковий інструмент сформував яскравий, повний звук, а використання педалі, хоч і обмежене, надало можливість зблизити штрихові рішення відтворення музичних образів. Цей інструмент значно розширив спектр звучання, використовуючи зростання та спад динаміки по типу Мангеймського оркестру. Контраст світла та тіні – *f* та *p* можна вважати динамічною основою музики В. А. Моцарта. Тому при виконанні важливим є вирівнювання динамічної шкали між всіма учасниками тріо. Кларнет – маючи більш яскраві та сильні звукові характеристики повинен контролювати співвідношення зі звуком альту, враховуючи його динамічні можливості.

Альт приваблює композитора своєрідним тембром, він виконує той же тематичний матеріал що і кларнет, але забарвлює його більш приглушеним

тембром. Головна та побічна партії у альт звучать завжди після кларнету. В моменти супроводу та спільного розвитку альт тембрально відтіняє кларнет.

Кларнет використовується в якості солюючого, акомпануючого та підтримуючого розвиток інструменту. Йому доручене проведення основного тематизму: головна та побічна партії в першій частині, основний тематизм другої та третьої частин. В першій та другій частині кларнет звучить в регістрі другої октави, де йому притаманний яскравий, теплий, світлий та об'ємний звук. В третій частині пластичне та гнучке фразування відбувається по всьому діапазону інструменту. Зміни в музичному «сюжеті» тріо завжди доручені кларнету, завдяки його яскравому звуку, тембральному різноманіттю, технічним та штриховим можливостям.

Фортепіано, кларнет та альт концертують у музиці Тріо найвільнішим чином. Голосоведення в партіях настільки самостійно, що стирається різниця між провідними та акомпануючими інструментами. З вражаючим розумінням та майстерністю автор витягує з кожного інструменту найкращі з властивих їм ефектів звучання, що ще раз наголошує, наскільки витончено композитор відчував специфіку інструментального колориту. Всі три учасники «миролюбно» спілкуються, ніби уникаючи різноманітних конфліктних драматичних ситуацій. Одна й та сама тема часто проводиться у розподілі між двома інструментами чи проходить цілком, але по чергово в кожного з солістів, злегка варіюючись мелодично чи ритмічно. Все ґрунтується на справжній темброво-поліфонічній рівноправності різних за своїми фонічними якостями інструментів, що виконують на різних ділянках форми як солюючу, так і акомпануючу функцію поперемінно. Особливо це стосується тембрів кларнета і альту. Їхні забарвлення напрочуд схожі як у регістровому плані (мається на увазі діапазон регістрів), так і в плані загального звучання – дещо матового, приглушеного і теплого тону. Мабуть, це й хотів підкреслити В. А. Моцарт у цьому творі, об'єднуючи в ансамблевому «союзі» інструменти, які раніше вважалися «чужими» один одному.

Акцентуючи увагу на *художньо-виконавських ансамблевих характеристиках* Тріо, потрібно наголосити, що не зважаючи на чіткий функційний розподіл серед учасників музикування, в Тріо встановлюється повна рівноправність трьох інструментів у виявленні характеру та душевно-психологічної суті музики. Іманентність задуму композитора не в переважанні одних образів над іншими, а повному їх злитті, де всі почуття, всі переживання однаково близькі трьом «дійовим особам». Відтворити ці ідеї під час виконання – завдання інтерпретаторів твору. Для досягнення цієї мети необхідне повне ансамблеве узгодження між виконавцями стосовно основних виразових засобів, а саме – способу звуковидобування (штрихи), динаміки, темпу, трактовки орнаментики, єдиного стилістичного відтворення задуму композитора. І це стає особливим завданням в умовах специфічної індивідуальної якості інструментів – учасників ансамблю. Зупинимось на деяких з цих параметрів.

Відомо, що композитор не вітав виконання своїх творів у занадто швидких темпах. *Allegro* виконувалось стримано і, як правило, мало вказівку на характер «весело», а не темп твору. *Andante* грається з рухом, між ним та *Allegretto* майже немає різниці. *Adagio* і *Largo* – найповільніші темпи. Ремарка «*calando*» означає тихше, а не тихше та повільніше. Стосовно сповільнення, то його можна зробити лише в тому випадку, коли після нього стоїть *a Tempo*. Розуміння цих на перший погляд абеткових істин є необхідним, адже єдине відчуття метро-ритму та швидкості руху лежить в основі ансамблевого виконання, та потребує прискіпливого контролю.

Щодо розшифрування орнаментики, В. А. Моцарт не залишив точних побажань. Існує багато протилежних позицій: виконувати трель з верхньої ноти чи з основної (А. Ейнштейн, П. Бадура-Скода). Трелі частіше всього записувались з нахшлагами, а форшлаг з відповідністю до довжини ноти. Перекреслений форшлаг лише з ХІХ ст., став мати значення короткого. У В. А. Моцарта перекреслений форшлаг може бути зіграний як довгий, тобто в долю, значення має його довжина (шістнадцятка).

Аналізуючи принципи звуковидобування, необхідно пам'ятати, що у XVIII ст. одним з найважливіших принципів музичної виразності був декламаційний принцип музичного мовлення як основа музичної риторики: музика повинна більше говорити, ніж співати – це одне з основних положень музичної естетики XVIII ст. Спираючись на цей принцип, композитор віддавав перевагу чітко артикульованому виконавству, яке потребувало від виконавців конкретної реалізації перш за все на рівні штрихів. Так, відсутність ліги вказує на необхідність використання прийому *non legato*. Досить розповсюджений прийом *staccato* у В. А. Моцарта позначається або як крапка або ж як клинок. Вважається, що крапка повинна звучати м'якше, а клинок гостріше.

При виконанні тріо необхідно розуміти відношення композитора до динаміки. Він рідко позначає *crescendo* та *diminuendo*, а якщо позначає, то з педантичною точністю. Для В. А. Моцарта та його епохи характерне контрастне співвідношення нюансів як протиставлення світла та тіні. В одному з листів до батька композитор виразив своє відношення до звукової палітри: «...пристрасті, яким б палкими вони не були, повинні виражатись так, щоб не викликати відрази: музика передаючи самі жахливі становища, не повинна ображати слух; навпаки вона повинна його тішити, тобто завжди залишатись музикою...» [3, с.450].

Велике значення при виконанні Тріо має характер звуку та його звуковидобування. Поняття «стиль виконання» музики В.А.Моцарта потребує повною відсутності форсування звуку та його надмірного акцентування. Розподіл сили звуку для кожного з учасників тріо безпосередньо пов'язаний у В. А. Моцарта з композиційними ролями кожного інструменту у відтворенні цілого. Кларнетист повинен усвідомлювати динамічні особливості альту, добиватись звукової єдності, особливо в моменти супроводу та поліфонічного розвитку. У В. А. Моцарта рекомендовано в багатьох місцях виконувати *forte* наповненим щільним звуком *fp*, а не різким активним *forte*. Позначення в нотному тексті *fp* або *sp* має два значення, це може бути підкреслений центр фрази чи виділення слабкої долі такту, важливої за змістом. Присутня також чітка градація акцентів від *sf* (з більш активною атакою) до м'якого *fp*. Для

кларнетиста, в якого можлива шкала атаки звуку є досить великою, необхідним стає чіткий контроль процесу звуковибудування кожного окремого звуку, а саме – використання м'якої атаки, філірування звуку в кінці фрази та мотиву, усвідомлене формування дихання (тепле повітря), контролювання «гостроти» *staccato* і підлаштування під можливості інших інструментів, зокрема, альтя.

При виконанні партії кларнета потрібно слідкувати за постійним рухом звуку, він не повинен зупинятись, у віртуозних епізодах (Рондо) необхідно дотримуватись ритмічної точності. При повторі пасажів чи мелодичних реплік не можна змінювати характер руху. Відомо, що в бесідах з учнями композитор підкреслював думку, що найважливішим та основним в музиці є ритм [48, с. 108-109].

Слід також звернути увагу на виконання перших нот фрази, довгих за тривалістю. Для відпрацювання артикуляції моцартівської мови бажано працювати над партією кларнета, не використовуючи язик, при цьому користуючись лише поштовхом повітря. В залежності від художнього задуму автора, необхідно використовувати різні варіанти подачі повітря в інструмент: більш концентроване, при великих мелодичних побудовах в нюансі *forte*, та більш широке та тепле при ліричних епізодах в нюансі *piano*. Для відтворення стильової відповідності віртуозних місць, де є штрих *staccato*, в ансамблевому виконанні необхідно добитись єдності звучання штриха *detache* як у струнного інструменту, і який на кларнеті бажано грати язиком ближче до середини тростини, що дає потрібний звук.

На завершенні зазначимо що В. А. Моцарт, поєднавши звучання різнотембрових інструментів, майстерно використав прийом індивідуалізації тематичного матеріалу, що проявилось як у розподілі образно-сміслових і тембрових ролей, так і у забарвленні інструментальних партій й створенні ефекту *театралізації*. Ансамблеве виконання Тріо висуває певні вимоги до спільної художньої дії інструменталістів, яку забезпечує синхронне звучання всіх партій, збалансованість в силі їх звучання, узгодженість прийомів звуковидобування кожного інструмента з художнім цілим твору.

2.2. Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано а-молл тв. 114 Й. Брамса: композиційно-драматургічні особливості та специфіка виконання.

У великому творчому доробку Й. Брамса значне місце займають камерно-інструментальні твори, що стали справжньою творчою лабораторією композитора. Й. Брамс – автор трьох сонат для скрипки та фортепіано, двох для віолончелі та фортепіано, двох для кларнета (альта) та фортепіано, трьох фортепіанних тріо, трьох фортепіанних квартетів, трьох струнних квартетів, фортепіанного квінтету, двох струнних квінтетів, двох струнних секстетів.

Серед творів за участю кларнета, написаних Й. Брамсом: Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано тв. 114 (1891 р.), Квінтет для кларнета і струнного квартету тв. 115 (1892 р.) і дві кларнетові сонати фа-мінор і мі-бемоль мажор тв. 120 (1894 р.), що стали останніми камерно-ансамблевими творами композитора і які належать до числа найбільш досконалих у творчій спадщині митця. Першим виконавцем кларнетових творів Й. Брамса був відомий на той час німецький кларнетист Р. Мюльфельд, завдяки знайомству з яким і під впливом виконавського мистецтва якого і з'явилися ці кларнетові твори [17, с. 165]. Знамените Тріо для кларнета, віолончелі та фортепіано тв. 114 було завершено в 1891 році. Прем'єра відбулася у Берліні 12 грудня 1891 року і мала величезний успіх. Партію фортепіано виконував Й. Брамс, партію кларнета – Р. Мюльфельд, партію віолончелі – Р. Гаусман.

Пізній стиль композиторського письма Й. Брамса можна охарактеризувати як вишукано-деталізований. Для нього властиве своєрідне поєднання класичних і романтичних рис – занурення у світ романтичної лірики – багатой, витонченої у своїх відтінках, це світ лірики потаємної, інтимної і одночасно стриманої, оповідної. Особливостями музичного мислення пізнього Й. Брамса є: гнучкість перевтілення класицистських традицій і знаходження власних оригінальних прийомів музичної виразності, до яких можна віднести уникання, з одного боку, надмірної емоційної екзальтації у творах, переобтяжених контрастними змінами

настроїв, і, в той самий час, граничної деталізованості виконавських штрихів і динамічних відтінків.

Художні образи камерно-інструментальних творів Й. Брамса містять актуальну специфіку: вони глибоко ліричні, психологічні, відображають динаміку душевної драми людини, яка прагне до естетичного і етичного ідеалу. Стиль композитора сформувався на основі традицій мистецтва бароко, класицизму, романтизму, народної творчості. Й. Брамс намагався поєднати в своєму мистецтві емоційну безпосередність з суворою логічністю розвитку музичної думки, суб'єктивне, приватне намагався передати в об'єктивній формі, наділяючи свої твори загальнозначимим змістом.

Розвиваючи барочні, класичні, народні традиції, відгукуючись на тенденції романтичного століття, композитор створює на їх основі свій власний *оригінальний* стиль. Наслідуючи Л. ван Бетховена, класицистські традиції в творчості Й. Брамса перекриваються романтичною суб'єктивною позицією, особистою інтонацією.

Виділимо властивості стилю Й. Брамса:

- *стильова асоціативність;*
- *стриманість авторського висловлювання;*
- *тематичне наслідування;*
- *тематизація фактури [49, с. 78].*

Зупинимось лаконічно на кожному із зазначених моментів.

Асоціативність стилю композитора. Створення засобами фактури, оркестровки, мелодики (інтонації) рис, притаманних різноманітним авторським і епохальним стилям. Дана властивість містить в основі свідому опору Й. Брамса на традицію, орієнтацію на культурне надбання попередників, що виражається в здатності відсилати слухача до відомого музичного матеріалу тої чи іншої епохи, творчості конкретного композитора (численні цитати, запозичення, схожість тематизму, стійкі стильові і жанрові паралелі). При цьому власна індивідуальність автора виявляється ніби прихованою під маскою «чужого», тим самим суть проблеми стильової асоціативності полягає в особливих відносинах,

що виникають між композитором і культурною спадщиною попередніх століть, що і обумовлює її дискусійність. Зазначимо, що така особливість індивідуального стилеутворення завжди ставить перед виконавцями окремі складні завдання, адже такий «полілогічний» стиль значно розширює смислову ауру кожної окремої інтонації.

Стриманість авторського висловлювання. Даний аспект пов'язаний з явищем дистанційованості композитора і його творів від слухача, що виник як результат стриманості висловлювання. Зазначене явище породжує проблему сприйняття музики і стилю Й. Брамса.

Тематичне наслідування. Ця особливість стосується безпосередньо роботи композитора з тематизмом. Кожна тема твору має спорідненість з основною, співвідноситься з нею як її варіант, виявляючи специфічність мотивно-тематичної роботи, наслідування тематизму, монотематизм. Композиційна техніка «пізнього» Й. Брамса – це оновлення формоутворення, збагачення принципу похідного тематизму, універсально застосований варіаційний метод. Особливу увагу автор приділяє якісно новому співвідношенню музичної горизонталі і вертикалі³.

Тематизація фактури. Ця характеристика стосується багаторівневості і складноструктурованості брамсівської фактури, для якої властива рівновага між конструктивним підходом до тематизації матеріалу і його художньою цілісністю. Розглядаючи технологічність брамсівського тематизму, О. Царьова підкреслює, що «Й. Брамс не мислив роботу з метроритмом і інтонацією окремо від емоційно-образної складової своєї творчої натури, від музичних традицій, що складають фундамент його естетики», і «діяв в рамках власної художньої інтуїції», не препаруючи творчий процес [77, с. 30].

³ На своєрідність тематичного розвитку у Й. Брамса вказує О. Царьова [77, с. 24]. Вона розглядає властиву композитору мотивну розробковість, здійснювану всередині теми; цілісне варіювання, переважаюче у масштабах сонатної або наближеної до неї форми. У цих явищах автор бачить поєднання розробкових і експозиційних принципів розвитку тематичного матеріалу.

Камерно-інструментальні ансамблі виділяються в спадщині Й. Брамса рядом специфічних рис. П. Калашніков зазначає, що композитор трактував ансамбль перш за все як сферу, де переважає ліричний тип висловлювання [43, с. 7]. І далі автор вказує: «Це зумовлює пріоритет тембрів струнно-смичкових інструментів та фортепіано, які за традицією більшою мірою пов'язувались з індивідуально-особистісним висловлюванням, зі сферою складних психологічних переживань, хоча могли трактуватися і як інструменти концертні, блискучо-віртуозні» [43, с. 8].

Однак пізній стиль вносить певні корективи в трактування ансамблевого складу. Адже «камерний» світ пізнього Й. Брамса – це останні, прощальні елегії, пройняті одухотвореним і ніжним почуттям світлої печалі, прихованою пристрасністю, похмурою меланхолією. Фортепіано, яке звучить у дуетах, тріо, квінтетах, надає ансамблям масштабності звучання, втілюючи з одного боку монументальність, а з іншого – строгість та стриманість авторського висловлювання. Струнні інструменти зберігають сферу свого застосування найчастіше у царині інтимного, ліричного вираження. Нова якість звучання безумовно пов'язана з залученням духових інструментів, які композитор трактує виключно у романтичному ключі, передусім як «тембрів ліричних, здатних до тонкого індивідуально-особистісного висловлювання» [43, с. 8]. Крім того, як зазначає П. Калашніков, у пізніх камерних творах Й. Брамса використовує «...такі композиційно-драматургічні засоби організації камерно-інструментальних циклів, котрі притаманні великим брамсівським сонатно-симфонічним циклам» [43, с. 8]. Продовжуючи думку, автор влучно помічає: «Масштаби циклів, їх композиційно-драматургічна будова, зверненість до серйозних філософсько-ліричних образів свідчать про те, що вони репрезентують подвійну естетику. З одного боку, вони належать до камерно-ліричної лінії еволюції ансамблевої музики ХІХ ст., з іншого, – репрезентують лінію концертну. Проте, ще раз підкреслимо: композитор у цих творах уникає показової віртуозності, блискучої концертності» [43, с. 9].

Саме таким є Кларнетове тріо тв. 114 a-moll, що наочно втілює риси *пізнього стилю* Й. Брамса і характеризується відсутністю зовнішніх ефектів та вираженою класичною спрямованістю. У творі особливо відчутний розвиток образно-емоційної сфери, який досягає величезного багатства відтінків: за лірико-драматичним похмурим Allegro (a-moll) слідує споглядальне Adagio (D-dur); надалі Andante grazioso (A-dur) представляє танцювальні відтінки вальсу, а енергійний фінал (a-moll) поєднує риси яскравої тарантели і енергійного чардашу. Ансамблеве тріо втілило романтичні настрої європейської музики, національний колорит угорського фольклору, елегантні мотиви німецької пісенної творчості.

В Тріо тв.114 можна визначити всі ознаки, які є притаманними «пізньому» Й. Брамсу. Це багаточастинний цикл в якому три частини з чотирьох написані в сонатній формі. Твору притаманна тематична насиченість але при всьому розмаїтті тем вони є похідними з початкового інтонаційного ядра. В роботі з матеріалом композитор використовує принципи симфонізації музичної тканини, активний мотивний розвиток, оркестрові прийоми письма та поліфонічну техніку. Застосовуючи багатоелементну фактуру, Й. Брамс прагнув рельєфно виявити самостійність голосів. Серед типових прийомів виразності композитора варто назвати наступні: рух паралельними інтервалами, частіше в терцію, сексту або октаву, рафінована акордова техніка, оркестровий колорит, ведення мелодії в середніх голосах, поєднання складних ритмів.

Загальна атмосфера Тріо a-moll виражена в кантиленному і танцювальному ключах. В інтонаційній манері розвитку музичної думки відчутна розспівність, пісенність, ліричність, що підкреслено у викладі кларнетової партії. Саме кларнету у Тріо a-moll доручені як ліричні пісенні мелодійні проведення, так і напружені драматичні речитативні декламації, кларнет яскраво показує себе у віртуозних пасажах, які блискуче звучать у різних регістрах, ритмічних і фігураційних поєднаннях. Композитор представив тембральну природу кларнета у всій її багатобарвності – матовий тембр низького регістру, розповідний та

милозвучний характер середнього регістру, блиск і яскравість верхнього регістру.

Перша частина Тріо a-moll, тв. 114 – Allegro написана у формі сонатного allegro. Зазначимо що композитор використовує романтичну модель сонатного allegro, в експозиції наявні теми головної та сполучної партії⁴ та дві теми побічної партії. При чому друга побічна поєднує в собі функції побічної та заключної (перша побічна C-dur, друга побічна E-dur/moll). Розробка майже повністю побудована на темі головної партії і, як часто буває в таких випадках, саме тема головної відсутня в репризі, що репрезентована двома темами побічної партії. Інтонації головної та сполучної теми в подальшому з'являються в кодї, що є підсумовуючою за тематизмом.

Тема *Головної партії* втілює романтико-елегійні настрої. За А. Бондурянским, ця тема подібна «заспіву трубадура, в її пафосі відчувається лицарська гордовитість» [17, с. 60]. Тема достатньо широкого діапазону та симетрична за побудовою В її основі лежить висхідний рух по розгорнутому тризвуку, завдяки чому діапазон октави досягається вже в першому такті, після чого відбувається поступове низхідне «м'яке» заповнення. Різновекторні напрямлення теми відрізняються ритмічно. Висхідний рух має розмірений плин чвертками, а протилежний (заповнення) є більш вишуканим та пластичним за рахунок чвертки з крапкою та вісімки (2 такт) та залігової сильної долі (3 такт).

Перше проведення теми доручено віолончелі solo. Можливо саме її глибоке та вишукане звучання і породило наведені вище образні асоціації.

Друге проведення теми виконує кларнет. При тому що тема зберігає свій контур і є легко впізнаваною, вона все ж набуває досить активного розвитку. По-перше, значно розширюється діапазон викладу – а – а², по-друге, більш активним та вибагливим є ритмічне рішення (присутній рух половинками, чвертками, вісімками, використані заліговані звуки, тріолі, тощо).

⁴ Відмітимо що деякі дослідники трактують тему сполучної як другу тему головної партії. Однак на наш погляд її характеристики і перш за все модулююча функція (з E-dur до C-dur) дозволяють визначити її саме як сполучну.

Партія фортепіано вступає разом з кларнетом і їй в даному випадку відведена роль стримуючого начала. Нижній пласт фортепіанної партії починається з руху по тонічному тризвуку в оберненні (з V ст до I ст), після чого він «застигає» на I ступені, стаючи тонічним органним пунктом (взагалі все перше викладення головної партії побудовано на тонічному органному пункті і тільки в двох останніх тактах він змінюється на доміантовий). В верхньому пласті проходить низхідний рух по терціях в октавному дублюванні, що виконує функцію гармонічного заповнення. Цікаво, що саме завдяки йому в гармонічній мові головної партії вже з перших тактів проявляється характерне для Й. Брамса використання однойменної міноро-мажорної системи (a/A).

Протягом всього проведення матеріал фортепіанної партії викладено половинними та цілими. Однак з 13 такту (цей розділ можна визначити як доповнення до першого експозиційного періоду) фортепіано перехоплює ініціативу. Не змінюючи гармонічне рішення (тонічний органний пункт), композитор кардинально змінює фактуру (поділ на фон та рельєф) та ритмічне рішення (тріольні «сплески» поєднуються з достатньо жвавим рухом вісімок). Саме в межах цього доповнення в верхньому голосі фортепіанної партії з'являється новий інтонаційний комплекс, в основі якого лежить секундовий рух. Ця інтонація є досить важливою, адже на рівні з початковим рухом по тризвуку стає основою для подальшого тематизму частини.

Таким чином вже в першому викладенні головної партії композитор чітко вибудовує ансамблеву взаємодію, що будується на повному паритеті всіх інструментів. У гармонійному ансамблі віолончелі, кларнета і фортепіано народжується величний і стриманий ліричний образ.

Після короткої чотиритактової зв'язки, що в концентрованому вигляді проводить всі основні елементи головної партії, звучить друге, розвиваюче та динамізоване викладення, а точніше – перевикладення головної партії. Тема стає романтично-патетичною, а музична тканина наповнюється імпульсивними емоційними сплесками. Завдяки мотивній розробці матеріалу головної теми, музика наповнюється динамізмом і енергією. А. Бондурянський вказує: «Не

чекаючи розробки, композитор відразу починає розвиток головної партії» [17, с. 60-61]. Зазначимо, що основна мотивна «робота» відбувається в діалозі кларнета та віолончелі. Партія фортепіано знову бере на себе функцію стримання. Її виконання потребує від піаніста ритмічної точності, особливо в моменти зіставлення тріолей з восьмими. Загалом для точного виконання головної партії інструменталістам необхідно узгодити питання, пов'язані з манерою виконання, тембровим забарвленням звуку, вібрацією, штрихами. Специфічні можливості кларнета потребують від піаніста більш гнучкого ставлення до педалізації і деякого обмеження сили звучання.

Сполучна партія не є контрастною, хоча вносить до основної образної сфери елементи більшої наспівності. В її основі мелодична лінія, що складається з коротких поспівок з привалюванням секундової інтонації. А. Бондурянський зазначає, що окремо «звертають на себе увагу інтонаційні опори на першій з двох нот, пов'язаних лігою, в головній партії. Надалі (37-38 тт.) Й. Брамс навіть підкреслює обов'язковість саме такого виконання, проставляючи в тексті *sforzando*» [17, с. 60-61]. З цим інтонаційним наголосом пов'язане зерно драматургічного контрасту, на якому будується весь подальший розвиток драматичної дії тріо. Тема побудована на постійному діалозі кларнету та віолончелі і тому інструменталістам необхідно відчувати всі інтонаційні нюанси мелодичної лінії.

Неоднозначна за змістом і *побічна партія* (43 т. і далі). Вона складається з двох тем. Перша тема – спокійна, лірично-споглядальна (вона залишається незмінною і в репризі). Її ніжна мелодія служить ніби протиположною драматичним колізіям, пов'язаним здебільшого з темами головної партії. І так само, як на початку Тріо, право викладу нової теми належить віолончелі, якій композитор надає більший звуковий простір. Від манери віолончельного виконання залежить характер всього епізоду. Виконання теми потребує особливо задушевного проведення, збагаченого вібрацією. Кларнет продовжує розвивати емоційний образ, створений віолончеллю, підкреслюючи поліфонічність викладу теми.

Перша побічна партія продовжує образну лінію головної партії. Обидві теми споріднені і в інтонаційному плані, і в жанровому. Тема обмежується строгими рамками акордової фактури і розміреного руху ритму в партії фортепіано. Тип фактурного викладення вказує на зв'язок теми з хоралом як об'єктивованим первнем, який служить засобом «стримування» висловлювання, надаючи йому стійкість та врівноваженість.

Інтонаційно виразове значення має низхідна спрямованість мелодичної лінії теми. У контрасті з висхідним малюнком головної партії такий низхідний вид інтонаційного руху підкреслює її вагомість і глибину. Піднесений характер музичної розповіді виражений колоритом тональності C-dur. Зазначимо, що застосування хоральної теми призводить до переосмислення у творчості Й. Брамса дієвих частин сонатно-симфонічного циклу. Впровадження такої теми змінює не тільки жанрові характеристики Тріо тв. 114, але і його драматургічні функції: принцип об'єктивації через хорал поширюється на рівень експозиції і всієї сонатної форми першої частини в цілому.

Друга тема побічної партії відразу змінює атмосферу: вона схвильована, активна. Дієвий інтонаційний тонус теми відчутний з вступних тактів теми (63-66 тт.). Завдяки тріольній пульсації в партії фортепіано і характерним запитальним романсовим інтонаціям у кларнета виникає схвильований музичний образ. Зазначимо, що друга побічна проходить в тональності E-dur/moll і саме в зоні появи e-moll у нижньому пласті фортепіанної партії встановлюється тонічний органний пункт, що чітко вказує на кадансову роль даного розділу. Саме таке гармонічне рішення дозволяє говорити про те, що друга побічна партія поєднує в собі ще й функцію заключної. Експозиція завершується кларнетовим solo з каденцією, яка звучить *poco rubato*. У заключних тактах каденції динаміка досягає гранично тихого звучання.

Розробка, як майже завжди у Й. Брамса, побудована на розвитку матеріалу головної партії, тема якої зазнає значних метаморфоз. Здавалося б, перша фраза віолончелі точно повторює початок експозиції, проте нова тональність (e-moll) та синкопований акомпанемент фортепіано вносять елемент тривоги,

схвильованості. Подальший виразний діалог кларнету і віолончелі призводить до емоційного і динамічного сплеску, що нагадує аналогічне місце в експозиції. Однак стислість у часі (6 тактів замість 12-ти) значно посилює драматичний ефект. В подальшому тема постає в новій іпостасі. Характером свого викладу та похмурым звучанням вона нагадує середньовічний хорал (97 – 114 тт.). У фортепіано тематичні інтонації слугують основою для пасажів кларнета та віолончелі. Слід зауважити, що одним з найскладніших в ансамблевому відношенні місць у всьому Тріо, є 105 – 114 тт., де поєднується як гранично тиха звучність з артикуляцією шістнадцятих, так і досконалість передач пасажів, в якій не допускаються найменші поштовхи, акценти, вимагаючи від виконавців високого рівня технічної та художньої майстерності.

Раптова поява мажорного ладу просвітлює емоційну атмосферу розробки і надає хоральним інтонаціям відтінку урочистості (114 – 118 тт.). Іншим у порівнянні з 105 – 114 тт. повинен бути принцип виконання епізоду 118 – 125 тт. Цей епізод потребує підкресленої артикуляції кожної ноти, акцентованого початку кожної групи шістнадцятих. Якщо попередні пасажі можна було порівняти з ковзанням «ефірних струменів», то тут вони нагадують швидше «спалахи блискавок, що перекреслюють грозове небо» [25, с. 315]. В подальшому (125 – 131 тт.) особливе образно-емоційне навантаження у віолончелі, в партії якої закладена велика напруженість тону. У партії кларнета присутні вольові імпульси, динаміка його звучання повсякчас узгоджується зі звучністю фортепіано і віолончелі.

Наприкінці розробки знову звучить тема головної партії, майже у первинному вигляді. Проведення доручене кларнету і її виконання потребує від виконавця широкого виразного фразування.

Розробка характеризується активним модуляційним планом, інтенсивною мотивною розробкою тематизму, використанням різких фактурних зрушень, що сприяє драматизації викладу музичного матеріалу. Характерним стильовим прийомом є поліфонічний розвиток та утворення поліфонічної фактури контрастного типу, коли кожен інструмент звучить в ансамблі автономно.

Головним прийомом розвитку є варіантно-імітаційна трансформація тематичного матеріалу, що надає першій частині, у якій панують ліричні образи, рис особливої цілісності. Імітація застосовується Й. Брамсом як прийом ансамблевого співвідношення у процесі розробки тематизму.

Реприза першої частини Тріо a-moll починається відразу з побічної партії, таким чином, смисловий акцент переноситься на хоральну тему, яка не зазнає образно-семантичних змін у порівнянні з експозицією, зміни присутні лише в тональному плані (E-dur – a-moll). Крім того, значно розширюється зона другої побічної партії. Вона проводиться в тональності A-dur і має самостійну велику фазу «внутрішньої», локальної мотивної розробки.

Для композиторського стилю Й. Брамса характерне відведення ролі коди як важливої ланки драматургії форми сонатного *allegro*. Не є винятком і *кода* першої частини ля-мінорного Тріо, у якій композитор, наслідуючи Л. Бетховена, продовжує розвиток інтонаційного матеріалу частини, розкриваючи його образний потенціал в нових емоційних аспектах. Як зазначалось раніше, *кода* є підсумовуючою. Її перші чотири такти побудовані на матеріалі сполучної партії, але фактурне рішення поєднує принципи організації як головної так і побічної. Це хоральний тип викладу. Крім того тема проводиться в мінорі з різкою динамічною зміною і завдяки цьому є досить контрастною по відношенню до попереднього матеріалу. Однак в подальшому повертається мажорний лад і частина закінчується «дуєтом згоди» віолончелі та кларнету – легкими «ефірними» пасажами шістнадцятих на фоні акордової підтримки партії фортепіано.

Таким чином, у першій частині Тріо тв. 114 для кларнета, віолончелі та фортепіано продемонстровано притаманні для романтичної епохи принципи розподілу музичного матеріалу між інструментами. Ці принципи обумовили традиції камерного виконавства тріо, під час ансамблевого виконання якого необхідне володіння як сольо-акомпануючим типом розуміння брамсівської фактури, так і специфікою поліфонічного голосоведення.

Друга частина – Adagio, D-dur (54 тт.), за своїм образним змістом наближена до жанру ноктюрну. Вона також написана в сонатній формі. При цьому експозиція та розробка є досить традиційними а от реприза має цікаву особливість. Вона починається як хибна (проведенням теми головної партії в тональності G-dur), а основна тональність повертається тільки в зоні побічної партії.

В експозиції тема *головної партії* викладена у формі періоду (1 – 8 тт.), тональність D-dur. Тема світлого, проникливого характеру, є типово романтичною – з вершиновитоку. Вона цікава також як своїм ладовим колоритом (з рахунок відхилень до субдомінанти, альтерованим акордам у супроводі та елементам dur/moll), так і своєрідністю фактурного вирішення розвитку теми: в першому реченні мелодійна лінія розподілена між солюючими фортепіано та кларнетом, а в другому до них додається віолончель. Ця тема, як втім і вся частина, надаючи ансамблістам широкі можливості для виявлення виразових ресурсів інструментів, водночас, є складним завданням для виконавців. На них детально вказує А. Бондурянський, відзначаючи, зокрема, що окремої уваги вимагає, перш за все, авторська ремарка *dolce*, супутня основній темі. Крім того вся частина (крім репризи) має незмінним динамічний нюанс *piano*. Так автор зазначає: «Кларнетисту на початку частини потрібно точно розподілити дихання, зміна якого бажана лише перед третім тактом. Рояль тут повинен ніби «суфлювати» солістові, «підказуючи» чергову репліку. Фразування перших двох тактів у кларнетиста і його партнерів може дещо відрізнитися по динаміці. Велике значення має точне виконання пауз в партіях фортепіано та віолончелі» [17, с. 65]. В другому реченні на перший план виходить тембр віолончелі а кларнетист і піаніст ніби «суфлюють» віолончелісту. Необхідно точне виконання авторської динаміки: перше речення – *piano*, друге – *pianissimo*. Це вимагає особливо дбайливого ставлення партнерів до віолончельної фрази, яка повинна тут домінувати» [17, с. 65-66].

Зв'язуюча партія (9 – 14 тт.), що базується на матеріалі головної, починається в h-moll і шляхом нескладної модуляції приводить в A-dur. Вона побудована як розгорнутий, експресивний діалог кларнета та віолончелі.

Музичний образ побічної партії другої частини (A-dur., 15 – 21 тт.) продовжує ліричну лінію. В ній посилюється пісенний жанровий первень (основний інтонаційний комплекс обмежений інтервалом квати, в межах якої переважає поступовий рух, тема побудована як ланцюг «округлених» мелодичних фраз). Тема має дві фази розгортання, в обох з них провідну «пісенну» роль виконує фортепіано. В першій фазі воно діалогує з віолончеллю а в другій всі три інструменти створюють єдину лінію мелодичного розгортання. Таке фактурне ущільнення навіть при збереженні нюансу *p* створює ефект динамізації. Особливу виразність надає музиці охоплення крайніх регістрів в ансамблі, що сприяє розширенню звукового простору цілого. Гра тембрів в даному розділі форми особливо виграє, на думку А. Бондурянського, «при агогічній свободі виконання» [17, с. 66].

У *заклучній партії* композитором створений ефект рухливості за рахунок фігураційного погойдування дрібними тривалостями в партіях кларнета і фортепіано. Цим насиченим звучанням завершується експозиція другої частини Тріо a-moll.

Розробка є досить короткою (22 – 32 т.) але вона вносить новий віддтінок в загальний ліричний образ. В ній розвивається матеріал головної партії при чому основиний принцип розробки – мотивний. Присутні два типи мотивів. Перший це короткий вузькоінтервальний мотив (шіснадцятка+ вісімка), що проводиться у верхньому пласті фортепіанної партії. Завдяки ритмічному рішенню та привалюванню секундових та терцієвих інтонацій (як висхідних так і низхідних) надають ліричному звучанню щемливого та елегічного колориту. Другий тип – це мотив, що проводиться у віолончелі та кларнета в імітаційному викладі. Цікавим є те, що він має самостійний розвиток. При першій появі це просто низхідний рух на малу секунду, в наступному проведенні мотив збільшується до трьох звуків (низхідна терція+m.2.). При третьому проведенні мотив

розширюється до чотирьох звуків, його діапазон збільшується до сексти, з'являється пунктирний ритм. Останнє проведення є найбільш розгорнутим. Мотив модифікується у достатньо рухливій нисхідній пасажі шістнадцятками з використанням тріолей. Таким чином, завдяки постійному оновленню та розвитку матеріалу, імітаційних «перегукувань» кларнета та віолончелі, що роблять течію музичної матерії безперервною, тональної нестійкості (переважають відхилення у тональності субдомінантової групи), маленька реприза є досить динамічною і відтіняє «нактюрновий» тон експозиції та репризи.

Як зазначалось раніше, Й. Брамс використовує досить цікавий композиційний прийом – хибна реприза. Головна тема в скороченому вигляді (лише друге речення) проводиться в тональності G-dur. Вона є динамізованою, на що вказує фактурна ущільненість та динаміка *f*. Таке рішення дозволяє розглядати початок репризи як кульмінаційну зону.

Тема побічної партії (37 – 44 т.) проводиться в основній тональності D-dur майже без змін. Завданнями ансамблістів на початку репризи є піклування про виразність мелодії, на рівнях інструментального діалогу, означеного композитором: у партії віолончелі – *espressivo*, а в партіях кларнета і фортепіано – *dolce*. В такий спосіб композитор прагнув досягти граничної концентрації музичного змісту частини, диференціюючи інструменти тембрально і емоційно. Реприза виражає більшу схвильованість почуттів, ніж експозиція, так, динаміка теми головної партії досягає в репризі кульмінації *forte*; цей нюанс двічі зустрічається і в темі заключної партії, співпадаючи з вершинами емоційних підйомів змістовного розвитку музичної думки (37 – 44 тт., D-dur).

Кода другої частини (44 – 54 тт.) відкривається домінантовим органом пунктом, який грає одночасно роль предикту до заключної побудови, заснованій на матеріалі головної теми частини, яка звучить в основній тональності. У діалозі кларнета і віолончелі зберігається почуттєва схвильованість, яка поступово зникає до заключного проведення теми головної партії. Характер її звучання позначений композитором ремаркою *dolce* для всіх трьох партій, що в емоційному плані виводить звучання інструментів до спорідненості, почуттєвої

погодженості. Глибокий сенс у розвитку художніх образів зберігається Й. Брамсом до останніх тактів. Так, інтонації фортепіанних «зітхань», які слугували у розробці та на початку коди фоном для дуету кларнет – віолончель, у 51 – 52 тт. стають головними й побудоване на них виразне перегукування інструментів сприймається як поетичне слово.

Третя частина – *Andantino grazioso* написана у класичній формі рондо (А – В – А – С – А). Жанровою основою *Andantino grazioso* є вальс. Ця частина є прикладом мистецької стилізації, ремаркою *grazioso* Й. Брамс вказує на характер виконання, акцентуючи увагу виконавців на необхідності приділити особливу увагу обробці найдрібніших деталей, виявити елементи, що відтіняють танцювальну основу музики.

А. Бондурянський пропонує свою образну інтерпретацію музичного сюжету третьої частини Тріо тв.114 Й. Брамса: «Якщо допустити деяку аналогію з вальсами Й. Штрауса, то можна уявити собі третю частину Тріо як своєрідну замальовку традиційного святкування на знаменитому віденському парку Пратер, а обидва епізоди (В (50 – 98 тт.) і С (114 – 170 тт.) – з окремими сценами цього свята. Перша з них подібна «визнанням закоханих» – інтимно-ніжному, схвильовано-пристрасному; друга – сцена масового гуляння»[17, с. 69]. При всій суб'єктивності даних аналогій, важливо, підкреслює дослідник, щоб це був образ, відповідний яскравій театральності брамсівської музики, яка обумовлює вибір засобів художньої виразності.

Тема рефрену написана в формі періоду, і дійсно має чітку жанрову орієнтацію, пов'язану скоріш не з вальсом а з лендлером. Мелодика рефрену досить невибаглива. Вона поєднує в собі ознаки пісенності та пластичності. Цікаво, що для підкреслення жанрового первня – народного музикування – тема в першому рефрені проводиться спочатку у кларнета, а потім у фортепіано. Віолончель виконує або ж супроводжуючу функцію, або ж виступає як відносно самостійний підголосок. І взагалі, завдяки «розрідженій» фактурі постійно є розуміння фактурного поділу на фон та рельєф. В подальшому тема рефрену буде незмінною але проводитись він буде в скороченому вигляді, тільки друге

речення. Єдина зміна відбудеться в заключному проведенні, де основний тематичний матеріал доручається віолончелі.

Перший епізод (В) – (50–98 тт.) побудований на перекличках кларнета і віолончелі. У даному розділі композитор досягає єдності фразування за рахунок коротких, майже питальних інтонацій. Своєрідна гра світла і тіні підкреслюється різноманітним забарвленням мажору і мінору. У виконанні допустимі невеликі агогічні коливання, продиктовані художнім смаком. Тема доручена фортепіано. У кларнета і віолончелі виразні репліки, які витончено вплітаються у музичну тканину. Вимоги до виконавців тут дуже прості: обидві фрази мають бути зіграні метрично рівно і без будь-яких акцентів на початку. Важливо також пам'ятати про необхідність відновлення *Tempo I* при поверненні рефрену (98 – 114 тт.), у якому рельєфного виразу набуває канонічна імітація (106 – 114 тт.).

Другий епізод (С) – (114 – 170 тт.) є рухливим і грайливим за своїм характером. Завдяки мажорному колориту звучання епізоду набуває відтінку легкої і витонченої скрецоозності. Обидва епізоди третьої частини (В і С) підкреслено контрастні: при незмінній вальсовій природі третьої частини ритмічна структура обох епізодів неоднакова, зокрема, якщо в епізоді В вальс вишуканий – ніби з невеликою зупинкою на третій долі, то в епізоді С вальс ближче до лендлеру – з опорою на сильну долю такту. Відмінність між епізодами також визначається за різним характером руху (*poco meno mosso* і *poco piu mosso*). Перед виконавцями стоїть завдання, незважаючи на *piano*, надати звучанню інструментів особливий – світлий, святковий колорит. Дуже важлива єдність тембрів віолончелі і кларнета в 140 – 146 тт. Пошук звукового забарвлення фортепіано в 130 – 140 тт. і віолончелі в 148 – 152 тт. повинен бути спрямований на наслідування звучання народних духових інструментів.

Заключне проведення рефрену вносить початкову рівновагу і спокій в музику «казок Віденського лісу».

Четверта частина Тріо тв. 114 Й. Брамса написана у формі сонатного *allegro* з епізодом в розробці. Багатогранність образів фіналу досягається за рахунок різнохарактерності настроїв його тем. Тематизм частини пов'язаний

інтонаційно з угорським фольклором⁵, однак, незважаючи на інтонаційну близькість, кожній з тем фіналу притаманна своя індивідуальність.

В експозиції головна партія фіналу Тріо тв. 114 Й. Брамса задає живий і енергійний тон всьому звучанню частини. Перше проведення теми доручено віолончелі та фортепіано. Ця початкова фраза фіналу насичена справжньою пристрасстю, складається з висхідних секстових мотивів, кожен з яких підкреслює сильну та відносно сильну долю. Тема викладається на єдиному, схвильовано-поривчастому диханні. Створення цього емоційного стану лежить в площині дуету фортепіано – віолончель, де кожен імпульс висхідного мотиву подвоюється за рахунок імітаційного викладу. Велику роль у передачі настрою грає точне виконання пауз, які підкреслюють характерність музичної мови, не перериваючи лінії фрази. Крім того, декламаційний характер вислову теми потребує в партії віолончелі об'ємного та насиченого звуку. Важливими є й виразні зміни штрихів та характеру вібрації, задля наповнення кожного мотиву, кожної інтонації смисловим навантаженням.

Сполучна партія починається як друге речення головної партії (14 – 18 тт.). Тепер тема звучить в дуєті кларнета та фортепіано. І якщо у фортепіано тема проходить на початку майже без змін, у кларнета вона постає в зовсім іншому емоційному образі. В ній з'являється ніжність, трепетність, тема звучить яскравіше, ніж у віолончелі, в її проведенні відсутній динамічний спад у другій половині фрази. Кларнет зберігає силу звучання, відтіняючи цим раптовість *piano*, яке з'являється з появою *побічної партії*, дорученої фортепіано (18 – 21 тт.). Нова тема представляє новий характер. За жанрови первнем вона нагадує угорський народний дівочий танець. Виконавцям Тріо у 18–26 тт. потрібно не тільки виконати ремарки автора (*piano, dolce*), а й дещо стримати темп (*in poco tenuto*), передаючи неквапливість і характерність рухів. У спокійну музичну атмосферу влітаються інтонації сполучної партії (яка в свою чергу є

⁵ Для Й. Брамса властиве звертання до угорського фольклору. Так, у жанрі фортепіанного тріо елементи угорської народної музики зустрічаються у творах різних років – у Тріо A-dur (1853), Тріо C-dur тв. 87 (1881-1883), Тріо, a-moll тв. 114 (1891) [17, с. 71].

похідною від головної). Раптова зміна настрою підкреслюється поверненням до основного темпу, і артикуляційною чіткістю у виконанні шістнадцятих. Друга половина побічної партії, за рахунок появи чіткого кадансового гармонічного звороту, виконує функцію заключної.

Епізод в розробці вносить помітний контраст в музичну атмосферу. Тема характерна як схвильованістю, так і роздумливістю. Початок теми (як і головної) Й. Брамс доручає віолончелі. Особливу красу мелодії додає вільна манера виконання – *poco rubato* (39 – 46 тт.). Також вільно звучить тема і у кларнета. Його фраза динамічно яскравіша, водночас, характер звуку пом'якшений. Великої майстерності вимагає від кларнетиста виконання короткої зв'язки (54 – 58 тт.) між темами, в основі якої лежать інтонації головної партії. Для кларнета важливо миттєво переключитися від вільної манери гри – до організованої, від нюансу *forte* до *piano*, від широкого дихання фрази – до точності штриха і чіткої артикуляції кожної шістнадцятої. Означене відноситься і до віолончелі, яка має бути співзвучна кларнету у тембрі, динамічних нюансах, штрихах. Друга тема побічної партії (e) – танцювального складу. За своїм характером вона близька запальному чардашу. Тут звучать інтонації головної теми як результат розвитку образів фіналу.

Реприза починається з проведення теми в партії фортепіано. За фразуванням і вказівками динаміки, вона повторює початок експозиції. Звучання фортепіано, підтримане кларнетом і віолончеллю, в яких контрапунктично проводиться тема сполучної партії, що утворює своєрідний колорит тематичного проведення.

В репризі зона головної та сполучної значно розширюється і в її межах, ніби компенсуючи відсутність типової розробки, відбувається активний розвиток головної та побічної теми. Композитор використовує численні тональні відхилення (навіть у таку далеку від a-moll тональність, як Des-dur). Крихіткість настрою досягається прийомом, досить часто вживаним Й. Брамсом, завдяки якому основні долі такту ніби позбавляються опори. Що стосується динаміки, то авторські ремарки в цьому розділі досить ясні. Виконавцям слід лише бути точними у їх виконанні.

Побічна партія в репризі підтримує контраст між темами, що був закладений в експозиції. Композитор зберігає ладове протиставлення, проводячи тему в однойменному A-dur. Зберігається і її пластично-моторний характер.

Тип руху заданий в побічній зберігається і в *кодi*. Вона є достатньо об'ємною і підсумовує не тільки розвиток фіналу а і всього тріо загалом. В кодi проводяться основні теми частини (найактивніше розвивається тема сполучної і тема епізоду). В останніх тактах з'являється тема головної, яка завдяки ритмічному укрупненню та фактурному ущільненню набуває епічних рис, апелюючи до головної теми першої частини. Завдяки такому композиційному та драматургічному рішенню багаточастинний та різнотематичний цикл набуває цілісності та логічної замкненості.

Виконання Тріо тв. 114 Й. Брамса вимагає найвищого рівня професійної майстерності учасників ансамблю. При цьому важлива не тільки демонстрація віртуозного володіння своїми інструментами, а й відчуття автономності партій у поєднанні з максимальним прагненням кожного ансамбліста бути рівноправним у досягненні єдиної художньої мети – створення яскравої і переконливої інтерпретації.

Досить складні завдання постають і перед кларнетистом. Починаючи роботу над створенням цілісної художньої інтерпретації тріо необхідно зосередитись на пошуку відповідного тембру звуку. Партнером кларнета в тріо виступає віолончель, тому кларнетист повинен грати широким, глибоким та «темним» звуком. В тріо Й. Брамс використав Ля кларнет, що вже допомагає виконавцю наблизитись по тембру до віолончелі, та все ж без повного видиху в інструмент цього не досягти.

Так наприклад, Головну партію першої частини починає віолончель, а в четвертому такті тему підхоплює кларнет. Відразу постає питання співвідношення артикуляції, штрихів, динаміки. Вирішення цих задач є базовим. Також необхідно зосередити свою увагу на ритмічній організації музичної мови. В 34 такті композитор ніби переміщує першу долю розпочинаючи фразу з другої

долі, що в темпі *alla breve* потребує максимальної концентрації уваги і усвідомленого відчуття темпо-ритму.

Кода першої частини досить складна в досягненні ансамблевої єдності. Виконуючи пасажі на легато віолончеліст не може відтворити точність кожної ноти, як наприклад, піаніст чи кларнетист. Тому кларнетисту виконуючи однакові за ритмічною та штриховою ознакою музичні фрази, потрібно досягти максимальної злитості. Однак це не повинно призводити до створення власної фрази, не передбаченої композитором, йдеться саме про зв'язок кожної ноти з попередньою і наступною.

В другій частині тріо велику увагу потрібно приділити диханню. Темп частини *adagio* при розмірі 4/4 четверті змушує кларнетиста добре розприділяти дихання. Музиканти які володіють прийомом «перманентного дихання» з легкістю можуть відтворити першу тему, яка триває 4 такти не змінюючи дихання і тим самим не обриваючи смислової фрази. Та все ж не всі володіють цим прийомом, тому я пропоную змінити дихання в другому такті після четвртої ноти «соль» розриваючи лігу і постаратись зробити це так, ніби віолончеліст змінив смичок, тобто непомітно, невтрачаючи рух і сенс фрази.

Потрібно не забувати і про унісони з віолончеллю в різних динамічних відтінках, що потребує кропіткої роботи над інтонацією зі своїм партнером без участі фортепіано.

В третій частині одним із завдань є необхідність створення розвитку єдиного руху у досить великому музичному епізоді, який склалається з мотивів, що потребують артикуляційної та динамічної визначеності. Втіленням основної музичної ідеї третьої частини є діалог трьох персонажів, які висловлюються то по черзі, то разом, доповнюючи одне одного. Також хочеться звернути увагу виконавців на епізод С, який починається з-за такту кларнета – це досить складні та незручні технічні місця, які потребують умовного поділу на голоси. Наприклад, до першого голосу ми можемо віднести ноту «до» третьої октави на першу долю 114 такту, ноти «ре» і «сі» третьої долі 115 такту, а всі інші ноти в цих тактах до другого.

Велика кількість імітаційних проведень в фіналі потребує точного витримування пауз. Враховуючи звернення композитора до угорського фольклору, виконання шістнадцятих (5-8 такти) повинне бути чітко артикульоване в кожній партії. Мотиви шістнадцятками потребують від виконавців неабиякої уваги, через постійну зміну виписаних автором штрихів. Вони несуть вагоме смислове навантаження, тому при виконанні їх в ансамблі потрібна особлива єдність.

На завершення зазначимо, що звукова тканина Тріо тв. 114 Й. Брамса відрізняється високою насиченістю, особливою об'ємністю, в тому числі і багато в чому за рахунок поєднання мелодично самостійних ліній кожного інструмента ансамблю. При всій наповненості викладу фактури ансамблю, йому властива ретельна розробленість, деталізованість, органічність ансамблевого письма, бездоганне поєднання інструментальних тембрів.

2.3. Тріо для кларнета скрипки та фортепіано Ю. Іщенко (2015 р.) як приклад ліричного трактування кларнета

Для камерних ансамблевих творів Ю. Іщенка значущою стала ідея створення звукового світу шляхом створення індивідуальної композиторської мови, яка з одного боку розвинула традиції, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, а з іншого – органічно синтезувала майже всі магістральні тенденції розвитку музичного мистецтва ХХ ст. Сам композитор зазначав: «Вважаю, що я не зміг пройти повз жодне помітне явище в музиці ХХ ст., не зачепивши його хоча б по дотичній – навіть мінімалізму» (*переклад автора*)» [41, с.131]. І дійсно, автор віддав належне різним стильовим напрямкам. В його творчому доробку можна знайти твори в яких використовуються майже весь спектр сучасних технік – від неокласицизму до додекафонії. Композиторська мова Ю. Іщенка є резонансною характерним пошукам у західноєвропейській музиці другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: вертикальні комплекси, атональність, політональність і поліладовість, стильовий мікст, інтонеми, лейтінтервали, тембрально-сонористична мова тощо, які привнесли в характерну для мислення композитора

поліфонію, як світоглядну домінанту творчого методу, постійний образно-емоційний розвиток.

Однак техніка ніколи не була самоціллю, для композитора це був лише «інструментарій», що дозволяв йому реалізувати концепції, які при всьому своєму різномаятті, об'єднує спільна стильова домінанта – лірична. При чому лірика, як основне родове визначення творчості Ю. Іщенка означає як індивідуальне, суб'єктивне сприйняття світу і його особиста інтерпретація в якій присутня персональна відповідальність митця, так і абсолютно індивідуальна інтонація авторського висловлювання. Тому не випадково О. Музріна в свій час дала композитору визначення як «Лірик вразливої душі».

Камерна творчість займає провідне місце в творчому доробку Ю. Іщенка. Він є автором близько 40 сонат для різних інструментів (1962-2020), 15 концертів для фортепіано, скрипки, віолончелі, кларнета та інших інструментів (1968-2021), інструментальних варіацій, циклів п'єс, двадцяти струнних квартетів (1967-2021), великої кількості камерних творів для різних виконавських складів (тріо, квінтели, октети), та інші. Багато з цих творів є репертуарними і виконуються музичними колективами як в Україні так і за її межами.

Яскравим прикладом авторського трактування камерно-ансамблевого твору є Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано, написане композитором у 2015 р. Твір відображає естетику зрілої творчості автора. Саме в ньому лірика, як ґрунтовна складова стилю композитора, проявлена в повному обсязі.

Твір має чотири частини, які утворюють наскрізну драматургічну лінію. Водночас, у Тріо відсутній будь-який конфлікт, драматургія і тематичний розвиток пов'язані з розвитком образно-емоційної сфери.

Цикл є достатньо класичним за будовою. Перша частина циклу (*Allegro moderato*) несе в собі основне ідейне навантаження – це концентрована лірична сфера, що реалізується завдяки пісенному тематизму, відсутності драматично-дієвому розвитку та прозорості фактурних рішень. Друга частина (*Allegro distinto*) – це жанрова замальовка з опорою на пластичні, «граційні» інтонації. Ліричним центром твору є третя частина циклу (*Andante accarezzevole*), її

психологічна заглибленість інтонаційно споріднена з першою частиною і пов'язана з розвитком смислових, емоційних і образних пластів. Фінал тріо (*Vivo giuocosso*) також написаний за класичним каноном – життєрадісне танцювальне рондо.

I частина. *Allegro moderato* написана:

Розмір 4/4, без знаків тональності, темпові позначки – чверть дорівнює 93.

Форма сонатна з достатньо класичною схемою.

Експозиція		Розробка	Реприза + кода		
г.п.+сп.п	п.п.		г.п+сп.п	п.п.	кода
12т+6т	24т	25т	10т+6т	10т	10т

В основі розвитку музичної думки лежить тип, наближений до інструментально-вокального, де всі голоси – учасники камерного ансамблю знаходяться в рівноправних відносинах один з одним, кожна партія має свою лінію розвитку, узгоджуючись у звучанні з іншими партіями в інтонаційно- тематичній єдності.

Початкова інтонація теми головної партії у скрипки набуває значення лейтінтонації, що є характерним для творчого почерку композитора. Мелодія достатньо рухлива, плавна, низхідна, широкого дихання і охоплює доволі широкий діапазон, в основному динаміка коливається в рамках нюансу *piano*. Загалом характер лейтінтонації тендітний, ніжний, «матового» тембру, музичний рух насичений повітрям. Кларнет підхоплює мелодичну лінію у 19-30 тт., соло кларнета звучить у 52-55 тт., а у 84-88 тт. у кларнета проводиться епізод *espressivo*, який отримує подальший розвиток в партії скрипки. Загалом музичний матеріал побудований на повсякчасній передачі інтонацій від інструменту до інструменту за рахунок використання імітаційної техніки. Одна з основних задач для виконавців це продемонструвати поліфонічні лінії шляхом тембрового збалансування голосів.

Побічна партія, при зовнішній подібності (мелодія з вершиновитоку) є більш експресивною. Перше її проведення доручене кларнету. Потрібно зазначити домінуючу роль кантילени в партії кларнета. Вокальна сутність мелодики близька

для цього інструменту. Звісно, природа музичного матеріалу диктує свої умови для виконання і вимагає від виконавця передусім якісного звуковидобування, володіння різноманітним реєстровим тембром і широким фразуванням.

При домінуванні пісенного жанрового первня в побічній партії з'являється новий елемент, висхідна секундова інтонація, що є декламаційною за способом інтонування. Ця інтонація, що наближена до людської вимови, надає можливість певної вільності, імпровізаційності виконанню. Такими засобами утворюється глибинний план, в якому вбачається авторське слово, авторська точка зору.

Музика першої частини огорнена атмосферою тиші, внутрішнього самозаглиблення. Тематичні фрагменти видозмінюється, трансформуються, набуваючи все нових смислових відтінків. Тематична фрагментарність у викладі матеріалу, тиха динаміка, прозорість фактури створюють відчуття авторського споглядання, роздумів. Фактурне розшарування в Тріо, темброве забарвлення того, чи іншого фактурного шару набуває глибоких смислових узагальнень.

Важливим засобом виразності постає кожна інтонація. Велика кількість низхідних ходів, речетативні інтонації «зітхання» викликають необхідність використання загострених, тісних півтонів. Дисонантність, гармонічне напруження супроводжується посиленням динаміки – *mf*, а різкі гармонічні зміни, поява діатонічних вертикалей поєднується з динамічними зсувами – *piano*, раптовими відстороненнями, ніби віддаленнями в тишу, кудись вдалечінь. Таке «мікронюансування» потребує від виконавців повної злагодженості та тембрового узгодження.

II частина. *Allegro distinto*

Розмір змінний 7/8, 6/8. Жанрова характеристика – танець, рух швидкий, восьма дорівнює 246, ефект синкопованого ритму, тема проводиться у кларнета. *Форма складна тричастинна*, перша і остання – *Allegro distinto*, середній розділ – *Andantino* (чверть дорівнює 70): А (5+5+5 тт.), В (8+8+8 тт.), А1(5+5+7 тт.), С (7+8+11+7+9 тт.), А (5+5+5 тт.), В1 (8+16 тт.), А2 (5+5+7 тт.):

A + B + A1	C	A + B1 + A2
------------	---	-------------

5+5+5	8+8+8	5+5+7	7+8+11+7+9	5+5+5	8+16	5+5+7
-------	-------	-------	------------	-------	------	-------

Тема танцювального характеру звучить в партії кларнета (1-5 тт.) на *p*. Витончена, примхлива ритміка, поліритмія, перемінний розмір, синкопований ритм, колоритна партія фортепіано – як гра барв у народному танці. Поступово танцювальність за рахунок динамічних, фактурних, регістрових засобів набуває все більшого розмаху, досягаючи кульмінаційних сплесків (33-39 тт., 75-82 тт.).

Партія кларнета рясніє віртуозними задачами, серед яких: стаккатна техніка, пасажі, динамічна міцність. Композитор використовує різноманітні штрихи (*legato, non legato, tenuto, staccato, frullato* тощо), що потребує досконалого володіння цими прийомами. Наприклад, у цифрі 3 кларнет виконує серію пасажів на гучній динаміці, що складає для виконавця певні труднощі.

В середній частині *Andantino* змінюється темп, метро-ритм (замість 6/8 і 7/8 – 2/4), рух стає повільнішим, що створює ефект контрастності з початковою ритмічною динамікою частини. Тема у скрипки звучить на педалях фортепіано та доповнюється пасажними репліками кларнета. Надалі тематичний розвиток набуває діалогового узгодженого звучання скрипки і кларнета, наростає динаміка, присутній ефект динамічних хвиль, динаміка повсякчас змінюється в межах широкого діапазону (*pp – ff*). Цифра 12: акордова фактура у фортепіано і скрипки, гучна динаміка, штрих *tenuto*, в партії кларнета – пасажі у складній ритмічній організації. Ритмічний малюнок має виконуватися дуже чітко з ясною атакою звуку. У цифрі 13 ці пасажі повторює скрипка, в цей час у кларнета звучить *frullato*. Цифра 14 приводить до кульмінації *ff* і стрімких пасажів у кларнета. Стакатна, легка, граційна техніка зберігається у кларнета до завершення частини (цифра 16).

Тим самим, образ частини – веселий, енергійний танець втілений в Тріо завдяки розумінню композитором блискучих і віртуозних інструментальних можливостей кларнета і скрипки.

III частина. *Andante accarezzevole*

Розмір 3/4. Характер частини визначається вказівкою композитора *accarezzevole* (лагідно), чверть дорівнює 58. *Форма проста тричастинна*

А	В+ зв'язка		А1
27т	11т+14т	6т	33т

Ця частина є найбільш емоційною, ліричною кульмінацією твору – це надзвичайно красива за колоритом, витончена за композиторською технікою частина. Перше проведення теми доручено кларнету, тріольний рух в партії фортепіано, підголосок в партії скрипки інтонаційно доповнює звучання основної мелодичної лінії. Партія фортепіано створює цікавий образний, фактурний контрапункт – сонорний шар з тріолями, імітуючий риси танцювальності, але з відтінком світлої лірики.

Тема викладена в лірично-мрійливому характері, вона спокійна і ніжна, з широким фразуванням та потребує наповненого звуку, експресивного і проникливого. Мелодична лінія розпочинається і розгортається як монолог на фоні прозорої, лаконічної фортепіанної підтримки та супроводу скрипки. Імпульсом є висхідний рух на малу терцію і звучить він як запитання-роздум, мелодія рухається дуже плавно, вільно переходячи з регістру в регістр. Невипадково лірична тема доручена кларнету, тембр якого підкреслює красу і прозорість мелодичного малюнку, плавність руху. Матеріал теми викладений неконтрастно, динаміка *piano*, відсутні динамічні протиставлення. Тому основним критерієм яскравого виконання цієї партії є показ кожного інтонаційного звороту мелодії, що вимагає від кларнетиста володіння різнобарвним звуком і тембром.

Композитор різноманітно розвиває партію кларнета і створює великий простір для фантазії виконавця. Тема має наспівний характер, потребує об'ємного, густого і глибокого звуку. Очевидне горизонтальне, поліфонічне мислення автора, тому у поєднанні всіх голосів важливо знайти баланс у звучанні, урівноважити головний і другорядний матеріал.

В середньому розділі провідну роль відіграє фортепіано. Тема, що проводиться, продовжує танцювально-пластичну жанровість матеріалу. Але завдяки ритмічному рішенню супроводу з акцентуацією трьохдольності та виваженому руху мелодичної лінії, танцювальність модифікується в пластичну

ходу на кшталт сарабанди. Кларнет та скрипка своїми підголосками підтримують спокійно-розмірений рух теми.

Реприза є майже точною. Змінюється лише темброве рішення. Спочатку основну тему проводить кларнет, а надалі інтонаційний склад монологу переходить до скрипки. Теплий скрипковий тембр насичує вуглуваті мелодичні обриси глибиною почуття. Скрипка наслідує кларнет у виразі глибоких почуттів, закладених у темі, у скрипковому проведенні тема пластична, насичена тембрально, з широким диханням, інтонація осмислена й різноманітна, складається враження безперервності інтонаційного розвитку. Ця інтонаційна безмежність відчутна до самого завершення частини, коли фінальний звук мі ніби розчиняється у кларнета і скрипки охоплюючи відстань в три октави, рух фортепіано поступово завмирає.

IV частина. Vivo giucoso

Розмір 2/4, чверть дорівнює 126. Форма *рондо*:

A	B	A	C	A+кода	
26	29	25	43	26	12

IV частина *Vivo giucoso* завершує цикл Тріо. Це класичний рондо-фінал і класичні риси проявляються не тільки на рівні структури, а й на рівні жанрового рішення. Така фінальна частина зобов'язує композитора до жвавості, що досягається темповим рішенням, протиставленням тембрових груп, продуманими штрихами та ритмічною організацією.

Тема рефрену є віртуозного, ритмічного характеру, вона побудована на стрибках і ритмічних акцентах⁶. Характер музичного матеріалу передбачає безперервний рух в швидкому темпі і потребує ритмічної точності, штрихової вправності і витримки від виконавців. Після першочергової задачі ансамблевої злагодженої гри, постають інші виконавські проблеми. Одна з них – це атака звуку, штрихи, виклад музичного матеріалу характерний широкоінтервальними стрибками і стаккатною технікою.

⁶ В подальшому рефрен проводиться без змін.

Тема, підготовлена вступом фортепіано, по суті має піаністичну природу, викликаючи асоціації з точним, «клавішним» способом виконання. Перед скрипкою і кларнетом постає непроста задача – передати той самий характер. наблизитись в звучанні до інтонування клавішного інструменту, продемонструвати чіткість, точність взяття нот, притаманну фортепіано. Виконавцям в першу чергу слід звернути увагу на артикуляцію, атаку звуку та інтервально-стрибкову специфіку музичного руху. Потрібно зазначити, що характерним для композитора є викривлення традиційного для української музики терцово-секстового інтонаційного контуру в результаті емансипації квартових (часто тритонових), септимових, секундних ходів.

В першому епізоді (цифра 3) звучить *solo* кларнета на фоні *pizz.* струнних. Соло звучить контрастно фортепіанній фактурі і скрипці, проводиться на *legato*. Скрипкова й фортепіанна фактури утворюють тут жанровий, смисловий контраст партії кларнета, яка виконується трепетно й обережно, максимально пом'якшено, ніби імітуючи тиху задушевну розмову. Композитором надається протиставлення двох зовсім різних характерів: плавна мелодичність в кларнетовій партії та ритмічне звучання партій фортепіано і скрипки. Тембри і регістри обох інструментів зближені, скрипка підхоплює, ніби договорюючи репліки фортепіано.

Дуже важливою стороною виконання є ритм. Кантіленний характер і речитативні витоки мелодики, здавалось б надають право більшої свободи кларнету, проте виконавцю слід дотримуватися точного ритму, не дозволяти собі надмірної вільності, адже в партії фортепіано задається чіткий пульс.

Другий епізод (цифра 8 *Andante marciale*, чверть дорівнює 68) є контрастним не тільки в межах фіналу а й в межах циклу вцілому. Він вносить напруження та навіть ноту драматизму в загальний потік ліричного розгортання. Контраст проявляється як на рівні динамічного рішення так і на фактурному рівні. Музична тканина розподіляється на два пласти. В партії фортепіано (один пласт) визначальним є остінатне ритмічне рішення та щільний акордовий виклад. Кларнет та скрипка (інший пласт) за рахунок метричного співпадіння створюють досить

напружену посилену мелодичну лінію. Кларнет використовує штрих *marcato*, динаміка розвитку рогортається у верхньому регістрі, напруження наростає.

Темпо I повертає до головної теми частини – гострої, ритмічної, віртуозної, рух досягає кульмінації в акордовому вигляді (цифра 13).

Закінчується твір кодою, яка розпочинається акцентованим низхідним рухом у фортепіано на *fff* і завершується разом з партіями кларнета і скрипки на педальному звучанні, завершує композицію кларнет на ноті фа в абсолютній тиші на *pp*.

Проведений аналіз музичної форми і специфіки музично-драматичного розвитку Тріо дозволяє висловити думку, що форма і драматургія твору поєднує в собі ознаки класичного сонатного циклу та сюїти, де перед слухачем проходить низка різноманітних ліричних образів – пісенність та кантиленність, суб'єктивність внутрішніх почуттів, скерцозність та пластичність.

Безумовно, така трактовка є досить характерною для стилю композитора, адже риси неокласицизму притаманні багатьом його творам.

Серед ознак композиторського стилю камерного Тріо можемо назвати унікальне прослуховування фактури, тобто просторове розмежування фактури, коли звукові пласти ніби накладаються один на одного, при цьому на задній план відступають нетематичні голоси (барокова традиція). На відміну від класицистичних творів, де ансамблева фактура диференціювалася за функціональними ознаками на мелодичну лінію та акомпанемент, в творах романтиків фактура частіше перебуває в стані багатопланового злиття окремих рівнозначних голосів, тембрально виокремлених інструментальних «персонажів». У Тріо Ю. Іщенка сполучаються декілька *фактурно-жанрових* шарів: вокально-декламаційна горизонталь, сонорний, колористичний фон і танцювально-ігровий елемент.

В основі музичної мови Тріо – розширена діатонічна система, музика вирізняється витонченістю, прозорістю, колористичною вишуканістю завдяки нашаруванням складних гармонічних комплексів на затриманих педалях фортепіано, ритмічно різнопланових пластів. Засобами фактури, динаміки і

артикуляції передається жанрова характерність твору. Фактура, тембр, регістр стають основними засобами створення образного змісту твору.

Тріо є прикладом активного прояву новацій, пов'язаних з особливостями композиторської техніки – насичених альтерованих сполучень, кластерів, розширення тонально-гармонічних зв'язків та модуляційних зрушень, фактурної багатоплановості, складної ритміки. Зокрема ритм в Тріо відіграє дуже важливе значення у створенні образу, який має виконуватися чітко без привнесення «рубатності».

У творі залучений широкий спектр образно-сміслових, артикуляційних та темброво-динамічних засобів художньої виразності, широко використані прийоми стилізації прикмет барочного та класичного концертного інструменталізму, вокально-мелодійний і декламаційний тип викладу тематизму, що виявляє тенденції інструменталізації мелодії та її інтонаційного ускладнення. Музичний матеріал включає часті зміни штрихів (*legato, marcato, staccato, frullato* тощо), що мають виконуватися вправно і озвучено.

У творі відтворено темброві *особливості* інструментів – кларнета, скрипки, фортепіано, що ніби ведуть діалог, завдяки чому твір набуває рис камерного концерту, де кожен інструмент – рівноправний соліст. Тому характерність твору можемо означити у термінах концертності і театральності.

Кожний інструмент в ансамблі є носієм певного образу-амплуа, художні властивості якого проявляються за допомогою тембру – спектру звукових якостей, що виокремлюють його у сукупно-інструментальному звучанні. Кларнет у Тріо є носієм своєрідного амплуа – лірико-мелодійного. Мрійливий, радісний, блискучий у мажорних мелодіях та драматичний у мінорі, тембр кларнета проникливий в інтимних ліричних епізодах, у гротескових образах. Звучання кларнета шляхетне і блискуче водночас.

Ю. Іщенко в Тріо трактує кларнет як інструмент багатої імпровізаційної природи, який вільно музикує поруч зі скрипкою, перегукуючись з нею репліками, представивши техніку гри на кларнеті з усією різноманітністю і блиском. Тріо не відноситься до надто технічно складних, віртуозних творів, проте потребує від

виконавця-кларнетиста майстерного володіння інструментом. Розглядаючи особливості виконання Тріо, перш за все слід зазначити те, що композитор використовує «класичні» можливості інструмента для здійснення свого задуму – протягом всього твору ми не зустрінемо надсучасних прийомів гри (типу гри без мундштука і т.п.). Кларнет розглядається в ракурсі своїх найбільш типових якостей, в першу чергу демонструється його мелодична сутність.

Сучасний кларнетист-виконавець-інтерпретатор має вибудовувати виконавську концепцію твору в контексті уточнення образних характеристик твору та окреслення його фактурних ліній, збагачувати штрихову та динамічну палітру твору, урізноманітнювати темброві нюанси.

ВИСНОВКИ

Отже, як бачимо поява кларнета у XVIII столітті змінює тембровий склад ансамблевого музикування у тому числі і такого популярного жанру як тріо. Цей інструмент активно набуває визнання і стає учасником ансамблів з найрізноманітнішими складами (як суто духовими, так і змішаними). Досить розповсюдженим стає темброве поєднання де обов'язковим є присутність клавіру та кларнета з додаванням скрипки/флейти/віолончелі/ фагота, тощо. До нього звертались А. Вівальді, Г. Телеман, Г. Гендель, представники Мангеймської школи, К. Глюк і Й. Гайдн, В. А. Моцарт. І саме в творчості В. А. Моцарта розуміння кларнету, як носія певних не тільки технічних можливостей а й тембрового «амплуа», набуває класичного вигляду. Адже оцінивши якості і можливості кларнета, його технічні, динамічні, кантиленні переваги, композитор вперше надає цьому інструменту у ряді епізодів самостійного художньо-образного значення. Крім того, на відміну від інших композиторів того часу Моцарт сміливо використовує нижній регістр, який раніше уникався.

Активно використовує кларнет і Л. Бетховен. В камерній музиці пізнього періоду він явно віддає йому перевагу порівняно, наприклад, з флейтою. Його ансамблеві твори з участю кларнета є безумовними перлинами і складають основу камерного ансамблевого музикування сучасності. Це – Квінтет мі-бемоль мажор (для фортепіано, гобоя, кларнета, фагота і валторни), Тріо сі-бемоль мажор (для фортепіано, кларнета і віолончелі), Тріо мі-бемоль мажор для фортепіано, кларнета і віолончелі), Септет мі-бемоль мажор (для скрипки, альту, кларнета, валторни, фагота, віолончелі і контрабаса).

Епоха романтизму значно розширила ансамблевий репертуар з участю кларнета. Вже з початку XIX ст. вимальовуються романтичні принципи віртуозної гри, які розширюють технічні можливості інструмента, що максимально наближаються до виразових можливостей скрипки. Ці тенденції яскраво проявили себе в творчості Л. Шпора та К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Й. Брамса.

В першій половині ХХ ст. кларнет в ансамблевому музикуванні стає не тільки «учасником» з широким спектром виразових можливостей, а й в повній мірі розкривається його потенціал як інструмента, що може вирішувати складні технічні завдання. Для кларнета пишуть: К. Дебюссі («Petite pièce» для кларнета та фортепіано, «Première rhapsodie» для кларнета та фортепіано), Ф. Пуленк (Sonata for Two Clarinets, FP 7), І. Стравинський («Berceuses du chat» для голосу та кларнета, «Three Pieces for Solo Clarinet», «Ragtime» для флейти, кларнета, валторни, корнета, тромбона, скрипки, альту, контрабаса, та ін.).

Найбільш показовим в цьому сенсі є тріо Бели Бартока «Контрасти», в якому партія кларнета відрізняється особливою віртуозністю. Блискучі каденції, використання джазових артикуляційних штрихів (маркато), «виспівування» нот навколо головних ступенів акорду, пасажи на слабку долю, широке використання регістрів кларнета, контрастні штрихи, найтонша метроритмічна рухливість, що нівелює особливості акцентуації і туше, які не створюють враження ударності – все це було нетиповим в порівнянні з попередніми академічними тріо і потребувало наявності у виконавця нових знань, навичок та прийомів.

Творчість композиторів другої половини ХХ ст.-початку ХХІ ст. переконливо доводить, що жанр тріо з участю кларнета залишається актуальним і сьогодні, адже до нього звертаються майже всі вітчизняні композитори: В. Бібік (1971 р.), Є. Станкович («Музика небесних музикантів» квінтет для флейти, гобоя, кларнета, фагота та валторни (1993 р.), Тріо «The fruit garden in Bloom apples fallen into the water» (1996 р.), Тріо «Благання спокою» (2014 р.), О. Гнатівська (Тріо для фортепіано, кларнету та скрипки (1990 р.), Л. Колодуб (Тріо для дерев'яних духових, Трио-соната для кларнета, скрипки та органа, та інш.), В. Журавицький (Тріо для кларнета, альту та віолончелі (1991 р.), Ю. Іщенко (тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.), А. Золкін, З. Алмаші та інші провідні композитори. Митці використовують кларнет в абсолютно різних ансамблевих складах і, відповідно, різних амплуа.

Еволюція відношення до інструмента, безумовно, вплинула на його роль в ансамблевому музикуванні. Так в процесі аналізу Тріо В. А. Моцарта KV 498

було виявлено, що композитор використовує кларнет як в якості солюючого, акомпануючого так і підтримуючого, стимулюючого розвиток. Так саме йому доручене проведення основного тематизму. При цьому композитор трактує кларнет не тільки як «співучий», хоча ця характеристика залишається, але й як досить мобільний інструмент, який швидко реагує на всі повороти звукового сюжету твору.

Кларнет є учасником активних діалогічних процесів. Цікаво, що в такі моменти В. А. Моцарт не використовує фрази широкого дихання, довгі побудови, а активує загальний рух короткими репліками, що в свою чергу стимулюють розвиток матеріалу.

Тріо тв. 114 Й. Брамса є прикладом романтичної трактовки інструмента, такого, якому притаманний ліричний, суто особистий тип висловлювання. Для композитора визначальним стає можливість кларнета до дуже швидкого «перевтілення», здатність відобразити велику кількість відтінків одного образу, одного емоційного стану. Саме йому у Тріо а - moll доручені як ліричні пісенні мелодійні проведення, так і напружені драматичні речитативні декламації. Кларнет яскраво показує себе у віртуозних пасажах, які блискуче звучать у різних регістрах, ритмічних і фігураційних поєднаннях.

Важливим, безумовно стають темброві якості інструмента. Композитор представив тембральну природу кларнета у всій її багатобарвності – матовий та наповнений тембр низького регістру, розповідний та милозвучний характер середнього регістру, блиск і яскравість верхнього регістру. Крім того, кларнет представлений як інструмент, що здатний проводити умовно автономну солюючу партію, яка рівноправно і паритетно з іншими учасниками втілює художній задум композитора.

В Тріо Ю. Іщенка продовжується класична лінія трактовки інструмента. Кларнет у Тріо є носієм своєрідного лірико-мелодійного образу. Композитор використовує всі можливості інструмента: багату імпровізаційну природу, інтонування в різних регістрах, колористичні та контрастні штрихи. Однак пріоритетною залишається все ж його мелодична сутність.

Ансамблеве виконання будь якого твору потребує від виконавців певних специфічних навичок які не обмежуються тільки бездоганим володінням своїм інструментом. Адже колективна робота над твором потребує максимальної злагодженості за багатьма параметрами, що в свою чергу ставить перед виконавцями певний перелік завдань. До них можна віднести наступні:

- розуміння стильових та стилістичних особливостей твору;
- усвідомлення своєї ролі у загальному процесі;
- розуміння властивостей інструментів партнерів;
- збалансованість в силі звучання всіх інструментів;
- єдність музичного «дихання»;
- єдність артикуляційних прийомів та штрихів;
- синхронне звучання всіх партій – спільність темпу та ритму.

Безумовно, окрім загальних вимог, що стають перед учасниками ансамблевого виконання є ще й ті, що залежать від тембрального складу виконавців. Так, наприклад, в умовах «політембрового» музикування кларнетист повинен враховувати:

- різницю строю інструментів (темперований/без фіксованої звуковисотності);
- співвідношення тембрів у всіх регістрах;
- специфіку артикуляції;
- фразування і дихання (цезури, паузи);
- темпові та агогічні зміни.

На завершення слід ще раз підкреслити, що кожен учасник фортепіанного тріо є повноправною дійовою особою, кожен виконує притаманне йому призначення. Але при цьому ансамбль характеризується паритетною участю всіх учасників у створенні єдиної ансамблевої інтерпретації та рівна міра відповідальності за художній результат.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / пер. с нем. К.Сакви. М. : Музыка, 1978. Ч. 1. Кн. 1. 544 с.
2. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / пер. с нем. К.Сакви. М. : Музыка, 1985. Ч.2. Кн.1. 568 с.
3. Аберт Г. Вольфганг Амадей Моцарт / пер. с нем. К.Сакви. М. : Музыка, 1980. Ч.1. Кн. 2. 638 с.
4. Апатський В. История духового музикально-исполнительского искусства: [Учеб. пособие для студентов вузов культуры и искусства Украины III – IV уровней аккредитации] / Нац. муз. акад. Украины им. П.И. Чайковского. Киев : ТОВ «Задруга», 2012. Кн. 2. 407 с.
5. Апатський В. Актуальные проблемы духового музикально-исполнительского искусства / К. : ТОВ «Задруга», 2013. 588 с.
6. Апатський В. Основы теории и методики духового музикально-исполнительского искусства : учеб. пособие. К. : НМАУ им. П.И.Чайковского. 2006. 432 с.
7. Апатський В. Нариси творчої діяльності професора Романа Вовка. До 70-річчя Романа Андрійовича Вовка. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. № 2 (35). С. 107 – 120.
8. Апатський В., Вовк Р. Духова школа національної музичної академії України / В. Апатський, Р. Вовк // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : Зб. матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне : РГУ, 2014. Вип. 6. С. 5–14.
9. Арсенічева Т. Стилiстичні параметри камерно-інструментальної творчості Ю. Іщенка [Електронні дані з pdf]. Виконавське музикознавство: методологія, теорія майстерності, інтерпретаційні аспекти. Київ. : НМАУ, 2010. Вип. 91. С. 168–177. URL: http://naukvisnyknmau.com.ua/naukoviy_visnik/091/pdf/19.pdf

10. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М. : Музыка, 1972. 373 с.
11. Бейшлага А. Орнаментика в музыке. М. : Музыка, 1978. 108 с.
12. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України : автореф. дис... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. Музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України. Київ, 2007. 35 с.
13. Березин В. Духовые инструменты в музыкальной культуре классицизма / В. Березин. М.: Изд. Института общего и среднего образования Российской Академии образования, 2000. 388 с.
14. Богданов В. Деякі загальні міркування про роботу класів духових інструментів у музичних училищах при відділеннях ІРМТ Києва, Харкова та Одеси (1870–1917 рр.) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2006. № 8. С. 11–24.
15. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку ХХ ст.). : монографія. Харків : ФОП Сілічев, 2007. 350 с.
16. Болотин С. Энциклопедический биографический словарь музыкантов-исполнителей на духовых инструментах. Изд-е 2-е, доп. и перераб. М.: Радуница, 1995. 358 с.
17. Бондурянский А. Фортепианные трио Иоганнеса Брамса. М. : Музыка, 1986. 79 с.
18. Борецкий В. Перетворення народно-інструментальної традиції в українській кларнетовій музиці ХХ століття // Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка: музикознавчі студії. Львів: Сполум, 2010. Вип. 22. С. 290–297.
19. Боровик І. Український камерно-інструментальний ансамбль / Ірина Боровик. К. : Центрмузінформ, 1997. 118 с.
20. Брамс И. Черты стиля: Сб. науч. трудов. СПб. : СПбГК, 1992. 278 с.
21. Вовк Р. Акустична природа та конструктивні основи аплікатури кларнета // Науковий вісник Національної музичної академії України імені

- П. І. Чайковського. Вип. 3 : Музичне виконавство / упоряд. М. Давидов, В. Сумарокова. Київ, 1999. С. 54–63.
22. Гайдамович Т. Фортепианне трио Моцарта. М.: Музыка, 1987. 74 с.
23. Гайдамович Т. Фортепианне трио Моцарта. Коментарії, поради виконавцям. М.: Музыка, 1987. 72 с.
24. Гейбергер Р. Воспоминания об Иоганнесе Брамсе. Музыкальная академия. 1999. № 3. С. 222-237.
25. Гейрингер К. Иоганнес Брамс: монографія. Пер. з нем. Г. Нашатыря / Під ред. Г. Балтер. М. : Музыка, 1965. 432 с.
26. Гольдшмидт Г. Наследие Иоганнеса Брамса, в сб.: Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики. М. : Музгиз, 1960. С. 137-152
27. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / [Пер. з нем. В.Г. Шнитке.]. М. : Музыка, 1980. 71с.
28. Громченко В. До питання активізації роботи над тембром у виконавців на дерев'яних духових інструментах // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпропетровськ: Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки, 2010. С. 133–139.
29. Громченко В. Кларнет у музичній культурі Європи XVIII століття. Дисс... канд. мист. / 17.00.03. К., 2007. 215 с., дод.
30. Гуренко А. Узагальнювально-контрапунктичне формотворення і його прояв у музиці Юрія Іщенка / А. Губенко. – К. : Музична Україна, 2009.– 236 с.
31. Диков Б. Методика обучения игре на кларнете / Б. Диков. – М. : Музыка, 1983. – 192 с.
32. Диміняца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості. Наукові збірки Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. 2015. Вип. 34. С. 182–188. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_34_33

33. Дращиця Л. Інструментознавство (інструменти духових оркестрів) : навч. посіб. / М-во культури і туризму України, Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів : ЗУКЦ, 2011. 168 с.
34. Дубка А. Соната для тромбона и фортепиано Ю. Ищенко как образец концертно-камерной (с чертами программности) трактовки жанра. *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі*. Мінск : Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры НАН Беларусі, 2019. Вып. 26. С. 105–111.
35. Жарков А. Темброві бінарні опозиції Ю. Я. Іщенко в сучасній теорії тембру/ А. Жарков // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. – К., 2008. – Вип. 72.
36. Завьялова О. К проблеме эволюции виолончельной сонаты в музыке XIX века (на примере первой сонаты ми минор И. Брамса) // Музыка Западной Европы XVII-XIX веков: Сб. науч. трудов. Сумы: Изд-во Сум. пед. ин-та, 1994. С. 86-93.
37. Загайкевич А. “XX сторіччя” в музиці Ю. Іщенко // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – Вип. 37.
38. Зайцева М. Особенности музыкального мышления Йоганнеса Брамса / Траектория науки. Международный электронный научный журнал. 2016. Т.2. № 9 (14). С. 11–18. <file:///C:/Users/USER/Downloads/Dialnet-FeaturesOfJohannesBrahmssMusicalThought-5708445.pdf>
39. История литературы фортепианной музыки / Курс А. Г. Рубинштейна. 1888/89; Сост. Ц. Кюи. Санкт-Петербург: типо-лит. Р. Голике, 1889. 79 с.
40. Інструментознавство. Оркестрові духові та ударні інструменти: навч. посіб. / Р. Вовк, О. Кочерженков, М. Гудима. Київський ін-т музики ім. Р. Глієра. Київ : ДКС Центр, 2012. 167 с.

41. Іщенко Ю. Моя гармонія / Ю. Іщенко // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37: Стиль музичної творчості і естетика, теорія, виконавство. – С. 114–137.
42. Іщенко Ю. Темброве інтегрування в оркестрових творах М.І.Глінки // Українське музикознавство. Вип.18. – К.: Музична Україна, 1983. – С. 80-93.
43. Калашник М. Особливості ансамблевого письма в аспекті тембрової специфіки (на прикладі змішаних ансамблів Й. Брамса): навч.-метод. рек. для самост. роботи студентів за спец. «025 Музичне мистецтво» / М. П. Калашник, І. В. Смірнова. – Харків : ХНПУ, 2021. – 24 с).
44. Как исполняют Моцарта: [сб. ст. / сост., вступ. ст.: А. Меркулов]. М. : Классика-XXI, 2004. 177 с.
45. Камерно-інструментальний ансамбль: Історія, теорія, практика: Виконавське мистецтво. // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка [гол. ред. І. Пилатюк ; наук. ред.- упоряд. Н. Дика ; реценз. О. Самойленко, М. Копиця, Б. Сюта ; літерат. 416 ред. М. Кашуба ; ред.-бібліограф Н. Бублик]. Львів : Сполом, 2015. Випуск 34. 564 с.
46. Кокорева Л. И. Брамс. Камерные инструментальные ансамбли // Музыка Австрии и Германии XIX века: В 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. Кн. 2. М. : Музыка, 1990. С. 430-463.
47. Конькова Г. Іщенко Ю. К. : Музична Україна, 1975. – 47 с. – (Серія «Творчі портрети українських композиторів»).
48. Корганов В. Моцарт. Биографический этюд. С.-Петербург-Москва: Издание поставщиков Его Императорского Величества Товарищества М.О. Вольф, 1900. VII, 447 с.
49. Лавелина Ж. Музыкально-исторический контекст как фактор оценки художественной значимости инструментальных квартетов Иоганнеса Брамса: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосиб. гос. консерватория им. Л. Собинова. Новосибирск, 2005. 267 с.

50. Марценюк Г. Методика викладання гри на духових інструментах (становлення і розвиток національних шкіл): Навч. пос. Ч. I. Київ : КНУКіМ, 2006. 60 с.
51. Менцинський Т. Віолончельна соната Юрія Іщенка в аспекті еволюції стилю. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24. С. 162–171. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2010_24_22
52. Метлушко В. Кларнет як сольо-ансамблевий інструмент в творчості композиторів ХХ століття: канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2014. 20 с.
53. Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации: учебное пособие / В. Москаленко. К. : ТОВ «Типографія «Клякса», 2012. 272 с.
54. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. К. : Музична Україна, 1994. 128 с.
55. Моцарт В. А. [Текст] : [сборник] / [пер. с нем. яз. М. Вброта]. Москва : Музыка, 1991. 287 с.
56. Моцарт В. А. Полное собрание писем / Пер. на русский яз. И.С. Алексеевой, А.В. Бояркиной, С.А. Кокошкиной, В.М. Кислова. Москва : Междунар. отношения, 2006. 536 с.
57. Музичний світ В. А. Моцарта: шляхи досягнення [Текст] : Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Харків, 6-8 грудня 2006 р. / Ред. О.О. Верба. Харків : ХДАК, 2006. 133 с.
58. Мюльберг К. Про майстерність кларнетиста. Одеса: ОГК, 2002. 128 с.
59. Мюльберг К. Записки кларнетиста / К. Мюльберг. Одеса : Рукопис, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 1995. 110 с.
60. Мюльберг К. Исследование некоторых компонентов техники кларнетиста (дыхание, напряжение губ, реакция трости, выразительность штриха легато): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Рильского. Киев, 1978. 24 с.
61. Мюльберг К. О мастерстве кларнетиста. Одесса : ОГК, 2002. 128 с.

62. Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. Одесса : КП ОГТ, 2003. 86 с.
63. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 94 : Юрій Іщенко та сучасний музичний простір: збірник статей / редактор-упорядник: І. Пясковський. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – 240 с., нот. : іл.
64. Неболюбова Л. Музыкальная культура Німеччини і Австрії рубежу ХІХ-ХХ віків: Густав Малер, Ріхард Штраус. К. : Музична Україна, 1990. 168 с.
65. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства) // Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля : тематич. сб. науч. трудов. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1993. С. 55-71.
66. Оленчик И. Обучение и исполнительство на кларнете. Методическое пособие / И. Оленчик. М. : Современная музыка, 2013. 159 с.
67. Павлишин С. Еволюція камерного ансамблю // Наукові збірники ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2015. Випуск 34 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 16–21.
68. Павлович С. Ю. Іщенко. Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка: Зб. ст. Дрогобич, 2023. Вип. 60 Т. 3. С. – 35 – 42.
69. Павлович С. Кларнет у тріо В. А. Моцарта KV 498: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація // Multidisciplinární mezinárodní vědecký magazín «Věda a perspektivy» je registrován v České republice. Státní registrační číslo u Ministerstva kultury ČR: E 24142. No 11(18) 2022. С. 314 – 327.
70. Повзун Л. Ансамблевий інструменталізм як сукупна якість художнього вираження // Наукові збірники ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом,

2013. Випуск 31 : Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 54–63.
71. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХГАК, 2001. 396 с.
72. Польська І. Камерний ансамбль епохи романтизму / Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу: зб. наук. пр. Науковий світ, 2001. С. 188 - 195.
73. Сафронов Ф. MOZ-ART. Игры с Моцартом (к 250-летию со дня рождения композитора). Студия новой музыки. <https://www.studionewmusic.ru/projects/moz-art>
74. Стронько Б. Синтез композиторських технік у творчості Ю.Я. Іщенка // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського : Музично-творчий процес: наукові рефлексії. – К., 2008. – Вип. 72.
75. Тукова І. Функція жанру в сучасній музиці (на прикладі «Маленьких партит» Ю. Іщенка) // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського : Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. – К., 2004. – Вип. 37.
76. Храмова І. Камерно-інструментальні ансамблі Брамса (трактування жанру і драматургії): автореф. дис. ... Канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. К., 1989. 22 с.
77. Царева Е. Иоганнес Брамс : монография. Ленинград : Музыка, 1986. 383 с.
78. Царегородцева Л. Еволюція жанру великого камерно-інструментального ансамбля з участю фортепіано: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.02. Тамбов, 2005. 224 с.
79. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва : Музыка, 1977. 455 с.
80. Юсин Г. Творчество Й. Брамса и традиции эпохи барокко: культурный историзм композитора-романтика // Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб. науч. трудов. К.: Госконсерватория им. П.И. Чайковского, 1993. С. 21-41.
81. Ehrmann A. v. Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. Leipzig, 1933. 536 p.

82. Kalbeck M. Johannes Brahms. Reprint of 1921 ed. published by Deutsche Brahms-Gesellschaft, Berlin. H. Schneider, 1976. 205 p.
83. Kroll, Oskar. *The Clarinet*. New York: Taplinger Publishing Co., Inc., 1965.
84. Pearse Enright Lee, *The Evolution of Clarinet Music through Johannes Brahms: A Study of his Trio, Quintet, and Sonatas, Musicology and Ethnomusicology: Student Scholarship*, 2020
85. Pino, David. *The Clarinet and Clarinet Playing*. New York: Penguin Books, 1969.
86. Toenes G. Richard Muhlfeld [Электронный ресурс] / G. Toenes // *The Clarinet*, Summer 1956. Режим доступа: <http://www.clarinet.org/Anthology1.asp?Anthology=12>
87. Victoria A. Hargrove, *The Evolution of the Clarinet and Its Effect on Compositions Written for the Instrument, Theses and Dissertations*, 5-2016

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ НАУКОВОГО ОБҐРУНТУВАННЯ

1. Павлович С. І. «Ю. Іщенко. Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано (2015 р.). Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Іван Франка». Вип. 60 том 3, Дрогобич, 2022 р., ст. 35-42

2. Павлович С. І. «Кларнет у тріо В. А. Моцарта KV498: художньо-виразові, ансамблеві можливості та їх реалізація». Міжнародний Журнал „Věda a perspektivy” №11(18), Praha, České republika 2022, ст. 314-327

ДОДАТОК Б

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ НАУКОВОГО ОБҐРУНТУВАННЯ

1. II Науково-практична конференція «Віктор Косенко, Борис Лятошинський, їх доба і культура XXI ст.», присвяченій 125-річчю від дня народження В. Косенка та Б. Лятошинського (Київ, 24-25 листопада 2021);

2. XXI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» в рамках IV Міжнародного науково-творчого проєкту «Музична культура сучасності: від наукового осмислення до репрезентації» (Київ, 10-12 січня 2022);

3. Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізм новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ, 23 листопада 2022);

4. Міжнародна науково-освітня конференція «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу» (Київ, 8 червня 2023).

ДОДАТОК В



WOLFGANG AMADEUS MOZART

T r i o s

For Piano, Violin and Violoncello

[No. VII for Piano, Violin (or Clarinet) and Viola]

Trio I, in G major [K. 496]

Library Volume 1602

Trio II, in B \flat major [K. 502]

Library Volume 1603

Trio III, in E major [K. 542]

Library Volume 1604

Trio IV, in C major [K. 548]

Library Volume 1605

Trio V, in G major [K. 564]

Library Volume 1606

Trio VI, in B \flat major [K. 254]

Library Volume 1607

Trio VII, in E \flat major [K. 498]

Library Volume 1403

Trio VIII, in D minor [K. 442]

Library Volume 1608

G. SCHIRMER *New York/London*

Copyright, 1920, by G. Schirmer, Inc.

Printed in the U. S. A.

Trio VII

In E \flat Major

[Köchel, No. 498]

W. A. Mozart
 Edited by Joseph Adamowski

Violin
 (or Clarinet)

Viola

Piano

Andante

Andante (♩ = 132)

f *p* *p*

A

mp

f p

f p

B

mp dolce

f p

4

System 1: Treble and Bass staves with piano accompaniment. The treble staff features a melodic line with slurs and ties. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

System 2: Continuation of the musical score. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff continues the accompaniment.

System 3: Continuation of the musical score. A fermata is placed over the first measure of the treble staff. The bass staff includes the dynamic marking *mp dolce*.

System 4: Continuation of the musical score. The treble staff features a melodic line with slurs and ties. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

First system of musical notation, consisting of four staves. The top two staves are for the vocal line, and the bottom two are for the piano accompaniment. The music is in a minor key and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. This system includes dynamic markings such as *cresc.* and *∞* (infinity symbol) in both the vocal and piano parts.

Third system of musical notation, consisting of four staves. It begins with a section marked **D** in both the vocal and piano parts. Dynamic markings *f* and *p* are used throughout the system.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. This system continues the piece with dynamic markings *f* and *p*.

6

Musical score for the first system, measures 1-3. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It begins with a whole note E4, followed by a half note G4, and then a quarter note F4. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note bass line. Dynamics include *mp dolce* and *p*.

Musical score for the second system, measures 4-6. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a half note E4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *mp dolce*.

Musical score for the third system, measures 7-9. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a half note E4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line. Dynamics include *cresc.*.

Musical score for the fourth system, measures 10-12. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It begins with a whole note F4, followed by a half note G4, and then a quarter note F4. The piano accompaniment starts with a bass clef and a common time signature, featuring a steady eighth-note bass line. Dynamics include *f*.

09627

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *cresc.* marking and a *G* chord marking.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a *p* dynamic marking.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes *f* and *p* dynamic markings.

8

First system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The vocal line features a melodic line with slurs and some grace notes. The piano accompaniment has a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The vocal line has a few notes with a fermata-like feel. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. There are dynamic markings 'p' (piano) in both the vocal and piano parts.

Third system of musical notation. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with slurs. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are present.

Fourth system of musical notation. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with slurs. Dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano) are present.

20027

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The system concludes with a first ending bracket labeled 'I' and the dynamic marking 'mp dolce'.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and quarter-note accompaniment in the left hand.

Third system of musical notation. The vocal line features a melodic phrase with a dynamic marking of 'mp'. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes a key signature change marked with a 'K'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth notes. The system concludes with a dynamic marking of 'mp dolce'.

10

This musical score is arranged in three systems. The first system consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The violin part begins with a *p* dynamic and features a series of sixteenth-note runs, with a *cresc.* marking. The piano accompaniment starts with a *p* dynamic and includes chords and a steady eighth-note bass line, also marked *cresc.*. The second system continues the violin melody with a *p* dynamic and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment features a more active bass line with chords and eighth notes, marked *p*. The third system includes a *L* (legato) marking for the violin part, which has a *cresc.* marking. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords, marked *p*. The score concludes with a page number 20627 at the bottom left.

The first system of music consists of two systems of staves. The top system has a piano staff (treble clef) and a grand staff (treble and bass clefs). The piano staff contains a melodic line with slurs and dynamics *p* and *pp*. The grand staff contains a bass line with chords and dynamics *p* and *pp*. The second system continues this musical material with similar dynamics and articulations.

Menuetto

The second system is titled "Menuetto" and is in 3/4 time. It features a piano staff (treble clef) and a grand staff (treble and bass clefs). The piano staff contains a melodic line with slurs and dynamics *f* and *pp*. The grand staff contains a bass line with chords and dynamics *f* and *pp*. The tempo is marked as *♩ = 120*.

Menuetto (♩ = 120)

The third system continues the musical material from the previous systems. It features a piano staff (treble clef) and a grand staff (treble and bass clefs). The piano staff contains a melodic line with slurs and dynamics *p*. The grand staff contains a bass line with chords and dynamics *p*.

12

Musical score for piano and voice, page 12. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with chords and a bass line. The second system includes the instruction *crec.* (crescendo) in both the vocal and piano parts. The third system features a piano dynamic marking *p* in the piano part. The fourth system includes a piano dynamic marking *p* in the piano part. The fifth system includes a piano dynamic marking *p* in the piano part. The sixth system includes a piano dynamic marking *p* in the piano part.

The score concludes with a double bar line and a repeat sign. The number 29627 is printed at the bottom left of the page.

Trio

The musical score is for a Trio in 3/4 time. It consists of four systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*. The second system continues the piano accompaniment. The third system includes a fermata in the vocal line in measure 15 and a *M* marking in the piano part. The fourth system concludes the piece with a *cresc.* marking in the piano part and a final cadence.

14

mf

f

N

N

20627

System 1: First system of music. It consists of two staves for the vocal line and two staves for the piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p* and *cresc.*

System 2: Second system of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

System 3: Third system of music. The vocal line features a melodic phrase. The piano accompaniment has a more active bass line. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *f*.

System 4: Fourth system of music. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *p*, *f*, and *cresc.*

16

Musical score for piano and voice, page 16. The score consists of six systems of music. Each system has a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*). The piano part features complex textures with triplets and sixteenth-note patterns.

The first system shows the vocal line with a piano (*p*) dynamic and the piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The second system continues with similar dynamics. The third system features a piano (*p*) dynamic in the vocal line and a forte (*f*) dynamic in the piano accompaniment. The fourth system includes a crescendo (*cresc.*) in the vocal line and a forte (*f*) dynamic in the piano accompaniment. The fifth system shows a piano (*p*) dynamic in the vocal line and a forte (*f*) dynamic in the piano accompaniment. The sixth system concludes with a piano (*p*) dynamic in the vocal line and a forte (*f*) dynamic in the piano accompaniment.

The score is marked with various dynamics and includes a crescendo (*cresc.*) in the vocal line. The piano accompaniment features complex textures, including triplets and sixteenth-note patterns.

20427

First system of musical notation. It consists of two staves for the vocal line and two staves for the piano accompaniment. The vocal line begins with a quarter rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line that includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand, also including a crescendo and fortissimo dynamic.

Third system of musical notation. It begins with the tempo marking *Allegretto* and the dynamic *mp dolce*. The vocal line has a simple melodic line. The piano accompaniment is marked *Allegretto* (♩ = 120) and *p*, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand, ending with a fortissimo (*f*) dynamic.

Musical score for page 18, featuring piano and vocal parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano part is in the lower register, and the vocal part is in the upper register. The score consists of seven systems of music.

The first system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part enters with a melodic line. The second system continues the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line. The third system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line. The fourth system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line. The fifth system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line. The sixth system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line. The seventh system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal part continues with a melodic line.

Dynamics and markings include: *mp dolce*, *R*, *P*, *sp*, *p dolce*, *sf*, and *mf*.

System 1: Treble and Bass staves with piano accompaniment. The piano part features a complex, flowing melody with many sixteenth notes. Dynamics include *mf* and *mf*.

System 2: Treble and Bass staves. The piano part continues with a melodic line. Dynamics include *dim.* and *p*.

System 3: Treble and Bass staves. The piano part features a melodic line with some slurs. Dynamics include *mf* and *mf*. There are some markings that look like 'S' above notes.

System 4: Treble and Bass staves. The piano part continues with a melodic line. Dynamics include *dim.* and *dim.*.

System 5: Treble and Bass staves. The piano part continues with a melodic line. Dynamics include *dim.*.

20

System 1: Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

System 2: Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part continues with intricate melodic lines in the right hand and sustained chords in the left hand.

System 3: Treble and bass staves with piano accompaniment. This system includes dynamic markings 'T' (Tutti) and 'P' (Piano). The piano part features a rhythmic pattern of chords in the left hand and a melodic line in the right hand.

System 4: Treble and bass staves with piano accompaniment. The piano part continues with a steady melodic flow in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

29627

First system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *f*.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part continues with similar textures. Dynamics include *f* and *dim.*

Third system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part features a more melodic line in the right hand. Dynamics include *mp dolce* and a fermata.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom two staves are piano accompaniment. The piano part continues with melodic lines in both hands.

First system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line begins with a fermata and a 'U' marking above the first measure. The piano accompaniment starts with a 'U' marking above the first measure. The key signature has two flats and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line features a melodic line with eighth notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Third system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line has a fermata at the end of the system. The piano accompaniment has a 'p' marking at the beginning and 'V' markings above the final two measures. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line has a fermata at the end of the system. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the upper staff and a rhythmic accompaniment in the lower staff.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music continues with melodic and rhythmic development. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the lower staff.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music continues with melodic and rhythmic development. A dynamic marking of *mf* is present in the lower staff. A fermata is placed over a note in the upper staff, and a 'W' marking is present above the staff.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The music continues with melodic and rhythmic development. A dynamic marking of *mf* is present in the lower staff. A fermata is placed over a note in the upper staff, and a 'W' marking is present above the staff.

24

System 1: A four-staff musical score. The top two staves (treble and alto clefs) contain a melodic line with slurs and accents. The bottom two staves (treble and bass clefs) contain a piano accompaniment with dynamic markings *p* and *ff*.

System 2: A four-staff musical score. The top two staves are mostly empty, with an 'X' above the first measure. The bottom two staves contain a piano accompaniment starting with a dynamic marking of *mp*.

System 3: A four-staff musical score. The top two staves contain a melodic line with slurs. The bottom two staves contain a piano accompaniment with slurs and ties.

System 4: A four-staff musical score. The top two staves contain a melodic line with slurs. The bottom two staves contain a piano accompaniment with slurs and ties.

20687

System 1: Two staves. The upper staff is a vocal line starting with a 'Y' and a fermata. The lower staff is a piano accompaniment starting with a 'p' dynamic. Both staves contain four measures of music in a minor key.

System 2: Two staves. The upper staff continues the vocal line with a fermata. The lower staff continues the piano accompaniment. Both staves contain four measures of music.

System 3: Two staves. The upper staff continues the vocal line. The lower staff continues the piano accompaniment. Both staves contain four measures of music.

System 4: Two staves. The upper staff continues the vocal line. The lower staff continues the piano accompaniment. Both staves contain four measures of music. The system concludes with a double bar line.

This musical score page contains six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *p* and a fermata over the first measure. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The vocal line includes various dynamics such as *mf* and *pp*, and includes a section marked *cresc.* (crescendo). The score concludes with first and second endings, with a dynamic marking of *p* for the final measure.

Bb

Bb

p

p

mf *cresc.*

Cc

Cc

f *p*

Musical score for piano and voice, page 28. The score consists of six systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system includes a "Dd" marking above the vocal line. The third system includes a "Dd" marking above the piano part. The fourth system includes "dim." markings above both vocal and piano parts. The fifth system includes "cresc." markings above both vocal and piano parts. The sixth system includes "p" and "s" markings above the piano part. The score ends with the number 20627.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *mp*.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *f*. The vocal line has a note labeled *Ee*.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p*.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment.

30

Musical score for piano and voice, page 30. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs), and the voice part is written in a single staff (treble clef). The score consists of six systems of music. The first system shows the piano introduction with a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The second system introduces the voice part with a melodic line and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The third system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano) and features a complex piano part with rapid sixteenth-note passages in the right hand. The fourth system shows the voice part with a melodic line and a dynamic marking of *ff*. The fifth system continues the piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The sixth system concludes the piece with a final melodic flourish in the piano part.

29627

Musical score for page 31, featuring vocal and piano parts. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of six systems of music.

The first system shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line. Dynamics include *mf* and *p*. A *Gg* marking is present above the vocal line.

The second system continues the vocal and piano parts. The piano part has a *p* dynamic marking.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a *p* dynamic marking.

The fourth system continues the vocal and piano parts. The piano part has a *p* dynamic marking.

The fifth system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a *p* dynamic marking.

The sixth system concludes the page. The piano part has a *f* dynamic marking. The score ends with a double bar line.

The number 20427 is printed at the bottom left of the page.

SCHIRMER'S LIBRARY of Musical Classics

VIOLIN, VIOLONCELLO, AND PIANO

BEETHOVEN, L. VAN

- L. 1421 Op. 1, No. 1. Trio No. 1, in E \flat .
 L. 1422 Op. 1, No. 2. Trio No. 2, in G.
 L. 1423 Op. 1, No. 3. Trio No. 3, in C \sharp .
 L. 1424 Op. 11. Trio No. 4, in B \flat .
 (for violin or clarinet)
 L. 1425 Op. 70, No. 1. Trio No. 5, in D.
 L. 1426 Op. 70, No. 2. Trio No. 6, in B \flat .
 L. 1427 Op. 97. Trio No. 7, in B \flat .

BRAHMS, J.

- L. 1514 Op. 8. Trio in B.
 L. 1768 Op. 87. Trio in C.

MENDELSSOHN, F.

- L. 1458 Op. 49. Trio in D \sharp .
 L. 1459 Op. 65. Trio in C \sharp .

MOZART, W. A.

- L. 1866 K. 254, 442, 496, 498, 502, 542, 548, 564. Trio (Complete)

SCHUBERT, F.

- L. 1471 Op. 99. Trio No. 1, in B \flat .
 L. 1472 Op. 100. Trio No. 2, in B \flat .

SCHUMANN, R.

- L. 1476 Op. 68. Trio in D \sharp .
 L. 1477 Op. 80. Trio in F.
 L. 1478 Op. 110. Trio in G \sharp .

VIOLIN, VIOLA, AND PIANO

MOZART, W. A.

- L. 1599 (K. 320d, formerly 384) Sinfonia Concertante.
 L. 1403 K. 493. Trio VII, in E \flat (Adamowski).

VIOLIN, VIOLA, AND VIOLONCELLO

MOZART, W. A.

- L. 1749 K. 404a. 4 Preludes and Fugues. Preludes by Mozart; Fugues by J. S. and W. F. Bach (Mozart-Landschaff).

TWO VIOLINS, VIOLA, AND VIOLONCELLO

BEETHOVEN, L. VAN

- L. 1808 Op. 18. String Quartets.
 L. 1809 Op. 59, 74, 95. String Quartets.
 L. 1879 Op. 127, 130, 131, 132, 133, 135. The Late String Quartets

HAYDN, J.

- L. 1799 Thirty Celebrated String Quartets, Vol. I
 L. 1800 The Same, Vol. II

MOZART, W. A.

- L. 1810 Ten String Quartets (K. 387, 417b, 421b, 458, 464, 465, 499, 575, 589, 590)

STRING QUARTET ALBUM

- L. 263 Celebrated Pieces. (Greenberg).

PIANO, VIOLIN, VIOLA, AND VIOLONCELLO

BEETHOVEN, L. VAN

- L. 1623 Op. 16. Piano Quartet, in E \flat .

BRAHMS, J.

- L. 1624 Op. 25. Piano Quartet, in G \sharp .
 L. 1625 Op. 26. Piano Quartet, in A.

PIANO, TWO VIOLINS, VIOLA, AND VIOLONCELLO

BRAHMS, J.

- L. 1646 Op. 54. Piano Quintet, in F \sharp .

SCHUMANN, R.

- L. 1648 Op. 44. Piano Quintet, in E \flat .

G. SCHIRMER *New York/London*

A-1278

EDITION PETERS

Nr. 3898

 $\frac{109}{751}$

BRAHMS

KLAVIERTRIOS

(Georg Schumann)

2/151
BRAHMS

TRIOS

FÜR KLAVIER, VIOLINE

UND VIOLONCELLO

(ODER VIOLA ODER WALDHORN

ODER KLARINETTE)

HERAUSGEGEBEN VON

GEORG SCHUMANN

C. F. P E T E R S · L E I P Z I G

10442

BRAHMS, Trios.



Trio I. Op. 8. *Allegro con brio.* Page 4

Violon. 4
Violoncello 3
Klavier 2

Trio II. Op. 40. *Andante.* Page 57

Violon. 57
Horn in E_b (oder Violoncello) (oder Viola) 55
Klavier 57

p dolce espress.
p dolce

Trio III. Op. 87. *Allegro.* Page 22

Violon. 22
Violoncello 22
Klavier 22

poco f
poco f

Trio IV. Op. 101. *Allegro energico.* Page 24

Violon. 24
Violoncello 21
Klavier 183

con moto

Trio V. Op. 114. *Allegro.* Page 114

Klarinette in A (oder Viola) (oder Violon.) 114
Violoncello 114
Klavier 114

poco f
poco f
un poco f

dim.
dim.
dim.

- | | | | | | |
|------------------|--------|---|------------------------|---|----------------------|
| 1. Trio, Op. 8 | H dur | — | Si majeur | — | B major |
| 2. Trio, Op. 40 | Es dur | — | Mi ^b majeur | — | E ^b major |
| 3. Trio, Op. 87 | C dur | — | Ut majeur | — | C major |
| 4. Trio, Op. 101 | C moll | — | Ut mineur | — | C minor |
| 5. Trio, Op. 114 | A moll | — | La mineur | — | A minor |

TRIO V

für

Klavier, Klarinette (oder Viola, oder Violine) und Violoncello

Op. 114

Allegro

Klarinette in A

Violoncello

Klavier

pp *f* *dim.*

pp *f* *dim.*

Allegro

un poco f *dim.*

p

pp

A

pp *f*

Das Trio Op. 114 ist Original für Klavier, Klarinette (oder Viola) und Violoncello komponiert; diese Ausgabe enthält die Originalstimmen, sowie eine Bearbeitung der Klarinettenstimme für Violine.

90442

The first system of the musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in treble and bass clefs, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line in the vocal staves and a more rhythmic accompaniment in the piano part.

The second system continues the musical score. It includes a section marked with a bold letter 'B' above the piano part, indicating a change in the accompaniment. The vocal staves show some melodic development, and the piano part features more complex harmonic structures.

The third system of the score shows further development of the musical themes. The piano accompaniment is particularly active, with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal staves continue with their melodic lines.

The fourth system concludes the page's musical content. It features a final cadence in the piano part and a resolution of the vocal lines. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

184

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part begins with the instruction *doice* in the bass clef. The music features a melodic line in the voice and a more rhythmic accompaniment in the piano.

The second system continues the musical piece. It features a vocal line and a piano accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part. A fermata is placed over a note in the vocal line, and a 'C' time signature change is indicated above the piano staff. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a walking bass feel.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the piano part. The vocal line continues with a melodic phrase.

The fourth system concludes the page. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over a note in the vocal line. The music ends with a final chord in the piano and a sustained note in the voice.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with slurs and accents.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a melodic line with a dynamic marking of *f* and a section marked with a 'D' above the staff. The lower staff contains a bass line with slurs and accents.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents. The lower staff contains a bass line with slurs and accents, including a dynamic marking of *p* and a section marked *dim.*

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, including a dynamic marking of *p*. The lower staff contains a bass line with slurs and accents, including a dynamic marking of *p*.

186

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part begins with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part features a series of chords in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Third system of musical notation. The vocal line includes a fermata over a note. The piano part has a forte (*f*) dynamic marking. A chord symbol 'E' is written above the piano part. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Fourth system of musical notation. The piano part features a forte (*f*) dynamic marking. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking. The key signature remains two sharps.

Edition Peters.

10442

The musical score is arranged in four systems. The first system contains vocal staves and piano accompaniment. The piano part begins with a *piu p* dynamic and later transitions to *sempre pp*. The second and third systems continue the piano accompaniment, both marked *pp sempre*. The fourth system includes *espress. cresc.* markings for both the vocal and piano parts.

188

First system of musical notation. It consists of two staves: a vocal line on top and a piano accompaniment on the bottom. The piano part features a prominent G major chord in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include *f* and *sfz*.

Second system of musical notation. The vocal line continues with melodic phrases. The piano accompaniment features a complex texture with arpeggiated figures in the right hand and sustained chords in the left hand. Dynamics include *f*.

Third system of musical notation. The piano part has a very active right hand with rapid sixteenth-note passages. The left hand provides a steady accompaniment. Dynamics include *f* and *ff*.

Fourth system of musical notation. The piano part features a driving eighth-note accompaniment in the left hand and a more melodic right hand. Dynamics include *ff* and *fp*.

First system of musical notation. It consists of four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano staves (treble and bass). The vocal staves begin with a *dim.* (diminuendo) marking. The piano accompaniment starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The music is in a minor key and features flowing melodic lines with some slurs.

Second system of musical notation. It consists of four staves. The vocal staves continue with a *espress. mf* (expressive mezzo-forte) marking. The piano accompaniment features a prominent bass line with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A large 'H' is written in the left margin of the piano part. The music includes various chordal textures and melodic fragments.

Third system of musical notation. It consists of four staves. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking and a *dolce* (sweet) instruction. The vocal staves continue with their melodic lines. The piano part features some triplet figures and arpeggiated chords.

Fourth system of musical notation. It consists of four staves. The piano accompaniment continues with its rhythmic and harmonic patterns. The vocal staves conclude their parts in this system. The music ends with a final chord in the piano part.

190

The musical score on page 190 consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The first system begins with a vocal melody in the soprano part, supported by the piano accompaniment. The second system features a vocal melody in the alto part, with a first ending bracket labeled 'I' in the piano accompaniment. The third system continues the vocal melody, with the piano accompaniment providing harmonic support. The fourth system concludes the page with a vocal melody and piano accompaniment, including dynamic markings such as *dim.* and *pp*.

The musical score is arranged in four systems. The first system shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a section marked 'K' and 'p dolce'. The second system continues the piano accompaniment with a 'pp' marking. The third system features a vocal line with 'f' dynamics and a piano accompaniment with 'f' dynamics. The fourth system includes a vocal line with 'espress. f' dynamics and a piano accompaniment with 'f' dynamics, ending with a section marked 'L'.

192

Poco meno Allegro

Adagio

p dolce

198

Adagio

p dolce

dim.

fp

dim.

104

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a prominent bass line with a 'p' dynamic marking. A section marker 'A' is placed above the piano staff.

Second system of musical notation. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has 'espress.' markings. The piano accompaniment includes a 'p' dynamic marking.

Third system of musical notation. It features a vocal line and a piano accompaniment. A section marker 'B' is placed above the piano staff, which has a 'p' dynamic marking.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex, rhythmic bass line.

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the lower right of the system.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation. The piano part includes a section with a *dim.* (diminuendo) marking. A *pp* (pianissimo) marking is also present. A *C* time signature change is indicated in the piano part.

Fourth system of musical notation, concluding the page's musical content.

First system of musical notation. It consists of two vocal staves (soprano and alto) and a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The vocal parts have a *dim.* marking.

Third system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The vocal parts have a *dim.* marking.

Fourth system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano part has a dynamic marking of *pp*. The vocal parts have a *dim.* marking. A large letter **D** is written above the piano part.

The musical score is arranged in four systems. The first system features a vocal line in the upper staff with the marking *dolce* and a piano accompaniment in the lower staff with the marking *dolce*. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a vocal line with the marking *espress.* and a piano accompaniment with a large 'E' marking. The fourth system continues the piano accompaniment with a *p* marking.

The musical score consists of two systems, each with three staves. The top two staves of each system are for the voice, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system begins with a vocal line in the upper voice staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano part features a prominent eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with dynamic markings *f* and *p* appearing in the piano part. The third system features a vocal line with a *dim.* marking and a piano accompaniment with a *pp* marking. The score concludes with a final chord in the piano part.

The musical score is arranged in six systems. The first system shows a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a *p esp.* marking and includes a *cresc.* marking. The piano accompaniment features a large **F** dynamic marking. The second system continues the vocal and piano parts, with *dim.* markings in both. The third system introduces *dolce* and *pizz. d. toe* markings. The fourth system features *pp dolce* markings. The fifth system shows a vocal line with a fermata and piano accompaniment. The sixth system concludes with *dolce* markings and a double bar line with repeat dots.

Andantino grazioso

pizz.

Andantino grazioso

p dolce

p

p

The musical score is arranged in four systems. Each system contains a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The vocal line uses a soprano clef for the first part and an alto clef for the second part. The piano accompaniment is written for both the right and left hands. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system includes a 'piss.' marking. The second system includes an 'A' section marker. The third system includes an 'mf' marking. The fourth system includes a 'p' marking. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated patterns.

202

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a piano (*p*) dynamic. Section markers 'B' and 'C' are placed above the piano staves. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble. The vocal line consists of a melodic line with some phrasing slurs. The score concludes with a final chord in the piano part.

Edition Peters.

10442

The musical score is presented in five systems. Each system consists of a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features various textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Performance markings include 'dim.', 'p', and 'dolce'.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

Second system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

Third system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *pp* is present in the piano part. A chord symbol **D** is written above the piano part.

Fourth system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings of *pp* and *p* are present in the piano part.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and slurs. The lower staff contains a bass line with chords and single notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes a piano section with a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic marking.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff continues the bass line with chords and single notes.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line. The lower staff includes a piano section with a *E* (E-flat) marking and a *p* (piano) dynamic marking.

208

First system of musical notation. It consists of two staves for the vocal line (soprano and alto) and two staves for the piano accompaniment (treble and bass). The vocal line features a melodic line with slurs and a crescendo marking. The piano accompaniment includes a bass line with a 'cresc.' marking and a treble line with chords and arpeggiated figures.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

Third system of musical notation. The vocal line has a melodic phrase with slurs. The piano accompaniment includes a dynamic marking 'p' (piano) and a forte marking 'F' (forte) in the bass line.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass line and chords in the treble line.

Edition Peters.

10443

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a prominent bass line with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. It includes dynamic markings such as *p* and *dim.*

Third system of musical notation, featuring the instruction *Un poco sostenuto* and *pp sempre* in both vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence and a double bar line.

Allegro

The musical score consists of four systems of staves. The first system includes a violin part (top two staves) and a piano part (bottom two staves). The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The second system continues the piano part with more complex rhythmic patterns and slurs. The third system shows the violin part with a melodic line and the piano part with sustained chords and rhythmic accompaniment. The fourth system concludes with a 'p dolce' marking in the piano part, indicating a change in dynamics and mood. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

First system of musical notation. It consists of two staves for a vocal line and two staves for a piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction *p dolce*. The piano accompaniment starts with a section marked *dolce* and includes a section labeled 'A'.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Third system of musical notation, continuing the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It includes dynamic markings such as *press* and *p*.

First system of musical notation. It consists of a vocal line at the top and a piano accompaniment below. The piano part has two staves. The vocal line features a melodic line with some grace notes and a dynamic marking of *dim.* at the end. The piano accompaniment includes chords and a rhythmic pattern in the bass line. A *cresc.* marking is present in the piano part.

Second system of musical notation. It includes a vocal line and a piano accompaniment. A section labeled **B** begins in the piano part, marked with *p*. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and a rhythmic pattern. *cresc.* markings are present in both the vocal and piano parts.

Third system of musical notation. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has two staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and a rhythmic pattern. A *p* marking is present in the piano part.

Fourth system of musical notation. It includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has two staves. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features chords and a rhythmic pattern. A *s* marking is present in the piano part.

The musical score is arranged in four systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The first system shows the vocal line with a melodic line and the piano accompaniment with a rhythmic pattern. The second system continues the vocal line with some rests. The third system features a piano solo section with a double bar line. The fourth system includes the vocal line with the instruction "più p sempre" and the piano accompaniment. The music is in a minor key and 3/4 time.

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the instruction *dolce*. The piano accompaniment consists of two staves.

Second system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the instruction *dim.*. The piano accompaniment consists of two staves.

Third system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes the instruction *pp*.

Fourth system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment includes the instruction *p dolce* and a dynamic marking **D**.

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the dynamic marking *p dolce* and later includes *dim.*. The piano accompaniment also starts with *p dolce* and features *dim.* markings in the right hand.

Second system of musical notation. It continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment includes a *p dolce* marking in the right hand.

Third system of musical notation. It continues the vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation. It continues the vocal and piano parts.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a vocal line with a melodic line and lyrics. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Second system of musical notation. The piano part features a dynamic marking *p* *espress.* and a chord change to E major.

Third system of musical notation. The piano part features a dynamic marking *cresc.* indicating a crescendo.

Fourth system of musical notation. The piano part features a dynamic marking *dolce* and a chord change to F major.

First system of musical notation, consisting of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves feature melodic lines with slurs and ties. The piano accompaniment includes chords and a bass line. A dynamic marking of *p* is present in the piano part.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system. It features similar melodic and harmonic structures.

Third system of musical notation. The piano accompaniment includes a *cresc.* marking and a section labeled *G:* with a key signature change to G major.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features complex piano accompaniment with triplets and slurs.

218

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one flat. The lower staff is a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

The second system continues the musical score. It includes a vocal line and a piano accompaniment. A dynamic marking 'H' is present above the piano staff. The piano part features a complex texture with many chords and moving lines in both hands.

The third system of the score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a very dense and intricate texture, with many overlapping chords and melodic fragments in both the right and left hands.

The fourth system concludes the piece. It features the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a more open texture compared to the previous systems, with some rests and fewer notes. The system ends with a double bar line and repeat signs.

Edition Peters

10442

Litanz Nr. 248 - 490/28/31
Stich und Druck von G.G. Röder, Leipzig - III/18/31 - 49012

col 8

EDITION PETERS

MODERNE ORCHESTERWERKE

mit vollständigem Aufführungsmaterial

MAX BUTTING

Siebente Symphonie für großes Orchester op. 67

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., Baßklar., 2 Fg., 5 Saxoph., 4 Hr., 5 Trp., Pos., Tuba, Pk., kl. Tr., Tom-Tom, Tamb., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: ca. 25 Min.

HERMANN ERDLÉN

Introduktion und Chaconne für Violine und Orchester

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 4 Hr., 2 Trp., Pk., Solo-Violine, Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: 16 Min.

JACQUES IBERT

Paris. Suite symphonique, für Kammerorchester

Besetzung: 5 od. 6 Viol., 2 od. 4 Vla., 2 od. 5 Vc., 1 od. 2 Kb., Fl., Ob., Klar. (Altsaxophon), Trp., Pos., Klav., Cel., Harm., Glockensp., Pk., Xyl., 2 Glocken, Trillerpf., Trgl., Ratsche, Tamb., Holtr., Fell-Tom-Tom, Tamtam, kl. Tr., gr. Tr., Bck. *Aufführungsdauer*: ca. 15 Min.

DAVID MONRAD-JOHANSEN

Symphonische Phantasie für Orchester op. 21

Besetzung: 1 Fl., 1 Ob., 1 Klar., 1 Fg., 2 Hr., 1 Trp., Pk., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: 20 Min.

SIGFRID WALTHER MÜLLER

Weihnachtspastorale für kleines Orchester op. 47 a

Besetzung: 1 Fl., 1 Ob., 2 Klar., 1 Fg., 2 Hr., 2 Trp., 1 Pos., Trgl., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: 6 Min.

WALTER NIEMANN

Rokoko. Ballettsuite für Kammerorchester op. 148 b

Gavotte - Air - Ballet - Gigue - Rigaudon en Rondeau

Besetzung: 1 Fl., 1 Ob., 1 Klar., 1 Fg., 2 Hr., 2 Trp., Pk., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: ca. 15 Min.

Kammerkonzert Nr. 1 für Klavier und Streichorchester op. 153

Aufführungsdauer: 18-20 Min.

Kammerkonzert Nr. 5 für Klavier und kleines Orchester op. 165

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 2 Hr., 2 Trp., Pk., Cel., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: 21 Min.

REGER-RAPHAEL

Suite nach vierhändigen Klavierstücken von Max Reger, instrumentiert von Günter Raphael

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 4 Hr., 2 Trp., 5 Pk., Hrf., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: ca. 22 Min.

HELMUT RIETHMÜLLER

Partita für großes Orchester op. 53

Introdu - Elegie - Scherzo - Canzona - Passacaglia

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar., 2 Fg., 4 Hr., 3 Trp., 3 Pos., Tuba, Pk., Trgl., Bck., Viol. I, II, Vla., Vc., Kb. *Aufführungsdauer*: 22 Min.

Weitere Konzertwerke für Orchester s. Katalog der Edition Peters

Юрій Іщенко

ТРИО

**для фортепіано,
скрипки та кларнету**

2015

I
Allegro moderato $\text{♩} = 33$

The musical score is arranged in three systems. The first system includes staves for Violin, Clarinet in Bb, and Piano. The Violin part begins with a *pp* dynamic. The Clarinet part also starts with *pp*. The Piano part features a *pp* dynamic. The second system continues the Violin and Clarinet parts, with dynamics *p* and *pp* indicated. A circled '1' is placed above the Violin staff in the third measure of this system. The Piano part continues with *p* and *pp* dynamics. The third system shows further development of the Violin and Clarinet parts, with *p* dynamics. The Piano part continues with *p* dynamics.

Violin *pp*

Clarinet in Bb *pp*

Piano *pp*

p *pp* *pp*

p *pp* *pp*

p *p* *p*

2

pp

pp

p

pp

3

pp

pp

p

pp

17

pp

pp

p

mp

pp

23 3

Musical score system 1, measures 23-26. Treble staff: melodic line with eighth notes and a circled '3' above the staff. Bass staff: accompaniment with piano (*p*) dynamics.

24

Musical score system 2, measures 24-27. Treble staff: melodic line with piano (*p*) dynamics. Bass staff: accompaniment with piano (*p*) dynamics.

25

Musical score system 3, measures 25-28. Treble staff: melodic line with mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamics. Bass staff: accompaniment with mezzo-piano (*mp*) and piano (*p*) dynamics.

4

Musical score for measures 4-6. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat). Measure 4 starts with a circled '4' above the first staff. Dynamics include *mp* in the piano part.

11

Musical score for measures 11-13. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. Dynamics include *p* in both the vocal and piano parts.

17

Musical score for measures 17-20. The system consists of four staves: two for the vocal line and two for the piano accompaniment. Dynamics include *p* and *pp* in both the vocal and piano parts.

⑤

Violin: *p*, *mp*, *pizz*

Piano: *p*, *mp*

Violin: *arco*, *mp*

Piano: *p*, *mp*

⑥

Violin: *p*, *mp*

Piano: *p*, *mp*

6
Musical score system 1, measures 6-8. It features three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The first staff has dynamics *mp* and *p*. The second staff has *mp*. The grand staff has *mp* and *p*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

9
Musical score system 2, measures 9-11. It features three staves. The first staff has dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The second staff has *mp*, *p*, and *p*. The grand staff has *p* and *p*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

12
Musical score system 3, measures 12-14. It features three staves. The first staff has dynamics *p*, *p*, and *pp*, with the word *arco* above it. The second staff has *pp*. The grand staff has *p* and *pp*. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Musical score system 1, measures 71-73. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The grand staff has a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *p* and *pp*. A fermata is present over the final measure of the first staff.

Musical score system 2, measures 74-76. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The grand staff has a treble clef and a key signature of one flat. Dynamics include *p*. A circled number 8 is located above the second staff in the third measure.

Musical score system 3, measures 77-80. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves have a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. Dynamics include *pp* and *p*.

Musical score system 1, measures 20-23. The system consists of four staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and two piano staves (Right and Left). The Soprano staff has a long note with a fermata, marked *pp*. The Alto staff has a long note with a fermata, also marked *pp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with dynamics *pp*, *p*, and *p* indicated.

Musical score system 2, measures 24-27. The system consists of four staves. The Soprano staff is marked *espress.* and *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with dynamics *p* and *mp* indicated.

Musical score system 3, measures 28-31. The system consists of four staves. The Soprano staff is marked *espress.* and *mp*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with dynamics *mp* and *mf* indicated.

Musical score system 4, measures 32-35. The system consists of four staves. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with dynamics *mp* and *mf* indicated.

10

32 33 34 35

p

p

p

36 37 38 39

p

pp

p

p

pp

p

pp

40 41 42

p

p

pp

p

II

Allegro distinto $\text{♩} = 240$

The musical score consists of three systems, each with a violin part and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro distinto' with a metronome marking of quarter note = 240. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The first system includes dynamics *mp* and *p*. The second system includes *mp* and *p*. The third system includes *p*. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The violin part has melodic lines with slurs and ties.

13

Musical score for measures 13-15. The system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). Measure 13 features a vocal line with a circled '1' above it, a piano right-hand line with a *p* dynamic, and a piano left-hand line with a *mp* dynamic. Measure 14 continues with a *mf* dynamic in the vocal line. Measure 15 concludes with a *mf* dynamic in the vocal line.

16

Musical score for measures 16-18. The system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). Measure 16 features a vocal line with a *cresc.* dynamic and a piano right-hand line with a *f* dynamic. Measure 17 continues with a *cresc.* dynamic in the vocal line. Measure 18 concludes with a *f* dynamic in the vocal line.

19

Musical score for measures 19-21. The system consists of three staves: a vocal line (top), a piano right-hand line (middle), and a piano left-hand line (bottom). Measure 19 features a vocal line with a *rit.* dynamic and a piano right-hand line with a *p* dynamic. Measure 20 continues with a *mp* dynamic in the vocal line. Measure 21 concludes with a *p* dynamic in the vocal line.

The musical score is organized into three systems, each consisting of three staves. The first system begins at measure 12. The top staff contains a melodic line with a circled '2' above it, indicating a second ending. The middle staff features a series of sixteenth-note runs. The bottom staff provides harmonic support with chords and bass lines. Dynamics include *f* (forte) and *arco* (arco). The second system starts at measure 27. The top staff has a circled '1' above it. The middle staff includes markings for *mp* (mezzo-piano), *frull* (trill), and *p* (piano). The bottom staff continues the harmonic accompaniment. The third system begins at measure 36. The top staff has a circled '3' above it. The middle staff features a melodic line with a circled '3' above it. The bottom staff includes a marking for *mp* (mezzo-piano).



Musical score system 1, measures 22-24. The system consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first treble staff (22) has a *mf* dynamic. The second treble staff (23) has a *mf* dynamic. The piano part (24) has a *mf* dynamic. The music features melodic lines with slurs and ties, and a piano accompaniment with chords and moving lines.



Musical score system 2, measures 25-27. The system consists of four staves. The first treble staff (25) has a *f* dynamic. The second treble staff (26) has a *f* dynamic. The piano part (27) has a *ff* dynamic. The music features melodic lines with slurs and ties, and a piano accompaniment with chords and moving lines.



Musical score system 3, measures 28-31. The system consists of four staves. The first treble staff (28) has a *mf* dynamic. The second treble staff (29) has a *mf* dynamic. The piano part (30) has a *p* dynamic. The music features melodic lines with slurs and ties, and a piano accompaniment with chords and moving lines.

14

14

mf

mp

mp

18

5

pizz

sf

sf

22

arco

p

mp

mf

p

p

mp

mf

p

23 *pizz.* ⑥ **Andantino** $\text{♩} = 70$ *arco* 15

27

31

16

Musical score system 1, measures 73-76. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 73 has a *mf* dynamic. Measure 74 has a *f* dynamic. Measure 75 has a *mf* dynamic. Measure 76 has a *f* dynamic. The music features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

Musical score system 2, measures 77-80. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 77 has a *ff* dynamic. Measure 78 has a *ff* dynamic. Measure 79 has a *p* dynamic and a *crest.* marking. Measure 80 has a *p* dynamic. The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

Musical score system 3, measures 81-84. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 81 has a *f* dynamic. Measure 82 has a *mf* dynamic. Measure 83 has a *mf* dynamic. Measure 84 has a *p* dynamic. The system concludes with complex rhythmic patterns and dynamic contrasts.

f = 296 17
Allegro distinto

91

92

93

mp

p *pp* *p*

94

95

96

mp

p

97

98

99

100

p

18

Musical score system 1, measures 152-158. It features three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 152 is a whole rest for all parts. Measure 153 shows the vocal line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 154 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 155 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 156 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 157 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 158 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Dynamics include *p* and *mp*.

Musical score system 2, measures 159-166. It features three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 159 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 160 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 161 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 162 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 163 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 164 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 165 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 166 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Dynamics include *mf* and *cresc.*.

Musical score system 3, measures 167-173. It features three staves: a vocal line (top), a piano line (middle), and a bass line (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 167 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 168 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 169 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 170 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 171 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 172 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Measure 173 has a vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5. The piano line has a half note chord of G4-B4-D5. The bass line has a half note chord of G2-B2-D3. Dynamics include *f*, *mp*, and *plac.*.

13 *arco* *f* 19

mp *frull.* *p*

14

20



Musical score system 1, measures 151-153. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. Measure 151 starts with a *mf* dynamic. Measure 152 also has a *mf* dynamic. Measure 153 has a *mf* dynamic. The music features melodic lines with slurs and arpeggiated accompaniment.



Musical score system 2, measures 154-156. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. Measure 154 has a *f* dynamic. Measure 155 has a *f* dynamic. Measure 156 has a *ff* dynamic. The music features melodic lines with slurs and arpeggiated accompaniment.



Musical score system 3, measures 157-160. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 7/8. Measure 157 has a *pp* dynamic. Measure 158 has a *mf* dynamic. Measure 159 has a *p* dynamic. Measure 160 has a *p* dynamic. The music features melodic lines with slurs and arpeggiated accompaniment.

Musical score system 1, measures 142-145. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat (B-flat). Measure 142 starts with a treble clef staff containing a sixteenth-note pattern, marked *mf*. Measure 143 features a middle treble clef staff with a sixteenth-note pattern, marked *mp*. Measure 144 shows the grand staff with a sixteenth-note pattern, marked *mp*. Measure 145 continues the sixteenth-note pattern in the grand staff.

Musical score system 2, measures 146-149. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat. Measure 146 has a treble clef staff with a half note, marked *mf*, and a circled measure number '16'. Measure 147 features a middle treble clef staff with a sixteenth-note pattern, marked *mf*. Measure 148 shows the grand staff with a sixteenth-note pattern, marked *mf*. Measure 149 continues the sixteenth-note pattern in the grand staff, marked *mf*.

Musical score system 3, measures 150-153. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one flat. Measure 150 has a treble clef staff with a sixteenth-note pattern, marked *p* and *arco*. Measure 151 features a middle treble clef staff with a sixteenth-note pattern, marked *p*. Measure 152 shows the grand staff with a sixteenth-note pattern, marked *p*. Measure 153 continues the sixteenth-note pattern in the grand staff, marked *p*, and includes a *pizz* marking.

22

III

Andante accarezzevole $\text{♩} = 68$

Violin

Clarinet in A

Piano

Measures 1-4 of the musical score. The Violin part begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4. The Clarinet in A part also begins with a rest, then plays a melodic line starting on G4. The Piano part features a triplet accompaniment in the right hand, starting on G4, while the left hand is silent. Dynamics include 'sola' for the Clarinet, 'pp' for the Violin, and 'p' for the Piano.

Measures 5-8 of the musical score. The Violin part continues its melodic line. The Clarinet in A part continues its melodic line. The Piano part continues its triplet accompaniment. Dynamics include 'mp' for the Clarinet and 'p' for the Piano.

Measures 9-12 of the musical score. The Violin part continues its melodic line. The Clarinet in A part continues its melodic line. The Piano part continues its triplet accompaniment. Dynamics include 'p' for the Piano.

①

21

p

22

cresc. *mf*

23

mp *p* *mp*

24

② **Pocissimo piu mosso** $\text{♩} = 65$

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Pocissimo piu mosso' with a quarter note equal to 65 beats per minute. The first system (measures 24-28) features a vocal line starting with a *pp* dynamic, followed by a *pp* dynamic. The piano accompaniment includes a *sofo* marking and a *p dolente* dynamic. The second system (measures 29-33) has a vocal line with a *p* dynamic and a circled '3' above it. The piano accompaniment has a *p* dynamic. The third system (measures 34-38) has a vocal line with a *mp* dynamic and a *p* dynamic. The piano accompaniment has a *mp* dynamic.

Musical score for the first system, measures 1-4. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The first two staves have a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note G4. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note Bb4. The third staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note Gb4. The dynamics change to mezzo-piano (*mp*) in measure 3. The notes are: G4, Bb4, Gb4, F4, E4, D4, C4.

① Sostenuto $\text{♩} = 52$

Musical score for the second system, measures 5-8. It consists of three staves. The first two staves have a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a half note G4. The second staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note Bb4. The third staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a half note Gb4. The notes are: G4, Bb4, Gb4, F4, E4, D4, C4.

Tempo I $\text{♩} = 57$ *solo*

Musical score for the third system, measures 9-12. It consists of three staves. The first two staves have a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic and a half note G4. The second staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a half note Bb4. The third staff begins with a pianissimo (*pp*) dynamic and a half note Gb4. The notes are: G4, Bb4, Gb4, F4, E4, D4, C4.

26

62 *mp* ⑤

This system contains measures 62 through 65. The top staff features a melodic line with slurs and a circled number '5' above the final measure. The middle staff continues the melodic line with slurs. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

66 *p*

This system contains measures 66 through 69. The top staff has a melodic line with slurs. The middle staff continues the melodic line with slurs. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

70

This system contains measures 70 through 73. The top staff has a melodic line with slurs. The middle staff continues the melodic line with slurs. The bottom staff shows a complex rhythmic accompaniment with triplets and slurs.

⑥

The musical score is arranged in five systems. The first system is marked with a circled '6'. It features a treble clef staff with a melodic line, a middle treble clef staff with a sustained accompaniment, and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic and accompaniment lines, with dynamic markings of *pp* appearing in the middle and grand staves. The third system shows the continuation of the piece, with *pp* markings in the middle and grand staves. The fourth system includes a *pp* marking in the middle staff and a *pp* marking in the grand staff. The fifth system concludes the piece, with dynamic markings of *mp*, *pp*, *mp*, *pp*, and *p* in the grand staff. At the bottom of the page, there are markings for *8va* and *20*.

IV

Vivo giocoso $\text{♩} = 126$

CL. in B \flat

The musical score is written for Clarinet in B-flat and Piano. It is in 3/4 time and consists of three systems of music. The first system shows the piano accompaniment starting with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second system features the clarinet and piano parts, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The third system includes first and second endings for the clarinet, with dynamics of piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*).

②

Musical score for measures 16-19. The score consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 16 is marked with a circled '2'. Dynamics include *mf* and *f*. The key signature has one flat.

③

Musical score for measures 20-23. The score consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 20 is marked with a circled '3'. Dynamics include *ff*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The word *solo* is written above the middle staff in measure 23. The key signature has one flat.

pizz. *arco*

Musical score for measures 24-27. The score consists of three staves: a single treble clef staff at the top, a single treble clef staff in the middle, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. Measure 24 is marked with *pizz.* and *p*. Measure 25 is marked with *arco* and *mp*. The key signature has one flat.

30

The image displays a musical score for three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clef). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'cresc.', 'mf', 'f', and 'mp'. A circled number '4' is present in the first system.

System 1 (Measures 35-42):
- Treble staff: Measures 35-42. Measure 42 contains a circled '4'.
- Alto staff: Measures 35-42. Dynamic markings: 'cresc.' (measures 36-37), 'mf' (measures 38-42).
- Bass staff: Measures 35-42. Dynamic markings: 'cresc.' (measures 36-37), 'mf' (measures 38-42).
- A dashed line with a star is above measures 35-42.

System 2 (Measures 43-50):
- Treble staff: Measures 43-50. Dynamic marking: 'f'.
- Alto staff: Measures 43-50. Dynamic marking: 'f'.
- Bass staff: Measures 43-50. Dynamic marking: 'f'.
- Slurs are present over measures 43-44, 45-46, 47-48, and 49-50.

System 3 (Measures 51-58):
- Treble staff: Measures 51-58. Dynamic markings: 'f' (measures 52-53), 'mf' (measures 54-58).
- Alto staff: Measures 51-58. Dynamic markings: 'f' (measures 52-53), 'mf' (measures 54-58).
- Bass staff: Measures 51-58. Dynamic markings: 'f' (measures 52-53), 'mf' (measures 54-55), 'mp' (measures 56-58).

Musical score for measures 12-13. The score is written for three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 12 features a melodic line in the upper treble staff with a *mp* dynamic marking. Measure 13 continues the melodic line in the upper treble staff and introduces a piano accompaniment in the lower staves, also marked *mp*.

Musical score for measures 14-15. Measure 14 is marked with a circled 3 (③) and shows a melodic line in the upper treble staff. Measure 15 features a piano accompaniment in the lower staves, marked *p* in the first measure and *mp* in the second measure.

Musical score for measures 16-17. Measure 16 features a melodic line in the upper treble staff, marked *mp*. Measure 17 features a piano accompaniment in the lower staves, marked *f* in the first measure and *mp* in the second measure. A circled 6 (⑥) is placed above the final measure of the piano accompaniment.

32

Musical score system 1, measures 65-68. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The first staff has dynamics *f* and *mf*. The second staff has a dynamic *p*. The grand staff has a dynamic *p*. The music features eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

Musical score system 2, measures 71-74. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The first staff has dynamics *mf* and *f*. The second staff has dynamics *mf* and *f*. The grand staff has dynamics *mf* and *f*. A circled number 7 is above the first staff. The music features eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

Musical score system 3, measures 77-80. It consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The first staff has a dynamic *ff*. The second staff has a dynamic *ff*. The grand staff has a dynamic *ff*. The music features eighth and sixteenth notes with accents and slurs.

⑧ Andante marciale $\text{♩} = 68$
sul G
f marcato *f*

61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
135
136
137
138
139
140
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171
172
173
174
175
176
177
178
179
180
181
182
183
184
185
186
187
188
189
190
191
192
193
194
195
196
197
198
199
200
201
202
203
204
205
206
207
208
209
210
211
212
213
214
215
216
217
218
219
220
221
222
223
224
225
226
227
228
229
230
231
232
233
234
235
236
237
238
239
240
241
242
243
244
245
246
247
248
249
250
251
252
253
254
255
256
257
258
259
260
261
262
263
264
265
266
267
268
269
270
271
272
273
274
275
276
277
278
279
280
281
282
283
284
285
286
287
288
289
290
291
292
293
294
295
296
297
298
299
300
301
302
303
304
305
306
307
308
309
310
311
312
313
314
315
316
317
318
319
320
321
322
323
324
325
326
327
328
329
330
331
332
333
334
335
336
337
338
339
340
341
342
343
344
345
346
347
348
349
350
351
352
353
354
355
356
357
358
359
360
361
362
363
364
365
366
367
368
369
370
371
372
373
374
375
376
377
378
379
380
381
382
383
384
385
386
387
388
389
390
391
392
393
394
395
396
397
398
399
400
401
402
403
404
405
406
407
408
409
410
411
412
413
414
415
416
417
418
419
420
421
422
423
424
425
426
427
428
429
430
431
432
433
434
435
436
437
438
439
440
441
442
443
444
445
446
447
448
449
450
451
452
453
454
455
456
457
458
459
460
461
462
463
464
465
466
467
468
469
470
471
472
473
474
475
476
477
478
479
480
481
482
483
484
485
486
487
488
489
490
491
492
493
494
495
496
497
498
499
500
501
502
503
504
505
506
507
508
509
510
511
512
513
514
515
516
517
518
519
520
521
522
523
524
525
526
527
528
529
530
531
532
533
534
535
536
537
538
539
540
541
542
543
544
545
546
547
548
549
550
551
552
553
554
555
556
557
558
559
560
561
562
563
564
565
566
567
568
569
570
571
572
573
574
575
576
577
578
579
580
581
582
583
584
585
586
587
588
589
590
591
592
593
594
595
596
597
598
599
600
601
602
603
604
605
606
607
608
609
610
611
612
613
614
615
616
617
618
619
620
621
622
623
624
625
626
627
628
629
630
631
632
633
634
635
636
637
638
639
640
641
642
643
644
645
646
647
648
649
650
651
652
653
654
655
656
657
658
659
660
661
662
663
664
665
666
667
668
669
670
671
672
673
674
675
676
677
678
679
680
681
682
683
684
685
686
687
688
689
690
691
692
693
694
695
696
697
698
699
700
701
702
703
704
705
706
707
708
709
710
711
712
713
714
715
716
717
718
719
720
721
722
723
724
725
726
727
728
729
730
731
732
733
734
735
736
737
738
739
740
741
742
743
744
745
746
747
748
749
750
751
752
753
754
755
756
757
758
759
760
761
762
763
764
765
766
767
768
769
770
771
772
773
774
775
776
777
778
779
780
781
782
783
784
785
786
787
788
789
790
791
792
793
794
795
796
797
798
799
800
801
802
803
804
805
806
807
808
809
810
811
812
813
814
815
816
817
818
819
820
821
822
823
824
825
826
827
828
829
830
831
832
833
834
835
836
837
838
839
840
841
842
843
844
845
846
847
848
849
850
851
852
853
854
855
856
857
858
859
860
861
862
863
864
865
866
867
868
869
870
871
872
873
874
875
876
877
878
879
880
881
882
883
884
885
886
887
888
889
890
891
892
893
894
895
896
897
898
899
900
901
902
903
904
905
906
907
908
909
910
911
912
913
914
915
916
917
918
919
920
921
922
923
924
925
926
927
928
929
930
931
932
933
934
935
936
937
938
939
940
941
942
943
944
945
946
947
948
949
950
951
952
953
954
955
956
957
958
959
960
961
962
963
964
965
966
967
968
969
970
971
972
973
974
975
976
977
978
979
980
981
982
983
984
985
986
987
988
989
990
991
992
993
994
995
996
997
998
999
1000

34

⑨

132

133

134

135

136

137

138

139

⑩

140

141

142

143

Musical score for measures 114-117. The top staff (treble clef) contains a melodic line with dynamics *mp*, *p*, and *pp*. The middle staff (treble clef) is empty. The bottom two staves (grand staff) contain piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

① **Tempo I**

Musical score for measures 120-123, marked **Tempo I**. The top two staves (treble clef) are empty. The bottom two staves (grand staff) contain piano accompaniment with dynamics *mp* and *mf*.

36

⑫

Musical score for measures 112-115. The score consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 112 is marked with a circled '12' and a forte 'f' dynamic. Measure 113 has a piano 'p' dynamic. Measure 114 has a piano 'p' dynamic. Measure 115 has a forte 'f' dynamic. There are slurs and accents over the notes in measures 112, 113, and 115.

⑬

Musical score for measures 116-119. The score consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 116 is marked with a mezzo-forte 'mf' dynamic. Measure 117 has a mezzo-forte 'mf' dynamic. Measure 118 has a mezzo-forte 'mf' dynamic. Measure 119 has a forte 'f' dynamic. There are slurs and accents over the notes in measures 116, 117, 118, and 119.

Musical score for measures 120-123. The score consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 120 is marked with a fortissimo 'ff' dynamic. Measure 121 has a fortissimo 'ff' dynamic. Measure 122 has a fortissimo 'ff' dynamic. Measure 123 has a fortissimo 'ff' dynamic. There are slurs and accents over the notes in measures 120, 121, 122, and 123.

⑭ Andante

Musical score for measures 115-121. The score is written for three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 115 is marked with a piano (*pp*) dynamic. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests. A fermata is placed over the final measure (121).

Musical score for measures 122-128. The score is written for three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). Measure 122 is marked with a forte (*f*) dynamic. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests. Dynamics include *f*, *mf*, *mp*, *p*, and *pp*. A fermata is placed over the final measure (128).