УДК 78.071.1(44)(092):[780.614.33:780.616.432]
DOI 10.34064/khnum1-59.11

Дедусенко Жанна Вікторівна
кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедрою камерного ансамблю та струнного квартету Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com
ORCID 0000-0002-1531-8965

ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ ЖАНРУ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО В ТВОРЧОСТІ ГАБРІЕЛЯ ФОРЕ (на прикладі Сонати № 2, e-moll, op. 108)

У статті ***вперше*** *у вітчизняному музикознавстві розкриваються жанрово-стільові, формоутворюючі та драматургічні особливості Сонати № 2, e-moll, op. 108 Г. Форе.* ***За результатами дослідження*** *відзначається, що даний твір, який належить до пізнього періоду творчості Г. Форе, на відміну від Першої сонати композитора A-dur op. 13, яка написана в ранній період творчості і втілює романтичну піднесеність і наснагу, відрізняється складним гармонічним і поліфонічним письмом, витонченою формою і драматичним змістом, властивим музиці епохи початку XX ст. і Першої Світової війни. Наданий аналіз дозволяє говорити не тільки про особливе втілення форми в цьому творі, а й про велику, в порівнянні з Першою сонатою, різно-*

*манітність ансамблевої фактури. **Як висновок,** наголошується, що особливістю письма Г. Форе є чуйність до ладо-гармонічного компоненту музичної мови. Ці пошуки виразних можливостей модальної гармонії Г. Форе стають відмінною прикметою сучасної французької музичної мови, що впливає на звуковий образ камерного ансамблю та приводить до означення камерності як витонченої мінливості почуттів.*

■ ***Ключові слова:** Габріель Форе, жанр, соната, ансамбль за участю фортепіано, камерна музика, гармонічне і поліфонічне письмо, ансамблева фактура.*

Постановка проблеми. Протягом багатьох десятиліть XIX ст. французька культура славилася блискучими іменами оперних композиторів та в цілому тяжіла до музично-театральних жанрів, у той час як камерно-інструментальна музика залишалася мов би на периферії творчих інтересів. Її пожвавленню сприяв Габріель Форе (1845–1924), який відкрив своєю творчістю період оновлення в музиці Франції (так звану *«Belle Epoque»*), переступивши межі романтизму. Композитор є автором двох камерних сонат для скрипки і фортепіано, остання з яких була написана через 40 років після першого досвіду в цьому жанрі, і постає зразком зрілого стилю композитора, що увібрав в себе всю глибину емоційних переживань автора і його майстерність в написанні камерно-інструментальної музики, відточену в творах як для інструментального дуету, так і для великих ансамблевих складів (Фортепіанні квартети № 1 *c-moll, op. 15* (1876–1879), № 2 *g-moll, op. 45* (1887), Фортепіанний квінтет № 1 *d-moll, op. 89* (1887–1895)). Соната для скрипки і фортепіано № 2, *e-moll, op. 108* Г. Форе є менш популярною, ніж Соната для скрипки і фортепіано № 1, яка запам'яталась слухачам як красивий віртуозно-концертний твір доби Романтизму, зі зрозумілою тематичною і ансамблевою мовою. *Opus 108* відноситься до пізнього стилю композитора, що відрізняється більш складним гармонічним і поліфонічним письмом, витонченою формою та драматичним змістом, властивим музиці XX ст.

Метою даної статті є характеристика жанрово-стилістичних та композиційно-драматургічних особливостей Сонати для скрипки і фортепіано № 2, *e-moll, op. 108* Г. Форе.

Аналіз публікацій за темою. Ім'я Габріеля Форе згадується на сторінках музикознавчих видань нечасто. Майже одиничними є джерела, в яких детально викладена інформація про життя і творчість Г. Форе – монографія С. Сігітова (1982), а також роботи зарубіжних дослідників (Jankelevitch, V., 1974 та Phillips, E., 2011). Інформація про стильові особливості французької камерної музики кінця XIX – початку XX ст. міститься також в дослідженнях А. Алєксєєва (1961), М. Друскіна (1973) та Г. Шнеєрсона (1964).

Виклад основного матеріалу. Г. Форе часто називають «французьким Шуманом», для чого існують вагомі підстави. «Шуманізми» проявляються в поетичності висловлювання, що властива майстру, схильності до камерних жанрів, в тому числі, *Melodie* – французького аналогу австро-німецької *Lied*, фортепіанних п'єс, де він, до речі, близький до Ф. Шопена, інструментальних ансамблів, а в стилістичному плані – в специфічному «відображенні» «нескінченної мелодії» у фактурі. В такому контексті простежується тенденція до створення власного розуміння ліричного, що вимагало вибору певного зразка, де вже відбувся досвід такого роду, і його «перекладу» на мову французького емоціоналізму. У Г. Форе це відбувається, перш за все, за рахунок гармонічного нюансування, що надає музичному висловлюванню невизначеність психологічного стану, його внутрішню лабільність.

Сказане відноситься й до його камерно-інструментальних творів, зокрема, до Сонати для скрипки і фортепіано № 2 *e-moll op. 108*, яка є практично невідомою у виконавському та слухацькому середовищі.

Написана через 40 років після Першої (в 1916 році), вона належить вже іншій історичній добі, коли європейська, зокрема, французька музика впевнено стала на шлях радикальної модернізації, немов провівши межу між романтичним XIX століттям і новим мистецтвом. У Сонаті Г. Форе відторгнення від недавнього минулого проявляється, перш за все, в гармонічній мові, де співіснують, часом приймаючи форму драматургічного контрасту, хроматика і модальність, що прямують назустріч розширеній тональності XX століття. В образному плані модернізм Г. Форе найбільш очевидний в першій частині циклу, музика якої характеризується нервовістю, схвильованістю, навіть деякою напруженістю та імпульсивністю. Звичайно, передану нею

збентеженість душі можна було б вважати даниною романтичному спектру почуттів, якби не притаманна головній темі жорсткість і відсутність поетичної аури, що в творах минулої епохи огортає навіть найпалкіші, відкрито експресивні висловлювання. Романтичні, подекуди імпресіоністичні риси нагадують про себе лише в арпеджіо фортепіано, що виникають в кінці головної партії, мрійливих оборотах сполучної та заспокійливій діатоніці побічної.

На відміну від Першої скрипкової сонаті, частини якої являли собою поступове розгортання ліричного висловлювання, що відтіняло завзяте жанрове скерцо, цикл Другої сонати побудований за принципом драматургічної антитези. Особливе місце в ньому – і це зближує його логічні закономірності з бетховенськими – відводиться сонатному *allegro* першої частини, збудженість і вибуховість якого контрастує не тільки ліричному *Andante* другої частини *A-dur*, а й просвітлено-безтурботному *Allegro non troppo* фіналу *E-dur*. Такому розподілу драматургічних сил в чималій мірі сприяє перерозподіл хроматики і модальності: якщо в сонатному *allegro* їх співвідношення схиляється до першої, то в наступних розділах циклу – до другої.

Від Першої сонати Другу відрізняє також рішення ансамблю. Г. Форе більш не уявляє його учасників в спілкуванні-співпереживанні, пов'язаному з постійним інтонаційним обміном, мелодичною «естафетою», розцвічуванням фактури тематичними варіантами-голосами. В Другій сонаті проявляється поліфонізація фактури, якій, власне, і підкоряються ансамблеві засоби опусу Г. Форе, що поріднюють його твір з музикою С. Франка, в тому числі, з крайніми частинами його Скрипкової сонати. Тембровий контраст скрипки і фортепіано дозволяє композитору відтінити виникаючі голоси, розташовуючи їх в різних звукових просторах, що нагадує регістровку на органі – інструменті, яким чудово володів Г. Форе. Втрата учасниками ансамблю якої б то не було «персонажності» найбільш послідовно простежується в сонатному *allegro*, де багатовимірність і густота фактури вимагає тембрової диференціації.

Першу частину Сонати (*Allegro non troppo, e-moll, 9/8*) С. Сігітов (1982) пов'язує з лейтмотивами і змістом лібрето опери Г. Форе «Пенелопа», що переосмислені «в аспекті пережитого потрясіння – подій

Першої Світової війни». Конкретизуючи свої спостереження, вчений далі пише: «Агресивність претендентів, непохитність Пенелопи, її надії на повернення Улісса – весь цей драматургічний вузол актуалізується в інструментально-узагальнений план запеклої боротьби, що одухотворена вірою у визволення» (1982: 201). В експозиції, розробці та репризі першої частини музикознавець вбачає «ряд захоплюючих епізодів батальної сцени» (1982: 201). Неможливо не погодитися з автором наведених рядків щодо втілення в першій частині Сонати психологічного стану композитора, викликаного катаклізмами сучасності.

Головна тема, що безпосередньо відкриває *Allegro non troppo* першої частини, найбільше відповідає батальним асоціаціям, на які вказав С. Сігітов. Її синкопований ритм, широкий інтервальний розмах партії скрипки в першому реченні, наступальний рух шістнадцятими обох інструментів у другому, несуть в собі колосальну внутрішню енергію, яка різко виплескується стрімким *crescendo*. Кратність теми, графічність ліній надають їй властивості тези, імпульсу подальших подій. Початковий двутакт – ядро головної теми – викладається в октаву правою і лівою рукою піаніста – прийомом, за яким історично закріпилася семантика імперативу. Тематичне ядро діатонічне і в своєму мелодичному русі позбавлене характерних прикмет класико-романтичного гармонічного мінору. Інтенсивність кінетичної енергії обумовлюється, поряд із синкопованою ритмікою, швидким розширенням діапазону звучання: протягом трьох тактів він розсувається майже на дві октави, супроводжуючись наростанням динаміки. Таким чином, скрипка вступає на «піку» динамічної хвилі як кульмінаційне проголошення. Для зв'язку обох партій композитор звертається до прийому, який, стосовно оперного діалогу XIX ст., культивованого, зокрема, Ш. Гуно, отримав назву «інтонаційної скріпи» (термін І. Бєлєнкової). З тієї ж ноти «*g*», якою закінчувався попередній такт у рояля, вступає скрипка, завдяки чому мелодія сприймається як продовження розпочатої тези. В даному випадку такий прийом сприяє виникненню якісно нового повороту музичної думки, що вимагає тембрового виділення, – потрійного стрибка в одну сторону в діапазоні трьох октав з подальшим плавним заповненням у вигляді синкопованих мотивів. У другому реченні інструменти грають варі-

ант теми каноном: у фортепіано він викладений ламаними октавами, розподіленими між руками (фактично, *martellato*), а у скрипки – за допомогою репетицій (фактично, дубль-штрихом).

Цей фактурний прийом, так само, як поступовий рух, підхоплюється в сполучній партії. Вона займає величезний простір в експозиції, що наділяє її функцією носія центрального образу цього розділу музичної форми. Розподіл ансамблевих сил тут підпорядковується, по суті, гомофонній ідеї теми і супроводжуючих голосів. Мелодичний рельєф визначає зміст скрипкової партії, яка в умовах хроматики розгортає тему широкого дихання і великого діапазону. «Нескінченний» інтонаційний процес, в розгортанні якого виділяються дві хвилі, супроводжується постійним крещендо з досягненням кульмінації в високому регістрі, і таким чином в сполучній зберігається задана головною темою енергія спрямованості. Арпеджіо рояля незмінно виділяють басовий голос і на їх фоні періодично виникають підкреслено проголошені мотиви у верхньому, поступово перетворюючись в більш протяжні фрази. Крім гармонічної підтримки скрипкової мелодії і створення активного руху, фортепіано виконує тут і функцію «диригента», послідовно відміряючи метричні частки такту, що особливо важливо при ритмічній розкутості теми-мелодії.

Побічна партія – невеликий оазис світлих настроїв, що проявляється в ясно позначеному *G-dur*, ремарці *dolce-tranquillo*, збільшенні тривалості супроводжуючих голосів, співучості мелодії скрипки. Разом з тим, повний спокій не настає, оскільки в басах фортепіано нагадується головний мотив бурхливої головної теми, який поступово порушує мирний образ останнього розділу експозиції. Г. Форе відмовляється в *Allegro non troppo* від знака репризи, що передбачає повторення експозиції, яким він скористався в першій частині Сонати № 1, *A-dur*. Замість цього він фактично пише другу експозицію, зберігаючи послідовність тем, хоча і змінюючи деталі викладу. Композитор починає другу експозицію тонічним акордом, з якого виростають варіанти першого такту теми, що передаються від одного інструменту до іншого. Зберігається і розмашистий скрипковий хід, але тепер він дублюється верхнім голосом фортепіанних акордів. Як і в першій експозиції (або власне експозиції), її перебіг переривається оборотами

головної теми, в якій, проте, вже немає колишньої шаленості. Звідси і до самої кульмінації, що збігається з початком репризи, весь розвиток пов'язаний з принципом діалогу. Він здійснюється як в одночасності, так і в послідовності. У першому випадку його становить контрапунктичне проведення побічної теми скрипкою і оборотів головної в фортепіанних басах – як це вже було зроблено раніше; у другому – рояль починає фактурно-мелодичний тематизм сполучної, що проведений тричі у вигляді секвенції. Весь цей діалогічний блок підводить до предкульмінаційної фази, де черговість подій порушується. Підхопивши в останній раз висхідний мотив рояля за принципом «інтонаційної скріпи», скрипка нагнітає обстановку наполегливим зигзагоподібним сходженням, в той час як фортепіано настільки ж наполегливо повторює оборот головної теми. Причому виразні мотиви в верхньому голосі тепер перетворюються в самостійну інтонаційно-насичену фігурацію, що призводить до оформлення трьох поліфонічних шарів.

Процеси розробки, пов'язані з поліфонізацією музичної тканини, притаманні і репризі, яка за активністю розвитку не тільки не поступається розробці, але і перевищує її. Ресурси головної теми, мало використані до цього моменту, дають поштовх до створення безлічі контрастних сполучень на мікрорівні. Інструменти грають каноном головний мотив, утворюючи контрапунктичну єдність вільної імпровізації на нього скрипки і низхідної лінії фортепіано. Одночасно – кожен на свій лад – розвивають ініціативний оборот, в який вписуються знайомі по експозиції *martellato* рояля і широкі «кроки» скрипки, а виникаючі у фортепіано арпеджіо, на тлі яких смичковий інструмент веде спадну лінію, відтворюють характерну прикмету сполучної. Додамо, що ще в предкульмінаційній фазі розмір змінюється на *12/8*, подовжуючи такт, і тим самим сприяючи музичному розгортанню. На противагу істотно розширеній головній партії сполучна значно стиснута, але, аналогічно їй, поліфонізована.

У коді представлено останній, стислий тур музичних подій. Спершу обидва інструменти, знову за допомогою імітації, двічі нагадують головну тему – її перший такт, на тлі фігурацій; далі скрипка гнучко переходить до відтворення найбільш виразних інтонацій спо-

лучної, які поступово завершуються радісним звучанням побічної теми у фортепіано. Останнє проведення мотиву – *initio* у вільній імітації з наступним розчиненням в «загальних формах руху», *ff*, оптимістично закінчує це драматичне сонатне *allegro*.

Аналіз першої частини Сонати виявляє специфічну логіку формоутворення, пов'язану зі своєрідністю проходження музичної інтриги, коли при збереженні в цілому всього тематизму і його послідовності виникає спіралевидна конструкція, що складається з п'яти витків. Це вказує на спадкоємність і художні контакти Г. Форе з мистецтвом пізнього романтизму на рівні формоутворення.

Andante другої частини (*A-dur, 3/4*) істотно контрастує першому *Allegro non troppo*, відповідно до класико-романтичних нормативів, та складає з ним семантичну пару-опозицію «дійство-споглядання». Зміна висловлювання супроводжується іншим нахилом гармонії. Не відмовляючись від проявів хроматики, композитор мислить переважно категоріями модальності, що надає ліриці особливий, трохи сторонній, характер, викликаючи в пам'яті «Павану» його учня М. Равеля і твір під тією ж назвою самого метра.

Музичний образ першої теми *Andante* народжується в поєднанні кількох голосів. Ведучий належить скрипці; сповнена витонченої краси, мелодія м'яко коливається між *A-dur* і *cis-moll*, а примхлива ритміка надає їй особливий, справді французький, шарм. Три інших голоси належать фортепіано. Доручаючи йому, як завжди, гармонічну і метричну функції (рівномірний рух восьмими), композитор мислить лінеарно, внаслідок чого по вертикалі виникають цікаві співзвуччя, що відрізняються від класико-романтичної акордики. Зі сполучення голосів народжується тема, яка поєднує вільне розгортання (ритмічна мінливість) і впорядкованість. При частковому варіантному повторенні провідна мелодична роль передається верхньому голосу фортепіано зі збереженням супроводжуючих голосів. Властива *Andante* плинність музичної думки проявляється і в прийомі накладення теми рояля на закінчення скрипкової.

У другій темі (*E-dur*) характер лірики істотно змінюється. Вже її початок, відзначений вчащанням пульсації в партії фортепіано, стислістю «розмовних» мотивів в мелодії скрипки переводить з ласкавої

споглядальності в експресію сповідальності. Властива ансамблю діалогічність проникає тут безпосередньо в партію струнного інструменту за допомогою прийому варіантної повторності на іншій висоті інтонаційного звороту, що відлунав.

У кульмінаційній зоні інструменти грають каноном вихідні мотиви теми, які з терцових перетворюються на секстові, що надає музичній мові велику наполегливість і експресію. Цьому сприяє також ущільнення фактури за рахунок канонічного викладу теми і октавних подвоєнь – спершу басів, а потім і ведучого голосу фортепіано, широких арпеджіо в середньому голосі фактури, що врешті решт утворює звукову об'ємність.

Збагачення нового проведення першої теми відбувається за рахунок посилення поліфонічного начала. Цікаво відзначити активний фактурний розвиток теми, поєднаний з постійною зміною прийомів викладу, а також тональне «перефарбовування» першої теми *Andante* в *F-dur*.

Друга тема (*A-dur*), в свою чергу, схильна до суттєвого перероблення. Її початкові обороти відразу імітуються басовим голосом фортепіано (в нижню дециму). Канонічні імітації виникають і далі, рельєфно виділяючись із звукового контексту тембровими засобами скрипки і низьких тонів клавішного інструмента. Прийом канонічного поєднання голосів зберігається в поверненні першої теми (*A-dur*). Цього разу вона просвітлено звучить у верхньому регістрі на тлі супроводу з виділеними басовими тонами. Відмовляючись далі від канону, Г. Форе пише для фортепіано триголосся, виразність якого настільки велика, що дует інструментів набуває властивості «додатковості». Цей розділ композиції містить ще одну кульмінацію. Таким чином, протягом усього *Andante* виникає ряд динамічних наростань, що дозволяє вбачати в логіці музичних подій принцип хвильової драматургії.

Початок фіналу (*Allegro non troppo, E-dur, 4/4*), написаного у формі рондо, радує свіжістю фарб і безпосередністю висловлювання. У зіставленні *A-dur* і *C-dur* двох повторних фраз вихідної теми чується щось прокоф'євське, а прозорість фактури, в якій виділяються мелодія скрипки, розвинена лінія баса і октавні *ostinato* фортепіано,

оживляє в пам'яті світлі сторінки класичної музики та викликає пленерні асоціації. Друге проведення теми доручається роялю, в партії якого «збираються» всі три фактурних пласти, внаслідок чого народжується ефект «читання партитури». Однак зіставлення з *Des-dur* замість *F-dur* намічає перехід від експонування теми до її розвитку. Як і в попередніх частинах циклу, воно здійснюється за допомогою гармонії, мелодичного розгортання з включенням нових інтонаційних ідей і поліфонії, пов'язаної з використанням можливостей різнотембрового ансамблю. Загальна стратегія застосовуваних прийомів може бути охарактеризована як утримання інтонаційно-ритмічного *initio* у всіляких його варіантах і комбінаціях з новими мотивами.

Перший епізод фінального рондо виникає без люфту, наче напливом. Мелодія скрипки претендує на сповідальність. Це враження підкріплюється формулою арпеджованого супроводу з виділеним басом, що відсилає до романтичної лірики XIX ст., а також ремаркою *expressif*, виставленою в партії скрипки.

Другий епізод закріплює ліричне начало. На перший план виходить рояль, який грає майже повністю соло. Мелодичний верхній голос з позначкою *cantando* містить два варіанти низхідного тетрахорду: фрігійський і целотонний, що вносить в його інтонаційний лад особливий колорит, зближуючи стилістику ліричного мелосу Г. Форе з імпресіоністичною. Одночасно композитор звертається до типово романтичної фактури, що не втрачає, таким чином, зв'язку з власним досвідом періоду творчого становлення. В інструментальний дует поступово проникають риси мотиву-*initio*, з якого виростають похідні інтонаційні обороти, що утворюють канонічну імітацію в партіях скрипки і рояля.

Третій епізод за характером тематизму подібний до першого. Його друга частина також заснована на розвитку музичного матеріалу рефрену. Однак в цілому тут більш послідовно витриманий принцип змінності ансамблевих функцій. Інша відмінна риса цього епізоду від першого полягає в значному – в три рази – розширенні його власне тематичної частини і скороченні розвитку основної теми.

Особливий інтерес з драматургічної, тематичної і ансамблевої точок зору викликає останній рефрен *Allegro non troppo*. На нього

припадає генеральна кульмінація фіналу і всього циклу, він стягує на себе основні інтонаційні ідеї, тобто служить узагальненням ключових подій твору і носієм «останнього слова». У кульмінаційний момент скрипка вступає з темою першого епізоду, а в басу проводиться ритмічно виділена (тріолі) і збільшена (чверті і половинні) вільно трактована тема першої частини Сонати, що виступає контрапунктом до мелодичного розгортання у скрипки, далі підхоплюючи його імітаційно. Вищий пік кульмінаційної зони ознаменований величним звучанням на тлі «арфових пасажів» рояля побічної теми першої частини, яку спочатку дублюють в сексту через октаву фортепіанні баси з елементами імітацій, а потім мелодичний рух переростає в суцільне звучання по всій фактурі ініціального обороту, що сигналізує про початок коди. В цілому композиторські прийоми в цьому розділі форми демонструють інтонаційну єдність всього тематизму циклу, з одного боку, його наскрізний характер, з іншого, – пластичність переходів контрастних образів. Зерном, з якого виростає тематичний матеріал Сонати, що пронизує всю фактуру, стає секундовий зворот, який відкриває головну тему I частини циклу.

Можна відзначити, що в фіналі втілена та ідея концентричних кіл, яка була притаманна сонатному *allegro*. З певною часткою умовності можна розглядати під таким кутом зору і *Andante*. Виникає певна логічна закономірність, яка об'єднує різні музичні форми. Інша закономірність простежується в зведенні нанівець фону, який витісняється тематизацією фактури, що не виключає використання типових формул акомпанементу. Не менш важливою для розуміння стильових особливостей Сонати є часта зміна рольових функцій інструментів, безліч ансамблевих деталей, які забезпечують рухливість музичної тканини і її багатовимірність.

Висновки. Аналіз Другої скрипкової сонати Г. Форе виявив своєрідність ладо-гармонічного компоненту музичної мови твору. У ньому відбувається активна розвідка нових шляхів у цій галузі, на яких долається пізньоромантична хроматика. Нове відкриття виразних можливостей модальної гармонії в розглянутому творі Г. Форе підготувало ґрунт для знахідок в цій області К. Дебюссі і М. Равеля, що стали відмінною прикметою сучасної французької музичної мови.

Це суттєво вплинуло на звуковий образ камерного ансамблю, що призвело до тлумачення камерності як витонченої мінливості чуттєвих відтінків. Цьому сприяло також захоплення Г. Форе і названих композиторів, на відміну від «німецької» мотивної розробки, варіантно-варіаційним принципом розвитку і прийомами поліфонічного письма.

ЛІТЕРАТУРА

Алекссев, А. Д. (1961). *Французская фортепианная музыка конца XIX – начала XX веков.* Москва: Издательство Академии наук СССР, 220.

Друскин, М. (1973). *О западноевропейской музыке XX века*. Москва: Советский композитор, 272.

Сигитов, С. (1982). *Габриель Форе*. Москва: Советский композитор, 280.

Шнеерсон, Г. (1964). *Французская музыка XX века*. Москва: Музыка, 404.

Jankelevitch, V. (1974). *Faure et I'inexprimable*. Paris: Plon, 384.

Phillips, E. R. (2011). *Gabriel Fauré. A Research and Information Guide*. 2nd ed. New York: Routledge, Tylor & Francis Group, 390.

Zhanna Dedusenko
PhD in Art Studies, Associate Professor;
Head at the Department of Chamber Ensemble and String Quartet;
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: dedusenkozhanna@gmail.com
ORCID 0000-0002-1531-8965

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE GENRE OF SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN THE WORKS BY GABRIEL FAURÉ (on the example of Sonata № 2, in E Minor, op. 108)

Background. *The article reveals the genre-style, form-building and dramatic features of G. Fauré's Sonata No. 2, in E Minor, op. 108. It is determined that this work, in contrast to his first sonata in A Major op. 13, written in the early period of the composer's life and embodying romantic elation and inspiration, belongs to the late period of G. Fauré's work, which is distinguished by a complex harmonic and polyphonic writing, sophisticated form and dramatic content characteristic of the early 20th century music and the First World War.*

The purpose of this article *is a characteristic of genre-stylistic and compositional-dramaturgical features of G. Fauré's Sonata for violin and piano № 2, in E Minor, op. 108.*

Results*. The Second Violin Sonata by G. Fauré, in contrast to the First, has a different dramaturgy and is built on the principle of dramatic antithesis. A special place – and this brings its logical patterns closer to Beethoven's – is given to the sonata allegro of the first movement, the excitement and explosiveness of which contrasts not only with the lyrical Andante of the second one, in A Major, but also with the enlightened and carefree Allegro non troppo of the finale in E Major.*

The logic of the formation in the first movement is associated with the originality of the passage of musical events and has a spiral structure consisting of five turns. The musical image of the second movement's theme is interesting, as it is born from the conjugation of several voices, combining the features of rhythmic variability. This gives the theme a special, truly French charm. There are several dynamic build-ups in the second movement throughout Andante, which shows the implementation of the wave dramaturgy principle.

Rondo shows the freshness of musical colors and spontaneity of expression. The last refrain of this part is especially interesting from the dramatic, thematic and ensemble points of view. The general culmination of the Sonata takes place in the refrain. It includes the main intonational ideas and serves as a generalization of the key events of the composition. At the highest climax of Rondo the main and secondary themes from the first movement of the Sonata appear. Thus, the idea of concentric circles, which was noted in the sonata allegro, is implemented in the finale of the Rondo.

Conclusion. *The analysis of the Second Violin Sonata by G. Fauré allows us to speak not only about a special implementation of the form in this work, but, in comparison with the First Sonata, about a great variety of ensemble writing, marked by the polyphonization of texture. The timbre contrast of the violin and piano allows the composer to set off the emerging replicas, arrange them in different sound spaces, which may resemble the organ register. The loss of any "character" by the members of the ensemble is most consistently traced in the sonata allegro. Another regularity can be traced in the reduction of the background, which is supplanted by the thematization of the texture. This is emphasized by the frequent change of role-playing functions of the instruments and the multitude of ensemble details that ensure the mobility of the musical texture and its multidimensionality.*

In this Sonata G. Fauré shows a special sensitivity to the harmonic component of the musical language. This search for expressive possibilities of harmony subsequently becomes a distinctive feature of the modern French musical language, which affects the sound image of a chamber ensemble, leading to the interpretation of chamberness as a refined variability of sensations.

■ ***Key words:*** *Gabriel Fauré, genre, sonata, ensemble with piano, chamber music, harmonic and polyphonic writing, ensemble texture.*

REFERENCES

Alekseev, A. D. (1961). *Frantsuzskaya fortepiannaya muzyika kontsa XIX – nachala XX vekov [French piano music of the late 19th – early 20th centuries]*. Moscow: Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 220 [in Russian].

Druskin, M. (1973). *O zapadnoevropeyskoy muzyke XX veka [About Western European music of the twentieth century]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 272 [in Russian].

Jankelevitch, V. (1974). *Fauré et I'inexprimable*. Paris: Plon, 384 [in French].

Phillips, E. R. (2011). *Gabriel Fauré. A Research and Information Guide*. (2nd ed.). New York: Routledge, Tylor & Francis Group, 390 [in English].

Shneerson, G. (1964) *Frantsuzskaya muzyika XX veka [French music 20th century]*. Moscow: Muzyka, 404 [in Russian].

Sigitov, S. (1982). *Gabriel Fore [Gabriel Fauré]*. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 280 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 5 березня 2021 року.