

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2:[780.643.1+780.614.333]

DOI 10.34064/khnum1-59.10

Міхєєва Надія Борисівна

старший викладач кафедри камерного ансамблю Харківського
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: nadya_piano@ukr.net

ORCID 0000-0002-2441-676X

**КЛАРНЕТ І АЛЬТ В СОНАТАХ Й. БРАМСА ОР. 120
ТА ВИКОНАВСЬКА СТРАТЕГІЯ ПІАНІСТА**

*Кларнетова і альтова версії Сонат Й. Брамса ор. 120 посідають помітне місце у виконавському репертуарі, в тому числі навчальному. У статті надано порівняльний аналіз нотного тексту партій кларнета і альту при незмінній партії фортепіано; висвітлено роль вражень від гри видатного кларнетиста Р. Мюльфельда як імпульсу до створення Й. Брамсом цього опусу; надано порівняльний огляд специфіки художньої виразності кларнета і альту для визначення виконавської стратегії піаніста в ансамблі. Знайдені відмінності у партіях альту і кларнета розподілено за групами – це октавні перенесення, додавання подвійних нот та мелізматика, зміни в мелодійних лініях, штрихові правки. Здійснений аналіз покликаний розкрити **мету статті** – показати взаємодію змінних і незмінних компонентів нотного тексту як фактору, що впливає на прийняття виконавських рішень в процесі роботи над музичним твором. Дане дослідження може становити певний інтерес для виконавців на кларнеті та альті, хоча для них це порівняння має, головним чином, інформаційну цінність. Тоді як для піаністів, особливо тих, хто спеціалізується на сфері камерно-інструментального виконавства, осмислення такого роду відмінностей видається вельми **актуальним**. Оскільки кожний твір пропонує низку унікальних «викликів», виникає потреба в аналізуванні специфіки виконання в кожному з них, чим і обґрунтована **інноваційність** запропонованого практичного ракурсу розгляду Сонат Й. Брамса ор. 120. Зважаючи на різні можливості кларнета та альту й відмінності техніки виконання на них, піаніст має знайти такий варіант прочитання тексту твору, який буде відповідати характеру зву-*

чання інструмента-партнера. Результати даного порівняльно-аналітичного дослідження допоможуть виявити відмінності в динамічному балансі, які обумовлені зміною облігатного інструменту, і можуть бути підставою для обрання динамічного балансу в ансамблі в цілому.

■ **Ключові слова:** камерна музика Й. Брамса, Сонати Й. Брамса *ор. 120*, кларнет, альт, соната, фортепіано, ансамбль, динамічний баланс.

Постановка проблеми. Виконавська проблематика камерних творів Й. Брамса є вельми актуальним напрямком досліджень, адже багатство виразових засобів, застосованих композитором, ставить перед виконавцями-інтерпретаторами певні виклики. Особливо це стосується сонат Й. Брамса *ор. 120*, в яких партія інструменту-*solo* може виконуватися як на кларнеті, так і на альті; при цьому, виконавець партії фортепіано виступає не як акомпаніатор, а як повноправний учасник ансамблю. Зважаючи на різні можливості кларнета та альту й відмінності техніки виконання на них, піаніст має знайти такий варіант прочитання тексту твору, який буде відповідати характеру звучання інструмента-партнера. Тобто Сонати Й. Брамса *ор. 120* є творами, складними для виконавського прочитання, адже, окрім особливостей мелодики, гармонії та агогіки, вони мають «подвійний» тембровий план, обумовлений можливістю зміни соліста. Отже, **актуальність** даної статті полягає у необхідності окремого дослідження специфіки виконання при роботі над сонатами Й. Брамса *ор. 120*, оскільки виконавське творче завдання є **унікальним** при опрацюванні кожного твору з його особливими виразовими якостями. Така унікальність є підставою **інноваційності результатів дослідження** виконавської специфіки Сонат Й. Брамса *ор. 120* в обраному аспекті.

Варто зазначити, що і кларнетова, і альтова версії Сонат Й. Брамса *ор. 120* посідають помітне місце у виконавському репертуарі, в тому числі й навчальному. Тому дана стаття може становити певний **практичний інтерес** для виконавців на кларнеті та альті, хоча для них таке порівняння матиме переважно інформаційну цінність. Навпаки, для піаністів, які виконують ці сонати з кларнетом або альтом, точні знання та розуміння такого роду відмінностей представляються дуже важливими. Осмислення інструментальних відмінностей при виконанні Сонат різ-

ними солістами є особливо актуальним для тих піаністів, що спеціалізуються у сфері камерно-інструментального виконавства.

Мета даної статті – звернути увагу на взаємодію змінних і незмінних компонентів нотного тексту як фактору, що впливає на прийняття виконавських рішень в процесі роботи над музичним твором.

Об’єкт дослідження – камерні сонати Й. Брамса *op. 120*, **предмет** – аспект взаємодії учасників ансамблю – кларнету або альту і фортепіано.

Аналіз публікацій за темою. Найбільш істотний вплив на формування концепції даної статті вчинили фундаментальні дослідження творчості Й. Брамса – О. Царьової (Царева, Е., 1986), М. Друскіна (1988) та К. Гейрінгера (1965), присвячені життю і творчості композитора. Зокрема, в монографії О. Царьової (1986) детально розглядаються всі великі твори Й. Брамса, виявлені особливості його стилю, широко застосована епістолярна спадщина. Книга К. Гейрінгера (1965) становить великий інтерес, завдяки детальному викладу життєвого і творчого шляху великого художника-музиканта і залученню матеріалів, які музикознавча російськомовна література раніше не використовувала. Творчість Й. Брамса незмінно привертає увагу й сучасних музикознавців, їй присвячені дослідження Е. Купріяненко (2005), Г. Дейтерса (2009), В. Метлушка (2011). У той же час, в обраному нами аспекті камерні Сонати Й. Брамса *op. 120* не розглядались вітчизняними музикознавцями.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети застосована комплексна методологія: проведений порівняльний аналіз нотного тексту партій кларнета і альту в Сонатах Й. Брамса *op. 120*, які є матеріалом даного дослідження. Аналізові передують історичний екскурс, що наголошує роль виконавсько-інструментального чинника як імпульсу до створення Сонат, та порівняльний огляд специфіки художньої виразності кожного з інструментів, що дозволяє визначити виконавську стратегію піаніста в ансамблі.

Виклад основного матеріалу. Обидві Сонати *op. 120, f-moll i Es-dur*, створені влітку 1894 р. для кларнета і фортепіано, і є останніми камерними творами Й. Брамса. По закінченні роботи над Струнним квітетом *op. 111* в 1891 р. Й. Брамс оголосив про завершення своєї

композиторської діяльності: «Останнім часом я почав багато творів, в тому числі і симфонії, але нічого не виходило; тоді я подумав, що я вже занадто старий, і твердо вирішив нічого більше не писати. Я розсудив, що я начебто все моє життя був досить старанним, досяг доволі багато чого і міг би тепер жити спокійно і не мати в старості турбот. І це рішення принесло мені стільки радості й задоволення, що я почав все спочатку» (Царева, 1986: 247).

Але все змінилося після знайомства з Ріхардом Мюльфельдом, якого диригент Фріц Штайнбах відрекомендував як відмінного кларнетиста. Почувши гру Р. Мюльфельда, Й. Брамс, який не писав музику протягом року, вирішив знову повернутися до композиторської діяльності. У своєму листі до Клари Шуман композитор пише: «Ти навіть не можеш собі уявити такого кларнетиста, як тамтешній Р. Мюльфельд. Він взагалі кращий духовик, якого я знаю» (Царева, 1986: 322). Й. Брамс був глибоко вражений грою цього музиканта та його унікальною в своєму роді виконавською манерою. М'якість звучання інструменту, музичний артистизм, ніжність тембру та вишуканість гри цього музиканта підкорили Й. Брамса, що і стало поштовхом для створення композитором чотирьох опусів для кларнета (Й. Брамс називав Р. Мюльфельда «фройляйн кларнет»). 12 грудня 1891 р. Р. Мюльфельд вперше виконав Тріо *a-moll* (партію фортепіано вів сам Й. Брамс), а також квінтет *h-moll* для кларнета і струнного квартету.

Композитор дуже тепло ставився до Р. Мюльфельда і передав йому рукописи своїх кларнетових сонат після їх опублікування. У листі до Клари Шуман в липні 1891 р. Й. Брамс називає Р. Мюльфельда «винуватцем плодів цього літа»; пізніше вони разом завітають до Франкфурту, щоб вона могла почути кларнетові Сонати особисто (Царева, 1986).

В ансамблях за участю кларнета відбувається своєрідне «вивільнення» творчої думки композитора. У Сонатах і Квінтеті Й. Брамс переходить до нової якості образів і драматургії, таким чином починаючи «підбиття підсумків» усієї своєї творчості. Так, наприклад, остання Соната *Es-dur* значно відрізняється від інших камерних сонат для струнних інструментів саме своєю відкритістю і привітністю. Весь цей твір пронизує дух «віденської гостинності» (Царева, 1986: 355), ліричність, співучість, протяжність мелодійних ліній. Не останню

роль тут зіграв тембр кларнета і манера гри Р. Мюльфельда, що так зачарувала Й. Брамса. Хоча не слід забувати, що особисто Й. Брамс передбачав альтовий варіант обох сонат (Царева, 1986: 356).

Можна сказати, що пісенно-ліричне начало відіграє головну роль в останніх творах автора, а специфіка звучання кларнета, яке нагадує людський голос, якнайкраще відповідає цьому твердженню. Тембр інструменту чудово вписується в те елегійне забарвлення, яке переважає у ліриці пізніх творів Й. Брамса (Царева, 1986: 356). У Сонатах *op. 120* автор показує чудове вміння використовувати всі виразові можливості кларнета, властивості верхнього і нижнього регістрів інструмента та, як пише К. Гейрінгер, «певну строгість і крихкість звучання, ніжний смуток, що лише інколи порушується енергійнішими і навіть радісними тонами, чудову досконалість форми всіх частин» (Гейрінгер, 1965: 260).

Говорячи про звук кларнета, слід згадати «Великий трактат про сучасне інструментування і оркестрування» Г. Берліоза, де автор, торкаючись звучання регістрів кларнету, пише: «Характер звуків середнього регістра має відбиток якоїсь гордості, що пом'якшена благородною ніжністю, і це робить їх здатними до вираження найпоетичніших почуттів і думок. Тільки легковажна веселість і навіть простодушна радість їм, мабуть, абсолютно не притаманні. Кларнет мало придатний для ідилії – це інструмент епічний, подібний до валторн, труб і тромбонів. Його голос – це голос героїчної любові» (Берліоз, 1972: 262).

Проте, з автором цих рядків можна посперечатися. Якщо правильно використовувати регістри кларнета, то він здатний передавати всі відтінки емоцій і почуттів. У доповненнях до трактату іншу точку зору висловлює Р. Штраус: «Кларнету, більше ніж будь-якому дерев'яному духовому інструменту, доступні всі динамічні відтінки, починаючи від ледве чутного, як подих, *pp* до самого гучного *ff*, тому довірена йому мелодія може донести до слухача найтонші нервові імпульси, що виникають у добре з'єднаному організмі сучасного оркестру. Лише тільки величезний діапазон, майже в чотири октави, робить його здатним до цього більше за будь-який дерев'яний інструмент» (цит. у: Берліоз, 1972: 268). Варто відзначити, що у кларнета найвиразнішими є нижній і середній регістри.

Не можна обійти увагою і «Основи оркестрування» М. Римського-Корсакова: «У кожному з дерев'яних духових інструментів я розрізняю область виразної гри, тобто таку, в якій даний інструмент виявляється найбільш здатним до всіляких поступових і раптових відтінків сили і напруження звуку (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando, morendo* тощо), що створює виконавцю можливість надавати грі виразність в найточнішому сенсі цього слова. Тим часом, за межами області виразної гри інструмент швидше має барвистість (колерит) звуку, ніж виразність» (Римський-Корсаков, 1946: 18). Розглядаючи звучання кларнетів строїв *in B* та *in A*, М. Римський-Корсаков розподіляє колористичні можливості регістрів інструменту таким чином: від «мі» малої октави до «до» першої – низький регістр (тембр густий і похмурий); середній – від «до» першої октави до «до» другої октави (матовий звук); високий регістр охоплює діапазон від «до» другої октави до «до» третьої (характеризується як ясний). Автор віддає кларнету першість за багатством та «гнучкістю» відтінків, зауважуючи також про здатність доводити звук до повного «завмирання» і зникнення (Римський-Корсаков, 1946).

Тембр альту не такий яскравий, як кларнетовий або скрипковий. У порівнянні зі скрипкою альт є менш рухливим у плані віртуозності, а тембр у нього більш глухий, що надає йому своєрідної виразності. Його можна було б назвати матовим і густим в нижньому регістрі, а в верхньому, скоріше, «гугнявим». Однак альтисти з цим твердженням не погодяться, адже вважається, що вправний альтист може звучати яскравіше, ніж кілька скрипалів разом. Є. Стоклицька зауважує, що різноманітність звучання у окремих струн альту виражена більше, ніж у інших струнних інструментів (Стоклицкая, 2007).

Як сольний інструмент, альт не був популярним, і альтовий репертуар не відрізнявся великою кількістю творів. Основна сфера застосування цього інструмента – симфонічні та камерні оркестри, де їм доручають середні голоси, а іноді, й сольні епізоди. Здебільшого композитори використовували інструмент для утворення повнозвучної вертикалі акордів. Проте, ХІХ–ХХІ ст. знають достатню кількість видатних виконавців-альтистів.

Без альта не може обходитись жоден струнний квартет, також цей інструмент є незмінним учасником інших камерних ансамблів (фортепіанні тріо, квартети, квінтети). Описуючи тембр альта, Г. Берліоз у своєму «Великому трактаті про сучасне інструментування і оркестрування» пише: «Він так само рухливий, як скрипка, звук його низьких струн має своєрідну терпкість, високі звуки вирізняються своїм сумно-пристрасним відтінком, і взагалі його тембр, сповнений глибокої меланхолії, помітно відрізняється від тембру інших смичкових інструментів» (Берліоз, 1972: 81).

Спираючись на свій виконавський і педагогічний досвід, авторка цього дослідження пропонує звернути увагу на *нечисленні, але суттєві відмінності* в нотному тексті сольних партій кларнета і альта в Сонатах Й. Брамса *op. 120*.

При порівнянні партій кларнета і альта вибудовується така картина. Найбільше змін в текстах партій ми бачимо в перших частинах сонатних циклів. У Сонаті *op. 120* № 1 в першій частині налічується 17 відмінностей в партіях альта і кларнета, а друга частина залишена без змін. У третій частині налічується п'ять правок; у четвертій частині – всього три. Соната *op. 120* № 2 має вісім таких відмінностей у першій частині; у другій та третій – по дві зміни на кожну частину.

Зміни, що зроблені у партіях, можна розподілити на *декілька груп*.

Перша група – перенесення тематизму з однієї октави до іншої. Розглядаючи першу частину Сонати № 1, можна побачити, що в партії альта автор вдається до перенесення нотного тексту на октаву нижче вісім разів (у тактах 5–12, 26–28, 33–35, 92–95, 129–131, 214–220). Це обумовлено різницею діапазонів інструментів: альт виконує звуки від «до» малої октави до «мі» третьої октави, тоді як кларнет – від «ре» (іноді «ре-бемоль») малої октави до «сі-бемоль» третьої октави.

У другій частині октавних переносів не відбувається. У третій частині доводиться вдаватися до таких правок всього двічі (34-й, 124–125-й такти), як і у четвертій частині (такти 4–8, 72–76).

Аналогічний аналіз Сонати № 2 свідчить, що у першій частині доводиться використовувати перенесення на октаву шість разів (у 18–21, 38-му, 40–43, 87–93, 113–120, 146–153 тактах). Друга і третя частина залишені без таких змін.

Друга група правок стосується мелодики. В партії альта додаються арпеджіо та подвійні ноти, що є неможливим для кларнета, але є природним для альта. При розгляді першої частини Сонати № 1 можна побачити, що форшлаг використовується тричі (такти 60, 175, 201), а арпеджіо – п'ять разів (такти 79, 86, 124, 194, 199). В другій частині Сонати № 1 композитор використовує подвійні ноти (125–134 такти) у якості додаткового виразового елементу. В інших трьох частинах подібних змін немає.

До **третьої групи** входять правки, що зумовлені різницею в характері звучання в регістрах інструментів; у частині випадків мають місце й деякі незначні зміни нотного матеріалу. Так, в першій частині Сонати № 1 септоль у кларнета в партії альта замінюється на секстоль (62 такт), в третій частині в трьох фрагментах змінені ноти в партії альта (такти 23, 34, 35, 119).

Четверта група правок присутня у Сонаті № 2 – у другій частині до партії альта додається нотний текст (такти 118–120), тоді як в партії кларнета в цьому місці виписані паузи, а в фіналі третьої частини в партії альта змінюються ноти (такти 118–120).

До **окремої групи** варто долучити зміни штрихів, які навіть при своїй нечисленності відображають уявлення композитора про артикуляційні можливості кларнета і альта. Так, у Сонаті № 2 в першій частині у партії кларнета виписано *staccato* під лігою, яке на цьому інструменті має виконуватися як *non legato*; в тому ж епізоді в партії альта виписаний інший штрих – *tenuto* під лігою, що потрібно виконувати ближче до *portamento*.

У зв'язку з різними можливостями інструментів цілком очевидно, що перед піаністом постають певні творчі завдання й у загальному вигляді їх можна сформулювати так – при виконанні з альтом динамічний діапазон фортепіано повинен бути меншим, ніж при виконанні з кларнетом. Також, потрібно звернути увагу й на інші деталі, такі як педалізація, артикуляція, якість фактури. Ці завдання вирішуються емпірично в процесі репетиційної роботи.

Кларнетове виконання сонат Й. Брамса *op. 120* (як романтичних сонат) передбачає залучення низки виконавських засобів, які можуть розкрити багатство тембрової палітри звучання цього духового ін-

струменту, якому потрібне тло «прозорої» фортепіанної фактури. Альт, навпаки, набагато впевненіше звучить на фоні «густої» педалі, в той час як кларнет у такому випадку втрачає об'ємність свого звучання. Це є найочевиднішою відмінністю.

Стосовно фразування, слід враховувати те, що кларнетисту потрібно брати дихання, а у альтиста здатність довго вести смичок не потребує значних фізичних зусиль і відпочинку. Виникає питання: що є важливішим – темп або фразування? В цій ситуації специфіка полягає в тому, що фразуванню треба приділяти більшу частку уваги. Темп при виконанні з кларнетом варіюється суттєвіше, ніж з альтом, і він обирається та змінюється також з практичних міркувань, які впливають з фізичних даних виконавця. Зміна дихання є дуже важливим фактором і накладає на виконання сильніший відбиток, ніж, наприклад, розмір рук і маса тіла піаніста, оскільки останні можуть збалансовувати ці чинники.

Також піаністу слід звернути особливу увагу на диференціацію голосів та якість артикуляції.

У плані звукового балансу абсолютно очевидно, що кларнет потребує більш насиченої підтримки фортепіано, ніж альт, оскільки він є динамічно яскравішим. Але це не означає, що треба уникати відтінків *piano*, адже контраст динаміки розширює акустичний діапазон Сонат та їх виразовий потенціал.

Висновки. Результати виконаного порівняльно-аналітичного опису сприяють усвідомленню відмінностей динамічного балансу, обумовлених зміною облігатного інструменту. Точні знання про те, де і яким чином відбуваються такі зміни, не тільки концентрують увагу музикантів на відповідних деталях в процесі виконання, а й спонукають їх до прийняття більш усвідомлених рішень щодо динамічного балансу та виконання в цілому.

ЛІТЕРАТУРА

- Берлиоз, Г. (1972). *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке. (Тт. 1–2).* Т. 1. Москва: Музыка, 530.
- Гейрингер, К. (1965). *Йоганнес Брамс.* Ленинград: Музыка, 432.
- Дейтерс, Г. (2009). *Йоганнес Брамс.* Москва: Библиолайф, 169.

- Друскин, М. (1988). *Иоганнес Брамс*. Ленинград: Музыка, 96.
- Куприяненко, Э. (2005). Проблемные аспекты альтового прочтения сонаты Й. Брамса f-moll, op. 120. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 15, 120–127.
- Метлушко, В. (2011). Творчество Р. Мюльфельда и стиль кларнетовых произведений Й. Брамса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 340–348.
- Римский-Корсаков, Н. А. (1946). *Основы оркестровки. (Тм. 1–2)*. Т. 1. Москва: Музгиз, 124.
- Стоклицкая, Е. (2007). *Альтовая педагогика В. В. Борисовского*. Москва: Музыка, 74.
- Царева, Е. (1986). *Иоганнес Брамс*. Москва: Музыка 384.

Nadiia Mikhieieva

Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department;
 Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
 e-mail: nadya_piano@ukr.net
 ORCID 0000-0002-2441-676X

THE CLARINET AND THE VIOLA IN SONATAS OP. 120 BY J. BRAHMS AND A PIANIST'S PERFORMING STRATEGY

Background. *Johannes Brahms composed his two Clarinet Sonatas, op. 120, in 1894, and dedicated them to the outstanding clarinet player Richard Mühlfeld. These were the last chamber pieces he wrote before his death, when he became interested in the possibilities the clarinet offered. Nowadays they are considered to be masterpieces of the clarinet repertoire, legitimizing the combination of piano and clarinet in new composers' works. Brahms lavished particular care and affection on these works, and he clearly wished them to have the widest possible circulation, for he adapted them – with a certain amount of recomposition in each case – in two parallel forms: as sonatas for viola and piano, and for violin and piano. The violin versions are rarely heard, but the viola sonatas have become cornerstones of this instrument's repertoire, just as the original forms have for the repertoire of the clarinet. Brahms was effectively establishing a new genre, since before they appeared there were virtually no important duo sonatas for viola*

and piano. These sonatas embody his compositional technique in its ultimate taut, essentialized, yet marvelously flexible manner.

The purpose of this article is to show the interaction of variable and invariant components of the musical text as a factor influencing performance decisions in the process of working on a piece of music. To achieve this goal, it is necessary to conduct a comparative analysis of the musical text of clarinet and viola parts in the Sonatas of J. Brahms op. 120, which are **the material** of this study.

The article relevance is in the importance of comprehension the performing differences for pianists (especially, for those specialized on the sphere of chamber music) working J. Brahms' Sonatas op. 120 with clarinetists or violists. Every piece could offer its own unique complex of special "challenges", thus the need of analyzing specifics of performance in every such a piece of music appears. This uniqueness is the basis for the **innovativeness of the results of the study** of the performance specifics of J. Brahms' Sonata op. 120 in a selected aspect.

Results of the research. Clarinet and viola versions Sonatas by J. Brahms op. 120 occupy a prominent place in the performing repertoire, including training. Because the article provides a comparative analysis of the musical text of clarinet and viola parts with the same piano part; provides a comparative overview of the specifics of the artistic expression of the clarinet and viola to determine the performing strategy of the pianist in the ensemble.

The differences found in the viola and clarinet parts are divided into the groups – octave transfers, addition of double notes and melismatics, changes in melodic lines, difference in the strokes (staccato, non legato, tenuto, portamento etc.). There is also a detailed description of clarinet and viola timbres.

Due to the different possibilities of the instruments, it is quite obvious that the pianist faces certain creative tasks and in general they can be formulated as follows: when playing the viola, the dynamic range of the piano should be smaller than when performing with the clarinet. In addition, you need to pay attention to other details, such as pedal, texture quality, articulation. Yes, the viola sounds much more confident against the background of a "thick" pedal, while the clarinet in this case loses the volume of its sound.

With regard to phrasing, it should be borne in mind that the clarinetist needs to take a breath, and the violist's ability to lead a bow for a long time does not depend on his physiological characteristics. The question arises: which is more important – tempo or phrasing? In this situation, the specificity is that phrasing

should be given more attention. The tempo when performing with the clarinet varies significantly than with the viola, and it is also chosen and changed for practical reasons that follow from the physical data of the performer.

The pianist should also pay special attention to the differentiation of voices and the quality of articulation.

In terms of sound balance, it is obvious that the clarinet needs more piano support than the viola, because it is dynamically brighter. Nevertheless, this does not mean that piano shades “*p*” should be avoided, because the contrast of dynamics expands the acoustic range of Sonatas and their expressive potential.

Conclusion. The comparative-analytical description contributes to the awareness of the differences in the dynamic balance due to the change of the obligatory instrument. Accurate knowledge of where and how such changes occur not only focuses the musicians’ attention on the relevant details in the performance process, but also encourages them to make more informed decisions about the dynamic balance of performance in general.

■ **Key words:** J. Brahms’ chamber music, Sonatas by J. Brahms op. 120, clarinet, viola, sonata, piano, ensemble, dynamic balance.

REFERENCES

- Berlioz, G. (1972). *Bolshoy traktat o sovremennoy instrumentovke [A great treatise on modern instrumentation]. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 530 [in Russian].*
- Deyters, G. (2009). *Johannes Brahms. Moscow: Bibliolayf, 169 [in Russian].*
- Druskin, M. (1988). *Johannes Brahms. Leningrad: Muzyka, 96 [in Russian].*
- Geyringer, K. (1965). *Johannes Brahms. Leningrad: Muzyka, 432 [in Russian].*
- Kupriyanenko, E. (2005). Problemnye aspekty altovogo prochteniya sonaty Y. Brahmsa f-moll, op. 120. [Problematic aspects of the viola reading of J. Brahms’s Sonata in F Minor, op. 120]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 15, 120–127 [in Russian].
- Metlushko, V. (2011). Tvorchestvo R. Myulfelda i stil klarinetovykh proizvedeniy Y. Brahmsa [The work by R. Mühlfeld and the style of J. Brahms’ clarinet works]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education]*, 33, 340–348 [in Russian].

- Rimskiy-Korsakov, N. A. (1946). *Osnovy orkestrovki [Orchestration basics]*. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzgiz, 124 [in Russian].
- Stoklitskaya, Ye. (2007). *Altovaya pedagogika V. V. Borisovskogo [The viola pedagogic by V. V. Borisovskiy]*. Moscow: Muzyka, 74 [in Russian].
- Tsareva, Ye. (1986). *Johannes Brahms*. Moscow: Muzyka, 384 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2021 року.