

УДК: 78.071.1:159.937

<https://doi.org10.31652/252.2>

Бурська О. П., м.Вінниця,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного
та перформативного мистецтва
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

Верецагіна-Білявська О. Є., м.Вінниця
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного
та перформативного мистецтва
Вінницького державного педагогічного університету
імені Михайла Коцюбинського

ВИРАЗНІСТЬ МУЗИЧНОГО ВИКОНАННЯ: МІЖ СУБ'ЄКТИВНИМ КРИТЕРІЄМ КРАСИ І ХУДОЖНЬОЮ ДОЦІЛЬНІСТЮ

Анотація. У статті розглядається концепт «виразність музичного виконання», сучасні теоретичні підходи до проблеми музичної виразності, взаємозв'язку експресивної та формальної складових музичного виконання тощо. Вивчення джерел музичної виразності розглядається як фактор пошуку ефективних стратегій навчання, спрямованих на експресивні аспекти виконання.

Ключові слова: музична виразність, виконавська виразність, джерела музичної експресії, професійна музична освіта.

Abstract. The article discusses the concept of «expressiveness of musical performance», modern theoretical approaches to the problem of musical expressiveness, the relationship between the expressive and formal components of musical performance, etc. The study of the sources of musical expressiveness is considered as a factor in finding effective teaching strategies aimed at the expressive aspects of performance.

Keywords: Musical Expression, Performing Expression, Sources Of Musical Expression, Professional Musical Education.

Постановка наукової проблеми. Однією з ефективних педагогічних стратегій у виконавському класі є моделювання процесу емоційно виразного виконання, пов'язане з усвідомленням сутності музичної виразності та пошуком об'єктивних (на рівні виконавської форми музичного твору) та суб'єктивних (образного, емоційного змісту музики) джерел. Важливим у цьому контексті є

вивчення сучасних наукових підходів до проблеми виразності музичного виконання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання музичної виразності, зв'язку музики і емоцій людини (вираження емоцій в музиці, індукції емоцій у слухача), виразності музичного виконання та його джерел знаходяться сьогодні в центрі уваги музично-психологічних та педагогічних досліджень. Свідченням тому є перелік праць провідних світових науковців лише за останнє десятиліття: від розробки теорій музичних емоцій (концепції BRECVEMA Патріка Джусліна, університет м. Упсали, Швеція [10]; багатофакторної процесуальної моделі Клауса Шерера та Марсея Центнера, м.Женева, Швейцарія [17]; теорії естетичної триєдності В.Конечні, Каліфорнійський університет, США [13]) до розробок емоційно-орієнтованої педагогіки в музичному навчанні, взаємозв'язку між емоціями виконавця і фізичними звуковими властивостями виразного музичного виконання (Роберт Вуді, університет Небраски-Лінкольна, США) [19]. Знаковими для музично-психологічних досліджень проблем виразності музичного виконання є праці Е. Кларка [4], П. Джусліна [5, 8-10], А. Габріельсона [5, 6], Е. Шуберт [16], М. Центнера і К. Шерера [17] та ін.

Метою статті є загальний аналіз феномену виразності музичного виконання на перетині його експресивної та формальної складових.

Виклад основного матеріалу. У прочитанні художнього сенсу музичного знака як «складної когнітивно-психологічної реакції особистості на звукову форму», С. Шип виділяє три основні складові: 1) естетичний відгук як чуттєву та емоційно-оцінну реакцію; 2) розуміння загальноприйнятих смислів і значень типових елементів; 3) унікальні чуттєві уявлення, переживання і думки особистості. С. Шип зауважує, що відбір виконавських засобів можливий як на раціональному, так і ірраціональному, суб'єктивному рівнях. Перший пов'язаний з рефлексією власних реакцій музиканта, другий носить спонтанний, інтуїтивний характер. «У виборі виконавських засобів, - пише С. Шип, - музикант часто керується суб'єктивним критерієм краси чи виразності звучання» [2, с.157].

В західноєвропейській філософії музики, музичній психології та педагогіці існує цілий ряд теорій, автори яких намагаються пояснити наші емоційні реакції на музику з раціонального кута зору. Ґрунтуючись на вченні про афекти, в основі якого лежать античні аналогії між музикою і риторикою, такі теорії, зокрема, пояснюють джерело емоційної реакції в самій музичній структурі. М. Буковцер (Bukofzer) знаходив пояснення цього в тому, що правила, за якими здійснюється вербальне вираження, можна застосовувати і до музики [14, с.165].

Виразність музики як «висловлювання», її очевидна подібність до мови була предметом вивчення музичної семантики і семіотики в другій половині ХХ століття. Дослідження фокусувались на проблемі знака музичної мови, питанні: завдяки яким саме властивостям, засобам, елементам музики ми здатні розуміти її як вираження думки, виразне мовлення тощо? Поняття «інтонації», введене в музикознавчий обіг ще на початку ХХ століття Б. Яворським, стало найбільш точним визначенням смислової одиниці музичного висловлювання. Інтонація не є структурним елементом музичної форми, подібно до мотива чи фрази. Водночас, вона реалізується через музичну структуру як елемент змісту, надаючи звуковим формам смислової та емоційної виразності. Інтонація, яка не дорівнює слову, оскільки не має «значення», є чимось більшим, ніж слово, виражаючи сам сенс «вимовленого» [18].

Певне розуміння природи музичної виразності дає погляд на сутність музики як вираження емоційного світу Людини. «Невимовна глибина всієї музики, завдяки якій вона пропливає повз нас як рай, цілком знайомий і водночас вічно віддалений, такий легкий для розуміння і водночас такий незбагненний, пояснюється тим, що вона відтворює всі емоції нашої внутрішньої істоти», - писав Шопенгауер [цит. за 7, с.4].

Зв'язок між музикою і емоціями частково пояснюється тим, що Манфред Клайнс назвав «біологічно запрограмованими внутрішніми формами» емоцій. Отримані ним графічні образи прояву емоцій (різкі перепади графіків для емоцій гніву і ненависті, більш пологі криві для емоцій любові і благоговіння) відображали той факт, що люди по-різному рухаються і поведуться в різних настроях, і відповідні «жести» в музиці відображають сенсограми різних емоцій. За М. Клайнсом, «кожна базова емоція має специфічну форму вираження, незалежно від модальності виходу: жест, тон голосу, танцювальний крок або музична фраза...» [15, с.19].

Розвиваючи думку, висловлену в свій час ще Декартом в «*Les passions de l'ame*» (1649), що експресивність музики пов'язана з виразністю словесного мовлення і емоційною поведінкою людини, Петер Ківі стверджує, що звукова форма має структурну аналогію до почутих і побачених проявів людської емоційної експресії [12, с.56].

Якщо припустити, згідно з Ківі, що зчитування емоцій в музиці відбувається завдяки нашій еволюційно обумовленій здатності бачити речі одухотвореними (на зразок здатності бачити обличчя в хмарах), стає очевидною суб'єктивна складова феномену музичної виразності, залежність експресивності і глибини виконавського образу від здатності читати музичний текст як

емоційну, образну партитуру (поняття «партитури емоцій» в українському музикознавстві розглядає М. Оболенська [1]). При спільності наших уявлень про форми прояву емоцій або емоційну поведінку людини асоціативні образи музики завжди будуть індивідуально неповторними в деталях.

Аналізуючи джерела музичної експресії, іспанська дослідниця Ана Агірребальцатеґі Азкарате (Ana Agirrebaltzategi Azkarate) заключає, що «виразні властивості не належать до музики, як кольори до матеріальних речей. Виразні властивості музики існують завдяки іншим елементам, які можна ідентифікувати, складній агломерації музичних елементів <...> Виразальна сила музики додає їй естетичної цінності, <...> визнання цього факту не означає недооцінки музичної форми. Насправді, <...> виразність музики впливає саме з її формальної структури» [3, с.153].

Виконавець, який прагне змістовності та глибини виконання, емоційної виразності або яскравого художнього ефекту (коли виконавський образ пробуджує його образне сприйняття у слухача), працює з формальними структурами музики як перцептивними елементами, фокусуючись на якостях звукового образу як засобу експресивної комунікації. Критеріями виразності при цьому виступають цілісність (гарна форма), асоціативна впізнаваність образу, природність музичного синтаксису, фонічне багатство звучання тощо – все те, що підносить виконання на рівень справжнього мистецтва. Майстерність виразного виконання в основі своїй має раціональне підґрунтя, спираючись на внутрішню логіку організації виконавської форми, і водночас передбачає певне відхилення від стандартизованих, типових дій, зумовлене естетичним смаком, емоційним досвідом та художньою інтуїцією виконавця.

Австралійським дослідником Емері Шубертом (Emery Schubert) було запропоновано трикомпонентну модель музичної виразності (Knowledge-Performance-Affect), яка відображає різні «фокуси» митецької позиції виконавця: *когнітивний* (інтелектуальна позиція, зосередженість на процесі пізнання, вивченні партитури твору «на предмет ознак доречної або вдалої інтерпретації»); *власне виконавський* (зосередження на «фізичних аспектах виконання, пошук виразності на часовому, динамічному, інтонаційному та тембровому рівнях); *афективний* («надання переваги афективним/естетичним аспектам виконання, мислення в термінах ефемерної мети виконання») [16]. Цікавим є проведення Е. Шубертом паралелей між моделлю КРА і філософською моделлю трьох світів, запропонованою в філософії науки К. Поппером: фізичної реальності – чуттєвого досвіду – світу ідей і знань. Модель КРА, як підкреслює Е. Шуберт, може бути процесуальною і відображати різні грані роботи над виразністю

виконання музичного твору як циклічний процес, або демонструвати структурні компоненти музичної виразності як «три співіснуючі світи» [16, с.288].

Висновки. Значний інтерес до проблем музичної виразності в сучасному музикознавстві, музичній психології та виконавській педагогіці свідчать про її важливість для теорії і практики професійної музичної освіти. Вивчення сутності феномену музичної виразності, джерел і передумов виразного виконання може відкрити нові можливості для методики виконавської підготовки студентів на різних етапах навчання, виборі ефективних стратегій навчання, спрямованих на експресивні аспекти виконання.

Список використаних джерел:

1. Оболенська М.М. «Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії в ансамблевому виконавстві. *Аспекти історичного музикознавства*, 2023, вип. XXXIII (33). С.39-64
2. Шип С. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. Вип. 2. С.157-167
3. Azkarate A.A. Emotion as Aesthetic Properties of Absolute Music. Donostia, 2017. 169 p.
4. Clarke, E. (1995) Expression in Performance: Generativity, Perception and Semiosis, in J. Rink (ed.) *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, pp. 21–54. Cambridge: Cambridge University Press.
5. Gabrielsson, A., & Juslin, P. N. (1996). Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24, 68–91.
6. Gabrielsson, A. (2016). The relationship between musical structure and perceived expression. In S. Hallam, I. Cross, & M. Thaut (Eds.), *The Oxford handbook of music psychology* (2nd ed., pp. 215–232). Oxford University Press.
7. Guter E. Musical Expression: From Language to Music and Back. *Philosophies* 2025, 10(1), 9; <https://doi.org/10.3390/philosophies10010009>
8. Juslin, P. N. (1997). Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14(4), 383-418. <https://doi.org/10.2307/40285731>
9. Juslin P., Persson R.S. Emotional Communication. *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. Publisher: New York: Oxford University Press. Parncutt, Richard (ed.) McPherson, G.E. (ed.). 2002. pp.219-236. DOI: 10.1093/acprof:oso/9780195138108.003.0014

10. Juslin P.N., Lindström E. Emotion in Music Performance. *The Oxford Handbook of Music Psychology (2nd ed.)*. Susan Hallam (ed.). pp.597–614
11. Juslin P. N., Sloboda J. A. (Eds.), *Music and emotion: Theory and research*. New York: Oxford University Press. 2001. 487 p.
12. Kivy, P. *Sound sentiment : an essay on the musical emotions, including the complete text of The Corded shell* . Philadelphia, Pa. : Temple University Press; 1989. 286 p.
13. Konečni, V. J. (2011). Aesthetic trinity theory and the sublime. *Philosophy Today*, 55, 64–73.
14. Persson R.S. Subjectivity of Musical Performance: An Exploratory Music-Psychological Real World Enquiry Into the Determinants and Education of Musical Reality: A thesis submitted for the degree of *Doctor* of Philosophy. 1993. 529 p.
15. Schrempel M. *Teaching Expressivity at the Piano: History, Signs, and Strategies: a Dissertation for the Degree of Doctor of Musical Arts*. 2010. 104 p.
16. Schubert E. Musical Expression. *The Oxford Handbook of Music Performance*. Vol.1 Ed. by Gary E. Mcpherson. Oxford University Press, 2022. p.273-293
17. Zentner, M., Grandjean, D., & Scherer, K. (2008). Emotions evoked by the sound of music: Characterization, classification, and measurement. *Emotion*, 8(4), 494-521. <https://doi.org/10.1037/1528-3542.8.4.494>
18. Vereshchahina-Biliavska, O.Y., Mazur, I.V., Cherkashyna, O.V., Burska, O.P., Hrinchenko T.D. Semantic aspects of musical language. *Convergencias: Revista de Investigacao e Ensino das Artes*. 16 (32). 2023. 139–151
19. Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14, 14–23.