

Міністерство культури України  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МАРТЬЯНОВА АЛІНА В'ЯЧЕСЛАВІВНА**

УДК 78.071.1(430)(092):780.616.432.082.2.071.2

**ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ПРЕДМЕТ  
МУЗИКОЗНАВЧОЇ ТА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

**ДИСЕРТАЦІЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

  
А. В. Март'янова

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор,  
академік Академії наук вищої школи України  
**Шаповалова Людмила Володимирівна**

Харків – 2026

## АНОТАЦІЯ

**Мартьянова Аліна В'ячеславівна. Фортепіанні сонати Ф. Мендельсона як предмет музикознавчої та виконавської інтерпретації.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво (02 – Культура і мистецтво). Міністерство культури України, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2026.

Дисертацію присвячено системному дослідженню фортепіанних сонат Ф. Мендельсона як жанрового корпусу в контексті західноєвропейської традиції кінця XVIII – першої половини XIX століть та сучасної виконавської практики. Постать Ф. Мендельсона й досі привертає підвищену увагу науковців та виконавців до його фортепіанної спадщини, оскільки в ній найбільш чітко увиразнено спадкоємність музичних форм і жанрів на ґрунті індивідуалізації стилю в перехідну добу від віденського класицизму до раннього романтизму. Фортепіанні сонати композитора (ранні та маловідомі) тривалий час залишалися поза активним виконавським обігом, що спричинило фрагментарність музикознавчих уявлень про еволюцію його сонатного мислення. Отже, *актуальність* теми обумовлена: зростаючим інтересом сучасних піаністів та викладачів до маловідомих або неопублікованих творів композитора-класика для створення креативних програм; відсутністю у музикознавстві системного осмислення повного корпусу фортепіанних сонат Ф. Мендельсона; обґрунтуванням інтерпретативного підходу, що поєднує жанрово-стильовий та виконавський аналіз фортепіанних сонат німецького романтика, забезпечуючи подальший розвиток мендельсонознавства.

**Мета дослідження** – простежити жанрово-стильову еволюцію фортепіанних сонат Ф. Мендельсона в історико-типологічному та порівняльно-інтерпретаційному дискурсах.

**Об'єкт дослідження** – жанр фортепіанної сонати в західноєвропейській музиці кінця XVIII – першої половини XIX століть.

**Предмет дослідження** – фортепіанні сонати Ф. Мендельсона у контексті їх актуалізації в музикознавстві та виконавському мистецтві ХХІ століття.

**Методологія дослідження** базується на міждисциплінарному синтезі історичного, джерелознавчого, структурно-функціонального, жанрово-стильового, системного методів аналізу музичного твору. У пріоритеті – порівняльно-інтерпретаційний підхід, орієнтований на розуміння виконавського прочитання композиторського тексту, варіативності інтерпретаційних стратегій, ролі виконавця в актуалізації сонатного жанру в сучасній практиці.

**Матеріалом дослідження** є повний корпус фортепіанних сонат Ф. Мендельсона (чотири сонати 1820-х років, *E-dur op. 6*, *g-moll op. 105*, *B-dur op. 106*, Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*, сонатина *MWV U 35*, сонати для двох фортепіано *D-dur MWV S 1*, *g-moll MWV S 2*, а також аудіо- та відеозаписи їх виконань провідними піаністами сучасності.

**Наукова новизна отриманих результатів.** В українському музикознавстві *вперше*:

- виявлено етапи еволюції сонатного методу мислення Ф. Мендельсона шляхом комплексного аналізу повного корпусу його фортепіанних сонат;
- уведено до наукового обігу низку маловідомих творів цього жанру;
- розкрито специфіку драматургії Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* як новаційного зразка жанрового синтезу в добу раннього романтизму;
- доведено залежність інтерпретаційних стратегій від жанрової атрибуції твору на прикладах творчості Р. Просседи, А.-М. Марковіної;
- запропоновано моделі виконавських стратегій крізь діалектику образів *homo rationalis* і *homo emotionalis*;
- обґрунтовано роль виконавського діалогу як основи ансамблевої драматургії сонат для двох фортепіано.

Структура роботи тричастинна. У Розділі 1 «**Жанрова традиція фортепіанної сонати в західноєвропейській музиці XVIII-XIX століть**» узагальнено теоретичні та історико-стильові засади дослідження. Так, у підрозділі 1.1 «*Історико-стильові засади класико-романтичної фортепіанної*

*сонати: огляд наукових джерел»* простежено еволюцію фортепіанної сонати як одного з провідних жанрів європейської інструментальної музики; окреслено закономірності її розвитку від усталеної моделі віденського класицизму до індивідуалізації романтичних концепцій. Увагу зосереджено на посиленні ролі ліричного начала, жанрового синтезу і трансформації принципів сонатного циклу (від регламентованості до драматургічної свободи).

Підрозділ 1.2 *«Історіографія мендельсонознавства: європейський та світовий досвід»* містить аналіз авторських концепцій, що дозволив окреслити коло наукової рецепції життєтворчості митця. Порівнюються європейські, американські та українські дослідження, присвячені постаті й творчості композитора. Йдеться про диспропорцію між активним вивченням його симфонічної, ораторіальної, камерної творчості та певною «периферійністю» фортепіанних сонат.

У підрозділі 1.3 *«Жанрова класифікація маловідомих творів Ф. Мендельсона»* здійснено систематизацію неопублікованих опусів, яка відображає становлення індивідуального стилю молодого митця. Маловідомі композиції класифіковано за чотирма групами: поліфонічні твори, твори великої форми, твори малої форми, ансамблі та транскрипції. Обґрунтовано, що ці твори не є учнівськими: навпаки, вони засвідчують послідовну еволюцію композиторського мислення – від орієнтації на бароково-класицистичні зразки до формування романтичної парадигми.

Розділ 2 **«Фортепіанні сонати Ф. Мендельсона як жанрово-стильова цілісність»** містить інтонаційно-драматургічний аналіз: чотирьох фортепіанних сонат 1820-х років (2.1.1), сонат для двох фортепіано *MWV S 1 D-dur*, *MWV S 2 g-moll* (2.1.2), Сонатини *E-dur MWV U 35* (2.1.3), Сонати *b-moll MWV U 42* (2.1.4), фрагмента Сонати *G-dur MWV U 147* (2.1.5), а також опублікованих опусів: *E-dur op. 6* (2.2.1), Сонати № 2 *g-moll op. 105* (2.2.2), Сонати № 3 *B-dur op. 106* (2.2.3) та Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* (2.2.4). Виявлено типові риси фортепіанного письма Ф. Мендельсона: інтонаційна варіативність, кантиленність тематизму, контрастно-діалогічні принципи розвитку, динамізація тематичного процесу за рахунок трансформації, поліфонізація фактури, тяжіння

до класицистичної моделі циклу. У творчості Ф. Мендельсона ці принципи композиторського мислення набувають концентрованого втілення. Обґрунтовано, що жанр сонати функціонує як гнучка драматургічна організація, у якій провідного значення набуває інтонаційна єдність циклу та внутрішня взаємодія тематичних елементів.

Окремо підкреслено роль виконавського діалогу як визначального чинника сонатної драматургії, що забезпечує взаємодію фактурних пластів у процесі розгортання форми та цілісність музичного розвитку твору. Доведено, що жанрова подвійність у Фантазії («Шотландській сонаті») *fis-moll op. 28* безпосередньо впливає на інтерпретаційні стратегії піаністів, зумовлюючи баланс між композиційною логікою та виконавською свободою (темпоритм, агогіка, динаміка).

У підрозділі 2.3 «*Порівняльна характеристика фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона*» простежено спільні та відмінні риси ранніх і опублікованих сонат, а також еволюцію сонатного мислення через закономірності жанрово-стильової трансформації у межах ранньоромантичної естетики та традиції наслідування. Встановлено, що сонатна творчість митця поєднує тенденції до збереження нормативності класицистичного циклу з прагненням до романтичної свободи та жанрового синтезу в драматургії.

Розділ 3 «**Виконавські рецепції фортепіанних сонат Ф. Мендельсона**» присвячений інтерпретаційному аналізу сонатної творчості митця. Так, у підрозділі 3.1 «*Текстологічні особливості рукописів сонат для фортепіано Ф. Мендельсона*» здійснено аналіз автографів як важливого джерела розуміння композиторського мислення. Наголошено на значенні джерелознавчого методу при вивченні рукописної спадщини композитора. Виявлено специфіку авторської роботи над текстом, особливості правок, динамічних та артикуляційних уточнень, що дозволяє глибше осмислити процес формування власної виконавської концепції творів. Рукописи постають як історико-культурні носії інформації, що фіксують особливості творчого процесу композитора.

У підрозділі 3.2 «Виконавські стратегії та інтерпретаційні моделі у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона» розглянуто особливості сучасних виконавських підходів до фортепіанної сонатної спадщини композитора.

У пункті 3.2.1 «Дихотомія *homo rationalis* / *homo emotionalis* у виконавських інтерпретаціях ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона» запропоновано типологію стратегій на прикладі чотирьох ранніх сонат 1820 року у виконанні А.-М. Марковіної та Р. Просседи. У пункті 3.2.2 «Роль жанрової атрибуції у формуванні виконавської інтерпретації Фантазії («Шотландської сонати») *fis-toll op. 28*» висвітлено вплив жанрової подвійності на специфіку прочитання твору (у версіях А. Шиффа, М. Грінберг та Р. Просседи). У пункті 3.2.3 «Виконавський діалог у ранніх сонатах для двох фортепіано Ф. Мендельсона» розкрито роль ансамблевої взаємодії як вагомого драматургічного чинника (у версіях Р. Просседи та А. Амари).

**Висновки** містять результати дослідження у відповідності до поставленої мети та завдань. У дисертації здійснено системний аналіз фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона як репрезентативного явища західноєвропейської музичної культури першої половини XIX ст., що синтезує традиції віденського класицизму та раннього романтизму. Доведено, що сонатний доробок композитора як цілісний жанрово-стильовий феномен засвідчує перехід від класицистичної моделі жанру до індивідуалізації сонатного методу мислення в межах романтичної парадигми. Встановлено, що фортепіанні сонати Ф. Мендельсона не є периферійним сегментом, а становлять одну з ключових сфер формування його стильової системи. Сонатність постає, насамперед, як спосіб інтонаційно-драматургічного мислення, що забезпечує внутрішню логіку циклу, образну трансформацію, варіативність романтичної сонати.

Виявлено, що ранні сонати композитора репрезентують процес становлення його індивідуального стилю, позначений інтонаційною цілісністю, кантиленністю, поліфонізацією фактурного викладу, тенденцією до циклічної інтеграції. Домінування тричастинного циклу характеризується різновекторністю образно-драматургічних рішень: від лірико-драматичних до

лірико-епічних. Їх співіснування розкриває специфіку романтичного мислення, зорієнтованого на відображення змін психологічних станів людини.

Уперше в українському музикознавстві систематизовано маловідомі та ранні сонати композитора, що дозволило уточнити цілісність сонатного корпусу та простежити еволюцію жанру від ранніх експериментальних спроб до авторської романтичної концепції.

У Фантазії («Шотландській сонаті») *fis-moll op. 28* висвітлено прояв нового жанрового синтезу, що зумовлює множинність сучасних виконавських інтерпретацій. Запропоновано типологію виконавських стратегій, засновану на опозиції раціонального та емоційного типів виконавського мислення, що зумовлює різні способи артикуляції музичного тексту.

Таким чином, у дисертації доведено, що сучасна виконавська практика відіграє визначальну роль в актуалізації маловідомих творів композитора та їх інтеграції в концертний і науковий обіг, що засвідчує динамічний характер рецепції його спадщини у ХХІ столітті.

*Ключові слова: фортепіанна соната, Ф. Мендельсон, композиторська творчість, композиторське мислення, стиль, жанр, музикознавство, музичний текст, інструментальна музика, музичний твір, традиція, класицизм, романтизм, драматургія циклу, поліфонічність, кантиленність, фантазія, інтерпретація, виконавські стратегії, ансамблеве виконавство, виконавський діалог, ансамблева взаємодія.*

## ABSTRACT

***Martianova Alina Viacheslavivna. Piano Sonatas by F. Mendelssohn as a Subject of Musicological and Performance Interpretation.*** – Qualification scientific work submitted as a manuscript.

Dissertation submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Specialty 025 – Musical Art (Field of Knowledge 02 – Culture and Arts). Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, 2026.

The dissertation is devoted to a systematic study of Felix Mendelssohn's piano sonatas as a complete genre corpus within the context of the European musical tradition of the late eighteenth and first half of the nineteenth centuries, as well as contemporary performance practice. Mendelssohn's artistic legacy continues to attract considerable scholarly and performing interest, particularly with regard to his piano works, in which the mechanisms of continuity between musical forms and genres are most distinctly manifested against the background of stylistic individualization during the transitional period from Viennese Classicism to Early Romanticism. The composer's piano sonatas, especially the early and lesser-known ones, remained outside active performance circulation for a long time, resulting in fragmented musicological understanding of the evolution of his compositional thinking. The relevance of the topic is therefore determined by the growing interest of contemporary pianists and teachers in little-known or unpublished works by canonical composers for the creation of innovative concert programmes; the absence of a systematic musicological study of Mendelssohn's complete corpus of piano sonatas; and the need to substantiate an interpretative approach in Mendelssohn studies that combines genre-stylistic and performance analysis of the German Romantic composer's piano sonatas, thus contributing to the further development of this field of research.

**The aim of the study** is to trace the genre-stylistic evolution of Mendelssohn's piano sonatas within historical-typological and comparative-interpretative perspectives.



**The object of the study** is the genre of the piano sonata in Western European music of the late eighteenth and first half of the nineteenth centuries.

**The subject of the study** is the piano sonatas by F. Mendelssohn in the context of their actualization in musicology and performing arts of the 21st century.

**The methodology** is based on an interdisciplinary synthesis of historical, source-critical, structural-functional, genre-stylistic, and systemic methods of musical analysis. Particular emphasis is placed on the comparative-interpretative approach aimed at understanding the performer's reading of the composer's text, the variability of interpretative strategies, and the performer's role in the contemporary actualization of the sonata genre.

**The research material** comprises Mendelssohn's complete corpus of piano sonatas, including four sonatas from the 1820s, the Sonata in E major, Op. 6, the Sonata in G minor, Op. 105, the Sonata in B-flat major, Op. 106, the Fantasy ("Scottish Sonata") in F-sharp minor, Op. 28, the Sonatina in E major, BWV U 35, the Sonatas for Two Pianos in D major, BWV S 1, and G minor, BWV S 2, as well as audio and video recordings of their performances by leading contemporary pianists.

**Scientific novelty** of the results obtained. For the first time in Ukrainian musicology:

- a number of little-known works belonging to this genre have been introduced into scholarly circulation;
- the stages of the evolution of Mendelssohn's sonata-oriented compositional thinking have been identified through a comprehensive analysis of the complete corpus of his piano sonatas;
- the dramaturgical specificity of the Fantasy in F-sharp minor, Op. 28, has been revealed as an innovative example of genre synthesis in the Early Romantic era;
- the dependence of interpretative strategies on the genre attribution of a work has been demonstrated through the performances of Roberto Prosseda and Anna-Maria Markovina;

- a model of performance strategies has been proposed through the dialectic of the images of homo rationalis and homo emotionalis;
- the role of “performer’s dialogue” as the foundation of ensemble dramaturgy in the sonatas for two pianos has been substantiated.

The dissertation consists of three chapters.

**Chapter 1, “The Genre Tradition of the Piano Sonata in Western European Music of the Eighteenth and Nineteenth Centuries,”** summarizes the theoretical and historical-stylistic foundations of the research. Subchapter 1.1, “Historical and Stylistic Foundations of the Classical-Romantic Piano Sonata: A Review of Scholarly Sources,” traces the evolution of the piano sonata as one of the leading genres of European instrumental music and outlines the regularities of its development from the established model of Viennese Classicism to individualized Romantic conceptions. Particular attention is devoted to the transformation of sonata-cycle principles—from structural regulation to dramaturgical freedom—as well as to the increasing significance of lyricism and genre synthesis.

Subchapter 1.2, “Historiography of Mendelssohn Studies: European and International Experience,” presents an analysis of scholarly concepts that makes it possible to outline the field of academic reception of the composer’s life and works. European, American, and Ukrainian studies devoted to Mendelssohn are compared. The disproportion between the intensive study of his symphonic, oratorio, and chamber music output and the relative marginalization of his piano sonatas is highlighted.

Subchapter 1.3, “Genre Classification of Mendelssohn’s Lesser-Known Works,” provides a systematization of unpublished compositions reflecting the formation of the young composer’s individual style. These works are classified into four groups: polyphonic compositions, large-scale works, miniature forms, and ensembles and transcriptions. It is argued that these compositions should not be regarded as student works or peripheral repertoire; rather, they demonstrate the consistent evolution of Mendelssohn’s compositional thinking—from orientation toward Baroque and Classical models to the formation of a Romantic paradigm.

## **Chapter 2, “Mendelssohn’s Piano Sonatas as a Genre-Styletic Whole,”**

contains an intonational and dramaturgical analysis of the entire sonata corpus: the four piano sonatas of the 1820s (2.1.1), the Sonatas for Two Pianos BWV S 1 in D major and BWV S 2 in G minor (2.1.2), the Sonatina in E major BWV U 35 (2.1.3), the Sonata in B minor BWV U 42 (2.1.4), the fragment of the Sonata in G major BWV U 147 (2.1.5), as well as the published works: Sonata in E major, Op. 6 (2.2.1), Sonata No. 2 in G minor, Op. 105 (2.2.2), Sonata No. 3 in B-flat major, Op. 106 (2.2.3), and the Fantasy (“Scottish Sonata”) in F-sharp minor, Op. 28 (2.2.4).

The analysis reveals characteristic features of Mendelssohn’s piano writing: intonational unity of the cycle, cantabile thematicism and principles of thematic development, polyphonization of texture, and adherence to the Classical model of the sonata cycle. The results demonstrate that the composer’s sonata works combine Classical structural principles with Early Romantic tendencies toward intonational variability, dynamization of thematic processes, and the strengthening of contrastive-dialogic principles of development.

It is argued that sonata form in these works functions as a flexible system of dramaturgical organization in which the intonational unity of the cycle and the internal interaction of thematic elements acquire decisive significance. Particular emphasis is placed on the role of “performer’s dialogue” as a determining factor of sonata dramaturgy, ensuring the integrity of musical development and the interaction of textural layers in the unfolding of form. It is demonstrated that the genre duality of the Fantasy in F-sharp minor, Op. 28, directly influences pianists’ interpretative strategies, requiring a balance between compositional logic and performative freedom in tempo-rhythmic, agogic, and dynamic dimensions.

Subchapter 2.3, “Comparative Characteristics of Mendelssohn’s Piano Sonata Heritage,” traces common and distinctive features of the composer’s early and published sonatas and examines the evolution of his sonata thinking through patterns of genre-styletic transformation within Romantic aesthetics and traditions of inheritance. It is established that his sonata oeuvre combines tendencies toward preserving the normative Classical cycle with aspirations toward Romantic freedom and genre-compositional synthesis in dramaturgical development.

**Chapter 3, “Performance Receptions of Mendelssohn’s Piano Sonatas,”** focuses on interpretative aspects of the composer’s sonata works.

Subchapter 3.1, “Textological Features of Mendelssohn’s Piano Sonata Manuscripts,” analyses autograph manuscripts as an important source for understanding the composer’s creative thinking. The significance of source-critical methodology in studying Mendelssohn’s manuscript heritage is emphasized. The specificity of the composer’s work on the text, including revisions and dynamic and articulation markings, is examined, allowing for a deeper understanding of the formation of his performance concepts. The manuscripts are interpreted as historical and cultural documents that preserve evidence of the creative process.

Subchapter 3.2, “Performance Strategies and Interpretative Models in Mendelssohn’s Piano Sonatas,” examines contemporary approaches to the interpretation of the composer’s piano sonata heritage.

Section 3.2.1, “The Dichotomy of *\*Homo Rationalis\** and *\*Homo Emotionalis\** in Performance Interpretations of Mendelssohn’s Early Piano Sonatas,” proposes a typology of performance strategies based on the opposition between rational and emotional modes of artistic thinking, using recordings of the four early sonatas by Anna-Maria Markovina and Roberto Prosseda.

Section 3.2.2, “The Role of Genre Attribution in Shaping Performance Interpretation of the Fantasy (‘Scottish Sonata’) in F-sharp Minor, Op. 28,” explores the influence of the work’s genre duality on interpretative models through performances by András Schiff, Margarita Grinberg, and Roberto Prosseda.

Section 3.2.3, “Performer’s Dialogue in Mendelssohn’s Early Sonatas for Two Pianos,” reveals the role of ensemble interaction as a significant factor in creating dramaturgy, based on performances by Roberto Prosseda and Alessandra Ammara.

**The conclusions** summarize the results of the research in accordance with its aims and objectives. The dissertation provides a systematic analysis of Mendelssohn’s piano sonata heritage as a representative phenomenon of European musical culture of the first half of the nineteenth century, synthesizing the traditions of the Viennese Classics and Early Romantic aesthetics. It is demonstrated that the composer’s sonata

output functions as an integral genre-stylistic corpus reflecting the transition from the Classical model of the genre to the individualization of sonata-oriented thinking within the Romantic paradigm. The study establishes that Mendelssohn's piano sonatas do not constitute a peripheral segment of his oeuvre but represent one of the key spheres in the formation of his stylistic system.

Sonata writing emerges not merely as a structural principle but also as a mode of intonational and dramaturgical thinking that ensures the internal logic of the cycle and its figurative variability, both of which constitute innovative features of the Romantic sonata. The evolution of the piano sonata genre in eighteenth- and nineteenth-century European music is characterized by a gradual shift from structural normativity toward individualized dramaturgical conceptions, within which lyricism, intonational unity, genre synthesis, and thematic transformation assume increasing importance. In Mendelssohn's works, these processes find particularly concentrated expression.

The study reveals that the composer's early sonatas represent the formation of his individual style, characterized by intonational integrity, cantabile thematicism, polyphonization of texture, and a tendency toward cyclic integration. The predominance of the three-movement cycle is marked by diverse dramaturgical solutions ranging from lyrical-dramatic to lyrical-epic conceptions. Their coexistence reflects the specificity of Romantic thinking oriented toward the representation of changing psychological states.

For the first time in Ukrainian musicology, Mendelssohn's lesser-known and early sonatas, together with his ensemble works, have been systematically classified, making it possible to clarify the integrity of the sonata corpus and trace the evolution of genre principles from experimental early attempts to a mature Romantic conception.

Using the Fantasy ("Scottish Sonata") in F-sharp minor, Op. 28 as a case study, the dissertation substantiates the emergence of a new genre synthesis that gives rise to multiple interpretative possibilities. A typology of performance strategies based on the opposition between rational and emotional modes of performance thinking is proposed, accounting for different ways of articulating the musical text. It is emphasized that contemporary performance practice plays a decisive role in the revitalization of the

composer's lesser-known works and their integration into concert repertoire and scholarly discourse, thereby demonstrating the dynamic nature of the reception of his legacy.

**Keywords:** *piano sonata, Felix Mendelssohn, compositional oeuvre, compositional thinking, style, genre, musicology, musical text, instrumental music, musical work, tradition, Classicism, Romanticism, cyclic dramaturgy, polyphonic texture, cantabile, fantasy, interpretation, performance strategies, ensemble performance, performance dialogue, ensemble interaction.*

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові видання, затверджені МОН України як фахові (категорія Б) за напрямом «Мистецтвознавство»:

1. Мартянова, А. В. (2024) «Нове життя» маловідомих фортепіанних сонат Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 116–137. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-37.06>  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS\\_37-116-137-Martianova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-116-137-Martianova.pdf)
2. Мартянова, А. В. (2025) Фантазія («Шотландська соната») Ф. Мендельсона: вплив жанрової атрибуції на виконавську інтерпретацію. *Аспекти історичного музикознавства*, 40, 170–190. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.09>  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt\\_40\\_9\\_170-190Martianova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_9_170-190Martianova.pdf)
3. Мартянова, А. В. (2025) Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона: становлення жанру та виконавський діалог. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 77, 61–77. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.04>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77\\_4-61-77Martianova.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77_4-61-77Martianova.pdf)

## ЗМІСТ

<b>АНОТАЦІЯ.....</b>	<b>2</b>
<b>ВСТУП.....</b>	<b>18</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВА ТРАДИЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ.....</b>	<b>29</b>
1.1 Історико-стильові засади класико-романтичної фортепіанної сонати: огляд наукових джерел.....	29
1.2 Історіографія мендельсонознавства: європейський та світовий досвід...	48
1.3 Жанрова класифікація маловідомих творів Ф. Мендельсона.....	66
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>79</i>
<b>РОЗДІЛ 2. ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЦІЛІСНІСТЬ.....</b>	<b>84</b>
2.1 Сонати для фортепіано Ф. Мендельсона: становлення сонатного методу мислення.....	84
2.1.1 Чотири фортепіанні сонати 1820-х років.....	87
2.1.2 Сонати для двох фортепіано <i>D-dur</i> <i>MWV S 1</i> , <i>g-moll</i> <i>MWV S 2</i> ..	94
2.1.3 Сонатина для фортепіано <i>E-dur</i> <i>MWV U 35</i> .....	99
2.1.4 Соната для фортепіано <i>b-moll</i> <i>MWV U 42</i> .....	102
2.1.5 Соната для фортепіано <i>G-dur</i> <i>MWV U 147</i> (фрагмент).....	104
2.2 Опубліковані фортепіанні сонати Ф. Мендельсона .....	106
2.2.1 Соната для фортепіано № 1 <i>E-dur</i> <i>op. 6</i> .....	108
2.2.2 Соната для фортепіано № 2 <i>g-moll</i> <i>op. 105</i> .....	112
2.2.3 Соната для фортепіано № 3 <i>B-dur</i> <i>op. 106</i> .....	115
2.2.4 Фантазія («Шотландська соната») <i>fis-moll</i> <i>op. 28</i> .....	118
2.3 Порівняльна характеристика фортепіанної сонатної спадщини Ф.Мендельсона.....	124
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<i>128</i>
<b>РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ РЕЦЕПЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА.....</b>	<b>133</b>
3.1 Текстологічні особливості рукописів сонат для фортепіано Ф. Мендельсона.....	133



3.2 Виконавські стратегії та інтерпретаційні моделі у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона.....	148
3.2.1 Дихотомія <i>homo rationalis</i> / <i>homo emotionalis</i> у виконавських інтерпретаціях ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона.....	151
3.2.2 Роль жанрової атрибуції у формуванні виконавської інтерпретації Фантазії («Шотландської сонати») <i>fis-moll op. 28</i> .....	159
3.2.3 Виконавський діалог у ранніх сонатах для двох фортепіано Ф. Мендельсона .....	165
Висновки до Розділу 3.....	169
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	173
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	183
<b>ДОДАТКИ</b> .....	203

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми.** У сучасному музикознавстві творчість Фелікса Мендельсона посідає особливе місце як феномен, що репрезентує складний і водночас органічний перехід від естетики віденського класицизму до художнього мислення раннього романтизму. У межах цього перехідного процесу фортепіанна музика композитора відіграє системоутворюючу роль, оскільки саме в ній найбільш виразно виявляються механізми спадкоємності форм, жанрового синтезу та індивідуалізації стилю. Водночас значна частина фортепіанної спадщини митця, насамперед сонати для фортепіано, тривалий час залишалася поза активним науковим і виконавським обігом, що спричинило фрагментарність музикознавчих уявлень про еволюцію його фортепіанного мислення.

В українському музикознавстві проблематика творчості Ф. Мендельсона представлена порівняно обмежено, проте містить важливі методологічні орієнтири. Зокрема, у дисертації М. Веремйової (2012) вперше окреслено поняття *мендельсонознавства* як окремого напрямку українського і світового музикознавства, а також порушено питання про місце композитора у контексті романтичної естетики та ідеї *Gesamtkunstwerk*. Водночас праця Н. Горюхіної «Еволюція сонатної форми» (1973), хоч і не присвячена безпосередньо творчості митця, формує теоретичне підґрунтя для аналізу трансформацій сонатного циклу у музиці XIX століття. Ці дослідження створюють необхідний науковий базис, однак не охоплюють проблеми системного вивчення фортепіанних сонат композитора як цілісного жанрового корпусу.

Історіографія мендельсонознавства засвідчує, що пріоритет у дослідженнях традиційно надавався симфонічним і камерним творам композитора, його ораторіям, а також обмеженому колу найбільш популярних фортепіанних п'єс. Натомість фортепіанні сонати, написані у 1820-х роках, та сонати для двох фортепіано розглядалися переважно як периферійні або суто біографічні епізоди життєтворчості митця. Такий стан музикознавчого вивчення не дозволяє усвідомити ці твори як самостійний жанровий корпус, у межах якого

формується індивідуальний стиль сонатного мислення Ф. Мендельсона, що поєднує класицистичну раціональність із романтичною свободою.

Ранні фортепіанні сонати Ф. Мендельсона тривалий час існували лише в рукописах або малодоступних джерелах і не були інтегровані ані в академічний канон, ані в концертну практику. Лише у ХХІ столітті, завдяки діяльності провідних піаністів-дослідників Роберто Просседи та Ани-Марії Марковіної, ці твори отримали нове виконавське життя, що актуалізувало потребу їх системного музикознавчого осмислення. Виникає ситуація, за якої виконавська практика випереджає теоретичну рефлексію; отже, це створює певний «вакуум» у питаннях жанрової атрибуції, стилістичного аналізу та інтерпретаційних стратегій.

Особливу увагу заслуговують сонати для двох фортепіано, які, попри високий рівень композиторської майстерності, складну поліфонічну фактуру та рівноправність ансамблевих партій, досі залишаються малодослідженими. Їх вивчення відкриває новий вимір фортепіанного мислення композитора, пов'язаний із принципом виконавського діалогу, концертності та ансамблевої драматургії, що виходить за межі традиційного домашнього музикування.

Важливим аспектом дослідження постає звернення до рукописних джерел фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, значна частина яких тривалий час залишалася малодоступною для наукового й виконавського обігу. Це зумовлює необхідність текстологічного аналізу вибраних автографів із залученням джерелознавчого методу, що дозволяє уточнити особливості авторського нотного тексту, виявити характер редакційних змін і простежити окремі риси композиторської роботи над твором. Аналіз рукописів сприяє глибшому осмисленню процесу формування сонатного мислення Ф. Мендельсона та розширює сучасні уявлення про значущість ранніх опусів його фортепіанної спадщини в цілому.

Окремий проблемний пласт *мендельсонознавства* становить Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*, яка, попри свою концертну популярність, залишається дискусійною з погляду жанрової номінації. Поєднання сонатної логіки з фантазійною свободою створює складний гібрид, інтерпретація якого

безпосередньо залежить від усвідомлення його жанрової природи. Таким чином, у музикознавстві переважав контекстний підхід до сонатної творчості Ф. Мендельсона: автори зосереджуються або на загальних характеристиках стилю композитора, або на окремих канонізованих творах, тоді як жанрово-стильова та структурно-драматургічна логіка його сонатного мислення як самодостатнього явища залишаються поза увагою вчених.

**Актуальність теми** пропонованого дослідження зумовлена сукупністю взаємопов'язаних чинників:

- 1) браком системних досліджень, у яких фортепіанні сонати Ф. Мендельсона розглядалися б як цілісний корпус у контексті західноєвропейської традиції XIX століття;
- 2) відсутністю комплексних досліджень, що поєднували б жанрово-стильовий аналіз фортепіанних сонат Ф. Мендельсона та їхнє виконавське прочитання на ґрунті порівняльно-інтерпретологічного підходу;
- 3) зростаючим інтересом концертної практики XXI століття до маловідомих і неопублікованих тривалий час фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, що актуалізує виконавське джерелознавство, текстологію та сучасне прочитання.

Повернення названих творів німецького романтика у репертуар сучасних піаністів вимагає їх нагального обґрунтування в системі новітніх підходів сучасного музикознавства, а також аналізу сучасної виконавської рецепції, яка постає надважливим чинником їх актуалізації в мистецькому просторі України XXI століття.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Її зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» перспективного плану підготовки науково-дослідних та методичних робіт Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського на 2022–2026 рр. (протокол

Вченої ради №5 від 29.12.2021 р.). Тема дисертації була затверджена (протокол №3 від 27 жовтня 2022 р.) та уточнена (протокол №1 від 30.08.2023) на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

**Мета дослідження** – простежити жанрово-стильову еволюцію фортепіанних сонат Ф. Мендельсона в історико-типологічному та порівняльно-інтерпретаційному дискурсах.

Завдання, що складають структурний алгоритм дослідження:

- узагальнити музикознавчі підходи до вивчення класико-романтичної фортепіанної сонати;
- простежити еволюцію фортепіанної сонати в західноєвропейській музичній традиції кінця XVIII – початку XIX століть, визначивши трансформації усталеної жанрової моделі;
- систематизувати маловідомі фортепіанні твори Ф. Мендельсона;
- виявити особливості композиторського мислення у маловідомих та опублікованих фортепіанних сонатах в аспекті жанрової стилістики, формоутворення та авторської концепції;
- дослідити вплив жанрової атрибуції Фантазії *fis-moll op. 28* («Шотландська соната») на формування виконавської інтерпретації твору;
- здійснити порівняльну характеристику фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона задля виявлення внутрішньої цілісності, жанрово-стильової диференціації корпусу творів та традицій наслідування;
- за допомогою джерелознавчого методу виявити текстологічні особливості рукописів маловідомих фортепіанних сонат Ф. Мендельсона (за матеріалами, що зберігаються в *Bodleian Libraries* (Бодлеанська бібліотека Оксфордського університету), *Leeds University Library* (Бібліотека Університету Лідса), *Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz* (Музичний відділ зі спадщиною Ф. Мендельсона Державної бібліотеки в Берліні) та *Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin* (Цифрові зібрання Державної бібліотеки в Берліні);

- на основі досвіду творчого спілкування з А.-М. Марковіною, Р. Просседою, Р. Л. Тоддом визначити роль сучасної виконавської практики у «поверненні» маловідомих фортепіанних сонат Ф. Мендельсона;
- визначити основні інтерпретаційні моделі втілення дихотомії *homo rationalis* / *homo emotionalis* у сучасній виконавській практиці маловідомих сонат для фортепіано Ф. Мендельсона.

**Об'єкт дослідження** – жанр фортепіанної сонати в західноєвропейській музиці кінця XVIII – першої половини XIX століть.

**Предмет дослідження** – фортепіанні сонати Ф. Мендельсона у контексті їх актуалізації в музикознавстві та виконавському мистецтві XXI століття.

**Матеріалом дослідження** є повний корпус творів композитора у сонатному жанрі та дотичних до нього, а саме:

– композиторський текст фортепіанних сонат *a-moll BWV U 8*, *c-moll BWV U 17*, *e-moll BWV U 19*, *f-moll BWV U 23*, *G-dur BWV U 147*, *b-moll BWV U 42*, №1 *E-dur op. 6*, №2 *g-moll op. 105*, №3 *B-dur op. 106*, Фантазії *fis-moll op. 28* («Шотландської сонати»), Сонатини для фортепіано *E-dur BWV U 35*, Сонат для двох фортепіано *D-dur BWV S 1* та *g-moll BWV S 2*<sup>1</sup>;

– аудіо- та відеозаписи виконань піаністів-віртуозів:

- Роберто Просседа – повне зібрання фортепіанних творів (*Mendelssohn: Complete Piano Works*, 2019), *Universal Music Group*;
- Роберто Просседа та Алессандра Аммара – повний запис творів для фортепіано в чотири руки Ф. Мендельсона (зокрема сонати для двох фортепіано *BWV S 1*, *BWV S 2*), *Decca Records*, 2015;
- Ана-Марія Марковіна – повне зібрання творів для фортепіано соло (*Mendelssohn: Complete Works for Piano Solo*), *Hänssler Classic*, 2022;
- Марія Грінберг – *Fantasia (Sonate écossaise) fis-moll, op. 28*, Мелодія, 1960;

---

<sup>1</sup> Хронологічні межі обраного матеріалу дисертації охоплюють 1820–1833 рр.

- Андраш Шифф – *Fantasia (Sonate écossaise) fis-moll, op. 28*, концертний запис від 19 березня 2014 р., *Tokyo Opera City Concert Hall*.

**Методологія дослідження.** Розв'язання поставлених завдань здійснюється на ґрунті взаємодії теоретико-методологічних підходів новітнього музикознавства та виконавської практики:

- *історико-типологічний* – залучений для аналізу сонатної спадщини Ф. Мендельсона в контексті розвитку західноєвропейської фортепіанної музики XIX століття, проблем рецепції, жанрової ієрархії та текстології;
- *системний* – уможливорює розгляд фортепіанних сонат композитора як цілісного жанрового корпусу, в якому взаємодіють історико-стильовий, структурно-драматургічний та виконавський рівні;
- *жанрово-стильовий* – спрямований на осмислення композиторської інтерпретації усталених моделей західноєвропейської сонатної традиції, виявлення механізмів жанрової спадкоємності та трансформації класицистичної сонатної форми у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона;
- *структурно-функціональний* – виявляє діалектику формоутворення, логіку тематичних процесів, драматургічних і семантичних функцій в межах сонатного циклу;
- *компаративний* – забезпечує коректне зіставлення сонат Ф. Мендельсона як між собою, так і з сонатними творами композиторів XIX століття;
- *порівняльної інтерпретології* – спрямований на виявлення відмінностей і спільних рис у трактуванні фортепіанних сонат Ф. Мендельсона, що дозволяє простежити варіативність підходів виконавців до розуміння драматургії сонатного циклу, темпоритмічної організації, артикуляційної та динамічної реалізації;
- *джерелознавчий* – впроваджений для аналізу авторського нотного тексту на основі рукописів і бібліотечних матеріалів, для виявлення його редакційних особливостей, варіантності та інтерпретаційного потенціалу виконавського прочитання.

**Теоретична база.** Концепція дисертації спирається на фундаментальні напрями сучасного музикознавства:

- *історія новоєвропейської музики* (О. Антонець, 2004; О. Демченко, 1997; Гао Ц., 2024; Л. Гнатюк, 1995, 2012; М. Жаркова, 2016; О. Лігус, 2020; Ю. Лошков, 2012; П. Муляр, 2025; О. Погода 2009; О. Рощенко, 2006; О. Осока, 2009, 2011; Н. Туровська, 2012; О. Чередниченко, 2008; М. Чернявська, 2002, 2015; С. Brown, 2003; J. Chernaik, 2015; Н. Davison 1912; Р. Gülke, 2017; М. Geck, 2009; О. Keller, 1903; G. Marek, 1972; Р. Mercer-Taylor, 2004; D. Mintz, 1964; L. Plantinga, 1984; С. Rosen, 1995; R. Todd, 1991, 2001, 2004, 2011; E. Werner, 1963);
- *теорія жанру, стилю та музичної форми* (Н. Горюхіна, 1973, 1985; І. Коханик, 2002; В. Кочнєв, 2022; Л. Корній, 2018; Т. Нечаєнко, 2021; О. Лішафай, 2021; В. Омельченко, 2001; Н. Очеретовська, 2012; В. Падалко, 2023; Д. Резник, 2004; А. Сагалова, 2023; В. Сємикін, 2012; К. Штрифанова, 2007; Л. Шаповалова, 2003, 2007, 2009, 2014; С. Шип, 1998; А. Edler, 2003; D. Ernst, 2016; D. Kämper, 1987; В. Taylor, 2011; K. Walshaw, 2017.);
- *музична інтерпретологія та виконавське музикознавство* (О. Бурська, 2022; Г. Ганзбург, 2013; Т. Глушук, 2016; О. Катрич, 2000; Н. Кашкадамова, 1998, 2006, 2014; Н. Кучма, 2017; О. Маркова, 2002; В. Москаленко, 1994, 2001, 2009, 2013, 2021; Ю. Ніколаєвська, 2020; О. Потоцька, 2012; К. Сагалова, 2023; О. Сокол, 2013; Т. Сирятська, 2008; І. Сухленко, 2011, 2015, 2017, 2018; К. Тимофєєва, 2008; К. Тищенко, 2006, 2008; М. Удовиченко, 2012; О. Фекете, 2009; S. Reichwald, n.d.);
- *фортепіанне мистецтво, виконавська майстерність* (В. Білоус, 2005; Т. Веркіна, 2008; Ж. Дедусенко, 2002; Л. Касьяненко, 2003; Г. Курковський, 1983; А. Кутасевич, 2017; Н. Кучма, 2017; О. Міц, 2015; В. Приходько, 1997; В. Шукайло, 2001, 2004, 2017; В. Ян, 2011, 2017);
- *світове мендельсонознавство* (історико-теоретичні та аналітичні дослідження) (М. Веремйова, 2006, 2009, 2011, 2012; К. Жабинський, 1995; М. Забара, 2010, 2013; І. Іванова, А. Мізітова, 1995; Д. Купіна, Г. Гребенюк, 2019; Н. Очеретовська, 1995, 2012; І. Польська, 1995; К. Тимофєєва, 2021; І. Седюк, 2017; Н. Червинська, 2009; L. Botstein, 1993;



J. Cooper, 2004; A. Formaro, 2017; M. Gelbart, 2013; M. Kimber, 2002, 2003; F. Krummacher, 1992; P. Mercer-Taylor, 2004; R. Todd, 1991, 2001, 2004, 2011; J. Sposato, 2006);

- *міждисциплінарні підходи (семантика, психологія, онтологія музики)* (О. Александрова, 2018; О. Белоєнко, 2020; Л. Зайцева, 2004; А. Зварич, 2012, 2015; О. Злотник, 2018; І. Коновалова, 2019; Б. Нагай, 2017; В. Омельченко, 2001; О. Рощенко, 2006; Н. Рябуха, 2014, 2017; Н. Савицька, 2010; О. Самойленко, 2020);
- *довідково-енциклопедичні видання та інтернет-ресурси* (Л. Корній, 2006; О. Котляревська, 2008; Oxford English Dictionary, n.d.; M. Crum, 1980–1983; F. Mendelssohn Bartholdy, 1863; R. Elvers, 1986; M. Citron, 1987; F. Hiller, 1874; Singakademie zu Berlin; Breitkopf & Härtel).

**Наукова новизна отриманих результатів.** У музикознавстві *вперше*:

- виявлено етапи еволюції сонатного методу мислення Ф. Мендельсона шляхом комплексного аналізу повного корпусу його фортепіанних сонат;
- уведено до наукового обігу низку маловідомих творів цього жанру (*a-moll MWV U 8, c-moll MWV U 17, e-moll MWV U 19, f-moll MWV U 23, G-dur MWV U 147, b-moll MWV U 42, D-dur MWV S 1 та g-moll MWV S 2*);
- розкрито специфіку драматургії Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* як новаційного зразка жанрового синтезу в добу раннього романтизму;
- доведено залежність інтерпретаційних стратегій від жанрової атрибуції твору на прикладах творчості Р. Просседи, А.-М. Марковіної;
- запропоновано моделі виконавських стратегій крізь діалектику образів *homo rationalis* і *homo emotionalis*;
- обґрунтовано роль виконавського діалогу як основи ансамблевої драматургії сонат для двох фортепіано.

Отримані результати уточнюють уявлення про місце фортепіанних сонат композитора в історії західноєвропейської музики першої половини XIX століття, розширюють методологічні можливості сучасної інтерпретології та

створюють підґрунтя для подальших досліджень жанрової еволюції фортепіанної музики доби раннього романтизму.

**Практична значущість отриманих результатів** дослідження полягає у можливості їх використання у різних сферах музично-професійної діяльності: виконавській, педагогічній, науково-методичній та репертуарно-просвітницькій. Сформульовані положення щодо жанрово-стильових і структурно-драматургічних принципів сонат і фантазій Ф. Мендельсона для фортепіано можуть бути безпосередньо застосовані піаністами при підготовці концертних програм і конкурсного репертуару в класі спеціального фортепіано, сприяючи усвідомленню авторського задуму, логіки формотворення та інтерпретаційних пріоритетів.

Результати дослідження мають прикладне значення для педагогічної практики у закладах вищої та фахової передвищої мистецької освіти. Матеріали дисертації можуть бути використані у викладанні навчальних дисциплін «Історія фортепіанного мистецтва», «Аналіз музичних творів», «Інтерпретація фортепіанного твору», «Історія музики романтизму», а також у класах загального та спеціалізованого фортепіано та камерного ансамблю.

Запропоновані аналітичні моделі й інтерпретаційні підходи слугуватимуть методичною основою для формування цілісного бачення взаємозв'язку історичної еволюції жанру, сонатної структури, композиторського стилю та виконавської концепції.

Уведення до навчального й концертного обігу маловідомих та тривалий час неопублікованих фортепіанних сонат сприяє розширенню репертуару сучасних піаністів і уточненню усталених уявлень про фортепіанну творчість композитора. Аналітичні висновки щодо ранніх сонат і сонат для двох фортепіано можуть бути використані при укладанні навчальних програм, формуванні тематичних концертних циклів і підготовці лекцій-концертів, орієнтованих на актуалізацію класико-романтичної спадщини.

Матеріали дисертації мають методологічне значення для подальших музикознавчих досліджень, пов'язаних із проблемами жанрового синтезу, еволюції сонатної форми, теорії інтерпретації. Запропоновані підходи до аналізу

виконавських стратегій, а також концепти *homo rationalis* і *homo emotionalis* можна застосовувати при вивченні фортепіанної музики інших композиторів класико-романтичної традиції.

Отримані результати можуть бути використані у підготовці методичних рекомендацій, навчальних посібників і наукових публікацій, а також у практиці наукового керівництва роботами здобувачів вищої школи України, що підтверджує їх перспективність для розвитку сучасної музичної освіти та виконавського мистецтва.

**Апробація результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і практика» (Харків, 13–14.02.2023 р.);
- Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і практика» (Харків, 11–12.02.2025 р.);
- Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 07–08.05.2026 р.);
- IX Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності (Одеса, 29.06–01.07.2026);
- Міжнародна науково-практична конференція «Fundamental and applied scientific research: current state and development trends» (Прага, Чехія, 06–08.07.2026 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлено у 3 статтях, опублікованих у наукових виданнях України, затверджених МОН України як фахові (категорія Б).

**Структура роботи.** Дисертація складається з Анотації, Вступу, трьох основних Розділів та 8 підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків.

Загальний обсяг наукової праці становить 222 сторінок, з них основного тексту – 166 сторінок. Список використаних джерел – 211 найменувань, з них 82 є іншомовними.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНРОВА ТРАДИЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ СОНАТИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ XVIII–XIX СТОЛІТЬ

#### *1.1 Історико-стильовий контекст розвитку фортепіанної сонати: огляд наукових джерел*

Історичний розвиток художньої культури завжди вирізняється багатовимірністю. Зміна стильових орієнтирів передбачає не лише радикальне оновлення та перегляд усталених цінностей, але й збереження традицій, що нерідко пов'язане з ретроспективним зверненням до минулого. Композиторська творчість, з одного боку, інтегрує стильові процеси, що позначаються на мовностильових якостях музичних творів, а з іншого – постає формою індивідуального художнього самовираження, у межах якого формується авторський стиль як прояв творчої особистості митця.

Стиль як *історична категорія* пояснює природу багатовимірності явищ музичного мистецтва. Стиль охоплює систему взаємопов'язаних принципів і ознак, що забезпечують цілісність музичного явища та водночас виконують диференціюючу функцію, дозволяючи ідентифікувати творчість композитора, школи або епохи. У конкретному творі художній стиль визначається як «комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту певної множини мистецьких артефактів» (Шип, 2023: 124), що узагальнила ще західноєвропейська естетика XIX століття: стиль як єдність форми та змісту (Г. Ф. Гегель). У сучасному музикознавстві ця категорія відіграє ключову роль у пізнанні художніх процесів і віддзеркалює його ієрархічність.

Стиль як *семіотичний об'єкт* репрезентує систему інтонаційних зв'язків і виразових засобів, формуюючи спосіб музичного мислення митця. Мовностильова своєрідність художньої організації музичного твору забезпечує стильову якість музичних явищ, їх упізнаваність..

Для виконавців першочерговим є розуміння *стилю як когнітивної категорії*, що розкриває сенс композиторського мислення через драматургічну логіку, через яку втілюється образний зміст музичного твору. У цьому сенсі стиль постає як

музично-естетична категорія, що відображає закономірності розвитку мистецтва. Іншими словами, стиль у музиці постає як *вищий рівень художньої єдності*, що об'єднує різноманітні прояви музичної практики: від індивідуального – до національного й епохального.

Сучасні дослідники наголошують на багаторівневій природі стилю, що охоплює індивідуальний (композиторський і окремого твору), національний та історичний виміри. Зокрема, І. Коханик зазначає, що «стиль творить особистість, яка акумулює інтонації епох» (Коханик, 2004: 38), що дозволяє трактувати індивідуальний стиль як своєрідний синтез історичного досвіду та особистісного начала. У цьому ж руслі думка В. Суханцева підкреслює, що творчий стиль «перевищує стиль епохи» і постає як «бунт проти норми» (Суханцева, 2000), наголошуючи на активній, перетворювальній ролі митця у процесі стилеутворення, що дає підстави інтерпретувати стиль як історично змінне явище, відкрите до постійної трансформації.

Важливою є й комунікативна функція стилю, оскільки художній стиль не обмежується лише звуковою матерією, а постає як феномен індивідуальної та колективної психіки, пов'язаний із процесами сприйняття, уявлення та осмислення мистецьких явищ (Шип, 2023). Важливим доповненням до розуміння стильової багатовимірності є положення про те, що жоден твір мистецтва не належить виключно одному стилю, оскільки у художній практиці завжди відбувається взаємодія різних стильових начал (Шип, 2023). Такий підхід узгоджується з розумінням стилю як *динамічного процесу* музичного мислення, що зумовлений психологічними та соціокультурними умовами та звуковою (безпредметною) специфікою організації музичної мови. У цьому сенсі стиль постає не як статична сукупність ознак, а як результат взаємодії структурних елементів музичного твору та роботи свідомості композитора і виконавця. Хоча не кожен митець, який прагне самовираження, формує індивідуально виразний стиль. Явище індивідуального художнього стилю є співмірним масштабності творчої особистості, яка у процесі творчості долає межі «цінності для себе» і набуває значущості як «цінність для інших».

Відома максима Жорж-Луї Леклерка де Бюффона «Стиль – це людина» підкреслює визначальну роль особистісного начала в художній творчості, як пише В. Москаленко (Москаленко, 2013). У цьому сенсі стиль доцільно трактувати не лише як ієрархічне явище (сукупність ознак, системних зв'язків елементів та рівнів організації музичного матеріалу), але і як спосіб художнього мислення людини-творця, що визначає засадничі принципи інтерпретації мистецького явища (твір, жанр). Тож *антропологічний дискурс* у дослідженні музичного стилю також набирає обертів.

Таким чином, стиль у музиці постає як цілісна, інтонаційно зумовлена система, історично детермінована та водночас індивідуалізована, коли в певних національних контекстах поєднуються і взаємодіють такі діалектичні ознаки і властивості історичного процесу як стабільність і динамізм, традиція і новаторство.

Зміна стилів у історії музичної культури зумовлена комплексом чинників, серед яких важливе місце займають як зовнішні соціально-історичні обставини, так і внутрішні закономірності розвитку мистецтва. Зокрема, становлення романтизму було значною мірою підготовлене глибокими суспільними трансформаціями кінця XVIII століття, що спричинили переоцінку цінностей і зміну художніх орієнтирів. Раціоналістичні засади естетики Просвітництва поступово втрачали актуальність у нових історичних умовах, поступаючись інтересу до внутрішнього світу людини, її емоційної сфери, індивідуального переживання. Поряд з цим, активізувалися процеси національної самосвідомості та самоідентифікації, що також знайшло відображення у становленні нових композиторських шкіл і поглибленні психологізації творчості.

Важливо підкреслити, що поняття «історична епоха» і «історичний стиль» не є тотожними: епоха охоплює ширший культурний контекст і може включати різні, інколи навіть протилежні стильові явища. Показовими є так звані перехідні періоди, коли попередній стиль втрачає актуальність, а новий ще тільки формується. Саме в такі моменти відбувається інтенсивне оновлення художнього мислення.

Перехід від класицизму до романтизму був складним і суперечливим процесом. Для представників класицистичної традиції нові тенденції часто здавалися відходом від ясності, гармонії та логічності. Разом з цим, романтичне мистецтво формувало іншу систему цінностей, у центрі якої опинилися ірраціональне, фантастичне та індивідуально-особистісне начало.

Романтизм значно розширив образно-тематичні можливості мистецтва і, відповідно, арсенал художніх засобів. Відбулася переоцінка жанрів, активізувався розвиток нових інтонаційних форм, більш гнучких і здатних передати складність внутрішнього світу людини. Однією з провідних тенденцій стало посилення ліричного начала, що сприяло утвердженню особистісного типу висловлювання.

Хронологічні межі романтизму в музичному мистецтві є умовними, оскільки формування романтичного стилю відбувалося поступово й нерівномірно. Це зумовлює необхідність розглядати романтизм не як чітко окреслений історичний період, а як тривалий процес стильової трансформації.

Становлення романтизму в західноєвропейській культурі значною мірою було зумовлене наслідками Великої французької революції, яка радикально змінила систему суспільних і естетичних цінностей. Як підкреслює К. Дальхауз у дослідженнях історії музичного стилю, злам кінця XVIII століття призвів до переосмислення самої ідеї художньої універсальності, поступового формування нової естетики індивідуального висловлювання (Dahlhaus, 1989). Розчарування в просвітницьких ідеалах раціонального прогресу, загальної суспільної гармонії та щастя сприяло формуванню нового світовідчуття, в якому домінували трагізм і суб'єктивність, катаклізми та зображення загострених емоційних станів. Раціоналізм естетики Просвітництва поступово втрачав свою універсальність, поступаючись більш складній і суперечливій художній картині світу.

Соціально-політичні процеси в Європі початку XIX століття, зокрема в Німеччині та Італії, стимулювали розвиток національної самосвідомості, що безпосередньо відобразилося в мистецтві. К. Розен у праці *“The Romantic Generation”* зазначає, що романтизм не є різким розривом із класицизмом, а



радше поступовою трансформацією його художньої системи, у якій класичні форми набувають нового змістового наповнення (Rosen, 1995).

Особливого значення набуває співвідношення жанру та індивідуального стилю. Якщо у класицизмі жанр регламентував закони організації художнього змісту, то в добу романтизму він зазнав суттєвої трансформації під впливом прагнення до свободи самовираження. Саме в цей період остаточно утверджується поняття індивідуального стилю, що стає визначальним для музичного мислення XIX століття.

Внутрішня логіка розвитку західноєвропейської музичної культури визначається діалектикою традиції та оновлення. Наприкінці XVIII століття вже у творчості віденських класиків спостерігається тенденція до синтезу стилів, однак ця тенденція не була спрямована на руйнування стилістичної системи, скоріше, на її збагачення та універсалізацію. Романтичне світосприйняття формує уявлення про світ як динамічну, внутрішньо суперечливу єдність. Це зумовлює прагнення до постійного оновлення художніх форм, подолання канонічних обмежень і створення більш гнучкої системи виразності.

Центральним образом композиторської творчості стає незвичайна людина – Поет, Артист, тобто творча особистість, схильна до глибоких внутрішніх переживань і філософської рефлексії. У 1804 році А. Сальєрі зазначав: «З цього часу, як я помітив, смак в музиці поступово змінився, ставши абсолютно протилежним тому, що було в мій час. Химерність і змішання стилів прийшли на зміну ясності і величній простоті» (Mosel, 1827: 173).

Багаторівнева природа стилю передбачає взаємодію індивідуального, національного та історико-епохального рівнів художнього мислення. У межах одного музичного твору можуть співіснувати різночасові стильові імпульси, що особливо характерно для музики першої половини XIX століття. Особливого значення набуває звернення романтиків до історичного минулого. Як зазначає Р. Тарускін у *Oxford History of Western Music*, романтичне «відкриття минулого часто було не реконструкцією історичної автентичності, а його естетичною інтерпретацією відповідно до сучасних художніх потреб» (Taruskin, 2005: 165).

Показовим прикладом слугує відродження музики Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, зокрема у творчості Ф. Мендельсона.

Історичний розвиток музичного мистецтва не є лінійним процесом повного заперечення попередніх художніх моделей. Навпаки, стильові трансформації часто відбуваються через переосмислення вже існуючих жанрових і композиційних структур. У цьому контексті романтизм постає не як радикальне руйнування класицистської системи, а як її внутрішнє оновлення, у межах якого традиційні форми набувають нової інтонаційно-драматургічної функції.

Важливою рисою романтичного мистецтва стала психологізація змісту художнього твору. Музика дедалі більше орієнтується на внутрішній світ особистості, що зумовлює домінування ліричного типу висловлювання. Композитор постає не лише як творець форми, а як носій суб'єктивного духовного досвіду. Тобто, відбувається поляризація інтимно-особистісного і відкрито-публічного типів сприйняття. Ці процеси супроводжувалися психологізацією мистецтва, зростанням інтересу до особистісних питань, активною увагою композиторів до поетичного слова та зануренням у світ прихованих у ньому смислів. Звідси актуалізація *ліричного типу висловлювання*, що представляє і нову систему ціннісних координат, і авторську позицію, і саму структуру художнього вислову. Все частіше композитор XIX століття виявляється схильним до рефлексії, коли його творчість постає як сповідь найбільш потаємних думок.

Еволюція музичної мови зіштовхує дві протилежні тенденції – збереження класицистських норм, що регламентують відносини між різними компонентами системи, та їх перебудова, що відкриває нові шляхи у розвитку. Таким чином, відбувається трансформація самої музичної мови. З одного боку, зберігаються елементи класичної структурної організації, з іншого – посилюється тенденція до індивідуалізації тематизму, варіантного розвитку та драматургії. Як зазначає К. Дальхауз, романтична музика характеризується зміщенням акценту від нормативної форми до процесуального становлення музичного змісту (Dahlhaus, 1988: 337).

У статті О. Лігус «Проблема дефініції романтизму: історіографічний аспект» романтизм розглядається як складне, багаторівневе й неоднозначне явище, що не піддається однозначному визначенню в межах єдиної мистецтвознавчої концепції. Дослідниця підкреслює, що протягом XIX–XXI століть романтизм трактувався науковцями по-різному: як художній напрям, стиль, творчий метод, мистецька епоха або особливий тип художнього мислення. Причину такої множинності дефініцій авторка вбачає у багатолікості самого феномена романтизму, його різному прояві в окремих видах мистецтва та національних культурах.

Особливу увагу О. Лігус приділяє співвідношенню класицизму і романтизму, наголошуючи, що у музичному мистецтві перехід між цими стильовими системами не мав характеру різкого естетичного чи композиційного зламу. На відміну від літератури, де романтизм виник як своєрідний протест проти нормативності, раціоналізму та жанрової регламентації класицизму, у музиці процес формування романтичного мислення відбувався значно поступовіше. Дослідниця підкреслює, що сама природа музичного мистецтва вже містила емоційний і суб'єктивний компонент, тому романтизм у музиці не став повним запереченням класицистичних принципів, а розвивався через їх переосмислення та внутрішню трансформацію.

У цьому контексті О. Лігус звертається до концепції «панромантизму» музики, згідно з якою романтичний тип художнього моделювання був певною мірою закладений у самій специфіці музичного мистецтва ще до формування романтизму як окремої епохи. Відтак романтичні тенденції в музиці виявлялися не як абсолютне заперечення класичної традиції, а як її подальший розвиток, що спричинило тривале співіснування ознак класицизму та романтизму у творчості композиторів першої половини XIX століття.

Дослідниця також акцентує увагу на умовності хронологічних меж романтизму. Вона зазначає, що різні музикознавці по-різному визначають початок романтичної епохи: одні пов'язують її становлення з творчістю Ф. Шуберта і К. М. Вебера, інші вбачають витoki романтичного стилю вже у пізніх творах В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Саме тому, на думку О. Лігус,

романтизм у музиці доцільно розглядати не лише як конкретно-історичний період, а як складну динамічну систему художнього мислення, у якій співіснують різноспрямовані й навіть суперечливі тенденції.

Важливим положенням статті є теза про те, що романтизм у музиці функціонував значно довше, ніж у літературі, виходячи за межі XIX століття. Це дало підстави багатьом музикознавцям трактувати романтизм саме як цілісну художньо-історичну епоху. О. Лігус підкреслює, що в музичному мистецтві романтична естетика поступово трансформувала класицистичні принципи формотворення, тематичного розвитку та художнього мислення, не руйнуючи їх остаточно. Унаслідок цього у творчості композиторів перехідного періоду – зокрема пізнього Л. Бетховена, Ф. Шуберта, раннього Ф. Мендельсона – спостерігається органічне поєднання класицистичної логіки форми та романтичного світовідчуття.

Окремо дослідниця наголошує на значенні індивідуалізації художнього мислення в епоху романтизму. Саме прагнення до свободи самовираження, суб'єктивності, емоційної відкритості та національної самобутності визначає, на думку О. Лігус, сутність романтичної естетики. Це сприяло поступовій трансформації традиційних жанрових моделей, зокрема й фортепіанної сонати, яка у творчості композиторів XIX століття дедалі більше перетворювалася з нормативної класичної структури на індивідуалізований простір особистісного, психологічного й філософського висловлювання (Лігус, 2017).

Історико-стильові процеси безпосередньо вплинули на розвиток музичної форми, зокрема сонатного жанру. У класико-романтичний період соната зазнає суттєвих змін в інтонаційно-образному мисленні, зберігаючи при цьому зв'язок із традицією на рівні структурного мислення. Сонатна форма сформувалася внаслідок тривалого історичного процесу та відображала зміну типів музичного мислення в європейській культурі. Її еволюція була пов'язана не лише з удосконаленням композиційної техніки, але й зі зміною уявлень про драматургію, тематизм, музичний час і художню цілісність твору. Саме тому сонатність доцільно розглядати не лише як структурну модель, а як особливий принцип організації музичного мислення, здатний набувати різних історико-стильових

форм. Досягнувши високого рівня розвитку у період класицизму, сонатна форма у нових умовах трансформується відповідно до вимог романтичної естетики: її структурна модель поступово втрачає універсальність, поступаючись більш індивідуалізованим проявам сонатного методу мислення. У цьому сенсі сонатна форма перестає бути регламентованою схемою і постає як відкрита структура, здатна до індивідуального переосмислення відповідно до художнього задуму митця.

Найбільш показово ці процеси проявилися у фортепіанній сонаті, яка впродовж кінця XVIII – першої половини XIX століття набула концептуалізації серед інших жанрів європейської інструментальної музики. Саме соната для фортепіано виявилася своєрідним простором взаємодії двох тенденцій: з одного боку, вона зберігала структурно-драматургічні принципи класицистичного сонатно-симфонічного циклу, а з іншого – активно реагувала на нові естетичні запити доби раннього романтизму, пов'язані з індивідуалізацією висловлювання, психологізацією образної сфери та посиленням ліричного начала. Унаслідок цього жанр фортепіанної сонати поступово виходить за межі камерної моделі комунікації в світському суспільстві (творчість Й. Гайдна, В. А. Моцарта) та набуває рис динамічної форми художнього мислення, відкритої до стильових трансформацій епохи *Sturm und Drang* (Сонати Л. Бетховена зрілого періоду) і навіть вищих духовних прозрінь (Фортепіанна соната № 32 *c-moll*, *op.* 111 Л. Бетховена).

У сучасному музикознавстві фортепіанна соната розглядається не лише як жанрова модель, а й як динамічна форма художнього мислення. Так, Ч. Розен потрактовує класицистичну сонату як певну систему напружених взаємозв'язків між тематичними та тональними сферами. На його думку, сонатна форма функціонує як спосіб музичного мислення, що організує матеріал через розвиток і конфлікт тематичних структур. У романтичну епоху ця система зазнає трансформації: принцип жорсткої структурної детермінації поступається більш вільному становленню форми, де форма постає як результат розвитку музичного змісту, а не як наперед задана схема (Rosen, 1988).

Таким чином, соната зберігає структурні принципи класицизму, але наповнюється новою, індивідуалізованою семантикою.

У межах сучасної теорії сонати важливе місце займає концепція деформації жанрової моделі, запропонована Д. Гепокоскі та В. Дарсі. Дослідники вводять поняття «*sonata deformation*», під яким розуміють свідоме відхилення від нормативної класичної схеми (Hepokoski; Darcy, 2006). У романтичній музиці такі відхилення стають не винятком, а закономірністю, що відображає прагнення композиторів до індивідуалізації форми та розширення її виразових можливостей.

Значний внесок у розуміння історичної еволюції сонати зробив В. Кеплін, який трактує класичну форму як систему функціональних елементів (експозиційних, розвиткових, каденційних тощо) (Caplin, 1998). З позицій цієї теорії особливо виразно простежується, як у ранньоромантичній музиці порушуються усталені функціональні співвідношення, що призводить до більшої свободи формотворення і водночас ускладнення внутрішньої логіки музичного розвитку.

Н. Рябуха, С. Новосадова та Н. Ашихміна у статті зазначають, що перехід від класицизму до романтизму супроводжувався суттєвим переосмисленням жанру фортепіанної сонати. Якщо у класицистичній традиції соната репрезентувала передусім логічну завершеність і структурну рівновагу, то в романтизмі вона поступово перетворюється на форму індивідуалізованого художнього висловлення. Основними тенденціями розвитку жанру стають індивідуалізація форми, посилення емоційної виразності, філософська заглибленість образної сфери та зростання ролі особистісного начала у музичному висловленні. У центрі композиторської уваги опиняються психологізм, суб'єктивність, емоційна експресія та внутрішня драматургія музичного розвитку (Рябуха, Новосадова, Ашихміна, 2024).

Авторки підкреслюють, що романтична соната, зберігаючи основні принципи класицистичної форми, водночас зазнає істотних змін на рівні тематизму, гармонічної мови та композиційної організації. Композитори

порушують принцип симетрії, розширюють масштаби форми, посилюють роль наскрізного розвитку й циклічних зв'язків між частинами.

Тематичний розвиток дедалі частіше ґрунтується на варіативній трансформації мотивів, які набувають інтонаційної індивідуалізації та символічного значення. Водночас ритмічна свобода, хроматизація гармонічної мови, посилення ролі модуляцій і контрастність фактур сприяють формуванню багат шарового музичного простору, здатного передавати складні психологічні стани та внутрішні конфлікти особистості, а драматургія тяжіє до безперервного психологічного розгортання.

Особливого значення у романтичній сонаті набуває принцип програмності. На думку дослідниць, музика вже не обмежується передаванням узагальнених емоційних станів, а нерідко набуває конкретного образного, символічного або філософського змісту. У зв'язку з цим тематичний матеріал починає функціонувати як носій певних ідей, переживань чи художніх образів, що наближає сонату до жанру музичної драми або філософської поеми (Рябуха, Новосадова, Ашихміна, 2025).

У дослідженні також наголошується, що в романтичній естетиці соната поступово перестає бути виключно нормативною композиційною схемою та перетворюється на складний художній простір, здатний втілювати філософські, психологічні й поетичні смисли. Тим самим трансформується і саме поняття сонатності, яке починає трактуватися не лише як структурна модель, а і як особливий тип музичного мислення (Рябуха, Новосадова, Ашихміна, 2024).

У системі уявлень романтичної естетики важливим є також підхід Л. Плантінга, який наголошує на зростанні ролі ліричного начала у фортепіанній музиці XIX століття. На його думку, саме інструментальна мініатюра стає провідною формою вираження індивідуального переживання, що певною мірою впливає і на трактування сонати: вона дедалі більше наближається до поемного, оповідного типу мислення (Plantinga, 1984). У цьому ж руслі Р. Тарускин підкреслює, що романтична інтерпретація традиційних жанрів, зокрема сонати, нерідко пов'язана не з їх збереженням у первісному вигляді, а з переосмисленням

історичного досвіду (Taruskin, 2005). Це дозволяє розглядати фортепіанну сонату XIX століття як своєрідний простір взаємодії традиції та новаторства.

У ранньо-романтичний період (Ф. Шуберт, К. М. Вебер, Ф. Мендельсон) сонатний цикл зберігає зовнішню класицистичну структуру, однак внутрішньо зазнає змін. Посилюється контрастність тематичних сфер, зростає роль ліричного начала, а драматургія набуває більш оповідного, «поемного» характеру. Соната дедалі частіше виходить за межі суто камерного мислення, набуваючи рис публічного, сценічного жанру. Традиційний сонатно-симфонічний цикл виявився недостатньо гнучким для втілення нових художніх ідей, що зумовило його переосмислення. З одного боку, зберігаються окремі структурні принципи, з іншого – посилюється індивідуалізація трактування жанру, зростає роль ліризму (через пісенний тематизм), варіантного розвитку та інтонаційної гнучкості.

У класико-романтичній фортепіанній сонаті зазнає суттєвої трансформації саме поняття музичного конфлікту. Якщо у класицистичній моделі конфлікт здебільшого має тонально-тематичний характер і реалізується як зіставлення структурно оформлених тем, то в романтичному мисленні він набуває психологічного виміру. Конфлікт дедалі частіше інтерпретується як зіткнення внутрішніх емоційних станів, настроїв та суб'єктивних переживань, що змінює саму природу сонатної драматургії, підсилюючи психологічний рівень експресії.

Романтичне переосмислення сонатного циклу зумовило трансформацію класицистичних принципів тематичного контрасту та композиційної логіки. На це звертає увагу Т. Чабан, наголошуючи, що: «... для сонати першої половини XIX століття притаманна тенденція до розповідності, епічності, словом, відчувається драматична інтрига драматургії, зокрема й поемна ідея “стисненого” циклу, в якому антитетичність тем-образів “покривається” варіативністю монологічного викладення на ґрунті монотематичних побудов цілого» (Чабан, 2019, с. 99).

Характерною ознакою романтичного періоду є посилення процесів *жанрової гібридизації*, у межах яких фортепіанна соната взаємодіє з іншими типовими інтонаційними моделями. У музичний тематизм активно залучаються елементи



пісенності, танцювальності, оперної декламаційності, концертної віртуозності. Така взаємодія призводить до розширення виразових можливостей жанру та поступового «розмивання» стереотипів конфліктної драматургії, що відбиває загальну тенденцію композиторської практики XIX століття до синтезу різних художньо-структурних принципів відображення дійсності (лірика, епос, наратив, мініатюризм). У сонатах цього періоду зменшується роль *зовнішнього* конфлікту, натомість посилюється значення інтонаційної виразності та фактурної різноманітності «*внутрішньої форми*», яка увиразнює індивідуальний пошук митця в цій жанровій сфері та стильову репрезентацію в конкретному творі.

Однак опора на класицистичний ґрунт сонатного жанру в класико-романтичній музиці зберігається (наприклад, Сонати К. М. Вебера для фортепіано № 1 *C-dur op. 24*, № 2 *As-dur op. 39*; Сонати Й. Гуммеля для фортепіано № 1 *C-dur op. 2a*, № 2 *Es-dur op. 13*, № 3 *f-moll op. 20*; Сонати для фортепіано *op. 3, op. 4, op. 5* Г. Жадена).

У цьому контексті показовими є спостереження сучасних дослідників, зокрема Г. Цінвєня, який підкреслює, що у фортепіанних сонатах К. М. Вебера класицистична сонатна модель не зазнає руйнування, однак суттєво переосмислюється через ранньоромантичну образність і нові принципи драматургії. Дослідник наголошує на поєднанні структурної дисципліни класицизму з оркестровістю фактури, театральністю розвитку та тенденцією до «сценічного» мислення, що поступово трансформує сонату в більш вільний, емоційно насичений жанровий тип. Саме тому сонати К. М. Вебера, залишаючись у межах класицистичної форми, водночас виступають одним із ранніх проявів романтичної переінтерпретації сонатного циклу, де внутрішня логіка розвитку дедалі більше визначається образно-драматичними, а не суто конструктивними чинниками (Цінвєнь, 2024).

Так, у Сонаті для фортепіано № 1 *C-dur op. 24* збережено загальну логіку сонатного *Allegro* та тричастинність циклу, характерну для класицистичної традиції, однак уже помітні нові риси: драматизований вступ, різка образна контрастність, оркестрова фактура та активне використання гармонічних напружень як засобу формотворення. У фортепіанній сонаті № 2 *As-dur op. 39*

класицистичний «баланс» частин ще більшою мірою переосмислюється через театралізовану драматургію, масштабність викладу та колористичні розробки, де розвиток матеріалу часто відбувається не стільки через тематичну логіку, скільки через зміну «сцен» і образних станів. Найбільш радикальне відхилення від класицистичної моделі виявляє Соната для фортепіано № 3 *d-moll op. 49*, де посилюється контрастність тематизму, зростає роль віртуозного та фактурного чинника, а форма набуває більш фрагментованого, епізодичного характеру, що наближає її до романтичної поезики. Водночас навіть у цих умовах зберігаються базові принципи сонатної організації – експозиційне протиставлення тем, розробковість і репризність, що свідчить про поступову, а не різку еволюцію жанру. Отже, фортепіанні сонати К. М. Вебера засвідчують поступовий перехід від класицистичної до романтичної сонатної форми, де традиційні конструктивні засади поступово насичуються новими художньо-виражальними функціями.

Вплив стилю *brilliant* і поезики побутових танцювальних жанрів привело до «зниження» статусу сонати як серйозного, концепційного висловлювання.

Сонати Ф. Мендельсона в цьому контексті послуговували **індикатором зміни класицистичного стилю**. Помітна театральність показу тематичних контрастів в початкових і повільних частинах (поєднання різнорідних жанрово-стилістичних елементів у межах одного художнього цілого, що не зводиться до певної композиційної моделі та передбачає їх вільну взаємодію); ліризація тематизму першої частини, що відходить від амплуа драми; поступова демонізація скерцо – все це передбачило семантичний синтез різних інструментальних (не лише сонатних) жанрів для оновлення драматургії циклу.

Н. Горюхіна (Горюхіна, 1973) виокремлює три особливості ранньоромантичної сонатної форми:

- 1) певна внутрішня замкнутість і відособленість окремих розділів форми головної і побічної партій, «хвиль» розробки);
- 2) зростання образної завершеності тематизму;
- 3) варіювання з переосмисленням образного змісту як основний метод розвитку матеріалу.

У творчості композиторів першої третини XIX століття соната зберігає зовнішні ознаки класицистичної структури, однак наповнюється новим змістом. Вона дедалі більше орієнтується на індивідуальне висловлювання, демонструючи свободу від усталених інтонаційних моделей і тяжіння до безпосередності музичної мови.

Спираючись на бетховенські чотирьохчастинні (рідше трьохчастинні) сонатні цикли, композитори романтичної доби використовують у своїх сонатах деякі нові прийоми виразності. Велике значення набувають ліризм, пісенна основа, фольклорні елементи (особливо в повільних частинах циклів).

Ранніми провісниками романтичної епохи дослідники називають сонати Л. Кожелуга. Наприклад, Р. Л. Тодд зауважує, що «у багатьох повільних частинах – і лише у них одних – прозирає вже той легкий граціозний смуток, який, будучи дітищем XVIII ст., стукає вже у ворота романтизму. Як приклад, дослідник вказує на побічну партію в репризі I частини Сонати *g-moll op. 15 № 1* Л. Кожелуга, мінорне проведення якої «...відрізняє меланхолічність та елегантність ранньої романтичної кантилени...». Типово романтична кантиленність звучить і у темі ППіз II частини Сонати *Es-dur op. 1 № 2* Л. Кожелуга. Наприклад, у Р. Л. Тодда є спостереження: «Не дивно, що до кінця десятиліття сентиментально-ліричні теми головної та побічної партії стають панівними в сонатному *Allegro* Сонати *B-dur op. 30 № 1* Л. Кожелуга» (Тодд, 2003).

У класико-романтичний період відбувається переосмислення циклічної організації сонати. Якщо у класицистичній традиції цикл постає як сукупність відносно автономних частин, об'єднаних загальною тональною логікою, то в романтичній сонаті посилюється тенденція до *фіналоцентризму* (сприйняття циклу як розгортання єдиної драматургічної лінії). Частини функціонують як етапи одного безперервного процесу, що підпорядковується загальній авторській концепції музичного твору.

На зміну мотивному перетворенню, тональному модулюванню та секвенційному руху, типовим для сонатної розробки віденських класиків, прийшли інші способи розвитку теми: наприклад, варіаційність (Л. Бетховен

Соната для фортепіано *As-dur op. 26*, I частина; К. Вебер Соната №3 *d-moll op. 49*, II частина). Варіювання стосується всіх рівнів тематизму: гармонії, ладу, динаміки тощо. Прийоми варіантності дозволяють виявляти різні смислові відтінки одного образу в сонатній дихотомії. Даний принцип розвитку стає провідним для романтичного мислення, проявляючись майже у всіх композиторів – творців фортепіанної сонати епохи романтизму (Р. Шуман, Й. Брамс).

Проблему сонатного жанру класико-романтичного розриває П. Муляр у статті «Фортепіанні сонати Л. ван Бетховена і Ф. Шуберта: жанрово-стильові паралелі». Автор розглядає пізні сонати Л. Бетховена і Ф. Шуберта як два типи романтичного переосмислення класицистичної сонати. У дослідженні наголошується, що у Л. Бетховена сонатна форма набуває філософсько-драматичного характеру, тоді як у Ф. Шуберта домінують ліричність, медитативність і внутрішня психологізація музичного розвитку. На думку автора, саме у пізніх сонатах цих композиторів остаточно формується новий романтичний тип музичного мислення, поєднуючи класицистичну логіку форми з індивідуалізованим світовідчуттям. Дослідник акцентує увагу на зміні функцій сонатної форми: від раціонально-структурної організації музичного матеріалу до втілення особистісного, психологічного та філософського змісту (Муляр, 2025).

Різноманітність фактурних прийомів нерідко навіть в класицистських і романтичних сонатах витісняє власне тему, тобто, закінчену музичну думку. Ця властивість сонати і наближає її до концертності в буквальному сенсі слова. Віртуозність сонати забезпечує її спрямованість на слухача і служить надійним засобом спілкування композитора-виконавця з аудиторією.

У творчості композиторів ранньоромантичного періоду відбувається подальший розвиток і трансформація класицистичного типу сонати, насичення його новою образністю. Характерною стає велика індивідуалізація трактування жанру, тлумачення його в дусі романтичної поємності. Соната в цей період дещо відтісняється малими формами (такими, як: пісня без слів, ноктюрн, прелюдія, етюд, програмною мініатюрою), як найбільш гнучкими зразками «мікрокосму»,

як увиразнення індивідуальності автора, де в найменшій мірі відчутна залежність від канону.

Сонати для фортепіано Ф. Шуберта, К. Вебера, Ф. Мендельсона як представників раннього романтизму зовні зберігають композицію класицистичного багаточастинного циклу. Автори дотримуються традиційного співвідношення тем і образів, як в експозиції сонатного *allegro* першої частини, так і в інших частинах, однак існують такі домінантні відмінності:

- 1) переважання віртуозності над драматизмом;
- 2) новий тип семантичних співвідношень між партіями, що мало місце в посиленні контрасту не тільки між ГП та ПП, а й між ГП та СП.

Уже в цих сонатах, які за формальними параметрами багато в чому наближені до класицистичних зразків жанру, відчувається гнучкість інтонування в розробкових розділах, свобода від типізованих фактурних фігур. Інтонаційний склад музичної теми оновлюється в бік самовираження, особистісного (авторського) висловлювання.

На прикладі фортепіанних сонат композиторів класико-романтичного періоду можна говорити про те, що сонатні принципи розвитку поєднують розробку та строфічність як два композиційні принципи, що надають музиці як плавність розгортання, так і драматизм образного розвитку (наприклад, К. Вебер Соната для фортепіано № 4 *e-moll op. 70*, I частина).

Отже, фортепіанна соната кінця XVIII – початку XIX століть як усталений жанровий канон зазнає на собі вплив різноманітних чинників, що супроводжують зміну стилю: це і зазначене посилення віртуозності як самодостатнього початку; прагнення до демократизації, «спрощення» мови, що пов'язане з впливом характерних для нової романтичної епохи жанрів – пісенних (австро-німецька «*lied*») та танцювальних (вальс, лендлер); і, нарешті, істотним виявився й вплив романтичної опери.

Таким чином, фортепіанна соната цього перехідного періоду постає як стратегічний «плацдарм» видозмін жанру на ґрунті його композиторської інтерпретації. У порівнянні з усталеною моделлю циклічної будови та інтонаційної драматургії Й. Гайдна, В. А. Моцарта та Л. Бетховена особливо

яскраво проявляються процеси стильової трансформації: поєднання традиції й новаторства, зростання ролі віртуозності, ліризація музичного висловлювання та вплив нових жанро-стилістичних тенденцій романтичної епохи.

Нарешті, зауважимо, як у творчості композиторів романтичного періоду фортепіанна соната динамізує *драматургічне розгортання циклу*, в якому перша частина вже не є титульною, а слугує висхідною точкою для показу образної концепції циклу (образу людини):

- від драматичної дії (перша частина);
- через внутрішню рефлексію та філософське споглядання й поетичну лірику (повільна частина);
- узагальнюючий фінал (як смислова точка попередніх етапів розвитку обраних сфер).

Унаслідок таких процесів сонатна форма у романтичній культурі поступово перестає сприйматися виключно як нормативна композиційна схема. Її функція значно розширюється: сонатність починає виявляти себе не лише на рівні структурної організації матеріалу, а й як особливий тип художнього мислення, пов'язаний із драматургією становлення, конфлікту, трансформації та смислового узагальнення. Відповідно, у музикознавстві другої половини ХХ – початку ХХІ століття посилюється увага до інтерпретаційного, семантичного та комунікативного аспектів сонатної форми, яка дедалі частіше розглядається як відкрита система смислотворення, що реалізується у процесі виконавського й слухачького сприйняття.

У працях музикознавиці Ю. Ніколаєвської сонатна форма розглядається не лише як композиційна модель, а як процес інтерпретативного мислення та музичної комунікації. Дослідниця пропонує осмислення форми крізь призму інтерпретології, де музична структура постає результатом взаємодії автора, виконавця і слухача. У цьому контексті сонатне *allegro* трактується як особливий тип комунікативної стратегії, у якій кожний розділ форми виконує окрему смислотворчу функцію.

Особливу увагу Ю. Ніколаєвська приділяє сонатній розробці, яку визначає як найбільш ірраціональний і відкритий до інтерпретації компонент сонатної

форми. На думку дослідниці, експозиція постає як певна «даність», реприза – як результат смислового переосмислення, тоді як саме розробка стає простором активного породження смислів у процесі слухацького сприйняття. Авторка підкреслює, що розробка існує лише у взаємодії зі слухачем, включаючи його в процес співбуття музичного твору (Ніколаєвська, 2020: 162–163).

У межах такого підходу сонатна форма осмислюється як модель динамічного становлення буття, у якій співвідносяться категорії даності, розвитку та наслідку. Дослідниця порушує питання причинності музичного розвитку, свободи варіантності та ролі слухацького сприйняття у формуванні смислу. Особливої ваги набуває теза про те, що саме розробка забезпечує досягнення експозиції через динаміку розвитку музичної думки (Ніколаєвська, 2020: 163–164).

Ю. Ніколаєвська також акцентує увагу на онтологічному вимірі сонатної форми, порівнюючи процеси музичного розвитку з категоріями сучасної філософії та фізики. Розробка інтерпретується як простір взаємодії «хвилі» і «частки», де музичний матеріал набуває смислу лише через акт сприйняття. Реприза ж постає як новий рівень осмислення попереднього матеріалу, що відкриває можливість подальшого внутрішнього розвитку музики у свідомості слухача (Ніколаєвська, 2020: 164–165).

Таким чином, праця Ю. Ніколаєвської репрезентує сучасний інтерпретологічний підхід до сонатної форми, у якому вона розглядається не лише як історично сформована композиційна схема, а як модель музичного мислення та духовного освоєння буття. Подібне трактування суттєво розширює традиційне розуміння сонатності й дозволяє розглядати сонатну форму як відкриту систему смислотворення в музичному мистецтві.

Сучасне музикознавство розглядає сонатну форму не лише як усталену композиційну схему, а як складний динамічний художній процес, тісно пов'язаний із еволюцією музичного мислення, стильових систем та естетичних орієнтирів різних історичних епох. У сучасних наукових підходах сонатна форма постає не стільки набором нормативних структурних елементів, скільки способом організації музичної драматургії, що відображає індивідуальне

авторське бачення, особливості тематичного розвитку, характер музичного конфлікту та логіку художнього розгортання. Відтак сонатність постає не як застигла модель, а як відкрита система формотворення, здатна трансформуватися відповідно до художнього мислення композитора та загального культурно-історичного контексту.

## **1.2 Історіографія мендельсонознавства: європейський та світовий досвід**

Історіографія мендельсонознавства формується як складна багаторівнева система знання, в якій відображається не лише еволюція дослідницьких підходів, але й трансформація самих принципів осмислення музичного мистецтва як культурного феномена. Її розвиток демонструє поступовий перехід від описово-біографічного рівня до концептуально насичених аналітичних моделей, у межах яких творчість Ф. Мендельсона постає не як сукупність окремих творів, а як динамічна художня система, інтегрована у широкий історико-культурний контекст.

Прижиттєвий період характеризується домінуванням цілісного і внутрішньо узгодженого сприйняття постаті композитора, що зафіксовано у мемуарній літературі та біографічних джерелах середини XIX століття (Benedict, 1850; Hiller, 1874). Ф. Мендельсон постає як універсальний митець, чия діяльність охоплює композиторську, виконавську, педагогічну та організаційну сфери. Саме ця багатовекторність зумовлює ранню стабілізацію його образу як гармонійного художника, універсального митця, у творчості якого сучасники відмічали поєднання ясності думки та шляхетності форми (Hiller, 1874).

У системі цих уявлень доцільно уточнити, що рання рецепція творчості композитора формується в межах естетики бідермаєру – культурного явища, характерного для німецькомовного простору першої половини XIX століття, що виникає як реакція на соціально-політичну нестабільність після наполеонівських війн. Для цього стилю визначальними є орієнтація на камерність, інтимність художнього висловлювання, культивування приватної сфери та естетизація повсякденності; пріоритет надається ясності форми, пропорційності,



стриманості емоцій та внутрішній врівноваженості, що протиставляється як бароковій пишності, так і пізнішій романтичній експресивності.

У музичному стилі творів ці риси проявлялися у схильності до витонченого мініатюризму, прозорої фактури, гармонійної завершеності форм, відсутності різких драматичних контрастів. Саме в такій естетичній парадигмі постать Ф. Мендельсона у сприйнятті сучасників набувала статусу не лише видатного музиканта, але й культурного *Bildungsbürger*-ідеалу<sup>2</sup>, що поєднує художню досконалість із соціальною відповідальністю.

Така універсальна модель сприйняття зумовлює первинну канонізацію композитора, у межах якої його творчість трактується як зразок нормативної естетики, позбавленої внутрішніх конфліктів і радикальних експериментів.

У 1877 році *Breitkopf & Härtel*<sup>3</sup> опублікували «повне видання» творів Ф. Мендельсона за редакцією Ю. Ріца, що було перевидано *Dover Publications*<sup>4</sup>. Однак, це видання зовсім неповне, тому що в ньому бракує багатьох композицій, особливо з юності композитора. Воно включає лише три фортепіанні сонати (*op. 6*, *op. 105* і *op. 106*), тоді як Ф. Мендельсон фактично написав щонайменше тринадцять фортепіанних сонат; інші були неопубліковані до 2017 року.

Особливої ваги набувають свідчення сучасників, які дозволяють реконструювати первинну рецепцію постаті композитора. Вони демонструють не лише універсалізм діяльності Ф. Мендельсона, але й рідкісну внутрішню узгодженість його художнього мислення. Так, І. Мошелес у своїх щоденниках підкреслював виняткову цілісність його творчої натури, відзначаючи, що його

<sup>2</sup> *Bildungsbürger* (нім. – дослівно «освічений громадянин») – представник соціокультурного про шарку німецького суспільства XIX століття, для якого визначальними є високий рівень гуманітарної освіти, орієнтація на класичні культурні цінності, етична самодисципліна та активна участь у культурному житті. Поняття пов'язане з ідеалом гармонійної особистості, яка поєднує інтелектуальний розвиток, естетичний смак і моральну відповідальність.

<sup>3</sup> *Breitkopf & Härtel*, Брайткопф і Гертель (давніше *Breitkopf i Härtel*) – найстаріше музичне видавництво у світі. Засноване 27 січня 1719 р. в Лейпцигу Бернхардом Крістофом Брайткопфом, що отримав у володіння друкарню в результаті одруження на Софії Марії Мюллер, чії предки протягом більш ніж століття займалися книгодрукуванням. Спочатку Брайткопф друкував релігійну літературу; перше музичне видання – відомий збірник пісень нім. *Musicalisches Gesang-Buch*, складений Георгом Християном Шемеллі (одним з авторів збірки був Йоганн Себастьян Бах), – було опубліковано Брайткопфом в 1736 році.

<sup>4</sup> *Dover Publications* (також відоме як «*Dover books*») – американське видавництво, що було засноване в 1941 р.

мистецтво вирізняється ясністю та врівноваженістю, співмірними з рисами його характеру (Moscheles, 1873).

Узагальнюючи свідчення сучасників, можна виокремити кілька стійких рис та характеристик, що формують уявлення про образ композитора при його житті. По-перше, неодноразово підкреслюється органічність поєднання інтелектуального та емоційного начал, що виявляється у відсутності розриву між конструктивною логікою форми та безпосередністю музичного висловлювання.

По-друге, акцентується ясність і врівноваженість стилю, яка сприймається не як обмеження, а як результат свідомої художньої установки, пов'язаної з внутрішньою дисципліною мислення.

По-третє, у багатьох оцінках простежується тісний зв'язок між особистісними якостями композитора та його музикою, що зумовлює сприйняття творчості як безпосереднього продовження індивідуальності автора. Нарешті, важливою є відсутність у цих характеристиках опозиції між традицією і новаторством: для сучасників Ф. Мендельсон не постає як «консервативна» чи «прогресивна» постать, а радше як митець, у якому ці виміри перебувають у стані рівноваги.

Така сукупність оцінок свідчить про формування вже у прижиттєвий період цілісної інтерпретаційної моделі, в межах якої Ф. Мендельсон постає як «гармонійний художник», чия творчість осмислюється через категорії рівноваги, ясності та внутрішньої завершеності. Водночас ця модель має не лише описовий, але й нормативний характер: вона задає певну оптику сприйняття, яка згодом впливатиме на подальшу історіографічну традицію, зокрема, визначаючи як напрями дослідження, так і межі інтерпретації його стилю.

Однак у другій половині XIX століття ця цілісність починає руйнуватися під впливом зміни естетичних настанов та ціннісно-сміслових орієнтирів музичної творчості. У контексті ствердження нових романтичних ідеалів

авторського висловлювання та героя (Поета, Артиста), для якого притаманні такі риси світовідчуття, як підвищена експресивність переживання, психологічний драматизм та індивідуалізована рефлексія самовираження композиторська творча спадщина Ф. Мендельсона дедалі частіше інтерпретується через опозицію «традиції» і «новаторства». Важливу роль у цьому процесі відіграє естетична позиція Р. Вагнера, яка значною мірою визначила подальшу траєкторію музичної критики. У результаті формується стійка модель досить *критичної* (навіть негативної) інтерпретації, згідно з якою стиль композитора трактується як «класично врівноважений»; отже, нібито позбавлений крайніх форм експресії. Слід підкреслити, що критика Р. Вагнера мала не лише естетичний, але й ідеологічний характер. У його публіцистиці формується стійка модель сприйняття творчості композитора як зовнішньо досконалої, але внутрішньо обмеженої, що згодом закріплюється у музикознавчому дискурсі кінця XIX – початку XX століть.

У сучасних дослідженнях цей аспект піддається критичному переосмисленню, зокрема у працях Дж. Спозато, який доводить, що рецепція Ф. Мендельсона значною мірою була зумовлена позамузичними чинниками, включно з ідеологічними та культурно-політичними установками епохи (Sposato, 2006). Таким чином, негативна оцінка його стилю постає не як об'єктивно обґрунтований критерій, а як результат історично сформованої інтерпретаційної оптики. Ця інтерпретаційна інерція зумовлює специфіку подальшого розвитку мендельсонознавства. Протягом кінця XIX – початку XX століть домінують праці описового змісту, спрямовані на систематизацію біографічних фактів і введення їх у джерелознавчий обіг. І хоча вони не формують глибоких теоретичних узагальнень, саме в цей період закладається документальна база, без якої подальший розвиток *мендельсонознавства* як окремої дисципліни був би неможливим.

Справжній методологічний «прорив» відбувається у другій половині XX століття, коли мендельсонознавство переходить до системного рівня. Вирішальним чинником стає введення до наукового обігу широкого корпусу першоджерел – листування, ескізів, ранніх редакцій. Характерною ознакою

цього етапу є утвердження позитивістської моделі музикознавства, сформованої під впливом філософії позитивізму О. Конта, яка передбачає орієнтацію на емпірично верифіковані факти та пріоритет джерельної достовірності. У межах цього підходу музикознавче дослідження розглядається передусім як процес збирання, опису та систематизації матеріалу, що зумовлює зосередження уваги на документуванні, архівуванні, атрибуції та критичному опрацюванні музичних першоджерел. Така методологічна установка сприяє формуванню потужної джерельної бази, однак водночас обмежує можливості інтерпретаційного аналізу, оскільки художній зміст твору залишається поза межами безпосереднього дослідницького інтересу (сприймання, переживання, трактування).

Важливу роль у цьому процесі відіграє діяльність видавничих інституцій, зокрема *Breitkopf&Härtel*, що фактично формує перший канон творів композитора через публікацію так званих «повних» зібрань. Ці видання тривалий час визначають уявлення про обсяг і структуру творчої спадщини Ф. Мендельсона, закріплюючи певну жанрову ієрархію. Втім, сама ідея повноти виявляється умовною, оскільки значна частина ранніх і неопублікованих композицій залишається поза межами наукового обігу. Це закладає підґрунтя для подальших переглядів корпусу творів і демонструє, що канон є не фіксованою даністю, а історично змінною конструкцією, залежною від доступності джерел, дослідницьких установок і видавничої практики.

Проект Саксонської академії, що стартував у 1992 році, передбачає повне історичне дослідження життя Ф. Мендельсона: каталогізуються не лише музичні композиції, а й кореспонденція, записи, а також художньо-образотворчі роботи (малюнки та картини) композитора. У 1997 році *Breitkopf* запустив новий проект *Leipzig Mendelssohn's Ausgabe*<sup>5</sup>, який завершиться приблизно через 40 років, охоплюючи видання всіх раніше неопублікованих творів.

Важливий етап переосмислення постаті Ф. Мендельсона пов'язаний із працями Е. Вернера, який одним із перших поставив питання про історичну та

---

<sup>5</sup> «Лейпцизьке Мендельсонівське Видання»

ідеологічну зумовленість негативної рецепції композитора у німецькій музичній культурі. У праці «*Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*» дослідник наголошував, що усталені уявлення про Ф. Мендельсона значною мірою сформувалися під впливом вагнерівської критики, пізнішого антисемітського дискурсу та обмеженого доступу до джерельних матеріалів. Саме тому, на думку Е. Вернера, творчість композитора потребує «нового образу» та перегляду усталених інтерпретаційних моделей. Особливу увагу дослідник приділяє проблемі культурної та релігійної самоідентифікації митця, розглядаючи її як важливий чинник формування його художнього світогляду. Праці Е. Вернера стали одним із перших кроків до масштабного переосмислення творчої спадщини Ф. Мендельсона у музикознавстві другої половини XX століття (Werner, 1980).

Особливого значення набувають праці Р. Л. Тодда (Todd, 1991; 2004; 2011). Дослідник фактично сформував парадигму сучасного мендельсонознавства та визначив перехід до розуміння життєтворчості композитора як концепції цілісного феномену романтичної доби. У центрі його дослідницької методології перебуває ідея нерозривності біографічного, культурно-історичного та музично-текстологічного рівнів аналізу, що дозволяє розглядати творчість Ф. Мендельсона як єдиний динамічний процес інтелектуального саморозвитку. Як зазначає Р. Л. Тодд, «творчість Ф. Мендельсона не може бути зрозуміла поза контекстом його історичної свідомості» (Todd, 2011).

У працях музикознавця послідовно підкреслюється, що звернення композитора до минулого не містить рис пасивного наслідування, або «антикварного» (Р. Л. Тодд) інтересу. Навпаки, дослідник наголошує на його активній творчій позиції щодо історичної спадщини: «Звернення Мендельсона до музики минулого не було антикварним жестом, а являло собою глибоко творчий і трансформативний процес» (Todd, 2004). Ця теза дозволяє переосмислити взаємодію композитора з традицією, зокрема з творчістю Й. С. Баха, як форму *активного культурного діалогу*, а не академічної стилізації.

У такому сенсі традиція постає не як застиглий канон, а як жива відкрита система спадкоємних зв'язків минулого і сучасності, що зазнає якісного переосмислення в індивідуальній творчості митців.

Іншим ключовим положенням концепції Р. Л. Тодда є *принцип єдності життєвого та творчого* виміру. Дослідник підкреслює: «Життя і творчість Мендельсона утворюють єдиний взаємопроникний наратив, у якому кожен аспект освітлює інший» (Todd, 2011). У межах такого підходу формується категорія життєтворчості, де музичний текст розглядається як безпосередній прояв інтелектуальної, етичної та культурної самоідентифікації автора. Відповідно, біографія перестає бути зовнішнім «тлом», документальною рамою для структурно-функціонального аналізу музичних творів митця.

Важливо, що Р. Л. Тодд послідовно відмовляється від традиційного уявлення про Ф. Мендельсона як про «обережного» або «консервативного» композитора. Натомість, він пропонує бачення митця як активного інтерпретатора історії, який свідомо вибудовує складні моделі взаємодії минулого і сучасності. У цьому сенсі його творчість постає як форма культуртрегерства, коли композитор виконує роль медіатора між різними історичними пластами європейської музичної традиції.

Важливим внеском до *мендельсонознавства* стає діяльність, спрямована на систематизацію творчої спадщини композитора. У цьому аспекті принципове значення має каталог творів, укладений Р. Венером (Werner, 2009) у межах проєкту *Leipziger Ausgabe der Werke von Felix Mendelssohn Bartholdy*. У 2009 році, в рамках Міжнародного конгресу та фестивалю, присвячених 200-річчю від дня народження композитора, у Лейпцигу було представлено «Фелікс Мендельсон-Бартольдї: тематично-систематичний каталог музичних творів»<sup>67</sup>, що містить усі нині відомі роботи композитора. Цим виданням займався вчений,

<sup>6</sup> В оригіналі «*Felix Mendelssohn Bartholdy: thematisch-systematisches Verzeich*»

<sup>7</sup> Див. Додаток 1.

упорядник музики композитора Р. Венер.<sup>8</sup> Він пише: «До сьогодні ми можемо лише здогадуватися, наскільки обширною є творчість Ф. Мендельсона. Хоча традиційно відомі твори мають номери опусів, більшість із них (приблизно 750) не були опубліковані в 1960-х роках. Відтоді представники концертної та педагогічної спільноти з вдячністю прийняли публікацію численних ранніх творів у складі «Лейпцигського Мендельсонівського видання».

У процесі багаторічної роботи команда Р. Венера досліджувала матеріали та інформацію з понад 1500 бібліотек по всьому світу, а також приватних колекцій та аукціонів. Укладачі каталогу відмовилися від традиційної нумерації творів у хронологічному порядку, натомість було прийнято форму, що отримала назву *MWV*<sup>9</sup> (за аналогією з каталогом робіт Й. С. Баха та його системою нумерації *BWV*), що передбачає початкове розбиття всіх робіт на 26 груп за жанрами типами, у кожній групі зберігається хронологічний порядок та відбувається присвоєння унікального номера кожній композиції. Так, симфонія № 3 «Шотландська» *op.56* отримала номер *MWV N 18*, ораторія «Павло» *op.36* – новий номер *MWV A 14*.

Каталог дає вичерпні відомості про кожен твір: його будову, опис, час створення, місцезнаходження рукописів, перших видань, а також найважливіших робіт, присвячених йому. Крім друку нових, раніше невідомих робіт композитора, додалися нові варіанти для відомих творів. Також каталог включає додатки, в яких зібрані роботи з точно не встановленим авторством та опрацювання Ф. Мендельсона творів інших композиторів та народних мелодій.

У каталозі *MWV* фортепіанні композиції позначені літерою *U* і налічують 199 примірників (Див. Додаток А). Матеріал неопублікованих творів

---

<sup>8</sup> Ральф Венер (1964 р.н.) вивчав музикознавство в Лейпцизькому університеті, отримав ступінь доктора у 1991 р. (тема дисертації «Дослідження про сакральний хоровий творчість молодого Фелікса Мендельсона Бартольдї»). З 1992 р. працював у Дослідницькому центрі Ф. Мендельсона при Саксонській Академії наук (м. Лейпциг). Здійснив численні публікації, видання та лекції про життя і творчість Ф. Мендельсона.

<sup>9</sup> З нім. «Тематичний каталог Ф. Мендельсона».

запозичений з гостьових книг або сімейних альбомів, що належали друзям Ф. Мендельсона.

Третій компакт-диск повністю присвячений неопублікованим творам, або опублікованим нещодавно, з якими музичний світ познайомився завдяки Р. Венеру.

Деякі твори не входять до цієї збірки, оскільки вони втрачені або недоступні (належать приватним особам, які не дозволяють доступ) або є неповними<sup>10</sup>. Сюди також включено дві фортепіанні п'єси, які не з'являються в «офіційних» фортепіанних друках, записаних у зошиті Ф. Мендельсона приблизно в 1819–1820 роках, коли він вивчав композицію у К. Цельтера.

Вивчення та видання його композиційних вправ<sup>11</sup> каталогізовані під літерою Z: це Варіації *D-dur MWV Z 1/119* і Сюїта в чотирьох частинах *G-dur/g-moll MWV Z 1/105-108*. Це єдині дві вправи в цьому зошиті, що виникли як «шкільні вправи», мають чіткі стилістичні моделі, які слід наслідувати. Вони засвідчують креативність та виразну ідентичність, що може викликати інтерес сучасних піаністів.

Спочатку у Ф. Мендельсона налічувалося 72 опуси творів, однак вже у 1960-х роках, після першого великого дослідження його творчості, кількість опусів досягла 121. У новому каталозі кількість творів збільшилася приблизно з 350 до 770, але більшість із них й досі не опубліковано.

Паралельно формується розгалужена система спеціалізованих досліджень, спрямованих на аналіз окремих параметрів музичного твору: форми, гармонії, жанрових моделей, історичної рецепції (Kämper, 1987; Mikusi, 2006; Gelbart, 2013; Sposato, 2006). Саме в цьому аналітичному полі поступово виявляється внутрішня складність мендельсонівського стилю, зокрема його схильність до варіативного розвитку, тональної нестабільності та історичних алюзій. Водночас ця деталізація висвітлює і принципову нерівномірність дослідницької уваги.

<sup>10</sup> Наприклад, *Fugue MWV U 199*, яка має лише 5 тактів

<sup>11</sup> Видавництво Кембриджського університету



Аналіз сучасного стану мендельсонознавства дозволяє констатувати наявність чітко сформованого виконавсько-наукового канону, в межах якого домінують окремі жанри, насамперед мініатюри типу «Пісень без слів», концерти та оркестрові твори. Формування цього канону зумовлене не лише художніми чинниками, але й практиками музичної освіти, видавничої політики та концертного репертуару. У результаті значна частина творчості композитора, зокрема великі інструментальні форми, опиняється на периферії як виконавської, так і наукової уваги. Така ситуація не є наслідком художньої ієрархії: радше усталених дослідницьких установок, що тяжіють до канонізованого репертуару.

У межах сучасного мендельсонознавства виконавська практика дедалі частіше розглядається як форма евристичного аналізу, здатна актуалізувати структурно-семантичні особливості музичного тексту, що не завжди виявляються у теоретичних працях. Такий підхід особливо продукується щодо маловідомих творів, де відсутність усталеної виконавської традиції відкриває ширші можливості для аналітичної інтерпретації та переосмисленні композиторського тексту.

З огляду на вищезазначене, вагомого значення набуває діяльність Р. Просседи (Prosseda, 2005; 2016; 2018) та А.-М. Марковіної, у якій демонструються принципово інші способи роботи з музичною спадщиною. Їхні проекти повного аудіозапису фортепіанних творів Ф. Мендельсона, включно з неопублікованими опусами, фактично створили альтернативний дослідницький корпус. Як підкреслює Р. Просседа, «...виконавство здатне виявити ті аспекти музичного мислення, які залишаються прихованими у нотному тексті» (Prosseda, 2016). У цьому сенсі аудіозапис постає не лише як форма репрезентації нової інформації, а як *форма буття композиторського твору*, його екзистенція. Для дослідника це означає розуміння, що тільки живий звучний текст є суб'єктом пізнання духовної реальності музики.

Сенсаційне відкриття Р. Просседи нових творів Ф. Мендельсона потрапило в заголовки європейських газет і призвело до кількох релізів *Decca*<sup>12</sup>. Його

<sup>12</sup> У квітні 2017 року *Decca* випустила *BOX* з 10 компакт-дисків з усіма записами Р. Просседи, присвяченими фортепіанним творам Ф. Мендельсона. У бокс входять 59 світових прем'єр, записаних між 2005 і 2015 роками, а

альбоми здобули велике визнання в пресі, включаючи *CHOC* від *Le Monde de la Musique Classique*, *Diapason d'Or*<sup>13</sup> і компакт-диск місяця з камерною музикою у британському журналі *Classic FM*. У 2014 році Р. Просседа завершив свій десятирічний проект запису повних творів Ф. Мендельсона для фортепіано для *Decca* на 10 компакт-дисках, також випущених у бокс-сеті в 2017 році<sup>14</sup>.

Як вказує інтерпретатор-дослідник фортепіанного доробку композитора: «Для тих, хто прагне глибше зрозуміти особистість Мендельсона, важливо простежити його ранній творчий розвиток і побачити, які стилі та композитори були для нього початковими моделями. Слухаючи юнацькі твори, можна помітити їхню близькість до музичної мови Баха й Гайдна, а також те, наскільки активно молодий Мендельсон використовував контрапунктичні техніки. Не менш вражає швидкість його стильової еволюції, особливо якщо порівняти твори 1820 року з композиціями кількома роками пізніше» (Prosseda, 2014).

Показовою є й інша думка дослідника, згідно з якою сучасне осмислення спадщини Ф. Мендельсона потребує «слухання новими вухами», тобто відмови від усталених інтерпретаційних шаблонів і переоцінки композиторського стилю поза межами традиційних романтичних стереотипів (Prosseda, 2014).

Таким чином, особливого значення в сучасному музикознавстві набуває концепція *performance as research* («виконавство як дослідження»), відповідно до якої виконавська практика розглядається не як вторинний етап інтерпретації, а як самостійна форма наукового пізнання музичного тексту. У межах цього підходу виконавство трактується як процес експериментального прочитання партитури, у якому через темп, агогіку, артикуляцію, фразування та темброві рішення виявляються приховані смисли твору – «нове життя» музики.

На відміну від традиційного аналітичного музикознавства, що переважно оперує нотним текстом як стабільним об'єктом дослідження, дана концепція виходить із припущення про принципову відкритість музичного твору в акті

---

також твори для фортепіано в чотири руки та для двох фортепіано з А. Аммарою. Буклет чотирма мовами містить есе виконавця та повний список фортепіанних творів Ф. Мендельсона, заснований на каталозі *MWV* Ральфа Венера (2009) із відповідними списками треків.

<sup>13</sup> з франц. «Світ класичної музики».

<sup>14</sup> Назва бокс-сету: «Ф. Мендельсон: повне зібрання фортепіанних творів».

виконання. Таким чином, інтерпретація перестає бути лише «передачею» вже встановленого змісту і набуває статусу дослідницької процедури, здатної генерувати нове знання про музичну структуру.

Практика концертуючих піаністів-дослідників – Р. Просседи та А.-М. Марковіної – засвідчила продуктивність їхнього підходу **як дослідницької стратегії** у межах мендельсонознавства. Їхні творчі проєкти, зокрема звернення до маловідомих і неопублікованих фортепіанних творів Ф. Мендельсона, довели, що *інтерпретація може функціонувати як інструмент аналітичного відкриття*. Через вибір темпів, динамічних співвідношень і артикуляційних моделей виконавець виявляє внутрішню логіку формотворення, яка не завжди є очевидною у суто нотному тексті.

У цьому сенсі аудіозапис і концертна практика набувають статусу повноцінних джерел музикознавчого знання. Вони не лише фіксують результат інтерпретації, але й стають способом її наукової верифікації, розширюючи методологічні межі мендельсонознавства та інтегруючи виконавство у систему академічного дослідження як рівноправний аналітичний інструмент.

Узагальнення основних етапів розвитку мендельсонознавства дозволяє виявити поступову трансформацію дослідницьких моделей: від біографічно-описових – до інтерпретаційно-культурологічних і виконавсько-дослідницьких.

Таким чином, сучасне мендельсонознавство постає як багаторівнева міждисциплінарна система, у межах якої взаємодіють джерелознавчі, аналітичні, культурологічні та виконавсько-інтерпретаційні підходи. Поступове розширення корпусу джерел і перегляд усталених інтерпретаційних моделей сприяли суттєвому переосмисленню творчої спадщини композитора, зокрема її маловідомих і неопублікованих пластів.

Українське мендельсонознавство сформувалося як автономна модель наукового осмислення, у межах якої творчість Ф. Мендельсона є самостійним об'єктом дослідження, і водночас розглядається у широких історико-стильових та виконавських контекстах. Така подвійна оптика визначає його методологічний підхід: з одного боку, увага зосереджується на аналізі конкретних жанрів, формотворчих принципів і стильових особливостей

композитора, з іншого – ці спостереження інтегруються у ширші уявлення про розвиток романтичної музичної культури, еволюцію фортепіанного мистецтва та становлення виконавських традицій.

Саме в цьому поєднанні виконавської аналітики й історико-стильового рівнів полягає специфіка української дослідницької традиції. Вона не редукує до ілюстративного матеріалу історії музики, а, навпаки, використовує її як повноцінний аналітичний ресурс для осмислення ключових процесів романтичної епохи. У результаті формується підхід, у якому індивідуальний композиторський стиль Ф. Мендельсона розкривається не ізольовано, а як складова ширшої культурної системи, що забезпечує багаторівневність і концептуальну насиченість інтерпретацій (як виконавських, так і дослідницьких).

Разом з тим, слід визнати, що осмислення творчості Ф. Мендельсона в українському музикознавстві не сформувалося як окрема автономна школа мендельсонознавства, однак представлено у вигляді системи дотичних досліджень, інтегрованих у ширші напрями вітчизняного музикознавства. Насамперед, йдеться про вивчення романтичної стилістики, жанрової еволюції фортепіанної музики XIX століття та проблем виконавської інтерпретації. У межах цієї проблематики твори композитора розглядаються як важливий аналітичний матеріал.

У працях українських музикознавців творчість Ф. Мендельсона розглядається в загальному контексті розвитку європейського романтизму як одного з ключових представників ранньоромантичної парадигми. Тому й акцент робиться не тільки на цілісно-стильовому узагальненні його творчості, а на пошуках закономірностей музичного мислення епохи, у межах якого композитор постає як фундатор класико-романтичного синтезу.

Серед вітчизняних досліджень, безпосередньо присвячених фортепіанній творчості Ф. Мендельсона, варто відзначити статтю А. Кутасевича, у якій аналізуються «Серйозні варіації» *d-moll op. 54* як зразок романтичної моделі жанру. Дослідник розглядає твір у контексті еволюції варіаційного циклу XIX століття, акцентуючи увагу на впливі бетховенської традиції, а також на зв'язках

композиції з бароковою духовною музикою, зокрема творчістю Й. С. Баха. Особливу увагу приділено питанням музичної драматургії, інтонаційної генези та виконавської інтерпретації твору. На думку автора, саме у «Серйозних варіаціях» Ф. Мендельсон закладає основи нового жанрового типу – романтичних варіацій наскрізного розвитку (Кутасевич, 2017.)

Проблематику цього твору продовжують розробляти Д. Купіна та Г. Гребенюк, які присвятили дослідження жанрово-стильовим особливостям циклу. Авторки розглядають композицію у контексті історичного розвитку жанру варіацій, підкреслюючи її місце у творчості композитора та взаємодію романтичних тенденцій із бароковими й класичними стильовими традиціями. Особливу увагу дослідниці приділяють стильовим орієнтирам твору, пов'язуючи його з творчістю Л. Бетховена та Й. С. Баха, а також аналізують драматургію циклу, яку трактують як процес стильової модуляції від барокової до класичної стилістики. У праці детально висвітлено композиційну будову варіаційного циклу, особливості фактурної організації, принципи розвитку тематичного матеріалу та їх значення для виконавської інтерпретації. Важливим положенням дослідження є висновок про стильову множинність як визначальну рису «Серйозних варіацій», що проявляється як у музичному матеріалі, так і в способах його викладу (Купіна, Гребенюк, 2019).

Продовженням такого підходу можна вважати наукове обґрунтування творчого мистецького проекту А. Сагалової «Семантика тональності *d-moll*: досвід історико-виконавської реконструкції», у якому «Серйозні варіації» розглядаються вже не лише як жанрово-стильовий феномен, але і як багаторівнева художньо-семантична система (Сагалова, 2022).

Дослідниця акцентує увагу на символічному значенні тональності *d-moll* у контексті романтичного смислотворення, простежуючи її зв'язок із бетховенською традицією та морально-етичною проблематикою твору. Значне місце у роботі посідають питання виконавської семантики: аналіз інтонаційних моделей, функціонально-смиислової ролі голосів фактури, зокрема басової лінії, а також формування виконавського алгоритму циклу. Особливого значення

набуває трактування теми як носія прихованих інтонаційних «кодів», що визначають подальший розвиток варіаційного процесу.

Особливе місце у дослідженні А. Сагалової посідає виконавсько-інтерпретаційний аспект «Серйозних варіацій». Авторка розглядає тему циклу не лише як композиційну основу, а як своєрідне інтонаційно-семантичне «ядро», з якого формується подальший розвиток усього твору. У центрі уваги дослідниці перебувають питання пошуку відповідного «тону висловлювання», виявлення наскрізної драматургічної логіки та інтонаційних «кодів», що приховано або відкрито присутні у кожній варіації.

Значна увага приділяється проблемі фактурної ієрархії та ролі окремих голосів у виконавському прочитанні циклу. Зокрема, А. Сагалова підкреслює ключове семантичне значення басової лінії, трактуючи її не лише як гармонічний фундамент, але і як чинник формування художньої концепції твору. На думку дослідниці, саме орієнтація на басову лінію дозволяє уникнути надмірної сентименталізації та «салонної» романтизації музики Ф. Мендельсона, натомість акцентуючи риси строгості, зосередженості й внутрішньої драматичної напруги. У цьому контексті виконавська стратегія постає як процес вибудовування цілісного художньо-семантичного алгоритму, у якому поєднуються барокові принципи поліфонічного мислення, класицистська структурність і романтична емоційна виразність.

Проблематика фортепіанної творчості композитора висвітлюється і у дослідженні К. Тимофєєвої, присвяченому жанру капрису у спадщині Ф. Мендельсона (Тимофєєва, 2021). Авторка розглядає мендельсонівські каприси в контексті еволюції жанру від доби Бароко до романтизму, аналізуючи особливості їхньої драматургії, тематичного розвитку та фактурної організації. Увага акцентується на характерному для композитора поєднанні поліфонічності, оркестровості фортепіанного викладу, кантиленності й віртуозної дієвості. Водночас дослідниця порушує питання виконавської інтерпретації творів, окреслюючи специфіку їхнього інтонаційного та ритмічного втілення.

Б. Решетілов у статті «Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром ля мінор: романтичні принципи оновлення традиційного

жанру» розглядає ранній концерт Ф. Мендельсона як зразок романтичного переосмислення класичної жанрової моделі (Решетілов, 2019). Дослідник наголошує, що композитор, спираючись на традиції В. А. Моцарта і Л. Бетховена, формує новий тип концертного мислення, у якому філософсько-узагальнений драматургічний конфлікт набуває особистісно-ліричного характеру. Автор підкреслює вокальну природу тематизму твору, характерну для романтичної естетики, а також звертає увагу на поєднання класицистичного тричастинного циклу з тенденціями камернізації концертного жанру. У праці також здійснюється порівняння концерту Ф. Мендельсона з композиціями К. М. Вебера, Р. Шумана, Ф. Ліста та Ф. Шопена, що дозволяє трактувати камерний концерт першої половини XIX століття як важливу тенденцію розвитку романтичної музики.

До питань виконавської інтерпретації та специфіки фортепіанного стилю Ф. Мендельсона звертається також Н. Кучма у статті, присвяченій «звуковому образу фортепіано» в етюдах *op. 104b* (Кучма, 2017). На матеріалі цього циклу дослідниця аналізує параметри, що визначають трактування фортепіанного звучання у творчості композитора, підкреслюючи взаємодію стильових і технічних аспектів мендельсонівського письма. Особливу увагу приділено співіснуванню класичної та романтичної традицій у фортепіанному мисленні композитора, що зумовлює багатоваріантність виконавських підходів та інтерпретаційних рішень. На основі порівняння різних виконавських версій етюдів *op. 104b* авторка простежує специфіку втілення звукового образу фортепіано в сучасній піаністичній практиці.

Дослідження ансамблевої фортепіанної творчості Ф. Мендельсона доповнюється роботою І. Седюка, присвяченою принципу концертності у фортепіанних дуетах композитора (Седюк, 2017). Автор розглядає чотириручні дуети як специфічну форму ансамблевого письма, в основі якої лежить ігрова природа музичного діалогу, змагання та комбінування вихідних структур. Підкреслюється відхід Ф. Мендельсона від традицій естетики бідермаєра та зближення його ансамблевого мислення з концертними принципами, характерними для творів для двох фортепіано з оркестром.

Проблематика впливу Ф. Мендельсона на подальший розвиток жанрових моделей розглядається в статті Т. Ільяшенко, присвяченій становленню жанру фортепіанної мініатюри в сучасній українській музиці (Ільяшенко, 2017). Авторка аналізує історичні передумови виникнення жанру, простежує його еволюцію та окреслює місце романтичної мініатюри у формуванні сучасного композиторського мислення. У центрі уваги перебуває рецепція мендельсонівських традицій у творчості українських композиторів, а також систематизація різних типів фортепіанної мініатюри в сучасному музичному процесі.

Окремий значущий пласт українського мендельсонознавства складають праці М. Веремйової (2006; 2009; 2011; 2012), у яких творчість Ф. Мендельсона розглядається крізь призму концепції синтетичності художнього мислення. Дослідниця інтерпретує жанр фортепіанного концерту як форму взаємодії різних мистецьких вимірів, що дозволяє розглядати його як модель романтичного естетичного синтезу. Важливим маркером дослідницького підходу М. Веремйової є прагнення інтерпретувати музичний текст як носій культурно-історичних смислів. У цьому аспекті творчість Ф. Мендельсона розглядається як прояв класико-романтичного синтезу, у якому поєднуються традиційні структурні моделі з новими типами романтичної образності. Така перспектива дозволяє дослідниці включати його музику в ширший процес еволюції європейського музичного мислення XIX століття.

У працях М. Веремйової ідея синтезу мистецтв, що в європейській традиції асоціюється з концепцією *Gesamtkunstwerk*, набуває трансформованого трактування і функціонує передусім як аналітична модель жанрової взаємодії. Дослідниця інтерпретує фортепіанний концерт як систему структурної інтеграції симфонічного та індивідуально-виконавського начал, у якій взаємодія оркестру та соліста формує цілісний драматургічний процес. Таким чином, замість естетичної ідеї «тотального твору мистецтва» акцент переноситься на принцип функціонального синтезу, що визначає внутрішню організацію жанру.

У сучасному українському музикознавстві фортепіанна творчість Ф. Мендельсона розглядається як важливе джерело формування української



романтичної традиції. Зокрема, О. Лігус у статті «Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці ХІХ – початку ХХ ст. (на прикладі еволюції жанру пісні без слів)» досліджує вплив мендельсонівської жанрової моделі «пісні без слів» на творчість українських композиторів ХІХ–початку ХХ століття (Лігус, 2016). Авторка зазначає, що жанр, започаткований Ф. Мендельсоном, був активно засвоєний українськими митцями, а саме: Й. Витвицьким, Т. Шпаковським, М. Лисенком, Я. Степовим, С. Людкевичем. На думку дослідниці, особливо виразно вплив Ф. Мендельсона проявився у «Піснях без слів» М. Лисенка, у яких поєдналися європейська романтична модель і українська народнопісенна традиція.

Важливим доповненням до суто наукових досліджень у сфері мендельсонознавства стала діяльність, пов'язана з організацією виконавських і науково-комунікативних проєктів. Особливе місце в цьому процесі посідає фестиваль «Харківські асамблеї»<sup>15</sup>, який упродовж десятиліть функціонував як багаторівневий культурний простір, що об'єднував концертну практику, музикознавчий дискурс, освітню діяльність і міжнародний мистецький обмін. Проведення тематичних фестивалів, зокрема присвячених творчості Ф. Мендельсона, сприяло не лише популяризації його музики, але й формуванню цілісного інтерпретаційного середовища, у якому науковий аналіз безпосередньо взаємодіє із живою виконавською практикою.

У межах фестивальної моделі академічний концерт набував значення не лише художньої події, а й своєрідного комунікативного акту, спрямованого на актуалізацію історико-культурного контексту музики. Тематичне структурування програм, участь музикантів різних виконавських шкіл та країн створювали умови для нового прочитання спадщини композитора. Внаслідок цього музика Ф. Мендельсона поставала не як музейний артефакт романтичної епохи, а як динамічний художній феномен, відкритий до сучасної інтерпретації.

Важливою складовою фестивалю стала його просвітницька та наукова функція. Майстер-класи, відкриті лекції, презентації видань, наукові конференції

---

<sup>15</sup> Теми фестивалів, присвячені творчості Ф. Мендельсона – «Мендельсон та традиції музичного професіоналізму» (1994); «Фелікс Мендельсон: магія єднання» (2016).

та тематичні збірники під редакцією Г. Ганзбурга<sup>16</sup> й Ю. Ніколаєвської<sup>17</sup> сприяли формуванню середовища, у якому виконавство й музикознавство розглядалися як взаємопов'язані форми пізнання музичного тексту.

У цьому контексті фестиваль «Харківські асамблеї» можна розглядати як одну з форм становлення сучасної української інтерпретологічної моделі мендельсонознавства. Ю. Ніколаєвська стверджує, що специфіка полягає у поєднанні аналітичного підходу з виконавським досвідом, а також у розумінні музичного твору як відкритої системи смислів, що реалізуються у процесі виконання та слухацького сприйняття. Саме тому фестивальна практика стала не лише способом репрезентації музики Ф. Мендельсон, але й важливим механізмом формування *інтерпретологічної моделі* мендельсонознавства, де взаємодіють аналіз і виконавська практика.

### 1.3 Жанрова класифікація маловідомих<sup>18</sup> творів Ф. Мендельсона-Бартольдї

Фортепіанна спадщина Ф. Мендельсона вирізняється значним обсягом та жанровою різноманітністю: за приблизними підрахунками вона становить близько дванадцяти годин музики. Проте у сучасній концертній практиці функціонує лише незначна частина цього доробку. Більше того, значний пласт композицій композитора тривалий час залишався поза науковим і виконавським обігом, існуючи лише у вигляді автографів, розпорошених у європейських бібліотеках та приватних колекціях.

Історичні причини такого стану є комплексними. Важливу роль відіграли як ідеологічні фактори (зокрема заборона виконання музики Ф. Мендельсона в

<sup>16</sup> Ганзбург, Г. І. (Упоряд.). (1994). *Ф. Мендельсон-Бартольдї та просвітництво: збірник матеріалів*. Харків.

<sup>17</sup> Ніколаєвська, Ю. (2016). *Фелікс Мендельсон: магія єднання: 25 років з дня заснування*. Харків: Цифра-Принт.

<sup>18</sup> У межах цього дослідження поняття «маловідомі твори» вживається не лише у значенні низької репрезентованості у концертному репертуарі, але й у джерелознавчому сенсі: як корпус композицій, що тривалий час існували виключно в автографах або ранніх копіях, не були включені до канонічних опусних видань і лише нещодавно введені до наукового обігу завдяки критичним публікаціям та архівним відкриттям. Тобто, критерій «маловідомості» поєднує історико-культурний, текстологічний та виконавський аспекти.

період націонал-соціалізму та знищення його культурних символів), так і суто джерелознавчі обставини – недоступність рукописів, їхнє перебування у сховищах Східної Європи, зокрема в фондах Ягеллонської бібліотеки в Кракові та Державної бібліотеки в Берліні. Лише після об'єднання Німеччини значна частина цих матеріалів стала доступною для міжнародної наукової спільноти.

Важливі передумови для виявлення, систематизації та введення до наукового й виконавського обігу маловідомих творів Ф. Мендельсона були сформовані у контексті мендельсонознавства (окресленого у підрозділі 1.2). Насамперед, йдеться про поступове розширення джерельної бази, пов'язане з переглядом усталених уявлень про обсяг і структуру творчої спадщини композитора. Якщо у межах ранніх видань і досліджень корпус творів сприймався як відносно завершений, то сучасний етап, позначений активізацією архівних пошуків, підготовкою критичних видань та залученням автографів, суттєво змінив цю перспективу. У цьому контексті діяльність провідних наукових центрів, видавничих проєктів і виконавців-інтерпретаторів постає не лише як історіографічний факт, а як визначальний чинник формування актуального уявлення про спадщину митця.

Саме завдяки цим процесам стало можливим виявлення значного масиву раніше невідомих або недоступних творів, уточнення їх атрибуції, датування та жанрової приналежності. Відтак сучасне бачення фортепіанної творчості Ф. Мендельсона виходить за межі традиційного «канону» й передбачає розгляд її як відкритої, динамічної системи, що потребує подальшого осмислення як у джерелознавчому, так і в аналітичному аспектах, дозволяючи суттєво скоригувати усталене уявлення про композитора як автора переважно камерно-ліричного типу мислення. Значна частина маловідомих творів демонструє інтенсивний процес жанрового експерименту, активне освоєння поліфонічних і циклічних форм, а також тенденцію до симфонізації фортепіанного письма. Уже в ранніх композиціях композитор звертається до жанрів і типів фактури, які традиційно пов'язувалися з більш зрілим етапом професійного становлення. Поряд із невеликими мініатюрами з'являються масштабні циклічні задуми,

поліфонічні побудови, варіаційні структури, спроби організації великої форми на основі тематичної єдності.

Важливою передумовою сучасного переосмислення фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона став каталог *MWV (Mendelssohn-Werkverzeichnis)*, укладений Р. Венером у межах академічного видання *Leipziger Ausgabe der Werke Felix Mendelssohn Bartholdy* (див. підрозділ 1.2). Завдяки включенню до нього творів без опусних номерів, ескізів, фрагментів і альтернативних редакцій суттєво розширилося уявлення про масштаб творчого доробку композитора.

У цьому зв'язку методологічного значення набуває питання *жанрової систематизації*, яка дозволяє простежити еволюцію композиторського мислення: зокрема, структурні засади фортепіанної творчості Ф. Мендельсона, місце маловідомих композицій у загальному контексті його стилю. Саме поєднання історичного огляду процесу відкриття та введення цих творів до наукового обігу разом з їх класифікацією за жанровими ознаками створює підґрунтя для цілісного осмислення зазначеного матеріалу. І саме маловідомі композиції дозволяють простежити ті параметри композиторського мислення, які у пізніх опусах постають уже в художньо-досконалому, усталеному вигляді: до них слід віднести специфіку тематичного розвитку, принципи фактурної організації, поліфонізацію музичного викладу, тяжіння до індивідуалізації форми та драматургії циклу. Відповідно, подальший виклад спрямований, з одного боку, на висвітлення основних етапів відкриття та дослідження маловідомих фортепіанних творів Ф. Мендельсона, а з іншого – на їхню систематизацію за жанровими ознаками.

Особливістю маловідомої фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона є надзвичайно ранній вік створення значної частини композицій. Уже в творах, написаних у десятирічному–п'ятнадцятирічному віці (1820-ті роки.), простежуються ознаки зрілого композиційного мислення, інтерес до складних поліфонічних структур, масштабних циклічних форм, тонального планування та симфонізованого типу фактури. Це істотно відрізняє ранню творчість композитора від типових «учнівських» практик інших композиторів цієї доби й

дозволяє розглядати її як *самостійну художню цінність* на шляху професійного становлення.

Попри різноманітність джерел походження цих композицій (автографи, альбомні записи, навчальні вправи, незавершені або не підготовлені до друку твори), їх можна систематизувати за ознаками жанру (функціонального призначення). Доцільно виокремити чотири основні групи:

1. поліфонічні твори;
2. твори великої форми;
3. твори малої форми;
4. транскрипції, обробки, твори для двох фортепіано або фортепіано в чотири руки.

Такий підхід не лише забезпечує зручність аналітичного розгляду, але й дає змогу простежити різні вектори композиторського мислення Ф. Мендельсона – від засвоєння поліфонічної традиції та роботи з великими формами до практики переосмислення існуючих жанрових пріоритетів та народження пісенної мініатюри («Пісні без слів»).

Поліфонічний пласт маловідомої фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона представлений передусім групою ранніх фуг, створених у 1821–1826 роках і зафіксованих у сучасних редакціях завдяки рукописним джерелам та реконструкціям Р. Просседою. До цього корпусу належать **шість фуг** у тональностях *d-moll* (1821, 1822), *h-moll* (1822), *g-moll* (1824), *cis-moll* (1826) та *Es-dur* (1826), які демонструють послідовне формування поліфонічного мислення композитора в умовах прямого засвоєння бахівської моделі у класі К. Цельтера. Витоки цих творів пов'язані з навчальною практикою контрапункту, однак їх зміст виходить за межі суто дидактичних вправ: у межах імітаційної фактури, щільної чотириголосної тканини та варіативного проведення теми вже простежується індивідуалізація музичної мови митця. Зокрема, характерною є тенденція до хроматизації гармонічного руху та посилення напруження через голосоведення і регістрові зіставлення, що надає поліфонічній структурі внутрішньої насиченості без порушення її конструктивної строгості.

Окремі фуги є подвійними, що свідчить про високий рівень опанування складних контрапунктичних технік уже на ранньому етапі творчості. Подальший розвиток цієї лінії знаходить своє завершення у циклі прелюдій і фуг *op. 35*, більшість яких була створена у 1830-х роках, проте їх витоки сягають саме ранніх композицій 1820-х років.

У цьому ж контексті перебуває *Kleine Fuge h-moll BWV U 96*, яка тривалий час вважалася втраченою і була виявлена серед архівних матеріалів Г. Фойгт – піаністці-аматорці та помітній постаті культурного середовища Лейпцига, пов'язаній з творчим колом Ф. Мендельсона, а також Роберта і Клари Шуман. Твір датований 18 вересня 1833 роком, становить цінне свідчення зрілого етапу звернення композитора до поліфонії. Незважаючи на мініатюрний масштаб, Фуга вирізняється щільністю фактури, внутрішньою напругою, логікою імітаційного розгортання, інтонаційним «згущенням» тематичного матеріалу.

У цілому поліфонічні твори Ф. Мендельсона свідчать про послідовність його роботи з контрапунктом як із фундаментальним елементом композиційного мислення, що зберігає зв'язок із бароковою традицією, але водночас набуває рис ранньоромантичної індивідуалізації музичної тканини.

Твори великої форми у маловідомому фортепіанному доробку митця репрезентують окремий, надзвичайно показовий пласт його творчості – такий, що дозволяє простежити не лише еволюцію жанрового мислення композитора, але й специфіку його трактування масштабної форми. До цієї групи належать:

- чотири сонати 1820-х років (*a-moll BWV U 8*, *c-moll BWV U 17*, *e-moll BWV U 19*, *f-moll BWV U 23*);
- Сонатина *E-dur BWV U 35*;
- Соната *b-moll BWV U 42*;
- фрагмент Сонати *G-dur BWV U 147*;
- сонати для двох фортепіано *BWV S 1 D-dur* і *BWV S 2 g-moll*

Їхній детальний інтонаційно-драматургічний та виконавський аналізи буде здійснено у подальшому дослідженні.

Окрім названих зразків, корпус великих форм охоплює й інші композиції – передусім фантазії, варіації та концерт для фортепіано, у яких, відходячи від нормативності сонатного циклу, композитор виявляє більшу свободу у трактуванні форми, посилюючи роль варіантного розвитку, тональної нестабільності та наскрізної драматургії.

Показовим у цьому сенсі є незавершений **Третій концерт для фортепіано з оркестром *e-moll* BWV O 13** – твір, що зберігся у фрагментарному вигляді, проте становить виняткову цінність з огляду на еволюцію жанру та реконструкцію творчого процесу композитора.

Партитура, ймовірно датована 1842 роком, була знайдена у Лондоні у 1980-х роках і становить рукопис обсягом 22 сторінки: перші 13 містять фортепіанний виклад двох частин, тоді як наступні 9 – лише початкову оркестрову розмітку першої частини. Таким чином, перші дві частини можна вважати композиційно завершеними (у плані форми), хоча оркестровка залишилася частково не реалізованою; третя частина збереглася лише у вигляді ескізів – дві теми у тональності *E-dur* без їхньої подальшої розробки.

У листуванні 1840-х років Ф. Мендельсон неодноразово повертався до задуму Третього концерту для фортепіано з оркестром *e-moll*, пов'язуючи його, насамперед, із майбутніми поїздками до Англії та власною виконавською діяльністю. Так, у листі до представника англійської музичної фірми *J. J. Ewer & Co.* Едварда Бакстона від 5 березня 1842 року композитор прямо згадує про намір створити «третій фортепіанний концерт», який він сподівався завершити до свого приїзду в Лондон.

Через два роки, у листі до видавництва *Breitkopf & Härtel* (5 березня 1844 року), Ф. Мендельсон знову повідомляє про роботу над концертом, висловлюючи надію завершити його до чергового англійського турне. Подібні свідчення мають особливу цінність, оскільки демонструють тривалість і значущість цього задуму у пізній творчості композитора: йдеться не про випадковий або епізодичний проєкт, а про масштабну композицію, до якої композитор повертався протягом кількох років. Сам факт постійного відкладання завершення твору дає підстави припускати, що композитор

перебував у стані активного творчого переосмислення жанру концерту, шукаючи нові принципи драматургічної та тематичної організації циклу.

Редакторська й реконструктивна робота над цим твором здійснювалася у кілька етапів: перші дві частини були підготовлені до виконання та записані ще у 1996 році; фінал же зазнав пізнішого доопрацювання, у процесі якого було використано як авторські тематичні начерки, так і стилістично споріднений матеріал. Зокрема, за участю дослідника Р. Л. Тодда було здійснено транскрипцію окремих фрагментів, а італійський композитор М. Буфаліні створив завершальну третю частину (*Allegro*), спираючись на збережені ескізи та стилістичні принципи Ф. Мендельсона.

Характерно, що одна з тем фіналу (у розмірі 2/2) була використана як перехідний епізод між другою та третьою частинами, тоді як інша – у метрі 6/8 – стала основою головної теми; додатковий мелодичний матеріал, представлений висхідними шістнадцятковими пасажами, інтегровано у фортепіанну каденцію перед кодою.

За спостереженнями дослідників, зокрема М. Веремової, цей концерт дозволяє не лише реконструювати авторський задум, але й глибше зрозуміти специфіку мислення композитора у жанрі концерту: простежується тенденція до симфонізації фактури, посилення ролі оркестру, активізація тематичних трансформацій (Веремйова, 2012).

Особливий інтерес становить сама концепція концерту, яка свідчить про суттєву еволюцію жанрового мислення Ф. Мендельсона у 1840-х роках. Згідно зі збереженими матеріалами та свідченнями дослідників, композитор задумував твір як тричастинний цикл із безперервним переходом між частинами (*attacca*), об'єднаний не лише спільною тональністю *e-moll*, але й системою внутрішніх тематичних зв'язків. Подібний принцип композиційної єдності значно виходив за межі традиційної моделі віртуозного концерту першої половини XIX століття, у якому окремі частини часто зберігали відносну автономність. У Третьому концерті Ф. Мендельсон, навпаки, прагнув до формування цілісної драматургічної арки, де тематичний матеріал міг трансформуватися й переосмислюватися упродовж усього циклу.



Важливо й те, що численні листи композитора свідчать про роботу над цим твором ще з кінця 1830-х років, паралельно з відомим Скрипковим концертом *e-moll op. 64*, що підтверджує гіпотезу про взаємопроникнення тематичного матеріалу між цими композиціями. Р. Просседа зазначає, що саме в цьому творі особливо відчутне прагнення Ф. Мендельсона відійти від моделі блискучого сольного концерту із супроводом, натомість формуючи рівноправний діалог між солістом і оркестром (Просседа, 2016). Найочевидніше це виявляється у побічній темі першої частини: її ліричний образ у *G-dur* демонструє виразну спорідненість із відомою другою темою Скрипкового концерту, де мелодія, доручена духовим інструментам, поєднується з витриманим звуком солі у партії солюючої скрипки.

У фортепіанному концерті аналогічна тема також розгортається на тлі тривалого гармонічного утримання та м'якого фактурного супроводу, що створює подібний ефект емоційного «просвітлення» всередині драматичного *e-moll*'ного контексту. Водночас інтонаційний «профіль» головної теми першої частини – передусім характерний квартовий хід *e-b* із загостреним введенням підвищеного VII ступеня – виявляє близькість до тематичних елементів оркестрових епізодів Скрипкового концерту. Подібні збіги навряд чи можна вважати випадковими: вони свідчать про паралельне формування обох задумів та активне «перетікання» музичних ідей між творами. У цьому контексті незавершений Третій концерт постає своєрідною «творчою лабораторією» композитора, у межах якої відпрацьовувалися окремі інтонаційно-драматургічні та формотворчі принципи, що згодом отримали завершене втілення у Скрипковому концерті *e-moll op. 64*.

Причини незавершеності твору залишаються дискусійними: серед можливих – надмірна завантаженість композитора диригентською та організаційною діяльністю у 1840-х роках. Утім, навіть у незавершеному вигляді цей концерт постає як важлива ланка у розвитку романтичного інструментального концерту, відкриваючи нові перспективи для розуміння пізнього стилю Ф. Мендельсона та його композиторських стратегій у роботі з великою формою.

Не менш значущими постають фантазії великого масштабу. Так, у **Фантазії *D-dur – c-moll* BWV U 41** (1823) Ф. Мендельсон поєднує ознаки сонатності, варіаційності та імпровізаційності, формуючи багаторівневу структуру: розділи, поєднані каденційними зв'язками, функціонують як відносно самостійні епізоди, підпорядковуючись загальній логіці розвитку. Особливо новаторським є тональний план твору, у якому відбувається вільне чергування й зіставлення *c-moll* та *D-dur*, а також численні відхилення в споріднені тональності. Часті зміни музично-образних станів, введення речитативних елементів, чергування віртуозних епізодів із вільними декламаційними побудовами, а також токатний характер фіналу сприяють формуванню розгорнутої, внутрішньо напруженої драматургії. Подібні риси виявляються і в інших фантазіях (наприклад, Фантазії для фортепіано в чотири руки *d-moll* BWV T 1): звільняючись від структурної нормативності, композитор досяг особливої гнучкості у розгортанні тематичного матеріалу.

Таким чином, велика форма у фортепіанній спадщині Ф. Мендельсона постає як *сфера активного жанрового експерименту*: синтезуючи різні типи формотворення, композитор, спираючись на традиції віденського класицизму, пропонує індивідуалізовану модель розгортання тематичного матеріалу, що суттєво розширює уявлення про потенціал фортепіанної великої форми у першій половині XIX століття.

Творів малої форми у фортепіанній спадщині Ф. Мендельсона, що не увійшли до виданих опусів, налічується близько ста композицій. До них належать етюд, експромти, скерцо, капричіо, баркароли, прелюдії, варіаційні мініатюри, вальси, дитячі п'єси, численні *Lied ohne Worte* («Пісні без слів»), а також окремі програмно-характерні п'єси та невеликі жанрові сценки. Така жанрова різноманітність відображає широту сфер побутування цих творів і їх тісний зв'язок із традицією домашнього музикування та салонної культури першої половини XIX століття, що сформувалася в естетичному просторі бідермаєру. Для цього типу музичної практики були характерні камерність висловлювання, лірична зосередженість, відсутність зовнішньої віртуозної

ефектності та орієнтація на інтелектуально-емоційне, сентиментальне сприйняття.

У цих композиціях особливо виразно виявляється характерна для композитора пісенність тематичного матеріалу, романтична інтонаційна виразність і прагнення до психологічної деталізації, де лаконічна форма поєднується з високою внутрішньою насиченістю. Проте навіть у мініатюрних масштабах Ф. Мендельсон демонструє виняткову композиційну довершеність і структурну продуманість. Показовими у цьому контексті є окремі **експромти**: *MWV U 140, Allegretto A-dur MWV U 138, Andante con moto e-moll MWV U 179*, а також **Етюд** *MWV U 26*.

У межах позаопусного фортепіанного доробку Ф. Мендельсона особливий інтерес становлять сімнадцять мініатюр *Lied ohne Worte*, які не були включені композитором до опублікованих збірок і репрезентують варіантний та ескізний рівень розвитку цього жанру. До цього корпусу належать: *MWV U 68 Es-Dur, MWV U 82 Es-Dur* (фрагмент), *MWV U 101 a-Moll, MWV U 111 Es-Dur, MWV U 124 fis-Moll, MWV U 149* (без тонального уточнення), *MWV U 150 F-Dur, MWV U 152 g-Moll, MWV U 155 B-Dur, MWV U 162 e-Moll, MWV U 172 C-Dur, MWV U 176 D-Dur* (фрагмент), *MWV U 178 D-Dur, MWV U 189 F-Dur, MWV U 190 D-Dur, MWV U 191 A-Dur, MWV U 192 D-Dur*.

Наданий перелік тональних планів свідчить про відсутність системної циклічної організації, характерної для опусних збірок, та натомість про орієнтацію на автономну мініатюру як самодостатній художній вислів.

З точки зору жанрової природи ці твори не утворюють єдиної стилістичної групи. Серед них можна виділити ліричні кантиленні мініатюри, більш рухливі характерні п'єси, а також фрагментарні ескізи, що, ймовірно, виконували функцію попередніх авторських варіантів або приватних експериментів. Відсутність остаточної редакційної кристалізації окремих номерів (зокрема *MWV U 82* та *MWV U 176*) додатково підкреслює їхній робочий, «незавершений» статус.

Проте навіть у цих позаопусних *Lied ohne Worte* зберігається ключовий для Ф. Мендельсона принцип – поєднання лаконічної форми з високою

інтонаційною насиченістю та внутрішньою співучістю тематичного матеріалу. Характерна пісенність, тонка гармонічна нюансованість і камерна фактурна організація свідчать про органічне продовження естетики опусних циклів, однак без їхньої структурної впорядкованості та жанрової системності.

Таким чином, позаопусні *Lied ohne Worte* становлять важливий шар у фортепіанній спадщині Ф. Мендельсона, оскільки дозволяють простежити не лише варіативність його жанрового пошуку, але й внутрішні процеси кристалізації стилю поза межами завершених авторських циклів.

Значний інтерес для виконавців становлять програмні фортепіанні мініатюри, у яких простежується схильність композитора до жанрової конкретизації та елементів образної театралізації. Так, *Allegro F-dur «Bärentanz» MWV U 174* належить до рідкісних гумористично-характерних п'єс Ф. Мендельсона. Уже сама назва вказує на ігровий та гротесковий задум. Тут поєднуються моторна ритміка та дещо «незграбний» тематизм, що створює комічний ефект, нетиповий для усталеного уявлення про витончену естетику композитора. За свідченням Р. Просседи, твір належить до так званих «*occasion pieces*» – невеликих композицій, створених Ф. Мендельсоном як своєрідні музичні присвяти для альбомів друзів (Prosseda, 2014).

Рукопис п'єси був опублікований у журналі *Musical Times* у лютому 1909 року, а сам твір написано під час перебування композитора у родині Бенеке в Лондоні у червні 1842 року (Prosseda, 2014). Особливо примітним є нав'язливе використання авторської ремарки *Da Capo al Fine* із вказівкою повторювати матеріал «дуже багато разів», що, на думку дослідника, створює ефект «напрочуд модерної повторюваності» (Prosseda, 2014).

Не менш незвичним є й фактурно-регістрове рішення твору: обидві руки розташовані на відстані близько семи октав одна від одної та використовують лише крайні регістри клавіатури, внаслідок чого виникає своєрідний тембровий ефект, нетиповий для традиційного фортепіанного стилю Ф. Мендельсона. Саме ця експериментальність фактурного мислення у поєднанні з елементами музичного гумору дозволяє розглядати «*Bärentanz*» як один із найбільш оригінальних зразків характерної п'єси малої форми у фортепіанній спадщині

композитора. Подібні риси частково простежуються і в п'єсі *Wie die Zeit läuft!* *g-moll* *MWV U 196*, де поєднуються легка іронічність та внутрішня зосередженість пізнього стилю.

Значну групу становлять численні *Klavierstücke* та альбомні мініатюри раннього періоду (*MWV U 2, 5, 7, 10, 12, 18, 22* та ін.), а також Вальс *D-dur* *MWV U 39* і три вальси без тонального уточнення *MWV U 83–85*. У цих творах особливо помітне тяжіння композитора до лаконічної форми, мікродраматургії мініатюрного типу та переважної камерно-ліричної образної сфери.

Отже, навіть твори малої форми становлять суттєвий компонент індивідуального стилю Ф. Мендельсона і дозволяють простежити ті риси його музичного мислення, які в крупних жанрах часто залишаються менш очевидними через складність композиції.

Вагомий пласт маловідомої фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона становлять транскрипції, обробки та твори для фортепіано в чотири руки, звернення до яких було тісно пов'язане як із традиціями домашнього музикування першої половини XIX століття, так і з власною виконавською практикою композитора.

Відомо, що Ф. Мендельсон регулярно музикував у родинному колі разом із сестрою Фанні, а тому ансамблеве фортепіанне письмо посідало важливе місце у його ранньому творчому досвіді. Водночас його твори для фортепіано в чотири руки суттєво відрізняються від типових салонних композицій доби, оскільки характеризуються високим рівнем фактурної складності, віртуозністю та симфонізованим типом мислення. Саме тому дослідники наголошують, що ці твори були орієнтовані не стільки на аматорське музикування, скільки на професійне виконання.

До кола ансамблевих творів належить **Фантазія для фортепіано в чотири руки *d-moll* *MWV T 1***, написана у 1824 році та опублікована лише у 2009 році після виявлення рукопису, що нині зберігається у Державній бібліотеці Берліна (Prosseda, 2015). На відміну від більшості ранніх автографів Ф. Мендельсона, цей твір містить велику кількість динамічних та артикуляційних позначень, що

свідчить про особливу ретельність композитора в опрацюванні деталей фактури та виконавської драматургії.

Форма «Фантазії» складається з чотирьох розділів – *Adagio*, *Allegro*, *Adagio* та *Allegro molto* – з характерними «моцартівськими» алюзіями та ознаками раннього симфонічного мислення композитора (Prosseda, 2015).

Серед творів для фортепіано в чотири руки особливе місце посідають, зокрема, *Allegro brillante Es-dur BWV T 1*, *Andante mit Variationen B-dur BWV T 5*, *Andante und Allegro assai vivace BWV T 4*, а також низка фрагментарно збережених ансамблевих композицій для фортепіано в чотири руки. У цих творах уже помітне характерне для Ф. Мендельсона прагнення до активного переосмислення темброво-регістрових можливостей чотириручного виконавства та безперервного внутрішнього руху музичної драматургії, що поєднується з високим рівнем виконавської складності.

Навіть у порівняно невеликих за масштабом композиціях композитор активно використовує регістрові контрасти, імітаційне голосоведення та оркестровий тип мислення, завдяки чому фортепіанний дует набуває симфонічного звучання. Зокрема, *Duetto BWV T 4*, написане у 1841 році, існує у двох авторських версіях, одна з яких містить вступне *Andante*, відсутнє у пізнішій публікації *Allegro brillante op. 92* (Prosseda, 2015). Повна версія твору, вперше видана *Henle* у 1994 році, демонструє принцип своєрідного диптиха, у якому ліричне *Andante* з чергуванням мелодичних ліній готує драматургічний перехід до віртуозного *Allegro assai vivace* (Prosseda, 2015).

Окрім оригінальних ансамблевих композицій, Ф. Мендельсон створив також низку транскрипцій власних симфонічних творів – зокрема Октету та Першої симфонії, а також часткові перекладення Симфонії «Юпітер» № 41 *C-dur* К. 551 В. А. Моцарта і ораторії «Пори року» *Hob. XXI:3* Й. Гайдна. Проте центральне місце серед робіт такого типу посідає транскрипція музики до комедії В. Шекспіра «Сон літньої ночі» («*Ein Sommernachtstraum*») *op. 61*, у якій композитору вдалося зберегти темброву витонченість й прозорість оркестрової партитури засобами чотириручного фортепіанного письма. Зокрема, як зазначає Р. Просседа, в ансамблевій версії особливо виразно передано атмосферу нічної

фантастики та магічного шекспірівського світу, тоді як фактурна організація твору забезпечує виняткову ясність музичної тканини навіть без участі оркестру (Prosseda, 2015).

Отже, у обробках і транскрипціях Ф. Мендельсон не обмежується спрощеним перенесенням оркестрової партитури на клавіатуру, а фактично переосмислює її засобами фортепіанного письма. Для них характерні: багат шарова фактура, складна артикуляційна диференціація, активне використання крайніх регістрів та виразна темброва імітація оркестрових груп. Подібний підхід свідчить про оркестрову природу мислення композитора та його прагнення розкрити максимальний темброво-фактурний потенціал фортепіано навіть у ансамблевому викладі. Подібний підхід значною мірою випереджає пізнішу романтичну традицію концертної транскрипції, що особливо виразно проявиться у творчості Ф. Ліста<sup>19</sup>.

### **Висновки до Розділу 1**

Стиль у музичному мистецтві постає як багатовимірною художньо-естетичною категорією, що поєднує історичні, національні, жанрові та індивідуально-авторські ознаки. Перехід від класицизму до романтизму став важливим етапом еволюції європейської музичної культури, зумовленим як суспільно-історичними процесами кінця XVIII – початку XIX століття, так і внутрішніми закономірностями розвитку мистецтва. Романтична естетика сприяла утвердженню індивідуалізації класичних форм художнього мислення, посиленню суб'єктивності музичного висловлювання через психологізм і ліричну свідомість.

Історико-стильові процеси безпосередньо вплинули на розвиток сонатного жанру. У класико-романтичний період фортепіанна соната, зберігаючи окремі принципи класицистичної моделі, зазнає суттєвих змін у сфері тематизму, драматургії, тонально-гармонічного мислення та жанрової організації.

---

<sup>19</sup> У сучасному музикознавстві транскрипції Ф. Ліста трактуються як різновид романтичного концертного жанру, заснований на принципах оркестрової тембровості, фактурної багат шаровості та віртуозного переосмислення симфонічного першоджерела. Дослідники підкреслюють, що композитор прагнув не стільки адаптувати оркестровий текст до можливостей фортепіано, скільки універсально відтворити на клавіатурі саму ідею звучання оркестру (Шумакова, 2023).

Посилюється роль авторської самобутності, варіантно-трансформаційного розвитку тематизму, фактурної та інтонаційної виразності, що зумовлює поступовий перехід від нормативної класицистичної структури до більш вільної романтичної концепції сонатності.

Узагальнення наведених спостережень дозволяє констатувати, що становлення класико-романтичної сонати не є лінійним процесом, що унаочнюється через жанрово-стилістичні заміни, а становить складну систему поступових трансформацій, у межах якої відбувається переосмислення як структури, так і інтонаційно-драматургічних рішень.

Для наочного представлення цих змін доцільною є систематизація основних параметрів розвитку сонатної форми у вигляді порівняльної таблиці.

Таблиця 1.

Параметр	Класицистична соната (XVIII ст.)	Перехідна модель (кінець XVIII – перша половина XIX ст.)	Романтична парадигма
Форма	Тричастинність, нормативна структура	Гнучкість циклу, варіативність формотворення	Розмиття меж частин, індивідуальні моделі
Тематизм	Контрастно-діалогічний принцип	Трансформаційний розвиток тем, посилення експресії, кантіленності	Фрагментарність, ліризація, психологізація тематизму
Тональність	Функціональна стабільність	Розширення тональних зв'язків, ускладнення гармонії	Хроматизація, ослаблення функціональної централізації
Драматургія	Логічна рівновага, раціональна організація	Баланс структури й експресії	Індивідуалізована, поетизована драматургія
Жанрова модель	Нормативна жанрова форма	Перехід до гнучкої сонатності	Розмивання жанрових меж, жанрова інтеграція
Композиторська установка	Об'єктивність форми	Баланс об'єктивного й суб'єктивного	Домінування авторської індивідуальності

Таким чином, наведена типологія дозволяє розглядати еволюцію сонатної форми як багатовекторний процес, у якому взаємодіють структурні, жанрові та семантичні чинники музичного мислення.

Подана систематизація дозволяє виявити не лише окремі стилістичні зміни, але й загальну тенденцію до ускладнення сонатної моделі, яка поступово переходить від нормативної класичної структури до індивідуалізованих



романтичних форм. Особливо показовим є посилення ролі суб'єктивного Я у формуванні сонатної концепції драматургії, а також поступовий відхід від стереотипів і жанрових меж, що створює передумови для подальшої еволюції сонатного мислення у творчості композиторів XIX століття – не лише Ф. Мендельсона, а й Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса.

Історіографія мендельсонознавства демонструє поступову еволюцію дослідницьких підходів – від біографічно-описових моделей XIX століття до сучасних міждисциплінарних концепцій, у межах яких творчість Ф. Мендельсона розглядається як цілісний культурно-історичний феномен. Первинна рецепція творчості композитора формувалася в контексті естетики бідермаєру, що зумовило сприйняття його як «гармонійного художника», у творчості якого поєднуються ясність форми, врівноваженість мислення та внутрішня завершеність. Разом з цим, у другій половині XIX століття під впливом вагнерівської критики та зміни естетичних орієнтирів формується інтерпретаційна модель, що тривалий час визначала Ф. Мендельсона як «консервативного» композитора, позбавленого радикальної романтичної експресії.

У музикознавстві другої половини XX – початку XXI століття відбувається суттєве переосмислення цієї традиції. Введення до наукового обігу широкого корпусу джерел, поява нових історико-культурних та текстологічних досліджень, а також перегляд ідеологічно зумовлених оцінок сприяли формуванню сучасного мендельсонознавства як багаторівневої системи знання. Особливого значення набули праці Р. Л. Тодда, Е. Вернера, Дж. Спозато та інших дослідників, у яких творчість композитора трактується як динамічна модель взаємодії традиції й новаторства, історичної пам'яті та індивідуального авторського мислення. Важливим напрямом сучасних досліджень стало також розширення уявлень про творчий спадок композитора завдяки новим каталогізаційним і видавничим проєктам, що сприяли актуалізації маловідомих і неопублікованих творів.

Суттєвою тенденцією сучасного етапу розвитку мендельсонознавства є інтеграція виконавської практики у систему наукового пізнання. Окремого

значення набуває проблема переосмислення естетичної «нейтральності» творчості композитора, яка в сучасному музикознавстві розглядається як результат історично зумовленої рецепції, а не як об'єктивна характеристика стилю композитора.

Концепція *performance as research* актуалізує розуміння виконавства як форми аналітичної інтерпретації музичного тексту, що особливо важливо у роботі з маловідомими композиціями Ф. Мендельсона. У цьому контексті виконавські проєкти Р. Просседи та А.-М. Марковіної засвідчують, що концертна й аудіозаписна практика може функціонувати не лише як репрезентація музики, але і як спосіб виявлення прихованих структурних та драматургічних особливостей композиторського мислення.

Українське мендельсонознавство, хоча й не сформувалося як окрема автономна школа, інтегрувалося у ширший контекст досліджень романтичної музичної культури, жанрової еволюції фортепіанного мистецтва та виконавської інтерпретації. У працях українських музикознавців творчість Ф. Мендельсона розглядається як важливий елемент класико-романтичного синтезу, що дозволяє осмислювати її не ізольовано, а в системі загальноєвропейських художньо-стильових процесів. Особливого значення у цьому контексті набуває поєднання теоретичного аналізу та виконавської практики, яке формує сучасну інтегративну модель мендельсонознавчих досліджень.

Маловідома фортепіанна спадщина Ф. Мендельсона становить важливий і цілісний пласт його творчості, що суттєво розширює традиційне уявлення про композитора як автора переважно камерно-ліричного типу мислення. Виявлення, систематизація та введення до наукового й виконавського обігу значної кількості позаопусних творів, автографів, фрагментів і ранніх редакцій стало можливим завдяки розвитку сучасного мендельсонознавства, активізації архівних досліджень та укладанню каталогу *MWV*, опублікованого у 2009 році професором Р. Венером.

Фортепіанні твори Ф. Мендельсона, які раніше були неопубліковані, постають як багатовимірне явище, що поєднує різні рівні композиторської практики – від навчальних і експериментальних форм до композицій високого

ступеня завершеності. Його осмислення вимагає інтеграції історико-джерелознавчого, аналітичного та виконавського підходів, що дозволяє розглядати цю частину спадщини не як периферійну, а як органічний компонент становлення індивідуального стилю композитора.

Систематизація цього «масиву» фортепіанних творів здійснюється за жанровими та функціональними ознаками, у межах яких виокремлено чотири основні групи: поліфонічні твори; твори великої форми; твори малої форми; транскрипції, обробки та ансамблеві композиції для двох фортепіано або фортепіано в чотири руки. Такий підхід дає змогу виявити різні вектори композиторського мислення Ф. Мендельсона та простежити особливості його взаємодії з різними жанровими моделями.

Поліфонічні твори засвідчують фундаментальне значення контрапункту у формуванні стилю композитора та демонструють раннє опанування складних композиційних технік. Твори великої форми виявляють прагнення митця до індивідуалізації сонатно-циклічної драматургії, синтезу різних принципів формотворення й посилення симфонічного типу розвитку.

У мініатюрах особливо виразно проявляються риси романтичної психологізації, інтонаційної лаконічності, пісенності, тоді як ансамблеві композиції й транскрипції розкривають оркестрову природу фортепіанного мислення композитора та його прагнення максимально розширити темброво-фактурні можливості інструмента.

Отже, маловідома фортепіанна спадщина Ф. Мендельсона постає не лише як «додатковий» корпус творів, а як важливе джерело для переосмислення його стилістичної еволюції та місця в західноєвропейському музичному романтизмі.

## РОЗДІЛ 2

### ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА ЯК ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЦІЛІСНІСТЬ

*«З того часу, як я почав писати, я завжди залишався вірним одній основній думці: не писати жодної сторінки так, як цього вимагала б найвибагливіша публіка чи найчарівніша дівчина, а писати лише так, як Я САМ вважаю за потрібне...»*

Ф. Мендельсон

#### 2.1 Сонати для фортепіано Ф. Мендельсона: становлення сонатного методу мислення

У ранній фортепіанній творчості Ф. Мендельсона жанр сонати посідає центральне місце, оскільки саме в ньому найвиразніше простежується становлення індивідуального композиторського мислення митця. Звернення до сонатної форми у 1820-х роках не зводиться до наслідування усталених зразків, а постає як складний процес опанування і поступового переосмислення сонатно-симфонічного типу мислення, який у композитора розгортається як багатожанрова система. Соната функціонує як своєрідний вузол, де концентруються принципи, що паралельно формуються в симфонічних, камерних і театральних творах.

Саме в цей період сонатна форма у Ф. Мендельсона перестає сприйматися як суто нормативна конструкція і поступово набуває рис універсального механізму організації музичного часу. Через неї вибудовується спосіб мислення, у якому тематичний матеріал існує не як набір контрастних блоків, а як система взаємопов'язаних інтонаційних станів. Внутрішня логіка розвитку часто тяжіє до безперервності, драматургія вибудовується як процес поступового перетворення, а не різкого зіткнення.

Термін «сонатний метод» у даній роботі охоплює не лише формально-композиційні ознаки сонатної форми, а й ширший комплекс мисленнєвих установок композитора: принципи тематичної організації, характер інтонаційної роботи, типи гармонічного руху, способи фактурного моделювання та загальну модель циклічної драматургії. У такому розумінні сонатність у Ф. Мендельсона

виходить за межі фортепіанної музики і проявляється як універсальний принцип мислення, що визначає будову симфоній, концертів, увертюр та камерних творів.

Ранні сонати композитора демонструють поступове формування цього принципу через взаємодію різних стильових пластів. З одного боку, зберігається чітка орієнтація на віденську класицистичну традицію: ясність тонального плану, функціональна визначеність тематичних зон, структурна симетрія та логічність розвитку. З іншого боку, вже в цих творах простежується інша тенденція – посилення ролі ліричного начала, зростання значення інтонаційної єдності та прагнення до м'якішої, «плинної» драматургії.

У процесі становлення раннього стилю Ф. Мендельсона особливо виразно проступає феномен надзвичайно інтенсивного творчого розвитку, коли різні жанрові сфери формуються майже одночасно. Як зазначає Р. Л. Тодд, 1820–1821 роки були «дивовижними роками» стрімкого становлення композитора; саме в цей період перші рукописні берлінські зошити засвідчують його здатність паралельно працювати над фортепіанними, органними та камерними творами, сольними піснями, духовними хорами, сценами та фугами (Todd, 2004). Така багатожанрова активність не є зовнішнім біографічним фактом, а безпосередньо пояснює специфіку формування його сонатного мислення: соната виникає не як ізольований жанр, а як частина ширшої системи «музичного конструювання», де тематичні, поліфонічні та гармонічні принципи вільно переходять між різними видами творчості. Саме ця одночасність жанрових пошуків зумовлює характерну для раннього Ф. Мендельсона здатність до сонатного мислення навіть поза межами жанру сонати.

Паралельно з фортепіанними сонатами формується інший важливий шар творчості, який безпосередньо впливає на становлення сонатного мислення. У ранніх струнних симфоніях № 1–10 (1821–1823) вже окреслюється модель циклу, побудованого на прозорій тематичній структурі та внутрішній рівновазі частин. У цих творах поступово виробляється характерна для Ф. Мендельсона ясність форми, де розвиток не руйнує матеріал, а органічно його трансформує. Саме цей принцип згодом переноситься у фортепіанну сонату як жанр інтелектуально організованого музичного мислення.

Поряд із симфонічними творами у той самий період з'являються композиції, які формують інший вимір сонатного мислення – віртуозно-концертний. «Рондо-капричіозо» *E-dur op. 14* стає одним із найяскравіших прикладів такого типу письма: тут закладається моторна енергія, блискуча фактурна організація та концертний жест, які згодом інтегруються у фінали сонат як принцип динамізації циклу. Подібний тип мислення згодом проявляється і в творах для фортепіано з оркестром, де формується діалогічна структура між солістом і оркестром, що має аналогії у внутрішньому діалозі фактурних шарів у сонатах.

Окремий напрям становить програмно-театральна сфера, представлена увертюрою до «Сну в літню ніч» *MWV P 3*. У ній формується принцип наскрізної образної драматургії, де тематичні елементи не протиставляються, а взаємно перетікають один в одного. Така модель драматургії знаходить відображення у сонатах через посилення ролі інтонаційних арок і повернення тематичних елементів у різних частинах циклу, що створює ефект внутрішньої цілісності.

Водночас у цей період формується і особливий тип лірики, який згодом отримає завершене втілення у циклі «Пісні без слів». Хоча ці мініатюри належать як ранньому, так пізнішому етапу творчості митця, їх інтонаційна природа вже присутня в ранніх сонатах, де ліричні теми набувають пісенного характеру, відходять від конфліктної логіки розвитку і поступово стають носіями станового, споглядального типу висловлювання. Саме ця тенденція зумовлює поступову трансформацію сонатної форми у напрямі більшої внутрішньої рівноваги.

Окремо слід враховувати концертно-віртуозну практику, яка впливає на формування фактурного мислення композитора. Віртуозність у Ф. Мендельсона не є зовнішнім ефектом, а виступає як структурний принцип організації матеріалу. У сонатах для фортепіано це проявляється у чіткій регламентації фактурних пластів, чергуванні регістрів, діалогічності голосів та інтеграції моторних фігурацій у тематичний розвиток. Таким чином, фортепіанна соната набуває рис синтетичного жанру, що акумулює різні типи інструментального мислення.

Розвиток сонатного методу у Ф. Мендельсона не має лінійного характеру і проявляється як система жанрових паралелей. Струнні симфонії формують принцип структурної ясності, концертні твори – моторно-енергетичний вимір, програмні увертюри – образно-драматургічну гнучкість, тоді як сонати інтегрують ці елементи у єдину модель фортепіанного мислення. У результаті виникає багатовимірна система, в якій різні жанри не існують ізольовано, а взаємно підсилюють один одного.

У підсумку фортепіанна соната у творчості Ф. Мендельсона постає як ключовий механізм формування його стилю. Через цей жанр композитор вибудовує власну систему музичного мислення, у якій структурна визначеність не заперечує гнучкість інтонаційного розвитку, а різні жанрові моделі зливаються у цілісну художню логіку. Саме тут поступово оформлюється його індивідуальний варіант сонатності, який надалі визначатиме не лише фортепіанну, але й симфонічну та театральну творчість.

Подальший розгляд фортепіанного сонатного доробку Ф. Мендельсона доцільно здійснювати крізь призму інтонаційно-драматургічного аналізу, спрямований на виявлення внутрішніх механізмів формотворення та взаємодії тематичних процесів у межах циклу.

### 2.1.1 Чотири фортепіанні сонати 1820-х років

Перші фортепіанні сонати Ф. Мендельсона, написані у 1820 році, належать до найважливіших ранніх зразків його великої форми та водночас становлять цінний матеріал для простеження становлення композиторського мислення митця. У сучасному науковому обігу ці твори репрезентовані насамперед у Ляйпцизькому виданні за редакцією І. Шаллхорн, яке містить сонати для фортепіано *a-moll BWV U 8*, *c-moll BWV U 17*, *e-moll BWV U 19* та *f-moll BWV U 23*. Їх поява безпосередньо пов'язана з початком систематичного навчання Ф. Мендельсона композиції у К. Цельтера та фортепіано у Л. Бергера, що суттєво позначилося як на жанрово-стильових орієнтирах творів, так і на специфіці їх музичної мови. Уже в цих ранніх композиціях помітне активне засвоєння досвіду Й. С. Баха, віденських класиків, передусім В. А. Моцарта та Л. Бетховена, однак

поряд із очевидними стильовими впливами виявляються і риси індивідуального авторського мислення.

Інтонаційно-драматургічний аналіз зазначених сонат дозволяє розглядати їх не лише як навчальні або «учнівські» твори, а як цілісний етап формування раннього стилю композитора. У них уже окреслюються характерні для Ф. Мендельсона принципи тематичної організації, тяжіння до поліфонізації фактури, увага до внутрішньої драматургічної цілісності циклу. Водночас у цих композиціях ще зберігається очевидний зв'язок із моделями старосонатної та класицистичної сонатної форми, що проявляється у повторності розділів, тональних співвідношеннях та характері тематичного розвитку.

**Соната для фортепіано *a-moll* MWV U 8** є тричастинним циклом, у якому вже досить виразно окреслюються провідні риси раннього стилю Ф. Мендельсона. У творі помітне прагнення композитора поєднати принципи класицистичної сонатної драматургії з елементами поліфонічного мислення та інтонаційної єдності циклу. Особливо відчутним є вплив бетховенської моделі розвитку, що виявляється у підвищеній ролі тематизму, динамічній конфліктності музичного матеріалу та процесуальному характері формотворення.

Перша частина – *Allegro molto* – розпочинається стрімкою та лаконічною темою ГП, побудованою на зіставленні двох контрастних елементів. Перший із них – енергійна висхідна тирада у тріольному русі, викладена у нюансі *forte*, другий – хоральний епізод у *piano*, що різко контрастує з попереднім матеріалом як за образністю, так і за фактурою. Уже в початковому тематизмі проявляється прагнення молодого композитора до внутрішньої драматизації музичного розвитку. Контраст між активним імпульсивним рухом і стриманою акордовою декламаційністю стає основою подальшого тематичного розгортання.

Важливу роль у драматургії експозиції відіграє гармонічний розвиток. Напруження поступово нагнітається завдяки активному використанню домінантового тону, який з'являється то у вигляді органного пункту в басу, то як *ostinato* в мелодичному русі. Такий прийом створює відчуття постійної внутрішньої нестійкості та спрямованості вперед. У способах тематичного



розвитку помітний вплив Л. Бетховена, зокрема у прагненні до інтенсивного мотивного опрацювання та динамізації навіть незначних інтонаційних елементів.

ПП, викладена в *e-moll*, вирізняється більш ліричним характером, однак не втрачає драматичної напруги. Її тематизм побудований на поєднанні співучості та внутрішньої схвильованості. Різкі *sf* на початку фраз у правій руці, поєднані з безперервним тріольним рухом у лівій, надають музиці патетичного й дещо схвильованого характеру. Таким чином, навіть у ліричних епізодах першої частини композитор уникає повного емоційного розрядження, підтримуючи цілісність драматургічного розвитку. ЗП закріплює драматичні інтонації головної теми, посилюючи відчуття єдності експозиційного матеріалу. Повтор експозиції свідчить про орієнтацію композитора на жанрові норми віденського класицизму.

Друга частина циклу – *Menuetto* – написана у традиційній тричастинній формі *da capo* з тріо. Проте, попри зовнішню відповідність класичній жанровій моделі менуету, її тематизм не позбавлений індивідуальних рис. Основна тема вирізняється сентиментальною м'якістю, камерністю висловлювання та фактурною прозорістю. Значну роль у її формуванні відіграє терцієвий виклад, який надає звучанню теплоти та співучості. Водночас у фактурі вже помітні елементи імітаційного розвитку, що свідчать про ранню схильність композитора до поліфонізації музичної тканини. Тріо створює певний образний контраст, однак не порушує загальної рівноваги. Для всієї другої частини характерне поєднання впорядкованості з витонченою ліричністю та пісенністю, яка згодом стане однією з характерних рис індивідуального фортепіанного стилю Ф. Мендельсона.

Фінал – *Presto* – демонструє інший тип тематичного руху, заснований на моторності та безперервності фактурного розвитку. Його активна, вольова тема вирізняється енергійним ритмічним імпульсом і постійною динамічною спрямованістю. Особливу роль у цій частині відіграє поліфонізований тип викладу, близький до бахівських інвенцій. Імітаційні проведення, активний лінійний рух голосів та фактурна щільність формують враження безперервного тематичного розгортання. Тональний розвиток фіналу (*C-dur*, *d-moll*, *G-dur*)

сприяє посиленню внутрішньої динаміки форми. Водночас барокові елементи не набувають характеру стилізації, а органічно інтегруються у сонатну модель.

У фортепіанній сонаті *c-moll BWV U 13* стильові впливи Й. С. Баха та Л. Бетховена набувають ще більшої виразності й органічності. Композитор значно активніше працює з поліфонічними елементами, а драматургія циклу стає масштабнішою та внутрішньо ціліснішою. У цьому творі помітне прагнення до поглиблення тематичного розвитку та ускладнення фактурної організації музичного матеріалу.

Інтродукція *Largo* за своєю стилістикою нагадує бахівські клавірні партити, зокрема Партиту *c-moll BWV 826*. Подібність проявляється у використанні пунктирного ритму, акордової фактури, декламаційного типу інтонування та характерної урочистої риторики. Важливу роль відіграють висхідні пасажі тридцять другими, які посилюють патетичний характер вступу. Контрапунктичні елементи та лінійний рух голосів наближають фактуру до бахівської інструментальної лірики, однак у Ф. Мендельсона ці риси поєднуються з романтично загостреною емоційністю.

ГП сонатного *Allegro* ґрунтується на пунктирному ритмічному малюнку, який визначає її рішучий та енергійний характер. Ритмічна формула активно використовується як у мелодії, так і в супроводі, побудованому за схемою «бас – акорд». Завдяки цьому тематизм набуває особливої внутрішньої зібраності та імпульсивності. Водночас композитор прагне не лише до контрасту тематичних сфер, а й до їх інтонаційної спорідненості.

Масштабна СП поступово переходить у вищий регістр і модулює до *Es-dur* – паралельної мажорної тональності, що відповідає класицистичній моделі мінорного сонатного циклу. ПП побудована на матеріалі ГП, що є проявом бетховенського принципу «похідного контрасту» (Семикін, 2012: 88). Завдяки цьому вся експозиція набуває внутрішньої тематичної єдності, а контраст між партіями реалізується переважно через зміну образності та фактурного викладу, а не через повне оновлення тематичного матеріалу.

Особливого значення у драматургії першої частини набуває реприза. Якщо ГП та СП відтворюються майже без змін, то побічна зазнає суттєвого

переосмислення. Її фактура стає поліфонізованою, а вертикальний тип викладу змінюється горизонтальним. У тематичному русі виокремлюються три голосові лінії: основна мелодія, її імітаційний підголосок та умовна басова основа.

У результаті реприза перестає бути лише конструктивним повторенням експозиції та набуває функції драматургічного підсумку. Саме тут найбільш виразно проявляється процес внутрішньої трансформації тематичного матеріалу, що є важливою ознакою індивідуального стилю композитора до романтичного переосмислення усталеної класицистичної сонатної форми.

Друга частина – *Adagio* у тональності *D-dur* – вирізняється незвичним тональним співвідношенням щодо основного *c-moll*. Така тональна віддаленість створює ефект особливого відсторонення й контрасту до драматизму першої частини. Її тематизм має спокійний, просвітлений образ; за типом викладу нагадує повільні частини віденських класиків. Прозора акордна фактура поєднується з плавністю мелодичного руху, формуючи атмосферу внутрішньої зосередженості.

Водночас у частині помітні риси старовинної однотемної сонатної форми. Сполучна тема побудована на гамоподібних пасажах і прикрашена групето та мордентами, що посилює зв'язок із клавірною традицією XVIII століття.

Фінал – *Presto* – повертає драматичну енергію циклу. Його тематизм вирізняється моторністю, віртуозністю та активним фігураційним рухом. В основі головної теми лежать арпеджовані й гамоподібні пасажі шістнадцятками, що створюють відчуття постійного руху. Водночас тематизм фіналу ще зберігає певну схематичність і залежність від фактурного типу викладу, що є характерним для раннього етапу творчості композитора. Проте загальна драматургічна логіка циклу вже демонструє значно більшу цілісність і концепційну продуманість.

**Соната для фортепіано *e-moll* BWV U 19** демонструє подальше посилення ліричного начала та поступове формування романтичного типу образності. У ній помітно зростає значення інтонаційної виразності та емоційної деталізації тематизму. Водночас композитор продовжує активно використовувати елементи барокової та класицистичної формотворчої традиції.

Інтродукція *Adagio* відкривається декламаційною темою, що вирізняється стриманим патетизмом та внутрішньою напруженістю. Друга тема вступу несе відбиток трагізму, створюючи емоційний контраст усередині вступного розділу. Уже тут помітне прагнення композитора до психологічного поглиблення музичного образу.

ГП *Allegro*, навпаки, набуває рис пісенності та сентиментальної м'якості. Її тематизм вирізняється плавністю мелодичного руху та камерною інтонаційністю. Особливо показовою є інтонація висхідної малої сексти – один із характерних семантичних елементів романтичної музики, пов'язаний зі сферою ліричного висловлювання. Завдяки цьому музичний образ набуває більш індивідуалізованого й емоційно забарвленого характеру.

Водночас структура першої частини виявляє зв'язок із бароковою старосонатною традицією. Повторення розробки та репризи як другого розділу форми наближає композицію до принципів барокової сонати.

Друга частина – *Andante G-dur* – написана у простій тричастинній формі. Її основна тема має спокійний, наспівний образ і вирізняється особливою плавністю мелодичного розвитку. Пунктирний ритм у розмірі 3/8 надає музиці рис баркароли, створюючи відчуття м'якого коливального руху. Лірична образність частини вирізняється камерністю та внутрішньою врівноваженістю.

Фінал сонати демонструє прагнення композитора до більш масштабної драматургії завершального розділу циклу. Основна тема нагадує рефрен фіналу Сонати для фортепіано *c-moll* К. 457 В. А. Моцарта. Вона складається з двох контрастних елементів: ліричного та драматичного. Перший характеризується співучістю й м'якістю інтонацій, другий – стрімкістю руху, активізацією фактури та підвищенням динамічної напруги. Такий принцип внутрішньої контрастності тематизму свідчить про посилення драматургічної ролі фіналу в циклі.

Найбільш цілісною з боку драматургії та формотворення серед ранніх сонат Ф. Мендельсона видається **соната для фортепіано *f-moll* MWV U 23..** У ній помітно зростає рівень тематичної інтеграції циклу, а принцип наскрізного розвитку реалізується значно послідовніше, ніж у попередніх творах.

Перша частина відкривається енергійною темою ГП, викладеною в октавний унісон у низькому регістрі. Її тематичну основу становить мотив «кружляння», побудований на русі вісімками та завершений характерною акордовою кадансовою формулою. Тридольна пульсація надає темі танцювальної пружності та внутрішньої рухливості. Уже в початковому тематизмі поєднуються риси вольового драматизму та прихованої пластичності руху.

У процесі розвитку звучання поступово переходить у вищі регістри, набуваючи більш світлого й ліричного характеру. ПП у тональності *As-dur*, зберігаючи інтонаційний зв'язок із головною, вирізняється більшою співучістю та граціозністю. Танцювальні елементи, властиві головній темі, тут трансформуються у сферу витонченої легкості, що створює ефект образного оновлення без втрати тематичної єдності.

Розробка, як і в попередніх сонатах, містить два етапи розвитку. Перший із них характеризується більш вільним і «стихійним» опрацюванням матеріалу експозиції. Часті тональні відхилення формують відчуття постійного неспокою та динамічного руху вперед. Другий етап пов'язаний із домінантовим предиктом, який готує репризу та виконує важливу драматургічну функцію накопичення напруження. Порівняно з попередніми сонатами, у даному творі ідея наскрізної драматургії реалізована значно переконливіше. Реприза сприймається вже не як механічне повторення експозиції, а як результат попереднього розвитку. Тематичний матеріал зазнає помітної внутрішньої трансформації, створюючи відчуття завершеності драматичного процесу.

Друга частина – *Adagio C-dur* – має просвітлений образ і виконує функцію ліричного центру циклу. Її тематизм вирізняється плавністю розвитку, активним секвентним рухом і поліфонізованою фактурою. Елементи канонічної секвенції свідчать про подальше посилення поліфонічного начала в композиторському мисленні Ф. Мендельсона.

Тоніко-домінантове співвідношення розділів та розробковий характер середини вказують на наявність рис старосонатної форми. Таким чином, навіть

у найбільш ліричних епізодах композитор продовжує активно взаємодіяти з історичними моделями музичного мислення.

Фінальне *Presto* побудоване переважно на фігураційному русі. Його тематизм пов'язаний із першою частиною через спільні інтонаційні елементи, зокрема мотив «кружляння». Завдяки цьому цикл набуває більшої інтонаційної цілісності. СП характеризується стрімкістю, активним гармонічним розвитком та секвентністю. У ЗП з'являються світлі й мрійливі образи, у яких особливо виразно проступає вальсове начало.

Отже, ранні сонати Ф. Мендельсона 1820 року становлять важливий етап формування його індивідуального стилю. У цих творах уже виявляються характерні риси композиторського мислення митця: поєднання класицистичної сонатної логіки з поліфонічними принципами розвитку, схильність до інтонаційної єдності циклу, увага до внутрішньої драматургії та прагнення синтезувати традиції бароко, віденського класицизму й раннього романтизму. Попри очевидний вплив Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Л. Бетховена, ці композиції не зводяться до стилістичного наслідування: у них уже проступають риси тієї індивідуальної музичної мови, яка згодом стане визначальною для зрілого стилю Ф. Мендельсона.

### 2.1.2 Сонати для двох фортепіано *D-dur* *MWV S 1*, *g-moll* *MWV S 2*

Ранні сонати для двох фортепіано – *D-dur* *MWV S 1* та *g-moll* *MWV S 2* – належать до найперших збережених композицій Ф. Мендельсона й посідають особливе місце у процесі формування його індивідуального стилю. Вони були написані у 1819–1820 роках, коли композитору було лише 10–11 років, у період інтенсивного навчання композиції у К. Ф. Цельтера та фортепіано у Л. Бергера. Як переконливо доводить Петер Ворд Джонс, Соната для двох фортепіано *D-dur* є найдавнішим із відомих сьогодні завершених творів композитора (Ward Jones, 2002: 103–105), що дозволяє розглядати її не лише як ранній учнівський досвід, а й як важливий документ становлення композиторського мислення Ф. Мендельсона. Обидві сонати збереглися у рукописах *Deneke Mendelssohn collection* Бодлеанської бібліотеки в Оксфорді. Автографи не містять авторського

підпису та мають численні неточності – пропущені альтерації, помилкові паузи, неповну артикуляцію, що свідчить про юний вік автора та відсутність редакторського втручання. Водночас саме ці особливості надають рукописам особливої джерелознавчої цінності, дозволяючи безпосередньо простежити ранній етап формування композиторської техніки Ф. Мендельсона.

Листи композитора підтверджують датування сонат. Зокрема, у листі до Рудольфа Гугеля від 1 листопада 1819 року Ф. Мендельсон згадує про написання «подвійної сонати», що дає підстави пов'язувати цей запис саме із Сонатою *D-dur* *MWV S 1*. Соната *g-moll* *MWV S 2*, ймовірно, була завершена на початку 1820 року. Обидві композиції виникли в атмосфері інтенсивного домашнього музикування родини Мендельсонів, де ансамблева практика посідала важливе місце. Ймовірно, сонати були призначені для спільного виконання з Фанні Мендельсон, однак рівень технічної складності, масштабність форми та характер фортепіанного письма свідчать про їх орієнтацію не лише на домашнє, а й на публічне концертне виконання.

Уже в цих ранніх композиціях помітне те, що Р. Просседа визначає як «ансамблеве мислення» Ф. Мендельсона: обидва фортепіано функціонують як рівноправні учасники музичного процесу, а фактура набуває рис симфонізованого письма. Саме тому сонати для двох фортепіано істотно відрізняються від типових салонних ансамблів початку XIX століття. Н. Кашкадамова слушно підкреслює, що дуети для двох фортепіано у Ф. Мендельсона мають виразний концертний характер, який проявляється у віртуозності, масштабності та оркестральності викладу. Уже в цих творах композитор демонструє тяжіння до поліфонізації фактури, активного тематичного розвитку та просторового трактування клавіатури, що стане однією з характерних ознак його зрілого стилю.

Вплив віденської класичної традиції у цих сонатах є очевидним. У Сонаті *D-dur* простежуються структурні й стилістичні паралелі із Сонатою для двох фортепіано *D-dur* *KV 448* В. А. Моцарта, тоді як окремі риси тематизму, фактурної організації та драматургічного розвитку вказують на засвоєння бетховенської моделі сонатного мислення. Водночас значну роль відіграє і вплив

М. Клементі, що був опосередкований педагогічною школою Л. Бергера. Проте навіть за наявності численних стильових алюзій ці твори не справляють враження механічного наслідування: у них уже відчувається індивідуальна схильність Ф. Мендельсона до ясної структурної організації, тематичної цілісності та тонкого балансування між класицистичною врівноваженістю й ранньоромантичною емоційністю.

Соната для двох фортепіано *D-dur MWV S 1* – тричастинний цикл, драматургія якого ґрунтується на контрастному співвідношенні активних і ліричних образів. Перша частина – сонатне *Allegro* – відкривається життєрадісною й енергійною головною партією в *D-dur*, побудованою на коротких мотивних формулах із характерним тріольним рухом. Її тематизм вирізняється галантною танцювальністю та прозорістю фактури, що наближає музику до стилістики Й. Гайдна та раннього В. А. Моцарта. Водночас принцип викладення тематизму вже свідчить про зріле ансамблеве мислення: у першому реченні провідна роль належить *Primo*, тоді як у другому тематичний матеріал переходить до *Secondo*. Така взаємозамінність партій формує ефект постійного діалогу між інструментами та забезпечує внутрішню динаміку музичного розвитку.

СП продовжує тематизм головної, поступово модулюючи до домінантової тональності. ПП в *A-dur* становить виразний контраст: її кантиленна мелодика, плавний рух і м'яка ритмічна організація створюють ліричний образ, близький до майбутнього типу мендельсонівської «пісенності». Уже тут помітні інтонаційні риси, які згодом знайдуть повне втілення у циклах «*Lieder ohne Worte*». Особливо показовою є зміна принципу ансамблевої взаємодії: якщо у ГП домінував мотивний діалог, то в побічній виникає співуча мелодична лінія, яку партії передають одна одній у більш плавний і безперервний спосіб. ЗП тематично пов'язана з головною, що забезпечує інтонаційну єдність експозиції.

Розробка не має виразно драматичного характеру і ґрунтується переважно на варіантно-мотивному розвитку тематичних елементів. У ній ще відсутня конфліктна напруга зрілої бетховенської драматургії; натомість композитор тяжіє до безперервного тематичного руху, що здійснюється через послідовне



варіювання мотивів і тональні відхилення. Реприза виконує узагальнювальну функцію, однак не є буквальним повторенням експозиції: у ній відбуваються зміни фактури, динаміки та гармонічного забарвлення, завдяки чому повернення тематичного матеріалу сприймається як результат попереднього розвитку.

Друга частина циклу – *Menuetto a Trio* – написана у складній тричастинній формі та виявляє безпосередній зв'язок із пісенно-танцювальною традицією віденського класицизму. Її тематизм вирізняється граціозністю, симетричністю фразування та прозорістю фактури. Менуетовий ритм, м'яка акцентуація та пластичність мелодичної лінії створюють образ стриманої урочистості, типової для класичної стилістики. Водночас у цій частині вже помітні риси майбутнього мендельсонівського ліризму: співучість тематизму поєднується з делікатною поліфонізацією фактури та тонким гармонічним нюансуванням.

Особливого значення набуває середній розділ *Trio*, де виникає виразний ліричний контраст. Зміна тональності на *H-dur* значно розширює гармонічний простір частини й свідчить про прагнення молодого композитора відійти від нормативних схем класицистичної тональної драматургії. У фактурі посилюється роль акомпанементної фігурації, а тематичний матеріал набуває рис колискової або пісенного висловлювання. Особливо виразно простежується камерний характер ансамблевого письма: *Primo* веде кантиленну мелодію, тоді як *Secondo* створює м'яке гармонічне тло.

Фінал – *Prestissimo* – виконує функцію драматургічного завершення циклу. Це багаточастинне рондо, у якому рефрен із його стрімким гамоподібним рухом і чіткою ритмічною організацією формує енергійний образ безперервного руху. Контраст між епізодами має переважно похідний характер, завдяки чому зберігається тематична цілісність форми. Водночас окремі епізоди містять виразні ознаки моцартівської співучості та прозорості письма, тоді як динамізація тематичного розвитку й акцентна ритміка вказують на вплив бетховенської сонатності. Уже в цій ранній композиції Ф. Мендельсон демонструє здатність поєднувати класичну ясність форми з активним тематичним розвитком і яскравою ансамблевою драматургією.

Соната (*Sonatensatz*) для двох фортепіано *g-moll* *MWV S 2*, на відміну від попередньої, є одночастинною композицією, однак за масштабністю й драматургічною напругою вона наближається до розгорнутого сонатного *Allegro*. Твір відображає інтенсивний процес засвоєння молодим композитором принципів бетховенської драматургії та бахівського поліфонічного мислення. Уже сама тональність *g-moll* надає композиції більш схвильованого й драматичного характеру порівняно зі світлим *D-dur* попередньої сонати.

ГП написана у простій двочастинній репризній формі розвиваючого типу (A+A1) та ґрунтується на енергійному тематизмі з характерними низхідними квінтовими інтонаціями й чітким ритмічним імпульсом. Її образна сфера пов'язана з «мотивом боротьби», типовим для бетховенської традиції. Напруження створюється не лише тематичним матеріалом, але й особливостями ансамблевої взаємодії: друге фортепіано формує ритмічну опору й водночас вступає у постійний діалог із тематичними репліками *Primo*. Фактура набуває щільнішого характеру, а поліфонічні елементи стають важливим засобом розвитку.

ПП в *B-dur* утворює виразний образний контраст. Її співучий і просвітлений тематизм послаблює попередню драматичну напругу, однак не руйнує внутрішньої єдності композиції. Особливу роль тут відіграє принцип паритетності партій: тематичний матеріал розподіляється між обома фортепіано таким чином, що виникає ефект симфонізованого ансамблевого звучання. Уже в цьому ранньому творі помітне прагнення композитора до просторового трактування фактури та багатопланової організації музичної тканини.

Розробка характеризується активною мотивною фрагментацією тематичного матеріалу. Елементи головної та побічної партій вступають у взаємодію, що формує динамічний драматургічний процес із поступовим нагнітанням напруги. Посилення динаміки, секвенційний розвиток і контрапунктна взаємодія голосів створюють відчуття внутрішнього конфлікту. Особливо показовим є використання поліфонічних принципів розвитку: тематичні елементи не просто повторюються, а вступають у взаємне переплетення, утворюючи складну багатоголосну тканину.

У репризі відбувається кульмінація драматургічного розвитку. Повернення тематичного матеріалу сприймається як результат попередньої внутрішньої боротьби, а фактурне ущільнення й посилення регістрових контрастів надають фінальному розділу особливої енергії. Таким чином, соната демонструє ранню схильність Ф. Мендельсона до симфонізації ансамблевого письма, поліфонічного розвитку та драматургічної цілісності форми. Попри очевидний вплив віденських класиків, уже в цьому творі відчувається прагнення композитора до індивідуалізації сонатного жанру, що згодом стане однією з визначальних рис його фортепіанного стилю.

### 2.1.3 Сонатина для фортепіано *E-dur MWV U 35*

Одночастинна фортепіанна сонатина *E-dur MWV U 35* належить до ранніх фортепіанних творів Ф. Мендельсона та була створена у 1821 році, коли композитору було лише дванадцять років. Твір був написаний для нотної книги його сестри Фанні Мендельсон, до якої входили композиції К. Цельтера, а також нотні тексти відомих композиторів. Уже сам факт появи сонатини в такому середовищі свідчить про її зв'язок із процесом раннього професійного становлення композитора, що відбувався під впливом класицистичної традиції та систематичного навчання. Водночас цей твір демонструє не лише навчально-композиційний характер, а й ранні прояви індивідуального стилю Ф. Мендельсона. Сонатина є простим і безтурботним за характером твором, якому, проте, не бракує певної внутрішньої серйозності, композиційної продуманості та гармонічної винахідливості.

Стилістично сонатина ґрунтується на класицистичній традиції: чітка формальна організація – вступ, експозиція, зжата розробка та реприза, прозора гомофонно-гармонічна фактура та врівноважений тематизм зближують її з моделями В. А. Моцарта та Й. Гайдна. Водночас уже відчутні індивідуальні риси композитора – витончена ліричність, кантиленність і м'яка романтичність без драматичних загострень. Незважаючи на чітко визначену структуру сонатної форми з повільним і урочистим вступом, тематичні аспекти твору

видаються вже достатньо далекими від академічної строгості ранніх учнівських композицій. Це монотематична сонатна форма, в якій помітний вплив стилю М. Клементі, що є цілком закономірним, адже вчителем фортепіано Ф. Мендельсона був Л. Бергер – учень Клементі. Водночас у гармонічному розвитку та тональному плані вже можна відчувати риси, близькі до ранньоромантичного мислення, зокрема певну свободу тональних співвідношень та схильність до колористичних гармонічних переходів.

Твір розпочинається натхненним вступом *Lento*, який формує оповідальний, розмірений образ і створює відчуття зосередженого вступного роздуму перед розвитком основної дії. Від простого контрапункту вступ поступово переростає у масштабне *crescendo* на повторюваних акордах, що приводить до кульмінації та переходу до *Moderato*. Драматичний вступний розділ *Lento* побудований на хроматизованій гармонії, що звучить на педалі, а повторювані акорди на *crescendo* формують відчуття внутрішнього напруження та очікування. За формою це неквадратний період  $a+a_1$  (9+8), побудований на русі по T53 із подальшим застосуванням гармонічного виду мажору, DDVII<sup>7</sup> та відхилень, що створюють особливу гармонічну нестійкість і водночас об'єднують вступ із подальшим тематичним розвитком твору. Уже в цьому епізоді простежується поступове привласнення Ф. Мендельсоном веберівської театральності, особливо у трактуванні динамічного наростання та оркестрового типу звучання фортепіано.

ГП вносить активний образ завдяки безперервному рівномірному руху восьмих і поступовому накладанню голосів в акордовій фактурі, формуючи відчуття цілеспрямованого руху, енергії та динамічного розгортання музичної думки. Використання еліпсисів і поліритмії надає ГП виразного ранньоромантичного забарвлення. Попри моторність і динамізм, тематизм ГП не набуває драматично-конфліктного характеру, а зберігає внутрішню врівноваженість та ясність викладу. ПП постає як ліричний центр сонатини, що розвивається за принципами класичного типу тематизму з чіткою

періодичністю, симетрією фраз і врівноваженою гармонічною логікою. Її прозора гомофонно-гармонічна фактура поєднується з м'якою кантиленністю та камерною виразністю, що вже передбачає майбутній тип мелодизму «Пісень без слів». Саме контраст між більш рухливою, енергійною ГП і ліричною ПП формує внутрішню драматургію твору, хоча цей контраст не має конфліктного характеру, а радше вибудовується як співіснування двох споріднених образних сфер.

Коротка розробка, попри свій невеликий масштаб, демонструє оригінальні гармонічні переходи, близькі до раннього стилю Ф. Шуберта. Саме тут особливо помітною стає схильність молодого Ф. Мендельсона до колористичної гармонії та м'якої романтичної модальності. Цікавим є і тональний план сонатини: після невеликої розробки ПП звучить реприза, у якій ГП подана в тональності *C-dur* – далекій від основної *E-dur*. Такий тональний зсув порушує очікувану класичну логіку та створює ефект гармонічної несподіванки, що свідчить про ранню схильність композитора до індивідуалізації сонатної форми. Повторне введення *Lento* у репризі є коротшим за експозицію та швидко приводить твір до світлого й радісного завершення.

Драматургічно сонатина розвивається як світлий, внутрішньо врівноважений цикл, позбавлений гострої конфліктності та різких контрастів. Вона постає не як простір драматичної боротьби, а радше як музичний діалог, сповнений ясності, елегантною класичною стриманості та тонкої ліричної виразності.

#### 2.1.4 Соната для фортепіано *b-moll* *MWV U 42*

Рукопис Сонати для фортепіано *b-moll* *MWV U 42* Ф. Мендельсона нині зберігається у фондах Університету Лідса; опублікування твору відбулося лише у 1981 році у видавництві *Peters Edition*. Сам факт пізнього введення до наукового обігу зумовлює підвищений інтерес до джерелознавчих аспектів:

зіставлення з іншими автографами композитора початку 1820-х років переконливо підтверджує автентичність рукопису та його належність до берлінського періоду становлення митця. Датування – 27 листопада 1823 року – дозволяє розглядати сонату в контексті інтенсивної композиторської діяльності юного Ф. Мендельсона, позначеної появою низки інструментальних опусів (зокрема Концерту для двох фортепіано *E-dur BWV O 5*, Фортепіанного квартету *f-moll op. 2*, Сонати для альту *c-moll BWV Q 14*).

За спостереженнями дослідників, першопочаткова назва твору – «сонатина» – була згодом змінена на «сонату», що, однак, не скасовує його незавершеного характеру: фактично маємо завершену першу частину, організовану як сонатне *Allegro*. Водночас дослідники акцентують на низці визначальних рис, зокрема монотематизмі та наявності повільного вступу з подальшим його поверненням у структурі частини; обидва параметри засвідчують цілеспрямоване опрацювання композитором моделей сонатної форми кінця XVIII століття. У цьому контексті показовим є звернення до типології повільного вступу, широко представленої у симфонічній творчості Й. Гайдна, В. А. Моцарта, а також у клавірних сонатах Я. Дюссєка та М. Клементі.

Структурна організація Сонати вирізняється лаконізмом і внутрішньою концентрацією тематичного матеріалу. Одночастинність циклу – із чітким розмежуванням вступного та основного розділів – поєднується з «економним» тематичним ресурсом, що забезпечує цілісність музичного розвитку. Обрана тональність *b-moll*, досить нетипова для Ф. Мендельсона, надає звучанню специфічного колористичного відтінку, водночас підкреслюючи експериментальний характер гармонічного мислення у межах раннього стилю композитора.

Повільний вступ – стислий за обсягом, виконує функцію інтонаційного ядра: його образ похоронного маршу, сформований низхідними хроматичними зворотами та зменшеними акордами, задає емоційно-смісловий вектор подальшого розгортання. Повернення цього матеріалу в подальшому розвитку

створює ефект тематичної арки, формуючи додатковий рівень внутрішньої єдності.

Основний розділ – *Allegro non troppo* – розпочинається після п'яти тактів вступу, демонструє виразну інтонаційну пластичність: мелодичні контури характеризуються хвилеподібним рухом, поєднанням висхідних і низхідних ліній, тоді як гармонічний план тяжіє до нормативної домінантової сфери (*F-dur*). При цьому структурна організація тематизму виявляє паралелі з моделями віденської класики – зокрема з фіналом Сонати для фортепіано *c-moll KV 457* В. А. Моцарта, що простежується у спрямованості мелодико-гармонічного руху.

Водночас у фактурному та звуковому аспектах простежуються впливи К. М. фон Вебера, з творчістю якого Ф. Мендельсон ознайомився у 1821 році після берлінської постановки опери «Вільний стрілець». Це виявляється у використанні широких арпеджіо, розгорнутих по всьому діапазону клавіатури, у схильності до великих інтервальних розмахів, а також у специфіці регістрової організації: партія правої руки нерідко виноситься у крайній верхній регістр, тоді як ліва формує розлогий гармонічний фундамент. Подібне просторове мислення сприяє формуванню оркестрово-орієнтованої клавірної фактури.

Особливої уваги заслуговує тематичний комплекс у *b-moll*, поява якого супроводжується ритмічною зупинкою розвитку, що надає висловлюванню відтінку зосередженості, внутрішньої напруги. У подальшому розвитку, починаючи приблизно з 80-го такту, активізується елемент речитативності: фактура ущільнюється, зростає роль контрапункту, зменшується ритмічна варіативність, що загалом сприяє поглибленню експресивної насиченості.

Окремі епізоди розробки (зокрема від 112-го такту) демонструють тенденцію до переосмислення барокових моделей – передусім у площині басового розвитку та поліфонічної організації матеріалу. При цьому не йдеться про стилізацію у вузькому сенсі; радше – про інтеграцію відповідних прийомів у власну композиційну систему.

Повернення матеріалу вступу безпосередньо перед репризою та кодою становить нетривіальне композиційне рішення: воно розширює межі традиційної сонатної схеми, наближаючи її до типу фантазійного розгортання. Таким чином,

у межах відносно компактної форми досягається багаторівнева драматургія, заснована на взаємодії контрастних інтонаційних сфер.

Загалом цей опус постає як цілісно організований твір із виразною концепцією тематичного розвитку, де поєднуються лаконізм форми, інтонаційна єдність та розширені гармонічно-фактурні ресурси. Зберігаючи орієнтацію на усталені композиційні моделі, композитор водночас демонструє схильність до їх внутрішнього переосмислення, що дозволяє розглядати цей твір як важливий етап у процесі формування індивідуального стилю Ф. Мендельсона початку 1820-х років.

### 2.1.5 Соната для фортепіано *G-dur* *MWV U 147* (фрагмент)

Фрагмент-чернетка експозиції першої частини фортепіанної сонати *G-dur* *MWV U 147* для фортепіано, що охоплює дев'яносто сім тактів, зберігається у колекції *Deneke Mendelssohn Collection* у Бодлеанській бібліотеці Оксфордського університету. Як зазначає Р. Л. Тодд, графіка рукопису засвідчує почерк зрілого композитора, хоча сам автограф не містить прямих індикаторів, які дозволили б здійснити його однозначне датування (Todd, 2004).

На першій сторінці рукопису фіксується заголовок «*Sonata*», під яким подано темпову ремарку *Allegro con fuoco*; у верхньому правому куті розміщено ініціали «*L.e.g.G.*» – скорочення від *Lass es gelingen, Gott*<sup>20</sup>, що належить до характерних інвокацій композитора. Залучаючи спостереження Р. Л. Тодда, варто уточнити: ця формула частіше трапляється у рукописах 1820-х років, тоді як пізніші автографи містять інше скорочення – «*H.D.m.*» – *Hilf Du mir*<sup>21</sup>. Втім, як слушно зауважує дослідник, сама по собі наявність інвокації не може слугувати достатньою підставою для хронологічної атрибуції, оскільки подібні позначення зустрічаються і в значно пізніших творах.

Матеріальна характеристика рукопису – біфоліо<sup>22</sup> без водяних знаків із шістнадцятилінійною нотоносною системою – типологічно співвідноситься з

<sup>20</sup> з нім. «Нехай це вдасться, Боже»

<sup>21</sup> з нім. «Допоможи мені, Господи»

<sup>22</sup> з лат. *bifolium* — «подвійний аркуш» — це один аркуш паперу, складений навпіл, унаслідок чого утворюються чотири сторінки рукопису.



папером, уживаним Ф. Мендельсоном у лейпцизький період; однак, за відсутності системного дослідження паперових типів композитора, цей параметр також не дає остаточних висновків. Відтак, визначення часових меж створення фрагмента можливе лише через аналіз внутрішньомузичних, насамперед стилістичних ознак.

Форма експозиції – класицистично впорядкована, нормативно чітка конструкція: дві тематичні групи, розташовані у тональностях тоніки та домінанти (*G-dur* – *D-dur*), поєднані модуляційною сполучною партією та завершені заключною, що утворює домінанту. Головна тема – побудована на терцієвій основі (*B–D–G*), супроводжується арпеджованою фактурою в басу, що створює ефект тематико-фактурної єдності, коли мелодичний матеріал постає ніби «виращеним» із супровідної тканини.

Розгортання фактури супроводжується поступовим ускладненням фактури: вже у 16-му такті вводиться контрастний шар: стакатні акорди у восьмих тривалостях, що переривають арпеджовану, педалізовану звучність початкового матеріалу. Подальший виклад демонструє характерну для Ф. Мендельсона варіантність тематичного мислення, зокрема, повернення первісного матеріалу в новому гармонічному освітленні (*F#-dur*). Особливо показовим є епізод із педаллю на *F#* та накладанням акордів *G-dur*, прийом, який свідчить про тонке переосмислення функціональних зв'язків.

СП, розпочинаючись ремінісценцією початкової теми, поступово насичується хроматичними відхиленнями, приводячи до домінанти домінанти (*A-dur*) і, відповідно, до другої тематичної групи. Особливої уваги заслуговує гармонічний вузол із переінтерпретацією акорда *E-dur* – інтонаційно й функціонально акцентованого (*sforzando*), що формує кульмінаційний момент переходу.

Побічна тема у тональності домінанти *D-dur*, зазнає варіантного повторення в мінорі, причому очікуване кадансове завершення у *d-moll* свідомо відхиляється на користь *F-dur* – тональності, що виступає як переосмислення

---

попереднього *F#-dur*. Така багатозначність тональних співвідношень свідчить про розширення гармонічного мислення композитора – без прямого апелювання до «перехідності» стилю, натомість у межах внутрішньої еволюції інтонаційної системи.

ЗП відновлює домінантову сферу через блискучий октавний виклад, після чого знову з'являється арпеджована фактура початкової теми – тепер у *pianissimo* та в гармонічному полі *F#*, який уже функціонує як домінанта до *h-moll* (V/III відносно *D-dur*). Таким чином, завершення експозиції формує своєрідне «замкнене коло» тематичних і гармонічних співвідношень, залишаючи відкритим питання подальшого розгортання.

Узагальнюючи, зазначимо: розглянутий фрагмент постає не як випадковий ескіз, а як концептуально насичений етап композиторського мислення, у якому – через складну взаємодію тематичних, гармонічних і фактурних чинників – окреслюється пошук нових принципів організації сонатної форми. Незавершеність у цьому випадку не є ознакою композиційної слабкості; радше вона віддзеркалює високий рівень внутрішніх вимог автора до цілісності та переконливості музичного висловлювання.

## 2.2 Оpubліковані фортепіанні сонати Ф. Мендельсона

Як відомо, Ф. Мендельсон за своє творче життя написав тринадцять фортепіанних сонат, однак в українських виданнях представлені лише окремі з них. Найбільш відомими є Соната № 1 *E-dur op. 6*, Соната № 2 *g-moll op. 105*, Соната № 3 *B-dur op. 106* та Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*.

Фортепіанні сонати Ф. Мендельсона належать до малодосліджених сторінок його творчості, проте цей жанр є стратегічно важливим для розуміння становлення індивідуального стилю композитора.

Вже перше знайомство відразу вказує, що молодий автор спирається на традиції віденської класики (зокрема, сонати Й. Гайдна і Л. Бетховена), наповнюючи сонатний жанр новим лірико-образним змістом. І сьогодні, з відстані століть, у сонатних творах легко простежується поєднання класицистичних і романтичних принципів мислення.

У трактуванні сонатного циклу Ф. Мендельсон дотримується класицистичної моделі. Його сонати переважно мають циклічну тричастинну / чотиричастинну) будову з типовим контрастом між частинами: активно-дієві сонатні *allegro* змінюються повільними (помірними за темпом) середніми розділами, тоді як фінали позначені рухливістю, наближаючись до рондо. Водночас образно-сміслова сфера цих творів тяжіє до лірико-епічного та споглядального типу.

Зasadничою рисою сонатного стилю Ф. Мендельсона є специфіка тематичного мислення. Основні теми експозиції творів характеризуються чіткою структурованістю та замкнутістю побудови, і при цьому незвичною пісенністю. Мелодика часто наближається до романсово-пісенного типу, що надає музичним образам інтимного, камерного характеру. В окремих темах відчутні також зв'язки з танцювальними та народнопісними джерелами. Особливості тематичного матеріалу зумовлені спиранням композитора на відпрацьовані класиками принципи розвитку: мотивна повторність і преображення, а також нетипові варіювання та строфічність, що збагачує розвиток сонатної драматургії за рахунок пісенного матеріалу. Водночас у його творах відчутні риси, споріднені з клавірною традицією Д. Скарлатті, зокрема опора на прості гармонічні співвідношення та чітку структурованість синтаксичних будов.

Фактурний чинник фортепіанних сонат Ф. Мендельсона вирізняється різноманітністю. Композитор активно використовує усі види як дрібної, так і крупної техніки: гамоподібні пасажі, арпеджіо, октавний та акордовий рух, полімелодичну фактуру, елементи прихованої поліфонії. В цілому фортепіанні сонати німецького романтика демонструють раціоналізм і цілісність форми та водночас характерну для композитора емоційну стриманість драматичного розвитку. Поєднуючи стильові риси класицизму із власним романтичним світоглядом, композитор формує власну **модель сонатної драматургії**, в якій переважає ліричний первень (суб'єктивно-авторське Я) та врівноваженість музичного висловлювання.

Пропонуємо інтонаційно-драматургічний аналіз трьох сонат, що дозволить обґрунтувати стильові засади сонатного мислення молодого композитора на шляхах його еволюції.

### 2.2.1 Соната для фортепіано № 1 *E-dur* op. 6

Соната для фортепіано *E-dur* op. 6 також належить до ранніх творів, написана та опублікована в 1826 році, була присвячена його сестрі Фанні Мендельсон. Твір є рубіжним для розуміння еволюції композиторського стилю Ф. Мендельсона, оскільки вона демонструє поєднання класицистичних формотворчих принципів із новими романтичними тенденціями. Композитор дотримується чотиричастинної структури, успадкованої від класиків: I. *Allegro con expression* (сонатна форма). II. *Tempo di Menuetto* (менуєт). III. *Adagio e senza tempo* (повільна частина). IV. *Molto Allegro e vivace* (фінал).

Перша частина написана у формі сонатного *Allegro*, має вступ, що виконує функцію епіграфа до всього твору. Наративно-лірична тема вступу викладена як складний період:  $a+a_1+a_2+a_3$  (тт. 1–17). Незважаючи на світлу тональність *E-dur* та динаміку *pp*, образ ГП характеризується напругою та відчуттям внутрішньої схвильованості, що досягається завдяки пульсуючому супроводу із використанням допоміжного тону до подвійної домінанти. Цей ефект підсилюється мелодією широкого дихання у вигляді висхідного арпеджіо в сопрано та витриманим, стабілізуючим басовим пластом – тонічним органним пунктом, що звучить протягом усієї ГП. Така фактурно-гармонічна організація поєднує врівноваженість та напруження, створюючи образ дещо стриманої, але внутрішньо активної експресії.

Відчуття схвильованості підсилюється й завдяки гармонічному плану: вже в третьому такті з'являється відхилення до II ступеня, що створює інтонаційне напруження, активізуючи розвиток тематизму.

ГП, що написана як квадратний період (4+4) неповторної будови  $a+b$ , засвідчує прагнення Ф. Мендельсона до структурної ясності. Така організація стримує розвиток конфлікту: увага зосереджується не стільки на емоційності, скільки на раціональності образної драматургії. ГП звучить в якості початкового

імпульсу, створюючи відчуття внутрішньо стриманої енергії, що чітко контролюється формою.

Тематично СП, що у термінології Гепокоскі та Дарсі відповідає перехідній зоні (*TR*), спирається на відносно нові мотиви, однак вони не набувають повної самостійності, оскільки інтонаційна структура поступово виявляє спорідненість із тематизмом ПП. Завдяки цьому новий тематичний елемент ніби «проростає» з попереднього інтонаційного середовища, забезпечуючи органічний перехід до ПП. Таким чином, СП виконує функцію внутрішнього нагнітання напруги, не руйнуючи цілісності образної драматургії експозиції. Її гармонічний розвиток ускладнюється: розділ починається з відхилення та тимчасового закріплення в тональності VI ступеня *cis-moll*, що вносить у музичний образ нові тремтливі барви. Така тональна нестійкість посилює внутрішню напругу експозиції та активізує драматургічний процес.

Лірично-пісенна ПП (тональність *H-dur*) підготовлена домінантовим органом пунктом наприкінці СП. Її семантика уособлює «жіночий» портрет, контрастуючи з напруженою ГП. Тематизм ПП вирізняється плавністю та хвилеподібним рухом мелодичної лінії, обмеженим діапазоном та неконтрастною динамікою, що сприяє формуванню опозиції «внутрішньої зосередженості – емоційної врівноваженості».

ПП є більш розвинутою (на відміну від структурно врівноваженої ГП), що безпосередньо пов'язано з її ліричною складовою та потребою у більш розгорнутому емоційному висловленні. За формою ПП становить просту тричастинну репризну форму (8+8+8), у межах якої тематичний матеріал не повторюється буквально, а зазнає поступового інтонаційного розвитку. Така побудова відповідає класицистичній традиції, однак водночас виявляє риси романтичного мислення, орієнтованого на суб'єктивність авторського вислову. Драматургічно ПП виконує функцію емоційного центру першого розділу та становить загальну кульмінацію експозиції. ЗП складається із низки повторень каденційних зворотів та закріплює тональну відкритість експозиції.

Початок розробки темою вступу (в тональності *C-dur*) має важливе драматургічне значення: віддалена тональність наче «відкриває вікно» в нову

смыслову площину, тоді як повернення висхідного образу забезпечує тяглість наскрізного розвитку форми. Такий прийом свідчить про прагнення композитора до образної концентрації. Звернення Ф. Мендельсона до цього прийому (тема вступу як складова розробки) перегукується із сонатним методом Л. Бетховена зрілого періоду, коли тематичні арки з'являються у різних розділах, створюючи інтонаційно-образну єдність форми-драматургії.

Скорочена реприза побудована на окремих елементах ПП, які зазнають мотивного переосмислення. Фактура при цьому залишається незмінною, що забезпечує відчуття цілісності форми попри значну трансформацію тематизму.

Тематизм другої частини сонати *E-dur op. 6* має камерну стримано-елегантну стилістику і позначку *Tempo di Menuetto*, апелюючи до ранньокласичної традиції включення цього танцю в сонатний цикл.

Ф. Мендельсон дотримується метро-ритмічних особливостей танцю: тридольний розмір  $\frac{3}{4}$ , акцентована сильна доля, пунктирний ритм – все ці жанрові ознаки чітко окреслюють танцювальність як врівноважений, шляхетний рух, що не набуває механічності, а зберігає пластичність і «легкість дихання». Тональність *fis-moll*, акордова фактура, стримана за діапазоном мелодія та повторювані мелодико-гармонічні звороти формують зосереджений образ, де переважають риси зібраності й стриманої емоційності.

Складна тричастинна форма (з серединою типу *trio*) надає контрастності й разом з тим внутрішньої рівноваги: образи крайніх розділів зберігають єдність стилю викладу, тоді як *trio* (в тональності *D-dur*) є більш ліричним, розширюючи емоційний спектр другої частини сонати без порушення її класицистичної врівноваженості і стрункості. Тематичний розвиток ґрунтується на повторенні й незначному варіюванні інтонацій, що формує образ внутрішньо зосередженого танцювального руху.

Драматургія цього розділу спирається на класичну традицію менуету – чітку метроритміку, симетричну будову, акордову фактуру. Водночас обрана елегантна тональність *fis-moll* і емоційна стриманість увиразнюють стилістику дещо іншого – ранньо-романтичного – нахилу.

Третя частина починається двоголосною фугою з ритмічно нерівномірним, «розмовним» образом. Темп *Adagio e senza tempo* підкреслює драматургічну напруженість і водночас зосередженість. Кожен голос поступово вступає із основною темою речитативного складу (перший раз в тональності *a-moll*, а другий – в домінантовій *e-moll*), як у класичній фузі, але з меншими контрапунктними ускладненнями, ніж у строгій фузі.

Цікавим є формат метроритмічної будови: юний Ф. Мендельсон відмовляється від поділу на такти, що «знімає» чуття регулярності метричної пульсації, створюючи декламаційний спосіб фразування та внутрішню драматургічну напругу. Це додає музиці імпровізаційності, свободи вислову та наближає її до речитативної інтонації. Такий прийом дозволяє композитору зосередити увагу на мелодичному розвитку голосів, що є характерним для романтичного переосмислення барокових поліфонічних форм.

Повільна частина сонати має контрастно-складену форму, що містить три теми: fuga *Adagio e senza tempo* з декламаційно-речитативною семантикою; меланхолічне *Andante (Fis-dur)* у формі періоду, стилістично наближене до жанру «пісні без слів», та період етюдного типу *Allegretto con espressione (E-dur)* з елементами моторної напруги. Чергування цих розділів формує драматургічну арку, в якій поліфонічна зосередженість, лірична сповідальність і віртуозність перебувають у тісному взаємозв'язку, забезпечуючи внутрішню логіку частини.

Фінал, що вирізняється блискучими «перлинними» пасажами, містить цитату – тему тріо з другої частини, дещо у трансформованому вигляді. Поряд із цим у завершальній коді повертається тематизм початкового *Allegro*, завдяки чому формується характерна для Ф. Мендельсона циклічна драматургія сонатного цілого. Камерна тема набуває віртуозного симфонізованого розмаху. Фортепіанна техніка з її моторною пульсацією, фактурною насиченістю та прихованою поліфонічністю стилістично передбачає відкриття Р. Шумана та Й. Брамса, засвідчуючи випереджальний характер мислення Ф. Мендельсона та його важливу роль у формуванні романтичної фортепіанної мови.

Можна стверджувати, що у сонаті *E-dur op. 6* композитор вперше відкриває для себе можливість поєднання традиції та нового романтичного світобачення.

Від попередників він успадковує архітектонічність форм та логіку тематичного розвитку, натомість як романтик у цьому опусі вже пропонує підвищений градус експресивності й свободі метроритмічну свободу. Драматургія сонатного циклу ґрунтується на контрастному зіставленні лірико-зосереджених, інтонаційно насичених та віртуозно-узагальнюючих образів.

### 2.2.2 Соната для фортепіано № 2 *g-moll op. 105*

Фортепіанна соната *g-moll op. 105* Ф. Мендельсона була написана дванадцятирічним юнаком у 1821 році, у період інтенсивного творчого становлення. Вперше твір було опубліковано посмертно у 1868 році.

У ранніх творах Ф. Мендельсон дотримується дисципліни класицистичного структурного мислення. Соната має циклічну будову: дві крайні частини в сонатній формі обрамляють повільну середню частину ліричного складу.

Перша частина – сонатне *Allegro* (тональність *g-moll*) репрезентує енергійно-напружений, рухливий і водночас стриманий образ, але без героїчно-патетичної риторики з відсутністю тонального протиставлення основних тем ГП і ПП, та відсутністю СП, ЗП.

Енергійна ГП (тт. 1–18) написана в формі однотонального неквадратного періоду (9+9), синтаксично будується на принципі «питання–відповідь», що формує імпульс напруження. Прозора фактура містить характерні октавні дублювання, рух паралельними терціями. Напруга формується поступово: «діалог» лаконічних мотивів низхідного хроматичного руху і ламентозних терцій створює відчуття органічного наростання звукового потоку. Контрастні мотиви посилюють динамічну енергію без радикальних драматичних зіткнень, зберігаючи відчуття структурної рівноваги. Структурна цілісність і тональна стабільність слугують драматургічним «стрижнем» твору.

Друга тема експозиції ПП (тт. 18–31)<sup>23</sup>, звучить в основній тональності *g-moll*, що є не типовою ознакою для класицистичної сонати. Проте контраст між

<sup>23</sup> У межах традиційного функціонального аналізу тт. 18–31 можуть трактуватися як побічна партія, однак відповідно до теорії сонатної форми Гепокоскі та Дарсі цей розділ виконує функцію перехідної зони (*TR*), тоді як



темами досягається за рахунок динаміки (*p – ff*), мелодики, ритму та фактури: зміна викладу на тріольний віртуозний пасаж хвилеподібного руху з прозорою октавною підтримкою в супроводі. Період неповторної будови (*a+v*), неквадратний (*6+7*), модулюючий в паралельну тональність. Після ПП одразу звучить повторена експозиція.

Таким чином, експозиція розширена завдяки проведенню тем в іншій тональності. ГП проводиться в іншій тональності *B-dur*, що робить образ більш піднесеним, святковим. Бурхливий початок першої частини в *g-moll* поступається місцем мажорній темі, типовій для Ф. Мендельсона семантичній дихотомії «сум – спокій». Тема ГП звучить в ліричному та ніжному забарвленні, незважаючи на продовження діалогу двох мотивів. Перше речення ГП звучить в натуральному мажорі, а друге – в гармонічному. ПП продовжує тональність *B-dur* і, незважаючи на тріольний віртуозний рух, втрачає напружений драматичний характер.

Лаконічна розробка складається із кількох фаз розвитку і базується на активному мотивному виокремленні елементів ГП, що є типовим для стилістики розробок сонат Й. Гайдн. Гармонічний план розробки охоплює численні тональні зміщення, хоча всі вони залишаються в межах першого ступеня спорідненості (*c-moll, d-moll, g-moll, Es-dur*). Такий розвиток забезпечує логіку розробковості класицистичного типу.

Реприза звучить в основній тональності, що означає повернення до вихідної точки та утвердження головної опозиції твору. Невелика зв'язка підготовлює появу коди, в якій максимально посилюється емоційна напруга. Це – кульмінаційний момент драматургії першої частини сонати, оскільки тут сконцентровані основні мотиви і відбувається їх підсумкове узагальнення.

*Adagio* – середня частина циклу – зворушлива арія, що інтонаційно тяжіє до інтимно-камерної лірики пісенно-романсового типу, випереджуючи появу романтичного жанру пісні без слів. Середній розділ (*Es-dur*) репрезентує новий образ – стриманий, лірично-зосереджений, внутрішньо світлий. В цілому

---

власне побічна партія розпочинається в *B-dur* у т. 32 і базується на тематичному матеріалі головної партії (Walshaw, 2017: 125).

виконує функцію образно-драматургічного контрасту крайніх частин у циклі, увиразнюючи певний відхід від нормативів XVIII ст. та виявляючи риси раннього романтичного мислення молодого композитора.

Композиція *Adagio* – три-п'ятичастинна форма  $a+b+a_1+b_1+a$  (з доповненням), що виконує стабілізуючу функцію, закріплюючи образний і тональний баланс. Симетрія забезпечує внутрішню врівноваженість форми, підкреслює її стриманий, споглядальний образний стан музики. Основна тема другої частини – кантиленного складу, надає відчуття внутрішнього простору, вільного дихання. З точки зору загальної драматургії циклу *Adagio* не протиставляється крайнім частинам, а виконує функцію їхнього емоційно-рефлексивного переосмислення. Розлогі розділи *b* заповнені арпеджійованими фігурами *pp* на тлі витриманого басового супроводу.

Фінал *Presto*, написаний в сонатній формі, за жанровою природою подібний до скерцо завдяки дуже швидкому темпу, моторній ритміці з активним використанням синкоп і акцентів. Нестримна синкопована ГП схвильованого, загострено експресивного характеру поєднує енергійність руху з ясністю форми. Серед інших стилістичних ознак – прозора гомофонно-гармонічна фактура, принцип мелодичної будови «висхідний стрибок на малу сексту з подальшим поступеним заповненням». Попри ритмічну імпульсивність, тема не втрачає структурної впорядкованості та сприймається як внутрішньо організована й логічно розгорнута. Форма ГП – структурований простий період повторної будови (тт. 1–23), що складається з трьох речень  $a+a+a_1$  (8+7+9).

У СП відбувається підготовка до ПП за рахунок поступового введення її окремих інтонацій – низхідних гамоподібних мотивів в динаміці *ff*. Яскрава та світла ПП (в тональності *B-dur*) складається з низки віртуозних низхідних гамоподібних пасажів (в межах трьох октав), що стилістично підкреслює її жанрову семантику (активна рухливість). Гармонічний зміст теми вельми спрощений і зводиться до чергування Т - D функцій. ЗП побудована на матеріалі ГП як низка повторень каденційних зворотів у паралельній тональності.

Невелика розробка (22 такти) вирізняється концентрацією тематизму та інтенсивністю образного напруження. Тут відбувається активне мотивне

дроблення елементів головної теми, їх ритмічна трансформація та послідовне тональне переміщення, що компенсує обмеженість масштабу розробки та створює насиченість її внутрішнього розгортання. Після «хибної» репризи (8 т.) звучить тональна реприза, стверджує загальний життєдайний образ фіналу.

*Резюме.* Навіть у молодому віці Ф. Мендельсон відрефлексував емоційну загостреність і глибину психологізму, що стане візитівкою музичної естетики романтизму. Тематична компактність і мотивний розвиток у крайніх частинах Сонати засвідчують вплив педагогічних принципів К. Ф. Цельтера, учителя Ф. Мендельсона, що засвідчує його приналежність до традиції віденських класиків (зокрема стилістики Й. Гайдна та В. А. Моцарта). Зокрема, це виявляється у мотивній побудові тематизму, а також у функціональній ясності гармонічної мови та фактури. Водночас ці риси засвідчують, що на момент створення опусу композитор ще не перебував під істотним впливом сонатної творчості Л. Бетховена, що першочергово позначиться на його стилі пізніше.

### 2.2.3 Соната для фортепіано № 3 *B-dur op. 106*

Усі фортепіанні сонати Ф. Мендельсона були написані у період становлення його кар'єри, коли йому було від дванадцяти до вісімнадцяти років. Остання опублікована соната *B-dur op. 106*, створена в 1826 році, була присвячена його викладачу К. Цельтеру. Ці твори відбивають процес формування композиторського мислення Ф. Мендельсона: класицистичні принципи поєднуються з пошуками власної мови. В сонатах простежується поступовий перехід від учнівської наслідувальності до ранньоромантичного стилю, що згодом визначить його подальшу творчість.

Творче мислення Ф. Мендельсона, як і багатьох композиторів до та після його життя, формувалось в межах усталеної композиторської традиції, яку він послідовно опановував під час студентських років. Під час навчання у К. Цельтера, починаючи з 1817 року, Ф. Мендельсон був глибоко занурений у консервативні традиції творчої практики XVIII ст. Тому не дивно, що у творах молодого композитора наявні певні міжстильові зв'язки, що засвідчує процес осмисленого сприйняття та наслідування ним творчої традиції.

Соната складається як динамічний цикл з чотирьох частин, що утворюють врівноважений алгоритм драматургії: *Allegro vivace*, *Scherzo: Allegro non troppo*, *Andante quasi Allegretto* та *Allegro moderato*.

Перша частина *Allegro vivace* відкривається яскравим сміливим бетховенським жестом. Натхненням для Ф. Мендельсона ймовірно стала передусім фортепіанна соната «*Hammerklavier*» *B-dur* op. 106 Л. Бетховена (1819), з якою його соната має низку промовистих паралелей. Наприклад, обидві сонати написані в одній тональності *B-dur*, а урочистий початок першої частини в щільній акордовій фактурі виразно відсилає до бетховенського зразка.

ГП пронизана життєдайним оптимізмом; написана в формі однорідного неквадратного періоду  $a+a1$  (7+8). Тема має енергійно-декларативний тематизм, побудований на моторно-ритмічній основі, активних акордах, чітких ритмічних формулах і висхідних інтонаціях стверджувального характеру. ГП виконує в драматургії функцію імпульсного поштовху всього сонатного розвитку. Стилiстично вона поєднує класицистичну конструктивність і бетховенську героїчну риторичу з романтичною експресивністю та концертним блиском фортепіанних концертів самого Ф. Мендельсона.

Поряд з нормативною тональною логікою, композитор водночас вдається до хроматизму та несподіваних модуляцій, що натякають на романтичне майбутнє. Так, в ПП першої частини раптовий перехід до тональності VI мажорного ступеню – *G-dur*, що порушує очікувану тональну траєкторію, створюючи момент яскравої тональної несподіванки. ПП починається в нюансі *p* з ремаркою *con grazia*, яка повністю контрастує до ГП.

Тема ПП виконує функцію різкого емоційного розвантаження після імпульсивної ГП: це «острівце» ліричної рівноваги та внутрішнього спокою. Плавний мелодичний рух спирається на прозору гомофонно-гармонічну фактуру, м'яку динаміку, часті повторення інтонацій, уособлюючи образ витонченої легкості й ніжності. Така стилістика характеризує ранньоромантичний стиль Ф. Мендельсона, його суто ліричне світоспоглядання в межах класицистичного сонатного жанру.

Розробка побудована на активному розвитку інтонаційних елементів ГП, які зазнають ритмічних, фактурних і гармонічних трансформацій. Розділ вирізняється сміливим тональним планом із залученням широкого спектра тональностей, що посилює відчуття руху, нестабільності. Драматургічно вона є зоною найбільшої напруги та динамізації першої частини.

Реприза значно розширена за рахунок широкого розвитку та повторення ГП після ПП, що додає драматургічної ваги фінальному утвердженню головної теми й підсилює відчуття структурної завершеності, переможної стабілізації тонального простору.

Друга частина сонати *B-dur* op. 6 Ф. Мендельсона – скерцо, так само як у фортепіанній сонаті «*Hammerklavier*» *B-dur* op. 106 Л. Бетховена. Стилiстично воно спирається на класичну традицію скерцо з її моторикою й чіткою пульсовою, водночас виявляючи ранньоромантичну витонченість через прозору, мінливу фактуру та блискучу фортепіанну віртуозність. Швидкий темп *Allegro non troppo*, чітка пульсація, моторність руху безперервних шістнадцятих на *staccato* створюють відчуття жартівливої примхливості та витонченої іронії. Фактура скерцо привертає особливу увагу, адже її двоголосна прозорість на початку, яка змінюється на чотириголосний щільний склад з поєднанням витриманих половинних зумовлюють необхідність точного штрихового опрацювання, чіткого ритмічного контролю та вивіреного балансування голосів. У драматургії циклу скерцо виконує функцію контрастного розвантаження циклу, вносячи елементи рухової легкості та внутрішньої динамізації.

У трактуванні повільної третьої частини *Andante quasi Allegretto* Ф. Мендельсон обирає інший шлях відносно сонати Л. Бетховена: юний композитор не занурюється в трагічну глибину енгармонічного *fis-moll*, як в «*Hammerklavier*», він звертається до максимально віддаленої від основної тональності *B-dur* – до *E-dur*, створюючи ліричний і камерний образ, близький до «Пісні без слів». Складна тричастинна форма з епізодом підтримує врівноважену, симетричну драматургію. За ліризмом, кантиленністю і прозорістю фактури ця частина наближена до стилю повільних частин сонат

В. А. Моцарта. Кантиленна мелодика, м'яка динаміка та гомофонно-гармонічна фактура посилюють камерність образу.

Четверта частина циклу – блискучий, віртуозний фінал. За формою – це складна тричастинна репризна (із серединою типу епізод). Тема-образ середнього розділу відтіняє крайні розділи в тональному плані (*B-dur* – *b-moll* – *B-dur*) та виконує функцію драматургічного контрасту, загострюючи емоційне напруження. Тут відчутніший бетховенський імпульс у масштабності жесту, енергії руху, хоча замість драматичної боротьби, Ф. Мендельсон завершує сонатний цикл у яскраво блискучому модусі, з переважанням концертної віртуозності.

#### 2.2.4 Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*

Після 1810 року в німецькому музичному середовищі помітно активізується інтерес до фортепіанної фантазії<sup>24</sup> як жанру, якому властиві образна свобода, імпровізаційність викладу, мобільність темпової організації. Хоча фортепіанна соната й надалі залишалася одним із провідних жанрів інструментальної музики, особливо у пізній творчості Л. Бетховена, музична критика дедалі частіше фіксувала прагнення композиторів до оновлення усталених композиційних моделей та розширення жанрових меж. Так, Р. Шуман зазначав: «Окремі прекрасні зразки цього жанру [фортепіанної сонати], безперечно, з'являтимуться тут і там, і вже з'явилися; втім, здається, що форма пройшла свій життєвий цикл... Отже, нехай пишуть сонати чи фантазії (яка різниця в назві!), тільки нехай не забувають про музику, а решту нехай дарує ваш добрий геній» (Schumann, 1854: 80).

Д. Ернст характеризує ситуацію у фортепіанній музиці першої половини XIX століття як період своєрідної «кризи фортепіанної сонати», що проявлялася у поступовому зменшенні кількості творів цього жанру у творчості композиторів

<sup>24</sup> Поняття «фантазія» походить від давньогрецького слова *φαντασία* (*phantasia*), що пов'язане зі значеннями «уява», «образ», «здатність до уявлення». Етимологічно термін походить від дієслова *φαίνω* (*phainō*) – «з'являтися», «робити видимим», «проявляти». Через латинське «*phantasia*» це поняття увійшло до більшості європейських мов, зберігши семантичний зв'язок із творчою уявою та свободою художнього мислення (Oxford English Dictionary Online, n.d.).

романтичної доби. Дослідник звертає увагу на те, що навіть такі центральні постаті романтизму, як Р. Шуман, Й. Брамс та Ф. Мендельсон, після кількох звернень до жанру фактично припиняють роботу у сфері фортепіанної сонати. У цьому контексті Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* постає як ще одна спроба переосмислення сонатного жанру в умовах зміни естетичних орієнтирів романтичної епохи (Ernst, 2016).

Витоки жанру фортепіанної фантазії зазвичай пов'язують із лютневою музикою XVI століття. Процес її становлення докладно розглянуто у дисертації К. Штрифанової (2007), де аргументовано доведено, що саме практика імпровізаційних вступів у лютневому мистецтві сформувала основні ознаки майбутньої фантазії: варіантність фактурного розвитку, риторичну свободу композиції, імпровізаційність викладу та тяжіння до поліфонічного способу мислення. Уже на ранніх етапах розвитку жанру фантазія тяжіла до вільного комбінування різнорідних типів музичного матеріалу, що згодом стане однією з її визначальних рис у романтичній інструментальній музиці.

У добу Бароко цикл «фантазія – фуга» (Й. С. Бах) поступово набуває самостійного жанрового статусу, увібравши ознаки *stylus phantasticus* (Williams, 1980). У творчості К. Ф. Е. Баха фантазія розвивається у напрямі ще більшої свободи темпового й тонального руху, тоді як В. А. Моцарт зближує її із сонатним *allegro* (Фантазія *c-moll K. 475* та Соната для фортепіано *c-moll K. 457*). Німецький музикознавець А. Едлер підкреслює: «В. А. Моцарт, з одного боку, продовжує традицію вільної фантазії XVIII ст., а з іншого – прокладає шлях до її подальшого розвитку в XIX ст. через інтеграцію із сонатною формою» (Edler, 2003: 153). У Л. Бетховена тенденція до взаємодії сонатності й фантазійності виявляється у сонатах *Quasi una fantasia op. 27 № 1–2*, де частини виконуються без перерви, утворюючи цілісну драматургічну лінію. У XIX столітті фантазія остаточно утверджується як жанр, пов'язаний із вільною тематичною розробкою, індивідуалізованою драматургією та відходом від нормативних композиційних схем.

Згідно з датуванням першого автографа, Ф. Мендельсон завершив первісну редакцію Фантазії 29 січня 1833 року, однак твір не був відразу опублікований.

Під час перебування у Дюссельдорфі композитор дізнався про зацікавлення видавництва «*Simrock*» його фортепіанними композиціями та повернувся до редагування твору з метою підготовки до друку. У листі від 7 грудня 1833 року він писав: «На Ваше нещодавне прохання я маю для друку Фантазію для фортепіано, яку я хотів би побачити у Вашому виданні. Якщо Ви не проти, я прошу Вас надіслати мені відповідь із цього приводу, і тоді я, можливо, зможу привезти вам рукопис на Різдво, коли я думаю приїхати до Бонна на кілька днів» (цит. за: Todd, 2004).

У 1834 році композицію було видано під назвою «*Sonate écossaise*<sup>25</sup>», що безпосередньо пов'язувало її з образом Шотландії. Проте невдовзі композитор знову звернувся до редакції твору, і в наступному виданні назву було змінено на «*Fantasia*», без означення «шотландська». Саме у цьому автографі з'являється присвята Ігнацу Мошелесу. Як зазначає Д. Ернст, «що саме спонукало Мендельсона змінити назву, важко встановити, однак є ознаки того, що наприкінці 1833 року він усе ще не був цілком упевнений щодо жанрового визначення композиції» (Ernst, 2016). Подібна невизначеність простежується і в листах композитора: «Соната або Фантазія *fis* зараз готова і публікується тут, у видавництві Зімрока», – повідомляє він у листі від 28–29 грудня 1833 року (цит. за: Ernst, 2016).

Водночас Фанні Мендельсон у листі від 11 травня 1834 року писала: «Твоя Соната *fis* мені дуже подобається, і я її старанно граю, бо вона, як і все у тебе, дуже складна» (цит. за: Weissweiler, 1997: 163). Аналізуючи проблему жанрового визначення твору, Д. Кемпер зазначає: «Існує підстава для припущення, що відмова від назви “соната” на користь терміну “фантазія” означає більше, ніж просто зниження вимог до жанрової класифікації. Тут, як і у Фантазії Ф. Шуберта “Мандрівник”, термін “фантазія” вочевидь пов'язаний з експериментами з монотематизмом та циклічною структурою речень» (Kämper, 1987: 71).

---

<sup>25</sup> Термін «*écossaise*» (з фр. «шотландська») у першій половині XIX століття використовувався для позначення інструментальних п'єс, пов'язаних із традицією шотландського кантрі-танцю. Жанр екосезу набув значного поширення в європейській музиці й представлений у творчості багатьох композиторів, зокрема Л. Бетховена, Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Ф. Шопена, К. Черні та інших.



Д. Ернст, зіставляючи різні музикознавчі підходи та власні спостереження над композицією твору, доходить висновку, що Ф. Мендельсон «поєднує у своїй композиції елементи сонати, фантазії та пісні без слів» (Ernst, 2016). На думку дослідника, у творчості Ф. Мендельсона сонатність і фантазійність уже не протиставляються одна одній, а співіснують у межах єдиної композиційної моделі. Попри наявність ознак сонатного циклу, твір характеризується свободою формотворення, імпровізаційністю викладу та розмитістю структурних меж, що наближає його до романтичного типу фантазії (Ernst, 2016).

Таким чином, Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона постає як одночастинний твір із чітко окресленою внутрішньою циклічністю, де три великі розділи співвідносяться з функціями частин сонатного циклу. Водночас відсутність традиційної структурної відокремленості частин та принцип наскрізного розвитку надають композиції рис змішаної форми. У цьому аспекті твір можна розглядати як один із ранніх прикладів жанрово-композиційного синтезу у фортепіанній музиці XIX століття, що передбачає подальші пошуки Ф. Шопена та Ф. Ліста<sup>26</sup> у сфері одночастинної циклічної композиції.

Тематичний матеріал Фантазії вирізняється лаконічністю та інтонаційною концентрованістю. Перший розділ (*Con moto agitato. Andante*) організований за принципами сонатної форми, однак її структурна логіка тут реалізується доволі вільно: тематичний розвиток не підпорядковується жорсткому функціональному розмежуванню. Уже сучасники композитора звертали увагу на своєрідність композиції цього розділу. Так, музичний теоретик Фердинанд Готтельф Ганд називав його «продуктом оригінального винаходу», вважаючи саме цей епізод смисловим центром усього твору (цит. за: Ernst, 2016). Арпеджовані фігурації,

---

<sup>26</sup> На відміну від Ф. Мендельсона, який у межах одночастинної композиції поєднує принципи експозиційності, розробковості та репризності, Ф. Ліст у творі «*Après une lecture du Dante: Fantasia quasi sonata*» («Після прочитання Данте») реалізує ідею синтетичної форми через зіставлення двох контрастних образних сфер. Драматургія композиції ґрунтується на протиставленні *d-moll*'ного розділу, пов'язаного з образами пекла, та хорального епізоду у *Fis-dur*, який символізує сферу духовного просвітлення. Подальша трансформація тематичного матеріалу поєднує ознаки сонатного й монотематичного розвитку. Водночас Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона є більш раннім прикладом одночастинної змішаної форми з наскрізною драматургією та чітко окресленими функціями сонатного циклу.

що відкривають і завершують розділ, генетично пов'язані з імпровізаційною традицією та актуалізують одну з базових ознак жанру фантазії.

Головна тема (*Andante*) тяжіє до хорального типу висловлювання та формує зосереджений, внутрішньо стриманий образний стан. Його врівноваженість забезпечується помірним темпом, рівномірним рухом чвертями та постійним оспівуванням тоніки. Арпеджовані фігурації у динаміці *pp*, що виконують функцію сполучного епізоду, приводять до ПП в *A-dur*. Важливо, що драматургія розділу визначається не стільки контрастом тематизму, скільки поступовою трансформацією початкового образу: стримана меланхолійність поступово набуває рис внутрішнього драматичного напруження.

У розробковому епізоді – *Con moto agitato* – знову з'являються арпеджовані фігурації, які акцентують тональні зіставлення *fis-moll* – *H-dur* – *gis-moll* – *cis-moll*, створюючи ефект поступового нагнітання напруження. Після цього тематичний образ повертається до більш стриманого стану. Арпеджіо та октавний рух приводять до кульмінації першого розділу: на тлі тремоло в басу відбувається секвенційний розвиток мелодичної лінії в октавному подвоєнні. Головна тема повертається вже у драматизованому вигляді, поєднуючись із фігураційним рухом нестійких гармоній у партії лівої руки. Після кульмінаційного піднесення настає швидкий спад: емоційна напруга поступово згасає, повертаючись до початкової зосередженості. Інтенсивність розвитку врівноважується скороченою репризою, яка звучить у *pp* як своєрідний епілог. У коді головна тема постає у декламаційно переосмисленому вигляді. Відкрита педаль створює розмитий звуковий ефект, а поступове уповільнення руху до ферматної зупинки готує *attacca* перехід до наступного розділу.

Другий розділ – *Allegro con moto (A-dur)* – написаний у тричастинній репризній формі *ABA' + coda*. Танцювальна тема у розмірі 6/8 вирізняється постійними регістровими змінами та філігранністю фактурного викладу. Ритмоінтонаційний комплекс містить алюзії на шотландську джигу<sup>27</sup>: швидкий

<sup>27</sup> Джига (*Scottish jig, Highland jig*) – традиційний шотландський танець, переважно у швидкому темпі та розмірах 6/8 або 9/8. Для нього характерні моторність, метрична регулярність, пунктирна ритміка, синкопованість та активна пластика руху. У європейській професійній музиці XVIII–XIX століть риси джиги нерідко

темп, пунктирний ритм, акцентована артикуляція та повторюваність коротких мотивів створюють відчуття безперервної моторики. У цілому цей розділ тяжіє до сфери мендельсонівського скерцо – рухливого, мінливого та внутрішньо нестійкого. Попри зовнішню легкість, у музиці постійно відчувається приховане напруження: каденційні зупинки, раптові *subito sf*, агогічні зсуви та детально прописане фразування формують ефект внутрішньої тривожності. Водночас саме у цьому епізоді особливо виразно проявляється характерна для Ф. Мендельсона здатність до надзвичайно тонкої деталізації фактури та артикуляційного малюнка. Розділ тяжіє до того типу фантастично-скерцозної образності, який пізніше отримає завершене втілення у Скерцо зі «Сну літньої ночі» *op. 61* та Капричіо *e-moll op. 16*.

Третій розділ – *Presto* – має ознаки рондо-сонати й виконує функцію кульмінації всього циклу. Його образна сфера пов'язана з напруженою танцювальністю та максимальною концентрацією енергії, що реалізується у віртуозній фактурі. Хвилеподібний характер динамічного розвитку нагадує драматургію увертюри «Сон літньої ночі» *op. 21*, де подібний тип руху також формує атмосферу прихованої тривоги та фантастичної напруги. Основна тема побудована на безперервному русі шістнадцятих у поєднанні з ритмічно акцентованою акордовою фактурою. Низхідні інтонації, синкопи, повторювані ритмоформули, октавні подвоєння та акцентуація сильних долей посилюють драматичний образ тематизму.

Середній епізод – *cantabile* – контрастує з початковим матеріалом завдяки пісенному характеру мелодії та гармонічно-фігураційному супроводу. Однак кантиленність не усуває внутрішньої напруги: багат шаровість фактури, остинатний супровід і акордові акценти на слабких долях посилюють драматичне напруження. Речитативно-ритмічні фігурації, що подаються то в октавному подвоєнні, то в акордовому викладі, надають музиці трагічного забарвлення. Завершальний етап розвитку позначений значними виконавськими труднощами: швидкі пасажі, октавний рух, різкі динамічні контрасти та

---

використовувалися як стилістичний маркер «північного» або шотландського колориту, особливо у фіналах сонатних циклів і скерцозних епізодах (див.: Emmerson, 1971).

щільність фактури вимагають високого рівня технічної мобільності й витривалості. Кульмінаційність фіналу зумовлена не лише темповою активністю, але й безперервним нагнітанням фактурної та гармонічної напруги.

### **2.3 Порівняльна характеристика фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона**

Фортепіанна сонатна творчість Ф. Мендельсона займає особливе місце в історії романтичного сонатного жанру. На відміну від більшості композиторів-романтиків наступного покоління, які переосмислювали сонату як простір масштабного драматичного конфлікту або суб'єктивно-психологічної сповіді, Ф. Мендельсон зберіг тяглість із поліфонічною традицією бароко, класицистичною моделлю циклу, поєднавши їх з новими романтичними принципами образності, лірики та інтонаційного мислення.

Саме тому його сонатна спадщина демонструє унікальний синтез стилевих систем різних епох: від поліфонічної традиції XVIII століття до раннього романтизму.

Для фортепіанних сонат Ф. Мендельсона характерні численні міжстильові та міжтекстові паралелі з творчістю Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, М. Клементі, Й. Гуммеля, К. М. Вебера, а також Ф. Шуберта. Водночас ці впливи не мають характеру механічного наслідування: молодий композитор творчо переосмислює попередню традицію, поступово формуючи власну модель сонатного мислення.

На основі аналізу усіх фортепіанних сонатних творів композитора, як опублікованих, так і неопублікованих, можна простежити складну й нерівномірну еволюцію його стилю. Сонатна спадщина Ф. Мендельсона охоплює ранні учнівські сонати 1820 року (*a-moll* *MWV U 8*, *c-moll* *MWV U 17*, *e-moll* *MWV U 19*, *f-moll* *MWV U 23*), сонати для двох фортепіано (*D-dur* *MWV S 1*, *g-moll* *MWV S 2*), Сонатину *E-dur* *MWV U 35*, зріліші сонати *g-moll* *op. 105*, *E-dur* *op. 6*, *B-dur* *op. 106*, а також Фантазію («Шотландську сонату») *fis-moll* *op. 28* і пізній фрагмент Сонати *G-dur* *MWV U 147* без точного датування.

Періодизація сонатної творчості композитора ускладнюється тим, що її розвиток не є послідовно лінійним. У межах одного історичного періоду Ф. Мендельсон може демонструвати як несподівано сміливі романтичні риси, так і повернення до більш стриманого класицистичного мислення. Так, сонати *c-moll MWV U 17*, *e-moll MWV U 19*, *E-dur op. 6* або Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* виявляють значне посилення драматургічної свободи та інтонаційної індивідуалізації. Натомість Сонатина *E-dur MWV U 35*, Соната *f-moll MWV U 23*, Соната *g-moll op. 105* демонструють тяжіння до класицистичної структурності та тематичної дисципліни.

Тож, виходячи з результатів попередніх досліджень, періодизація та традиційні наслідування фортепіанної сонатної творчості Ф. Мендельсона виглядає наступним чином:

Таблиця 1.

Рік	Назва	Стилістичні впливи
1820	Соната для фортепіано <i>a-moll MWV U 8</i>	Л. Бетховен
	Соната для фортепіано <i>c-moll MWV U 17</i>	Й. С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен
	Соната для фортепіано <i>e-moll MWV U 19</i>	В. Моцарт
	Соната для фортепіано <i>f-moll MWV U 23</i>	Л. Бетховен
	Соната для двох фортепіано <i>D-dur MWV S 1</i>	В. Моцарт
	Соната для двох фортепіано <i>g-moll MWV S 2</i>	В. Моцарт
1821	Соната для фортепіано <i>g-moll op. 105 (MWV U 30)</i>	Й. Гайдн
1821	Сонатина для фортепіано <i>E-dur MWV U 35</i>	М. Клементі
1823	Соната для фортепіано <i>b-moll MWV U 42</i>	В. Моцарт, К. Вебер
1826	Соната для фортепіано <i>E-dur op. 6 (MWV U 54)</i>	Л. Бетховен, К. Вебер

1827	Соната для фортепіано <i>B-dur op. 106 (MWV U 64)</i>	Л. Бетховен
1828 (1834)	Фантазія («Шотландська соната») <i>fismoll op. 28 MWV U 92</i>	Л. Бетховен
без точного датування	Соната для фортепіано <i>G-dur MWV U 147</i>	Ф. Шуберт

Попри різний ступінь романтизації музичної мови, практично всі сонати Ф. Мендельсона ґрунтуються на класицистичній концепції сонатно-симфонічного циклу. Для більшості творів характерна тричастинна будова з типовим контрастом частин:

- перша частина – сонатне *Allegro*;
- друга – повільна лірична частина;
- фінал – швидкий, моторний, часто з ознаками рондо або скерцозності.

У пізніших композиціях спостерігається тенденція до розширення циклу. Сонати *E-dur op. 6* та *B-dur op. 106* уже мають чотиричастинну структуру, що наближає їх до масштабнішої бетховенської концепції жанру. Водночас композитор зберігає властиву йому драматургічну врівноваженість і уникає надмірної конфліктності.

Важливим чинником еволюції стає темпово-драматургічна організація циклу. У ранніх сонатах переважає класична схема: *Allegro – Andante (Adagio) – Allegro (Presto)*, тоді як у чотиричастинних циклах з'являється більш розгорнута структура: *Allegro – Scherzo (Tempo di Minuetto) – Adagio – Allegro*.

Разом з тим окремі твори демонструють виразне посилення романтичних тенденцій. Зокрема, сонати *c-moll MWV U 17* та *e-moll MWV U 19* відкриваються повільними вступами (*Largo, Adagio*), що виконують не лише формотворчу, а й психологічно-драматургічну функцію. Подібний прийом наближає юного композитора до пізньобетховенської традиції та водночас передбачає романтичну тенденцію до наскрізної драматургії.

Особливого значення у сонатному методі Ф. Мендельсона набуває тематизм. Уже в ранніх творах композитор тяжіє до пісенно-романсової,

кантиленної мелодики, що стане визначальною ознакою його зрілого стилю. Навіть у драматично загострених сонатах тематичний матеріал рідко набуває конфліктно-героїчного характеру; натомість переважають ліричні, елегійні або жанрово-танцювальні образи. Так, у сонаті *e-moll MWV U 19* тема вступу *Adagio* має виразно кантилений характер, а в сонаті *c-moll MWV U 17* навіть енергійна ГП *Allegro* зберігає вокальну інтонаційну основу.

Саме ліричний тип тематизму стає визначальним для драматургії сонат Ф. Мендельсона. Для композитора характерний не конфліктно-драматичний, а епічно-ліричний тип розвитку. Драматургія будується не на різкому зіткненні контрастних образів, а на поступовому інтонаційному перетворенні тематичного матеріалу, варіантному розвитку та внутрішньому психологічному русі. Навіть кульмінаційні епізоди здебільшого не руйнують загальної врівноваженості музичного висловлювання.

Водночас у процесі еволюції помітно ускладнюється тематична та фактурна організація сонат. Якщо ранні твори тяжіють до прозорої гомофонно-гармонічної фактури та коротких мотивних побудов, то в пізніших сонатах зростає роль поліфонізації фактури, прихованого багатоголосся, розвиненої віртуозності та наскрізних тематичних арок. Особливо виразно це проявляється в Сонатах *E-dur op. 6* та *B-dur op. 106*, де тематичні зв'язки між частинами формують циклічну єдність романтичного типу.

Показовою є також еволюція впливів. Ранні сонати 1820 року значною мірою орієнтуються на традиції В. А. Моцарта та Й. С. Баха, що проявляється у симетричності тематичних побудов і поліфонічних елементах. Поступово посилюється вплив Л. Бетховена, особливо у сфері драматургії, масштабності форми та тематичної концентрації. Найбільш виразно бетховенський вплив проявляється у Сонаті *B-dur op. 106*, яка безпосередньо «перегукується» із сонатою «*Hammerklavier*». Водночас навіть у ній Ф. Мендельсон не переймає бетховенську конфліктність у повному обсязі, а переосмислює її через власну естетику ліризму та світлої романтичної виразності.

Окреме місце у сонатній спадщині посідає Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28*, яка демонструє відхід від нормативності

класицистичного циклу та тяжіння до романтичної поємності. У цьому творі особливо помітне прагнення композитора до наскрізної драматургії, інтонаційної єдності циклу та посилення суб'єктивно-емоційного начала.

Отже, фортепіанна сонатна спадщина Ф. Мендельсона репрезентує складний і багаторівневий процес взаємодії класицистичних і романтичних принципів мислення. Вона відображає поступову еволюцію композитора від учнівського наслідування до формування власної індивідуальної моделі сонатного жанру. Спираючись на поліфонічну культуру Й. С. Баха, традиції віденського класицизму, зокрема драматургічні новації Л. Бетховена, композитор створює тип сонати, в якому переважають ліризм, інтонаційна співучість, внутрішня врівноваженість і романтична поетизація музичного образу.

**Висновки до Розділу 2.** Проведений жанрово-стильовий аналіз повного корпусу фортепіанних сонат Ф. Мендельсона дає підстави розглядати цей пласт творчості як важливу сферу формування індивідуального композиторського мислення митця. Саме у сонатному жанрі найвиразніше простежується процес переосмислення класицистичної моделі крізь призму ранньоромантичної естетики, що виявляється у трансформації драматургії, тематичного розвитку, фактури та принципів циклічної організації. Аналіз творів різних періодів дає підстави сформулювати такі висновки:

1. Ранні фортепіанні сонати Ф. Мендельсона засвідчують поступовий перехід від засвоєння нормативних моделей віденського класицизму до формування індивідуального типу сонатного мислення. Уже в сонатах 1820-х років композитор поєднує структурну ясність з інтонаційною єдністю тематичного матеріалу, варіантністю розвитку та схильністю до наскрізної драматургії.
2. Сонатний стиль Ф. Мендельсона формується на перетині різних художніх традицій. Поряд із впливами В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена та М. Клементі важливу роль відіграють барокова поліфонія, фактурно-оркестрове мислення К. М. фон Вебера, а також



ранньоромантична гармонічна свобода, близька до стилю Ф. Шуберта. Водночас композитор не наслідує ці моделі безпосередньо, а інтегрує їх у власну систему музичного мислення.

3. Однією з провідних рис сонатного мислення Ф. Мендельсона є переважання ліричного типу драматургії над конфліктно-драматичним. Навіть у напружених епізодах музичний розвиток не спрямований на різке зіткнення образів, а тяжіє до внутрішньої врівноваженості, інтонаційної спорідненості тематичних сфер і безперервності психологічного руху. Важливого значення набувають кантиленність тематизму, мотивна варіантність та м'яка трансформація тематичного матеріалу.
4. Аналіз ранніх сонат, сонатин і незавершених фрагментів дозволив простежити еволюцію гармонічного та композиційного мислення композитора. У творах *MWV U 35*, *MWV U 42* та *MWV U 147* поступово посилюється роль тональної багатозначності, варіантного розвитку, поліфонізації фактури та інтонаційної цілісності форми. Навіть незавершені композиції виявляють високий рівень концептуальної організації та демонструють активний пошук нових принципів сонатного розгортання.
5. Важливою рисою фортепіанних сонат Ф. Мендельсона є ускладнення фактурно-піаністичного письма та розширення виконавських вимог. Композитор розширює виражальні можливості інструмента через оркестрове трактування фактури, багаторегістровість, приховану поліфонію, активне використання пасажної техніки, щільної акордової тканини, широких арпеджованих побудов. Унаслідок цього фактура набуває не лише конструктивно-технічного, а й самостійного драматургічного значення. Подібний тип письма вимагає від виконавця високого рівня технічної майстерності, гнучкого темпоритмічного мислення, тонкої роботи з фактурними планами та здатності охоплювати твір як цілісний драматургічний процес.

6. Особливе місце у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона посідає Фантазія *fis-moll op. 28* («Шотландська соната»), у якій найповніше виявляється тенденція до жанрово-композиційного синтезу. Поєднання ознак сонати та фантазії (одночастинної циклічної композиції), принцип *attacca*, наскрізний тематичний розвиток і руйнування замкненості циклу свідчать про переосмислення традиційної сонатної моделі відповідно до естетики романтизму.
7. Здійснена порівняльна характеристика фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона дозволила систематизувати основні етапи еволюції його сонатного мислення, простежити взаємодію класицистичних і романтичних принципів, а також виявити коло стильових орієнтирів композитора. У результаті було встановлено, що сонатна творчість митця розвивається нерівномірно, поєднуючи як тенденції до збереження нормативності класицистичного сонатного циклу, так і прагнення до романтичної драматургічної свободи, наскрізного розвитку та жанрово-композиційного синтезу.

Узагальнення результатів жанрово-стильового аналізу дає змогу представити сонатну спадщину Ф. Мендельсона як цілісну систему, у межах якої простежуються закономірності еволюції композиційного мислення, драматургічних принципів та жанрових моделей. Основні характеристики досліджених творів подано в таблиці 2.

Таблиця 2.

№	Твір	Рік	К-сть частин	Тип циклічної організації	Жанрово-стильова характеристика
1	Соната <i>a-moll</i> <i>MWV U 8</i>	1820	3	класицистичний тричастинний	орієнтація на ранньобетховенську модель, поліфонічні елементи
2	Соната <i>c-moll</i> <i>MWV U 17</i>	1820	3	тричастинний з драматизованим	посилена роль вступних побудов, тенденція до психологізації

№	Твір	Рік	К-сть частин	Тип циклічної організації	Жанрово-стильова характеристика
				повільним вступом	<i>Allegro</i> , активізація мотивного розвитку
3	Соната <i>e-moll</i> <i>MWV U 19</i>	1820	3	тричастинний з повільним вступом	ліризація тематизму, інтонаційна співучість, емоційна контрастність
4	Соната <i>f-moll</i> <i>MWV U 23</i>	1820	3	класицистичний тричастинний	симетричність структури, тематична ясність
5	Соната для двох фортепіано <i>D-dur</i> <i>MWV S 1</i>	1819 – 1820	3	ансамблевий тричастинний	орієнтація на гайднівсько-моцартівську традицію ансамблевого музикування, камерність
6	Соната для двох фортепіано <i>g-moll</i> <i>MWV S 2</i>	1819 – 1820	3	ансамблевий концертного типу	контрастність партій, посилення віртуозного начала, концертність
7	Сонатина <i>E-dur</i> <i>MWV U 35</i>	1821	3	малий класицистичний цикл	орієнтація на модель М. Клементі, прозорість
8	Соната <i>b-moll</i> <i>MWV U 42</i>	1823	3	романтизований тричастинний	ускладнення гармонії, драматичне напруження
9	Соната <i>E-dur</i> <i>op. 6</i>	1826	4	чотиричастинний і симфонізований	поява <i>scherzo</i> , циклічна єдність, розширення масштабів драматургії
10	Соната <i>B-dur</i> <i>op. 106</i>	1827	4	розгорнутий симфонізований	масштабність форми, бетховенський тип розвитку тематизму
11	Фантазія <i>fis-moll</i> <i>op. 28</i>	1833	наскрізна форма (3 розділи)	поемно-наскрізний	безперервність драматургії, інтонаційна єдність, жанровий синтез
12	Соната <i>G-dur</i> <i>MWV U 147</i>	без точного датування	3	лірично-епічний	шубертівська розгорнутість тематизму

Отже, фортепіанні сонати Ф. Мендельсона становлять важливу складову європейської романтичної сонатної традиції першої половини XIX століття. У цих творах сформувалися провідні риси індивідуального стилю композитора –

інтонаційна цілісність та ліризація тематичного розвитку, поліфонізація фактури та органічне поєднання класицистичної структурної логіки з романтичною свободою художнього висловлювання. Сонатний жанр став для композитора своєрідною творчою лабораторією, простором активного експерименту, у межах якого відбувалося становлення його авторської моделі музичного мислення, що надалі визначили специфіку зрілого творчого стилю митця.

### РОЗДІЛ 3. ВИКОНАВСЬКІ РЕЦЕПЦІЙ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ Ф. МЕНДЕЛЬСОНА

*«Я відчуваю надзвичайну повагу перед  
друкованими знаками і тому повинен виправляти свої  
твори доти, доки вже не зможу зробити краще».*

Ф. Мендельсон

#### 3.1 Текстологічні особливості рукописів сонат для фортепіано Ф. Мендельсона

У сучасному музикознавстві джерелознавчий метод набуває особливого значення у вивченні творчої спадщини композиторів, оскільки рукописні джерела дозволяють безпосередньо звернутися до авторського тексту та простежити процес його формування. На відміну від пізніших друкованих видань, які можуть містити редакторські уточнення або зміни, автографи зберігають сліди творчої роботи композитора: виправлення, варіанти викладу, уточнення фактури, артикуляції, динаміки та інших компонентів музичного тексту. На думку В. Москаленка, саме авторський рукопис дає можливість найбільш безпосередньо простежити рух композиторської думки, оскільки фіксує один із первинних етапів існування музичного твору та особливості його становлення (Москаленко, 2013).

Таким чином, манускрипт розглядається не лише як матеріальний носій нотного запису, а як комплексне історико-культурне джерело, що фіксує особливості творчого процесу, етапи редакторської роботи, принципи нотографії, специфіку виконавських ремарок.

Як зазначала Н. Герасимова-Персидська: «...вивчення рукописних матеріалів становить надзвичайно цікаву галузь дослідження, в якій міститься безліч різноманітних проблем – історичних, теоретичних, текстологічних» (Бондаренко, 1999: 223). Музикознавиця також наголошувала на складності роботи з рукописними джерелами, яка потребує комплексного текстологічного

аналізу, співставлення джерел та реконструкції історичного контексту твору (Бондаренко, 1999).

В європейському музикознавстві рукописний автограф традиційно розглядається як центральне джерело музичної текстології та основа критичного видання твору. У німецькій традиції *Quellenforschung*<sup>28</sup> авторський рукопис трактується не лише як носій остаточного тексту, а як документ творчого процесу, що фіксує динаміку формування композиційної концепції. Саме тому сучасна уртекстова практика передбачає вивчення не лише фінальної редакції твору, а й усіх стадій його рукописного становлення: ескізів, чорнових автографів, авторських копій і редакторських нашарувань.

Тож, джерелознавчий метод виконує не лише допоміжну, а й самостійну аналітичну функцію, оскільки дозволяє досліджувати музичний твір у динаміці його становлення, виявляючи закономірності формування авторського тексту, взаємодії між творчим задумом і його письмовою фіксацією. Застосування джерелознавчого підходу особливо актуальне у випадках, коли йдеться про маловідомі або неопубліковані твори, для яких саме автограф виступає основним носієм достовірної авторської інформації.

У такому аспекті рукопис перестає бути лише історичним документом і постає важливим об'єктом наукової інтерпретації, що відкриває можливості для глибшого розуміння індивідуального стилю композитора, специфіки його творчої лабораторії та еволюції художнього мислення. Рукописні нотні тексти мають особливу культурну й історичну цінність, оскільки є не лише носіями музичної інформації, а й своєрідним відображенням особистості автора. У таких документах поєднуються риси певної епохи, національної традиції та індивідуальної творчої манери композитора.

---

<sup>28</sup> Термін *Quellenforschung* походить із німецької музикознавчої та історико-філологічної традиції й буквально перекладається як «джерелознавче дослідження» або «дослідження джерел» (нім. *Quelle* – джерело, *Forschung* – дослідження). Цей термін пов'язаний передусім із вивченням рукописних, друкованих, архівних та інших історичних джерел з метою реконструкції авторського тексту, історії створення твору та особливостей його побутування. У сучасному музикознавстві цей підхід є одним із ключових методологічних принципів уртекстової практики та музичної текстології, оскільки дозволяє простежити процес становлення твору безпосередньо через аналіз рукописних джерел.

Досвідчений графолог або дослідник рукописів може за особливостями написання нот, розташуванням знаків, силою натиску чи охайністю запису зробити висновки про психологічний стан автора, ступінь його зосередженості та значущість твору для самого митця. Водночас навіть звичайний порівняльний аналіз різних рукописів дозволяє помітити індивідуальні риси музичного письма та зрозуміти творчу манеру композитора. Саме тому рукописні музичні тексти становлять велику цінність для музичного суспільства. Вони сприймаються не лише як історичні документи, а і як унікальні пам'ятки духовної культури. Дбайливе ставлення до рукописів видатних музичних, літературних і драматичних творів пояснюється їхньою репрезентативністю та здатністю зберігати живий зв'язок із особистістю автора і культурою свого часу.

Вивчення ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона неможливе без звернення до рукописних джерел, які становлять важливу основу сучасного музикознавчого та виконавського осмислення його творчості. У випадку ранніх сонат Ф. Мендельсона значення рукописів є особливо вагомим, оскільки значна частина цих творів не була опублікована за життя композитора, а їхнє повернення до наукового й концертного обігу відбулося лише у ХХІ столітті. Відтак саме джерелознавчий аналіз стає одним із ключових інструментів відновлення автентичного авторського тексту та уточнення історії побутування цих творів.

Автографи композитора становлять цінне свідчення не лише його композиторської техніки, але й самого типу *музичного мислення*. На відміну від багатьох композиторів-романтиків, чий рукописи нерідко мають хаотичний або фрагментарний характер, нотне письмо Ф. Мендельсона вирізняється винятковою графічною чіткістю, каліграфічністю та структурною впорядкованістю. Водночас навіть у межах зовні впорядкованого рукопису виявляються сліди творчого пошуку: виправлення, закреслення, уточнення фактури, ритмічних або гармонічних деталей, які набувають значення важливих джерелознавчих маркерів.

Р. Просседа, дослідник творчості митця, який безпосередньо працював з автографами композитора під час підготовки концертних програм і записів

маловідомих творів Ф. Мендельсона, неодноразово наголошував, що рукописи митця містять значно більше виконавських і змістових нюансів, ніж пізніші друковані видання. За спостереженнями Р. Просседи, у почерку Ф. Мендельсона поєднуються точність і надзвичайна деталізованість: навіть ранні чернеткові записи демонструють майже завершену музичну думку, а авторські позначення артикуляції, динаміки та фактурного розподілу нерідко мають особливу виразність (Prosseda, 2014).

Знову наголошуємо на тому, що надзвичайно важливим є сам факт збереження цих рукописів 1820-х років, адже вони репрезентують нотні записи одинадцятирічного Ф. Мендельсона – юного композитора, який перебував лише на початковому етапі професійного навчання композиції, проте вже виявляв виняткову сформованість музичного мислення та авторської техніки. Як зазначає Р. Л. Тодд, уже ранні твори Ф. Мендельсона демонструють надзвичайну композиційну дисципліну та структурну ясність, що вирізняє його серед більшості композиторів-романтиків першої половини XIX століття (Тодд, 2003).

Саме завдяки збереженню цих автографів сучасне музикознавство отримує можливість досліджувати ранній етап творчої еволюції композитора не опосередковано, через пізні редакції або свідчення сучасників, а безпосередньо через авторський текст як першоджерело.

Водночас джерелознавчий підхід дозволяє співвіднести внутрішню логіку музичного тексту з матеріальними ознаками самого рукопису: стан паперу, способом нотографії, типом авторських позначень, послідовністю внесення правок, структурою сторінкової організації. Важливим у контексті даного дослідження є й положення В. Москаленка про розмежування авторського автографа, уртексту та редакторської версії твору, що дозволяє точніше окреслити ступінь автентичності музичного тексту та специфіку його подальшого побутування (Москаленко, 2013).

Сукупність цих ознак формує своєрідний документальний пласт твору, що доповнює суто музично-аналітичне осмислення композиції. Таким чином, автограф виступає не лише носієм нотного тексту, а й важливим свідченням



індивідуальної творчої практики композитора, відображаючи особливості його художнього мислення, методів роботи та принципів композиційної організації.

З огляду на викладене, доцільно зупинитися на джерелознавчому дослідженні чотирьох ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона 1820 року, Сонатини для фортепіано *E-dur MWV U 35* та Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28*, рукописи яких збереглися до нашого часу та становлять цінний матеріал для реконструкції творчої еволюції композитора.

Вибір саме цих творів зумовлений їхньою особливою позицією в історії формування фортепіанного стилю Ф. Мендельсона. Чотири фортепіанні сонати 1820 року та Сонатина *E-dur MWV U 35* належать до найранішого етапу композиторської діяльності митця й репрезентують процес інтенсивного професійного становлення у цьому жанрі. У цих автографах ще помітні пошуки власної моделі та способів організації великої форми. Водночас уже ранні рукописи демонструють надзвичайно високий рівень композиційної дисципліни, графічної організації нотного тексту та сформованість музичного мислення, нетипову для юного віку композитора.

Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* займає в цьому ряду особливе місце. Це один з пізніх і найбільш художньо завершених зразків фортепіанної творчості Ф. Мендельсона у жанрі сонати, який був опублікований за життя композитора та набув статусу репрезентативного авторського твору. Саме тому її залучення до джерелознавчого аналізу дає змогу простежити еволюцію композиторського письма Ф. Мендельсона в тривалій перспективі – від ранніх юнацьких автографів до зрілого авторського стилю.

Порівняння цих рукописів дозволяє виявити зміни не лише у фактурному та композиційному мисленні, а й у самій культурі нотного письма: способах оформлення сторінки, характері темпових і динамічних ремарок, рівні деталізації виконавських вказівок, типі авторських виправлень і графічній організації музичного тексту. Завдяки цьому зазначені автографи становлять цілісний корпус джерел, який дає можливість реконструювати процес формування індивідуального стилю Ф. Мендельсона як на рівні музичної мови, так і на рівні авторської рукописної практики.

Рукопис Сонати *a-moll MWV U 8* містить низку текстологічних особливостей, які дозволяють глибше простежити специфіку раннього композиторського мислення Ф. Мендельсона та процес формування музичного тексту. Однією з найбільш показових деталей є дата «12 Mai 1820», розміщена після завершення третьої частини циклу (Див. Додаток Б, № 1). Її локалізація має важливе джерелознавче значення, оскільки дає підстави припустити, що принаймні перші три частини циклу створювалися послідовно й сприймалися композитором як цілісний драматургічний комплекс. Тож, дата фіксує не окремий тематичний епізод, а завершення значного етапу роботи над композицією.

Позначення внесене без будь-яких додаткових пояснень чи присвят і виконує функцію авторської фіксації завершеного композиційного етапу. Подібні часові маркери у ранніх автографах композитора нерідко пов'язані саме з усвідомленням певної структурної завершеності твору або його великого розділу. Водночас розташування дати після третьої частини демонструє ранню здатність композитора мислити масштабною циклічною формою, а не лише окремими тематичними побудовами. Уже в ранньому віці Ф. Мендельсон працює із сонатним циклом як із драматургічно єдиною системою.

Важливе текстологічне значення має також примітка про те, що назва «Sonate» і темпове визначення «*Allegro molto*» виконані олівцем і чужим почерком (Див. Додаток Б, № 2). Така деталь актуалізує проблему співвідношення авторського тексту та пізніших редакторських нашарувань, які могли належати К. Цельтеру або іншому представнику близького оточення композитора. Відсутність відповідних позначень у власноручному записі Ф. Мендельсона може свідчити про те, що на ранньому етапі роботи жанрова та темпова конкретизація ще не становила для композитора обов'язкового елементу нотної фіксації. Натомість пізніше виникла потреба нормативного впорядкування тексту відповідно до академічної моделі завершеного сонатного циклу.

Графічне співвідношення між нотним текстом і пізнішими олівцевими доповненнями ще виразніше підкреслює різноманітність рукописних шарів. Назва

та темпове позначення мають інший характер письма: літери більші, виписані із більш урівноваженим рухом руки. Натомість власне нотний текст вирізняється надзвичайною рухливістю графіки, дрібним письмом і швидкою фіксацією музичного матеріалу. Подібна відмінність дозволяє чітко розмежувати первинний авторський запис і пізніші редакторські втручання.

Почерк Ф. Мендельсона у цьому рукописі демонструє вже сформовану професійну навичку музичного письма. Навіть у складних пасажних епізодах вертикальна координація голосів загалом зберігається, а ритмічна структура лишається зрозумілою.

Водночас рукопис не має ознак каліграфічної переписувачької копії. У тексті зберігаються нерівномірність натиску пера, локальні скорочення графічних елементів, поспішно проведені ліги, незначні зміщення нотних груп. Подібні ознаки формують враження безпосереднього авторського автографа, створеного у процесі живої творчої роботи.

Організація сторінки також має важливе джерелознавче значення. Нотоносці розташовані доволі щільно, без значних інтервалів між рядками. Це свідчить про економне використання паперу, характерне саме для робочих авторських автографів. Водночас музичний текст не демонструє хаотичності ескізу: відсутні масштабні вставки між аколадами, великі викреслення чи радикальні переписування фрагментів. Композитор веде нотний запис послідовно, майже без повернення до вже зафіксованих ділянок тексту. Така особливість дозволяє розглядати рукопис як проміжну стадію між композиційним начерком і чистовим автографом.

Аналогічна ситуація простежується у другій частині сонати, де позначення «*Tempo di Minuetto*» також було внесене пізніше (Див. Додаток Б, № 3). Подібна деталь свідчить про специфіку рукописного мислення Ф. Мендельсона, для якого окремі жанрові параметри були настільки очевидними, що не вимагали спеціального нотного уточнення. Відсутність позначення «*Da capo*» також показова, оскільки композитор орієнтується на усталену жанрову модель менуету з тріо, добре зрозумілу виконавській практиці початку XIX століття.

Показовою є й система динамічних позначень у рукописі. У тексті наявні *f*, *p*, окремі акценти, однак динамічний шар не перевантажує нотний запис (Див. Додаток Б, № 4). Ф. Мендельсон фіксує лише ключові точки драматургічного розвитку, залишаючи значний простір для виконавської інтерпретації. Подібна економність динамічної нотації відповідає ранньоромантичній традиції, у якій виконавець ще зберігав значну свободу у сфері артикуляції, агогіки та динамічного моделювання форми.

У другому такті фіналу трель у верхньому голосі завершується двома тридцять другими нотами. В аналогічних епізодах подібний орнаментальний зворот більше не повторюється, що дозволяє трактувати його як можливий слід ранньої редакції тексту. Вірогідно, зазначений елемент фіксує один із попередніх варіантів орнаментального оформлення, який не був остаточно усунений під час подальшого редагування.

Не менш показовими є олівцеві виправлення у басовому голосі фіналу. У кількох повторних епізодах наявні попередні варіанти дублювання, що суттєво відрізняються від остаточної версії (Див. Додаток Б, № 5). Для раннього Ф. Мендельсона бас часто виконує не лише гармонічну, а й моторно-конструктивну функцію. Саме через ритмічну активність нижнього голосу формується загальний імпульс руху. У фіналі Сонати *a-moll* ця особливість набуває особливого значення, оскільки кульмінаційне нагнітання значною мірою ґрунтується на безперервності фактурного розвитку. Навіть локальні зміни басового дублювання здатні суттєво змінювати відчуття динамічного напруження.

У рукописі помітне також характерне співвідношення між лінеарним і вертикальним типами мислення. Пасажні побудови записані значно впевненіше та компактніше, ніж акордові комплекси. Саме в місцях гармонічного ущільнення з'являється найбільше виправлень і графічних уточнень. Це дозволяє припустити, що для молодого Ф. Мендельсона природнішим було саме лінеарне, рухове розгортання музичної тканини, тоді як акордові вузли вимагали більшої редакторської концентрації.

Сукупність текстологічних ознак: почерку, локальність виправлень, співіснування різних рукописних шарів, послідовність нотної фіксації та відсутність масштабних композиційних переробок – дозволяє розглядати цей автограф як надзвичайно цінне свідчення раннього етапу творчої еволюції Ф. Мендельсона. Рукопис поєднує ознаки професійно сформованого письма з безпосередністю юнацьким творчим жестом, у якому ще зберігається жива енергія процесу становлення Ф. Мендельсона як композитора.

Відсутність у рукописі Сонати *c-moll* *MWV U 17* заголовка «*Sonata*» актуалізує проблему жанрової атрибуції циклу (Див. Додаток Б, № 6). Формально окремі частини могли б розглядатися як самостійні композиції, однак інтонаційна, тематична та драматургічна єдність рукопису свідчить про наявність цілісного сонатного задуму. Єдність циклу забезпечується системою внутрішніх тематичних зв'язків. У крайніх частинах використано висхідний арпеджований мотив *c-moll*, а ПП першої частини інтонаційно пов'язана з тематизмом *Adagio* через секундову формулу  $B-A / A-G$ . Такі інтонаційні відповідності демонструють прагнення композитора до циклічної організації матеріалу та наскрізної драматургії.

Процес формування циклу простежується і на рівні рукописної роботи. У структурі автографа міститься незавершений *Andante C-dur*, розташований перед *Adagio D-dur* (Див. Додаток Б, № 7). Відмова від початкового тонального задуму на користь *D-dur* свідчить про переосмислення тонального плану циклу та пошук складнішої драматургічної конфігурації. Рукопис також фіксує повернення композитора до другої частини після завершення фіналу: у тексті наявні додаткові вставки та уточнення фактури, виконані пізніше основного шару запису.

Почерк автографа поєднує ознаки професійно організованого нотного письма з елементами швидкої фіксації музичного матеріалу. Системи розміщені рівномірно, композиція сторінки витримана, однак усередині нотного тексту помітна імпульсивність графіки. Штилі мають нахил, пасажні побудови нерідко записані узагальненими графічними жестами, а динамічні та артикуляційні позначення подекуди вписані поверх уже наявного тексту (Див. Додаток Б, № 8).

Такий характер письма свідчить, що рукопис не є ескізом у вузькому значенні, а становить робочий композиційний автограф, створений у процесі безпосереднього формування музичного твору.

У вступному *Largo* привертає увагу ритмічно приблизна нотація висхідних пасажів. У низці епізодів тривалості не деталізовані остаточно, а графічна фіксація має узагальнений характер. Це вказує на переважання слухового уявлення над нормативною точністю запису та відображає специфіку раннього авторського письма Ф. Мендельсона, у якому нотний текст ще зберігає ознаки живого виконавського процесу.

Рукопис містить невелику кількість авторських позначень, пов'язаних із динамікою, артикуляцією та агогікою. У тексті зафіксовано: *ff*, *p*, *Largo*, *Allegro*, *Adagio*, *Presto* (Див. Додаток Б, № 9). Частина цих знаків внесена пізніше основного нотного шару, що свідчить про додаткове опрацювання драматургії звучання.

Текстологічний інтерес становлять і авторські закреслення. У рукописі наявні виправлення окремих нот, повторне виписування пасажів, локальні фактурні заміни та вставки додаткових тактів. Закреслення інтегровані в структуру нотного тексту й не мають характеру зовнішнього редакторського втручання (Див. Додаток Б, № 10). Вони відображають процес уточнення музичного матеріалу без повного переписування сторінки. Рукопис містить авторське датування «*Juli 1820*», розташоване наприкінці третьої частини, що дозволяє точно локалізувати час створення твору та співвіднести його з раннім берлінським періодом творчості композитора (Див. Додаток Б, № 11).

Рукопис Сонати *e-moll MWV U 19* також містить низку показових текстологічних деталей. На першій сторінці циклу розміщено дату «*4–13 Juli 1820*», виконану олівцем і чужим почерком, що знову актуалізує проблему пізніших архівних або редакторських дописів у рукописах композитора (Див. Додаток Б, № 12). Такі позначення, хоча й не належать безпосередньо авторові, мають важливе значення для визначення хронології створення сонат 1820 року.

Між 103 і 104 тактами виявлено три закреслені такти, імовірно внесені не рукою композитора (Див. Додаток Б, № 13). Подібні сліди редагування

демонструють складну історію побутування рукопису та можливість сторонніх втручань у музичний текст.

У фіналі Сонати *e-moll* звертаємо увагу на чотири закреслені такти. Проте малоймовірно, що Ф. Мендельсон справді мав намір вилучити цей фрагмент із композиції.

Показовою є також відсутність позначення «*Da Capo*» у фіналі Сонати *e-moll*, при цьому існує окремо виписана кода в одноіменній мажорній тональності (Див. Додаток Б, № 14).

Цей випадок ще раз демонструє, що значна частина формотворчих принципів для Ф. Мендельсона залишалася очевидною і не потребувала спеціальної нотної фіксації. Подібна риса вказує на тісний зв'язок композитора з виконавською практикою свого часу, де певні структурні моделі функціонували як апріорно зрозумілі.

Соната *f-moll* *MWV U 23*, на відміну від попередніх циклів, не містить точної авторської дати створення (Див. Додаток Б, № 15). Проте текстологічний аналіз рукописних джерел дозволяє реконструювати часові межі її написання. Перший зошит із першою частиною сонати передує другому рукописному зошиту, датованому 3 грудня 1820 року, де містяться друга і третя частини циклу. Завершення фіналу, своєю чергою, передує 28 грудня 1820 року, тобто даті, зазначеній на початку наступного твору.

На відміну від попередніх сонат, рукопис *f-moll*'ного циклу містить значно менше редакторських втручань і варіантних читань, що може свідчити про поступове формування більш упорядкованого типу композиторського письма, у якому етап первинного інтонаційного пошуку значною мірою поступається концептуально ціліснішому викладові музичного матеріалу.

Саме тому рукописи ранніх сонат Ф. Мендельсона становлять винятково важливе джерело для вивчення еволюції його композиторського мислення, дозволяючи простежити перехід від юнацької творчої лабораторії до зрілої системи музичного формотворення та нотації.

**Автограф сонатини для фортепіано *E-dur MWV U 35* Ф. Мендельсона,** датований 1821 роком, належить до раннього періоду творчості композитора й був створений приблизно у дванадцятирічному віці. Уже сам рівень організації нотного тексту демонструє винятково високий ступінь професійної сформованості юного автора. Автограф свідчить не лише про ранню композиторську техніку митця, а й про його сформовану культуру музичного письма.

У верхній частині першого аркуша міститься назва – *Sonatina*, виконана каліграфічним письмом із декоративними графічними елементами (Див. Додаток Б, № 16). Заголовок має репрезентативний характер і виразно відрізняється від функціонального запису робочого типу. Уже це вказує на те, що рукопис не був чернеткою чи спонтанною фіксацією музичного матеріалу.

На відміну від динамічної сфери, темпові позначення виписані надзвичайно уважно й послідовно. У фрагменті наявні такі позначки: *Lento*, *Moderato*, *Più lento*, *Tempo primo* (Див. Додаток Б, № 17).

Темпові ремарки становлять важливу частину авторської концепції. Вони вписані чітко, великим почерком і графічно вирізняються над нотним текстом. Саме через темпову організацію Ф. Мендельсон структурує музичний процес, окреслює межі епізодів і формує внутрішню драматургію композиції.

Динамічна сфера, навпаки, майже не деталізована. Серед позначень у представленому фрагменті фіксується лише *cresc.* (Див. Додаток Б, № 18). Відсутність розгорнутої динамічної редактури не свідчить про недоопрацьованість тексту; виразовість досягається іншими засобами – передусім фактурними, регістровими контрастами та зміною ритмічної активності.

Почерк рукопису загалом упевнений і добре організований. Нотні системи розташовані рівномірно, тактові вертикалі витримані досить точно, інтервали між системами попередньо розраховані (Див. Додаток Б, № 19). Скрипкові ключі мають видовжену форму; ліги й тактові риси виконані швидким, енергійним рухом. Нотографія загалом упевнена: системи витримані рівно, інтервали між тактами добре прораховані, вертикалі здебільшого узгоджені. Водночас у місцях



із густою акордовою фактурою помітне певне ущільнення письма: голівки нот частково накладаються одна на одну, ритмічні групи втрачають графічну легкість, а вертикалі дещо зміщуються. Такі особливості часто характерні для молодих композиторських автографів, коли темп внутрішнього музичного мислення випереджає акуратність письмової реалізації.

Особливо важливою є організація сторінки. Текст розміщений системно: на кожному аркуші по кілька рівномірно організованих систем, із широкими полями та попередньо розрахованим простором. Практично відсутні виправлення, закреслення, вставки чи повторні наведення нотного тексту. Не видно слідів «композиційного пошуку» безпосередньо на папері. Це дозволяє припустити, що музичний матеріал уже був сформований до моменту створення цього запису. Рукопис, імовірно, є або чистовим автографом, або спеціально переписаною автором копією після завершення основної композиційної роботи.

У місцях із «густою» акордовою фактурою письмо стає щільнішим: нотні групи частково нашаровуються одна на одну, а вертикалі дещо зміщуються. Такі особливості не створюють враження недбалості; радше вони фіксують високу інтенсивність композиторського мислення. Молодий Ф. Мендельсон записує текст швидко, майже без пауз, що характерно для авторських автографів раннього періоду. Рукопис, імовірно, був призначений не лише для приватного користування, а й для читання іншими – педагогом, виконавцем або членами родинного музичного кола Мендельсонів.

Автограф не справляє враження учнівської вправи чи приватної нотатки. Навпаки, у ньому присутнє виразне прагнення до оформленості. Каліграфічний заголовок, продумана будова сторінки, майже повна відсутність виправлень і впевнене ведення музичного тексту свідчать про намір створити репрезентативний документ. Такий тип автографа міг бути призначений для педагога, виконавця, архівного збереження або як авторський примірник після завершення твору.

Особливе значення має авторська дата «13 Jun. 1821» та підпис «*Felix*» (Див. Додаток Б, № 20). Вони виконують функцію зовнішніх атрибутивних ознак джерела. Датування рукопису дає змогу співвіднести твір із раннім періодом

творчості композитора, коли формування його стилю відбувалося під сильним впливом віденської класичної традиції, насамперед В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Водночас уже в цьому документі виявляються індивідуальні риси, які згодом визначають стиль зрілого Ф. Мендельсона: прозорість фактури, моторність руху, схильність до жанрової лірики та пісенність тематизму.

Отже, рукопис сонатини є важливим історико-документальним свідченням ранньої творчої еволюції композитора. Джерелознавчий підхід дає змогу інтерпретувати його не просто як нотний текст, а як багаторівневий культурний артефакт, у якому відображені особливості композиторського мислення, механізми формування музичної форми та становлення індивідуального стилю митця.

**Рукопис Фантазії *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона**, відомої також під ранньою назвою «Шотландська соната», становить цінне джерело для вивчення творчої лабораторії композитора.

У верхній частині першого аркуша міститься авторський напис французькою мовою – «*Sonate écossaise*» (Див. Додаток Б, № 21). Використання французької мови є характерним для аристократичного культурного середовища першої половини ХІХ століття й відповідає художньо-естетичному контексту родини Мендельсонів. Сам заголовок має важливе семантичне значення, оскільки безпосередньо апелює до романтичної «шотландської» образності, яка в музичній культурі раннього романтизму асоціювалася з поетикою північного пейзажу, історичною легендарністю та героїко-драматичним типом висловлювання. Наявність програмного заголовка свідчить про тяжіння композитора до романтичної образності, хоча форма твору водночас зберігає ознаки класицистичного сонатного мислення.

Нижче розташоване темпове позначення «*Andante*», а у правому верхньому куті міститься нумерація аркушів. Окрім того, у верхній частині рукопису наявний архівний шифр «*N. mus. ms. 103*», який, очевидно, належить до пізнішого бібліотечного або архівного шару й не має безпосереднього стосунку до авторського тексту (Див. Додаток Б, № 22).

Попри наявність численних корективів, закреслень і локальних редакційних втручань, автограф не справляє враження первинного композиційного ескізу, натомість виглядає добре структурованим і підготовленим до подальшої публікації чи для виконавського використання. На відміну від чорнових нотних джерел із фрагментарною фіксацією музичного матеріалу, у рукописі Фантазії простежується чітка система ліг, артикуляційних, динамічних та агогічних позначень. Це вказує на те, що композитор уже мислив твір як завершену художню композицію і приділяв значну увагу його фінальному оформленню перед публікацією.

Почерк Ф. Мендельсона є достатньо рівним і зрозумілим, а нотний запис – структурованим і логічно впорядкованим. Тактові межі окреслені виразно, акордові вертикалі мають чітку графічну організацію, комплекс виконавських позначень вирізняється послідовністю. Навіть у місцях інтенсивної композиторської правки нотний текст не втрачає загальної читабельності. Водночас у фрагментах із використанням пасажної техніки щільність запису закономірно зростає: нотні групи графічно насичені, окремі елементи частково накладаються один на одного, додаткові ремарки вписуються між уже наявними компонентами тексту. Особливо інтенсивне авторське редагування спостерігається у кульмінаційному епізоді першого розділу (тт. 90–112) та фіналі твору (тт. 26–37), де виникають концентровані графічні скупчення чорнила, що є наслідком повторного повернення композитора до уточнень окремих фрагментів тексту (Див. Додаток Б, № 23–24).

Показовим є тип закреслень. У деяких місцях Ф. Мендельсон застосовує великі перехресні закреслення чорнилом, яким фактично «анулює» попередні редакційні варіанти (Див. Додаток Б, №25). Увагу привертає і організація нотного простору. У багатьох місцях композитор прагне максимально використати площину аркуша: додаткові динамічні вказівки, ліги та окремі нотні групи вписуються між уже наявними елементами тексту.

Надзвичайно важливим елементом автографа є динамічні, агогічні і виконавські ремарки композитора. У тексті наявні позначення «*p*», «*pp*», «*f*»,

«sf», «cres.», «dim.», «rinforz.», «ritard.», «più allegro», «Tempo primo», «con fuoco», «con moto» (Див. Додаток Б, №26).

Позначення «con fuoco», «con moto» та «più allegro» з'являються переважно у кульмінаційних епізодах, де збагачується фактура та посилюється віртуозний рух (Див. Додаток Б, №27). Педальні позначення у манускрипті відсутні або подані фрагментарно, що може пояснюватися особливостями виконавської практики першої половини XIX століття, у якій педалізація нерідко залишалася поза межами детальної авторської фіксації та значною мірою залежала від виконавської традиції.

Додатково слід відзначити наявність у рукописі авторського позначення *attacca* між першою та другою, а також між другою та третьою частинами твору (Див. Додаток Б, №28). Це вказує на задум композитора виконувати окремі розділи без перерви, забезпечуючи безперервність драматургічного розвитку та цілісність композиційної форми. Таке позначення підкреслює циклічну єдність твору і є важливим свідченням авторської концепції його виконання.

Важливою джерелознавчою деталлю є авторський датувальний запис у кінці рукопису – «*Berlin d. 29 Januar 1833*» (Див. Додаток Б, №29). Наявність точної дати дозволяє пов'язати автограф із фінальним етапом роботи над твором. З огляду на те, що композитор розпочав роботу над Фантазією ще у 1828 році, а опублікував її у 1834-му, манускрипт набуває особливого значення як документ тривалої редакційної роботи.

Фізичний стан джерела відповідає особливостям матеріалу XIX століття. Папір має жовтуватий тон, сліди окиснення, нерівномірну пігментацію та локальні механічні пошкодження по краях аркушів. Чорнило місцями втратило контрастність, однак у пізніших коригуваннях воно є темнішим, що може вказувати на різночасовість внесення правок або використання іншого типу чорнила.

Отже, автограф Фантазії демонструє сформований тип авторського письма Ф. Мендельсона: упевнене володіння нотографією, високий рівень впорядкованості музичного тексту та прагнення до детального контролю над усіма компонентами композиції. Наявність численних ремарок у цьому випадку

свідчить не про незавершеність твору, а навпаки – про вимогливість композитора до остаточного художнього результату.

### **3.2 Виконавські стратегії та інтерпретаційні моделі у фортепіанних сонатах**

#### **Ф. Мендельсона**

Виконавське осмислення фортепіанних сонат Ф. Мендельсона передбачає розгляд музичного твору не лише як завершеного композиторського тексту, а як відкритої художньої системи, що реалізується в процесі виконавської інтерпретації. Тож, у цьому контексті особливого значення набуває проблема музичної комунікації, в межах якої твір функціонує як посередник між композитором, виконавцем і слухачем. Сучасне музикознавство дедалі частіше розглядає музичний твір не як завершений і незмінний художній об'єкт, а як систему смислів, що реалізується в процесі виконавської інтерпретації. Особливого значення такий підхід набуває щодо музики романтичної доби, де авторський текст, зберігаючи високий ступінь композиційної визначеності, водночас залишає значний простір для творчої активності виконавця. Саме тому виконавська інтерпретація постає не лише як відтворення зафіксованого нотного тексту, а як процес актуалізації закладеного в ньому художнього потенціалу.

Важливо враховувати, що виконавська інтерпретація є результатом взаємодії кількох чинників: авторського тексту, історико-стильового контексту, виконавської традиції та індивідуальної художньої позиції інтерпретатора. Як зазначає В. Москаленко, музичний твір набуває повноцінного художнього буття лише в процесі виконавського відтворення, де нотний текст постає не як застигла структура, а як потенційний носій різноманітних смислових реалізацій. Відтак виконавець виступає центральною ланкою комунікативного ланцюга «композитор – виконавець – слухач», забезпечуючи взаємодію між авторським задумом та його художнім сприйняттям (Москаленко, 2013).

Особливість виконавського мистецтва полягає в тому, що воно поєднує об'єктивне й суб'єктивне начала. З одного боку, інтерпретатор спирається на авторський текст і прагне максимально повно розкрити закладену в ньому художню концепцію. З іншого боку, будь-яке виконання неминуче проходить

крізь призму індивідуального досвіду, естетичних уподобань, професійної школи та особистісних якостей музиканта. Саме тому один і той самий твір може набувати різних виконавських втілень, зберігаючи при цьому свою художню тотожність.

Фортепіанні сонати Ф. Мендельсона є показовим прикладом подібної багатоваріантності інтерпретаційних рішень. З одного боку, вони характеризуються високим рівнем організованості, ясністю, логічністю тематичного розвитку та тяжінням до класицистичних принципів музичного мислення. З іншого – у них присутні характерні для романтичної естетики риси: емоційна насиченість, образна мінливість, поетичність висловлювання, розвинена сфера лірики та драматичних контрастів. Поєднання цих двох начал формує особливий тип художнього мислення, який значною мірою визначає специфіку виконавського прочитання мендельсонівських сонат.

У сучасній виконавській практиці інтерпретація музики Ф. Мендельсона нерідко тяжіє до одного з двох полюсів. Перший пов'язаний із підкресленням впорядкованості, структурної логіки та «збалансованості» форми. Другий орієнтується на розкриття емоційності, внутрішньої драматургії та образності. В реальному виконавському процесі ці тенденції рідко існують у чистому вигляді, проте саме їх взаємодія формує широкий спектр інтерпретаційних моделей.

У цьому аспекті показовими є положення К. Тимофєєвої, яка розглядає музичний твір з позицій виконавської драматургії. На думку дослідниці, для виконавця першочергового значення набуває не стільки композиційна структура як така, скільки інтонаційно-драматургічна форма твору (Тимофєєва, 2013). У процесі інтерпретації композиторський текст трансформується у виконавський задум, що становить індивідуальний план реалізації авторської концепції. Таким чином, виконавська драматургія постає як система художньо-сміслових взаємозв'язків між композиторським задумом, творчою особистістю інтерпретатора та процесом слухацького сприйняття.

Виконавська інтерпретація формується на основі складної взаємодії раціональних та емоційних чинників. Раціональний компонент пов'язаний із аналітичним осмисленням форми, тематизму, гармонічної логіки, драматургії та

стилістичних закономірностей твору. Емоційний компонент виявляється у сфері художнього переживання, образного мислення, індивідуального відчуття часу, динаміки та звукової виразності. Саме співвідношення цих двох начал значною мірою визначає своєрідність кожної виконавської концепції.

Особливо актуальним такий підхід є щодо фортепіанних сонат Ф. Мендельсона. Поєднання класицистичної конструктивної логіки з романтичною емоційною виразністю створює широкий простір для різноманітних інтерпретаційних рішень. У виконавській практиці одні піаністи акцентують впорядкованість і жанрову дисципліну сонатного циклу, інші – ліричну стихію, образну мінливість та емоційну безпосередність музичного висловлювання. Унаслідок цього виникають різні моделі прочитання мендельсонівського тексту, кожна з яких висвітлює окремі грані його художнього змісту.

З огляду на вищезазначене подальший аналіз виконавських інтерпретацій ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона ґрунтується на розумінні виконавства як творчого процесу співтворчості з композитором. Основну увагу буде зосереджено на виявленні особливостей виконавської драматургії, співвідношенні раціонального та емоційного начал у різних інтерпретаційних моделях, а також на дослідженні тих художніх механізмів, завдяки яким музичний текст набуває нових смислових вимірів у виконавській практиці.

### **3.2.1 Дихотомія *homo rationalis* / *homo emotionalis* у виконавських інтерпретаціях ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона**

Важливим методологічним підходом до осмислення фортепіанних сонат Ф. Мендельсона їх розгляд крізь призму двох фундаментальних аспектів людської природи – *homo rationalis* та *homo emotionalis*<sup>29</sup>. Застосування цих понять у музикознавчому аналізі дає можливість не лише точніше охарактеризувати стильові особливості творчості композитора, але й виявити

<sup>29</sup> Використання понять *homo rationalis* та *homo emotionalis* має умовно-модельний характер і спрямоване на окреслення двох полюсів виконавського мислення. Вибір терміна *emotionalis* зумовлений необхідністю підкреслити саме емоційно-психологічний аспект інтерпретації, а не афект як історико-естетичну категорію музикознавчого дискурсу.

внутрішні механізми формування художнього образу у його сонатах. Ідеться про дві взаємопов'язані сфери людського буття – інтелектуально-логічну та емоційно-афективну, що в музиці проявляються як прагнення до конструктивної впорядкованості й як потреба у безпосередньому психологічному висловлюванні.

Подібне поєднання раціонального та емоційного начал у творчості Ф. Мендельсона неодноразово відзначалося у музикознавстві. Так, Ч. Розен у праці *The Romantic Generation* підкреслює, що композитор належить до тих романтиків, у яких класицистичн дисципліна форми не вступає у конфлікт із романтичною експресією, а стає умовою її існування (Rosen, 1995).

Концепція *homo rationalis* пов'язана з діяльністю розуму, аналітичним мисленням, здатністю до структурування й логічної організації художнього матеріалу. У контексті музичного мистецтва цей принцип реалізується через продуманість композиційної будови, закономірність тематичного розвитку, пропорційність форми та внутрішню впорядкованість фактури. Для фортепіанних сонат Ф. Мендельсона раціональний аспект має особливе значення, оскільки композитор від ранніх років демонстрував виняткове відчуття композиційної дисципліни. Його музичне мислення формувалося під значним впливом поліфонічної традиції, творчості Й. С. Баха, а також естетичних принципів віденської школи. Саме тому у сонатах композитора спостерігається надзвичайна увага до тематичної логіки, співвідношення розділів форми та драматургічної цілісності.

Раціональна природа мендельсонівського стилю особливо виразно проявляється у трактуванні сонатної форми. У фортепіанних сонатах *a-moll MWV U 8* та *c-moll MWV U 17* композитор демонструє не лише глибоке знання традиційної моделі сонатного *allegro*, але й здатність до її тонкого індивідуального переосмислення. Тематичні сфери у цих творах організовані за принципом чіткої драматургічної взаємодії: ГП та ПП не просто контрастують між собою, а утворюють складну систему внутрішніх інтонаційних зв'язків. Особливу роль у цьому процесі відіграє поліфонізація фактури. Імітаційні проведення, канонічні елементи, приховані голосоведіннєві лінії забезпечують



безперервність музичного розвитку та створюють відчуття інтелектуальної виваженості композиторського мислення.

Категорія *homo rationalis* у творчості Ф. Мендельсона виявляється також у специфічному ставленні до темпоритму й музичного часу. Композитор рідко допускає стихійну деструкцію форми або надмірну свободу розвитку матеріалу. Навіть кульмінаційні епізоди у його сонатах підпорядковані загальній логіці. Саме тому емоційна напруга в його музиці майже завжди формується поступово, через послідовне нагнітання тематичної енергії, гармонічного руху та фактурного ускладнення. У цьому аспекті творчість Ф. Мендельсона близька до аполлонічного типу художнього мислення, який передбачає ясність, врівноваженість і прагнення до естетичної завершеності.

Проте інтелектуальна впорядкованість не вичерпує художньої природи мендельсонівських сонат. Не менш важливим є афективний вимір, пов'язаний із концепцією *homo emotionalis*. Цей аспект розкриває музику композитора як простір емоційної чутливості, психологічної глибини та внутрішнього переживання. Для Ф. Мендельсона емоція ніколи не існує ізольовано від форми; вона народжується всередині музичного розвитку, поступово розгортаючись через гармонічні зміни, інтонаційну трансформацію та динамічне зростання.

Дихотомія *homo rationalis* / *homo emotionalis* у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона фактично корелює з ширшим стильовим феноменом класико-романтичного синтезу. Раціональний компонент пов'язаний із спадкоємністю віденсько-класицистичної моделі форми, тоді як *emotionalis* репрезентує романтичне загострення суб'єктивно-психологічного начала. Однак у творчості композитора ці сфери не вступають у конфлікт, а функціонують як взаємодоповнювальні принципи музичного мислення.

Однією з найважливіших ознак *homo rationalis* у сонатах для фортепіано митця є особливий тип тематизму, заснований не на відкритому конфлікті образів, а на їх внутрішній інтонаційній спорідненості. На відміну від драматургії пізнього Л. Бетховена, де контраст тематичних сфер нерідко набуває конфліктного характеру, у Ф. Мендельсона навіть контрастні теми часто походять з єдиного інтонаційного ядра. Саме тому музичний розвиток у його

сонатах сприймається як процес органічного розгортання єдиної думки, а не як зіткнення протилежних емоційних станів. Такий тип мислення свідчить про раціоналізовану природу композиторської драматургії, де конструктивна єдність переважає над афективною полярністю.

Концепція *homo emotionalis* у музикознавчому сенсі пов'язана з категоріями афекту, суб'єктивного переживання та емоційної реакції. У виконавській практиці цей тип художнього мислення реалізується через гнучкість агогіки, темброву нюансованість, інтонаційну свободу та підкреслення психологічної багатозначності музичного образу. Для ранніх сонат Ф. Мендельсона афективна сфера є надзвичайно важливою, оскільки саме у цих творах композитор поступово формує власний тип ліризму – стриманого зовні, проте внутрішньо напруженого.

Особливістю *homo emotionalis* у творчості Ф. Мендельсона є специфічний тип романтичної емоційності, позбавленої зовнішньої театральності. Якщо у творчості Ф. Ліста або раннього Р. Шумана емоційне висловлювання часто супроводжується різкими агогічними зрушеннями та крайніми динамічними контрастами, то у Ф. Мендельсона психологічна напруга майже завжди залишається внутрішньо врівноваженою. **Емоція не руйнує форму, а існує всередині неї**, поступово насичуючи музичний розвиток інтонаційною енергією. Саме тому мендельсонівський ліризм можна визначити як «інтровертний романтизм», у якому суб'єктивне переживання набуває форми внутрішнього монологу.

Особливо яскраво емоційний аспект виявляється у повільних частинах сонат. Так, *Adagio* із Сонати *c-moll* *MWV U 17* вирізняється винятковою психологічною насиченістю. Гармонічні модуляції, м'які тональні відхилення, поліфонічне переплетення голосів створюють відчуття внутрішнього монологу. Тут важливу роль відіграє мелодична пластика: інтонації набувають вокальної природи, а фразування тяжіє до мовної виразності. У таких епізодах Ф. Мендельсон тяжіє до особливої форми емоційності, позбавленої зовнішньої патетики. Психологічний зміст розкривається через напівтони настрою, делікатні зміни динаміки та темброве забарвлення фактури.

У фінальних частинах сонат емоційний аспект реалізується інакше – через енергію руху, динамічні контрасти та драматичну спрямованість розвитку. Наприклад, у фіналі Сонати *a-moll MWV U 8* емоційна напруга формується завдяки стрімкому тематичному руху, раптовим гармонічним зіставленням і різким динамічним переходам. Музична тканина набуває імпульсивності, а кульмінації сприймаються як результат поступового психологічного нагнітання. Саме у таких епізодах розкривається діонісійський аспект художнього мислення композитора – стихійний, емоційно загострений, спрямований на безпосередній вплив на слухача.

Проте, показово, що навіть у найбільш емоційно напружених епізодах Ф. Мендельсон уникає деструкції форми. Кульмінації в його сонатах не мають характеру романтичного «вибуху», а виникають унаслідок поступового накопичення гармонічної, фактурної та динамічної енергії. Такий тип значно ближчий до класицистичної моделі розвитку драматургії, ніж до пізньоромантичної естетики афективної фрагментарності. У цьому виявляється одна з ключових рис *homo rationalis* у творчості композитора – прагнення підпорядкувати емоційний процес законам внутрішньої логіки.

У виконавському аспекті дихотомія *homo rationalis* / *homo emotionalis* безпосередньо впливає на трактування музичного часу. Для інтерпретацій *rationalis* характерне тяжіння до метроритмічної стабільності, врівноваженості та логічної організації кульмінацій. Натомість *emotionalis* реалізується через гнучкість агогіки, розширення кульмінаційних зон та підвищену увагу до психологічної процесуальності музичного розвитку. Саме тому темп у мендельсонівських сонатах виступає не лише технічним параметром, а одним із головних носіїв виконавської концепції.

Водночас *homo emotionalis* у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона нерідко реалізується через темброве мислення. Для композитора надзвичайно важливими є регістрові контрасти, специфічне для його силлю «вокальне» інтонування мелодичних ліній та оркестральне трактування фортепіанної фактури. Саме тому виконавська інтерпретація його творів значною мірою залежить від здатності піаніста мислити не лише категоріями фортепіанного

звучання, а й ширшими темброво-симфонічними образами. Особливо це помітно у Фантазії *fis-moll op. 28*, де окремі епізоди фактично моделюють оркестрову драматургію через регістрову багатоплановість і масштабні динамічні хвилі.

Важливим аспектом співвідношення *homo rationalis* та *homo emotionalis* у фортепіанних сонатах Ф. Мендельсона є трактування віртуозності. На відміну від багатьох композиторів-романтиків XIX століття, для яких віртуозний елемент нерідко ставав самодостатнім засобом зовнішньої ефектності, у Ф. Мендельсона технічна складність майже завжди підпорядкована логіці музичного розвитку. Композитор майже ніколи не перетворює технічну складність на самоціл. Віртуозність у його сонатах не руйнує форму, а функціонує як засіб драматургічного нагнітання, тематичної активізації та фактурного ускладнення. Навпаки, композитор нерідко приховує технічну складність за зовнішньою легкістю й прозорістю звучання. Саме тому мендельсонівський піанізм створює оманливе враження «природності», тоді як насправді вимагає надзвичайно тонкого контролю артикуляції, звукового балансу та фактурної диференціації.

У цьому аспекті віртуозність Ф. Мендельсона тяжіє до типу «інтелектуальної віртуозності», де технічна майстерність невіддільна від контролю звукової тканини. Для виконавця це означає необхідність одночасного вирішення кількох завдань: збереження темпу, виразності внутрішніх голосів, артикуляційної чіткості та динамічної багатоплановості. Саме така модель віртуозності безпосередньо корелює з концепцією *homo rationalis*, оскільки передбачає домінування конструктивного мислення над зовнішнім ефектом.

Водночас у кульмінаційних епізодах сонат віртуозність набуває ознак *homo emotionalis*. Стрімкі пасажі, моторна енергія руху, масштабні динамічні хвилі та регістрові контрасти створюють ефект безпосередньої емоційної імпульсивності. Особливо виразно це проявляється у фіналах сонат, де технічний рух нерідко сприймається як матеріалізація внутрішнього психологічного напруження. Однак навіть у таких епізодах композитор уникає хаотичності фактури: віртуозний розвиток завжди залишається інтонаційно організованим і тематично вмотивованим.

Показово, що саме ця подвійна природа мендельсонівської віртуозності значною мірою визначає відмінності сучасних виконавських інтерпретацій.

Особливу роль у співвідношенні *homo rationalis* та *homo emotionalis* відіграє педалізація. У фортепіанних творах Ф. Мендельсона педаль рідко використовується як засіб створення суцільної звукової маси. Навпаки, композитор тяжіє до прозорої фактури, де навіть у насичених акордових епізодах зберігається виразність окремих голосів. Саме тому надмірна педалізація може руйнувати структурну логіку музичної тканини. Для виконавця це означає необхідність поєднання емоційної насиченості звучання з високим ступенем фактурного контролю – тобто синтезу *emotionalis* і *rationalis* у самому процесі звуковидобування.

Звернення до концепцій *homo rationalis* та *homo emotionalis* дозволяє значно глибше осмислити сучасні виконавські інтерпретації сонат Ф. Мендельсона. У наш час існують лише два повних аудіозаписи ранніх фортепіанних сонат композитора, здійснені Р. Просседою та А.-М. Марковіною. Інтерпретаційні концепції цих піаністів репрезентують два різні підходи до виконавського прочитання мендельсонівського стилю.

А.-М. Марковіна у своїх інтерпретаціях тяжіє до моделі *homo rationalis*. Її виконання вирізняється структурною ясністю, виваженістю темпів та ретельним опрацюванням деталей музичної тканини. Піаністка надзвичайно уважно ставиться до форми: тематичні побудови мають чіткі логічні межі, кульмінації не руйнують загальної рівноваги розвитку, а динамічні зміни підпорядковуються цілісній драматургічній концепції. Особливо переконливо це проявляється у Сонаті *c-moll MWV U 17*, де виконавиця обирає стриманіший темп, ніж Р. Просседа. Завдяки цьому посилюється відчуття структурної прозорості, виразніше сприймаються поліфонічні елементи фактури, а тематичні трансформації стають логічно мотивованими.

У трактуванні *Adagio* А.-М. Марковіна приділяє особливу увагу якості звуковидобування та артикуляційній диференціації. Її фразування позбавлене надмірної експресивності; емоційний зміст розкривається через інтонаційну делікатність і плавність розвитку музичної лінії. Саме така манера виконання

формує враження внутрішньої зосередженості й аналітичної глибини. Виконавиця ніби прагне продемонструвати слухачеві сам процес формування музичної думки, підкреслюючи закономірність її розвитку.

Інтерпретаційна концепція Р. Просседи репрезентує інший тип художнього мислення – *homo emotionalis*. Для піаніста визначальними стають емоційна енергія, динамічна контрастність і драматична рельєфність музичного образу. Його виконання вирізняється гнучкою агогікою, стрімкішими темпами та широким спектром динамічних відтінків. Саме тому його трактування нерідко характеризуються швидшими темпами, контрастнішою динамікою та більш експансивною кульмінаційною драматургією. Водночас виконавець не виходить за межі стильової логіки мендельсонівської музики: навіть у найвіртуозніших епізодах зберігається чіткість артикуляції та структурна контрольованість форми. Наприклад, у Сонаті *c-moll MWV U 17* фінальне *Presto* у трактуванні Р. Просседи набуває майже стихійного характеру: надзвичайно швидкий темп створює ефект безперервного руху, а різкі динамічні акценти посилюють драматичну напругу розвитку.

У Сонаті *e-moll MWV U 19* піаніст особливо виразно підкреслює кульмінаційні моменти. Його трактування базується на контрастах: м'які ліричні епізоди змінюються потужними драматичними спалахами, а гнучка агогіка створює відчуття психологічної імпровізаційності. Для Р. Просседи важливою є не лише структурна логіка твору, але передусім його емоційна траєкторія. Саме тому кульмінації у його виконанні сприймаються як внутрішні психологічні вершини музичного розвитку.

Особливо показовим є порівняння інтерпретацій Сонати *f-moll MWV U 23*. У трактуванні Р. Просседи перша частина набуває рішучого, драматично загостреного характеру. Піаніст активно використовує контрастну динаміку, акцентовану ритміку та стрімкі темпові імпульси. А.-М. Марковіна натомість акцентує увагу на тембровій багатобарвності та внутрішній збалансованості фактури. Її *Adagio* вирізняється особливою зосередженістю й інтонаційною м'якістю, що створює атмосферу медитативного споглядання.

Темпові показники записів також свідчать про відмінність виконавських концепцій. Р. Просседа майже в усіх сонатах обирає швидші темпи, прагнучи посилити імпульсивність музичного руху й емоційну напруженість драматургії. А.-М. Марковіна тяжіє до більш стриманого темпоритму, завдяки чому музична форма набуває більшої рельєфності та логічної завершеності. Її трактування дає змогу чіткіше простежити форму композиції та внутрішні зв'язки між тематичними елементами.

Прдеставимо здійснений аналіз у таблиці.

Таблиця 3. Обсяг загальної тривалості звучання фортепіанних сонат у інтерпретаційних версіях Р. Просседи та А.-М. Марковіної

Соната для фортепіано	Роберто Просседа	Ана-Марія Марковіна
<i>a-moll MWV U 8</i>	8 хв 13 с	9 хв 41 с
<i>c-moll MWV U 17</i>	14 хв 05 с	15 хв 43 с
<i>e-moll MWV U 19</i>	15 хв 03 с	16 хв 07 с
<i>f-moll MWV U 23</i>	14 хв 15 с	16 хв 10 с

Отже, інтерпретаційні концепції Р. Просседи й А.-М. Марковіної демонструють два різні способи осмислення мендельсонівського стилю. У першому випадку домінує емоційно-психологічний аспект музики, у другому – аналітичне прочитання форми та фактури. Проте обидва підходи виявляють глибинні властивості самих сонат, у яких інтелектуальна організованість музичного мислення поєднується з тонкою емоційною чутливістю.

Порівняння виконавських концепцій дозволяє дійти висновку, що *homo rationalis* та *homo emotionalis* не існують у мендельсонівській музиці ізольовано. Йдеться не про протиставлення «раціонального» та «емоційного», а про різні пропорції їх співвідношення. Саме ця рівновага значною мірою визначає переконливість виконавської інтерпретації. Надмірна раціоналізація може призвести до втрати внутрішньої емоційної напруги, тоді як домінування афективності – до руйнування стильової ясності та цілісності форми. У цьому

аспекті музика Ф. Мендельсона вимагає від виконавця особливо тонкого балансу між інтелектуальним контролем і психологічною свободою.

Саме ця багатовимірність художнього змісту забезпечує актуальність фортепіанних сонат композитора для сучасної виконавської практики та музикознавчого аналізу.

### **3.2.2 Роль жанрової атрибуції у формуванні виконавської інтерпретації Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28***

Фантазія потребує бездоганного володіння різними типами піаністичної техніки та особливої уваги до авторських ремарок. Фортепіанний виклад охоплює акордову фактуру, хроматичний рух октав, масштабні арпеджовані пасажі, а також складні поліфонізовані елементи – приховані голоси та виокремлення середнього плану фактури. Значну роль відіграють чіткість артикуляції, контроль туше та здатність зберігати інтонаційну ясність у щільній фактурі. Як і в багатьох інших фортепіанних композиціях Ф. Мендельсона, нотний текст супроводжується великою кількістю виконавських ремарок, що регламентують найтонші динамічні та агогічні відтінки. У зв'язку з цим інтерпретація твору вимагає від піаніста не лише технічної досконалості, а й здатності охопити внутрішню драматургію фактурного розвитку в її цілісності. Саме поєднання фактурної деталізації, наскрізного драматургічного розвитку та жанрової багатшаровості дозволяє розглядати Фантазію («Шотландську сонату») *fis-moll op. 28* як один із найпоказовіших зразків великої форми композитора.

Фантазія («Шотландська соната») *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона посідає важливе місце у сучасному піаністичному репертуарі, однак її виконавські трактування суттєво відрізняються залежно від розуміння жанрової природи твору та особливостей індивідуальної виконавської поетики. Насамперед це стосується артикуляції, темпоритмічної організації, динамічного мислення, педалізації та темброво-кolorистичного слуху. Саме багатозначність жанрової моделі твору, що поєднує риси фантазії,



сонатності та романтичної поємності, зумовлює різноманітність інтерпретаційних підходів.

Інтерпретаційний аспект Фантазії доцільно розглянути через порівняння виконавських концепцій видатних піаністів XX–XXI століть – Марії Грінберг<sup>30</sup> (1908–1978), Андраша Шиффа<sup>31</sup> (нар. 1953) та Роберто Просседи<sup>32</sup> (нар. 1975). Кожен із цих виконавців по-своєму розкриває драматургію твору, акцентуючи різні сторони його образної структури та фактурно-інтонаційної організації.

Для інтерпретації Марії Грінберг характерною є цілісність метро-ритмічної пульсації, що певною мірою наближує її трактування до традицій німецької виконавської школи. Піаністка поєднує емоційну насиченість із постійним інтелектуальним контролем розвитку музичної форми. Її динамічна палітра відзначається різноманітністю відтінків, однак при цьому не виходить за межі стильової стриманості, властивої ранньому Ф. Мендельсону. Особливу увагу виконавиця приділяє культурі звуковидобування; показово, що навіть кульмінаційні *forte* у її трактуванні ніколи не звучать різко або надмірно форсовано, зберігаючи благородство тембру.

---

<sup>30</sup> Марія Грінберг (1908–1978) – радянська піаністка українського походження, народилася в Одесі. Навчалася у класі Костянтина Ігумнова. Була однією з найвизначніших виконавиць фортепіанної музики середини XX століття, виступала із сольними програмами в СРСР та за кордоном. Значне місце у її репертуарі займала музика німецьких романтиків, зокрема Ф. Мендельсона. Запис Фантазії було здійснено у другій половині XX століття (приблизно 1960 рр.), а згодом перевидано у форматі компакт-диска у 2005 році японською компанією *Nippon Columbia (Denon)*, яка спеціалізується на відновленні та публікації архівних записів видатних виконавців.

<sup>31</sup> Андраш Шифф (*András Schiff*) – угорський піаніст і диригент, випускник Музичної академії імені Ф. Ліста в Будапешті. Лауреат численних міжнародних премій, професор та активний виконавець європейського академічного репертуару. Виступав у провідних концертних залах Європи та США, здійснив записи творів Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Представлений запис є концертним виконанням, здійсненим 19 березня 2014 року в залі *Tokyo Opera City Concert Hall* (Tokio, Японія).

<sup>32</sup> Роберто Просседа (*Roberto Prosseda*) – італійський піаніст, музикознавець і дослідник творчості Ф. Мендельсона. Навчався в Академії Санта-Чечілія в Римі. Отримав міжнародне визнання завдяки записам повного корпусу фортепіанних творів Ф. Мендельсона та активній концертній діяльності в Європі. Брав участь у численних проєктах, присвячених популяризації маловідомої спадщини композитора. Представлений запис є частиною альбому *Mendelssohn: Complete Piano Works*, виданого лейблом *Universal Music Group / Universal Music Italia Srl*. Первинний студійний реліз здійснено у 2012 році, тоді як цифрове поширення через платформу YouTube відбулося у 2019 році.

Однією з провідних рис інтерпретації М. Грінберг є підкреслення ідеї наскрізного драматургічного розвитку та уникнення квадратності структурної побудови. У виконанні піаністки особливо виразно виявляється здатність до рельєфного відокремлення головного і другого в музичній тканині, передусім через чітке окреслення мелодичної лінії. Прийоми звуковидобування вирізняються великою різноманітністю та гнучкістю, залишаючись підпорядкованими єдиному виконавському задуму. Педалізація використовується дуже обережно, завдяки чому навіть у швидкому русі зберігається ясність голосоведення і прозорість фактури. Такий підхід свідчить про високу професійну культуру піаністки та глибоке розуміння поліфонічної природи фортепіанного письма Ф. Мендельсона (див. Grinberg, 1960).

Виконавська концепція А. Шиффа привертає увагу прагненням до внутрішньої зосередженості та психологічної деталізації музичного висловлювання. Британський піаніст угорського походження демонструє виняткову чутливість до інтонаційної структури твору, підкреслюючи значущість окремих тематичних елементів. Це нерідко призводить до агогічних відхилень від авторських темпових вказівок, однак вони сприймаються як органічна складова інтерпретаційної логіки музиканта.

На нашу думку, однією з визначальних рис стилю А. Шиффа є особлива манера туше. Звучання рояля у його виконанні поєднує об'ємність і м'якість, а поліфонічність фактури набуває виняткової виразності. Певна емоційна стриманість і «об'єктивованість» музичного висловлювання виявляються надзвичайно близькими до романтичної естетики Ф. Мендельсона. Впевнене володіння диференційованим звуковидобуванням, тонке нюансування та багатство тембрових барв становлять одну з найсильніших сторін піанізму А. Шиффа.

Відтворивши у першому розділі твору атмосферу «бурі і натиску», виконавець переносить головний смисловий акцент на другий розділ з його благородною риторикою та споглядальністю. Кульмінаційні

зони вибудовуються відповідно до логіки авторського тексту. Водночас піаніст ніби «стримує» зовнішню експресію, компенсуючи це надзвичайною інтонаційною насиченістю. Окремі мотиви немов «виводяться» з фактури, а мелодичні та супровідні голоси вступають у постійний тембровий діалог. Навіть зосереджуючись на найдрібніших деталях тексту, А. Шифф не втрачає відчуття цілісності форми. У його інтерпретації відсутня романтична поривчастість у її крайніх проявах; кожна фраза є ретельно проінтонованою та внутрішньо виваженою. Саме завдяки надзвичайній точності інтонування виконавець досягає передачі найтонших психологічних змін і нюансів настрою (див. Schiff, 2014).

Інтерпретація італійського піаніста Р. Просседи характеризується широтою виконавського мислення, темповою стабільністю та прагненням до максимально ясного відтворення образної драматургії твору. Його виконання вирізняється логічністю побудови, технічною довершеністю та уважним ставленням до кожної деталі фактури. Піаніст ретельно опрацьовує всі голоси музичної тканини, прагнучи якомога повніше виявити композиторський задум.

Особливо вражає динамічний діапазон виконання Р. Просседи. Спектр *piano* надзвичайно багатий, тоді як *forte* зберігає благородство та внутрішню врівноваженість. Піаніст дуже точно розраховує звукову енергію, що дозволяє йому будувати масштабні *crescendo* без відчуття форсування. Педалізація є стриманою та функціонально виправданою; *legato* у ГП першого розділу досягається насамперед завдяки якості інтонування. Кожне наступне проведення теми набуває більшої емоційної насиченості та динамічної виразності.

Скерцозний епізод у трактуванні Р. Просседи звучить особливо витончено завдяки точності фразування та виразності інтонування в обох руках. Натомість драматичні образи фінального розділу розкриваються через насичену динаміку, різкі контрастні зіставлення та високий рівень енергетичної напруги. Вражає також артикуляційна

ясність у складних віртуозних епізодах, зокрема у хроматичних пасажах, де кожна нота чітко проінтонована. У звуковій палітрі піаніста відчутна опора на вокальну традицію *bel canto*, що надає мелодичним лініям особливої співучості. Навіть у надзвичайно швидких темпах виконавець не втрачає смислової виразності музичного матеріалу. Його інтерпретація справляє враження цілісної та збалансованої концепції, попри властиву митцеві виконавську експансивність (див. Prosseda, 2012).

Слід підкреслити, що порівняння цих виконавських концепцій дозволяє простежити різні моделі сучасного прочитання романтичної фортепіанної музики. Якщо М. Грінберг тяжіє до структурної ясності та драматургічної стриманості, то А. Шифф акцентує інтонаційно-психологічний аспект твору, а Р. Просседа надає перевагу темброво-віртуозному розкриттю музичного матеріалу. Водночас усіх трьох виконавців об'єднує надзвичайно уважне ставлення до авторського тексту та прагнення до максимально повного виявлення художньої концепції Ф. Мендельсона.

Важливим параметром виконавської драматургії Фантазії є індивідуальна організація музичного часу. Як зазначає К. Тимофєєва: «відображення часу і простору у виконавському процесі становить одну з ключових характеристик виконавської драматургії та залежить від психотипу, мислення й художньої концепції інтерпретатора» (Тимофєєва, 2013). У цьому контексті темпові співвідношення між частинами твору стають не лише технічним показником, а й засобом формування цілісної драматургічної перспективи. Саме через темп виконавець моделює відчуття музичного часопростору, ступінь внутрішньої напруги, образність тематичного розвитку та логіку кульмінаційного розгортання.

Так, у виконанні М. Грінберг переважає тенденція до врівноваженого темпового мислення: перший розділ триває 5 хв 33 с, другий – 2 хв 37 с, фінал – 5 хв 52 с. Така пропорційність сприяє цілісності форми та підкреслює симфонізований характер розвитку матеріалу. А. Шифф, навпаки, демонструє

більшу свободу у розгортанні музичного часу: при відносно стриманому темпі першого (5 хв 20 с) та другого (2 хв 42 с) розділів, фінал істотно розширюється (6 хв 48 с), що посилює психологічну насиченість та інтонаційну деталізацію музичного висловлювання. У трактуванні Р. Просседи переважає тенденція до більш компактної часової організації циклу (4 хв 57 с; 2 хв 15 с; 5 хв 41 с відповідно), завдяки чому драматургія твору набуває рис концертності та внутрішньої динамічної спрямованості. Відносно швидші темпи сприяють посиленню віртуозного начала, однак не порушують структурної ясності форми. Навпаки, темпова стабільність виконавця підкреслює логіку тематичного розвитку та забезпечує цілісність драматургії.

Таким чином, індивідуальне чуття музичного часу стає важливим елементом інтерпретаційної концепції, визначаючи співвідношення між епічністю, психологічною зосередженістю та віртуозно-концертним типом прочитання твору.

Тож, унаочнимо відмінності розглянутих інтерпретацій у таблиці.

Таблиця 4. Порівняльні характеристики виконавського прочитання Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* Ф. Мендельсона

Піаніст	Стильові риси виконання	Динаміка та агогіка	Фактура та педалізація	Техніка та артикуляція
Марія Грінберг	Пульсація, структурна врівноваженість, орієнтація на німецьку виконавську традицію	Чітка динамічна логіка, благородне <i>forte</i> , стриманий темповий розвиток	Обережна педалізація, прозорість голосоведення	Рельєфне фразування, виразне відокремлення голосів
Андраш Шифф	Інтонаційна деталізація, діалогічність фактури, підкреслена фантазійність	Гнучка агогіка, <i>rubato</i> , контрастність динамічних нюансів	Поліфонічна прозорість, помірне використання педалі	Витончене нюансування, надзвичайна точність інтонування
Роберто Просседа	Оркестрове трактування фортепіанного	Масштабні <i>crescendo</i> , яскраві кульмінації,	Структурна ясність, стримане	Віртуозність, артикуляційна чіткість,

Піаніст	Стильові риси виконання	Динаміка та агогіка	Фактура та педалізація	Техніка та артикуляція
	звучання, орієнтація на <i>bel canto</i>	динамічна насиченість	використання педалізація	техніка <i>brilliant</i>

Отже, порівняння інтерпретацій М. Грінберг, А. Шиффа та Р. Просседи дозволяє виявити не лише індивідуальні риси їхнього виконавського стилю, а й ширший спектр підходів до романтичної фортепіанної музики загалом. Попри відмінності у трактуванні темпоритму, динаміки, педалізації та драматургічного розвитку, усіх виконавців об'єднує високий рівень технічної майстерності, уважне ставлення до авторського тексту та прагнення до цілісного розкриття образної концепції твору.

### 3.2.3 Виконавський діалог у ранніх сонатах для двох фортепіано Ф. Мендельсона

Записи Роберто Просседи та Алессандри Аммари<sup>33</sup>, здійснені для *Universal Music Italia* у 2015 році в альбомі *Complete Works for Piano Four Hands and for Two Pianos*, що містить 15 треків загальною тривалістю близько 76 хвилин, стали одним із перших масштабних проєктів, спрямованих на системне повернення дуєтної фортепіанної спадщини Ф. Мендельсон до сучасного концертного та наукового обігу. Видання охоплює повний корпус оригінальних творів композитора для фортепіано в чотири руки та для двох фортепіано. До альбому увійшли: Соната *D-dur* для двох фортепіано *MWV S 1*, Соната *g-moll MWV S 2*, *Fantasie d-moll MWV T 1*, *Duetto (Allegro brillante) A-dur op. 92*, *Andante con variazioni B-dur op. 83a*, а також авторська транскрипція музики до «Сну літньої ночі» для фортепіанного дуєту.

<sup>33</sup> Дуєт Просседа–Аммара функціонує з 1999 року та спеціалізується, зокрема, на виконанні й популяризації музики Ф. Мендельсона.

Значення цього запису полягає не лише у високому виконавському рівні, а й у його фактичній музично-археографічній місії: значна частина ранніх дуетних творів Ф. Мендельсона тривалий час залишалася маловідомою навіть у професійному виконавському середовищі, оскільки ці композиції не були опубліковані за життя композитора й активно почали повертатися до репертуару лише наприкінці XX – на початку XXI століття. Сам Р. Просседа у коментарях до диска наголошує, що більшість ранніх фортепіанних творів композитора, написаних між 1819–1821 роками, були заново відкриті лише в останні десятиліття, а отже запис мав не лише виконавське, але й дослідницьке значення.

У цьому контексті інтерпретація сонат для двох фортепіано *MWV S 1* та *MWV S 2* постає не як відтворення усталеної виконавської традиції, а фактично як її формування. Відсутність значного корпусу попередніх еталонних записів надала виконавцям значну свободу трактування, але водночас вимагала особливої відповідальності щодо стилістичної реконструкції раннього мендельсонівського письма. Саме тому виконання Р. Просседи та А. Амари вирізняється винятковою увагою до тексту, структурної логіки форми та ансамблевого балансу. Їхній підхід ґрунтується не на романтизованому переосмисленні творів, а на прагненні максимально точно виявити особливості раннього авторського стилю композитора.

Для дуетних фортепіанних сонат Ф. Мендельсона принципово важливим є саме камерний тип ансамблевого мислення. Навіть у віртуозних епізодах композитор уникає концертного протиставлення партій, натомість формуючи модель постійного тематичного діалогу.

В обох сонатах для двох фортепіано чітко простежується принцип рівноправного ансамблевого партнерства. Виконавці послідовно дотримуються закладеної композитором діалогічної моделі взаємодії партій: тематичний матеріал постійно передається між інструментами, а жоден із піаністів не прагне до домінування. Завдяки цьому формується враження цілісного камерного ансамблю, а не традиційної моделі «соліст – акомпаніатор». Особливо виразно це виявляється у проведенні імітаційних епізодів і поліфонічних перекличок, де

обидва виконавці демонструють виняткову синхронність артикуляції та динамічного моделювання.

Артикуляційна організація виконання відзначається ясністю й структурованістю. Кожна фраза має чітко окреслений початок і завершення, що дозволяє виразно виявити внутрішню структуру тематичного розвитку. Навіть у фактурно насичених епізодах виконавці зберігають прозорість звукової тканини, ретельно диференціюючи тематичні та супровідні елементи. Такий підхід особливо важливий для ранніх творів Ф. Мендельсона, у яких уже помітна схильність композитора до поліфонічного мислення та деталізованої фактурної організації.

Динамічний план інтерпретацій вирізняється стриманістю та продуманістю. *Crescendo* і *diminuendo* не мають локального «декоративного» характеру, а формують масштабні драматургічні хвилі, підпорядковані гармонічному розвитку й кульмінаційним зонам форми. Виконавці уникають надмірної емоційної експансії та підкреслено романтизованої експресії, зберігаючи стилістичну врівноваженість, що особливо відповідає ранньому періоду творчості композитора. Водночас їхнє трактування не є академічно «сухим»: емоційність виникає насамперед із внутрішньої логіки музичного розвитку, тонкого тембрового нюансування та природного агогічного дихання.

Особливий інтерес становить інтерпретація Сонати для двох фортепіано *D-dur* *MWV S 1*, яку сам Р. Просседа визначає як першу сонату й перший тричастинний твір Ф. Мендельсона. У коментарях до запису піаніст звертає увагу на очевидні паралелі з Сонатою для двох фортепіано *D-dur* К. 448 В. А. Моцарта, припускаючи, що твір міг бути своєрідною стилістичною вправою, написаною під впливом педагогічних настанов К. Цельтера.

У виконавському рішенні Р. Просседи та А. Амари цей аспект підкреслюється особливо виразно: *Allegro* трактується у швидкому, енергійному русі, де головний акцент зроблено на моторності, ритмічній чіткості та прозорості фактури. Агогічні відхилення мінімізовані, а тематичний розвиток подається з майже безперервним пульсаційним рухом. Подекуди така інтерпретація справді набуває рис своєрідної «етюдності», однак завдяки



ансамблевій точності та масштабному динамічному мисленню твір не сприймається як навчальний матеріал. Навпаки, виконавці демонструють, що вже в ранньому віці Ф. Мендельсон мислив категоріями великої концертної форми.

Водночас у Сонаті *g-moll MWV S 2* інтерпретаційна концепція дуету істотно змінюється. Якщо *D-dur*на соната тяжіє до ясності та зовнішньої врівноваженості, то тут виконавці підкреслюють внутрішню напруженість музичного розвитку. Сам Р. Просседа у примітках до диска зазначає, що в цьому творі вже помітна більша гармонічна оригінальність. Ця риса безпосередньо впливає і на виконавське трактування: звучання стає щільнішим і драматично насиченішим, темброва палітра – глибшою, а динамічні контрасти – більш масштабними. Темпи в інтерпретації є гнучкішими, ніж у *MWV S 1*; агогіка використовується як важливий засіб внутрішньої драматургії. Кульмінації формуються через поступове накопичення енергії, а не лише через зовнішнє фортисимо, завдяки чому музичний розвиток набуває відчуття психологічної спрямованості.

Особливо переконливо дуєт працює з тематичними контрастами твору. Ліричні епізоди не протиставляються драматичним механічно; навпаки, виконавці демонструють поступове народження напруги всередині самої музичної тканини. У результаті Соната *g-moll* сприймається вже не як юнацький експеримент, а як композиція, у якій відчутні риси майбутнього зрілого стилю композитора. Саме через таке трактування виконавцям вдається виявити художню перспективність твору, його значно більший емоційний потенціал порівняно з першою сонатою.

Важливо й те, що запис Р. Просседи та А. Аммери демонструє принципово інший підхід до раннього Ф. Мендельсона, ніж традиційне сприйняття юнацьких творів композитора як другорядних або суто педагогічних. Виконавці трактують ці сонати як повноцінні концертні композиції, здатні функціонувати в сучасному академічному репертуарі нарівні зі зрілими дуетними творами XIX століття. Саме тому в їхньому виконанні особлива увага приділяється не лише технічній

бездоганності, але й масштабності драматургічного мислення, цілісності форми та тембровій культурі ансамблевого звучання.

Записи 2015 року фактично започаткували новий етап рецепції дуєтної спадщини Ф. Мендельсона. Поєднавши науковий інтерес до маловідомого репертуару з високим рівнем виконавської інтерпретації, Р. Просседа та А. Аммара не лише повернули ранні сонати композитора до концертного життя, але й суттєво розширили уявлення про еволюцію його фортепіанного стилю. Їхня інтерпретація переконливо доводить, що навіть ранні дуєтні твори молодого митця мають не лише історичну чи педагогічну цінність, а й значний художній потенціал, здатний забезпечити їм стабільне місце в репертуарі сучасних ансамблів.

### **Висновки до Розділу 3.**

У результаті джерелознавчого та текстологічного аналізу рукописів чотирьох фортепіанних сонат 1820 року, Сонатини *E-dur MWV U 35* та Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* встановлено, що автографи композитора становлять важливе джерело для реконструкції процесу формування його індивідуального стилю та особливостей композиторського мислення. Можна констатувати, що рукописні джерела ранніх фортепіанних творів Ф. Мендельсона становлять багаторівневий історико-музикознавчий матеріал, який виходить далеко за межі функції простого носія нотного тексту. Вони постають як складна система свідчень, у якій поєднуються риси авторського задуму, процесу його фіксації та подальших редакційних нашарувань.

Проведений аналіз засвідчує, що автографи композитора дозволяють простежити динаміку становлення його індивідуального стилю, починаючи від ранніх спроб формування сонатного циклу до більш зрілих і концептуально вивірених зразків. Виявлені текстологічні особливості: датування, виправлення, співіснування різних рукописних шарів, графічна організація сторінки та характер нотного письма, що формують цілісну картину композиторської лабораторії, у якій музичний текст перебуває в стані постійного становлення.

Особливий інтерес становить еволюція авторської рукописної культури. Якщо в сонатах 1820 року ще помітні ознаки безпосереднього процесу творчого пошуку, то в Сонатині E-dur *MWV U 35* спостерігається значно вищий ступінь графічної завершеності та репрезентативності запису. У Фантазії («Шотландські сонаті») *fis-moll op. 28* формується зрілий тип авторського письма, якому властиві детальна система виконавських ремарок, ретельне опрацювання динамічного й агогічного планів, а також посилений контроль над усіма параметрами музичного тексту.

Порівняльний розгляд різних автографів також засвідчує поступову еволюцію рукописної практики композитора: від більш експериментальних і варіативних записів до значно впорядкованішої системи нотографії, у якій зменшується кількість радикальних правок і зростає ступінь завершеності тексту вже на рівні первинної фіксації.

Отже, джерелознавчий підхід у дослідженні ранніх фортепіанних сонат Ф. Мендельсона виявляється продуктивним інструментом не лише для реконструкції тексту, а й для глибшого розуміння механізмів формування його композиторського мислення, специфіки творчого процесу та еволюції індивідуального стилю.

У підрозділах 3.2.1–3.2.3 досліджено особливості сучасної виконавської інтерпретації фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона крізь призму стильових, жанрових та драматургічних чинників. Аналіз ранніх фортепіанних сонат, Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* та сонат для двох фортепіано дозволив виявити закономірності формування виконавських концепцій, а також окреслити коло художніх проблем, які постають перед сучасним інтерпретатором творів композитора.

Застосування дихотомії *homo rationalis* / *homo emotionalis* до аналізу виконавських версій ранніх фортепіанних сонат виявило, що ця концептуальна модель є продуктивним інструментом для осмислення специфіки мендельсонівського стилю. Встановлено, що музичне мислення композитора ґрунтується на органічному поєднанні раціональної впорядкованості та емоційної виразності. Раціональний компонент виявляється у логіці сонатної

драматургії, структурній збалансованості форми, тематичній єдності та поліфонічній організації фактури, тоді як емоційний аспект реалізується через ліричну образність, психологічну глибину музичного висловлювання, гнучкість інтонаційного розвитку та тонку динамічну нюансованість. Порівняння інтерпретацій Р. Просседи та А.-М. Марковіної дозволило виявити два різні підходи до виконавського прочитання цих творів. Якщо для А.-М. Марковіної характерне акцентування структурно-аналітичного аспекту музики, що корелює з моделлю *homo rationalis*, то інтерпретація Р. Просседи тяжіє до більшої емоційної відкритості, динамічної контрастності та психологічної рельєфності, наближаючись до концепції *homo emotionalis*. Водночас обидва виконавці переконливо демонструють, що стиль Ф. Мендельсона не допускає абсолютного домінування жодного з цих начал, а передбачає їхню постійну взаємодію та взаємодоповнення.

Дослідження виконавських інтерпретацій Фантазії («Шотландської сонати») *fis-moll op. 28* засвідчило визначальне значення жанрової атрибуції у формуванні виконавської концепції. Встановлено, що жанрова багатшаровість твору, у якому поєднуються риси фантазії та сонати безпосередньо впливає на вибір виконавських засобів і драматургічну логіку інтерпретації. Порівняльний аналіз виконань М. Грінберг, А. Шиффа та Р. Просседи засвідчив, що кожен із піаністів по-різному розставляє жанрові акценти. У трактуванні М. Грінберг переважає прагнення до структурної цілісності та симфонізованого розвитку форми; А. Шифф акцентує інтонаційно-психологічну багатозначність музичного висловлювання та внутрішню драматургічну деталізацію; Р. Просседа висуває на перший план віртуозно-концертний та оркестрово-драматичний потенціал твору. Аналіз темпових співвідношень між частинами підтвердив, що індивідуальна організація музичного часу є одним із найважливіших чинників формування виконавської драматургії та суттєво впливає на загальну художню концепцію твору.

У процесі дослідження ранніх сонат для двох фортепіано *g-moll BWV S 1* та *D-dur BWV S 2* особливу увагу приділено феномену виконавського діалогу. Аналіз записів Р. Просседи та А. Амари дозволив встановити, що основою

інтерпретації цих творів виступає принцип рівноправного ансамблевого партнерства. Виявлено, що драматургія дуетних сонат Ф. Мендельсона ґрунтується не на концертному протиставленні виконавців, а на постійному тематичному обміні та складній системі ансамблевої взаємодії. Саме тому провідними виконавськими завданнями стають досягнення тембрового балансу, артикуляційної синхронності, динамічної узгодженості та цілісності драматургічного розвитку. Інтерпретація Р. Просседи та А. Аммери демонструє можливість сучасної актуалізації ранньої дуетної спадщини композитора та переконливо доводить її художню самодостатність, виходячи за межі традиційного сприйняття цих творів як суто навчальних або історично цікавих зразків.

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що виконавська інтерпретація фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона формується на перетині кількох взаємопов'язаних рівнів: жанрового, стильового, драматургічного та фактурно-технологічного. Незалежно від конкретного твору чи виконавської концепції, визначальним чинником залишається здатність інтерпретатора поєднати структурну ясність музичної форми з тонкою емоційною диференціацією музичного змісту. Саме ця рівновага між інтелектуальним контролем і психологічною виразністю, між класицистичною впорядкованістю та романтичною емоційністю становить одну з найхарактерніших ознак мендельсонівського стилю та визначає його актуальність у сучасній виконавській практиці.

## ВИСНОВКИ

У дисертації обґрунтовано системне бачення фортепіанної сонатної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольдї як *цілісного мистецького явища*, що є складовою в системі індивідуального композиторського стилю і водночас постає історичною ланкою жанрово-стильового процесу європейської музики першої половини XIX століття.

На ґрунті моделювання отриманих аналітичних спостережень в пропонованому алгоритмі наукових завдань ми дійшли наступних висновків.

### 1. *Методологічний рівень.*

Взаємодія історико-джерелознавчого, стильового, жанрово-стилістичного, текстологічного та інтерпретологічного підходів дозволила простежити закономірності становлення сонатного мислення композитора, виявити особливості його індивідуального стилю та визначити місце фортепіанних сонат у процесі трансформації класицистичної сонатної традиції в добу раннього романтизму.

За результатами дисертації обґрунтовано сучасні підходи музикознавства до розуміння ролі і місця Ф. Мендельсона в пантеоні європейського фортепіанного мистецтва, **історичного та художнього значення** його *ранніх та більш пізніх маловідомих* фортепіанних сонат. Таким чином, в дисертації створено методологічне підґрунтя для **виконавського мендельсонознавства** як складової порівняльної інтерпретології. Як наслідок, вдалося простежити закономірні взаємозв'язки між жанровою специфікою творів німецького музиканта-генія та їх сучасними прочитаннями, завдяки чому яскраво унаочнюється *жанрова картина фортепіанної сонати постбетховенського періоду*.

### 2. *Історіографічний та джерелознавчий рівні*

Сучасний етап вивчення творчості Ф. Мендельсона характеризується активним залученням архівних матеріалів, текстологічних досліджень, цифрових каталогів та виконавських практик, що сприяє переосмисленню його творчого доробку як цілісного художнього феномена. Особливого значення набуває інтеграція виконавського досвіду до системи музикознавчого знання, що

розширює можливості інтерпретації маловідомої спадщини композитора. Історіографія мендельсонознавства засвідчила, що фортепіанні сонати композитора тривалий час залишалися недостатньо дослідженими як у європейському, так і в українському музикознавстві.

Отже, систематизація наукових джерел засвідчила еволюцію мендельсонознавства від біографічно-описових концепцій XIX століття до сучасних міждисциплінарних підходів. Встановлено, що розвиток мендельсонознавства характеризується послідовною зміною дослідницьких моделей, які унаочнюють еволюцію наукових уявлень про творчість композитора та поступове розширення кола дослідницьких проблем. Основні етапи цього процесу узагальнено в таблиці.

### 3. Типологічний рівень

Таблиця 5 містить етапи розвитку мендельсонознавства та розкриває еволюцію дослідницьких підходів.

Таблиця 5.

Етапи розвитку мендельсонознавства та еволюція дослідницьких підходів

Етап	Хронологічні межі	Домінантна дослідницька модель	Ключові характеристики	Представники / інституції
Прижиттєвий та мемуарно-біографічний	1830 – 1850-ті	Біографічно-описова модель	Формування образу композитора як «гармонійного митця»; акцент на особистісній цілісності; відсутність критичної дистанції	I. Мошелес, С. Гіллер, Р. Шуман
Рання постромантична рецепція	друга половина XIX ст.	Нормативно-естетична модель	Канонізація стилю; опозиція «традиція – новаторство»; акцент на стриманості та класичності письма	Р. Вагнер, музична критика XIX ст.
Позитивістський етап музикознавства	кінець XIX – перша половина XX ст.	Джерелознавчо-архівна модель	Домінування документування, каталогізації, критичних видань; формування «офіційного» корпусу творів	Breitkopf & Härtel, редакційні школи Європи
Системно-історичний етап	друга половина XX ст.	Структурно-аналітична модель	Перехід до аналізу музичної мови; жанрові, гармонічні, формотворчі дослідження; розширення корпусу творів	W. Kämper, S. Gelbart
“New Mendelssohn”	кінець XX – XXI ст.	Інтерпретаційно-культурологічна модель	Відмова від оцінних схем; аналіз історичної свідомості; переосмислення канону; міждисциплінарність	R. L. Todd, B. Taylor, J. M. Cooper

Етап	Хронологічні межі	Домінантна дослідницька модель	Ключові характеристики	Представники / інституції
<i>Performance Studies</i> / виконавсько-дослідницький підхід	XXI ст.	Виконавсько-евристична модель	Виконавство як форма знання; аудіозапис як джерело; реконструкція через інтерпретацію	R. Prosseda, A.-M. Markovina

#### 4. Жанрова-стильова парадигма (роль митця)

Узагальнення музикознавчих концепцій стилю та аналіз зразків сонатного жанру в творчості Ф. Мендельсона засвідчили, що класико-романтична соната становить не «проміжну ланку» між класицизмом і романтизмом, а самодостатній в мистецькому сенсі тип сонатного мислення. Його визначальними ознаками є:

- індивідуалізація інтонаційної драматургії;
- посилення ролі авторського висловлювання на ґрунті ліризації образів і підвищення рефлексивного підходу до усталених традицій:
  - психологізація тематизму;
  - активізація варіантно-трансформаційних процесів;
  - розширення гармонічної мови;
  - поступове «розмивання» нормативної жанрової моделі.

Таким чином, романтична естетика трансформує класицистичну модель сонати через посилення індивідуально-авторського начала, психологізацію музичного висловлювання, оновлення драматургічних принципів і розширення засобів тематичного розвитку. Знаменним є той факт, що сонатна творчість Ф. Мендельсона відображає всі зазначені тенденції та водночас репрезентує їх індивідуальне композиторське переосмислення.

#### 5. Жанрово-функціональний аспект

Здійснено жанрову класифікацію маловідомої фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона, що охоплює позаопусні твори, автографи, фрагменти та ранні редакції. Попри різноманітність джерел їх походження, встановлено можливість систематизації цього корпусу за жанрово-функціональним принципом. Виокремлено чотири основні групи творів: поліфонічні композиції; твори



великої форми; твори малої форми; транскрипції, обробки та ансамблеві твори для двох фортепіано або фортепіано в чотири руки. Запропонована класифікація дозволила виявити основні напрями композиторських пошуків митця, простежити взаємодію різних жанрових моделей та розглядати маловідому фортепіанну спадщину як цілісну систему.

#### 6. Рівень виконавської прагматики (практичного значення)

Уведено до наукового обігу українського музикознавства ранні та маловідомі фортепіанні сонати Ф. Мендельсона: *a-moll MWV U 8*, *c-moll MWV U 17*, *e-moll MWV U 19*, *f-moll MWV U 23*, *G-dur MWV U 147*, *b-moll MWV U 42*, а також сонати для двох фортепіано *D-dur MWV S 1* і *g-moll MWV S 2*. У результаті жанрово-стилістичного аналізу повного корпусу фортепіанних сонат доведено, що сонатна спадщина Ф. Мендельсона становить динамічну, внутрішньо цілісну жанрово-стильову систему.

На відміну від поширеного трактування ранніх сонат як учнівських дослідів, встановлено їхню концептуальну значущість для формування індивідуального сонатного методу композитора. Уже в ранніх творах сформувалися характерні ознаки мендельсонівського стилю: інтонаційна єдність тематичного матеріалу, кантиленність, поліфонізація фактури, варіантно-трансформаційний розвиток, тяжіння до наскрізності музичного процесу та ліризація драматургії. Діалектика загального й індивідуального, традиційного й новаційного, жанрового та стильового в проаналізованих сонатах Ф. Мендельсона дозволяє розглядати їх не лише як історичне продовження класицистичної моделі жанру, а й суто специфічну форму композиторського мислення в новій романтичній парадигмі.

#### 7. Рівень драматургії сонатного циклу

Виявлено, що стабільним принципом структурного мислення Ф. Мендельсона у жанрі фортепіанної сонати виступає тричастинний цикл. Більшість досліджених сонат реалізують саме цю модель, тоді як чотиричастинні композиції (*op. 6* та *op. 106*) становлять окремий напрям взаємодії композитора з класичною симфонізованою традицією. Навіть за умов збереження зовнішніх ознак класицистичного сонатного циклу композитор істотно трансформує його

внутрішню драматургічну логіку через посилення ролі інтонаційних зв'язків між частинами, тематичної інтеграції та психологічної безперервності розвитку.

### 8. Сильовий рівень

Визначено, що провідними принципами сонатного мислення Ф. Мендельсона є: інтонаційна цілісність тематичного матеріалу;

- перевага лірико-психологічного типу драматургії,
- варіантно-трансформаційного принципу розвитку,
- поліфонізації фактури, тяжіння до кантиленності;
- наскрізності музичного процесу.

На відміну від конфліктно-драматичного (бетховенського) типу сонатності Ф. Мендельсон тяжіє до внутрішньої єдності образного розвитку, безперервності тематичних зв'язків. Композитор принципово уникає зовнішньо ефектної віртуозності, підпорядковуючи технічні засоби драматургічній логіці твору. Навіть складні віртуозні елементи – акордові проведення, октавна техніка, швидкі пасажі, подвійні ноти – у сонатах Ф. Мендельсона мають, першочергово, інтонаційно-виразову функцію. У такий *виконавсько-інтерпретаційний* спосіб у дисертації розкрито еволюцію жанру та принципи фактурно-композиційного мислення композитора, що виявляються в поступовому ускладненні гармонічної мови, розширенні фактурно-піаністичних ресурсів та посиленні драматургічної ролі фортепіанної фактури.

### 9. Рівень новачності сонатної драматургії та впливу на подальший стан

Спеціальну увагу приділено принципу **жанрового синтезу**, що потребував обґрунтування його значення у контексті музичної драматургії Фантазії *fis-moll op. 28* («Шотландській сонаті») як *нового типу романтичної сонатності*. Встановлено, що поєднання принципів композиції сонати та фантазії сформував особливий драматургічний механізм твору, заснований на безперервності розвитку, тематичній єдності та свободі внутрішньої часової організації. Доведено, що жанрова атрибуція твору безпосередньо впливає на формування виконавської концепції, визначаючи співвідношення структурної цілісності, драматургічної логіки, темпової стабільності та імпровізаційної свободи, емоційної варіативності музичного висловлювання у сучасних інтерпретаціях.

### 10. Рівень порівняльної інтерпретології

Порівняльно-інтерпретаційний аналіз виконань М. Грінберг, А. Шиффа та Р. Просседи виявив *принципово різні інтерпретаційні стратегії*. Якщо М. Грінберг тяжіє до метроритмічної пульсації та стриманої драматургії, що наближує її трактування до німецької виконавської традиції, то інтерпретація А. Шиффа демонструє інший тип виконавського мислення – більш діалогічний, інтонаційно пластичний, психологічно деталізований.

Особливого значення набувають також агогічна гнучкість, темброва диференціація та інтонаційна мікродинаміка. У трактуванні Р. Просседи переважає романтичний тип інтерпретації, заснований на *bel canto* як основі фортепіанного звуковедення, експансивності драматургічного розвитку.

### 11. Текстологічний рівень

За допомогою джерелознавчого та текстологічного аналізу рукописних матеріалів, що зберігаються у *Bodleian Libraries, Leeds University Library, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv Staatsbibliothek zu Berlin* та *Digitalisierte Sammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin*, виявлено особливості авторської рукописної практики композитора. Так, ранні автографи відображають активний процес творчого пошуку, наявність численних виправлень і варіантів, тоді як у зрілих рукописах спостерігаються графічна впорядкованість, деталізація виконавських вказівок та високий ступінь концептуальної завершеності. Рукописні джерела дозволили простежити еволюцію творчої лабораторії композитора та уточнити окремі аспекти формування його індивідуального стилю.

### 12. Ціннісно-стильовий (аксіологічно-інтерпретаційний) рівень

На основі аналізу виконавських версій Р. Просседи, А.-М. Марковіної, А. Шиффа, М. Грінберг та А. Аммери доведено, що сучасна виконавська практика є одним із ключових чинників актуалізації маловідомої сонатної спадщини Ф. Мендельсона. Особливе значення має діяльність Р. Просседи, який здійснив запис повного корпусу фортепіанних сонат композитора та сприяв їх поверненню до сучасного концертного репертуару.

Послідовний аналіз творчого доробку сучасних виконавців засвідчив, що інтерпретація сонат для фортепіано Ф. Мендельсона вимагає поєднання поліфонічної ясності, кантиленності звуковедення, фактурної деталізації та романтичної емоційної виразності. Як наслідок, вдалося простежити закономірні взаємозв'язки між жанровою специфікою творів німецького композитора та їх сучасними прочитаннями, завдяки чому унаочнюється картина становлення сонати постбетховенського періоду, у межах якої відбувається поступова трансформація історично усталеної моделі жанру від наслідування бароково-класицистичних принципів до інтонаційно-образної психологізації драматургії романтичного типу.

Запропоновано типологію виконавських стратегій прочитання ранніх фортепіанних сонат композитора крізь дихотомію *homo rationalis* / *homo emotionalis*. Встановлено, що раціонально орієнтована модель інтерпретації тяжіє до ясності, логічної впорядкованості форми та підкреслення конструктивних параметрів музичного тексту, тоді як емоційно орієнтована модель акцентує психологічну багатозначність, агогічну свободу та інтонаційну пластичність. Доведено, що художня специфіка мендельсонівського стилю передбачає постійну взаємодію обох начал і не допускає абсолютного домінування жодного з них.

На прикладі порівняльного аналізу виконань чотирьох ранніх фортепіанних сонат 1820 року, з'ясовано, що А.-М. Марковіна тяжіє до раціоналізованого типу інтерпретації, а Р. Просседа надає перевагу емоційно-експресивному типу виконавства, у якому домінують агогічна свобода, темброва пластичність та романтична інтонаційна риторика.

Уперше в українському музикознавстві здійснений системний аналіз сонат для двох фортепіано *D-dur BWV S 1* та *g-moll BWV S 2* у контексті становлення сонатного методу композитора та їх сучасного виконавського осмислення. На прикладі інтрпретацій А. Аммари та Р. Просседи виявлено, що ансамблева драматургія цих творів ґрунтується на принципі «виконавського діалогу», який реалізується через рівноправність партій, постійний тематичний обмін, де кожен із виконавців виступає одночасно активним учасником драматургічного процесу.

Це дозволяє розглядати зазначені твори як важливий етап формування мендельсонівського сонатного мислення та самостійне художнє явище ансамблевої культури раннього романтизму.

Отже, проведене дослідження дозволило дійти висновку, що фортепіанні сонати Ф. Мендельсона є важливою складовою європейської культури XIX століття та репрезентують **тип романтичного сонатного мислення**, сформований на перетині *барокових, класицистичних і ранньоромантичних традицій*.

Отримані результати дали змогу *уточнити значення* фортепіанних сонат Ф. Мендельсона як **історичної ланки** європейської сонатної традиції, яка й досі складає не лише науковий інтерес, а й предмет суто виконавської та педагогічної рефлексії.

**Перспективи подальшого вивчення теми** пов'язані з розширенням джерельної бази мендельсонознавчих досліджень та подальшим залученням до наукового й виконавського обігу маловідомих фортепіанних творів композитора. Актуальним напрямом залишається поглиблене текстологічне вивчення автографів, ескізів і ранніх редакцій творів Ф. Мендельсона, що дозволить уточнити окремі аспекти творчої лабораторії митця та процесу формування його індивідуального стилю.

Цікавими для молодих виконавців видаються також дослідження фортепіанної спадщини композитора в контексті європейської виконавської культури XIX–XXI століть, зокрема в аспекті еволюції інтерпретаційних підходів до його творів. Окремий науковий інтерес становить порівняльне дослідження сонатної творчості Ф. Мендельсона з доробком інших представників раннього романтизму, що сприятиме глибшому осмисленню процесів становлення сонатного методу в європейській фортепіанній музиці.

Уточнення жанрової специфіки ранніх та маловідомих зразків сонатної творчості Ф. Мендельсона в контексті творчої практики XIX століття – актуальне проблемне поле пошуків не лише для представників європейського

мендельсонознавства (Р. Л. Тодда, Р. Просседи), але й практикуючих виконавців та викладачів нових генерацій на теренах сучасної музичної України.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : ТОВ «С.А.М.», 46, 154–165.
2. Антонець, О. (2004). Формування салонної естетики в європейській культурі. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання* : наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 27, 53–60.
3. Белоєнко, О. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти* : зб. статей VIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття». Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 1, 20–24.
4. Білоус, В. П. (2005). *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 16 с.
5. Блошук, О. (б. р.). Натхнення Мендельсона. *Християнство і мистецтво*. URL: <http://slovovchitelyu.org/journal/nom14/nadhnennia-mendelsona/> (дата звернення: 23.05.2023).
6. Бондаренко, М. В. (2008). Каденція соліста у фокусі взаємодії композиторської та виконавської творчості (на матеріалі західноєвропейського фортепіанного концерту XIX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 17 с.
7. Бондаренко, М. (2007). Доля каденції в романтичному фортепіанному концерті (на прикладі творів Ф. Мендельсона, Й. Брамса). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 19, 49–65.
8. Бондаренко, Т. А. (1999). Бути апостолом культури: інтерв'ю з Н. Герасимовою-Персидською. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*, 6, 223–224.

9. Бурська, О. П. (2022). Інтонаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура*, 34 (1), 173–194.  
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-1-14>
10. Вишинський, В. (2016). Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття : матеріали II Міжнар. наук.-практ. конф.* Київ : Київський університет ім. Бориса Грінченка, 361–367.
11. Веремйова, М. Н. (2006). Аспекти виявлення романтичної концепції Gesamtkunstwerk у фортепіанних концертах Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 18, 205–217.
12. Веремйова, М. М. (2009). Етапи розвитку сучасного мендельсонознавства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. ст.* Харків, 17, 22–29.
13. Веремйова, М. М. (2009). Композиторський історизм як метод творчості Ф. Мендельсона. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. ст.* Луганськ : Луганська державна академія культури та мистецтв ім. М. Матусовського, 11, 106–117.
14. Веремйова, М. М. (2011). Поняття Gesamtkunstwerk та його змістовні фрейми. *Релігія, релігійність, філософія та гуманітаристика у сучасному інформаційному просторі: національний та інтернаціональний аспекти.* Луганськ, 183–186.
15. Веремйова, М. М. (2012). Про деякі особливості творчого процесу Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Badania naukowe. Teoria i praktyka.* Wrocław, 27–28.
16. Веремйова, М. М. (2011). Ф. Мендельсон-Бартольдї – універсальний геній романтичної доби. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* Київ : Міленіум, 19, 263–269.



- 17.Веремйова, М. М. (2012). *Фортепіанні концерти Ф. Мендельсона-Бартольді та романтичний Gesamtkunstwerk* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 18 с.
- 18.Вєркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 20 с.
- 19.Ганзбург, Г. (2013). Образ автора в музичному творі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 38, 191–202.
- 20.Ганзбург, Г. І. (Упоряд.). (1994). *Ф. Мендельсон-Бартольді та просвітництво: збірник матеріалів*. Харків.
- 21.Глушук, Т. В. (2016). Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства. *Культура і сучасність*, 1, 87–91.
- 22.Гнатюк, Л. А. (2012). Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2 (15), 19–33.
- 23.Гнатюк, Л. А. (1995). Ф. Мендельсон і Лейпцизька консерваторія. *Ф. Мендельсон-Бартольді і традиції музичного професіоналізму* : зб. наук. праць. Харків, 48–60.
- 24.Горюхіна, Н. О. (1985). Поетичність музики. *Нариси з питань музичного стилю та форми*. Київ : Музична Україна, 26–37.
- 25.Горюхіна, Н. О. (1973). *Еволюція сонатної форми*. Київ : Музична Україна, 311 с.
- 26.Дедусенко, Ж. В. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 20 с. URL: <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/aref/20081124003916>

27. Демченко, О. І. (1997). Творчість Р. Шумана в системі романтичного мистецтва першої половини XIX століття. *Роберт Шуман і перехрестя шляхів музики і літератури* : зб. наук. праць. Харків, 4–15.
28. Жабинський, К. А. (1995). Перспективи стильового аналізу музики Мендельсона: епістемологічний ракурс. *Ф. Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму* : зб. наук. праць. Харків, 60–73.
29. Забара, М. В. (б. р.). Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 38, 30–46.
30. Забара, М. (2013). Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, Вип. 38, 30–46. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp\\_2013\\_38\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_5)
31. Забара, М. (2010). Ф. Мендельсон-Бартольд – засновник Лейпцизької консерваторії та українська фортепіанна педагогіка початку XX століття. URL: [http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/kmuz/2010\\_35/38.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/kmuz/2010_35/38.pdf)
32. Зайцева, Л. А. (2004). *Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 20 с.
33. *Зарубіжна музична культура XVII–XX ст.* (1991) : темат. зб. наук. праць / за ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Київська державна консерваторія, 158 с.
34. Зварич, А. (2012). Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 14–21.
35. Зварич, А. (2015). Семантичний та семіотичний ракурси дослідження музичної мови. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 42, 14–22.

- 36.Злотник, О. Й. (2018). Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2, 158–162.
- 37.Іванова, І. Л., Мізітова, А. А. (1995). До проблеми єдності стилю Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму : зб. наук. праць*. Харків, 3–9.
- 38.Ільяшенко, Т. (2017). Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 135–150.
- 39.Касьяненко, Л. О. (2003). *Робота піаніста над фактурою: посібник з вивчення виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору*. Київ : НМАУ.
- 40.Катрич, О. Т. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав*. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 17 с.
- 41.Катрич, О. (2000). *Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)*. Київ ; Дрогобич : Відродження, 100 с.
- 42.Кашкадамова, Н. (2014). *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ сторіччя*. Львів : КІНПАТРИ ЛТД, 344 с.
- 43.Кашкадамова, Н. (2006). *Історія фортепіанного мистецтва ХІХ сторіччя*. Тернопіль : АСТОН, 608 с.
- 44.Кашкадамова, Н. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано)*. Тернопіль : СМП АСТОН, 300 с.
- 45.Кияновська, Л. (2014). Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 3 (13), 52–57.
- 46.Коновалова, І. Ю. (2019). *Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав*. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 41 с.

47. Корній, Л., Муха, А., Сумарокова, В. (2006). Виконавство музичне. У Г. Скрипник (ред.), *Українська музична енциклопедія*. Том 1 (с. 350–351). Київ : ІМФЕ НАН України.
48. Котляревська, О. (2008). Інтерпретація. У Г. Скрипник (ред.), *Українська музична енциклопедія*. Том 2 (с. 242). Київ : ІМФЕ НАН України.
49. Коханик, І. (2002). До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*, 9, 70–82.
50. Кочнєв, В. Г. (2022). Структурно-композиційні особливості фортепіанної сонати Ф. Ліста h-moll: до проблеми музичної драматургії. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Гельветика, 34 (2), 178–188.  
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-34-2-15>
51. Купіна, Д. Д., & Гребенюк, Г. О. (2019). Жанр варіацій для фортепіано в контексті стильової множинності творчості Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 16, 73–85.
52. Курковський, Г. (1983). *Питання фортепіанного виконавства : зб. статей*. Київ : Музична Україна, 137 с.
53. Кучма, Н. А. (2017). «Звуковий образ інструмента» як проблема виконавської інтерпретації. *Аспекти історичного музикознавства*, 11, 71–87.
54. Кучма, Н. А. (2017). «Звуковий образ фортепіано» Ф. Мендельсона (на прикладі етюдів ор. 104 б). *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 10, 93–106.
55. Кутасевич, А. В. (2017). «Серйозні варіації» для фортепіано Фелікса Мендельсона як зразок романтичної моделі жанру (погляд виконавця). *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 10, 5–23.
56. Лігус, О. М., Лігус, В. О. (2020). Методологічні засади дослідження романтизму в європейському музичному мистецтві XIX – XX століття.

*Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 140–144.

- 57.Лігус, О. М. (2016). Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX ст. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*, (34), 94–103.  
[http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim\\_myst\\_2016\\_34\\_13](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_13)
- 58.Лошков, Ю. І. (2012). Німецька романтична диригентська школа (перша половина XX ст.). *Культура України*, (39), 224–233. Харків : Харківська державна академія культури.
- 59.Маркова, О. М. (2002). *Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів*. Одеса : Астропринт, 128 с.
- 60.Міц, О. Р. (2015). Фортепіанна музика М. Мошковського: шляхи відродження виконавської традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 44, 141–151.
- 61.Москаленко, В. Г. (2009). Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства*. Київ : НМАУ, 106–111.
- 62.Москаленко, В. (2021). *Інтерпретація музичного твору : робоча програма з навчальної дисципліни для аспірантів*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 29 с.
- 63.Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб.* Київ, 134 с.
- 64.Москаленко, В. Г. (2001). Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія : зб. ст.* Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Вип. 7, С. 3–10.
- 65.Москаленко, В. Г. (1994). *Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу)*. Київ : КДК, 157 с.
- 66.Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 17, 93–100.

67. Нечаєнко, Т., Лішафай, О. (2021). Музична драматургія в аудіовізуальному просторі. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 40, 191–195. <https://doi.org/10.32461/2226-2180.40.2021.250370>
68. Ніколаєвська, Ю. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія*. Харків : Факт, 576 с.
69. Ніколаєвська, Ю. В. (2001). Про художню природу символу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 7, 17–22.
70. Ніколаєвська, Ю. (Ed.). (2016). *Фелікс Мендельсон: магія єднання: 25 років з дня заснування*. Харків: Цифра-Принт.
71. Омельченко, В. (2001). Музична драматургія: кордони поняття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 7, 39–46.
72. Осока, О. В. (2009). Романтичний синтез мистецтв першої половини ХІХ століття в аспекті «concordia discors». *Київське музикознавство : зб. статей*. Київ : КІМ ім. Глієра, 30, 62–71.
73. Осока, О. В. (2011). *Театральність як базисний фактор музичної культури романтизму першої половини ХІХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.* Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 20 с.
74. Очеретовська, Н. Л. (1995). Мендельсон і сучасність. *Ф. Мендельсон-Бартольді і традиції музичного професіоналізму : зб. наук. праць*. Харків, 119–125.
75. Очеретовська, Н. (2012). До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 34, 183–193.

- 76.Падалко, В. О. (2023). Жанрово-стильове різноманіття інтерпретацій поетичних текстів українських класиків у музичному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 1, 332–336. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2023.277732>
- 77.Польська, І. (1995). Фортепіанний дует у житті й творчості Ф. Мендельсона. *Ф. Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму*. Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, с. 16–24.
- 78.Потоцька, О. (2012). *Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
- 79.Погода, О. В. (2009). *Фортепіанні фантазії віденських класиків у контексті філософсько-художніх концепцій уяви на межі XVIII–XIX століть*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- 80.Приходько, В. І. (1997). *Музична фактура та виконавець*. Харків : Фоліо, 206 с.
- 81.Резник, Д. Б. (2004). Романтична віртуозність як риса стилю у творчості Ф. Шопена і Ф. Ліста. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Друк, 238–249.
- 82.Решетілов, Б. Ю. (2019). Фелікс Мендельсон. Концерт для фортепіано зі струнним оркестром ля мінор: романтичні принципи оновлення традиційного жанру. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4, 31–44.
- 83.Рощенко, О. Г. (2006). *Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Київ.
- 84.Рябуха, Н. (2014). Звуковий образ як феномен культури: досвід міждисциплінарного синтезу. *Культура і сучасність*. Київ, 2, 112–119.



- 85.Рябуха, Н. О. (2017). *Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав). Харківська державна академія культури. Харків.
- 86.Рябуха, Н., Новосадова, С., & Ашихміна, Н. (2025). Еволюція жанру фортепіанної сонати: від класичних форм до сучасних інтерпретацій. *Вісник науки та освіти*, 6 (36), 2022–2037.
- 87.Савицька, Н. (2010). *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- 88.Самойленко, О. (2020). *Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика».
- 89.Седюк, І. (2017). Принцип концертування у фортепіанних дуетах Ф. Мендельсона. *Аспекти історичного музикознавства*, 10, 106–121. URL: [https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty\\_10\\_8\\_sedyuk.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk10/aspekty_10_8_sedyuk.pdf)
- 90.Сємикін, В. Г. (2012). Композиційно-драматургічні особливості фортепіанних сонатних allegro Л. Бетховена (в аспекті впливу на формування одночастинної романтичної сонати). *Музичне мистецтво*, 12, 85–93. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst\\_2012\\_12\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_11)
- 91.Сирятська, Т. О. (2008). *Виконавська інтерпретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- 92.Сокол, О. В. (2013). *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль*. Одеса : Астропринт, 276 с.
- 93.Суханцева, В. К. (2000). *Музика як світ людини: Від ідеї всесвіту — до філософії музики*. Київ: Факт.
- 94.Сухленко, І. (2011). *Виконавський стиль Володимира Горовиця у руслі розвитку романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.



95. Сухленко, І. Ю. (2017). Твір композитора у виконавській практиці: тотожність / ідентичність – відкритість – цілісність. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 10, 169–180.
96. Сухленко, І. (2018). Стильові домінанти виконавської концепції музичного твору. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 61–71.
97. Сухленко, І. (2015). Часова організація музичного твору: виконавський аспект. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 42, 334–344.
98. Тимофєєва, К. В. (2021). Особливості трактування жанру капрису у фортепіанній творчості Ф. Мендельсона. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, (60), 96–110.
99. Тимофєєва, К. В. (2008). *Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
100. Тищенко, К. (2006). До методології порівняльного аналізу виконавської інтерпретації (на прикладі фортепіанних сонат С. Рахманінова). *Традиції і новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. ст.* Харків : Харківська державна академія дизайну та мистецтв, 1/3, 97–102.
101. Тищенко, К. (2008). Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі виконань Великої сонати П. І. Чайковського оп. 37). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 72, 201–207.
102. Тупалова, Г. І. (2019). Актуалізація фортепіанної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольдї у програмах «Харківських асамблей» (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

103. Туровська, Н. А. (2012). Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: музикознавчий дискурс. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство, 3, 146–151. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm\\_2012\\_3\\_27](http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2012_3_27)
104. Удовиченко, М. (2012). Особливості організації музичного часу та його виразові можливості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 212–223.
105. Фекете, О. (2009). Структура концептуального мислення виконавця. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 24, 305–312.
106. Фекете, О. В. (2009). *Формування виконавської концепції музичного твору*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
107. Червинська, Н. (2009). Творчість Ф. Мендельсона і Й. Брамса у світлі національної стильової традиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 24, 197–206.
108. Чередниченко, О. В. (2008). *Фортепіанна творчість С. Борткевича у світлі класико-романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
109. Чернявська, М. С. (2002). Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття). *Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр.* Київ : НМАУ, 20, 186–191.
110. Чернявська, М. С. (2010). До проблеми реконструкції виконавських стилів піаністів минулого. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст.* Харків : Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 30, 185–194.

111. Чернявська, М. С. (2015). Піанізм бетховенської доби. *Становлення фортепіанної фактури : навч. посіб.* Харків, 199 с.
112. Чернявська, М. С. (2002). Ф. Шуберт у контексті фортепіанної культури бетховенської епохи. *Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр.* Київ : НМАУ, 22, 202–206.
113. Чернявська, М. С., Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст.* Харків : Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 29, 43–67.
114. Шабшаєвич, Е. М. (1995). «Пісні без слів» Мендельсона і російська фортепіанна культура першої половини ХІХ століття. *Ф. Мендельсон-Бартольд і традиції музичного професіоналізму : зб. наук. пр.* Харків, 33–43.
115. Шаповалова, Л. (2009). Теорія жанру в музикознавстві: усталена і така, що формується. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 225–230.
116. Шаповалова, Л. (2014). Духовна реальність музичного твору і методи її пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 11–32.
117. Шаповалова, Л. В. (1999). Рефлексія як образ людини (постановка проблеми). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 4, 152–162.
118. Шаповалова, Л. В. (2003). Музика. Свідомість. Рефлексія. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 266–271.
119. Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
120. Шаповалова, Л. В. (2007). *Рефлексивний художник. Проблеми рефлексії в музичній творчості : монографія.* Харків : Скорпіон, 292 с.

121. Шукайло, В. Ф. (2004). *Педалізація у професійній підготовці піаніста : навч. посіб.* Харків : Факт, 160 с.
122. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю.* Київ : Заповіт, 368 с.
123. Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів.* Суми: ФОП Цьома С. П. 138 с.
124. Штрифанова, К. (2007). *Фантазія для лютні XVI століття: становлення жанру. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).* Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. URL: [https://revolution.allbest.ru/music/00601011\\_0.html](https://revolution.allbest.ru/music/00601011_0.html)
125. Шукайло, В. Ф. (2001). *Робота над романтичною сонатою. П. Луценко і сучасність : зб. матеріалів міжнар. наук. конференції.* Харків : Факт, 76–88.
126. Шукайло, В. Ф. (2017). *Шлях до майстерності піаніста : навч. посіб.* Запоріжжя, 204 с.
127. Шумакова, Є. В. (2023). *Жанр парафрази та транскрипції у фортепіанному виконанні. Музичне мистецтво і культура, 38.* <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-38-4>
128. Ян, Веньян (2017). *Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства).* Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.
129. Ян, Веньян (2011). *Про значення національного стилю у розвитку музичного виконавства: до постановки питання. Музичне мистецтво і культура : наук. вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової.* Одеса, 12, 362–371.
130. Benedict, J. (1853). *Sketch of the life and works of the late Felix Mendelssohn Bartholdy (2nd ed.).* London : John Murray.
131. Breitkopf & Härtel Music Publishers Wiesbaden, Germany. URL: <https://www.breitkopf.com> / (дата звернення: 21.02.2023).

132. Brown, C. (2003). *A portrait of Mendelssohn*. New Haven, Connecticut : Yale University Press.
133. Botstein, L., Mendelssohn Bartholdy, F. (1993). Songs without words: thoughts on music, theology, and the role of the Jewish question in the work of Felix Mendelssohn. *The Musical Quarterly*, 77 (4). URL: <https://www.jstor.org/stable/742348> (дата звернення: 28.06.2024).
134. Citron, M. (ed., trans.). (1987). *Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*. New York : Pendragon Press.
135. Chernaik, J. (2015). Mendelssohn and Schumann: new letters. *The Musical Times*, 156 (1930). URL: <http://www.jstor.org/stable/24615726> (дата звернення: 25.06.2024).
136. Clostermann, A. (1989). Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalischer Schaffen. *Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt*. Mainz ; London ; Madrid ; New York ; Paris ; Tokyo : Schott.
137. Cooper, J. M. (2004). Knowing Mendelssohn: a challenge from the primary sources. *Notes*, 61 (1), 35–95.
138. Cooper, M. (1999). Words without songs: thoughts on texts, titles, and Mendelssohn's Lieder ohne Worte. In H. Danuser, T. Plebuech (eds.), *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*. Kassel ; Basel ; London ; New York ; Prag : Bärenreiter, 341–346.
139. Crum, M. (1980–1983). *Catalogue of the Mendelssohn papers in the Bodleian Library*. Oxford : Oxford University Press.
140. Dahlhaus, C. (1988). Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre. In *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber.
141. Davison, H. (ed.). (1912). *From Mendelssohn to Wagner: being the memoirs of J. W. Davison, forty years music critic of The Times*. London : Wm. Reeves.
142. Duden. (n.d.). Bildungsbürgertum. In Duden online. Retrieved May 9, 2025, from <https://www.duden.de/rechtschreibung/Bildungsbuergertum>

143. Edler, A. (2003). *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830*. Laaber : Laaber-Verlag.
144. Elvers, R. (ed.). (1986). *Felix Mendelssohn: a life in letters* (trans. C. Tomlinson). New York : Fromm International Publishing.
145. Emmerson, G. S. (1971). *Rantin' pipe and tremblin' string: a history of Scottish dance music*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
146. Ernst, D. (2016). *Fantasie oder Sonate? Analytische Betrachtungen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Fantasie op. 28*. URL: <https://musikwissenschaft-leipzig.com/2016/04/29/daniel-ernst-fantasie-oder-sonate/>
147. Fiske, R. (1983). *Scotland in music*. Cambridge : Cambridge University Press.
148. Formaro, A. (2017). *The piano work of Felix Mendelssohn: towards a critical edition of the complete corpus with projection interpretive (1st ed.)*. Buenos Aires : Educa. URL: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/9221> (дата звернення: 02.05.2025).
149. Geck, M. (2009). *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag.
150. Gelbart, M. (2013). *Once more to Mendelssohn's Scotland: the laws of music, the double tonic, and the sublimation of modality*. 19th-Century Music, 37 (1). URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2013.37.1.3> (дата звернення: 28.09.2025).
151. Grinberg, Maria. (1960). Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, Op. 28 [Recorded by M. Grinberg]. Melodiya. Available on: [https://youtu.be/xRhv1rYez7c?si=TUQrI6u1Ou8gZy9\\_](https://youtu.be/xRhv1rYez7c?si=TUQrI6u1Ou8gZy9_)
152. Großmann-Vendrey, S. (1969). Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit. *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, 17. Regensburg : Bosse.
153. Gülke, P. (2017). *Felix Mendelssohn Bartholdy: der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut*. Kassel ; Stuttgart : Bärenreiter ; Metzler.

154. Jones, P. W. (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper, J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: their music in history* (pp. 101–113). Oxford : Oxford University Press.  
<https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004>
155. Hathaway, J. W. G. (1898). *An analysis of Mendelssohn's organ works: a study of their structural features*. London : Wm Reeves, 123 p.
156. Hendrie, G. (1971). *Mendelssohn's rediscovery of Bach*. Buckinghamshire : Open University Press.
157. Hiller, F. (1874). *Mendelssohn: letters and recollections* (trans. M. E. von Glehn). London : MacMillan.
158. Kämper, D. (1987). *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
159. Keller, O. (1903). Felix Mendelssohn-Bartholdy, Mendelssohns Nachfolge. In *Illustrierte Geschichte der Musik* (Bd. 2, S. 316–442). München : Eduard Koch.
160. Keym, S. (2009). Mendelssohn and the slow end of instrumental music of 19 century. *Musik Theorie*, 24 (1), 3–22.
161. Kimber, M. W. (2003). Mendelssohn's Second Piano Concerto, Op. 40, and the origins of his Serenade and Allegro Giocoso, Op. 43. *Journal of Musicology*, 20 (3), 358–387. <https://doi.org/10.1525/jm.2003.20.3.358>
162. Kimber, M. W. (2002). The composer as other: gender and race in the biography of Felix Mendelssohn. In J. M. Cooper, J. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: their music in history* (pp. 335–351). Oxford : Oxford University Press.
163. Krummacher, F. (1992). Composition as accommodation? On Mendelssohn's music in relation to England. In R. L. Todd (ed.), *Mendelssohn studies* (pp. 80–105). Cambridge : Cambridge University Press.
164. Mendelssohn Bartholdy, F. (1863). *Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy, from 1833 to 1847*. London : Longman, Green, Longman, Robert & Green, 468 p.



165. Louie, D. (2016). *How to finish a Mendelssohn sonata*. BBC Music Magazine. URL: <http://www.classical-music.com/article/howfinish-mendelssohn-sonata>
166. Marek, G. R. (1972). *Gentle genius: the story of Felix Mendelssohn*. New York : Funk & Wagnalls.
167. Mercer-Taylor, P. (2004). Mendelssohn and the institution(s) of German art music. In P. Mercer-Taylor (ed.), *The Cambridge companion to Mendelssohn* (pp. 11–25). Cambridge : Cambridge University Press.
168. Mercer-Taylor, P. (n.d.). The life of Mendelssohn. URL: <https://archive.org/details/lifeofmendelssoh0000merc/page/n7/mode/2up> (дата звернення: 06.12. 2025).
169. Mikusi, B. (2006). Mendelssohn's "Scottish" tonality. *19th-Century Music*. URL: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2006.29.3.240> (дата звернення: 28.06.2024).
170. Mintz, D. (1964). *Mendelssohn and Romanticism. Studies of Romanticism*, 3 (4). URL: <https://www.jstor.org/stable/25599623> (дата звернення: 14.08.2025).
171. Mosel, I. F. (1827). *Über das Leben und die Werke des Antonio Salieri*. Wallishausser.
172. Moscheles, C. (Ed.). (1873). *Recent music and musicians: As described in the diaries and correspondence of Ignaz Moscheles* (A. D. Coleridge, Trans.). London: Hurst and Blackett.
173. Nadson, D. (1954). Mendelssohn in his letters. *The Musical Times*, 95 (1331). URL: <https://www.jstor.org/stable/936166> (дата звернення: 9.06.2024).
174. Newman, W. S. (1984). Three musical intimates of Mendelssohn and Schumann in Leipzig: Hauptmann, Moscheles, and David. In J. Finson, R. L. Todd (eds.). *Mendelssohn and Schumann: essays on their music and its context* (pp. 87–98). Durham : Duke University Press.
175. Oxford English Dictionary Online. (n.d.). Oxford : Oxford University Press. URL: <https://www.oed.com> (дата звернення: 9.06.2024).



176. Kao, P.-H. (2016). *The influence of free fantasia on Wolfgang Amadeus Mozart's fantasies and preludes* (Doctor's thesis).. Johns Hopkins University. URL: <https://jscholarship.library.jhu.edu/server/api/core/bitstreams/250417fd-f731-4e69-bddd-cff4d62782ec/content>
177. Plantinga, L. (1984). Schumann's critical reaction to Mendelssohn. In J. Finson, R. L. Todd (eds.), *Mendelssohn and Schumann: essays on their music and its context* (pp. 11–19). Durham : Duke University Press.
178. Popp, J. (2008). *Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens*. Berlin ; Bonn : Werkzeug-Verlag.
179. Prosseda, R. (2015). Mendelssohn: Complete Works for Two Pianos and Piano Four-Hands [Liner notes]. Decca.
180. Prosseda, R. (n.d.). Mendelssohn: Concertos for Two Pianos and Orchestra [Liner notes]. Decca.
181. Prosseda, R. (2014). Mendelssohn: Da Capo al Fine – Variations, Preludes and Fugues, Klavierstücke [Liner notes]. Decca.
182. Prosseda, R. (2012). Mendelssohn: Fantasia (Sonate écossaise) in F-sharp minor, op. 28, MWV U 92 [Recorded by R. Prosseda]. On Mendelssohn: Complete Piano Works [Album]. Universal Music Italia Srl. Available on: [https://youtu.be/\\_iZ\\_dSS94ag?si=AdeM-tbWxnkFRHRE](https://youtu.be/_iZ_dSS94ag?si=AdeM-tbWxnkFRHRE)
183. Prosseda, R. (2012). Mendelssohn: Piano con Fuoco – Sonatas, Fantasias, Capriccios [Liner notes]. Decca.
184. Reichwald, S. (n.d.). *Mendelssohn in performance*. URL: <https://scholarship.claremont.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1239&context=pr> (дата звернення: 03.04.2025).
185. Rosen, C. (1995). *The Romantic Generation*. Harvard University Press.
186. Schiff, András. (2014). Mendelssohn Fantasy in F-sharp minor, Op.28. [Recorded in Tokyo Opera City Concert Hall on 19 Mar 2014]. [https://youtu.be/Ssph8BG150?si=xa8II3uhq\\_a\\_Mnyv](https://youtu.be/Ssph8BG150?si=xa8II3uhq_a_Mnyv)
187. Schulenberg, J. (2014). *The keyboard music of J. S. Bach (2nd ed.)*. New York : Routledge.

188. Schumann, R. (1854). *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Bd. 3). Leipzig : Georg Wigand's Verlag.
189. Seaton, D. (2001). Bach, August Wilhelm. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2, 429–430. Oxford : Grove.
190. Singakademie zu Berlin. URL: <https://www.sing-akademie.de/42-1-1800-1832.html>
191. Sposato, J. (2006). *The price of assimilation: Felix Mendelssohn and the nineteenth-century anti-Semitic tradition*. Oxford : Oxford University Press.
192. Steinberg, M. P. (2004). Mendelssohn and Judaism. In P. Mercer-Taylor (ed.), *The Cambridge companion to Mendelssohn*, 26–41. Cambridge : Cambridge University Press.
193. Taruskin, R. (2005). *Oxford History of Western Music*. Oxford University Press.
194. Taylor, B. (2011). *Mendelssohn, time and memory: The Romantic conception of cyclic form*. New York : Cambridge University Press.
195. Tischler, H., & Tischler, L. H. (1947). Mendelssohn's 'Songs without Words'. *The Musical Quarterly*, 33 (1), 1–16.  
<http://www.jstor.org/stable/739432>
196. Todd, R. L. (2004). Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy. In R. L. Todd (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music* (2nd ed., 178–220). New York & London : Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315024479>
197. Todd, R. L. (2011). *Mendelssohn, time and memory: The Romantic conception of cyclic form*. New York : Cambridge University Press.
198. Todd, R. L. (2001). *Piano music reformed: The case of Felix Mendelssohn Bartholdy*. Westport, CT : Greenwood Press, 579–620.
199. Todd, R. L. (1991). *Mendelssohn and his world*. Princeton : Princeton University Press. R. Larry Todd
200. Todd, R. L. (1983). *Mendelssohn's musical education: A study and edition of his exercises in composition*. Cambridge University Press.
201. Todd, R. L. (2011). *Mendelssohn, time and memory: The Romantic conception of cyclic form*. New York : Cambridge University Press.

202. Walshaw, K. G. *Felix Mendelssohn and Sonata Form in the Nineteenth Century*. (Doctor's thesis) URL: <https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=6894&context=etd>
203. Ward Jones, P. (1992). Mendelssohn and his English publishers. In R. L. Todd (ed.), *Mendelssohn Studies*, 240–255. Cambridge : Cambridge University Press.
204. Ward Jones, P. (2002). Mendelssohn's first composition. In J. M. Cooper, J. D. Prandi (eds.), *The Mendelssohns: their music in history*, 101–114. Oxford; New York : Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198167235.003.0004>
205. Ward Jones, P. (1997). *The Mendelssohns on honeymoon*. Oxford : Clarendon Press.
206. Weissweiler, E. (1997). *Briefwechsel 1821 bis 1846 zwischen Fanny und Felix Mendelssohn*. Berlin : Ullstein. <https://archive.org/details/FannyUndFelixMendelssohnBriefwechsel18211846>
207. Wehner, R. *Fantasie und Systematik. Zur Konzeption und Erarbeitung des Mendelssohn-Werkverzeichnisses*. URL: [http://www.denkstroeme.de/heft3/s\\_77-95\\_wehner](http://www.denkstroeme.de/heft3/s_77-95_wehner)
208. Werner, E. (1963). *Mendelssohn: a new image of the composer and his age*. Free Press of Glencoe; First Edition.
209. Werner, E. (1980). *Mendelssohn: A new image of the composer and his age*. Free Press.
210. Werner, R. (1930). *Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Doctor's thesis). Frankfurt am Main : Selbstverlag.
211. Williams, P. (1980). *The organ music of J. S. Bach*. Cambridge : Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481871>

## ДОДАТКИ

## Додаток А

Фортепіанні твори Ф. Мендельсона-Бартольдї за каталогом *MWV*

Каталог MWV	Назва твору	Жанр / склад
MWV S 1	Соната («Подвійна соната») D-dur	для двох фортепіано
MWV S 2	Сонатний фрагмент g-moll	для двох фортепіано
MWV T 1	Фантазія d-moll	для фортепіано в чотири руки
MWV T 2	Варіації на остинатну тему	для фортепіано в чотири руки
MWV T 3	Andante g-moll (фрагмент)	для фортепіано в чотири руки
MWV T 4	Дует A-dur («Allegro brillant»)	для фортепіано в чотири руки
MWV U 1	Allegro C-dur	для фортепіано соло
MWV U 2	П'єса для фортепіано g-moll	для фортепіано соло
MWV U 3	Andante A-dur	для фортепіано соло
MWV U 4	Allegro molto h-moll	для фортепіано соло
MWV U 5	П'єса для фортепіано G-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 6	Andante F-dur	для фортепіано соло
MWV U 7	П'єса для фортепіано h-moll / d-moll	для фортепіано соло
MWV U 8	Соната a-moll	для фортепіано соло
MWV U 9	Largo d-moll	для фортепіано соло
MWV U 10	П'єса для фортепіано f-moll	для фортепіано соло
MWV U 11	Recitativo e-moll	для фортепіано соло
MWV U 12	П'єса для фортепіано e-moll / G-dur	для фортепіано соло
MWV U 13	Largo – Allegro c-moll	для фортепіано соло
MWV U 14	Andante C-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 15	Adagio D-dur	для фортепіано соло
MWV U 16	Presto c-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 17	Presto c-moll	для фортепіано соло
MWV U 18	П'єса для фортепіано e-moll	для фортепіано соло
MWV U 19	Соната e-moll	для фортепіано соло
MWV U 20	Andante b-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 21	Соната F-dur (фрагмент)	для фортепіано соло

Каталог BWV	Назва твору	Жанр / склад
MWV U 22	П'єса для фортепіано a-moll	для фортепіано соло
MWV U 23	Соната f-moll	для фортепіано соло
MWV U 24	Етюд F-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 25	П'єса для фортепіано C-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 26	Етюд d-moll	для фортепіано соло
MWV U 27	Етюд a-moll	для фортепіано соло
MWV U 28	Allegro a-moll	для фортепіано соло
MWV U 29	Етюд C-dur	для фортепіано соло
MWV U 30	Соната g-moll	для фортепіано соло
MWV U 31	Largo c-moll – Allegro di molto C-dur	для фортепіано соло
MWV U 32	Фуга d-moll	для фортепіано соло
MWV U 33	Фуга a-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 34	П'єса для фортепіано для Карла Бегаса	для фортепіано соло
MWV U 35	Сонатина E-dur	для фортепіано соло
MWV U 36	Фуга d-moll	для фортепіано соло
MWV U 37	Фуга h-moll	для фортепіано соло
MWV U 38	П'єса для фортепіано G-dur	для фортепіано соло
MWV U 39	Вальс D-dur	для фортепіано соло
MWV U 40	Andante E-dur	для фортепіано соло
MWV U 41	Фантазія c-moll / D-dur	для фортепіано соло
MWV U 42	Соната b-moll	для фортепіано соло
MWV U 43	Capriccio es-moll	для фортепіано соло
MWV U 44	Характерна п'єса («Mit heftiger Bewegung») h-moll, op. 7 № 2	для фортепіано соло
MWV U 45	Prestissimo f-moll	для фортепіано соло
MWV U 46	Фуга g-moll	для фортепіано соло
MWV U 47	Allegro moderato Es-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 48	Allegro con moto a-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 49	Allegro vivace f-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 50	Capriccio (скерцо) fis-moll, op. 5	для фортепіано соло
MWV U 51	Фуга cis-moll	для фортепіано соло

Каталог BWV	Назва твору	Жанр / склад
MWV U 52	Vivace c-moll	для фортепіано соло
MWV U 53	Andante D-dur	для фортепіано соло
MWV U 54	Соната E-dur, op. 6	для фортепіано соло
MWV U 55	Характерна п'єса («Schnell und beweglich») A-dur, op. 7 № 4	для фортепіано соло
MWV U 56	Характерна п'єса («Sanft und mit Empfindung») e-moll, op. 7 № 1	для фортепіано соло
MWV U 57	Фуга Es-dur	для фортепіано соло
MWV U 58	Perpetuum mobile / Скерцо C-dur	для фортепіано соло
MWV U 59	Характерна п'єса («Kräftig und feurig») D-dur, op. 7 № 3	для фортепіано соло
MWV U 60	Характерна п'єса (фуга) («Ernst und mit steigender Lebhaftigkeit») A-dur, op. 7 № 5	для фортепіано соло
MWV U 61	Характерна п'єса («Sehnsüchtig») e-moll, op. 7 № 6	для фортепіано соло
MWV U 62	Характерна п'єса («Leicht und luftig») E-dur, op. 7 № 7	для фортепіано соло
MWV U 63	Початок і кінець фортепіанної п'єси A-dur	для фортепіано соло
MWV U 64	Соната B-dur	для фортепіано соло
MWV U 65	Фуга e-moll («Notre Temps»)	для фортепіано соло
MWV U 66	Фуга e-moll, op. 35 № 1	для фортепіано соло
MWV U 67	Rondo capriccioso E-dur, op. 14	для фортепіано соло
MWV U 68	Пісня без слів Es-dur	для фортепіано соло
MWV U 69	Скерцо h-moll	для фортепіано соло
MWV U 70	Fantaisie ou Capriccio A-dur, op. 16 № 1	для фортепіано соло
MWV U 71	Fantaisie ou Capriccio e-moll, op. 16 № 2	для фортепіано соло
MWV U 72	Fantaisie ou Capriccio («Am Bach») E-dur, op. 16 № 3	для фортепіано соло
MWV U 73	Пісня без слів A-dur, op. 19b № 4	для фортепіано соло
MWV U 74	Фантазія на ірландську пісню «The Last Rose of Summer» E-dur, op. 15	для фортепіано соло
MWV U 75	Andante con moto A-dur	для фортепіано соло
MWV U 76	Andante A-dur	для фортепіано соло
MWV U 77	Пісня без слів b-moll, op. 30 № 2	для фортепіано соло
MWV U 78	Пісня без слів («Venetianisches Gondellied») g-moll, op. 19b № 6	для фортепіано соло

MWV U 79	Фуга e-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 80	Пісня без слів a-moll, op. 19b № 2	для фортепіано соло
MWV U 81	Andante maestoso F-dur (спільна композиція з Фанні Генсель)	для фортепіано соло
MWV U 82	Пісня без слів Es-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 83	Вальс	для фортепіано соло
MWV U 84	Вальс	для фортепіано соло
MWV U 85	Вальс	для фортепіано соло
MWV U 86	Пісня без слів E-dur, op. 19b № 1	для фортепіано соло
MWV U 87	Andante H-dur – Allegro di molto h-moll («Rondo brillant»)	для фортепіано соло
MWV U 88	Con moto A-dur	для фортепіано соло
MWV U 89	Пісня без слів A-dur, op. 19b № 3 («Jägerlied»)	для фортепіано соло
MWV U 90	Пісня без слів fis-moll, op. 19b № 5	для фортепіано соло
MWV U 91	Фуга h-moll, op. 35 № 3	для фортепіано соло
MWV U 92	Фантазія («Sonate écossaise») fis-moll, op. 28	для фортепіано соло
MWV U 93	Andante cantabile B-dur («Musical Sketch» № 1)	для фортепіано соло
MWV U 94	Presto agitato g-moll («Musical Sketch» № 2)	для фортепіано соло
MWV U 95	Capriccio b-moll, op. 33 № 3	для фортепіано соло
MWV U 96	Маленька фуга h-moll	для фортепіано соло
MWV U 97	Пісня без слів D-dur, op. 30 № 5	для фортепіано соло
MWV U 98	Пісня без слів h-moll, op. 30 № 4	для фортепіано соло
MWV U 99	Capriccio a-moll, op. 33 № 1	для фортепіано соло
MWV U 100	Етюд F-dur	для фортепіано соло
MWV U 101	Пісня без слів a-moll	для фортепіано соло
MWV U 102	Пісня без слів B-dur, op. 67 № 3	для фортепіано соло
MWV U 103	Пісня без слів Es-dur, op. 30 № 1	для фортепіано соло
MWV U 104	Пісня без слів E-dur, op. 30 № 3	для фортепіано соло
MWV U 105	Фуга D-dur, op. 35 № 2	для фортепіано соло
MWV U 106	Фуга f-moll, op. 35 № 5	для фортепіано соло

MWV U 107	Пісня без слів E-dur, op. 38 № 3	для фортепіано соло
MWV U 108	Фуга As-dur, op. 35 № 4	для фортепіано соло
MWV U 109	Пісня без слів Es-dur, op. 53 № 2	для фортепіано соло
MWV U 110	Пісня без слів («Gondellied») fis-moll, op. 30 № 6	для фортепіано соло
MWV U 111	Пісня без слів Es-dur	для фортепіано соло
MWV U 112	Capriccio E-dur, op. 33 № 2	для фортепіано соло
MWV U 113	Scherzo à capriccio fis-moll	для фортепіано соло
MWV U 114	Пісня без слів («Abendlied») F-dur, op. 53 № 4	для фортепіано соло
MWV U 115	Пісня без слів c-moll, op. 38 № 2	для фортепіано соло
MWV U 116	Прелюдія («Etude») e-moll, op. 35 № 1	для фортепіано соло
MWV U 117	Етюд b-moll	для фортепіано соло
MWV U 118	Фуга b-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 119	Пісня без слів («Duett») As-dur, op. 38 № 6	для фортепіано соло
MWV U 120	Пісня без слів A-dur, op. 38 № 4	для фортепіано соло
MWV U 121	Пісня без слів Es-dur, op. 38 № 1	для фортепіано соло
MWV U 122	Прелюдія As-dur, op. 35 № 4	для фортепіано соло
MWV U 123	Прелюдія h-moll	для фортепіано соло
MWV U 124	Пісня без слів fis-moll	для фортепіано соло
MWV U 125	Етюд («Прелюдія») f-moll	для фортепіано соло
MWV U 126	Прелюдія f-moll, op. 35 № 5	для фортепіано соло
MWV U 127	Прелюдія D-dur	для фортепіано соло
MWV U 128	Фуга B-dur, op. 35 № 6	для фортепіано соло
MWV U 129	Прелюдія D-dur, op. 35 № 2	для фортепіано соло
MWV U 130	Allegro h-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 131	Прелюдія h-moll, op. 35 № 3	для фортепіано соло
MWV U 132	Прелюдія B-dur	для фортепіано соло
MWV U 133	Прелюдія fis-moll (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 134	Allegro e-moll («Albumblatt»)	для фортепіано соло
MWV U 135	Прелюдія B-dur, op. 35 № 6	для фортепіано соло
MWV U 136	Gondellied / Barcarole A-dur	для фортепіано соло



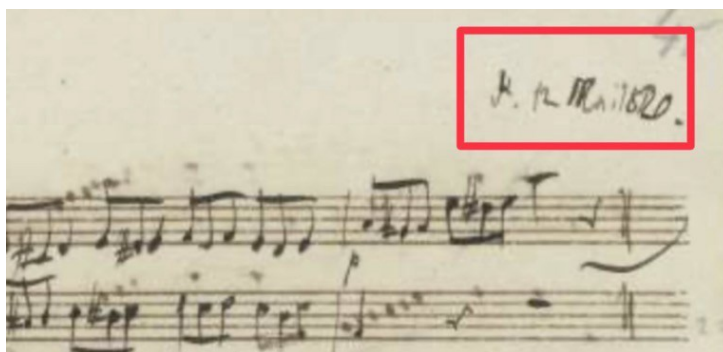
MWV U 137	Пісня без слів a-moll, op. 38 № 5	для фортепіано соло
MWV U 138	Allegretto A-dur	для фортепіано соло
MWV U 139	Andante E-dur – Allegro e-moll («Capriccio»)	для фортепіано соло
MWV U 140	Імпровізація	для фортепіано соло
MWV U 141	Andante cantabile e Presto agitato H-dur / h-moll	для фортепіано соло
MWV U 142	Етюд a-moll	для фортепіано соло
MWV U 143	Пісня без слів As-dur, op. 53 № 1	для фортепіано соло
MWV U 144	Пісня без слів («Gondellied») g-moll, op. 53 № 3	для фортепіано соло
MWV U 145	Пісня без слів fis-moll, op. 67 № 2	для фортепіано соло
MWV U 146	Фуга Es-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 147	Соната G-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 148	Andante sostenuto E-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 149	Пісня без слів	для фортепіано соло
MWV U 150	Пісня без слів F-dur	для фортепіано соло
MWV U 151	Пісня без слів («Venetian Barcarole») a-moll, op. 62 № 5	для фортепіано соло
MWV U 152	Пісня без слів g-moll	для фортепіано соло

MWV U 153	Пісня без слів («Volkslied») a-moll, op. 53 № 5	для фортепіано соло
MWV U 154	Пісня без слів A-dur, op. 53 № 6	для фортепіано соло
MWV U 155	Пісня без слів B-dur	для фортепіано соло
MWV U 156	17 серйозних варіацій d-moll, op. 54	для фортепіано соло
MWV U 157	Прелюдія e-moll («Notre Temps»)	для фортепіано соло
MWV U 158	Andante con variazioni Es-dur	для фортепіано соло
MWV U 159	Andante con variazioni B-dur	для фортепіано соло
MWV U 160	Allegretto a-moll	для фортепіано соло
MWV U 161	Пісня без слів («Frühlingslied») A-dur, op. 62 № 6	для фортепіано соло
MWV U 162	Пісня без слів e-moll	для фортепіано соло
MWV U 163	Канон fis-moll	для фортепіано соло
MWV U 164	Дитяча п'єса G-dur, op. 72 № 3	для фортепіано соло

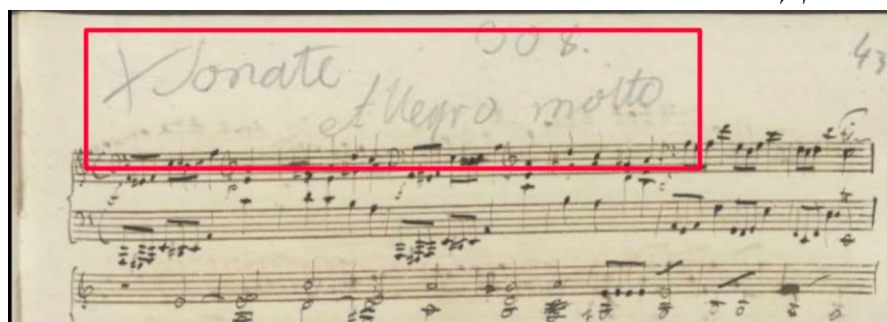
MWV U 165	Andante Es-dur	для фортепіано соло
MWV U 166	Дитяча п'єса g-moll, op. 72 № 5	для фортепіано соло
MWV U 167	Sostenuto F-dur	для фортепіано соло
MWV U 168	Дитяча п'єса F-dur, op. 72 № 6	для фортепіано соло
MWV U 169	Дитяча п'єса D-dur, op. 72 № 4	для фортепіано соло
MWV U 170	Дитяча п'єса Es-dur, op. 72 № 2	для фортепіано соло
MWV U 171	Дитяча п'єса G-dur, op. 72 № 1	для фортепіано соло
MWV U 172	Пісня без слів C-dur	для фортепіано соло
MWV U 173	П'єса для фортепіано e-moll	для фортепіано соло
MWV U 174	Allegro («Bärentanz») F-dur	для фортепіано соло
MWV U 175	Пісня без слів G-dur, op. 62 № 4	для фортепіано соло
MWV U 176	Пісня без слів D-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 177	Пісня без слів («Trauermarsch») e-moll, op. 62 № 3	для фортепіано соло
MWV U 178	Пісня без слів D-dur	для фортепіано соло
MWV U 179	Andante con moto e-moll	для фортепіано соло
MWV U 180	Пісня без слів Es-dur, op. 67 № 1	для фортепіано соло
MWV U 181	Пісня без слів B-dur, op. 62 № 2	для фортепіано соло
MWV U 182	Пісня без слів («Spinnerlied») C-dur, op. 67 № 4	для фортепіано соло
MWV U 183	Presto A-dur (фрагмент)	для фортепіано соло
MWV U 184	Пісня без слів h-moll, op. 67 № 5	для фортепіано соло
MWV U 185	Пісня без слів G-dur, op. 62 № 1	для фортепіано соло
MWV U 186	П'єса для фортепіано a-moll	для фортепіано соло
MWV U 187	«Reiter-Lied» d-moll	для фортепіано соло
MWV U 188	Пісня без слів E-dur, op. 67 № 6	для фортепіано соло
MWV U 189	Пісня без слів F-dur	для фортепіано соло
MWV U 190	Пісня без слів D-dur	для фортепіано соло
MWV U 191	Пісня без слів A-dur	для фортепіано соло
MWV U 192	Пісня без слів D-dur	для фортепіано соло
MWV U 193	Andante pastorale C-dur	для фортепіано соло

MWV U 194	Дитяча п'єса (Пісня без слів) A-dur	для фортепіано соло
MWV U 195	Дитяча п'єса (Пісня без слів) C-dur	для фортепіано соло
MWV U 196	«Wie die Zeit läuft!» g-moll	для фортепіано соло
MWV U 197	«Auf fröhliches Wiedersehn» A-dur	для фортепіано соло
MWV U 198	П'єса для фортепіано для Фанні Рассел	для фортепіано соло
MWV U 199	Фуга a-moll	для фортепіано соло

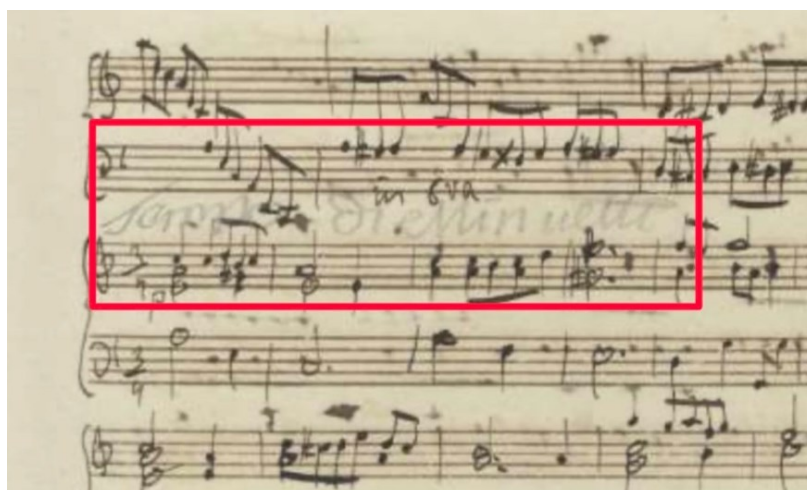
## Додаток Б, №1

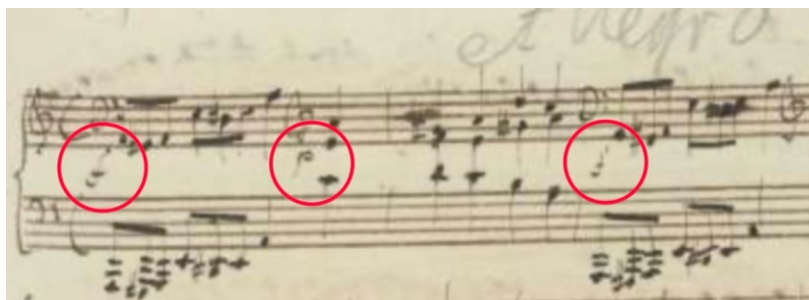


## Додаток Б, №2

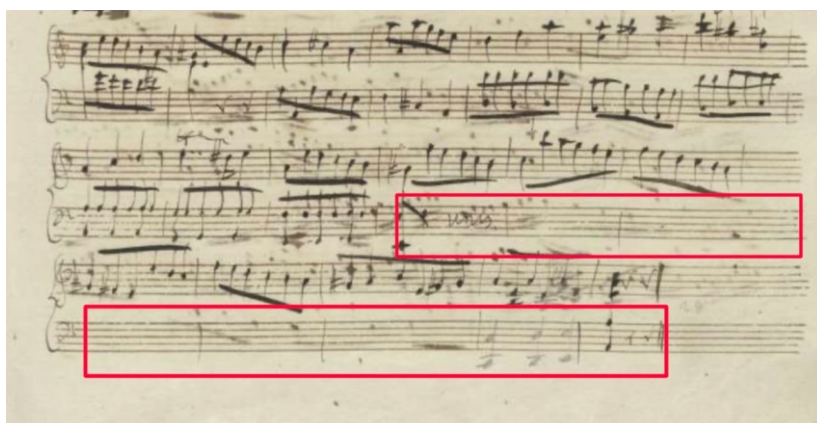


## Додаток Б, №3

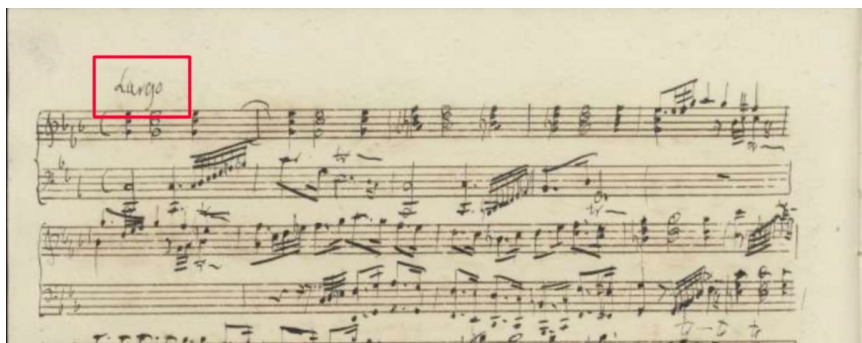




Додаток Б, №5



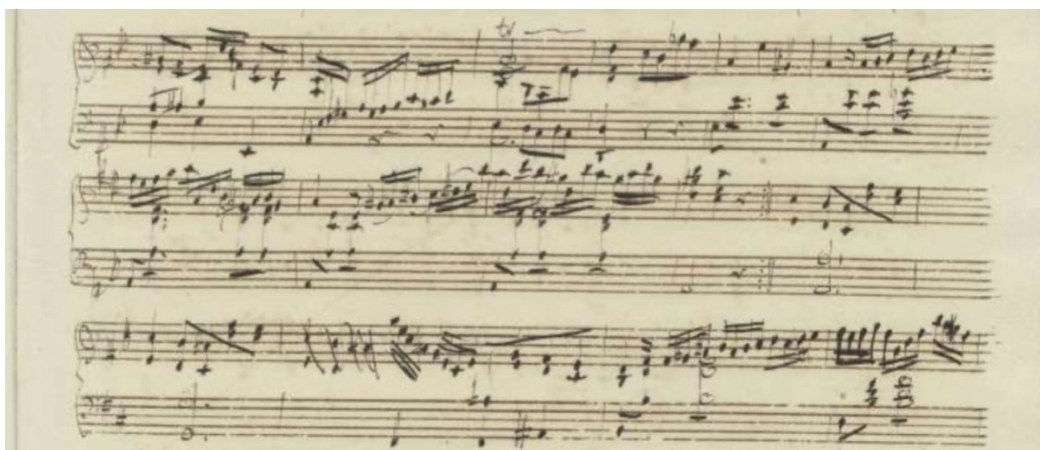
Додаток Б, №6



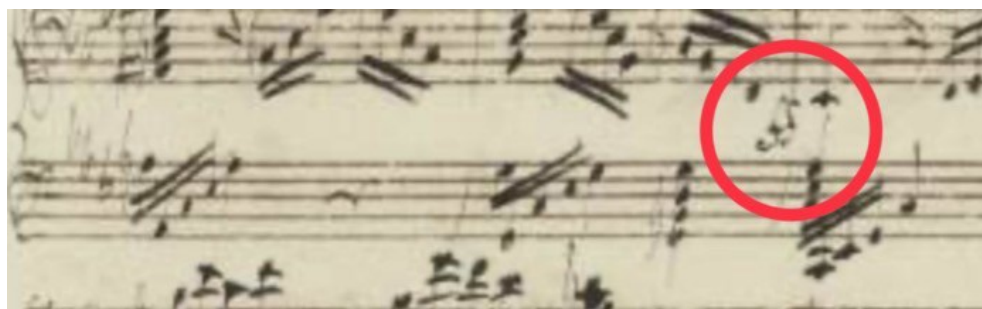
Додаток Б, №7



## Додаток Б, №8



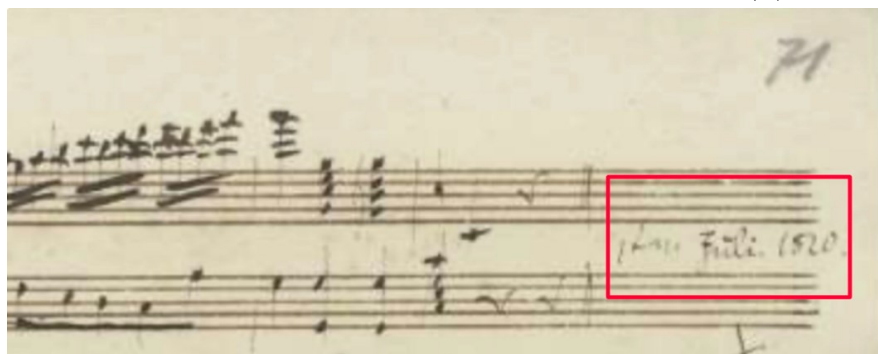
## Додаток Б, №9



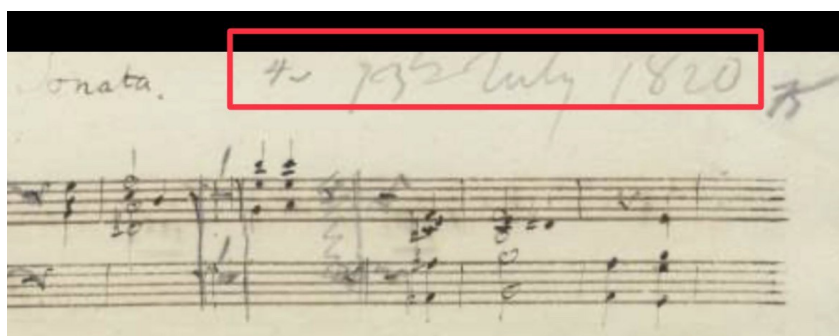
## Додаток Б, №10



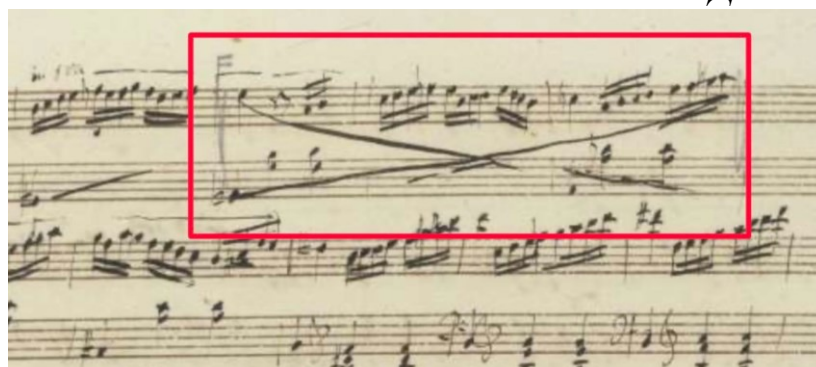




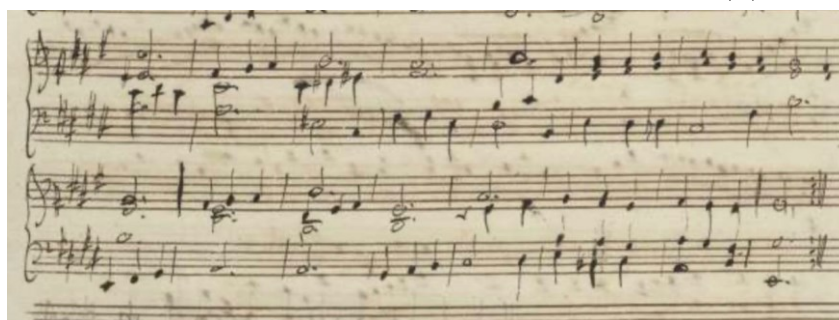
Додаток Б, №12

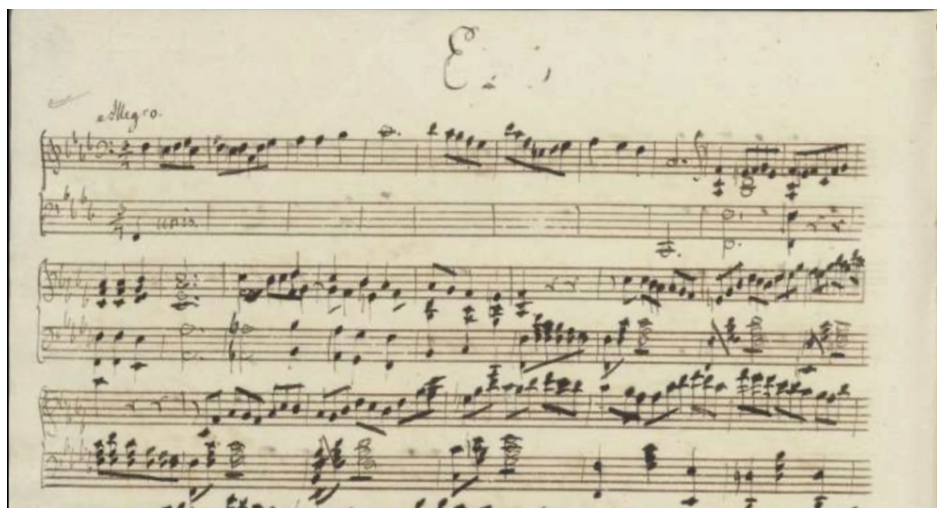


Додаток Б, №13

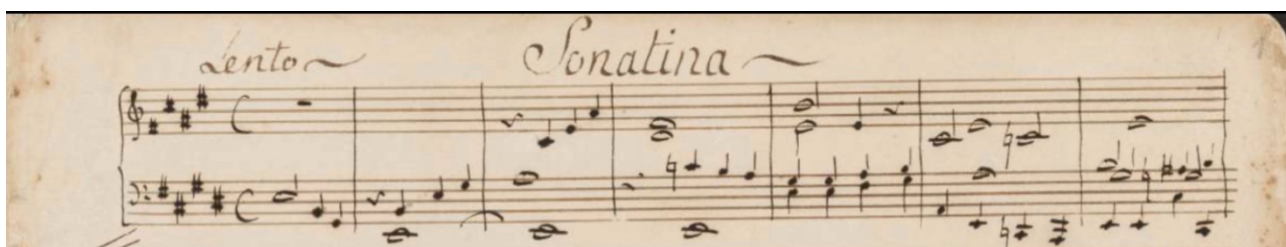


Додаток Б, №14

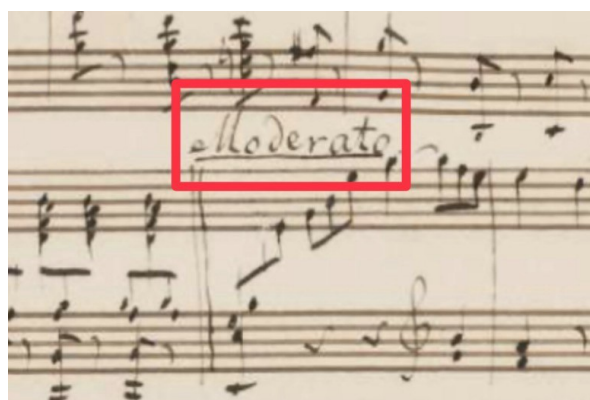
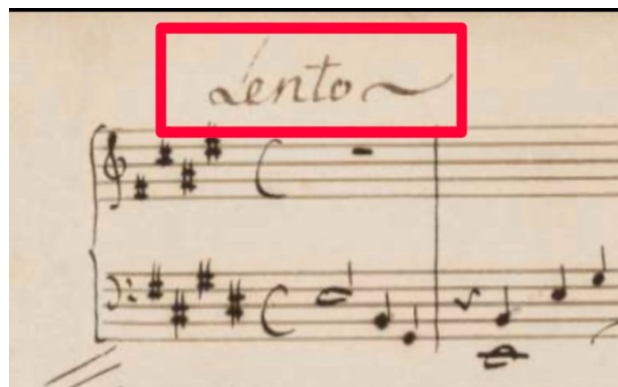
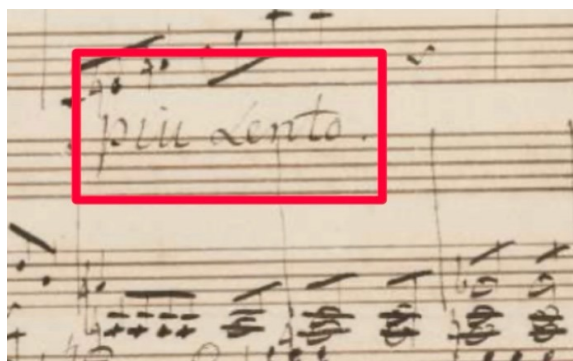




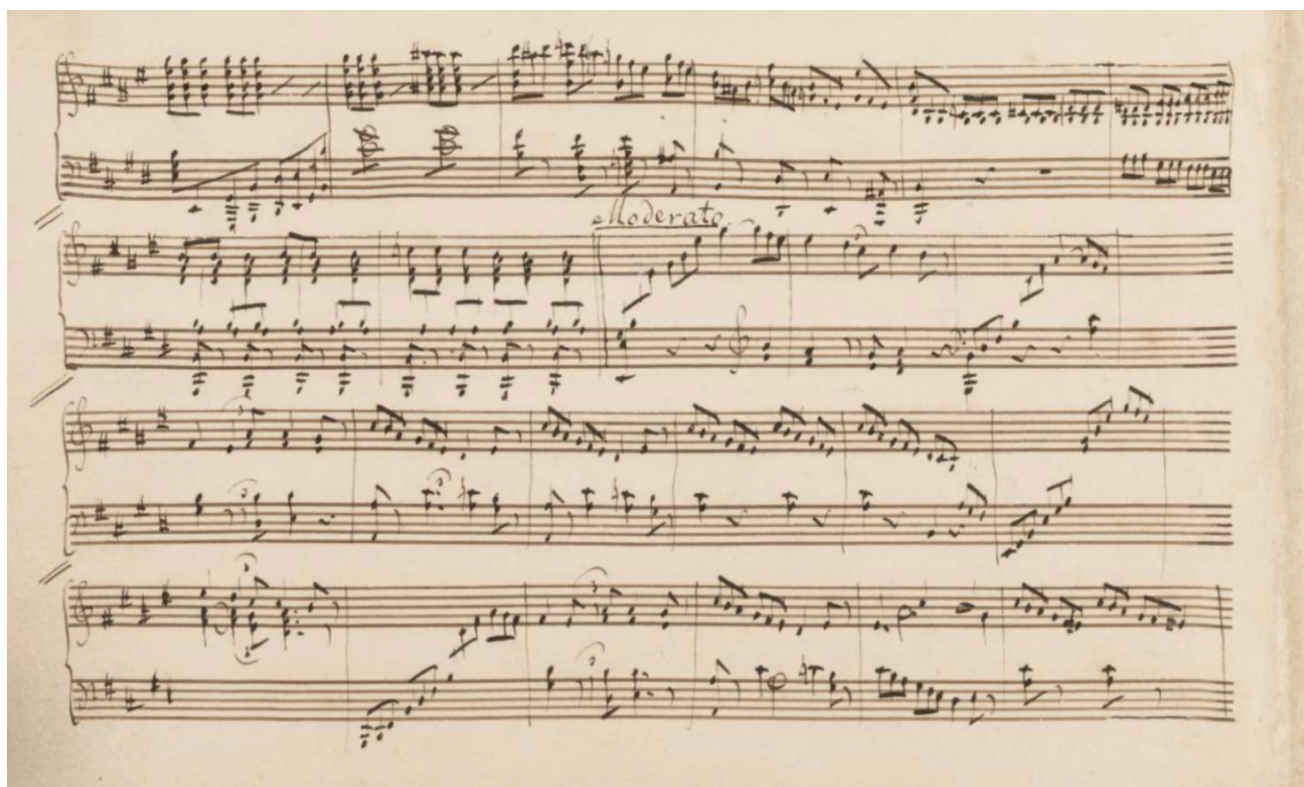
Додаток Б, №16



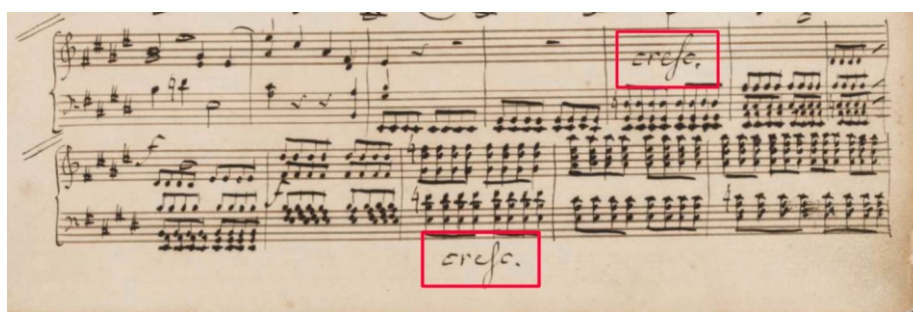
Додаток Б, №17



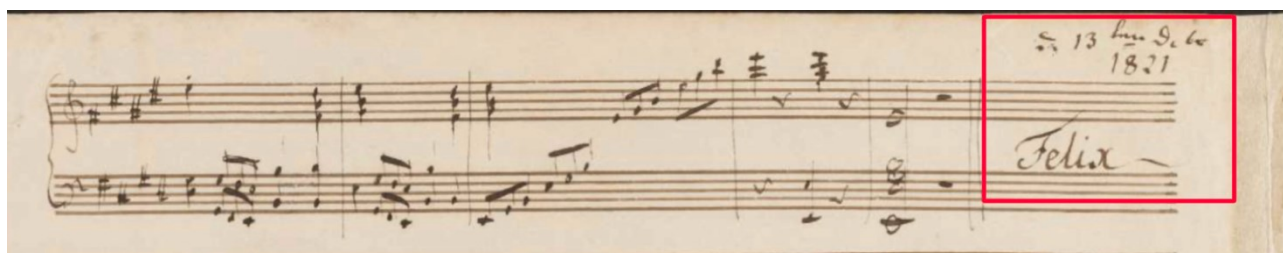




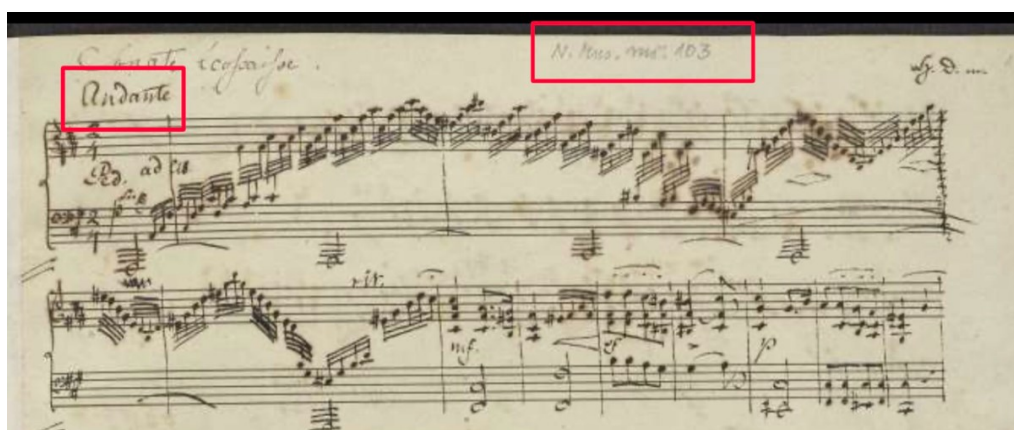
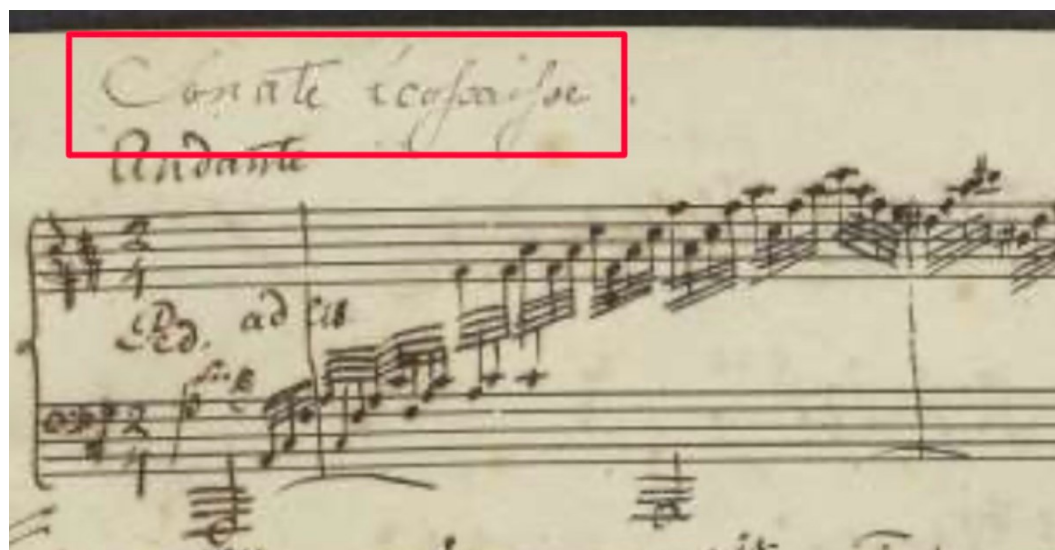
Додаток Б, №19



Додаток Б, №20

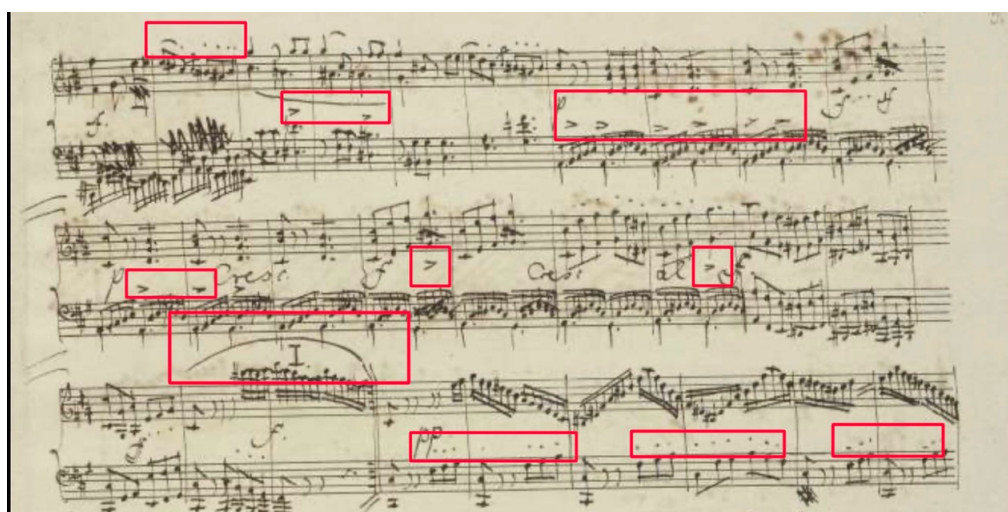


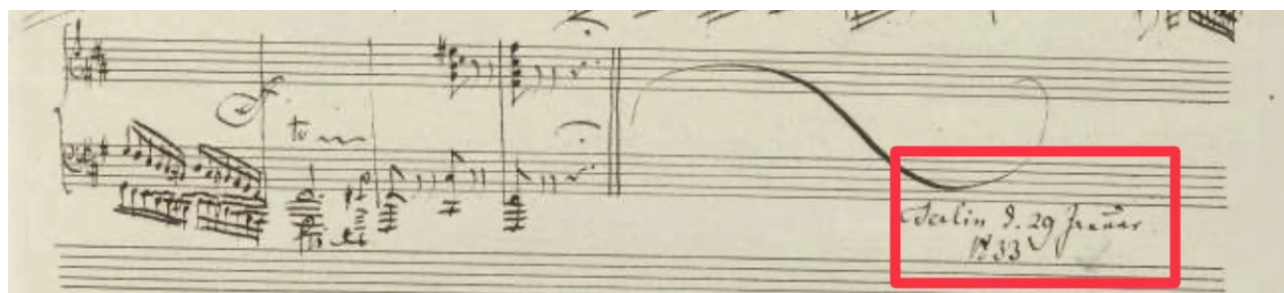
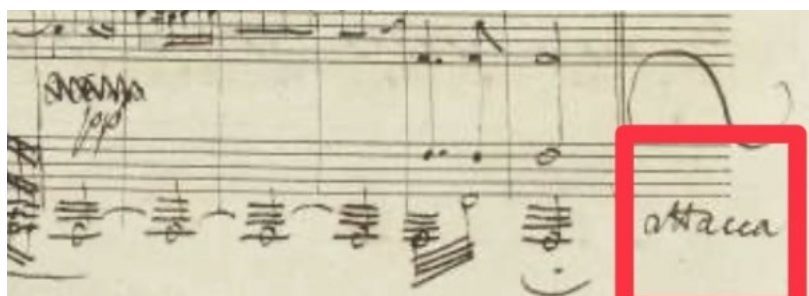
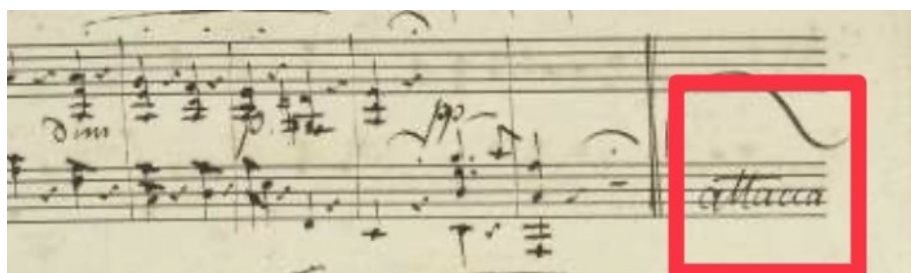
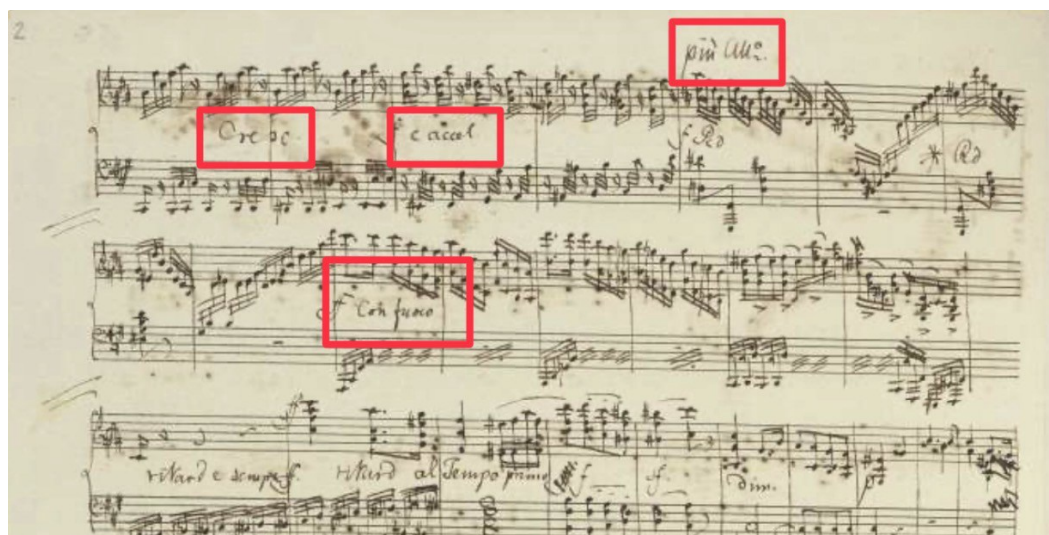












*Додаток В***Публікації за темою дисертації****Статті у фахових виданнях України (категорія Б):**

1. Мартянова, А. В. (2024) «Нове життя» маловідомих фортепіанних сонат Ф. Мендельсона-Бартольдї. *Аспекти історичного музикознавства*, 37, 116–137. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-37.06>  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS\\_37-116-137-Martianova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-116-137-Martianova.pdf)
2. Мартянова, А. В. (2025) Фантазія («Шотландська соната») Ф. Мендельсона: вплив жанрової атрибуції на виконавську інтерпретацію. *Аспекти історичного музикознавства*, 40, 170–190. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-40.09>  
[https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt\\_40\\_9\\_170-190Martianova.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk40/aspekt_40_9_170-190Martianova.pdf)
3. Мартянова, А. В. (2025) Сонати для двох фортепіано Ф. Мендельсона: становлення жанру та виконавський діалог. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 77, 61–77. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-77.04>  
[https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77\\_4-61-77Martianova.pdf](https://intermusic.kh.ua/vypusk77/PROBL77_4-61-77Martianova.pdf)

**Конференції:**

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і практика» (Харків, 13–14.02.2023 р.);
2. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і практика» (Харків, 11–12.02.2025 р.);
3. Міжнародна науково-практична конференція «Регіональні, національні, міжнародні виміри взаємодії мистецтва, культури і освіти: актуальні проблеми, тенденції та перспективи розвитку» (Івано-Франківськ, 07–08.05.2026 р.);
4. IX Міжнародний музикознавчий семінар «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост) сучасності (Одеса, 29.06–01.07.2026). XXVII;

5. Міжнародна науково-практична конференція «Fundamental and applied scientific research: current state and development trends» (Прага, Чехія, 06–08.07.2026 р.).