

УДК 78.082.4:78.036:78.071.1(430)

DOI 10.34064/khnum1-77.04

Мартьянова Аліна В'ячеславівнаХарківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: alinamartianova@icloud.com

ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

**Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона:
становлення жанру та виконавський діалог**

Ранні сонати для двох фортепіано (MWV S 1, S 2) Ф. Мендельсона належать до кола малодосліджених творів композитора і, попри високу художню цінність та складність дуетного письма, не отримали належного висвітлення в сучасному музикознавстві, як і поширення в концертній практиці. Мета цієї статті – виявити жанрово-стилістичні особливості сонат та принципи присутнього в них виконавського діалогу з огляду на мистецьку практику XXI століття. Напрямок дослідження зумовлює його наукову новизну, яка полягає у здійсненні інтонаційно-драматургічного аналізу названих сонат та обґрунтуванні доцільності їх впровадження в мистецьку практику на прикладі наявних інтерпретацій цих творів – їх перших аудіозаписів у виконанні Р. Просседи та А. Амари (Десса, 2015), у яких реалізовано принцип «виконавського діалогу» як вимоги ансамблевої інтерпретації. Застосування жанрово-стилістичного, структурно-функціонального та виконавського методів аналізу дозволило визначити характерні риси дуетної взаємодії та вплив класицистичної традиції на ранні твори композитора. Як результат, з'ясовано, що сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона поєднують контрапунктичну майстерність, ритмічну енергію з високим рівнем віртуозності, що визначає специфіку їх інтерпретації сучасними виконавцями. Ці твори постають не як учнівські експерименти, а як вагомі композиції, що засвідчують ранню зрілість творчого мислення Ф. Мендельсона. Звернення до них дозволяє переосмислити значення внеску композитора в розвиток жанру дуетної сонати та камерно-ансамблеве музикування західноєвропейської традиції XIX століття.

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; творчість Ф. Мендельсона; фортепіанні дуети; Соната для двох фортепіано; виконавський діалог; камерно-ансамблеве музикування.

Постановка проблеми.

Фортепіанний дует у творчості Фелікса Мендельсона тривалий час перебуває в тіні його симфонічної, камерної та сольної фортепіанної спадщини. Водночас саме у ранніх Сонатах для двох фортепіано (*MWV S 1, D-dur* та *S 2, g-moll*) та ряді творів для фортепіано в чотири руки вперше проявляється низка стильових ознак, які згодом визначили мислення композитора. Публікаційна історія нотного тексту двох ранніх сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона залишається фрагментарною, а їх сучасна виконавська презентація обмежується поодинокими аудіозаписами, серед яких найбільш показовим є інтерпретація цих творів фортепіанним дуєтом *Роберто Просседа – Алессандра Аммара*, представлена в CD-альбомі, виданому 2015 року фірмою *Decca Records*¹. Звернення до цього виконання дає змогу висвітлити особливості раннього композиторського мислення Ф. Мендельсона та специфіку виконавського діалогу, наявність якого передбачає жанр фортепіанного дуєту. Попри високу виконавську складність, згадані Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона майже не представлені в концертній практиці українських піаністів і досі не стали об'єктом системного музикознавчого аналізу, чим і зумовлена *актуальність* вибору теми цієї розвідки.

Новизна дослідження визначається зверненням до ранніх сонат Ф. Мендельсона для двох фортепіано не лише як до історичного етапу розвитку жанру, а й як до творів, що актуалізуються в контексті сучасної виконавської практики. Аналіз структурно-стильових особливостей сонат поєднано з дослідженням ансамблевої взаємодії в процесі

¹ Повні вихідні дані альбому див. у списку джерел (Felix Mendelssohn-Bartholdy, 2015). Офіційний цифровий розповсюджувач – *Universal Music Italia*, зокрема й на каналі *YouTube*).

їх інтерпретації, що дає змогу простежити механізми формування «виконавського діалогу».

Мета статті – окреслити стилістичні особливості ранніх сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона в контексті становлення жанру та виявити принципи виконавського діалогу як критерію їх сучасної інтерпретації. *Матеріалом дослідження* слугують нотні тексти Сонат для двох фортепіано Ф. Мендельсона: *D-dur MWVS 1* та *g-moll MWVS 2* (1820), а також перший повний аудіозапис цих творів фортепіанним дуєтом Р. Просседа – А. Аммара, Децца, 2015).

Методологія дослідження. Міждисциплінарний підхід, застосований у розвідці, поєднує різні методи аналізу твору: *жанровий* – спрямований на виявлення типологічних ознак сонати для двох фортепіано у ранній творчості Ф. Мендельсона; *стильовий* – дає змогу простежити індивідуальні риси композиторського письма, співвідношення класицистичних і романтичних елементів, специфіку фактури й тематизму; *структурно-функціональний* – розкриває взаємозв'язок формотворення, поліфонічної організації та ансамблевої взаємодії партій; *виконавський* – орієнтований на аналіз технічних, артикуляційних і ансамблевих вимог, зумовлених дуєтною фактурою, ролі «виконавського діалогу».

Останні дослідження і публікації за темою статті. Упродовж останніх років дослідження творчості Ф. Мендельсона здебільшого зосереджуються на симфонічних та камерних творах, концертах і «*Lieder ohne Worte*» (Todd, 2004; Walshaw, 2017). Фортепіанні концерти композитора в контексті романтичного *Gesamtkunstwerk* стали предметом дослідження М. Веремйової (Веремйова, 2012). До проблематики фортепіанного ансамблю у творчості Ф. Мендельсона звертається І. Польська (1995), аналізуючи *Andante з варіаціями* op. 83a та *Allegro brillante* op. 92 як маловідому, проте художньо значущу складову творчої спадщини композитора. Ці твори осмислено в руслі німецької романтичної традиції чотириручного дуєту, пов'язаної з естетикою *Innigkeit*, *Innerlichkeit* і бідермаєру з його культурою домашнього музикування, з наголосом на поетичності та опорі

на національні музичні джерела. Водночас дослідниця підкреслює значний виконавський потенціал фортепіанних дуетів Ф. Мендельсона, розглядаючи їх як перспективний репертуар для сучасної концертної й педагогічної практики. У подальшому проблематику фортепіанного ансамблю розвиває І. Седюк (2017), розглядаючи ансамблеві твори Ф. Мендельсона крізь призму ігрової логіки та принципу концертності. Дослідник підкреслює, що чотириручні ансамблі композитора виходять за межі суто домашнього музикування, утверджуючи модель рівноправного партнерства, діалогічності й прихованої змагальності між виконавцями. Розглядаючи *Andante з варіаціями* оп. 83а та *Allegro brillante* оп. 92, І. Седюк підкреслює оркестровий тип мислення композитора, активне чергування партій в ролі носія провідного тематизму, їхню відносну самостійність, а також спрямованість творів на публічну репрезентацію.

Натомість оригінальні ранні сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона залишаються малодослідженими. Відомі публікації (Todd, 2004) обмежуються історико-біографічними та виконавсько-редакційними аспектами. У коментарях до повного запису дуетних фортепіанних творів Ф. Мендельсона (чотириручних та для двох фортепіано) Р. Просседа наголошує на винятковості підходу композитора до подібного жанру й доходить висновку, що оригінальні твори та транскрипції для фортепіано у чотири руки є не адаптаціями, а повноцінним жанровим різновидом камерно-ансамблевого музикування доби раннього Романтизму (Prosseda, 2015). Отже, у цьому контексті звернення до сонат Ф. Мендельсона для двох фортепіано постає як актуальне наукове завдання, спрямоване на їх структурно-стильове осмислення та виявлення притаманної їм специфіки ансамблевої взаємодії як засадничої складової їх сучасної виконавської інтерпретації.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Початок XIX століття позначений активним розвитком чотириручної фортепіанної гри, що набула особливої популярності у домашньому та салонному музикуванні, репертуар якого в основному був представлений численними транскрипціями симфонічних та оперних

творів, призначеними для аматорів, а також оригінальними п'єсами різного рівня складності – від легких танцювальних номерів до масштабних циклічних композицій. Найактивніше у цій сфері працювали К. Черні, Ф. Калькбреннер, Й. Н. Гуммель, а також Ф. Шуберт, який збагатив чотириручний репертуар низкою фантазій (зокрема, *Fantasie f-moll D 940*, 1828) і танцювальних циклів.

Особливу нішу посідав жанр сонати для двох фортепіано, який зустрічався значно рідше. Найвідомішим його зразком у цей період залишалася Соната для двох фортепіано *D-dur K. 448* В. А. Моцарта (1781), що стала канонічною моделлю жанру і активно виконувалася впродовж усього XIX століття. Сонати для двох фортепіано юного Ф. Мендельсона постають як унікальне явище: вони не лише відтворюють та продовжують моцартівську модель, але й підносять жанр на новий рівень цілісної сонатно-симфонічної драматургії, закладаючи підвалини для професійного концертного дуетного репертуару. Переходячи від характеристики загальної жанрової ситуації до конкретних зразків, зупинимось на двох перших композиціях Ф. Мендельсона у цьому жанрі.

Ранні сонати для двох фортепіано (*D-dur MWVS 1* та *g-moll MWVS 2*) написані у 1819–1820 роках, коли композитору було 10–11 років. Як переконливо доводить Петер Ворд Джонс, першим із відомих сьогодні творів Ф. Мендельсона є тричастинна Соната для двох фортепіано *D-dur* – найдавніша з відомих збережених композицій Ф. Мендельсона (Ward Jones, 2002: 103–105), що засвідчує його ранню зацікавленість ансамблевим письмом Цей твір зберігається в рукописі-партитурі у *Deneke Mendelssohn collection* Бодлеанської бібліотеки (*Bodleian Library*, Оксфорд) разом із частиною Сонати для двох фортепіано *g-moll MWVS 2*, але без заголовка і темпових позначень. Оскільки автограф не містить імені автора, певний час існували сумніви щодо їхньої атрибуції. Як стверджує П. Ворд Джонс, зіставлення почерку з іншими ранніми рукописами та аналіз стилістики дозволяють упевнено приписати ці твори Ф. Мендельсону (там само: 105). Нотні тексти містять численні

помилки, деякі неточності (відсутні альтерації, є помилкові паузи), що свідчить про юнацьку творчість та відсутність втручання з боку викладача. Листи композитора до друзів, зокрема до Рудольфа Гугеля від 1 листопада 1819 року, дозволяють датувати створення Сонати для двох фортепіано *D-dur MWVS1* кінцем 1819 року, а *g-moll MWVS2* – приблизно 21 лютого 1820 року. У цьому листі Ф. Мендельсон пише: «Справді! Єдина причина, через яку я не відповів, полягає в тому, що останніми днями я мав стільки справ, що відчував себе зібраним із латини, французької та арифметики. До всього цього я ще написав *подвійну сонату*. Лише зрідка закінчував до восьмої тридцяти» (цит. за: Ward Jones, 2002: 103)

Тобто обидві сонати для двох фортепіано виникли в умовах домашньої музичної практики, коли молодий композитор уже володів базовими знаннями з контрапункту, гармонії та фортепіанної техніки завдяки навчанню у Карла Фрідріха Цельтера².

Представлені композиції є першими творами Ф. Мендельсона в жанрі сонати для двох фортепіано, у яких вже проявляється його мислення як майбутнього симфоніста, про що свідчать насиченість та поліфонічна організація фактури й масштабність музичної драматургії. Очевидно, сонати були написані для спільного виконання з Фанні Мендельсон, старшою сестрою композитора, з якою він регулярно музикував у домашніх концертах, однак орієнтовані вони радше на публічні, ніж на домашні виступи. Обидві сонати позначені

² Карл Фрідріх Цельтер (*Carl Friedrich Zelter*, 1758–1832) – німецький композитор, диригент і педагог, керівник Берлінської академії співу (*Sing-Akademie zu Berlin*), учень К. Ф. Е. Баха. Він був однією з найвпливовіших постатей берлінського музичного життя початку XIX століття, близьким другом Й. В. Гете, який дуже цінував його музичні й педагогічні здібності. К. Ф. Цельтер виховав цілу плеяду учнів, серед яких найвидатнішим став Ф. Мендельсон, який завдяки систематичним заняттям під його керівництвом засвоїв основи композиції, поліфонії, гармонії та класичних форм. Саме К. Ф. Цельтер відіграв визначальну роль у формуванні інтересу юного Ф. Мендельсона до спадщини Й. С. Баха та традицій віденських класиків (згідно Todd, 2004).

тією рисою, яку Р. Просседа характеризує як «ансамблеве мислення». У коментарях до CD «*Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands*» піаніст підкреслює, що ці твори орієнтовані на виконавців-віртуозів і передбачають рівноправність партій інструментів (Prosseda, 2015). Масштабність форми і технічна складність сонат апелюють до концертного стилю, що робить їх знаковими для процесу становлення жанру фортепіанного дуету та генези індивідуального стилю Ф. Мендельсона творами. Н. Кашкадамова у своїх дослідженнях наголошує на відмінності чотириручних дуетів Ф. Мендельсона від його дуетів для двох фортепіано, зазначаючи, що останні «мають концертний характер, який виявляється у віртуозності та навіть певній, загалом нетиповій для цього композитора, оркестральності викладу» (Кашкадамова, 2006: 126)

Вплив класицистичної традиції на обидві сонати очевидний. У *Сонаті для двох фортепіано D-dur BWV S 1* простежуються структурні та стилістичні аналогії з Сонатою для двох фортепіано В. А. Моцарта KV 448, на що вказує Р. Просседа (Prosseda, 2015). Водночас елементи фактури та ритмічної організації свідчать про оригінальність композиційного мислення молодого автора. Окрім цього, помітним є вплив творчості Муціо Клементі, завдяки навчанню композитора у Людвіга Бергера, учня М. Клементі та викладача фортепіано в родині Мендельсонів.

Соната, що належить до найбільш ранніх композицій Ф. Мендельсона, свідчить про унікальну музичну обдарованість митця, демонструючи високий рівень володіння формою та фактурою у настільки юному віці (11 років). Діалог двох фортепіано виявляє не лише технічну досконалість письма, але й глибоке розуміння природи інструмента: композитор розподіляє тематичний матеріал між двома фортепіано, досягаючи ефекту живої бесіди, де обидва виконавці є рівноправними співрозмовниками.

Соната являє собою тричастинний цикл. Його жанрова драматургія заснована на образному контрасті частин: перша – динамічне сонатне *Allegro* – окреслює активний, енергійний образ; друга,

написана у складній тричастинній формі, виконує функцію зосереджено-ліричного центру циклу; фінал у формі рондо знову повертає початкову імпульсивність. Тематизм першої частини простотою інтонаційного вираження пов'язаний із традиціями побутового музикування; молодий автор поєднує його з прозорою фактурою, характерною для сонат віденських класиків.

Головна партія (*D-dur*) з її яскравою галантною танцювальністю й життєрадісністю наслідує стилістику сонат Й. Гайдна. Ритмічна пружність тріольного руху на слабких долях з чіткою пульсацією в акомпанементі втілює не драматичне начало, а радше жваву життєву енергію, природність та невимушеність, притаманні музиці В. А. Моцарта. Інтонаційний розвиток ґрунтується на мотивній грі в мелодії, де короткі мотиви, викладені за принципом арпеджіо, створюють своєрідний діалог, «перегуки» між партіями *Primo* та *Secondo*, і це стає частиною загальної драматургії.

За формою головна партія являє собою період (тт. 1–16), де в першому реченні провідна роль доручена партії *Primo*, а у другому інструментальні партії міняються місцями, й головною стає партія *Secondo*. Такий принцип викладення тематизму свідчить про структурну ясність та паритетність обох партій. Сполучна партія продовжує тематизм головної та модулює в домінантову тональність.

Побічна партія (*A-dur*, тт. 35–50) контрастує з головною: її ліричний характер виявляється у кантиленній мелодії, побудованій на плавному русі та «м'яких» ритмічних фігурах. Мелодична лінія вирізняється «диханням» фраз, що наближає її до вокальної, властивої пісенному стилю, який згодом стане візитівкою майбутніх «*Lieder ohne Worte*». У діалозі двох фортепіано, порівняно з головною партією, змінюється черга: в першому реченні тема звучить соло в партії *Secondo*, у другому, навпаки, у партії *Primo* на тлі гармонічної фігурації. Заключна партія побудована на тематизмі головної.

Розробка – варіантно-мотивна, без драматизму. Реприза виконує функцію узагальнення й врівноваження; при цьому відбувається певне оновлення: зміни у фактурі, гармонії й динаміці.

Друга частина циклу (*Menuetto a Trio, Allegro*) написана у складній тричастинній формі (із серединою типу тріо). Партія *Primo* соліє, у той час як інша виконує функцію супроводу. У цій частині чітко простежується зв'язок із пісенно-танцювальними джерелами австро-німецького походження, властивий традиції віденських класиків. Особливо це помітно у ритмічній організації твору, характерній для менуету, що надає музиці граціозності та стриманої урочистості. У Ф. Мендельсона ритміка менуету набуває особливої енергії: м'які акценти перших долей поєднуються з гнучкістю мелодичної лінії, у якій відчужаються співучість і природна танцювальна пластика. Така метроритмічна основа сполучається з ясною, симетричною побудовою фраз і гармонічною ясністю, що наближає стилістику Менуету до гайднівської та моцартівської. Ця частина також демонструє початкові ознаки майбутнього мендельсонівського ліризму, який згодом розкриється у «*Lieder ohne Worte*».

Експозиція розкриває легкий грайливий образ, чому сприяють доволі швидкий темп і використання здебільшого середнього регістру. Проста тричастинна форма втілює класичну симетрію побудови: після середини, де відбувається тематичний розвиток, повертається головна тема з невеликими варіантними змінами. Стрункість форми також сприяє ствердженню початкового ясного та життєрадісного характеру.

Тріо вносить виразний ліричний контраст завдяки м'якшій динаміці, стриманішому темпу, зміні фактури, де представлена гармонічна фігурація у другого фортепіано, що є алюзією на колискову й надає музиці спокійного пісенного характеру. Гармонічна мова стає більш насиченою, тональність змінюється на *H-dur* (VI мажорний щабель), що розширює емоційний простір твору. Проте зміна тональності сприймається не як різкий контраст, а, навпаки, як логічний наслідок внутрішнього розвитку гармонічної драматургії. Отже, Ф. Мендельсон відходить від традицій класиків, демонструючи власний новий погляд на тональний план сонатної форми. У діалозі двох фортепіано порушується рівновага між партіями: *Primo* проводить основну тему в полегшеному двоголоссі, витримуючи кантиленний характер

мелодії, а *Secondo* виконує функцію акомпанементу, заповнюючи гармонічний простір м'якою фігурацією у середньому регістрі. Такий розподіл ролей надає звучанню особливої камерної делікатності.

Застосування форми *da capo*, характерної для менуету віденських класиків (особливо Й. Гайдна), створює відчуття структурної завершеності частини. Повернення матеріалу першого розділу відновлює початковий образ та узагальнює попередній розвиток, підкреслюючи рівновагу між танцювальністю та ліричною співучістю.

Остання третя частина, *Prestissimo*, – енергійний та динамічний фінал у традиціях віденських класиків – виконує ключову драматургічну та композиційну функцію, підсумовує розвиток і забезпечує завершеність музичної образності Сонати. Це багаточастинне рондо, де контрастні епізоди чергуються з головною темою, створюючи ефект живого, яскравого завершення твору. Така форма фіналів сонат характерна для раннього В. А. Моцарта. Рефрен – яскравий, впевнений, енергійний – складається з коротких тематичних мотивів у гамоподібному русі з чіткими ритмічними акцентами. Контраст в епізодах – похідний, що сприяє сприйняттю частини як цілісної побудови, а розвиток теми через похідні мотиви та використання різних акцентів засвідчує вплив Л. Бетховена. Деякі епізоди, насамперед перший, вирізняються «моцартівською» співучістю; віртуозні технічні пасажі епізодів та зв'язок-переходів теж можна розглядати як вплив клавірних сонат В. А. Моцарта з їхніми чіткими кадансами та прозорістю побудов.

Соната (*Sonatensatz*) для двох фортепіано *g-moll* BWV S 2, як і попередня, належить до раннього періоду творчості Ф. Мендельсона, коли його музичне мислення формувалося під впливом віденських класиків та водночас поліфонічного мислення Й. С. Баха.

Твір був написаний під час навчання у К. Цельтера, тому цю одночастинну Сонату можливо розглядати як учнівський експеримент, коли композитор ще дійсно перебував під впливом стилю попередників. Ф. Мендельсон наслідує бетховенську модель драматургії (героїчні образи, динамізація форми, фактурна щільність, імітації,

діалогічність). Від моделі жанру В. А. Моцарта він успадковує ясність побудови, прозорість фактури й гармонії, ансамблеву рівноправність. Водночас у композиції простежується вплив поліфонічного мислення Й. С. Баха, зокрема у застосуванні принципу «контрасту в одночасності», коли обидва фортепіано взаємодіють за схемою «тема – контрапункт». Така організація фактури ґрунтується не на простому розподілі функцій між партіями, а на їх взаємному доповненні. Контрапунктичний характер письма сприяє підвищенню внутрішньої напруги музичної тканини й демонструє раннє зацікавлення композитора поліфонічними принципами як засобом тематичного розвитку.

Головна партія сонати написана у простій двочастинній репризній формі розвиваючого типу $A+A_1$ (10+11 тт.), втілює енергійний та схвилований образ – «мотив боротьби», що в інтонації передається квінтовими низхідними стрибками, неприготовленими затриманнями, у фактурі – чітким ритмічним пульсом другого фортепіано. У головній партії відбувається зав'язка конфлікту, зароджується енергійний імпульс. Класицистичне мислення простежується на різних рівнях: фактурному, тональному (співвідношенні головної та побічної партій *g-moll* – *B-dur*), побудови мелодії за принципом «стрибок із заповненням»; у широкому використанні мелізмів (группето, трель, тремоло).

Побічна партія (*B-dur*) – співуча, ясна і просвітлена – становить яскравий контраст і ослаблює напругу. У ній домінує паритетний принцип співвідношення партій *Primo* і *Secondo*, вносячи елемент симфонізації у фортепіанний дует. У розробці простежується фрагментація мотивів головної та побічної партій, їх конфлікт і «боротьба» із посиленням динаміки. У репризі відбувається кульмінація твору: зіставлення тематичних елементів ведуть до вершини драматургічного розвитку та активної розв'язки конфлікту.

Отже, твір являє собою одне розгорнуте сонатне *Allegro*, де поєднуються чіткість структурної організації, прозорість викладу й логіка класичної гармонії, ознаки романтичної драматургічної конфліктності й тенденція до симфонізації фактури.

Записи піаністів Роберто Просседи та Алессандри Аммара, видані *Universal Music Italia* у 2015 році в альбомі «*Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos*», стали студійними інтерпретаціями дуетних сонат Ф. Мендельсона й фактично започаткували нову рецептивну традицію, повернувши ці твори до концертного та дослідницького обігу. Р. Просседа виступив не лише як виконавець, а й як продюсер, виконуючи місію популяризатора та «відкривача» мало-відомого фортепіанного доробку композитора.

У обох сонатах для двох фортепіано простежується принцип рівноправного партнерства: виконавці дотримуються чіткої діалогічної логіки, установлені композитором: партії по черзі ведуть або підтримують тематичний розвиток, звуковий баланс ретельно вивірений, жоден із піаністів не домінує; виконання залишає враження виступу камерного ансамблю, а не «соліста з акомпаніатором». Артикуляція ясна й структурована: кожна фраза має виразний початок і завершення, що дозволяє чітко виявити поліфонічні зв'язки навіть у фактурно густих епізодах. Динаміка витримана у межах класично-романтичної стилістики: *crescendo* й *diminuendo* формують довгі драматургічні арки, підкреслюючи гармонічні зміни й кульмінації.

Виконавці уникають надмірного романтичного пафосу, залишаючись ближчими до класичної стриманості, що відповідає ранньому стилю Ф. Мендельсона. Водночас між інтерпретаціями двох розглянутих ранніх Сонат є відчутні відмінності. У Сонаті для двох фортепіано *D-dur* *MWV S 1* темп *Allegro* трактовано як жвавий, акцент зроблено на моторності й прозорості фактури, агогіка є мінімальною, що створює відчуття класичної врівноваженості. Можливо, звучання іноді набуває легкого дидактично-етюдного відтінку, проте завдяки чіткості ансамблю та динамічного плану воно сягає концертного рівня. Загальне звучання Сонати для двох фортепіано *g-moll* *MWV S 2* є більш драматичним і насиченим, виконавці використовують глибший тон і ширшу палітру динамічних контрастів, темпи тут гнучкіші, кульмінації відзначені зростанням внутрішньої емоційної напруги,

а драматургічний розвиток будується на посиленні контрастів, завдяки чому твір звучить як передчуття зрілих сонат композитора.

Якщо перша Соната для двох фортепіано постає як експеримент юного автора, орієнтований на класицистичну модель, то друга – як твір із більш виразними романтичними рисами, емоційно глибший і драматичніший. Виконавський дует Р. Просседа – А. Аммара чітко підкреслює цю відмінність, демонструючи, що ранні дуетні сонати є не лише навчальним матеріалом, а й повноцінними концертними творами. Здійснені піаністами записи, поєднавши аналітичну ясність і художню емоційність, утвердили дуетні Сонати юного Ф. Мендельсона в сучасному концертному репертуарі, відкриваючи перспективу їхнього подальшого життя у творчості молодшої генерації виконавців.

Висновки.

Аналіз жанрово-історичної ситуації в музиці початку XIX століття засвідчив, що на тлі домінування чотириручного музикування соната для двох фортепіано залишалася рідкісним і професійно орієнтованим жанром, канонічна модель якого була створена В. А. Моцартом. Рання Соната для двох фортепіано *D-dur MWV S 1* Ф. Мендельсона постає як зразок наслідування класицистичного мислення з опорою на ясну формальну організацію, прозорість фактури та галантно-танцювальний тематизм, водночас виявляючи перші ознаки індивідуального стилю композитора – поліфонічну щільність, діалогічність, пісенність і тенденцію до оркестрового трактування фортепіано. Одночастинна Соната для двох фортепіано *g-moll MWV S 2* (яка також часто фігурує під назвою *Klavierstück* або *Sonatenzats*), у свою чергу, репрезентує більш драматизовану модель сонатної форми, де класична структурна логіка поєднується з рисами романтичної конфліктності, що відтворюється через посилення контрасту активно-вольового і ліричного начал, тональний рух і елементи симфонізації фактури.

Аналіз виконавських інтерпретацій Сонат у записі дуету Роберто Просседа та Алессандри Аммара (2015) засвідчив високий концертний потенціал обох творів. Виконавці переконливо розкривають ансамблеву рівноправність партій, структурну чіткість і драматургічну

логіку композицій, уникаючи надмірної романтизації й водночас підкреслюючи відмінності між Сонатами як етапами стильової еволюції композитора. Отже, звернення до цих інтерпретацій дало можливість простежити риси мислення молодого композитора, що виявляються у цілісності сонатно-симфонічної драматургії творів, насиченості поліфонічної фактури, складності дуетного письма з рівноправністю партій, що висувають високі технічні вимоги до виконавців. Віртуозні пасажі, акордова техніка, широкі кантиленні мелодії та тематичні контрасти наближають Сонати до професійного концертного рівня. Особливу роль відіграє виконавський діалог, що потребує від інтерпретаторів розвинутого відчуття ансамблю, високого ступеня синхронності та узгодженості.

Таким чином, обидві Сонати для двох фортепіано виходять за межі лише учнівського експерименту, постаючи вже як вагомі твори, що засвідчують винятково ранню зрілість композиторського мислення Ф. Мендельсона та його внесок у розвиток жанру дуетної сонати. Звернення до цих творів дозволяє висвітлити історичний перехід від аматорського до професійного етапу становлення цього унікального жанру.

ЛІТЕРАТУРА

- Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства) Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортепіанного мистецтва. XIX сторіччя*. Тернопіль: Астон.
- Польська, І. (1995). Фортепіанний дует у житті й творчості Ф. Мендельсона. У зб. Г. І. Ганзбург (ред.), *Ф. Мендельсон-Бартольді і традиції музичного професіоналізму*, (сс. 16–24). Харків: [б.в.] [рос.].
- Седюк, І. (2017). Принцип концертування у фортепіанних дуетах Ф. Мендельсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 106–121. https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_8_sedyuk.pdf [рос.].

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (2015). Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos. Alessandra Ammara (piano) & Roberto Prosseda (piano). [CD, Album]. © Universal Music Italia s.r.l.
- Prosseda, R. (2015). Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands (CD Decca, 2015). <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=135&subsection=150#txt-content>
- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>
- Walshaw, K. G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085>
- Ward Jones, Peter (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper & J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: Their music in history*, (pp. 101–114). Oxford; New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004>

REFERENCES

- Felix Mendelssohn-Bartholdy (2015). Complete Works For Piano Four Hands And For Two Pianos. Alessandra Ammara (piano) & Roberto Prosseda (piano). [CD, Album]. ©Universal Music Italia s.r.l. [in English].
- Kashkadamova, N. (2006). *History of Piano Art. 19th Century*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
- Polska, I. I. (1995). Piano Duet in the Life and Work of F. Mendelssohn. In H. I. Hanzburg (ed.), *F. Mendelssohn-Bartholdy and the Traditions of Musical Professionalism*, (pp. 16–24). Kharkiv: [n.d.] [in Russian].
- Prosseda, R. (2015). Mendelssohn: Complete Works for two pianos and piano four-hands (CD Decca, 2015). <https://lnx.robertoprosseda.com/en/writing.php?section=135&subsection=150#txt-content> [in English].
- Sediuk, I. O. (2017). Concerto Principles in the Piano Duos by F. Mendelssohn. *Aspects of Historical Musicology*, X, 106–121. URL: https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_8_sedjuk.pdf [in Russian].
- Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (Ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*, (2nd ed.), pp. 178–220. New York & London: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479> [in English].

- Veremiova, M. M. (2012). *Piano Concertos by F. Mendelssohn-Bartholdy and the Romantic Gesamtkunstwerk*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Walshaw, Katharine G. (2017). *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (PhD thesis). The University of Western Ontario. London, Ontario, Canada. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/5085> [in English].
- Ward Jones, Peter (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper & J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: Their music in history*, (pp. 101–114). Oxford; New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004> [in English].

Alina Martianova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: alinamartianova@icloud.com; ORCID iD: 0000-0003-4238-8149

F. Mendelssohn's Sonatas for Two Pianos: formation of the genre, and performers' dialogue

Statement of the problem. *Piano duets in Felix Mendelssohn's oeuvre have long remained overshadowed by his symphonic, chamber, and solo piano works. Early Sonatas for two pianos (MWV S 1, S 2) and other four-hand compositions reveal stylistic traits that later defined the composer's musical thinking. Despite their artistic value and technical demands, these works have received limited scholarly attention and minimal performance exposure, particularly in contemporary Ukrainian concert practice. Recent studies of Mendelssohn's output focus predominantly on symphonic, chamber, and solo piano compositions, as well as "Lieder ohne Worte" (Todd, 2004; Walshaw, 2017). Research on piano concertos (Veremiova, 2012) situates them within the context of Romantic Gesamtkunstwerk. Studies of piano ensembles highlight their expressive potential: I. Polska (1995) analyzes "Andante with Variations" op. 83a and "Allegro brillante" op. 92, emphasizing "Innigkeit" and "Innerlichkeit" within the German Romantic four-hand tradition, while I. Sediuk (2017) underscores ensemble dialogue, orchestral thinking, and concert-oriented performance practices. Nevertheless, original early Sonatas for two pianos remain largely unexplored, with existing literature addressing mainly biographical or editorial aspects (Prosseda, 2015; Todd, 2004).*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The purpose of the article is to outline the stylistic features of Mendelssohn's Sonatas for two pianos in the context*

of the genre's development and to identify the principles of performers' dialogue as a criterion for their contemporary interpretation. At the first time, the research offers an intonation-dramaturgical analysis of the Sonatas and justifies their contemporary performance interpretations, focusing on the formation of a "performers' dialogue" as an essential aspect of ensemble interaction. The study uses the first complete recordings of the works by Roberto Prosseda and Alessandra Ammara (Decca, 2015) as practical material. A multidisciplinary approach integrates the following methods: genre analysis to identify typological features of early two-piano sonatas; stylistic analysis to trace compositional individuality and the interplay of Classical and Romantic elements; structural-functional analysis to examine form, polyphony, and ensemble interaction; performance analysis to evaluate technical and ensemble demands; comparative-interpretative analysis to compare modern performances with historical and theoretical models.

Research results. The D Major Sonata BWV S 1 exemplifies classical clarity, transparent texture, and gallant dance-inspired thematicism, while revealing the individual traits of Mendelssohn's style: polyphonic density, dialogic interplay, and symphonic thinking. The G Minor Sonata BWV S 2 presents a more dramatic single-movement sonata form, combining classical formal logic with romantic imagery contrasts and symphonized textures. Contemporary interpretations of the Sonatas by Prosseda and Ammara demonstrate the concert-level potential of these works, highlighting equality of ensemble parts, structural coherence, and dramaturgical logic without excessive romanticization, while underscoring stylistic differences between the two sonatas.

Conclusion. These early sonatas are not mere student exercises but the works that evidence Mendelssohn's early composer maturity and his contribution to the development of the two-piano sonata genre. Engagement with these works illuminates the historical transition from amateur to professional performance practice within this unique genre.

Keywords: piano art; Felix Mendelssohn; piano duets; sonatas for two pianos; performance dialogue; ensemble interaction; early Romantic chamber music; four-hand repertoire.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2025,
рекомендована до друку 19.11.2025, оприлюднена 26.12.2025.