

УДК 78.071.1(44)(092):[785.74:780.616.432]

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2025-45-29>**Жанна Вікторівна Дедусенко**

ORCID: 0000-0002-1531-8965

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри камерного ансамблю

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

dedusenkozhanna@gmail.com

Максим Андрійович Чуб

ORCID: 0000-0001-8811-7681

доктор мистецтва,

старший викладач кафедри камерного ансамблю

Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

maxbranches13@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФОРТЕПІАННОМУ КВАРТЕТІ №1 Г. ФОРЕ

*Метою роботи є виявлення специфіки ансамблевої взаємодії у Першому фортепіанному квартеті c-moll, op. 15 Габріеля Форе та визначення його ролі у формуванні нового типу камерного мислення в французькій музиці рубежу XIX–XX століть. Через комплексне осмислення взаємин між інструментами у квартеті розкривається трансформація традиційного жанрового архетипу та поступове наближення до модерністичного стилю. Особливу увагу приділено зміні рольових функцій інструментів, принципу “камерного оркестру”, взаємодії модальної гармонії та ритмічної варіантності як основних засобів музичної драматургії. Наукова новизна полягає у системному аналізі ансамблевої взаємодії в квартеті op. 15 Г. Форе як ключового параметра формування драматургії циклу. Стаття розглядає квартет не як камерний жанр у традиційному значенні, а як модель динамічного ансамблевого мислення, де відсутнє постійне лідерство будь-якого інструменту, а музичний процес вибудовується через зміну функцій, багатозаровість фактури та “внутрішню бесіду” голосів. **Методологія дослідження** спирається на жанрово-генетичний та компаративний підходи, доповнені структурно-аналітичним вивченням ансамблевої та драматургічної специфіки Квартету op. 15 Г. Форе. **Висновки.** Аналіз Першого фортепіанного квартету c-moll, op. 15 Г. Форе засвідчує його ключове значення для*

французької камерної традиції кінця XIX ст., у якій класичний чотиричастинний цикл поєднується з ансамблевими інноваціями. Зберігаючи драматургічну логіку від мінорної напруги до мажорного розкриття, композитор оновлює фактурну організацію через ротацію партій, поліфонічне мислення, трактування струнних як камерного оркестру та активну участь фортепіано в формуванні тематизму. Квартет демонструє синтез камерної інтимності з концертною репрезентативністю (каденції, tutti, масштабність фактури) та окреслює перехід від романтизму до модернізму. Гармонічна варіантність, модальність, ритмічна мінливість і психологічна ліричність наближають мислення Форе до імпресіоністичної стилістики, де камерність постає як динамічна структура почуттів.

Ключові слова: Габріель Форе, фортепіанний квартет, ансамблева взаємодія, камерна музика, рольові функції інструментів, гармонічна мінливість, ритмічна організація, драматургія циклу.

Dedusenko Zhanna Viktorivna, Ph.D. in Art Studies, Associate Professor at the Chamber Ensemble Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts; **Chub Maksym Andriyovych**, Doctor of Arts, Senior Lecturer at the Chamber Ensemble Department of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Features of ensemble interaction in g. Faurü's piano quartet no. 1

The aim of this study is to identify the specificity of ensemble interaction in Gabriel Faurü's First Piano Quartet in c minor, op. 15 and to determine its role in shaping a new type of chamber thinking in French music at the turn of the 19th–20th centuries. Through a comprehensive interpretation of the interrelations between the instruments, the study reveals the transformation of the traditional genre archetype and the gradual approach towards a modernist style. Particular attention is paid to the change of instrumental roles, the principle of a "chamber orchestra," and to the interaction of modal harmony and rhythmic variability as the main tools of musical dramaturgy. **Scientific novelty** lies in the systematic analysis of ensemble interaction in Faurü's Quartet op. 15 as a key parameter in the formation of the cycle's dramaturgy. The article considers the quartet not as a chamber genre in the traditional sense, but as a model of dynamic ensemble thinking, where no instrument maintains constant leadership, and the musical process unfolds through the alternation of functions, textural stratification, and the "inner dialogue" of voices. **Methodology is based** on genre-genetic and comparative approaches, complemented by a structural-analytical study of the ensemble and dramaturgical specificity of Faurü's Piano Quartet op. 15. **Conclusions.** The analysis of the First Piano Quartet in c minor, op. 15 by Gabriel Faurü confirms its key significance for the French chamber tradition of the late 19th century, where the classical four-movement cycle is combined with ensemble innovations. While preserving the dramaturgical logic from minor tension to major resolution, the composer renews the textural organisation through the rotation of parts, polyphonic thinking, the treatment of strings as a chamber orchestra, and the active role of the piano in shaping thematic material.

The quartet demonstrates a synthesis of chamber intimacy and concert-like representativeness (cadenzas, tutti, large-scale textures), outlining the transition from Romanticism to Modernism. Harmonic variability, modality, rhythmic flexibility, and psychological lyricism bring Faurü's musical thinking closer to the aesthetics of Impressionism, where chamber music emerges as a dynamic structure of emotions.

Key words: *Gabriel Faurü, piano quartet, ensemble interaction, chamber music, instrumental roles, harmonic variability, rhythmic organisation, dramaturgy of the cycle.*

Актуальність дослідження. Фортепіанний квартет як жанр у XIX столітті формує проміжну модель між камерністю тріо та концертністю квінтету. Б. Смоллмен визначає його як «стратегію балансу між інтимністю й репрезентативністю» [7, с. 37]. У творчості Г. Форе цей жанр набуває якісно нового змісту: композитор використовує не лише традиційну модель квартету, а трансформує її через концертне мислення, поліфонізацію фактури та мінливість рольових функцій, що змінює принципи ансамблевої взаємодії.

Перший фортепіанний квартет *c-moll, op. 15* (1879) написано після Скрипкової сонати *op. 13* та пов'язано з невиданим Концертом для скрипки *op. 14*, що вказує на формування нової камерно-концертної моделі, яку можна трактувати як “концерт для фортепіано та струнних”. Як підкреслює Е. Філіпс, ансамблеве письмо Г. Форе часто постає як трансформація концертного мислення, де струнні функціонують як камерний оркестр [5, с. 58]. Така модель змінює звичні співвідношення між інструментами й відкриває можливості для нових ансамблевих стратегій – диференціації фактури, зміни рольових функцій, поліметрії та фактурної мозаїчності, особливо виражених у частині *Scherzo*.

Попри наявні дослідження французької камерної музики [3; 4] в українському музикознавстві дотепер не здійснено комплексного вивчення саме ансамблевої взаємодії як провідного стилістичного чинника формування драматургії квартету *op. 15*. Такий аспект залишається недостатньо висвітленим, що визначає актуальність роботи.

Мета даної статті полягає в розкритті жанрово-стильових, ансамблевих та драматургічних особливостей Першого фор-

тепіанного квартету Г. Форе як зразка еволюції ансамблевого мислення в пізньоромантичній французькій камерній музиці та визначення його місця в контексті французької камерної традиції рубежу XIX–XX ст.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж перейти до безпосереднього аналізу квартету, важливо окреслити базові підходи, сформовані попередніми дослідженнями. Ім'я Г. Форе у музикознавстві найчастіше згадується в контексті французької камерної музики рубежу XIX–XX ст. [3], де Перший квартет *op. 15* трактується як «бетховенський» за драматургією (рух від мінору до мажору) та за концертними ознаками з паралелями до Квінтету *op. 34* Й. Брамса.

Жанрова історія фортепіанного квартету в цілому пов'язується з класичними прототипами В. А. Моцарта та Л. Бетховена, а також романтичними моделями у творчості австронімецьких композиторів Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та Й. Брамса [1; 2; 7], де підкреслюється синтез сонатності з концертним мисленням та паритетність ансамблевої взаємодії. Французький варіант розвитку жанру демонструють твори К. Сен-Санса, зокрема Квартет *op. 41*, проаналізований К. Кошо [8]. У ньому домінує концертність і фіксована ієрархія партій, що контрастує з «ротаційним» принципом ансамблевої взаємодії у Г. Форе. Не менш показовими для французької композиторської школи є камерні твори С. Франка, які за “оркестровим принципом” наближають жанр до симфонічного мислення [9].

Саме *відмінність* між оркестровою масивністю К. Сен-Санса та ансамблевою пластичністю Форе допомагає зрозуміти новаторський характер квартету *op. 15*, де камерність перетворюється на модель гнучкої формотворчості та змінної психологічної виразності.

Перший фортепіанний квартет *c – moll, op. 15* написаний в 1879 році відповідає традиції жанру, його ансамблево-концертній природі. У фортепіанній партії щедро використовуються розгонисті арпеджіо, октави, акорди, а у фіналі – мініатюрна каденція. Група струнних, представлена трьома спорідненими тембрами, трактується і як диференційоване, з самостійним

плетінням мелодійних голосів тріо, і як єдине компактне ціле в унісонно-октавних *tutti*. Смичкове триголосся відповідає тришаровості фортепіанної фактури, що періодично виникає, а унісонна гра – акордам в обох руках піаніста. Таким чином, у струнній групі та фортепіано здійснюється власна лінія поведінки, індивідуалізація відповідно до складу та природи інструменту прийомів згортання звучання в однорідну вертикаль та його розшарування на окремі «горизонти». У плані взаємодії клавішного інструменту та смичкової групи Г. Форє слідує апробованим композиторською практикою минулого прийомом: передоручення теми, обмін функціями супроводу та мелодійного рельєфу, репліки-переклички, спільна гра в *tutti*. Поліфонізація фактури, властива ансамблям французького майстра, проявляється у використанні мелодійних контрапунктів та імітацій, що застосовуються насамперед у партіях струнних.

Традиції жанру зберігаються у дотриманні композиційно-драматургічного канону. Твір традиційним чотиричастинним циклом з нормативним тональним планом (тональність змінюється в другій частині), де середні розділи, як це часто бувало у сонатно-симфонічних творах XIX століття, міняються місцями. Загальний перебіг гармонійних подій спрямований від мінору до мажору нагадує принципи бетховенської драматургічної концепції.

Але звичайний вигляд Квартету утворює лише зовнішній каркас, який не перешкоджає розкриттю творчої самобутності опусу. Вона проявляється, перш за все, у пошуках Г. Форє нової гармонічної мови, започаткованої вже раніше у Першій скрипковій сонаті, *op. 13*. Автор значно розширює ладову сторону звуковисотної організації, причому якщо в *op. 13* хроматика найчастіше трактувалася їм у плані безперервного модулювання, зближуючись із досягненнями у цій сфері Р. Вагнера, то в аналізованому творі вона підпорядковується принципу мінливості, а не спрямованого руху. Прояви індивідуального стилю Г. Форє вбачаються в тій увазі, яку він приділяє ритміці, справжнім апофеозом віртуозного володіння якої виступає Скерцо. У проекції на художній світ композитора загалом слід зазначити схильність до ліричного висловлювання, яка відбивається навіть у розділах

музичної форми і зосереджена в медитативній частині циклу. Сказане не виключає й інших семантичних джерел – дії та ігри. Цікавим є те, що активна перша частина, яка передбачає найбільшу напруженість музичних подій, написана в помірному темпі – *Allegro molto moderato*, що суттєво відрізняє її від бетховенських *Allegri con brio*, але відсилає до ліричної спадщини Ф. Шуберта.

Сонатне *allegro* (*c – moll* , $\frac{3}{4}$) відкривається октавно-унісонною темою струнних дещо суворого, не позбавленого прикмет архаїки характеру. Тут одразу проявляються гармонічні, ритмічні та формотворчі властивості фортепіанного стилю. Мелодія струнних написана у натуральному мінорі, специфічна ладова фарба якого підкреслюється засобами модальної гармонії (послідовність I – III – VI – III – IV – I). Слід зазначити, за дослідником французької музики Б. Келлі, що модальні структури, притаманні цій національній школі, «утворюють альтернативу функціонально-гармонічному мисленню німецької традиції» [3].

У ритмічному відношенні поєднуються строга метричність, що починається ямбічним мотивом пунктирної теми струнних і синкопами фортепіанних акордів. Завдяки сукупності названих якостей першого чотиритакту – тези сонатного *allegro*, з'являється враження епічної величі та мощі, викликаючи асоціації з головною темою Фортепіанного квінтету *op. 34* Й. Брамса. Але вже у другому реченні Г. Форте змінює вигляд ансамблевого комплексу, прийоми супроводу та ритмічна пульсація у партії фортепіано стають іншими. Тепер октавні бази розташовуються на кожну частку такту, а акорди беруться шістнадцятими. А в третій пропозиції залучаються засоби поліфонії, де у рояля з'являється контрапунктичний голос.

Як бачимо, у межах головної теми відбувається постійне оновлення музичного матеріалу за допомогою ансамблевих ресурсів, внаслідок чого єдиний образ послідовно розкриває свої грані, не змінюючись сутнісно.

Далі у сполучній партії відбувається зміна семантичного модусу. Головна тема, що становить основу музичного матеріалу, набуває рис граційної, не позбавленої ліричної виразності танцю-

вальності; постійно використовуються різноманітні за викладом фігурації фортепіанного супроводу, які надають музиці схвильованість і романтичну поетичність. Не менш важливі події відбуваються у ансамблі. Струнне тріо розшаровується на різні мелодійні голоси, жоден з яких не носить функцію басу і не дублює рояль. Басова лінія повністю належить фортепіано, причому для міцності всієї конструкції вона виділяється чвертями, утворюючи самостійний голос. Крім спільної гри інструменти вступають між собою у переклички відповідно до концертного принципу *tutti – solo*. Роль солістів покладається на фортепіано та альт.

Побічну тему, що народжується з мелодичної фігурації (*Es-dur*), співає альт, потім вступають скрипка, віолончель та рояль. У кульмінації струнні збираються в октавно-унісонне *tutti* у супроводі акордів фортепіано. Оригінальне рішення ансамбль отримує у наступних тактах. Тут виникає багатоскладовий діалог: права та ліва руки в партії фортепіано імітують мотив побічної теми, а струнні канонічно викладають нову мелодійну фразу. Тим самим підкреслюється розділеність рояля та групи смичкових та одночасно їх співіснування.

Заклучна партія побудована на головному матеріалі, який тепер постає в міксолідійському *Es*. Струнні спочатку знову ведуть мелодію у супроводі широких арпеджіо фортепіано. Як і в сполучній партії, у заключній Г. Форє змінює виклад цієї фігури та її ритмічне оформлення, досягаючи тим самим фактурного різноманіття при збереженні єдиного типу акомпанементу.

Таким чином, рольові функції учасників ансамблю здійснюються за допомогою досить великої кількості способів викладу. До них відносяться: октавно-унісонне проведення теми смичковими на тлі арпеджіо (у тезі – акордів) фортепіано; переклички рояля та струнної групи; одночасне виконання інтонаційно-індивідуалізованих мелодій; імітації; діалоги в партіях лівої та правої рук клавішного інструменту та всередині струнної групи. У кожному з розділів форми домінує якийсь із них. У головній партії – октавно-унісонне піднесення теми смичковими із супроводом рояля; у сполучній та побічній – прийоми, пов'язані з диференціацією музичної теми; заключна синтезує

те й інше. Розподіл ансамблевих прийомів відповідно до логіки будови експозиції призводить, по-перше, до виділеності етапів музичного процесу, надаючи звукову «наочність» тематичному та гармонійному розвитку, по-друге, призводить до свого роду ансамблевої драматургії.

У першій частині Квартету Г. Форе відмовляється від знаку повторення експозиції, плавно переводячи її заключну партію у розробку. Немов підхоплюючи ідеї сонатного формоутворення, притаманні Ф. Шуберту, композитор не мислить цю частину *Allegro* найбільш драматичною, дієвою. Навпаки, він тяжіє до показу тривалих мелодійних побудов, постійного утримання ліричного образу, що виключає активний тонально-гармонічний розвиток, типовий для центрального розділу сонатної форми.

Розробка першої частини Квартету складається з трьох стадій, у кожній з яких відбувається оновлення тематизму за неодмінної присутності головної тези даного *Allegro*. Перша з них повністю заснована на музичному матеріалі тези, яка, однак, цілком перетворюється. Процес ліризації головної теми, розпочатий у сполучній партії експозиції, отримує тут продовження, що призводить до пересемантизації вихідної музичної думки Квартету. Сувора архаїка епічної тези перетворюється на найніжніший, глибоко інтимний вислів. Модифікована тема одразу доручається «романтичному» фортепіано та проводиться на тлі широких, «ноктюрнових» арпеджіо тріолями. Тепер у ній з'являються виразні репліки, секстові пісеньно-романсові звороти, ритмічна мінливість. Естафету ліричного монологу приймає скрипка, якій відповідає віолончель. Гармонічний розвиток у цьому фрагменті здійснюється на імпресивній основі, або вгору за великими терціями: *Es – dur – G – dur – H – dur*, внаслідок чого виникає барвіста звукова палітра.

Композитор не залишає поза увагою ритмічну сторону музичного тематизму. Показавши у фортепіанній мелодії два типи ритмічних фігур – пунктир і тріолі, він створює різні їх комбінації, поєднуючи у вигляді провідного голосу і супроводу або за принципом одноразового контрасту, утвореного різними сегментами теми внаслідок канонічних імітацій, учасниками

яких у різних поєднаннях є то соло струнних, то фортепіано. Ці діалогічні прийоми накопичують звуковий об'єм, створюючи три кульмінації, остання з яких збігається з початком репризи.

Якщо сонатне *allegro* при всій його самобутності викликає ті чи інші асоціації з австро-німецькою музичною традицією, то Скерцо спрямовано у напрямку ритмічних та гармонічних пошуків ХХ століття, зокрема І. Стравінського. В цій частині з єдиним тематичним матеріалом використовується змінна акцентність, поліметрія, варіантність, комбінаційність, які далеко відводять музику Скерцо за межі пізнього романтизму, виводячи на поверхню «інші» властивості мислення Г.Форе.

Музичний процес у крайніх розділах складної тричастинної форми з тріо у загальному плані управляється поєднанням і частим чергуванням двох варіантів танцювальної теми, відповідно, на 6/8 та 2/4, в *Es-dur* та *g-moll* (перші проведення), кожна з яких, своєю чергою, піддається варіюванню. На цій основі виникає безліч ансамблевих комбінацій, підпорядкованих принципу змінності. Єдине правило полягає в обов'язковості «диригентського тактування», що доручається будь-якому інструменту або втілюється за допомогою фортепіанної лінії басу. Різні метри не тільки чергуються, а й поєднуються в одночасності. Наприклад, рояль грає основний варіант теми на 6/8, а струнні відміряють короткими акордами сильну і слабку частки такту на 2/4.

Слід зауважити, що порівняно з першою частиною Квартету у Скерцо активізується ансамблева діяльність. Зміна амплуа інструментів набуває мозаїчного характеру, і звукове ціле виявляється складеним з елементів – «пазлів». В ігрове поле втягнуті всі учасники музичного дійства, що постійно змінюються ролями, нагадуючи прийом зміни маски в театральній виставі або в опері-буффа. У Скерцо реалізується інша, ніж у *Allegro*, концепція ансамблю, що створює контраст між частинами циклу на ансамблевому рівні.

Після грайливого Скерцо третя частина – *Adagio* (*c-moll*, 2/4) вражає поєднанням глибоко спокою та елегійного смутку. Вже початок основної теми з її плагальними оборотами, рухом, що нагадує розмірений поступ траурної ходи, занурює в стан

самоспоглядання, зосереджену медитативність особистісного висловлювання. Науковець Д. Дюшен відзначає, що Г. Форє «не зображує емоцію – він її внутрішньо проживає», і саме тому мелодія завжди несе суб'єктивний психологічний зміст [6, с. 91].

Перша репліка основної теми пофарбована густим, баритональним тембром віолончелі. У кожній новій ланці висхідної секвенції додається голос іншого струнного інструменту, що грає в унісон з попереднім. Спочатку складається дует віолончелі та альти, потім до них приєднується скрипка, після чого це тріо підводить до мікро-кульмінації в половинному кадансі: оклику інтонації низхідної септими, що рельєфно виділяється на тлі в цілому поступового руху. Важливу частину музичного образу складає партія фортепіано. Саме його хоральні акорди рівними чвертями надають темі маршового відтінку і підфарбовують мелодію смичкових різноманітними гармоніями, виявляючи приховані у ній виразні можливості.

У другому реченні акордами грають струнні, причому верхні голоси, посилені октавним подвоєнням (партія скрипки), утворюють ще один «мовний» мотив. Навпаки, рояль, не втрачаючи функції басу, веде мелодійну лінію, що виростає з вихідного обороту, на яку в кульмінаційний момент накладається смичкове тріо. Далі інструменти послідовно змінюються ролями, проводячи тему то соло (фортепіано, скрипка), то дуєтом (альт із віолончелю). Така постійна зміна тембрової фарби, виконавського складу, рольових функцій різних партій сприяють деталізації музичного процесу та звукової тканини, і камерність письма тут рішуче переважає концертність. В силу цього особливої значущості набуває якісна сторона самого інтонування.

Друга тема (*As-dur*) зберігаючи інтимність тону висловлювання, висвічує іншу його грань. Вона мрійлива, світла і поетична, широко розспівана струнними на тлі гнучкого супроводу фортепіано.

Поетичний флер, що огортає серединну частину *Adagio*, відкидає тінь на репризу, що обумовлюється іншою фактурою в партії фортепіано. Акордові вертикалі вже не здаються тільки урочистими, а поєднуються з широкими хвилеподібними арпе-

джіо. Зникнення внаслідок цих змін однієї з жанрових рис теми – траурної маршевості, веде до пом'якшення ліричного висловлювання та посилення суб'єктивного початку.

Драматичний, дієво-напружений **фінал** (*Allegro molto, c-moll, C-dur; 3/4*) сприймається виплеском потенційної енергії, що міститься в тезі першої частини, але не знайшла там реалізації. За цілеспрямованістю та інтенсивністю розвитку, гостротою конфліктних зіткнень він не тільки не поступається сонатному *Allegro*, а й значно перевершує його. Мабуть, у фіналі найбільше проявляється композиторський інтерес Г. Форе до спадщини Л. Бетховена у плані розуміння музичної драматургії, рельєфності та лапідарності мелодійного малюнка, вольового натиску та пристрасності висловлювання, дисципліною інтелекту. І все-таки у всіх елементах, з яких складається заключна частина Квартету, відчувається рука французького майстра. «Фореєвське» позначається у похідності початкового обороту головної теми з аналогічного ходу думки *Adagio*; у зверненні до прихованих, тихих звучань; у стрімкості досягнення кульмінацій та швидких спадах; у запровадженні ліричного тематизму в розділах розробки; у несподіваних тональних зрушеннях; у ніжності поетичних образів.

Головна партія складається з двох контрастних розділів: дієвого та ліричного. Семантика дії народжується з стрімко висхідних пунктирних ліній; *ostinato* фортепіанних арпеджіо тріолями, що задають імпульс напористого руху; чіткої графіки голосів; функціональної однозначності гармоній; квадратності побудов. Квартетний мотив, переінтовнований в низхідну септиму, а потім у чисту квінту, служить *initio* для другої теми головної партії і, відповідно, сигналом переходу в іншу сферу. Ліричну тему (*p – dolce*) співає солюючий альт, якому відповідає віолончель, а потім скрипка. Рояль підтримує цей діалог довгими акордами, внаслідок чого виникає враження загальмованості часу, спокою, незважаючи на швидкий темп. У наступних тактах і до кінця головної партії утримуються чотири мелодійні лінії. Скрипка та альт спершу грають каноном, потім утворюють самостійні варіанти інтонаційного розгортання, а віолончель та нижній голос форте-

піано виконують терцеву втору на тлі арпеджованих акордових фігурацій. Прагнення автора до фактурного оновлення призводить до приєднання тематичним елементам струнних роаялю.

Вторгненням в естафету струнних початкового тематизму починається сполучна партія, яка повертає дієвий образ. У смичкових з'являється новий мотив: послідовність широких інтервальних кроків, що позначають вершини гамоподібних рухів. У фортепіано тут панує акордова фактура, великі стрибки у правій руці. Весь цей комплекс, що йде *sempre f* утворює досить велику кульмінаційну зону.

Побічна партія (*Es-dur*) продовжує лінію ліричної головної, з якою її споріднюють окремі мотиви, та експонування в альтовому тембрі.

Співвідношення дієвого та споглядального образів у розробці дано в інверсії. Її початковий розділ будується на поєднанні таємничих сигналів із останніх тактів першої теми головної партії та ліричних оборотів. Цей комплекс отримує розвиток у наступному розділі. Несподіваний спалах експресії підводить до кульмінаційної зони, відзначеної відтворенням тематичних елементів та фактурних прийомів сполучної партії, яка, нагадаємо, також була пов'язана з динамічним напруженням. Повернення дієвого образу завершує розробку.

Кода впевнено починається в *C-dur* одночасним проведенням тем побічної та першої головної партій. Різні варіанти першої з них створюють атмосферу святкового триумфу. Мелодична функція тут належить струнному трію; фортепіано ж відводиться роль заповнення звукового об'єму та забезпечення рівномірної (тріольної) пульсації. Завдяки підкресленості метричних часток, у тому числі, фортепіанними басами, у музичному матеріалі проступають риси танцювальності, закладені в тридольному метрі, і така жанровість служить додатковим штрихом до загальної життєрадісної картини.

Зроблений аналіз показує, що жанр фортепіанного квартету надав Г.Форе різноманітні композиторські можливості. Автор зберігає властиву ансамблю семантику спілкування, одночасно використовуючи різноманітний виконавський склад як засіб

здійснення завдань темо- та формоутворення, пошуку неординарних ритмічних рішень, гармонійних фарб, створення диференційованого звукового простору. Виходячи з уявлень про струнні інструменти, французький майстер переважно наділяє їх функцією носія мелодійного початку, яка рівномірно перерозподіляється між усіма партіями. Він вкрай рідко відводить віолончелі роль басу, що дублює фортепіано, використовуючи її кантілені властивості. У більшості випадків, особливо враховуючи ліричний характер мелодики, смичкові грають *legato* лише іноді застосовуючи інші штрихи. На цьому тлі виділяється Скерцо, де поставлені композитором художні завдання вимагали зміни виконання *arco* та *pizzicato*, уривчастих звучань та акордів. Складається враження, що Г. Форе не прагне розширити звичні ресурси кожного інструменту, приділяючи найбільшу увагу власне ансамблевим комбінаціям. Дещо більш багатопланово представлено фортепіано, на яке покладено обов'язки створення різноманітного фактурно-звукового фону, ритмічної пульсації, метричної сітки, барвистих гармонійних послідовностей, не хештуючи при цьому веденням мелодійної лінії соло або пари зі струнним інструментом. Композитор не прагне максимального розсування діапазону звучання і дуже економно, найчастіше, для посилення експресії, використовує високий регістр. Що ж до гранично низьких нот, всі вони зустрічаються лише у октавних подвоєннях фортепіанних басів.

Сукупність зроблених спостережень дозволяє побачити у Першому фортепіанному квартеті Г. Форе чудовий приклад ансамблевого твору, що не копіює видатні зразки загальновищезаних майстрів у цій сфері творчості, а являє собою самобутню художню концепцію, відзначену яскраво вираженим стилем.

Висновки. Аналіз Першого фортепіанного квартету *op. 15* Г. Форе підтверджує його роль як ключового зразка жанру в французькій камерній традиції: композитор зберігає канони чотиричастинного циклу та сонатної драматургії (від мінорної напруги до мажорного тріумфу), але інноваційно розвиває модальну гармонію, ритмічну організацію (поліметрія в *Scherzo*, що передбачає І. Стравінського) та ансамблеве письмо (ротація

ролей, рідкісні дублювання, струнні як мелодійні носії). Твір синтезує концертні елементи (каденції, *tutti*) з камерною інтимністю, переосмислюючи впливи Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса в «фореївському» ключі – ліричній витонченості та психологічній лабільності. Це не лише розкриває еволюцію стилю Г. Форе від романтизму до модернізму, а й готує ґрунт для імпресіоністів (К. Дебюссі, М. Равель), підкреслюючи камерність як мінливість почуттів.

Таким чином, Квартет *op. 15* постає не лише важливим етапом жанрової еволюції, а й відправною точкою для подальшого осмислення камерно-ансамблевого мислення у творчості Г. Форе. Особливо перспективними видаються зіставлення з Другим фортепіанним квартетом *op. 45* композитора та дослідження впливу фортепіанних квартетів на формування імпресіоністичної стилістики. Такі підходи можуть допомогти точніше окреслити перехід від романтичної суб'єктивності до модерністської концепції «ансамблевої свідомості», у якій взаємодія партій стає не лише засобом викладу, а моделлю музичного мислення.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кутлуева Д. Фортепіанні квартети Ф. Мендельсона як явище романтичної епохи. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 16. С. 143–157.
2. Чабан І. Фортепіанний квартет австро-німецької традиції: витоки та специфіка жанру. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Харків: нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського., 2014. Вип. 41. С. 133–140.
3. Kelly B. French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939. Cambridge : Cambridge University Press, 2013. 285 p.
4. Nectoux J.-M. Gabriel Faurй: A Musical Life. Cambridge : Cambridge University Press, 1991. 676 p.
5. Phillips E. Gabriel Faure: A Guide to Research (Routledge Music Bibliographies) Routledge, 2011. 409 p.
6. Duchen, J. Gabriel Faurй. London : Phaidon Press, 2000. 240 p.
7. Smallman B. The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring. London : Oxford University Press, 1994. 208 p.
8. Kosho K. An Analysis of Three French Piano Quartets of the 1870. Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2011. 158 p.
9. Stove R. J. Сйсар Franck: His Life and Times. Bloomsbury Academic, 2012. 373 p.

REFERENCES

1. Kutluieva, D. (2019). The Piano Quartets of F. Mendelssohn as a Phenomenon of the Romantic Era. *Aspects of Historical Musicology*. Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 16, 143–157. [in Ukrainian]
2. Chaban, I. (2014). The Piano Quartet of the Austro-German Tradition: Origins and Specific Features of the Genre. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, Kharkiv : Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 41, 133–140. [in Ukrainian]
3. Kelly, B. (2013). *French Music, Culture, and National Identity, 1870–1939*. Cambridge : Cambridge University Press. [in English]
4. Nectoux, J.-M. (1991). *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Cambridge : Cambridge University Press. [in English]
5. Phillips, E. (2011). *Gabriel Fauré: A Guide to Research (Routledge Music Bibliographies)* Routledge. [in English]
6. Duchon, J. (2000). *Gabriel Fauré*. London : Phaidon Press. [in English]
7. Smallman, B. (1994). *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure, and Scoring*. London : Oxford University Press. [in English]
8. Kosho, K. (2011). *An Analysis of Three French Piano Quartets of the 1870s*. Proquest, Umi Dissertation Publishing. [in English]
9. Stove R. J. (2012). *César Franck: His Life and Times*. Bloomsbury Academic, 2012. [in English]

Дата першого надходження статті до видання: 18.09.2025

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.10.2025

Дата публікації (оприлюднення) статті: 14.11.2025