

Курсовая работа  
по анализу музыкальных  
произведений  
учащейся III курса т.к.о.  
Карасёвой Марины.



Витольд

Лютославский.

„Три постлюдии для  
оркестра“



Витольд Лютославский является крупнейшим польским композитором второй половины XX века и одной из ведущих фигур в современной музыкальной культуре. Творческий стиль Лютославского постоянно эволюционирует - в этом отражаются поиски композитора в области обновления музыкального языка. Однако это не становится самоцелью, так как главное для любого крупного художника - то, о чем сказать. Серьезная проблематика творчества ставит Лютославского в один ряд с крупнейшими композиторами XX века.

"Три послания для оркестра" завершают список произведений пятидесятых годов и открывают новый этап творчества. Первая послания была написана в 1958 году, а в январе 1963 года была исполнена под управлением Э. Ансерме в Мюнхене, на торжественной церемонии, посвященной столетию международной мим. "Красный Крест".  
Две другие послания создавались в течение 1959-1960 гг. и были впервые исполнены в 1965 году в Кракове.

Несмотря на разницу во времени создания, Три послания представляют трехчастный симфонический цикл, объединенный одним замыслом: Борьба двух противоположных начал. Три послания - Залпа этой борьбы.

В 1-м послании дается "экспозиция" основных образов.

В первом разделе на фоне глущихых звуков струнных (pp) у деревянных возникают короткие мотивы. Замедленное движение, рассредоточенность фактур, тактовые паузы между фразами - создают <sup>ощущение</sup> настороженного затишья.  
(см. пример № 22)



Тенор сручных господствует. В развитии навязываются труды с сурдиной, интимизирующие основной мотив, ~~выяв~~ воглашяющей в теноровом звучании. С появлением ударных и меди (валторны, трубы, тромбоны) [42:] напряженность усиливается, звучание быстро достигает кульминации от  $pp$  к  $fff$

Труды и валторны упираются в открытый ~~теноре~~ ~~тенор~~, без сурдин.

Нарастание грохота ударных и динамики на  $f$  звуке у духовых (<) вызывает "ответную" реакцию - отглагольное инфонизирующее звучание скрипок [61:]. Затем звучность постепенно спадает до исходного  $pp$  в ретро. Последняя фраза (бас-кларнета) звучит неопределенно, ниспа или же не оканчивается, а прерывается. Итак, главное "действующее лицо" показать.

Во 2-й половине столкновения угадываются. Мелодия имеет и характер движения. Это своего рода "скерцо", основанное на сильном влиянии интервалов. Начало пассажа воспринимается как неуверенная попытка возобновить движение.

Основной мотив (в высоком регистре у скрипок с сурдиной), как и в 1-й половине, лаконичен, но более настойчив. - паузы заменяются ритмическими на фоне звука (прим 1) Затемнение фактуры происходит постепенно: инструменты выкупают с новыми мотивами. Основной тенор сручных дополняется деревянной и "декоративной" группами, которые создают "прошпацию" между звуками "враждующими" (группировками) сручных и медно-ударных.

Первое проникновение "шорохового нагала" - вступление труб (сop solo) в 1-й такт (см. пример N 4)

1. Ввиду разнотных драматургических функций ударных с неопределенной и определенной силой звука в цикле условно будем обозначать 1 - как ударные 2 - как декоративные.



Сначала появившийся "медя" имеет многодоменный характер. Так в начале появления (валторны) лишь 6-7 н, однако затем валторны и трубы появляются вместе (15 н), причем по форме приближаются к ударным (отрывистое, прерывистое звучание). Сами ударные выступают лишь в центральном разделе (104 н).

Струнные "реактируют" на их появление усиленным фангуром, удерживаясь движением вверх (фигурация на ультах) (прим. 6). В начале появления ударных возникает новая волна беспрерывности. Восходящие мотивы деревянных духовых вводят "катаклизмы" и претраду - речитацию валторн, замещающих ударные.

Единое функциональное значение медной и ударной групп утверждается - за валторнами идуя интермедия ударных.

Ударно-медная группа укрывается на закате медных, и медь провозглашает свою первую победу (прим. 18).

Всего больше тембры постепенно исчезают. Всплывают самые высокие - флейты piccolo и скрипки. Наступает молчание.

Собираются все силы и восстают в одновременном звучании против враждебного начала. Это главная кульминация,

оркестровое tutti обрывается полным 12-звучным кластером, мотивы валторн и труб поглощаются в общей массе звуков.

(см. пример 20.)

это не  
кластер  
(г. д. по  
сен.)

Спад происходит быстро, плотность звучания уменьшается.

Все приходит к исходному состоянию. Всплывает мотив постепенно уходит в медную фантуру. Как последняя угроза, звучит сигнал валторн. В небывшей моде (24 н.)

происходит полное задухание звуков, остается лишь истерзанная шорох ударных, как бы подготовившая финальную кульминацию.



Интересно привести воспаривание Лютославского:

„Если сознание воспринимает акустический. Поэтому я полагаю: то, что наиболее важно, говорится в конце. Задача начала — заинтересовать, заинтриговать акустический, но не удовлетворить его сразу“<sup>1</sup>. В третьей поэмке концерт получает окончательное разрешение. Начало пьесы резко контрастирует<sup>1</sup> великому предвещанию. Первый аккорд всего оркестра на  $1\sharp$  обрывается внезапно, как тяжёлый удар (сложные кларнетовые структуры). Трубы и тромбоны<sup>тишесловесная</sup> побеждают и провозглашают тему, с широкими, угловатыми скачками, акцентацией на каждом звуке, которая сопровождается гудением барабана (*rullante*). Роль *tutti* в  $2^{я}$  поэмке, как в финале, возрастает. Фигуры звучания струнной группы (на  $PP$ ) контрастируют общему звучанию, и обрываются возвратом господствующей темы.

прим 23

В отличие от 1 и 2 поэмки темп, размер и динамика финала постоянно изменяется. В развитии у струнных появляются акустический мотив, движение доходит до  $A$ . Внимательное слушание струнных приводит к появлению мотивов, близких к движению 2 поэмки.

(Ср. пример №24 и №24<sup>a</sup>)

тоже?

Но всякий раз движение неизменно приводит к „ударному“ аккорду оркестра. В конце его структура меняется, появляется отблеск смазчивости, что создает ощущение победного итога (см. прим. 25). Все „действие“ заканчивается на последнем аккорде *tutti*. Последующее звучание струнных, с постепенным уходом

тоже?

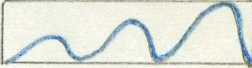
<sup>1</sup> Интервью с советскими музыкантами, приведенное в работе Ю. Малютинер. [22-23/IX-72].  
см. список использованных источников.



от З к РР, звучит как бессильный шепот побежденного.

Основной замысел цикла ясен: пока 2<sup>я</sup> часть, расстановка сил, столкновение и постепенное поглощение одной силой другой. 3 части - как 3 волны, где в каждой - свой пикшикшиш, превалирующий по силе предыдущий. Однако снады возвращают к исходному уровню, <sup>и</sup> так там же дается адекватный ответ.

Не сравнивая характер примененных средств, возможно сравнить сам замысел "Послужия" с идеей первой части Бессмертия Чайковского, где принцип "возвращения к исходному" так же символизирует Бессмертие в творчестве.

График цикла Любимовского: 

Это сравнение имеет и более глубокую основу.

В "Послужиях" мы можем говорить о своем симфоническом развитии идеи (в рассмотренном аспекте)

В начале конформизма двух сил заложена идея "социальной". Дополнительным фактором скрепления формы целого служат интонационные репризы в 3<sup>ей</sup> послужия-финале. Они вырастают естественным образом из традиционных симфонических произведений крупных форм и, прежде всего, с симфонией.

Однако, при обратном единстве содержания, стилистически "3 послужия" не составляют единого целого. Вероятно, в этом сказался перерыв в их создании. Именно на рубеже 50<sup>х</sup>-60<sup>х</sup> годов происходит основное изменение в манере письма Любимовского. В этом смысле "3 Послужия" находятся на грани двух разных этапов творчества.



Для повышения необходимо хотя бы кратко остановиться на некоторых особенностях стиля Любимовского <sup>х1</sup> ~~бо~~ ~~го~~

В 60-е годы Любимовский приходит к новому типу организации музыкального материала. Понятие тональности, в привычном смысле слова, исчезает. Главным тематическим и формообразующим средством становится тембр. Возникает понятие "темброряд", связанное с составлением 12<sup>ти</sup> нового звукоряда. Наличие тематических пластов (со сдвигом на секунду; <sup>как и раньше</sup> ~~тако~~) создает эффект непрерывного звукового потока, воспринимаемого лишь его краска. Таким образом "темброряд" содержит в себе одновременно тематизм, гармонию и фактуру.

Применение техники "пермутационной хроматизации" (термин Ю. Халюбова), то есть, повторения звуков заданной группы в любом порядке (основа 12<sup>ти</sup> нового звукоряда), обуславливает новые принципы построения форм, основой единиц которой становится секция. Ее характеризуют определенный тип движения и наличие определенного конструктивного интервала. Формы, возникающие при обведении секций в разделы, разнообразны. Наряду с традиционными возникают так называемые индивидуальные формы Любимовского <sup>2</sup> как новый тип замкнутых структур.

Отличительная черта стиля выражена в каждой из последующих с различной степенью яркости.

1. Подробному анализу стиля 60-е годов посвящен большой раздел дипломной работы Ю. Халюбова.  
2. Термин Ю. Халюбова.

неверно!!  
(шляпки)



1-й период - наиболее ранний и наиболее "традиционный".  
Гречи 3-й раздел четко разделяет, образуя простую 3-х делную  
форму. Говорит о принципе мотивного развития, но при  
этом уже наблюдается тенденция к разрастанию интер-  
валов основного мотива.<sup>1</sup>

Во 2-й период - стелые особенности во 2-й половине вы-  
явлены. Связь же с традицией проявляется в наличии  
мотивного развития (использованы все 4 формы линейного  
интервала мотива P, T, R, R T f, а не асимметричная  
игра внутри секции, как, например, в более поздних  
оперных), в замкнутом, симметричном построении  
формы. В 3-й период - вместо начальных мотивов-  
интервалов. Использование завершающих интонаций.

Как указывает Ю. Бучко, "заблуждение считать, что  
и ее последовательное развитие превращается на форму  
социума в целом".<sup>2</sup> Так образуется особая индиви-  
дуальная форма Лютковского, где главная тенденция -  
связь разделов при их повторении.

Таким образом, в "Лютковских" проявляется эволю-  
ция манеры письма Лютковского. Не отказываясь  
полностью от установившихся традиций, он сочетает  
их с новыми приемами развития.

Рассмотрим их подробнее на примере анализа  
2-го тессиса цикла, как наиболее характерной для  
сочинений<sup>подчеркнуто</sup> во 2-й половине.

2. Бучко, Ю. Лютковский. Заметки о технике инструментального  
композиции. "Советская музыка" 1972 № 8 стр. 114.

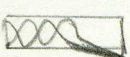
1 См. подробный анализ 1-го периода в статье Пейко  
"Музыка и современность" вып. 9 стр. 282.



„Лютылавский — один из тех, кто в своем творчестве обращается к рассмотрению природы музыкальной клетки“<sup>1</sup>  
 Как отмечалось, драматургический замысел „Жостомой“ в первую очередь связан с особенностями Тандровой и динамической драматургии. Однако „сложность“ содержится и в самом конструктивном замысле коллоидального излучения сигнала коллектива, а затем и качества мотивов.

Коллективное преобразование выражается в постепенном „вырабатывании“ мотивов из начального импульса.

Первое появление новых мотивов — одновременно появление новых тембров. Рассмотрим основные мотивные образования „Строительным материалом“ первый интервал м1, используемый в различных комбинациях. Однотактовый мотив-импульс скрипок на первой вздохе состоит из 2<sup>х</sup> самостоятельных элементов. Но второй (имитирующий) повторяет первый без первого звука. Происходит метрическое смещение мотива на одну Д.

В зычных они не разделяются, заметен лишь сдвиг на „fis“. [График мотива „А.“ ] (см. пример 1.)

Составляя основу секции, мотив постоянно повторяется. Во 2<sup>ой</sup> проводимой павильонной восходящее движение с элементом Терцовости (мотив В) мотив А дается в интервале. (см. пример 2)

Мотивы „С“ и „Д“ варьируют в новых тембрах: арфа и труба.  
 („С“ также присутствует 1 мотив с метрическим смещением на 1 Д  
 Мотив „Д“ звучит в комбинации с мотивом „С“ (см. пример 34)  
 С момента его появления следует ожидать начало новой секции. Обобщая созданный секцией —

<sup>1</sup> Цитата Бучико стр 115.



в их перетекаемости. Наложившаяся граной секцией  
(часть достигающая значительных размеров) выделяется  
слухом из-за вторичных новых интервалов группы  
Следующее мотивное образование ("Е") как бы синтезирует  
вращающийся мотив D и восходящий "В". Фактически же  
это I мотив, повторившийся со сдвигом внутренних акцентов.  
(группа по звукам). Направлен мотив является  
основным в I-ой части концентрической формы композиции.

прим. 5

В середине трехчастной структуры I части (А) происходит  
замещающее мотивное развитие. Выделяется покупавшаяся  
интонация струнных - в 3-ей части наглядно показано сме-  
щение мотивов во времени (отмечено штрихами).

прим 6.

В 4-ой секции появляются длинные аккорды. На фоне  
канонических имитаций у флейт и кларнетов  
у флейт развивается мотив "В".

прим 7.

В репризном разделе принцип смещения мотивов  
во времени перерастает в своеобразный мотивный  
панорама, когда мотив выстраивается и по горизон-  
тали и по вертикали. (в приложении приводятся <sup>40-я</sup> схемы)  
Мотивы постепенно "разрабатываются" сверху вниз и, таким образом,  
в 4-ю часть доходят до повторения самого мотива  
квинтой ниже. Когда реприза ритмически точная.

прим 8.

Уменьшая плотность ткани вновь введенно с панорамой  
основы <sup>темной</sup> которого мотива "Е" (см. схему 43 в приложении)

прим 9.

Далее мотивы 40 и 41 гг. соединяются весьма оригинально.  
Вниз вверх мотивы (40) и 41-го со вторым и третьим предду-  
щего. Сверху вниз к началу звуку (мот 41) добавляется

прим 10.

<sup>1</sup> Малютер применяет термин "интервенциональная группа".  
2. Ошибка в нотном издании. Напечатано "ми#" вместо "фа#"



но одному. В 3 и 4 части они "скрещиваются" (см схему)  
Вторая часть (В) в отличие от первой состоит из 1 мелодии.  
 Начало ее темпово медленнее: наивысшая каллофон.

На фоне уже звучавших в 1 части мотивов у кларнета  
 экспонируется новый мотив "F", выросший из мот. "В" и "Е"

прим 11

Характер повторений мотивов В, Е, F - образует Звукотену  
 внутри партии. Мотивы звучат в контрапункте:

|    |         |    |         |    |         |
|----|---------|----|---------|----|---------|
| 55 | F B E B | 62 | F E F E | 81 | F E F F |
|    | B F B E |    | B B B B |    | B B B B |

Варианты их чередования различны, темповая окраска  
 их тоже меняется (кларнет, скрипка, виолончель, флейта).

На этом процессе удлинением количества звуков  
 мотивов приослабляется. Начинается качественное  
 преобразование. Центральная часть ("С"), по сравнению  
 с остальными частями, значительно обширнее, и  
 сама состоит из 2х законченных разделов, объединенных  
 тенденцией к интервальному расширению мотивов.  
 от малой ширины до максимальной.

После "сжатой" звучности, кластерной гармонии  
 в струнных тандрах, наивысшие терцовых мотивов  
 у декоративной группы создает некоторое разряжение  
 напряженности. Различное соотношение малых и больших  
 терций образует фигурацию по уи35 и ув35.

прим 12

Появляются кварты. Говоря о качестве интервалов, надо  
 учитывать их звучание, а не запись, в которой аккор-  
 довые ослези звуков не отражаются (например,  
 мажорное трезвучие "ре-факта" записано как  
 "ре-соль-ми"). Одновременно с интервальными

b

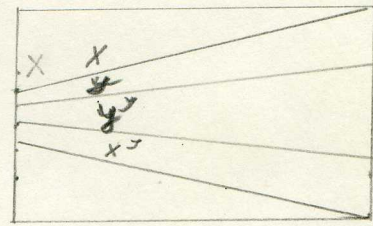


расширяет, возобновляет развитие секундовых  
мотивов - в виде канонической имитации у деревян-  
ных духовых. После всегущего удара 2х оркестровых  
ткань вновь уплотняется. Раздвигается диалог;  
мотивы скрипок (I, II) и альта с виолончелями звучат  
в расходившемся противоблужении:

прим. 13.

прим. 14

График сюжита №8: X - мотивы по 8 2 ↑  
Y - мотивы по 4 2 ↑



При возвращении декоративной и деревянной группы,  
к терцово-квартовым мотивам присоединяется квинтовый  
(челеста), у колокольчиков и виолончели (без мотора)  
звучит мотив "D" (P и T). У "деревя" вновь появляется  
каноническая имитация, с секундовой основой.  
I. о. I раздел центральной части формирует сюжет из  
3х разделов с тематической репризой. II раздел построен  
аналогично. В крайних разделах его - вальсовый  
фигурационный по малым терциям. Струнные веру-  
ют группами, по вертикали образуя 4м 35 -  
"силь-реб-ли", которое поднимается от контрабаса  
к 1<sup>ой</sup> октаве. Середина 2<sup>го</sup> раздела имеет  
"разработанный" характер: Фактура раскладывается  
на 4 тематических пласта:

прим 15

прим 16.

- 1) Перекрестки скрипок (I и II) - верный мотивов пред-  
дущей канонической имитации.
  - 2) Восходящее гаммообразное движение арф
  - 3) Терцовые пассажи фортепиано.
  - 4) Тремоло удара 2х - как фронт.
- Все движение устремлено вверх.



На фоне "ударно звучащих" восторж у сручных  
возникает новый вариант мотива "В" [Р-полуобраз-Р'] прим. 17

По вертикали обрабатывая сложные терцовые структуры.  
Изменение качества интервалки произошло в  
гармоническую вертикаль! Терцовость ощущается  
вследствие широкого расположения, так как  
основа сложилась - 3 малых мажорных септаккорда,  
отстоящих друг от друга на полтона (от  $\text{соль}^b$  до  $\text{д}^b$  и т.д.)

В начале 2<sup>го</sup> раздела эпизода у валторн и труб  
проходят последовательно все звуки клинкового  
круга. Это кульминация в качественном смысле - прим 18  
или интервалов.

Возвращение тематизма 2<sup>ой</sup> части (В) воспринимается  
как предикт к общей кульминации, наступаю- прим 19  
щей в конце 2<sup>ой</sup> части. Вновь возникает  
тип восходящего мотива-палиндрома. Каждый  
верхний свой петлюющий находится уже на  
высоте следующего шестого - происходит их сжатие.  
При повторении слов дан в интервалах.

Перед кульминацией 3 танга-геральдная музыка  
кульминация - единственное tutti пьеса, водерица прим 20  
на Р, но звучание всего оркестра в кластере  
дает необходимый динамический эффект.

Диапазон звучащих оркестром - от "д" контрабасов  
у контрабасов до "д" 4<sup>ой</sup> скрипки идет рикколо.

В звучании участвуют все основные мотивы  
пьесы. По вертикали выстраивается полное  
12<sup>3</sup>-звучие.



Последний раздел формы (А) стал. Основной материал начала повторен, но в более "субсоставном" виде - фразы накладываются друг на друга.

прим 21

На короткий момент появляется мотив середины С, В, Е, F - (т. 238-239) затем возобновляется звучание мотива "А", которое постепенно уходит в низкие регистры, и в конце проявляется в высоких и контрабасов. Мотивы приобретают первоначальное звучание - увеличиваются расстояния между их повторениями. Все угасает.

Новое мотивное развитие во 2-ой половине играет большую роль, звучание исходных мотивов в одновремениости усиливает значение темповой окраски.

Фактура становится "тематизированной", гармония постепенно меняется, звуки "перестают" друг в друга.

В классическом союзе мотивов плотность (изучая постепенного приращения или уменьшения голосов). Наряду с применением "класов" используются союзы первоначальной структуры (см. прим. 117).

Свободное "уплотнение" тематизации наблюдается в крупных формальных сечениях. Сравним акценты № 3, 8, 13, 16.

Предлагает тембр струнных (16-клавир - tutti).

В сечениях 3 и 13 образуются "панорама" из акцентов (№ 3) и первичный (№ 13). Плотность звучания сбалансирована - все голоса ведут одновременно (см. прим. 6 и 17).

В сечениях № 8 и № 16 - плотность уменьшается. Так в дальней голоса ведут постепенно и постепенно включаются.

см. прим 19

Внеформальная кумуляция (16-клавир) - слад происходит именно за счет включения голосов.



Перед всеми криминологическими элементами  
наступает зайчище : 1) Включение голов (до 2-х точек) №3  
2) Встаёт шорох ударных №8  
3) Шталь валяри (по типу ударных) №13  
4) Генеральная пауза - 3т. (№16.)

При подходе к криминологии характерно восторженное  
(как галлообразное) движение. Так, не мешая  
самоу дисциплины, Мотославский подготавливает  
основные диалектические моменты в форме.

Обобщим сказанное о новых элементах музыкально-  
го мышления Мотославского во 2-ой постановки.

I. Главным принцип развития можно определить  
как разрастание - сжатие.

- а) Он лежит в основе сложившихся преобразований;
  - 1) Изменение интервалов от м 2 к 75 и вновь к м 2.
  - 2) Увеличение количества звуков мотивов и, сужение  
мотивов при соединении в вертикали (параллельно).
  - 3) Постепенное "выпрямление" вращающихся мотивов и  
возвращение к "вращающемуся" движению.
- б) В основе всех форм, где наиболее открыты  
центральный период, а последний раздел  
сокращен.
- в) В темповой области - от сорванных к фреда и  
ударным - tatti - и вновь втрикча.  
(В кружном плане это же относится ко всему кругу).
- г) В фактуре - плотность оркестровой ткани  
увеличивается в криминологических местах  
и уменьшается на спадах.



Концентрическая форма повторов и форм её  
внутренних разделов структурно замкнуты.

Однако акции вытекают друг с другом.

Границы форм определяются появлением новых тембров.

Тембр - важнейшее средство создания образа в  
музыкальной драматургии поэтической.

В звучании характерно разделение тембровых пластов.

В одну группу объединяются однородные или бо-  
лее темные тембры (например, арфа, гитара, фортепиано).

В кульминационных зонах часто используются  
"касабери". Гармоническая вертикаль постоянно  
изменяется. Выделяется движение "вширь и вглубь".<sup>4</sup>

"Музыкальное произведение есть прежде всего  
событие, а не состояние."<sup>1</sup>

В этом высказывании Мотсилавского кратко  
сформулирован основной принцип его музыкальной  
драматургии. Непрерывность развития основной  
идеи объединяет 3 произведения в единое крупное  
симфоническое произведение. Своеобразие  
стиля Мотсилавского - обращение его индивидуального  
отношения к музыкальной выразительности.

В заключение хотелось привести высказывание ю. Бучно.<sup>2</sup>

"Мотсилавский - тип мимиканта-диалектика,  
композитора-ученого, который ставит в своих  
партитурах все более сложные задачи исследованию  
самой музыкальной материи - не в порядке

<sup>1</sup> Цитата Р. Шочинского из "Материалов к монографии"

Приведена в статье ю. Бучно стр. 117.

<sup>2</sup> стр. 115.



"самоценного" журналиста над ней, но  
скорее в форме новых доказательств  
многообразия форм ее существования".



# Приложение I

Схема  
формы.











# Приложение №2.

-17-

N 1

Handwritten musical score for N 1. It features two staves: Vni I (Violin I) and div in 2 (divisi in 2). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and dynamic markings like *con sord* and *pp*.

N 2

Handwritten musical score for N 2. It features two staves: Vni II (Violin II) and div in 3 (divisi in 3). The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and a dynamic marking *B*.

N 3

Handwritten musical score for N 3. It features two staves: ar. I (Arco I) and ar. II (Arco II). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and a dynamic marking *pp*.

N 4

Handwritten musical score for N 4. It features two staves: tr. in do (Trumpet in C) and do. (Drum). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and dynamic markings like *con sord* and *c*.

Handwritten musical score for N 5. It features two staves: ar. I (Arco I) and ar. II (Arco II). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags.

N 5

N 6

Handwritten musical score for N 6. It features two staves: Vni I (Violin I) and Vni II (Violin II). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and a circled number (25) at the top.

N 7

Handwritten musical score for N 7. It features four staves: fl. I (Flute I), fl. II (Flute II), cl. in B (Clarinet in B-flat), and a third staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes notes with stems and flags, and a circled number (26) at the top right.



N 8

Handwritten musical score for Violin I and Violin II (vn I, vn II) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

Handwritten musical score for Cello (C) and Double Bass (B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music, with the first measure marked 'C' and the last measure marked 'B'.

-18-

N 9

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of six measures of music, with the first measure marked 'RJ' and the last measure marked 'RJ'.

N 9

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

N 11

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.

Handwritten musical score for Violoncello (vle) and Double Bass (div. in B) in G major, 2/4 time. The score consists of four measures of music.



N 12

-19-

opus. N 7

op 34

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves and dynamic markings.

Staff labels on the left:

- empli
- vbf senza mot
- cel.
- az I
- az II
- pf

Dynamic markings and performance instructions:

- p* (piano) under the first staff.
- con ped.* (con pedal) under the piano part.

The score consists of four measures. The piano part (pf) is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes a *con ped.* instruction. The other staves (empli, vbf, cel., az I, az II) contain various musical notations, including notes, rests, and accidentals.

Handwritten musical score for the second system, continuing the composition.

The score consists of four measures. The piano part (pf) continues with complex rhythmic patterns and accidentals. The other staves (empli, vbf, cel., az I, az II) continue with their respective musical notations. The notation is dense, with many notes and accidentals.



Handwritten musical score for N 13. The score consists of five staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The third staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The fifth staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and accidentals.

N 13

N 14

Handwritten musical score for N 14. The score is divided into two systems. The first system includes staves for 'div' (divisi), 'vc' (viola), and 'vni' (violin). The second system includes staves for 'vni' (violin), 'vni' (violin), and 'vcl' (viola). The notation includes various note values, rests, and accidentals.



Handwritten musical score for N 15. The score is written on a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: cmlp (Cello), vlf s.m. (Violoncello solo), cel (Cello), ar I (Arco I), ar II (Arco II), and pf (Piano). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

N 15

N 17

N 16

Handwritten musical score for N 16. The score is written on a single system with multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is marked with "op. 41" at the top left.

Handwritten musical score for N 17. The score is written on a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: vni I (Violini I), vni II (Violini II), vle (Viola), and vc (Violoncello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is marked with "op. 42" at the top left.

N 18

Handwritten musical score for N 18. The score is written on a single system with multiple staves. The instruments listed on the left are: cor I (Corni I), cor II (Corni II), t (Trombe), and trinc (Tromboni). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is marked with "op. 54" at the top right.



N 19

Handwritten musical score for N 19, featuring staves for Vni I div in 3, Vni II div in 3, vle div in 3, VC div in 3, and cb div in 2. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

N 20

Схема 12 струн

Handwritten musical score for N 20, featuring a single staff with musical notation.

Handwritten musical score for N 21, featuring staves for Vni I div in 2, vle div in 3, and VC div in 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

N 21

Handwritten musical score for N 22, featuring staves for Vni I div in 2, vle div in 3, and VC div in 3. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

N 22 ↑ N 23 ↓

Handwritten musical score for N 23, featuring staves for trinc, tmb, and tubn. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



## Приложение N3

### Литература.

1. Ю. Шаптурер, Музыкально-теоретические проблемы творчества Лютославского, дипломная работа МДОЛГК, Москва, 1971.
2. Ю. Буцко, Витольд Лютославский, Заметки о технике инструментальной композиции, „Советская музыка“, 1972, N8, стр 111-119.
3. Л. Раппопорт, Выдающийся мастер, „Советская музыка“ 1969, N7, стр. 114-120.