

**СТРУКТУРНІ МОДЕЛІ КЛАРНЕТОВИХ ТРІО
В ТРАДИЦІЇ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КАМЕРАЛІСТИКИ:
ФОРТЕПІАННІ ТРІО З УЧАСТЮ КЛАРНЕТУ В ХХ СТ.**

Порушене питання недослідженого пласта камералістики ХХ ст., а саме – кларнетово-фортепіанних тріо, які мають багаті традиції попередніх епох (В.-А.Моцарт, Л. ван Бетховен, Й.Брамс), а в минулому столітті стали одним з популярних та широкоживаних жанрових різновидів камерно-інструментальної музики. Запропоноване виявлення типологічних моделей даного виду ансамблю за складами, а також огляд найяскравіших зразків кларнетово-фортепіанних тріо (А.Цемлінський, Б.Барток, М.Брух, А.Хачатурян), зокрема і зразків сучасної української музики.

Ключові слова: ансамблева музика ХХ ст., камерно-інструментальні жанри, кларнетово-фортепіанне тріо, типологічні моделі

Постійне збагачення та інтенсивне зростання жанрових різновидів ансамблевої музики з участю кларнета в європейській традиції інспірує до систематизації та визначення стильово-виконавчих орієнтирів в царині одного з найцікавіших її жанрів – кларнетового тріо. Осмислення та вивчення історії виникнення, формування та функціонування (особливо на сучасному етапі розвитку музичної культури) камерно-інструментальних ансамблів з використанням духових інструментів – галузь в українському музикознавстві практично не досліджена. Як зазначає І.Польська, «загальний вектор історичної еволюції європейських ансамблевих жанрів уявляється так: від недиференційованої хаотичної багатоваріантності – через «троїчні» моделі – до моделей діалогічних («дуєт») і «квадричних» (квартет), синтезуючи риси дуальності та тріадності, – і далі до багатозначних полілогічних моделей ХХ століття» [3,с.185]. Отже, тріадні поєднання стояли біля витоків втілення етимології поняття ансамблевості, виявляючи її комунікативну та естетичну суть співіснування різних художніх компонентів: узгодженої взаємодії, гармонійного співіснування всіх елементів музичного цілого, осягнення комплементарної єдності семантично-тембральних індивідуальностей.

Загалом в камерно-інструментальній музиці сформувалися найбільш типові склади, які можна виділити в окремі ансамблеві групи:

- 1) кларнетово-струнні фортепіані тріо з наступними підвидами:
 - а) кларнетово-скрипкові фортепіані тріо;
 - б) кларнетово-віолончельні

фортепіані тріо; в) кларнетово-альтові фортепіані тріо; 2) духові фортепіанні тріо; 3) кларнетово-фортепіанні тріо з використанням рідковживаних інструментів та людського голосу. В межах статті детальніше торкнемося першого – струнно-кларнетового фортепіанного типу ансамблю.

Основоположником цього ансамблевого підвиду слід вважати В.-А. Моцарта, оскільки саме для цього складу написано одне з перших в історії музики знамените «*Kegelstatt-trio*» (К.498), відоме як Тріо для кларнету, альту і фортепіано Es-dur¹. У часи В.-А. Моцарта кларнет був практично новим інструментом, і Kegelstatt-тріо поряд з кларнетовим Квінтетом та Концертом для кларнету з оркестром наймовірно збільшили популярність інструменту в європейській музиці. Так, вже наступного року (1788), через рік після написання, Тріо було опубліковане видавництвом К. Артарія. У тричастинній композиції тріо, замість традиційного сонатного allegro, перша частина у В.-А. Моцарта – Andante, та особливо цікавий фінал – семичастинне Rondeaux: Allegretto, де для кожної фази розвитку композитор обирає специфічний виклад та розвиток музичного матеріалу. Так, спочатку соліє кларнет, на мелодію якого постають мікрОВАРІАЦІЇ з туттійною кодою; наступну тему демонструє альт з подальшим розвитком у вигляді дуетних перекличок; третю тему

¹ Історія написання тріо дуже цікава. Цей твір на 19 сторінок В.-А. Моцарт створив у Відні, а рукописи датовані 5 серпня 1786 року. За словами К. Піхлер, тріо було присвячене 17-річній учениці Моцарта в цей час – Францисці Жакен. Справді, Моцарт і родина Жакенів (батько Ніколаус Йозеф, його молодший син Готфрід) були досить близькими друзями. Вони часто давали домашні концерти, де Ніколаус грав на флейті, а Франциска на фортепіано. У листі до Готфріда від 15 січня 1787 Моцарт хвалить старанність і працьовитість Франциски, зрештою, він присвятив значну кількість творів членам цієї родини, а насамперед – це тріо. Через рік Моцарт написав дві пісні: Als Luisa (К. 520) і Das Traumbild (К. 530) для Готфріда. Німецьке слово *Kegelstatt* означає місце, де грають у кеглі, боулінг. І Моцарт дійсно писав, що він написав 12 дуетів для рогів бассет (К. 487) під час гри в кеглі, адже зазначив на першій сторінці цього автографа: «*Vidень, 27 липня 1786 під час гри в кеглі*» («*Wien, den 27 ten Julius 1786 untern Kegelscheiben*») всього за тиждень до написання кларнетового тріо. Тим не менше, немає жодних доказів того, що з тріо була схожа ситуація, адже назву додано пізніше видавцями. Моцарт вніс твір у свій перелік робіт, як «*Ein Terzett für Klavier, Clarinett und Viola*». Твір вперше було виконано в будинку Жакенів: Антон Штадлер грав на кларнеті, Моцарт на альті, Франциска Жакен на фортепіано [1].

викладають в унісон всі інструменти, після чого цикл вінчає кода яскрава, піднесена, що нагадує блискучі оперні фінали. Ось що пише з приводу цього тріо Г. Аберт: «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» [1, с.355], підкреслюючи його елегійний інтелігентний стрій та називаючи цей твір «дорогоцінною перлиною інтимної камерної музики» [1, с.356]. Однак, якщо говорити про жанровий підвид, то саме таке на перший погляд дивне поєднання: кларнет+ альт+фортепіано стає класичним взірцем щодо появи жанру струнно-кларнетового фортепіанного тріо. І не випадково, адже камерний ансамбль – це «феномен закритого особистого спілкування і взаємодії обмеженої кількості учасників в невеликому обмеженому просторі (мікрокосмі) через спільне емоційне переживання та інтелектуальне осмислення [...] вирізняється гармонійною художньою узгодженістю, збалансованістю, цілісністю» [3, с.187]. Своім тріо В.-А. Моцарт досягає власне того «особливого комунікаційного клімату» (за Є. Назайкінським) камерного ансамблю, що полягає у суголосі гармонії одиничного і множинного, зумовленого психологічною екзистенцією та сердечною душевністю спілкування, виявляючи неповторну специфіку та семантику камерно-інструментальних жанрів.

Згодом до подібного складу зверталися Р.Шуман (*Märchenerzählungen*), К.Рейнеке «Тріо для фортепіано, кларнета і альту». На зорі музики ХХ ст. у «Восьми п'єсах для кларнета, альту і фортепіано» М. Бруха (1910) сконцентровано пізньоромантичні тенденції та підкреслена високоемоційна лірична напруга. Кожна з п'єс виказує найрізноманітніші ансамблеві комбінації, способи ведення драматургійно-тембральних площин. Кларнетово-альтові тріо репрезентує яскраво авангардова композиція «Структури» Х.Ляхенмана. До цього ж складу звертається і Є.Станкович у одній зі своїх концептуально-медитативних композицій з символічно-поетичною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...».

Найбільш численну групу такого виду тріо становлять кларнетово-віолончельні фортепіані тріо. Одним з перших після В.-А. Моцарта звертається до цього жанру Л. ван Бетховен² у своєму

² Натхненником Л. ван Бетховена до написання кларнетових композицій (в т.ч. ансамблевих) був його близький товариш Йозеф Бер, подібно як Антон Штадлер для Моцарта чи Ріхард Мюльфельд для Брамса. Йозеф Бер –

Молодечому Тріо ор. 11., написаному в 1797 р. і опублікованому у Відні в наступному році. Це один із серії раних камерних творів з участю дерев'яних духових інструментів, які саме здобували популярність і вабили своєю новизною³. Тональність В-dur, ймовірно, обрана для полегшення швидких пасажів кларнету in В, які на той час ще не були удосконаленими за системою Бема [5]. Присвячений графині Марії Вільгельміні фон Тун, твір відомий під назвою «*Gassenhauer-Trio*». Це пояснюється цитатою, використаною композитором у 3-й частині (Тема і 9 Варіацій) мелодії «*Pria ch'io l'impegno*» («*Перш, ніж піду на роботу*») з популярної тоді опери «*L'Amor Corsar*» Й.Вейгля, мелодія якої стала настільки популярною, що звучала по цілому Відню. Сучасний еквівалент терміну «*Gassenhauer*» означає «*xim*», успішний шлягер. Багато композиторів використовували цю мелодію (Й. фон Ейблер, Й. Н. Гуммель, Н. Паганіні).

Тріо складається з трьох частин: Allegro con brio, Adagio, Tema

ровесник композитора, тоді ж як і Бетховен оселився у Відні. В 17 років він вже працював при баварському дворі. На концертах Бер справляв незабутнє враження, говорили, що він грає божественно. «*Allgemeine Musicalische Zeitung*» присвятила йому такий коментар: «*Вияткова впевненість та легкість в техніці і у найвищій мірі чарівний звук уможливають поєднання витончених емоцій особливо в пасажах піано, так що мало хто з майстрів може зрівнятися з ним*». В 1797 р. князь Ліхтенштейнський взяв його на службу, а 6 квітня Бетховен виступає з ним у Відні в одному з публічних концертів Шуппанціга, де виконувався квінтет для фортепіано і духових. В 1799 р., після закінчення «*Патетичної*» сонати і квітетів ор.18, Бетховен пише Септет для скрипки, альту, віолончелі, кларнета, валторни, фагота і контрабасу, перше виконання якого відбулося за участю І.Шуппанціга (скрипка), Й.Бера (кларнет) в палаці князя Шварценберга в грудні 1799, а в публічному концерті – 2 квітня 1800 р. в Національному Королівському театрі на авторському бенефісі [12,s.206].

³Відкриваючи нову еру в музичному мистецтві, Л. Ван Бетховен по-новому висвітлює і роль духових інструментів. Хоч він не писав для них сольних творів, та в ансамблевих і симфонічних жанрах його музику неможливо уявити без духових. Два кларнета присутні в Октеті, в Рондіно, створених 22-річним композитором для духового ансамблю застольної музики. В цьому ж році він пише три Дуети для кларнету і фаготу. Серед більш пізніх творів з участю духових, то можна зауважити, що Л. ван Бетховен віддає перевагу кларнету перед традиційною першістю флейти: це Квінтет Es-dur ор. 16 з кларнетом, Тріо В-dur ор. 11, для фортепіано, кларнета і віолончелі, Септет Es-dur ор. 20. Цікаво, що роль кларнета в цих камерних творах Л. ван Бетховена значно інтенсивніша порівняно з двома першими симфоніями, створених в той же час.

con Variazioni: Allegretto. Власне тут, вперше в камерних жанрах єднаються кларнет, віолончель і фортепіано, адже Бетховен переслідував дещо іншу мету ніж Моцарт, йому більше імпонує склад з цих трьох інструментів, які виграють від близького сусідства, при цьому достатньо контрастують завдяки своїй різній природі та тембральним якостям, зрештою – відповідають тріадній теситурі (верхній голос – кларнет, середній – віолончель, нижній – басы фортепіано). Контраст, навіть конфлікт як категорії композиторського стилю стають визначальними щодо вибору інструментального складу, не випадково І ч. – стрімке, з імперативною акординою, Allegro con Brio, що базується на розвитку двох елементів (ствердних акордів та цілеспрямованих висхідних послідовностей і пісенно-кантиленній мелодії) репрезентує розгорнену сонатну форму з ознаками бетховенського мислення (об'ємна насичена розробка з інтенсивними хвилями наростання, динамічна реприза та розгорнена кода). І якщо камерні жанри передбачають компонент спілкування, бесіди, то цю частину можна окреслити як палку, динамічну бесіду, розмову, де думки та міркування рухаються то в єдиному динамічному пориві, то розходяться і починають змагання-суперечку, іноді, щоб прийти до консенсусу – переплітаються в імітаційній поліфонічній фактурі. Споглядальне та сповнене теплих ліричних почуттів, з ознаками речитативного інтонування, Adagio диспонує до глибокоекзистенційного діалогу, а бравурні варіації, подібно до фіналів фортепіанних сонат вражають блиском, життєрадісністю, буремною енергетикою, зрештою, ця форма дозволяє композиторові продемонструвати найрізноманітніші принципи винахідливих ансамблевих прийомів. Такою ж стихією фантазії, жвавості, опроміненої радісним настроєм пронизаний знаменитий Септет, з якого сам Л. ван Бетховен зробив переклад для фортепіано, кларнета і віолончелі⁴, додаючи в репертуар кларнетових тріо ще один повноцінний та високохудожній зразок.

Зразки романтичного світогляду та нові естетичні принципи ансамблевого музикування найяскравіше проявилися в творчості

⁴ На це були прозаїчні причини, коли Хофмайстер в 1802 р. без згоди автора надрукував власну переробку Септету для струнного квінтету, Бетховен страшенно розгнівався, і сам зробив транскрипцію. Не враховуючи деяких деталей, композитор зберігає практично ідентичну кларнетову партію, не змінюючи і музичного матеріалу Менуету та Andante з варіаціями на тему пісні рейнського човняра «*Ach Schiffer, lieber Schiffer*». До цього перекладу композитора «змусив» успіх його першого тріо та мета збагачення репертуару талановитого кларнетиста Бера.

Й. Брамса. Його увага до кларнету⁵, пов'язана з творчою співпрацею зі знаменитим кларнетистом Р. Мюльфельдом, принесла музичній історії виняткові шедеври камералістики, як Кларнетовий квінтет *h-moll op.114* та Тріо для кларнета, віолончелі і фортепіано *a-moll op.114*, які Г.Галь називає «останніми колосками» [2, с.166], з 1891 року створення цих кларнетових ансамблів починається останній період творчості Й.Брамса. Філософська споглядальність, шляхетність, одухотвореність чотиричастинного тріо (*Allegro, Adagio, Andantino grazioso, Allegro*) з одного боку гравітує до первинності гайднівських форм, з іншого – репрезентує медитативно-філософську концептуальну пізньоромантичну лірику. Обраний Брамсом склад тріо якнайкраще відповідав тогочасним настроям та особливостям світогляду композитора. Високоінтелектуальний стрій та прониклива сердечна емоційність єднаються з віртуозним вирішенням технічних проблем та музичної мови, насамперед в сфері ансамблевого письма. Після успішних виконань⁶ цей твір неначе відроджує жанр кларнетового тріо (та і загалом камерних жанрів, які в епоху Романтизму були дещо «отинені» бурхливим розвитком сольних та симфонічних жанрів).

Невипадково, саме для цього складу з'являються Тріо *B-dur op.29* Венсана д'Енді (1897) з неокласичними тенденціями до старофранцузьких сюїтних циклів та Тріо *d-moll op.3* О. Цемлінського (1896) – прямого спадкоємця брамсівських починань. У тричастинній композиції (*I. Allegro ma non troppo; II. Andante; III. Allegro*) композитор демонструє всю міць пізнього Романтизму. Фактура тріо відзначається насиченістю, тісним переплетенням хроматизованих та альтерованих гармоній, густим поліфонічним голосоведенням – відчувається тяжіння до експресіоністичної манери. Композиція, що припадає на межу XIX–XX ст., виказує не лише своєрідне стилістичне композиторське мислення, а й демонструє нові художні можливості тріо такого складу на нових магістралях розвитку музичної культури.

На початку XX століття цей тип — кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо приваблює багатьох композиторів: Тріо *op.11*,

⁵ Й.Брамсу належить також авторство двох кларнетових сонат.

⁶ У листопаді 1891 Р. Мюльфельд брав участь у першому приватному виконанні в Майнінгені з Р.Хаусманом (віолончель) та Й.Брамсом (фортепіано). Правиконання відбулося у Відні, в наступному місяці вони досягнули великого триумфу на публічній прем'єрі у Берліні .

Fantasia Stücke Op.12 Й.Амбергера; Тріо Op.94 in G (1905) В.Бергера; Тріо Op.12 (1906) Ф.Брукса; Тріо op. 45 in G (1906) Р.Кана. Популярний цикл «*Vicini n'èss для кларнета, альту і фортепіано*» М.Брух мистецьки переклав і для кларнету з віолончеллю, часто виступаючи власне з цим типом ансамблю. Можливості кларнетово-віолончельного фортепіанного тріо знайшли своє втілення впродовж ХХ ст. у творчості Б.Франкла – Тріо op.10, Е.Хартмана Серенада A-dur op.24, українська композиторка С.Азарова використовує такий склад у експериментальній авангардовій композиції «*Вісь всякого Карасса...*».

Врешті з'являються і кларнетово-скрипкові фортепіанні тріо. Акустично вибір такого поєднання як кларнет, скрипка та фортепіано є доволі контраверсійним. Більшість творів у камерній музиці (і загалом у вокальних чи інших в т.ч. інструментальних музичних зразків) орієнтуються на рівновагу діапазонів: високий (сопрано), середній (альт-тенор), і низький (бас-баритон) регістри. Проте, і кларнет, і скрипка належать до високорегістрових інструментів, що робить менш збалансованим їх спільне звучання, ніж, наприклад, у типовому струнному фортепіанному тріо (скрипка-віолончель-фортепіано). Однак тембральна природа аерофонів та хордофонів є різною, пошуки ж контрастів між духовими (кларнет) і струнними (скрипка) та клавішними інструментами (фортепіано) спричинили величезну популярність даного складу тріо саме в контраверсійному ХХ ст., одним з постулатів якого стала ідея поєднання непоєднуваного, а символом цього типу ансамблю можна вважати Тріо Б. Бартока «*Контрасти*».

«*Контрасти*» Б.Барток написав на замовлення всесвітньовідомих скрипаля Джозефа Сігеті і кларнетиста Бенні Гудмена у 1938 р.⁷. Тріо органічно поєднує віртуозну новаторську композиторську техніку Б. Бартока і водночас представляє «*універсальність поетичного*» (Я. Карпати). Тричастинна композиція складається з 1.ч. Ver-

⁷ Барток написав твір у відповідь на лист від скрипаля Джозефа Сігеті, хоч офіційним замовником був кларнетист Бенні Гудмен. Сігеті спочатку прохав Бартока написати невеликий твір у 2-х частинах тривалістю 5-6 хвилин. Швидше за все це було пов'язане з відповідністю щодо запису на грамофонну платівку, по обидва боки якої були б розміщені 2 частини твору. Так, прем'єра першого варіанту під назвою Rhapsody відбулася 9 січня 1939 в Карнегі-Хол, у виконанні Сігеті, Гудмена і піаніста Е. Петрі. Невдовзі Б. Барток додає середню частину і змінює назву на «Контрасти». Сігеті, Гудмен і Барток вперше виконали це тріо в Карнегі-Холі 21 квітня 1940, а згодом записали її на платівку фірми Colambia. Тріо було опубліковане в 1942 р. з присвятою Сігеті та Гудмену [13]

bunkos (рекрутський танець), 2 ч. Pihenő (релаксація), 3 ч. Sebes (швидкий танець), динаміка якої полягає у темпових контрастах, з іншого боку – Б. Барток проводить ідею контрастів по всій палітрі виразових засобів, також і тембрально-акустичних. Важливим фактом стає введення композитором принципів народного музикування, що суттєво збагатило і оновило музичну стилістику в контексті неофольклоризму, розширюючи горизонти і камерно-інструментальних жанрів. Так, 1 ч. починається віртуозним скрипковим піццікато, на тлі якого кларнет проводить основну тему в характері «*verbunkos*» – військових рекрутських запальних танцювальних пісень, а низка варіантів нагадують імпровізацію народних музикантів, яку увінчує розлога сольна каденція кларнету. Гранична концентрація потенційної енергії дозволяє окреслити 2 частину як «вулканічну, не зважаючи на назву – «*розрядка*» або «*відпочинок*» [9, с.205]. У шаленому танці третьої частини скрипка перестроюється у специфічну скордатуру: G#DAE♭, зрушуючи-змикаючи на півтона крайні струни, імітуючи прийоми народної гри (скрипаль кілька раз перестроює інструмент). На цьому фоні кларнет представляє віртуозні теми в дуже складних метроритмічних послідовностях, що спираються на одну з найвибагливіших ритмічних автентичних культур – болгарські ритми. Відчувається і присмак джазових імпровізацій, в яких кларнет Бені Гудмена не мав собі рівних⁸. Так своїми «*Контрастами*» Б.Барток відкриває нову сторінку в історії кларнетового тріо, адже саме цей твір серед подібних у ХХ ст. здобув чи не найбільшу популярність та безліч виконавських інтерпретацій, даючи потужний імпульс до подальших композиторських пошуків⁹.

В жанрі Тріо для кларнета, скрипки та фортепіано працюють: А. Хачатурян (1932), Ч. Айвз «*Largo*» (1934), Д. Мійо Сюїта Op.157b (1936), Е. Кршенек (1946), Г. Уствольська (1949), символічним було відкриття рукопису А.Берга – Adagio для скрипки, кларнета і фортепіано¹⁰. У другій половині ХХ ст. цей жанровий підвид кларне-

⁸ Цікаво, що Б. Барток в розмові з Сігеті відзначив, що Контрасти були частково натхненні «*Блюзом*» з другої частини Сонати Моріса Равеля для скрипки і фортепіано.[9]

⁹ Так, зокрема, видатний український етномузиколог та композитор І. Мацієвський продовжує бартоківську лінію у даному виді ансамблю, створюючи тріо «*Сніви*» для кларнету, скрипки і фортепіано, взорууючись на власні багаті національні традиції, зокрема, троїсту музику та автентичну культуру.

¹⁰ Твір опублікований посмертно в 1956 р. це авторський переклад 2 частини Камерного концерту (1925 р.)

тово-струнного фортепіанного тріо здобуває велику популярність у композиторів різних країн та стилістичних напрямків і уподобань. Серед авторів тріо: О.Аругюнян (1963), Д.Мартіно (1973), В. Больком (1994), Д. К. Менотті (1996). З'являються і цікаві програмні твори, які репрезентують жанр у вимірі художньо-концептуальних вирішень: «Нібіру» Д.Брокмена (1999), Варіації post Дж.Харбісона (1982), «Кінь з лавандовими очима» С.Хартке (1997), «Тріо озера Samish» А.Ованеса op.415 (1988), «Le Futur Du Silence» Д.Пуссера (1993), «Острів Пісні» П.Скоулза (1995).

Композитори ХХІ ст., вільно оперуючи досягненнями попередніх епох, прагнуть знайти сучасні вирішення в найрізноманітніших сферах музичного мистецтва. В контексті статті вкажемо, що життєздатність ансамблевого складу: кларнет-скрипка-фортепіано – дивовижна: це «Сонячні Піки і Темні Долини» Д.Ерба і «Rive» Д.Кнеханса (2002), Sonate «Trois Petites Filles» Дж.Кратона (2003), «Pensierosa», «Milonga Punkt Tres» Х.М.Соларе (2003), «Гіпноз (в іншій кімнаті)», «Кінець літа» Неда Рорема (2004), «Метаморфози» Дж.Харрінгтона (2005), Тріо Е.Манукяна (2007), «Лемурія» П.Скоулза (2007), Concerto di camera А.Золкіна (2007); «Грецькі казки» (inmanent-балет в п'яти картинах: posmodern tango) М.Рібера (2008), «Хеpec Echedrae» Г.Діаса (2011), «Triolog» Ф.Стовера (2012)..

Специфіка бачення тембру кларнету та його виразово-драматургічних функцій в ансамблі і розкриватиме задум авторів, і демонструватиме особливості композиторського почерку, становлячи вираз квінтесенції стилю, адже саме камерно-інструментальна музика є однією з найістотніших вимірних одиниць композиторської майстерності, рівночасно – лабораторно-експериментальною базою в освоєнні нових виразових засобів та технік. Загалом художньо-естетичні якості кларнета у ансамблевій музиці дуже багатогранні, адже увиразнюють глибинні первні його звукової барви в ансамблі, відкриваючи при тому все нові, досі незнані якості цього інструменту.

Андрей Пришляк. Структурные модели кларнетных трио в традиции европейской камералистики: фортепианные трио с участием кларнета

Поставлен вопрос о неисследованном слое камералистики XX в. – кларнетово-фортепианных трио, имеющих богатые традиции предыдущих эпох (В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Брамс), а в прошлом веке они стали одними из наиболее популярных и широко использованных разновидностей камерно-инструментальной музыки. Предложено выявление типологических моделей данного вида ансамбля по составам, а также анализ ярких примеров кларнетово-фортепианных трио

(А. Цемлинский, Б. Барток, М. Брух, А. Хачатурян), в том числе и примеров современной украинской музыки.

Ключевые слова: ансамблевая музыка XX в., камерно-инструментальные жанры, кларнетово-фортепианное трио, типологические модели.
