

DOI: 10.31866/2616-7581.8.2.2025.346278

УДК 781.68:159.955]:78.071.1:[78.082.2:780.614.334:780.66.432

ВНУТРІШНІЙ ДІАЛОГ ЯК ФОРМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: ПАРТИТУРНЕ МИСЛЕННЯ ПІАΝІСТА В СОНАТІ ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО, ОР. 36 ЕДВАРДА ГРІГА

Марія Оболенська

кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри інтерпретології

та аналізу музики, провідний концертмейстер;

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна

Анотація

У статті досліджено феномен внутрішнього діалогу як ключової форми інтерпретаційної діяльності піаніста в процесі ансамблевого виконання. Акцент зосереджено на партитурному мисленні виконавця як засобі глибокого занурення в музичний текст і структурну взаємодію партій. **Мета дослідження** – виявити особливості партитурного мислення піаніста як інтерпретатора в процесі виконання камерної сонати крізь призму діалогічності як ключової форми музичної комунікації. **Методологія дослідження** базується на поєднанні музикознавчого аналізу (структурно-функціональний, виконавсько-інтерпретаційний), когнітивного підходу до виконавства та інтерпретаційної герменевтики, що дає змогу розглядати музичний твір як простір взаємодії не тільки звукових структур, а й виконавських інтенцій, моделей мислення та стратегій комунікації. **Наукова новизна.** Уперше Сонату для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга проаналізовано в аспекті виконавського діалогу як центрального механізму ансамблевої взаємодії. Інтроепективний вимір партитурного мислення розглянуто як вияв внутрішнього діалогу, у якому піаніст осмислює власну виконавську стратегію в контексті партії віолончелі. **Висновки.** Запропоновано аналітичну модель для ідентифікації діалогічних структур у камерному творі – на рівні тематизму, фразування, фактурного розподілу та драматургії. Уточнено роль інтерсуб'єктивної взаємодії як основи виконавської інтерпретації в умовах камерного ансамблю, з особливою увагою до балансування ініціативи та рефлексивного слухання. Висвітлено смислотворчий потенціал внутрішнього діалогу піаніста як чинника, що впливає на формування цілісної виконавської концепції.

Ключові слова: інтерпретація; діалог; партитурне мислення; ансамблеве виконавство; камерна соната; піаніст-концертмейстер; емоційний інтелект

Вступ

У центрі сучасного музикознавства та виконавської практики зростає увага до інтерпретаційного складника виконавства, що зумовлює необхідність осмислення ролі виконавця як активного співтворця музичного тексту. Особливої актуальності ця проблема набуває в камерному ансамблі, де виконання будується на основі тісної комунікації між партнерами. У цьому контексті Соната для віолончелі з фортепіано Едварда Гріга постає як яскравий приклад твору, у якому діалог між виконавцями має не тільки технічну, а й концептуально-змістову природу.

Проте, попри численні інтерпретації цього твору, у науковій літературі недостатньо уваги приділено саме феномену партитурного мислення піаніста як чинника, що забезпечує реалізацію музичного діалогу на виконавському рівні. Залишається відкритим питання: яким чином діалогічна модель інтерпретації сприяє формуванню художнього образу Сонати, і яку роль у цьому процесі відіграє піаніст як співрозмовник музичного спілкування? Аналіз цього явища дає змогу не лише глибше зрозуміти виконавські особливості твору, а й розширити уявлення про камерне партнерство як форму інтерпретаційної взаємодії.

Провідним завданням концертмейстера є всебічне опанування партитури твору, незалежно від наявності каденцій, пауз чи характеру фактурної організації. На прикладі Сонати для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга можна простежити здатність піаніста гнучко змінювати акценти музичного мислення відповідно до типу композиційного матеріалу. В одних епізодах піаніст виконує переважно функцію ритмічної опори, формуючи сталу пульсацію, в інших – координує гармонічно-тембровий баланс ансамблю. Особливо показовими є фрагменти з поліфонічним викладом кількох тем у різних партіях, де розкривається мистецтво діалогічного мислення піаніста. Ефективна ансамблева взаємодія передбачає глибоке знання партії соліста, що дає змогу антиципувати музичний розвиток і органічно вплітати до нього власну лінію. Саме антиципація партнерської інтонації й динамічного рельєфу дає змогу концертмейстеру гнучко реагувати та формувати цілісний музичний простір.

Мета

Мета дослідження – виявити особливості партитурного мислення піаніста як інтерпретатора в процесі виконання камерної сонати крізь призму діалогічності як ключової форми музичної комунікації.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичну основу дослідження умовно поділено на три взаємопов'язані компоненти: 1) осмислення діалогічної природи тексту (художнього і музичного); 2) вивчення когнітивних і психологічних засад виконавського мислення в камерному ансамблі; 3) аналітичні студії, присвячені Сонаті для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга.

Поняття «діалогу», що має свої витoki в мовленні, закономірно привертає увагу дослідників у галузі філології та лінгвістики, де воно постає як універсальний механізм смислотворення (Шабат-Савка, 2020; Сосницький, 2023). У вітчизняному музикознавстві проблему діалогічності камерно-інструментального виконавства розглянуто в дисертації «Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика» (Хань, 2024а), де діалог інтерпретують як складну форму взаємодії всередині ансамблю. Вагомим теоретичним підґрунтям для осмислення внутрішнього діалогу людини стали положення дисертації О. І. Самойленко (2003), у яких внутрішнє мовлення розглядають як активний механізм смислової організації музичного виконання. У площині ансамблевого музикування це зумовлює здатність виконавця до цілісного охоплення музичного процесу, до гнучкого поєднання особистої ініціативи з відкритістю до партнера та до формування інтерсуб'єктивного простору комунікації.

Ідея діалогічного зв'язку між виконанням та аналітичним осмисленням музики втілюється в сучасному західному дискурсі. Зокрема, у статті «Виконавська форма: діалог між виконанням та аналізом» (*Performing Form: A Dialogue between Performance and Analysis*) (Collins & Napolitano, 2024) аналізують взаємопроникнення виконавських і аналітичних стратегій як основу поглибленого музичного розуміння.

Питання виконавського мислення в контексті камерного ансамблю репрезентує низка досліджень як українських (Кравченко, 2020; Ніколаєвська, 2020), так і зарубіжних авторів (Fairhurst et al., 2014; Keller et al., 2016; Loehr et al., 2013; Schmidt, 2002). Ці праці розкривають особливості когнітивної активності музикантів-ансамблістів, зокрема в аспекті міжособистісної взаємодії, синхронізації та інтерпретаційної узгодженості.

Окремий сегмент теоретичного корпусу становить аналітична література, присвячена Сонаті для віолончелі та фортепіано Е. Гріга. Попри обмежену кількість джерел, фундаментальним і надзвичайно інформативним у цьому аспекті є дисертаційне дослідження А. Абрантес Сіцилії (Abrantes Sicilia, 2017), яке охоплює історичний, структурно-аналітичний і виконавський виміри твору.

В умовах постійної уваги до міждисциплінарних підходів у музикознавстві дослідження камерного музикування вже не обмежується аналізом партитур чи стилістичних характеристик, а охоплює внутрішні механізми мислення, взаємодії та смислотворення. Отже, обраний об'єкт дослідження – Соната для віолончелі та фортепіано Е. Гріга – є репрезентативним прикладом композиції, у якій діалогічні структури не тільки формально задані, а й глибоко вплетені в драматургію твору. Вивчення способів їхнього втілення у виконавській практиці дає змогу виявити нові смислові горизонти інтерпретації, що своєю чергою сприяє розширенню уявлень про природу ансамблевого виконавства в цілому.

Виклад матеріалу дослідження

У музикознавстві термін «діалог» має достатньо широку понятійну розгалуженість. У цьому дослідженні поняття діалогу розглянуто в аспекті виконав-

ства, де воно є не тільки формою спілкування між ансамблевими партнерами, а й глибокою інтерпретаційною стратегією, що дає змогу розкрити зміст твору через комунікацію між різними елементами музичної тканини.

О. Самойленко (2003) розглядає ноетичну і психологічну форми діалогу, де остання виступає як «самодіалог свідомості, особистісного становлення», та «як смисловий феномен діалог є універсальним цілісним процесом» (с. 25). Згадка про ноетичну форму (тобто інтелектуально-змістову, пов'язану з пізнавальною діяльністю) і психологічну (внутрішню, пов'язану з особистісним розвитком і рефлексією) дає підґрунтя для розуміння виконавського мислення як багаторівневого процесу. У випадку піаніста в ансамблі це розрізнення дає змогу говорити про ноетичний рівень як аналітичне осмислення партитури (структури, гармонії, фактури) та психологічний рівень як внутрішній самодіалог – переживання своєї ролі у творі, емоційна взаємодія з партією іншого.

У площині лінгвістики дослідниця С. Шабат-Савка (2020) докладно аналізує діалог як форму художнього викладу та діалогічність як принцип мислення людини: «Ця категорійна величина [діалогічність. – М. О.] слугує інтегрувальним чинником процесу комунікації та проектується на весь художній текст, а не тільки на певні моделі діалогічного дискурсу» (с. 146). Оскільки музичне мистецтво також репрезентує себе у текстовій формі, вважаємо доречним проектувати літературні моделі на вимір музичної діяльності. Діалог є комунікативним інструментом не тільки в проєкції між «я – інший», а й на внутрішнє уявлення людини, у якому вона моделює дії та реакції іншого.

У дослідженні української камерно-інструментальної музики ХХ століття зазначено: «Діалогічність музичного тексту розкриває особливості його драматургічного цілого та його виражальних компонентів та формує специфіку камерно-інструментального виконавства» (Хань, 2024b, с. 28). Діалог у камерному музикуванні відрізняється від розмовного тим, що партія співрозмовника заздалегідь відома, бо композитор зафіксував її в партитурі (якщо мова не йде про специфічні імпровізаційні спонтанні форми музикування). Це дає можливість не тільки передбачати дії ансамблевого партнера в реальному часі, а й вести внутрішній діалог, знаючи наперед усі його «репліки». У нотному тексті прописано, що має сказати співрозмовник, а в процесі репетицій можна зрозуміти, як він хоче це сказати. Знову ж, проводячи аналогію з літературними текстами, варто згадати слова українського філолога І. Сосницького (2023): «Кожна репліка в діалозі є результатом взаємодії всіх учасників розмови та визначається контекстом і взаємодією між ними» (с. 88). Тобто характер власної музичної репліки має залежати від характеру репліки ансамблевого партнера, а не виконуватися «відірвано» від контексту. Досягнення якісного результату в камерному музикуванні залежить від уміння не тільки гнучко відреагувати на дію партнера, а й передбачити її, спрогнозувати й антиципувати, що власне й слугує основою для відповідної реакції. Сучасний виконавець усе частіше прагне до діалогічного підходу, шукаючи неоднозначності та полісемію в музиці, розглядаючи твір як відкритий текст, у якому важливо не лише що, але й як сказано. Отже, діалог у музичному виконавстві – це потужний інтерпретаційний інструмент, що дає змогу глибше зрозуміти та розкрити музичний зміст, зберігаючи живу комунікативну природу мистецтва.

Діалогічність у музиці – це здатність голосів вступати у комунікацію: коментувати, доповнювати, конфліктувати, перекликатися. У камерному ансамблі кожен учасник виконує роль «співрозмовника». Піаніст повинен не тільки грати свою партію, а й слухати партії інших, передбачати їхню інтерпретацію, підлаштовуватись у реальному часі, вести «музичну бесіду» через динаміку, агогіку, артикуляцію. Ця багаторівнева комунікація можлива лише за умов глибокого партитурного мислення.

Партитурне мислення – це здатність виконавця осмислювати музичний твір у цілісному, багатоплановому звучанні, ураховуючи не тільки власну партію, а й увесь ансамблевий контекст. Для піаніста в камерному ансамблі ця здатність є фундаментально важливою. Партитурне мислення передбачає аналітичний підхід до фактури музичного твору. Слухове уявлення всього ансамблю навіть у процесі індивідуальної підготовки та інтонаційне співпереживання партіям інших інструментів дає змогу досягти глибокої емоційної взаємодії. Дослідниця Наталія Харандюк (2013), аналізуючи фактурну специфіку камерно-вокальних творів в аспекті діалогічності, пропонує оперувати поняттям «синтетична вокально-фортепіанна фактура» (с. 199) задля висвітлення її цілісності й неподільності.

Дослідниця сучасного камерно-інструментального мистецтва України А. І. Кравченко (2020) пояснює наслідки процесів, які сприяли розширенню меж професійних навичок ансамблевих музикантів: «Натепер, у ході трансформації семіотичної парадигми музичного мистецтва перед виконавцями ансамблістами висуваються додаткові техніко-артистичні та комунікативні вимоги, що окреслюють новий рівень універсалізму як у міжстильовому, так і міжмистецькому вимірах виконавської творчості» (с. 131). Ідеї, викладені в монографії, безпосередньо стосуються проблеми партитурного й універсального мислення, адже воно неможливе без інтермодального сприйняття та багаторівневого аналізу. Потреба у внутрішньому діалозі як когнітивному механізмі артикуляції смислів, особливо в умовах нестабільної семіотики, підкреслює інтерпретативну автономність, що балансує з ансамблевою взаємодією. Універсальність мислення на сьогодні є новою нормою для піаніста-ансамбліста.

Інтерпретувальне мислення, концептуально представлене в монографії Ю. Ніколаєвської (2020), є близьким поняттям до універсального мислення, але має дещо інший модус: «Інтерпретувальне мислення – це здібність мислити нелінійно та поєднувати у процесі пізнання світу (музичного мистецтва) декілька парадигм, що призводить до евристичних відкриттів. Інтерпретувальне мислення – перехід від латентно-стратегічної дії (Ю. Габермас) на рівні задуму до її реалізації в процесі комунікації для винайдення нових вимірів звичаєвих смислів» (с. 256). Це надає глибоке теоретичне підґрунтя для осмислення внутрішнього діалогу піаніста як складника партитурного мислення в ансамблевому виконанні. Внутрішній діалог – це не тільки відтворення, а й активне смислотворення, складна когнітивна дія інтерпретації, у процесі якої партитурне мислення піаніста є складником інтерпретувального мислення, що постійно перемикається між «я» та «інший» у музичній фактурі твору.

В іноземному музикознавстві релевантним партитурному мисленню є поняття «ансамблевого пізнання» (*ensemble cognition*) та «спільного музичного

розуміння» (*shared musical understanding*). У контексті ансамблевої гри такими словами описується когнітивна взаємодія, де кожен музикант мислить не тільки власну партію, а й усю структуру твору. Наприклад, у роботі «Виступ музичного ансамблю: репрезентація себе, іншого та спільної дії» (*Musical Ensemble Performance: Representing Self, Other and Joint Action*) (Keller et al., 2016) досліджено, як ансамблеві музиканти формують спільні уявлення про виконання та як інтегрують інформацію про власну партію, партії інших і загальний результат: «Для досягнення точної, але водночас гнучкої міжособистісної узгодженості в межах часових вимірів, сенсорних модальностей і форм координації, учасники ансамблю певною мірою спираються на ментальні уявлення партій одне одного в музичній фактурі. Це є специфічною формою спільного уявлення про результат, яка допомагає виконавцям відстежувати функції партій і справлятися з викликами музичної взаємодії в реальному часі» (р. 283). В ансамблевій музиці критично важливим є баланс між «злиттям "я" та "іншого" та розрізненням "я" та "іншого", що передбачає одночасну інтеграцію та сегрегацію інформації з окремих джерел» (Keller et al., 2016, р. 286).

У роботі «Моніторинг результатів індивідуальних та спільних дій у виконанні дуєтної музики» (*Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance*) (Loehr et al., 2013) описано цікавий експеримент, у якому об'єктом дослідження постав фортепіанний дует. Електронний синтезатор, на якому один із піаністів виконував свою партію, раптово змінював висоту випадкових звуків то в першій, то в другій партії. Реакції виконавця відстежував і аналізував комп'ютер. Результати показали, що піаніст однаковою мірою контролює і власну партію, і партію партнера. Цей експеримент демонструє, що в процесі спільного музикування відбувається глибока інтеграція когнітивних репрезентацій обох партій, що є характерною ознакою партитурного мислення. Такий тип мислення дає змогу виконавцю не тільки точно координувати власні дії, а й оперативно реагувати на зміни в дії партнера, сприймаючи музичну фактуру як єдине смислове ціле. Це підтверджує актуальність розгляду внутрішнього діалогу піаніста як засобу підтримки міжособистісної музичної комунікації в ансамблевому виконанні. Отже, партитурне мислення піаніста в камерному ансамблі – це поєднання аналітики, слухової уяви, емпатії й технічної майстерності, що дає змогу досягти органічної взаємодії в багатоголосому музикуванні.

Камерне музикування завжди залишається живою формою комунікації між особистостями, що потребує не тільки аналітичної проникливості, а й високого рівня емоційної чутливості. Саме тут виявляється роль емоційного інтелекту, який дає змогу музиканту розпізнавати виконавські наміри партнера, адаптуватися до його інтерпретаційних рішень і вибудовувати узгоджену ансамблеву взаємодію. Одним із ключових механізмів такої взаємодії є антиципація – передбачення подальшого розвитку музичного процесу на рівні інтонацій, темпу, динаміки, що забезпечує органічну інтеграцію у виконавський контекст.

Партитурне мислення є когнітивною основою для музичного діалогу, а емоційний інтелект – психоемоційним інструментом його реалізації. Партитурне мислення й емоційний інтелект у піаніста камерного ансамблю – це два взаємопов'язані виміри, що формують його музичну свідомість. Без партитурного

мислення неможливий глибинний аналіз і співтворчість, а без емоційного інтелекту – жива діалогічність і комунікація. Їхня синергія народжує справжню камерну музику – не просто виконання нот, а інтерактивну ансамблеву взаємодію. Отже, діалогічність як форма виконавського мислення постає на перетині партитурного мислення й емоційного інтелекту. Її реалізація вимагає від піаніста поєднання аналітичної глибини та інтерперсональної чутливості, що уможливорює інтерпретацію як спільне творення музичного смислу.

У камерних ансамблях за участю фортепіано можна виокремити три основні моделі мислення піаніста, кожна з яких визначає характер його взаємодії з партією соліста й ступінь діалогічності інтерпретації.

1. *Домінування фортепіано в тематичному матеріалі*: у цій моделі провідна роль належить піаністу, який виконує тематичний матеріал, тоді як соліст або перебуває у функції акомпанементу, або тимчасово мовчить. У такій взаємодії виконавське мислення піаніста переважно зосереджене на власній партії, з мінімальним урахуванням партії партнера. Цей тип сприйняття засвідчує своєрідну ротацію ролей, коли фортепіано тимчасово перебирає на себе функції провідного голосу.

2. *Акомпанувальна функція фортепіано*: у цьому варіанті піаніст виконує роль акомпаніатора, спрямовану на підтримку соліста. Його виконавські функції охоплюють ритмічну організацію, баланс фактурних голосів, колористичне забарвлення звучання. Піаніст виявляє гнучкість щодо динаміки, темпу, агогіки, чітко відчуває та передбачає музичні наміри партнера, що забезпечується високим рівнем емоційного та інтонаційного слуху.

3. *Рівноправна участь обох партій у тематичному розвитку*: найбільш складний з погляду мислення варіант передбачає активну тематичну взаємодію між фортепіано та солістом. Мелодичний матеріал може бути розподілений паралельно або поліфонічно, контрапунктно, що вимагає високого ступеня діалогічного мислення, інтеграції акомпанувальних і сольних функцій у свідомості піаніста.

Саме третя модель становить особливий інтерес для дослідження, оскільки поєднує елементи перших двох і потребує розвиненого партитурного мислення, гнучкості у виконавському рішенні та здатності до постійного внутрішнього діалогу. У межах одного твору (особливо якщо мова йде про твір крупної форми) усі мисленнєві моделі можуть комбінуватися та доповнюватися метамисленням, завдяки якому піаніст не просто реагує на музичний матеріал, а мислить усім музичним простором твору – цілісно, багаторівнево, охоплюючи не тільки вертикальну координату, а й драматургію форми, темпоритм, смислову логіку, що у свою чергу підкріплюється безперервним зчитуванням емоційних сигналів, артикуляційних мікроімпульсів і реакцій партнера в реальному часі.

У дослідженні П. Келлера (Keller et al., 2016) три основні типи мислення камерного виконавця розкриваються за допомогою усвідомлення власних функцій і ролей в ансамблі: власна модель, модель іншого, сумісна модель (*self model, other model, joint model*). Власна модель, як усвідомлення своєї партії, передбачає розуміння виконавцем своєї функції в ансамблі – ритмічної, гармонічної, фактурної. Модель іншого, як уявлення про партнера, – це когнітивне передбачення дій партнера: його фразування, артикуляції, логіки дихання тощо. Сумісна мо-

дель, як інтегроване бачення цілого, є рівнем, на якому виконавець сприймає не дві окремі партії, а єдину ансамблеву структуру, що розгортається в просторі та часі. Саме ця модель тісно пов'язана з інтерпретувальним мисленням. Модель П. Келлера підтверджує, що ефективне ансамблеве виконання неможливе без когнітивної здатності до одночасного аналізу та синтезу – того, що і є сутністю партитурного мислення піаніста.

У контексті розподілу ролей в ансамблевому виконанні доцільно розрізняти два підходи: структурно-функціональний і виконавсько-ієрархічний. У першому випадку музиканти орієнтуються на функціональну структуру своїх партій відповідно до драматургії композиторського тексту, що забезпечує динамічну гнучкість у реалізації ролей – лідерських чи акомпанувальних – залежно від художньої логіки твору. Такий підхід сприяє рівноправній координації, де роль виконавця визначається не за ієрархічним принципом, а відповідно до музичного контексту.

У межах виконавсько-ієрархічної моделі функціональне розуміння ансамблевих партій редукується до схеми «соліст – акомпаніатор», у якій піаніст, незалежно від структурної побудови чи драматургічного навантаження фактури, автоматично закріплюється у постійно акомпанувальній функції. Попри теоретичне визнання переваги структурно-функціональної парадигми в інтерпретаційній практиці, на емпіричному рівні переважає саме виконавсько-ієрархічне трактування ансамблевої взаємодії.

Результати нейроестетичного експерименту, що провів Р. Фейрхерст та ін. (Fairhurst et al., 2014), підтверджують відмінності в когнітивній поведінці виконавців, які функціонують у ролі «лідерів» (солістів) і «послідовників» (аккомпаніаторів). Зокрема, було встановлено, що лідери рідше, ніж послідовники, адаптували таймінг своїх дотиків до синхронізованого темпу віртуального партнера. Цей ефект пов'язується з балансом інтеграції та сегрегації модальностей «я – інший»: піаністи, як правило, орієнтовані на синхронізацію та інтеграцію, тоді як солісти – на стабілізацію власної темпової стратегії. Різниця цих стратегій виявляється не лише на поведінковому, але й на нейрофізіологічному рівні. Цей експеримент дає змогу зробити висновок, що виконання в ансамблі ґрунтується на різних когнітивних стратегіях взаємодії, залежно від ролі виконавця. Піаністи, які історично звикли більше до ролі акомпаніатора, демонструють вищий ступінь інтеграції з партнером, тоді як солісти тяжіють до автономного контролю власного музичного матеріалу. Це дає підстави говорити про універсальність мислення піаніста камерного ансамблю як необхідної навички, без якої неможливе повноцінне усвідомлення як власної виконавської ролі, так і динаміки взаємодії з партнерами. Такий тип мислення забезпечує здатність до гнучкого перемикавання між індивідуальною та колективною перспективою, а також інтеграцію структурного, емоційного й комунікативного рівнів інтерпретації.

Варто підкреслити, що акцент на універсальному мисленні піаніста жодним чином не нівелює складності когнітивних процесів соліста. Його виконавська стратегія так само передбачає гнучке поєднання самостійності та чутливості до партнерської взаємодії, що ґрунтується на досвіді ансамблевого музикування та здатності до інтеграції спільних інтерпретаційних намірів.

Особливий інтерес становить дослідження М. Шмідта (Schmidt, 2002), присвячене аналізу віолончельних сонат Л. Бетховена, у якому автор постає водночас як піаніст, віолончеліст і музикознавець. Унікальність підходу полягає в тому, що дослідник не тільки теоретично осмислює виконавські аспекти, а й здійснює аудіозапис сонат, самостійно виконуючи обидві партії. Така методологія дає змогу говорити про експериментальний формат дослідження, у якому центральне місце відведено міжінструментальній рефлексії. Значущим у цьому контексті є досвід «перевтілення» піаніста у виконавця провідної мелодичної лінії, що супроводжується зміною виконавського мислення: «Як піаністу мені доводилося інколи брати на себе провідну роль, а інколи – роль акомпанемента. Ще складніше було мислити як одне ціле, коли задіяні два або більше митців» (Schmidt, 2002, р. 3). Автор наголошує на необхідності постійного включення в партію іншого інструмента, що вимагає особливої чутливості до агогіки, тонового забарвлення, артикуляційної точності та фразування пластичності: «Під час гри [на фортепіано. – М. О.] мені доводилося постійно думати про партію віолончелі, намагаючись виконати всі деталі, щоб забезпечити простір для гнучкого таймінгу, кольору тону, агогіки, еластичності фразування та точної артикуляції» (Schmidt, 2002, р. 2).

Такий виконавський досвід, в основі якого лежить безпосереднє опанування обох ансамблевих функцій, значно розширює межі інтерпретаційного бачення та сприяє глибшому розумінню камерного музикування. Водночас цей приклад ілюструє потенціал партитурного мислення як ключової навички, що дає змогу піаністу виходити за межі акомпанементної ролі, долучаючись до повноцінного співтворчого процесу.

Прекрасним прикладом для демонстрації різних типів мислення піаніста є *Соната для віолончелі та фортепіано Едварда Гріга, оп. 36* (Grieg, 2022), у якій музичний матеріал розгортається таким чином, що виконавець фортепіанної партії постійно змушений перемикає фокус уваги відповідно до змін ансамблевих ролей. З метою ознайомлення з історією створення Сонати, її змістовими пластами та драматургічними колізіями доречно звернутися до дисертаційного дослідження А. Абрантес Сіцилії (Abrantes Sicilia, 2017), у якому ґрунтовно висвітлено як біографічний контекст творчості композитора, так і соціокультурні чинники, що вплинули на формування художнього задуму твору. Зважаючи на повноту викладу зазначених аспектів у названій праці, можна не заглиблюватися в історичний чи біографічний екскурс, а натомість варто зосередитися на концептуальному положенні, яке авторка висуває як основу інтерпретаційного аналізу: зіставлення двох архетипів – порядку та його порушення (трансгресії). У кожній частині Сонати ця дихотомія розгортається по-різному, однак зберігається наскрізна ідея ієрархічної перемоги порядку, що слугує драматургічним і ціннісним стрижнем цілого твору.

У першій частині аналіз, що провела дослідниця, виявляє трагіко-іронічну наративну структуру з двома центральними персонажами. Один із них – порядок, що намагається нав'язати сувору ієрархію, а інший – трансгресивний герой, який чинить іронічний опір владі свого опонента, прагнучи викрити приховані суперечності та вразливі місця. Між ними розгортається напружене протисто-

яння. Друга частина постає як архетип романтичного сюжету: ієрархічний порядок, що встановлює гармонію, здобуває перемогу над трансгресією, а боки, які конфліктують, возз'єднуються в ім'я вищих ідеалів – спільності, злагоди, здійснення бажання. У третій частині об'єднання головних героїв набуває нового змісту: воно інтерпретується як трансгресивний жест, що втілює архетип комічної іронії. У фіналі «підважуються сталі переконання, відкидаються усталені соціальні умовності, а початкова ієрархія трансформується, стаючи гнучкішою та інклюзивнішою внаслідок діяльності трансгресивного начала» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 116).

Тематично-образна дихотомія Сонати зумовлює можливість розглядати діалог не тільки як форму комунікації між двома інструментами, а й насамперед як внутрішню логіку розгортання тематичного матеріалу, де діалогічність постає необхідною умовою мислення виконавців.

Перша частина. Архетип трагічної іронії. У першій частині Сонати А. Абрантес Сіцилія виявляє наративну модель, побудовану на протиставленні ієрархії, що нав'язує порядок та її порушення. Зокрема, вона зазначає: «Розгортання музичного матеріалу відбувається як послідовність заперечення, непокори та розпаду, внаслідок чого початковий мотив, що уособлює порядок, зазнає деконструкції та трансформації. На його місці постає новий образ – мотив-формула Гріга, який уособлює перемогу трансгресії» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 18). Отже, архетип трагічної іронії постає тут не як відтворення трагічного конфлікту в його класичному вигляді, а як спроба порушити очікування слухача через підрив усталених ієрархій. Це створює виконавський виклик: передати не тільки емоційний контраст між трагічним і ліричним, а й внутрішню напругу між протилежними образами – ієрархічним і трансгресивним: «Контрасти між схвильованим і сентиментальним проявляються миттєво, іноді – в діалогах, іноді – одночасно в обох партіях. Завдання інтерпретатора – надати кожному образу індивідуальної виразності, сприймаючи їх як персонажів із власною драматургією» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 49). Такий рівень драматургічної складності потребує не тільки технічної гнучкості, а й наявності партитурного мислення – уміння одночасно утримувати у фокусі обидва тематичних начала та мислити їхню взаємодію як форму оповіді.

Уже з перших тактів Сонати на піаніста покладається відповідальне завдання – створити виразне фактурне й динамічне підґрунтя для основної теми, яка звучить у віолончельній партії. Виконуючи акомпанувальну функцію, піаніст повинен не тільки технічно підтримувати фактуру, а й внутрішньо «проживати» партію віолончелі, тобто мислити її лінійно, фразово та динамічно. Лише за цієї умови можлива якісна ритмічна координація: триольні рухи правої руки мають органічно поєднуватися з метричним «вклинюванням» чвертей лівої руки між опорними нотами теми. Крім того, важливим є динамічний баланс – тло та мелодія мають співіснувати в єдиному динамічному полі, зберігаючи контраст, але не вступаючи в суперечність.

Початок Сонати ілюструє приклад мислення піаніста на основі принципу партитурної взаємозалежності: навіть у супровідній ролі виконавець має активно мислити партію партнера, забезпечуючи цілісну ритмічну, динамічну

й інтонаційну взаємодію. Побічна партія демонструє модель мислення піаніста, у якій відбувається швидкий перехід від сольної до акомпанувальної ролі. На початку епізоду піаніст постає як повноцінний носій тематичного матеріалу, але вже невдовзі має трансформувати виконавську стратегію, забезпечивши тонкий фактурно-колористичний баланс. Це передбачає вміння раціонально розподіляти вагу між звуками акордових структур так, аби зберігалася глибина й насиченість звучання без надмірного перевантаження фактури. Ключовою передумовою якісного виконання цього фрагмента є внутрішнє моделювання віолончельної партії, що потребує постійного антиципування її інтонаційних, артикуляційних і динамічних характеристик. Лише за такої умовної «внутрішньої гри» на струнному інструменті піаніст здатен гармонійно інтегруватися в ансамблеву взаємодію. Фрагмент побічної партії вимагає від піаніста швидкого перемикання між ролями, а також глибокої внутрішньої орієнтації на звучання партнера. Це вчергове підтверджує ключову роль партитурного мислення як засобу ансамблевої рівноваги та художньої цілісності.

Яскравим прикладом прояву діалогічного мислення піаніста є епізод розробки, у якому дві теми проводяться одночасно у віолончельній та фортепіанній партіях. Складність ансамблевого узгодження полягає в напрямках їхнього руху: віолончельна лінія спрямована висхідно, тоді як фортепіанна – низхідно. Завдання піаніста полягає у внутрішньому синтезі цих протилежних векторів, що дає змогу сформувати в слухача відчуття узгодженого тематичного діалогу, а не конфлікту. Окрім цього, акомпанувальна функція лівої руки має бути органічно інтегрована в загальну звукову тканину, не порушуючи тонкого балансу між провідними лініями. Такий рівень інтерпретації вимагає максимальної когнітивної концентрації та є проявом високорозвинутого діалогічного мислення як форми партитурної свідомості.

Друга частина. Архетип романтичної ієрархії. У другій частині трансгресія не знищує порядок, а навпаки – підпорядковується йому, збагачуючи наратив. Музична опозиція тут розгортається як контраст між діатонічною ясністю та хроматичною напруженістю: «Простота гомофонної гармонії протиставляється складній хроматичності, що вимагає від виконавця тонального нюансування та кольорової гнучкості» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 78). Цей тип виразності апелює до романтичного архетипу, у якому порядок, уособлений діатонічними структурами, інтегрує елементи порушення, не руйнуючи гармонії, а розширюючи її емоційний спектр. У цьому сенсі діалог між інструментами перетворюється на розповідь про досягнення згоди – не через підкорення, а через взаємне доповнення. Прикладом принципу «узгодженого доповнення» слугує тема кохання Ойстейна і Боргхільд (брата головного героя – Сігурда і його нареченої, що разом утворюють любовний трикутник). Спочатку тематичний матеріал сольно проводить фортепіано, що надає йому певної інтерпретаційної свободи. Та коли основна мелодична лінія переходить до віолончелі, партія фортепіано супроводжує її акордовою фактурою, розміщеною на слабких долях тридольного метра. Завдання піаніста – не тільки технічно підтримати пульсацію, а й органічно доповнити мелодичний рух віолончелі, зберігаючи тональну гнучкість і динамічну зваженість.

Реалізація такого ансамблевого балансу є неможливою без попереднього внутрішнього моделювання партії партнера – її фразування, артикуляційної логіки й емоційного контексту. Саме антиципація музичного розвитку іншого виконавця забезпечує якісну інтеграцію в єдину звукову тканину. Кульмінаційним моментом драматургії любовної лінії є епізод, у якому тематичний матеріал розгортається контрапунктично в партіях обох інструментів. В умовах широкої фактури та високого ступеня емоційної напруги основним завданням піаніста стає не домінування, а доповнення виразної лінії віолончелі. Фортепіанна партія має підсилювати кульмінаційний ефект, залишаючись пластичною та прозорою, аби не перекривати головну інтонаційну лінію, а навпаки – спрямовувати слухача до її вершини.

Третя частина. Архетип комічної іронії. У фінальній частині Сонати домінує архетип комічної іронії – форма наративної гри, у якій очікування слухача цілеспрямовано порушуються: «Імітаційна гра між інструментами створює ілюзію переслідування, а справжній контакт між ними досягається лише в кодї. Таким чином, трансгресія не зникає, а формує нову гнучку ієрархію» (Abrantes Sicilia, 2017, p. 108). Ця частина є найбільш вільною і водночас найіронічнішою: заперечення стає засобом творчої реконфігурації структури, де «порядок» більше не диктує умови, а приймає гру як основу взаємодії.

Отже, віолончельна соната Е. Гріга втілює концепцію багаторівневої драматургії, у якій ідея діалогу розширюється від міжінструментального до міжархетипного виміру. У кожній частині Сонати діалогічність набуває іншої якості (конфліктної, романтичної, іронічної), що вимагає від виконавця не тільки технічної чутливості, а й глибокої інтерпретаційної усвідомленості. У цьому контексті партитурне мислення стає не просто аналітичним інструментом, а способом художнього співпереживання, наративним перетворенням форми.

Соната Е. Гріга, ор. 36 є прикладом глибокої інтеграції віолончелі та фортепіано, де діалог між інструментами не лише структурний, але й емоційно насичений, що робить твір вагомим і художньо цінним у камерному репертуарі. Інтерпретаційна взаємодія піаніста й віолончеліста в цій Сонаті неможлива без високого рівня партнерства, де технічна майстерність поєднується з глибоким аналізом партитури та художнім співпереживанням. Така співпраця дає змогу розкрити драматичну глибину твору та реалізувати його діалогічну природу.

Висновки

Фортепіано у віолончельній сонаті Е. Гріга – це багатофункціональний партнер, який виступає в багатьох різних ролях: акомпаніатора, рівноправного співрозмовника, драматурга, колориста. Саме завдяки тісній взаємодії з віолончеллю твір набуває виняткової глибини та художньої завершеності. На прикладі цієї Сонати продемонстровано, що в жанрі камерної сонати діалогічність є не тільки формою виконавської комунікації між партнерами ансамблю, а й передусім – композиційним принципом, закладеним у самій музичній тканині твору.

У Сонаті для віолончелі з фортепіано Е. Гріга цей діалог реалізується через взаємодію тематичних матеріалів, що свідомо розподілені між партіями. Тож кожна

з партій є повноцінним носієм тематичного змісту, що вступає у смислову взаємодію з іншими голосами. Для піаніста така структура вимагає глибокого партитурного мислення, тобто здатності не лише володіти власною партією, але й одночасно осягати повну фактурну і формальну структуру твору. Інакше кажучи, діалог музичних партій і тем має бути внутрішньо пережитим ще до його зовнішньої реалізації, тобто протікати в уявному просторі виконавця. Саме тут проявляється когнітивний складник партитурного мислення, який інтегрує аналітичне сприйняття форми, поліфонічну чутливість і синтетичне бачення художнього цілого.

Однак камерне виконавство не обмежується лише уявним чи структурним виміром: воно охоплює живу комунікацію між виконавцями як особистостями, наділеними індивідуальним виконавським баченням, темпоритмом, емоційною інтонацією. У цьому контексті ключовими стають механізми емоційного інтелекту – здатності розпізнавати інтенції партнера, відчувати емоційні імпульси в реальному часі та відповідати на них узгоджено й природно. Особливо значущою тут є функція антиципації – інтуїтивного передбачення наступного виконавського кроку партнера, що дає змогу уникати «механічного» акомпанементу і створювати органічну, динамічну взаємодію.

Отже, діалогічність у віолончельній сонаті Е. Гріга є не тільки формальною чи композиційною властивістю, а й способом мислення виконавця, яке виявляється в здатності синтезувати аналітичне прочитання партитури з емпатійним музичним спілкуванням. Партитурне мислення у цьому розумінні є не просто технічним інструментом аналізу, а універсальним когнітивно-емоційним механізмом, що дає змогу піаністу втілити концепт музичного діалогу як форми інтерпретації.

Список бібліографічних посилань

- Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; Факт.
- Самойленко, О. (2003). *Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна музична академія імені П. І. Чайковського].
- Сосницький, І. О. (2023). Композиційні особливості й засоби вираження художнього діалогу. *Слобожанський науковий вісник. Серія: Філологія*, 3, 87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16>
- Хань, Ч. (2024а). *Український камерно-інструментальний ансамбль XX століття: композиторська творчість та виконавська практика* [Дисертація доктора філософії, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського].
- Хань, Ч. (2024b). Художній діалог в українській камерно-інструментальній творчості та його етапні трансформації у XX столітті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3(64), 24–43. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821)

- Харандюк, Н. (2013). Діалогізм вокально-фортепіанної фактури та його виконавське втілення. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*, 27, 198–207.
- Шабат-Савка, С. (2020). Діалогічність у художньому дискурсі: толерантний і атолерантний регістр текстової комунікації. *Slavia Orientalis*, 69(1), 143–155. <https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446>
- Abrantes Sicilia, A. C. B. (2017). *Narratives of irony and romance in Grieg's Cello Sonata in A Minor: A performer's analysis* [Doctoral Dissertation, University of Georgia].
- Collins Rice, H., & Napolitano, P. (2024). Performing form: A dialogue between performance and analysis. *European Journal of Musicology*, 22(2), 30–45. <https://doi.org/10.5450/ejm.22.2.2024.30>
- Fairhurst, M. T., Janata, P., & Keller, P. E. (2014). Leading the follower: An fMRI investigation of dynamic cooperativity and leader–follower strategies in synchronization with an adaptive virtual partner. *NeuroImage*, 84, 688–697. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.09.027>
- Grieg, E. (2022). *Cello Sonata in A minor Op. 36* [Score]. Alfred Music.
- Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical ensemble performance: Representing self, other and joint action outcomes. In S. S. Obhi & E. S. Cross (Eds.), *Shared representations: Sensorimotor foundations of social life* (pp. 280–310). Cambridge University Press.
- Loehr, J. D., Kourtis, D., Vesper, C., Sebanz, N., & Knoblich, G. (2013). Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 25(7), 1049–1061. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00388
- Schmidt, M. (2002). *Two sonatas, two instruments – One performer: Analysis and interpretation of Beethoven's sonatas for piano and cello, opus 5 no. 1 and opus 102 no. 2* [Doctoral Dissertation, Temple University].

References

- Abrantes Sicilia, A. C. B. (2017). *Narratives of irony and romance in Grieg's Cello Sonata in A Minor: A performer's analysis* [Doctoral Dissertation, University of Georgia] [in English].
- Collins Rice, H., & Napolitano, P. (2024). Performing form: A dialogue between performance and analysis. *European Journal of Musicology*, 22(2), 30–45. <https://doi.org/10.5450/ejm.22.2.2024.30> [in English].
- Fairhurst, M. T., Janata, P., & Keller, P. E. (2014). Leading the follower: An fMRI investigation of dynamic cooperativity and leader–follower strategies in synchronization with an adaptive virtual partner. *NeuroImage*, 84, 688–697. <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2013.09.027> [in English].
- Grieg, E. (2022). *Cello Sonata in A minor Op. 36* [Score]. Alfred Music [in English].
- Han, Z. (2024a). *Ukrainskyi kamerno-instrumentalniy ansambl XX stolittia: kompozytorska tvorchist ta vykonavska praktyka* [Ukrainian chamber and instrumental ensemble of the 20th century: Composer's creativity and performing practice] [PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Han, Z. (2024b). *Khudozhnii dialoh v ukrainskii kamerno-instrumentalnii tvorchosti ta yoho etapni transformatsii u XX stolitti* [Artistic dialogue in Ukrainian chamber and instrumental creativity and its staged transformations in the 20th century]. *Journal of Tchaikovsky*

- National Music Academy of Ukraine*, 3(64), 24–43. [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.313821](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.313821) [in Ukrainian].
- Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical ensemble performance: Representing self, other and joint action outcomes. In S. S. Obhi & E. S. Cross (Eds.), *Shared representations: Sensorimotor foundations of social life* (pp. 280–310). Cambridge University Press [in English].
- Kharandiuk, N. (2013). Dialogizm vokalno-forte piannoi faktury ta yoho vykonavske vtilennia [Dialogic of vocal-piano facture and its performing embodiment]. *Scientific Collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*, 27, 198–207 [in Ukrainian].
- Kravchenko, A. I. (2020). *Kamerno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolit (semiologichnyi analiz)* [Chamber and instrumental art of Ukraine of the late 20th – early 21st centuries (semiological analysis)]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
- Loehr, J. D., Kourtis, D., Vesper, C., Sebanz, N., & Knoblich, G. (2013). Monitoring individual and joint action outcomes in duet music performance. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 25(7), 1049–1061. https://doi.org/10.1162/jocn_a_00388 [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI stolit* [Homo Interpretatus in musical art of the 20th – early 21st centuries]. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Fakt [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2003). *Dialoh yak muzychno-kulturolohichnyi fenomen: metodologichni aspekty suchasnoho muzykoznavstva* [Dialogue as a musical and cultural phenomenon: Methodological aspects of modern musicology] [Abstract of PhD Dissertation, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music] [in Ukrainian].
- Schmidt, M. (2002). *Two sonatas, two instruments – One performer: Analysis and interpretation of Beethoven's sonatas for piano and cello, opus 5 no. 1 and opus 102 no. 2* [Doctoral Dissertation, Temple University] [in English].
- Shabat-Savka, S. (2020). Dialogichnist u khudozhnomu dyskursi: tolerantnyi i atolerantnyi rehistr tekstovoi komunikatsii [Dialogicality in the artistic discourse: Tolerant and intolerant registers of text communication]. *Slavia Orientalis*, 69(1), 143–155. <https://doi.org/10.24425/slo.2020.132446> [in Ukrainian].
- Sosnytskyi, I. O. (2023). Kompozytsiini osoblyvosti y zasoby vyrazhennia khudozhnogo dialohu [Compositional features and means of expression of artistic dialogue]. *Sloboda Scientific Journal. Philology*, 3, 87–90. <https://doi.org/10.32782/philspu/2023.3.16> [in Ukrainian].

INNER DIALOGUE AS A FORM OF INTERPRETATION: A PIANIST'S SCORE-ORIENTED THINKING IN EDVARD GRIEG'S SONATA FOR CELLO AND PIANOFORTE, OP. 36

Mariia Obolenska

*PhD in Art Studies, Lecturer of the Department of Interpretology
and Music Analysis, Leading accompanist;*

ORCID: 0000-0002-4044-9633; e-mail: marieobolenchik@gmail.com

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine

Abstract

The article studies the phenomenon of inner dialogue as a fundamental form of a pianist's interpretive activity in the process of ensemble performance. The focus is placed on the performer's score-oriented thinking as a means of deep immersion in the musical text and structural interplay between parts. **The purpose of the research** is to identify peculiarities of the pianist's score-oriented thinking as an interpreter while performing a chamber sonata via the prism of dialogicality as a basic form of musical communication. **The research methodology** grounds on the combination of musicological analysis (structural-functional, performance-interpretative), cognitive approach to performance and interpretative hermeneutics. This allows a musical work to be regarded as a space of interaction not only of sound structures, but also of performative intentions, cognitive models, and communicative strategies. **Scientific novelty.** For the first time, E. Grieg's Sonata for cello and pianoforte is analysed through the aspect of performative dialogue as the key mechanism of ensemble interaction. The introspective dimension of score-oriented thinking is viewed as an expression of inner dialogue, whereby the pianist reflects on his own interpretive strategy in relation to the cello part. **Conclusions.** The analytical model is offered to identify dialogical structures within the chamber work at the levels of thematic material, phrasing, textural distribution, and dramaturgy. The role of intersubjective relations as a foundation of performative interpretation under chamber ensemble conditions is clarified, paying particular attention to balancing initiative and reflective listening. The meaning-making potential of the pianist's inner dialogue as a factor in shaping a coherent performative conception is highlighted.

Keywords: interpretation; dialogue; score-oriented thinking; ensemble performance; chamber sonata; collaborative pianist; emotional intelligence

Надійшла: 10.08.2025; Прийнято: 30.10.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 15.12.2025



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.