

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано № 1

Крищук Василина

ПАУЛЬ ХІНДЕМІТ. ФОРТЕПІАННА СОНАТА № 2 IN G.
ПИТАННЯ СТИЛЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –

Басса О. М.

кандидат мистецтвознавства, доцент

Рецензент –

Липецька М. Л.

кандидат мистецтвознавства, доцент

Львів – 2025

ЗМІСТ

Вступ.....	3
РОЗДІЛ 1. Мистецька спадщина Пауля Хіндеміта	5
1.1.Творчий шлях композитора	5
1.2.Особливості композиторського письма П. Хіндеміта	10
РОЗДІЛ 2. Фортепіанна творчість П. Хіндеміта	12
2.1. Жанр сонати у творчості П. Хіндеміта	13
2.2. Фортепіанна соната № 2.....	16
РОЗДІЛ 3. Особливості інтерпретацій Сонати № 2 Пауля Хіндеміта С. Ріхтером, Г. Гульдом, Ш. Легманн.....	19
3.1. Виконавські портрети С. Ріхтера, Г. Гульда, Ш. Легманн.....	19
3.2. Інтерпретації Сонати № 2 П. Хіндеміта С. Ріхтером, Г. Гульдом, Ш. Легманн.....	23
3.2.1. Перша частина Сонати № 2 П. Хіндеміта в інтерпретації трьох відомих піаністів.....	23
3.2.2. Інтерпретаційні рішення другої частини Сонати № 2 П. Хіндеміта.....	26
3.2.3. Третя частина Сонати у виконанні піаністів С. Ріхтера, Г. Гульда, Ш. Легманн.....	28
ВИСНОВКИ.....	31
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	33

Вступ

Актуальність теми: Особистість Пауля Хіндеміта — німецького композитора, альтиста та скрипаля, диригента, педагога, музичного теоретика й, водночас, глибокого мислителя — займає особливе місце не лише в історії музичного модернізму, але й у загальному культурному просторі останніх ста років. Серед чотирьох основоположників модерністської музичної традиції (Арнольд Шенберг, Ігор Стравінський, Бела Барток, Пауль Хіндеміт) він вирізнявся особливо раціональним та інтелектуальним підходом до творчості. П. Хіндеміт був найбільшим універсал-інструменталістом серед композиторів нового часу, а як композитор він створив вражаючий за обсягом та різноманітністю за характером музичний доробок.

Фортепіанних творів у творчості П. Хіндеміта є невелика кількість, проте вони є гарним прикладом втілення неокласичних принципів. Всі його фортепіанні сонати стали «портретом» інструменту, а також яскраво представляють особливості композиторського письма Пауля Хіндеміта.

Соната № 2 Пауля Хіндеміта займає важливе місце в музичній освіті, її часто вибирають для поглибленого ознайомлення з фортепіанним стилем композитора, завдяки представленню у ній сучасних піаністичних технік і інноваційної гармонічної мови. Цю сонату виконують на конкурсах та використовують у сольних концертах, по-новому інтерпретуючи її і популяризуючи спадщину П. Хіндеміта.

Об’єкт дослідження: Жанр Сонати у фортепіанній творчості Пауля Хіндеміта.

Предмет дослідження: Особливості інтерпретації Сонати № 2.

Мета дослідження: Дослідити Другу фортепіанну сонату Пауля Хіндеміта з позицій стильового аналізу та виконавської інтерпретації як індивідуального підходу у розкритті художнього змісту твору на прикладі виконань Г. Гульда, С. Ріхтера та Ш. Легманн.

Завдання дослідження:

1. Висвітлити творчий шлях у контексті композиторської діяльності П. Хіндеміта.
2. Дослідити жанр сонати у творчості П. Хіндеміта.
3. Виокремити особливості фортепіанної партії у Сонаті № 2.
4. Ознайомитися із виконавськими портретами піаністів (С. Ріхтера, Г. Гульда, Ш. Легманн).
5. Проаналізувати особливості інтерпретацій Сонати № 2 С. Ріхтером, Г. Гульдом та Ш. Легманн.

Теоретична база дослідження: статті, монографії, дисертації та автореферати музикознавців, відео та аудіозаписи виконань.

Методи дослідження:

1. Історико-біографічний — вивчення життєпису та творчості композитора.
2. Джерелознавчо-пошуковий — опрацювання літературних джерел.
3. Типологічний — для узагальнення стилевих рис композиторського письма.
4. Компоративний — з метою виявлення індивідуальних ознак інтерпретацій Сонати № 2 П. Хіндеміта.

Новизна дослідження полягає у представленні теоретичного аспекту Сонати № 2 та її виконавського аналізу на прикладі трьох інтерпретацій — С. Ріхтера, Г. Гульда та Ш. Легманн.

Структура роботи: робота складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 36 сторінки, з них основного тексту – 26 сторінок. Список використаних джерел налічує 29 позицій, з них іноземною мовою – 25.

РОЗДІЛ 1. Мистецька спадщина Пауля Хіндеміта

1.1 Творчий шлях композитора

Народився композитор 16 листопада 1895 року в Ганау-на-Майні, Німеччина. З раннього віку П. Хіндеміт активно займався музикою, проявивши неабияку універсальність в самостійному опануванні гри на інструментах, зокрема на скрипці, альті, контрабасі, фортепіано та ударних. Ця поліфункціональність сприяла його подальшій кар'єрі як композитора, так і виконавця.

Пауль Хіндеміт отримав музичну освіту у приватній консерваторії доктора Йозефа Хоха у Франкфурті. Його викладачем гри на скрипці став Адольф Ребнер, який відіграв важливу роль у творчому розвитку молодого музиканта. Саме під його керівництвом П. Хіндеміт приєднався до струнного квартету Гуго Хеермана, а згодом створив власний квартет. Окрім скрипки, Пауль Хіндеміт активно вивчав композицію, контрапункт, відвідував заняття з диригування, а також самостійно опанував гру на більшості оркестрових інструментів.

Швидке професійне зростання Пауля Хіндеміта підтверджується тим, що у віці 20-ти років композитор зайняв посаду концертмейстера в оркестрі Франкфуртської опери.

Формування музичного стилю П. Хіндеміта відбувалося під впливом таких композиторів, як Йоганн Себастьян Бах, Людвіг ван Бетховен, Йоганнес Брамс, Макс Регер і Ріхард Штраус. Їх ідеї стали основою для розвитку індивідуального композиторського почерку Пауля Хіндеміта, що поєднував традиційні та новаторські підходи у композиції.

В період Першої світової війни у своїй творчості П. Хіндеміт зосередився на камерній музиці, намагаючись вийти за рамки усталених традицій. В цей період він пише такі твори: «Веселу симфоністту», Віолончельний концерт, Фортепіанний квінтет, серед них і вокальні твори: «Меланхолія», «Смерть смерті», «Молода служниця», «Серенади» та інші.

Активна виконавська діяльність П. Хіндемита на посаді концертмейстера в оперному оркестрі проявилася і у композиторській творчості. У 1919 році він звернувся до жанру опери. За словами Йоанни Ксески-Кошалки [20], на початковому етапі творчості Пауль Хіндеміт тяжів до авангардних тенденцій, що знайшли відображення у його експресіоністичних композиціях. Його музика характеризувалася антиромантичними тенденціями, активним використанням дисонансів і пошуком нестандартних художніх рішень. Зразком експресіонізму стали: його перша опера «Вбивця, надія жінок», опера «Свята Сусанна» (1921), ряд пісень та романсів. Поступово особливості експресіоністичного стилю, такі як страх, розпач, катастрофа та смерть перестали бути актуальними для творів П. Хіндемита – все-таки він тяжів до відображення гумору та жаги до життя, тому песимістичні ознаки стилю не були характерними для його композиторського стилю.

З 1921 року ім'я Пауля Хіндемита пов'язане з Донауешингенським фестивалем. Цей фестиваль був осередком для молодих сучасних композиторів, де відбувалися прем'єри та пропагувались маловідомі твори. Пауль Хіндеміт тут брав активну участь як організатор, композитор та виконавець. Саме тут був створений його відомий квартет «Амар – Хіндеміт»: Амар Лікко (перша скрипка), Вальтер Каспар (друга скрипка), Пауль Хіндеміт (альт), Моріц Франк (віолончель). Вони виступали не тільки в рамках фестивалю, а й гастролювали Європою, виконуючи сучасні композиції у своїх програмах (квартет проіснував до 1929 року).

На початку 20-х років П. Хіндеміт звернувся до яскравого джазового напрямку, який розповсюджувався Німеччиною. У творах даного напрямку композитор шукав нові ритми, гармонії, тембри, а також почав експериментувати з інструментами та складом для камерних творів. Ці твори набули широкої популярності, зокрема і Сюїта для фортепіано «1922», яка складається з гостроритмічних сучасних танців.

З часом у П. Хіндеміта почали все чіткіше спостерігатися риси неокласичного стилю. Першим твором цього напрямку вважають вокальний цикл «Життя Марії» (1922-1923). За словами дослідників, його поліфонічна фактура із самостійною фортепіанною партією нагадує вокально-інструментальний стиль письма Й. С. Баха.

У 1927 році Хіндеміт переїхав до Берліну, де зайняв посаду професора Вищої музичної школи, розпочавши свою педагогічну кар'єру. Тут він викладав теорію та композицію, створивши індивідуальну методику викладання.

Кінець 1920-х років відзначився значними змінами в музичному житті Європи. Зокрема, зростала популярність кінематографічної та радійної музики, розвивався ринок звукозапису. Спільно з представниками «Молодіжного руху» Пауль Хіндеміт орієнтувався на потреби часу – працював над створенням доступної музики для ширших верств населення. Ці принципи простежуються у концепції *Gebrauchsmusik* («утилітарної музики»). Його композиції цього періоду відзначалися спрощеною виконавською технікою та більш доступною музичною мовою.

Також у цей час відбувалися технічні інновації у сфері музичних інструментів, зокрема були створені механічні орган та фортепіано. Композитор активно експериментував із цими інструментами – вони знайшли своє призначення у музиці до кінофільмів «Ранковий привид», «Кіт Фелікс у цирку».

«П. Хіндеміт передусім пише музику, на яку існує попит і яка є затребуваною: музику для інституцій музичного життя (опери, концерти, камерна музика), музику для нових медіа (радіо, механічні інструменти)» [11].

У період 20-х-поч. 30-х років П. Хіндеміт створив «Музику для фортепіано» ор. 37, «Камерну музику» №5, 6 та 7, «Музику для струнного оркестру, флейт і гобоїв» (ор. 43, №1), 4 частини збірки інструментальних ансамблів «*Schulwerk*», оперу «Сьогоднішні новини», «Концертну музику

для альта і камерного оркестру» (ор. 48) та «Концертну музику для фортепіано, мідних духових та арф» (ор. 49). Також у цей період композитор звернувся до жанру хорової музики, створивши твори для хору а *soprano* та ораторію «Безкінечне».

З 1932 року П. Хіндеміт розпочав роботу над оперою «Художник Матіс», у якій відобразив свої внутрішні переживання та тривожні передчуття щодо політичної ситуації у Німеччині. Проте прем'єра опери не відбулася через заборону нацистської влади. Попри це, у 1934 році композитор зумів випустити одноіменну симфонію «Художник Матіс», яка стала своєрідною відповіддю на виклики часу. Згодом нацистська влада почала кампанію проти П. Хіндеміта та його творчості. В результаті, з 1934 року виконання його музики у Німеччині було офіційно заборонено.

Наступний період творчого шляху П. Хіндеміта відбувався у постійних еміграціях. Проживаючи у Швейцарії, він активно займався публіцистичною діяльністю: писав педагогічні статті та працював над «Посібником з композиції», у якому виклав основні принципи власного музичного письма.

У 1935-1936 роках П. Хіндеміт створив цикл сонат для майже усіх інструментів, включаючи фортепіано. Водночас, він написав Концерт для скрипки з оркестром та займався оркеструванням вокального циклу «Життя Марії» для голосу з оркестром.

Після еміграції до США композитор викладав у Єльському університеті. Там він очолював клас камерного ансамблю старовинних інструментів, викладав композицію та історію музично-теоретичних систем.

Особливого значення у творчості П. Хіндеміта набув 1942 рік – завершення написання одного з найвідоміших творів – фортепіанного циклу «*Ludus tonalis*». Цей цикл, створений за аналогією «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, демонструє нову музичну систему з новим трактуванням тональності. Основною відмінністю його системи

була рівноправність усіх 12-ти звуків хроматичної гами, що відрізняло її від традиційних гармонічних принципів.

У цей період П. Хіндеміт створив свою Першу симфонію, балет «Чотири темпераменти», Сонату для органа №3 та Віолончельний концерт, 6 струнних квартетів, Концерт для фортепіано з оркестром, Симфонію «Serena», «Симфонічні метаморфози тем Вебера», Увертюру «Амур і Психея» та теоретичну працю «Elementary training for musicians».

Після закінчення Другої світової війни П. Хіндеміт відновив лекційну діяльність у Європі, виступаючи з лекціями у Гарвардському та Цюрихському університетах. В той час музика П. Хіндеміта набула широкої популярності: виконувалися його струнні квартети, опери, фортепіанні твори, включаючи цикл «Ludus tonalis», який став символом німецької музичної культури свого часу.

В останнє десятиліття свого життя П. Хіндеміт ще більше розширив свою поліфункціональність як музиканта і почав диригентську діяльність. Із творів, написаних в останні роки композитора, можна виділити: «Симфоністу у тональності E», концерти для різних інструментів з оркестром (валторна, арфа, труба, фагот), а також твір «Чотири темпераменти» для фортепіано та струнного оркестру.

Насиченість життєвого шляху, поліінструментальність, різноманітність діяльностей та плідність Пауля Хіндеміта як композитора і музичного діяча – вражає. Він є одним із ключових постатей музичного мистецтва XX століття, а його творчість не втрачає популярності серед музикантів і у сьогоденні.

1.2 Особливості композиторського письма П. Хіндеміта

Пауль Хіндеміт є одним із головних представників неокласицизму. За словами Йоанни Ксески-Кошалки, П. Хіндеміт прагнув не лише зберегти найвищі досягнення музичної традиції, а й поєднати їх із сучасними композиційними й культурними контекстами. Він вважав, що фундаментальні принципи музичного мистецтва залишаються незмінними упродовж усієї історії. Відтак, у його творах помітні звернення до різних історичних стилів: григоріанського хоралу, народної пісні, числової символіки [20].

Проте, використання традиційних музичних форм, таких як сонатне Allegro, рондо, токато, пассакалія, фуга, варіації та інших не можна розглядати як просту стилізацію чи імітацію старовинної музики. П. Хіндеміт прагнув до балансу між структурною організацією твору та відкритістю до нових музичних експериментів. Тому застосування цих форм у творчості композитора сприяє звільненню мелодичної лінії від жорстких тональних схем і, навпаки, надає творам свободу та імпровізаційність.

Окрім цього, використання згаданих форм сприяло розвитку лінійної фактури та нового поліфонічного мислення. За словами дослідників, Пауль Хіндеміт активно досліджував взаємозв'язки між горизонтальним та вертикальним аспектами музичної тканини, що дозволяло йому інтегрувати традиційні принципи контрапункту із сучасними композиційними методами. Таким чином, його підхід поєднував історичні стилістичні елементи з новаторськими засобами музичної виразності, що дозволяло йому створювати оригінальні й водночас структурно виважені твори [6].

Важливим елементом композиції у творчості Пауля Хіндеміта є ритм. У своїй праці «Unterweisung im Tonsatz» («Настанова з композиції»), П. Хіндеміт розглядає ритм поряд із мелодією та гармонією, як ключовими складовими музичної форми. Він підкреслює, що ці елементи визначають

основний розвиток і структуру твору. За дослідженнями, П. Хіндеміт спирався на ритмічні теорії Гуго Рімана, зокрема у питанні різниці між метром і ритмом. Метр він розглядав як передбачуваний, періодичний і симетричний, тоді як ритм — як вільну та, на перший погляд, неупорядковану активність усередині метричної структури.

Його ритміка дуже виразна, часто переважає моторний характер, що іноді наближується до механічності. У своїх композиціях П. Хіндеміт часто використовував складні ритмічні структури та синкопованість, що надає свободу та нове забарвлення у трактуванні класичних музичних форм. Таким чином, ритміка теж відображає його прагнення до балансу між структурною організацією та творчою свободою.

Ще одним важливим аспектом його естетики було критичне ставлення до надмірної технічної віртуозності, якщо вона не була підпорядкована глибшому музичному змісту. Він вважав, що справжнє виконавське мистецтво має базуватися не лише на технічній майстерності, а й на здатності передавати ідейний зміст твору.

РОЗДІЛ 2. Фортепіанна творчість П. Хіндеміта

Твори для фортепіано у творчості Пауля Хіндеміта, порівняно з іншими напрямками, займають невелику частину композиторської спадщини. До них він звертався протягом усього творчого шляху, тому вони належать до різних стильових напрямлень.

Ludus Tonalis (від лат. «Гра тональностей») — масштабний поліфонічний цикл, який є «відповіддю» до «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Цей цикл складається з прелюдії, 12 фуг, що розділені 11 інтерлюдіями, та постлюдії. Тут представлена нова система тональних зв'язків, запропонована П. Хіндемітом: тональності фуг розташовані в порядку спадного акустичного споріднення до головної тональності. До мажор, вони утворюють послідовність C-G-F-E-A-Es-As-D-B-Des-H-Fis.

Сюїта «1922» написана у період ранньої творчості, коли композитор «шукав» свій стиль. Цей твір поєднав у собі елементи джазу, що набув популярності у Німеччині на початку 20-х років, а також тут вже проявляється схильність до неокласичної особливості — звернення до жанру барокової сюїти. Твір складається з танців сучасності П. Хіндеміта та характерних частин: «Marsch», «Shimmy», «Nachtstück», «Boston», «Ragtime». Контраст спостерігається за внутрішніми та психологічними відчуттями.

До жанру сонати Пауль Хіндеміт звертався найчастіше. Крім трьох сольних Фортепіанних сонат у його творчому доробку ще є два приклади 4-ручних сонат. «Соната для двох фортепіано» складається з п'яти частин, кожна з яких репрезентує окремий образно-стильовий пласт. Будова сонати вказує на синтез двох жанрових форм — сонати та сюїти. Тут поєднуються традиції французьких клавесиністів, принципи сонатного Allegro, речитатив, канон та масштабна фуга. «Соната для фортепіано в чотири руки» — це концертний твір, що на відміну від сольних сонат, вирізняється блиском, яскравою колоритністю та ефектністю. Пауль

Хіндеміт, у своїх 4-ручних творах, наче хотів показати весь діапазон та можливості інструменту.

2.1 Жанр сонати у творчості П. Хіндеміта

З 1935 року, П. Хіндеміт активно займався написанням сонат для багатьох інструментів: для духових (для флейти, гобоя, англійського ріжка, кларнета, фагота, труби, валторни, тромбона, туби з фортепіано), струнних (для скрипки, альту, віолончелі, контрабаса з фортепіано), фортепіано, органу та арфи. До 1955 року у його творчому доробку було налічено 26 сонат. Їх значна кількість відображає життєві обставини композитора у 1930-х роках. Через обмеженість нацистським режимом своєї музичної діяльності та можливостей для публічних виступів, композитор зосередився на домашньому музикуванні. Так, володіючи більшістю інструментів, він разом із дружиною виконував ці твори вдома.

Кожна соната П. Хіндеміта є своєрідним музичним портретом інструмента, для якого вона написана. Індивідуальність сонат підсилюється різноманітністю форм, що особливо помітно у фінальних частинах. Наприклад, у Другій фортепіанній сонаті композитор додає повільний відступ, який «обрамлює» Рондо і ніби виконує функцію повільної частини класичного сонатного циклу. Деякі із сонат містять біографічні зв'язки. Наприклад, Перша фортепіанна соната була натхненна віршем «Der Main» («Майн») Фрідріха Гельдерліна та відображає прив'язаність композитора до рідної землі.

«Насправді сонати відображають музично-теоретичні уявлення, яких Пауль Хіндеміт дійшов під час роботи над «Настановою з композиції». Триголосна фактура, в якій написані всі сонати, є виразом його переконання, що слухач може чітко сприймати не більше трьох одночасно звучних голосів. Крім того, лише триголосся дозволяє безсумнівно визначити гармонійну приналежність звуків. Інші основоположні

принципи, розроблені в музичній теорії П. Хіндемита, такі як перевага секундових інтервалів у мелодиці, також інтегруються в композицію» [11].

Всі три сонати написані у 1936 році, та у тому ж році опубліковані окремими виданнями видавництвом Schott and Co., Ltd., Лондон, з авторськими правами, що належали B. Schott's Söhne, Майнц [10].

Попри складний історичний період 1930-х років, фортепіанні сонати позбавлені надмірної емоційної напруги – в них відсутня драматична експресія, біль або розпач. На ряду з творами, які мають впливи експресіоністичного стилю раннього творчого періоду композитора, ці сонати характеризуються стриманістю та лаконічністю висловлювання.

Фортепіанні сонати П. Хіндемита мають класичну чітку структуру. В них поєднується поліфонічна фактура з новими експериментальними гармоніями. Окрім поєднання різних стилів у фортепіанних сонатах збереглась характерна риса композиторського письма П. Хіндемита – моторність, яка збагатилась кантиленністю та барвистістю. Важливою рисою фортепіанних сонат є оповідальний характер: тематичний розвиток відбувається послідовно та логічно, поєднуючи строгість викладення матеріалу та виразність мелодичних ліній.

Для музики П. Хіндемита здебільшого характерна шляхетність та прямолінійність, уникнення зовнішніх ефектів. Таким чином, три фортепіанні сонати П. Хіндемита – витвори високого мистецтва, які водночас є інтровертними, виваженими та емоційно рафінованими.

У технічному аспекті сонати є віртуозними й непростими для виконання, що ускладнює їх інтерпретацію. Вони є справжніми перлинами у фортепіанній літературі і заслуговують на увагу в концертному репертуарі піаніста-виконавця.

Перша фортепіанна соната П. Хіндемита «Der Main» репрезентує своєрідний перехідний етап між експресіоністичними пошуками раннього творчого періоду композитора та більш об'єктивованим,

конструктивістським стилем його зрілих творів. Серед усіх сонат цей твір вирізняється найбільшою емоційною насиченістю, розгорнутістю форми та контрастністю музичної мови. Незважаючи на загалом неокласичну естетику, композиція містить виразний романтичний компонент: композитор звернувся до літературного джерела – поезії Фрідріха Гельдерліна «Der Main», що свідчить про глибокий змістовий зв'язок між музикою та словесною образністю.

«Соната П. Хіндеміта №1 для фортепіано відома своєю складною гармонійною мовою та структурою. Композитор уникає традиційної тональності в сонаті, замість цього використовуючи власну систему тональної ієрархії, яка надає пріоритет інтервальному відношенню над звичайною гармонією. Цей метод створює унікальний звуковий ландшафт, що характеризується непередбачуваністю та нюансованими виразами» [28].

Серед трьох фортепіанних сонат П. Хіндеміта найбільшого визнання здобула третя соната, яка вирізняється характерними рисами композиторського стилю та яскравим поєднанням традиційних та новаторських елементів. Також третя фортепіанна соната «найбільше наближається до класичного сонатного ідеалу, а саме до чотиричастинного архетипу Л. ван Бетховена, який надихав покоління композиторів протягом XIX-XX століть» [25].

Третя фортепіанна соната має більший масштаб у порівнянні з Другою сонатою, але при цьому відзначається високим ступенем структурної компактності. Її образний світ позбавлений ліричної широти Першої сонати, однак і тут відчувається амбіційність задуму та орієнтація на віртуозне виконання.

2.2 Фортепіанна соната № 2

Друга фортепіанна соната (in G) П. Хіндеміта написана у 1936 році. Цей твір є свідченням геніального поєднання класичних форм із сучасною гармонічною мовою. Технічні труднощі та емоційна глибина сонати відкриває перед виконавцями великий спектр виразових можливостей для інтерпретації.

Ця соната є найбільш лаконічною з трьох фортепіанних сонат Пауля Хіндеміта – сам композитор вважав її сонатиною. Соната є дуже чіткою за формою та фактурою. Перші дві частини короткі, із контрастними сюжетами, але без значного розвитку. Невеликий повільний вступний розділ передує третій частині, який за образним наповненням, здавалося б, є кульмінацією драматургії сонати. Однак, незабаром виявляється, що ця серйозна «промова» є лише вступом до веселого рондо-фіналу. Короткий епілог завершує сонату несподівано похмуро.

Цей фортепіанний твір «відображає унікальний підхід П. Хіндеміта до тональності та музичної структури, зміцнюючи його репутацію ключової фігури в музиці ХХ ст.» [29]. У сонаті П. Хіндеміт поєднує тональні та атональні елементи, завдяки чому формується широкий спектр гармонічних співзвуч і дисонансів. У фактурі сонати простежуються риси полігармонії, складні акордові структури, активне використання хроматизму.

Спираючись на барокові зразки, у Другій фортепіанній сонаті особливу роль відіграють його контрапунктні техніки, що забезпечують взаємодію кількох самостійних мелодичних ліній, які органічно співіснують і збагачують одна одну разом із «ритмічним драйвом та збалансованим поєднанням ліризму із структурною строгістю» [17].

«Соната № 2 для фортепіано була написана в період значних мистецьких та особистих проблем для П. Хіндеміта. Підйом нацистського режиму в Німеччині створив пряму загрозу його кар'єрі та філософському світогляду. Таким чином, цей твір можна розглядати як заяву про музичне

новаторство і як непомітний акт непокори культурній політиці того часу. Його прем'єра відбулася в середовищі, яке дедалі ворожіше ставилося до нових музичних мов, що зробило його визнання та успіх ще більш значним» [29].

Друга фортепіанна соната була добре сприйнята і слухачами, і критиками. Її прем'єра стала ключовим моментом у кар'єрі П. Хіндеміта, продемонструвавши здатність композитора поєднувати складність та доступність. Твір було опубліковано незабаром після його дебюту, що дозволило охопити ширшу аудиторію та вплинуло на покоління композиторів та піаністів.

Будова сонати:

1 частина - *Mäßig schnell* (помірно швидко)

2 частина - *Lebhaft* (жваво)

3 частина - рондо (*Bewegt*), яке обрамлене повільним трагічним розділом (*Sehr langsam*)

Перша частина сонати демонструє майстерність П. Хіндеміта в тематичному розвитку та контрапункті, побудованому на основі, яка кидає виклик умовностям сонатної форми. Друга частина, навпаки, служить інтроспективною інтерлюдією, використовуючи пишні гармонії та розлогі ліричні лінії. Фінальна частина складається із повільного трагічного вступного розділу та Рондо, в якому переважає динамічність розвитку та ритмічна чіткість. Завершується частина темою, побудованою на матеріалі вступу, яка модулює до тонального центру «Соль».

Серед виконавців Сонати № 2 є: Святослав Ріхтер, Гленн Гульд, Шира Легманн, Рональд Туріні, Маркус Беккер, Девід Кореваар, Мауріціо Пачіарієлло, Барі Тан, Анн-Гелена Шлютер, Еллі Кассман, Ян Кубіца та інші. Популярність сонати пояснюється її унікальним місцем у фортепіанному репертуарі. Вона долає прірву між гармоніями пізнього романтизму та експериментальними мовами ХХ ст. Віртуозність та експресивна глибина сонати підкорює багатьох виконавців-

інтерпретаторів, а її створення в бурхливі часи та тривалий вплив на виконавців і на аудиторію підкреслюють майстерність музичного вираження П. Хіндеміта.

РОЗДІЛ 3. Особливості інтерпретацій Сонати № 2 Пауля Хіндеміта С. Ріхтером, Г. Гульдом, Ш. Легманн

3.1 Виконавські портрети С. Ріхтера, Г. Гульда, Ш. Легманн

Святослав Ріхтер (1915-1997)

Один з найвідоміших піаністів ХХ ст. – Святослав Ріхтер – прославився надзвичайною кількістю виконаних фортепіанних та камерних творів.

Святослав Ріхтер народився у Житомирі, проживав та навчався в Одесі. З юного віку він грав з місцевими оперними та балетними труппами, а згодом працював акомпаніатором та ко-репетитором в Одеському оперному театрі [1]. У 1937 році, у віці 19 років, вступив до Московської консерваторії у клас Г. Г. Нейгауза.

Репертуар С. Ріхтера був величезний – понад 900 різних творів, та включав в себе творчість різних епох і композиторів. Серед них улюбленими були Й. С. Бах, Р. Шуман, Ф. Шопен, К. Дебюссі, Й. Брамс, Ф. Ліст, а також він активно виконував твори композиторів ХХ століття: А. Берга, А. Веберна, П. Хіндеміта, Б. Бартока, Д. Гершвіна тощо.

Крім сольного виконавства Святослав Ріхтер приділяв увагу і камералістиці: багато грав камерно-інструментальної музики у співпраці з М. Ростропович, Д. Ойстрах, Д. Фішер-Діскау, Н. Дорліак та іншими.

Важливою частиною його творчого життя були записи. Він багато і дуже активно співпрацював з різноманітними фірмами, студіями звукозапису: DGG, EMI та Philips. Ці записи стали фондovими, одними з найкращих світових записів і виконань класичної музики. Існує понад 4000 різних записів творів у його виконанні (за Брюно Монсенжоном).

Мистецтво Святослава Ріхтера виходить далеко за межі виконавської майстерності – у його грі відчувається глибоке філософське осмислення музики та загальнолюдських ідеалів. Його гра була одночасно елегантною

та потужною, вона відзначалася великою палітрою звукових забарвлень та широким динамічним спектром, «він співає на клавіатурі». Його виконання відзначалося бездоганною артикуляцією: кожен звук був вивіреним, кожна фраза – осмисленою. Г. Г. Нейгауз, характеризуючи стиль С. Ріхтера, говорив про його здатність сприймати музику «з орлиного польоту», тобто охоплювати твір у його цілісності, знаходячи найбільш переконливе трактування.

Гленн Гульд (1932-1982)

Відомий канадський піаніст та композитор XX століття.

Народився в Торонто, Канада, де прожив все своє життя. Навчався у Альберта Герреро (фортепіано) та Фредеріка Сільвестра (орган).

У віці 23 років зробив запис Гольдберг-варіацій Баха, який став початком його слави та визнання. Крім цього твору згодом Гленн Гульд здійснив записи усіх великих клавірних творів Баха: Партити, Англійські та Французькі сюїти, 48 прелюдій і фуг, Мистецтво фуґи, інтерпретації яких стали еталонними.

Хоч Гленн Гульд мало виступав на концертній естраді, в його програми входили твори композиторів епохи бароко, класицизму та пізнього романтизму: Й. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Брамс, Ж. Бізе, Е. Гріг, Р. Штраус, Р. Вагнер. Він уникав романтичного репертуару, особливо Ф. Шопена та Ф. Ліста, вважаючи їхню музику надмірно емоційно. Натомість тяжів до поліфонічних і структурно вивірених творів, які дозволяли йому продемонструвати інтелектуальну глибину своєї гри. Також Г. Гульд виконував твори композиторів його сучасників: А. Берга, А. Веберна, П. Хіндемита, Я. Сібеліуса, А. Шенберга тощо.

З 1964 його основною діяльністю лишилися записи. Гленн Гульд співпрацював зі студією звукозапису CBS, де крім записів він вів

щотижневу радіопрограму «Мистецтво Гленна Гульда» та серії присвячені музиці сучасності.

Г. Гульд був не лише виконавцем, а й пробував себе у композиторській творчості. Він написав: дві сонати, струнний квартет, «5 коротких п'єс» для фортепіано, «Liebersen Madrigua» для голосу та фортепіано, твір «So you want to write a fugue?» для 4 голосів та струнного квартету або фортепіано, каденцію для Концерту До мажор Л. ван Бетховена, транскрипцію «Зігфريد-ідилії» Р. Вагнера та транскрипцію опери «Електра» Р. Штрауса. Також написав музику до кінофільмів: «Бійня 5», «Термінальна людина», «Війни».

Ши́ра Легман (1981 р.н)

Ши́ра Легманн – сучасна концертуюча піаністка з широким репертуаром, який охоплює музику від епохи бароко до творів сучасних композиторів [21].

Народилася у 1981 році в Ахені, Німеччина. Вищу музичну освіту здобула в Консерваторії Нової Англії в Бостоні, а також закінчила магістратуру в Музичній школі Бухмана-Мехта при Тель-Авівському університеті. Вона навчалася під керівництвом піаністів Олександра Корсантія, Наталії Тадсон і Михайла Богуславського.

На даний час Ш. Легманн концертує Європою, США, Близьким Сходом (Ізраїль). У своїх концертних програмах найчастіше виконує Гольдберг-варіації Й. С. Баха, «Двадцять роздумів про немовля Ісуса» Олів'є Мессіана, фортепіанну музику Дьєрдя Лігеті, пізній репертуар Мортон Фельдмана та фортепіанну музику Джачінто Шелсі.

Крім сольного виконавства Ш. Легманн є камералісткою, вона є членом ансамблю «Musica Nova Ensemble» та є його художнім керівником. Цей колектив складається з музикантів і саунд-артистів, що створюють та виконують сучасну та експериментальну музику.

У 2019 році, спільно з американським композитором Майклом Пізаро, Ши́ра Легманн записала альбоми «Barricades» та «Й. С. Бах: Клавірні партити № 1, 3, 4».

У 2020 року Ши́ра Легманн звернулася до композиторської творчості: написала твір «Ганг» для акордеону та віолончелі. Також вона створює електронну музику: композиції та саундтреки на основі робіт у комп'ютерно-графічному форматі (графічних романів, анімації та відеоарту).

3.2 Інтерпретації Сонати № 2 П. Хіндемита С. Ріхтером, Г. Гульдом, Ш. Легманн

Один з найвідоміших піаністів ХХ ст. – Святослав Ріхтер – прославився незвичайною кількістю виконаних фортепіанних та камерних творів. Значне місце в його репертуарі посідають твори композиторів ХХ ст.

Виконання сонати С. Ріхтером вирізняється дуже структурованою драматургією. Піаніст зосереджує увагу на збереженні цілісності сонатного циклу, а філософське заглиблення у суть твору поєднується із яскравою емоційною палітрою та логічною трансформацією образів.

Геніальний інтерпретатор музики Йоганна Себастьяна Баха – Глен Гульд – завжди вражає своєрідним виконанням фортепіанних творів ХХ ст. Виконавець-інтроверт, заглиблений у внутрішній світ та досягнення вищих матерій, вражає філософською інтерпретацією творів. «Бахівське» прочитання Г. Гульдом Фортепіанної сонати №2 П. Хіндемита виявляється в надзвичайному поліфонічному розумі виконавця та його раціональному підході до інтерпретації. Це виражається в тонкому відчутті сплетіння голосів та продуманою артикуляцією, що надає сонаті зовсім іншого наповнення.

Інтерпретація сонати сучасною піаністкою Широю Легманн відкриває нам третє бачення виконання Сонати № 2 П. Хіндемита – романтичне. Вона зосереджує увагу на світлій меланхолії та витончених образах з епізодичними появами саркастичного настрою.

3.2.1. Перша частина Сонати № 2 П. Хіндемита в інтерпретації трьох відомих піаністів

В першій частині сонати Святослав Ріхтер дуже тонко продемонстрував дуальність образів цієї музики: постійне коливання мажору та мінору, напруженого драматизму та певної меланхолії, яка ніби огортає вольовий дух середнього епізоду.

В першій темі першої частини сонати у виконанні С. Ріхтера можна почути, що виконавець надає важливе значення усім затактовим вісімкам (хоча сама соната не починається із затакту). Надзвичайно майстерним є виконання піаністом довгих фраз, які поліфонічно переплітаються одна з одною. Цими ефектами С. Ріхтер наділяє музику першої частини постійним рухом вперед.

Вже в перших 16 тактах сонати – перша тема – інтерпретатор визначає незвичний образний вектор частини, що передбачає подальшу драматургію частини. Зв'язка між першою і другою темами (26-40 тт.) – це поява нового образу певного протиріччя, який хвилями огортає першу тему.

Друга тема (41-55 тт.) у виконанні С. Ріхтера – контрастна до першої теми: піаніст наділяє її світлим характером, а згодом – навіть грайливим. Ця тема містить в собі фактурні та образні трансформації, які раптово приводять до матеріалу зв'язуючої теми (63 т.). Тут тема зв'язки набуває найбільшого розвитку та бере на себе функцію розробки першої частини. Її стрімкий порив, який приведе до кульмінації, виконавець підсилює значним *accelerando*. Віртуозне виконання С. Ріхтера цього епізоду вражає, а саме його чітка артикуляція пасажів та октавні стрибки у швидкому темпі.

У 95 т. відбувається кульмінація першої частини, яка є реінкарнацією першої теми та продовжує драматичний характер розробки. Друга хвиля кульмінації у виконанні С. Ріхтера звучить із ще більшим динамічним відтінком. Після того, як кульмінація згасає – відбуваються різноманітні трансформації другої теми, яка немов «вливається» в першу тему – коду частини. Таким чином, композитор створив картину замкнутого кола. Інтерпретаторський погляд С. Ріхтера майстерно відтворив композиторський та власний виконавський задум у невеликій, але змістовній картині першої частини сонати.

Г. Гульд, дещо ігноруючи темпове позначення композитора «*Досить швидко*» («*Mäßig schnell*») в першій частині сонати, зосереджує увагу на поліфонічному проведенні голосів і артикуляційно підкреслює це голосоведення. Перша тема у виконанні Г. Гульда звучить зовсім в іншому характері, аніж у попереднього виконавця (С. Ріхтера), завдяки тому, що партію лівої руки піаніст трактує як окремий і дуже важливий голос, який навіть вступає в суперечливість із мелодією в партії правої руки. Зв'язка між двома темами (26-40 тт.) у його виконанні спочатку звучить дуже гостро та вперто, але друга тема підготована виконавцем м'якшим переходом із заповільненням.

Друга тема не дуже змінює свій характер у виконанні Г. Гульда. Її образність не така контрастна, не зважаючи на більш спокійний та мінорний тон. Розробковий матеріал на основі зв'язуючої теми в інтерпретації Г. Гульда звучить дуже стримано, важко, із підкресленою октавою при зміні гармонії в партії лівої руки та дуже чіткою артикуляцією шістнадцятих в партії правої руки. Це надає музиці барокової вираженості. Лише останні такти перед кульмінацією (91-94 тт.) виконавець дозволяє собі невелике *accelerando*.

Кульмінація у його виконанні звучить достатньо стримано, без бурхливих емоційних підйомів. Підхід до другої теми після кульмінації виконавець дещо відокремив, що раптово переносить слухача у сферу зовсім інших емоцій. Г. Гульд своєрідно та цікаво артикуляційно підкреслює фактурні зміни в проведенні другої теми, відтягуючи деякі мотиви теми. Кода частини звучить дуже строго, навіть дещо пригнічено (в порівнянні з попередньою другою темою), що лишає за собою багато питань та роздумів.

У виконанні Шири Легманн перша тема має дуже спокійний та ліричний настрій. Її трактуванню зв'язуючої теми також не характерний

драматизм, як у попередніх виконавців. Навпаки, тут панує веселий, сповнений надій настрій.

Трактування другої теми частини Ш. Легманн є подібним за характером до першої теми: вона стає більш пісенна та радісна. Лише у розробці, перед кульмінацією, виконавиця змінює образ на більш драматичний.

У виконанні Ш. Легманн кульмінація частини звучить помпезно тільки перші 6 тактів. Наступна хвиля у вже не така драматична і динамічно поступово відходить. Дещо відсторонене виконання другої теми та коди свідчить про незавершеність, що підкреслена запитальними інтонаціями музики.

3.2.2. Інтерпретаційні рішення другої частини Сонати № 2 П. Хіндеміта

Друга частина у темпі *Lebhaft* – («жвавий») у розмірі $\frac{3}{4}$ - написана у жанрі вальсу, що незвично для сонатного циклу. Тут чергуються довгі висхідні пасажі із статичними акордами, підкреслюючи більш поважний характер.

У виконанні С. Ріхтера друга частина сонати звучить дуже легко, польотно. Виконавець пришвидшує темп на початку частини, що додає безтурботності цій музиці. Проте, при акордовій фактурі (з 32 т.) темп стає дещо стриманіший, а в тактах 42-43 – навіть повільніший, що підготовлене композитором динамікою *pp*. Наступна вальсова тема (44-55 тт.) звучить контрастно: вона більш масивна, фактурно насичена октавами, а також стрибками в партії лівої руки з динамікою *f*.

Наступна тема (56-68 тт.) знову звучить на великому контрасті до попередньої, так як фактура стала досить прозорою, а динаміка змінилась на *tr*. Виконавець дуже впевнено доводить другу хвилю цієї теми до її кульмінації, після чого раптово вривається початкова тема на *p* (69 т.).

Надалі репризний розділ виявляється у повторному проведенні тем в інших тональностях, що приводить до кульмінації частини (97 т.).

Заключний розділ характеризується декількома підйомами із питальними інтонаціями, проте утверджується у заспокоєному вальсі і ставить крапку початковим пасажем. Віртуозні польотні пасажі в другій частині сонати у виконанні С. Ріхтера звучать надзвичайно артикульовано та легко. Майстерне володіння фразуванням, відчуття довгих нерозривних ліній, які динамічно коливаються – надають особливості цій інтерпретації.

Друга частина у виконанні Г. Гульда знову звучить повільніше, ніж зазначено у тексті. Це дозволяє виконавцю урізноманітнити артикуляційні прийоми. У порівнянні із попереднім виконанням, інтерпретація характеру частини гостріша та розкутіша. Усі теми у його виконанні витримані у одному характері. Навіть тема у 56-68 тактах звучить не лірично, а так само гостро, як і попередні, що не дає слухачу переключитись на інакший образ.

Кульмінація частини (з 97 такту) доповнюється невеликим *accelerando*, що додає музиці ще більшої жвавості. Декілька пасажних підйомів на *crescendo* в кінці частини (117-128 тт.) інтерпретатором вирішені навпаки – на *diminuendo* – це підреслює питальні інтонації.

Виконання Г. Гульдом другої частини сонати демонструє дуже цікаву танцювальну картину, яка може слугувати навіть самостійним твором. Особливості виконавства геніального піаніста збагачують образність цієї музики, що дотепер звучить своєрідно та свіжо.

Інтерпретація Шири Легман другої частини сонати – емоційна та виразна. Її романтичне *rubato* вдало підходить до цієї музики. Початкова тема частини у її виконанні звучить дещо важко, але це надає можливості провести подальші теми в зовсім іншому емоційному ключі. Кожну з наступних тем (такти 44-55 та 56-68) Шири Легманн значно відокремлює

за допомогою цезур – вона наче дає слухачеві мить для пережиття почутого.

Довгий нерозривний підхід до кульмінації відчувається на одному диханні, а сама кульмінація логічно рухається вперед. Кода врівноважена, у звучанні інструменту з'являються більше імпресіоністичні кольори.

У виконанні піаністки Ш. Легман друга частина набуває дуже витонченого романтичного образу. Швидка зміна станів від ніжних до запальних в поєднанні з віртуозністю та тонким відчуттям часу робить це виконання цінним та цікавим.

3.2.3. Третя частина Сонати у виконанні піаністів С. Ріхтера, Г. Гульда, Ш. Легманн

Рондо в третій частині передує повільний епізод. Святослав Ріхтер помітно трактує його більше як вступ до рондо. У його виконанні відчувається строгість та напруга, велика концентрація думки, яка фактично має три фази – 1-9 тт., 10-15 тт., 16-20 тт.

Гленн Гульд цьому вступу надає вагомішого значення – в його виконанні цей епізод звучить як повноцінна частина. Виконавець зосереджує увагу на світлих тонах, вперше за всю сонату у його виконанні відчувається лірика, деяка ностальгічність. Цікавою є інтерпретація акордів у лівій руці в 11 та 12 тактах: він трактує їх як арпеджіато. Сміслова кульмінація у виконанні Г. Гульда приходить до третьої фази – *Ruhig* («тихо»). Відмінним від інтерпретації С. Ріхтера є виконання акордів у 18 такті. Їх Г. Гульд розкладає на три групи, що додає більш поважного характеру кульмінації.

Виконання Ш. Легманн повільного епізоду вирізняється надзвичайною проникливістю та глибиною. Фразування, вивіреність темпів та загальний розвиток до кульмінації цього розділу – дуже гармонічно звучать у інтерпретації виконавиці.

Після повільного вступу, рондо звучить дуже контрастно – веселе, стрімке, саркастичне. Основна тема – рефрен – епізодично з'являється, трансформуючись тонально та фактурно, і проходить у різних голосах. Епізоди мають поліфонічну фактуру та хвилеподібний розвиток, що проявляється у хроматичному наростанні до вершини і низхідним пасажем.

Рондо у виконанні С. Ріхтера звучить значно швидше, за темп, який зазначений композитором, проте це не заважає, а навпаки, ще більше розкриває характер музики. З 40-го такту виконавець дещо пришвидшує. Стрімкий потік рондо на мить стримує тема у 57 такті, але загальний рух не заповільнюється. Переплетення пасажів періодично чергуються із рефреном у різних голосах.

Загальний розвиток веде до кульмінації, якою слугує змінена тема з повільного епізоду (126 т.) – тепер вона набуває драматичного і впевненого характеру. Ця тема проводиться у різних тональностях. С. Ріхтер супроводжує цей розвиток поступовим *accelerando* (з 143 т.), готуючи слухачів до рефрену у початковому вигляді (163 т.). Останнє проведення теми у його виконанні набуває помпезного характеру і підводить до завершення частини. Заповільнюючись, музика повертається до третьої фази повільного епізоду. В інтерпретації С. Ріхтера відчувається мудра та розмірена крапка для усієї сонати.

Образ рондо у виконанні Г. Гульда є іншим: він зосереджує увагу більше на саркастичному характері, ніж на веселому. Тут виконавець додає дуже контрастну та різку динаміку, що можна помітити, наприклад, у 69-73 тт. Також у виконанні піаніста можна почути *rubato* та певні затримки (89 та 96 тт.), які надають цій музиці грайливості та розкутості. Драматизм епізоду (з 112 т.) у виконанні Г. Гульда вводить сильний контраст та вдало «готує» повернення теми з повільного епізоду. Перед рефреном в першочерговому вигляді виконавець дещо заповільнює (160-162 тт.).

Заключний розділ з проведеннями рефрену в різних тональностях (з 186 т.) у виконанні Г. Гульда має зовсім інше забарвлення – спокійне та світле. Повернення початкової повільної теми звучить набагато повільніше, ніж вказано за метрономом. Глибоке та проникливе виконання Г. Гульда завершального повільного епізоду залишає дуже сильні враження від сонати.

Початкова тема рондо у Ш. Легманн звучить у стриманому темпі та досить спокійному характері, на відміну від попередніх виконавців, у яких образне підґрунтя частини проявляється одразу. Тільки з 40 т. рондо у її виконанні відкриває свою сутність – додається рух і відчувається напрям музики та впевненість. З кожним проведенням рефрену звучання стає гострішим та веселішим, що досягається за допомогою артикуляційної вивіреності та чіткості.

Довгий розвиток приводить до драматичного епізоду (89 т.), що веде до кульмінації. Завдяки відтяжкам у 125 такті та початку теми 126 т. – кульмінація звучить дуже природньо і емоційно. Романтичне *rubato* додає особливого шарму та свободи цьому виконанню. Заспокоєння витончено приводить до початкової рефрену у 163 т. Незвично інтерпретоване *f* з 186 т. – м'яке та позбавлене агресивності звучання. Тут виконавиця дуже тонко відчуває зміни тональностей та образ певного спокою, умиротворення. Це наповнює сонату завершеністю думки, естетичністю сучасного виконання та глибиною його прочитання.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна соната № 2 Пауля Хіндемита є яскравим зразком неокласичного напрямку в музиці першої половини XX століття. У цьому творі композитор синтезує традиційні жанрово-стильові форми з новаторськими засобами виразності, притаманними модерністській естетиці. Структура сонати заснована на чіткій логіці формотворення: перша частина ґрунтується на принципах сонатного Allegro, друга частина — танцювальна, з живим, гротескним характером, а третя, побудована у формі рондо та містить драматичний повільний епізод, який виконує функцію емоційного центру всього твору. Поліфонічна фактура, характерна для всіх частин сонати, пов'язує цей твір із традиціями барокової музики, водночас надаючи йому інтелектуальної глибини.

Виконавський аналіз трьох різних інтерпретацій (Гленна Гульда, Святослава Ріхтера та Шири Легманн) продемонстрував широту можливих підходів до трактування твору. Незважаючи на відмінності у стилістиці, всі виконавці демонструють глибоке розуміння хіндемітівської концепції, чітко дотримуючись поліфонічної природи тексту та драматургічного плану, закладеного автором. Водночас індивідуальність кожного піаніста додає твору нових сенсів: інтелектуальна стриманість і прозорість Г. Гульда, емоційна експресія та динаміка С. Ріхтера, а також романтична врівноваженість Ш. Легманн відкривають різні шари змісту сонати.

Таким чином, фортепіанна соната № 2 Пауля Хіндемита постає не лише як приклад композиторської майстерності та втілення неокласичних ідей, але й як твір, що зберігає свою актуальність у сучасному виконавському контексті. Її інтерпретація вимагає від піаніста глибокого розуміння стилю, високого рівня технічної майстерності та здатності до інтелектуального осмислення музичного тексту. Проведене дослідження підтверджує цінність сонати як для теоретичного аналізу, так і для

виконавської практики, відкриваючи перспективи подальшого вивчення спадщини Пауля Хіндеміта.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бохонов Ю. Видатний музикант Святослав Ріхтер. КПІ ім. І. Сікорського [URL: <https://kpi.ua/richter> (дата останнього звернення 12.04.2025)].
2. Кашкадамова Н. Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві XX сторіччя. Львів: КІНПАТРИ ЛТД, 2014. 344 С.
3. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 С.
4. Седюк І. О. Своєрідність відбиття принципів неокласицизму в Сонаті для двох фортепіано Пауля Хіндемита. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2020. Вип. 56 [URL: https://www.researchgate.net/publication/343817248_The_originality_of_neoclassic_principles_reflection_in_the_Sonata_for_two_pianos_by_Paul_Hindemith/fulltext/5f41be02458515b729456c11/The-originality-of-neoclassic-principles-reflection-in-the-Sonata-for-two-pianos-by-Paul-Hindemith.pdf?origin=publication_detail&_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uRG93bmhvYWQwQlRjcmV2aW91c1BhZ2UiOiJwdWJsaWNhdGlvbiJ9fQ (дата останнього звернення 05.03.2025)].
5. A Comprehensive Assessment of Tonality in Hindemith's Third Piano Sonata (1936) [URL: http://www.pianosocietykorea.com/sites/default/files/ewon_files/03.%2071-97p_%EC%98%A4%EC%86%8C%EB%9D%BC.pdf (дата останнього звернення 28.03.2025)].
6. Ashcraft McBane F. Musical architecture in Hindemith's First Piano Sonata. Greensboro, 1970 [URL: https://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/mcbane_frances_1970.pdf (дата останнього звернення 04.04.2025)].
7. Browne A. Paul Hindemith and the Neo-Classic Music. Music and Letters, XIII (January, 1932).

8. Cummings R. Paul Hindemith, Piano Sonatas. *The Internet's Premier Classical Music Source* [URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/m/msr01507a.php>] (дата останнього звернення 13.04.2025)].
9. Glenn Gould: remembering an idiosyncratic icon of the piano. *BBC Music Magazine*. [URL: <https://www.classical-music.com/features/artists/glenn-gould-2>] (дата останнього звернення 22.02.2025)].
10. Harner N. Hindemith: Third piano sonata. An analysis. 1962 [URL: <https://urresearch.rochester.edu/fileDownloadForInstitutionalItem.action;jsessionid=0C551F54A9FC0FDDD5B3A96A0AEEA01F?itemId=26657&itemFileId=90380>] (дата останнього звернення 06.03.2025)].
11. Hindemith P. Biography [URL: <https://www.hindemith.info/de/home/>] (дата останнього звернення 27.03.2025)].
12. Hindemith P. Piano Sonata No. 2 / Shira Legmann [URL: <https://youtu.be/u21FFlTvO4Q?si=kWPrnmPcLMuGu1P9>] (дата останнього звернення 27.02.2025)].
13. Hindemith P. Piano Sonata No. 2 / Sviatoslav Richter [URL: <https://youtu.be/4hVS5ORpDcw?si=eBZ4pufASck-y2Ox>] (дата останнього звернення 23.02.2025)].
14. Hindemith P. Piano Sonata 2, I. Mäßig schnell / Glenn Gould [URL: <https://youtu.be/xRWewNDogp0?si=CNADPwY03vlsonXG>] (дата останнього звернення 06.03.2025)].
15. Hindemith P. Piano Sonata 2, II. Lebhaft / Glenn Gould [URL: <https://youtu.be/EgNAMcgnpIM?si=YJnmWYM87YAot1nz>] (дата останнього звернення 06.03.2025)].
16. Hindemith P. Piano Sonata 2, III. Sehr Langsam / Rondo / Langsam / Glenn Gould [URL: <https://youtu.be/8JOkNxJflfY?si=TVZBcuXd4OlqEq6Y>] (дата останнього звернення 06.03.2025)].

17. Hindemith P. Second Piano Sonata [URL: <https://onclassical.com/artists/krasnenker/hindemit/>] (дата останнього звернення 05.03.2025)].
18. Hindemith P. - Suite 1922 [URL: <https://youtu.be/jRLf-0QWcXY?si=-3GW-DI7BoENR-ZY>] (дата останнього звернення 05.05.2025)].
19. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. Publisher: Schott Music, 1937
20. Księska-Koszałka J. Paul Hindemith a idea postępu, tradycja i neoklasycyzm. Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ.
[URL: https://www.researchgate.net/profile/Joanna-Ksieska-Koszalka/publication/332869726_Paul_Hindemith_a_idea_postepu_tradycja_i_neoklasycyzm/links/5ccf305c92851c4eab8601d2/Paul-Hindemith-a-idea-postepu-tradycja-i-neoklasycyzm.pdf?origin=publication_detail&_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6Il9kaXJlY3QiLCJwYWdlIjoicHVibGljYXRpb25Eb3dubG9hZCIslI0UGFnZSI6InB1Ym90aW9uIn19] (дата останнього звернення 06.02.2025)].
21. Legmann S. Biography [URL: https://www.elsewheremusic.net/store/c13/Shira_Legmann.html] (дата останнього звернення 15.10.2024)].
22. Monsaingeon B. Richter-Ecrits et conversations. Publisher: Van de Velde, 1998
23. Nood de T. Analysis: Sonata no. 2 (sonatina) by Paul Hindemith (1936)
24. Paciariello M. Hindemith: Complete Piano Sonatas [URL: <https://www.brilliantclassics.com/articles/h/hindemith-complete-piano-sonatas>] (дата останнього звернення 15.04.2025)].
25. Piano Sonata No 3 in B flat major [URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dw.asp?dc=W14766_67977] (дата останнього звернення 10.04.2025)].

26. Q&A with Shira Legmann about Scelsi's piano works [URL: <https://www.elsewheremusic.net/qa-with-shira-legmann.html>] (дата останнього звернення 15.10.2024)].
27. Sonata for Piano (Four Hands) - Paul Hindemith [URL: <https://www.piano.blog/article-sonata-for-piano-four-hands-paul-hindemith/>] (дата останнього звернення 20.03.2025)].
28. Sonata No. 1 for Piano - Paul Hindemith [URL: <https://www.piano.blog/article-sonata-no-1-for-piano-paul-hindemith/>] (дата останнього звернення 01.04.2025)].
29. Sonata No. 2 for Piano - Paul Hindemith [URL: <https://www.piano.blog/article-sonata-no-2-for-piano-paul-hindemith/>] (дата останнього звернення 06.03.2025)].