

УДК785.071.2:781.68
DOI 10.34064/khnum2-33.03

Оболенська Марія Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри інтерпретології та аналізу музики, провідний концертмейстер
e-mail: marieobolenchik@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

**«Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії
в ансамблевому виконавстві**

У статті досліджено принципи функціонування емоційної складової в роботі ансамблевих виконавців. Здатність відчувати емоції і генерувати емоційні стани є природною властивістю людини, що надає цим функціям актуального статусу. У процесі виконання музики емоції «матеріалізуються» через артикуляцію нотного тексту, прийоми якої міцно закріплюються у м'язовій пам'яті. Оскільки у сфері ансамблевого виконавства необхідною умовою є синхронізація інтерпретаційних стратегій партнерів, в ролі допоміжного інструмента на цьому шляху запропоновано впровадити своєрідну «партитуру емоцій», яка буде регулювати, завдяки відповідним вербальним позначенням, загальний емоційний стан усіх виконавців (а звідси, й прийоми артикуляції) протягом виконання твору, що сприятиме уніфікації намірів учасників ансамблю. Мета дослідження полягає в обґрунтуванні концепту «партитури емоцій» як одного з інструментів інтерпретаційної стратегії у виконанні ансамблевої музики. Проаналізовано наукові праці, у яких експериментальним шляхом виявлено і класифіковано конкретні лексеми, що співвідносять із проявами емоцій у музиці. На їх основі розроблено набір термінів-визначень, з яких може конструюватися «партитура емоцій» конкретного музичного твору, адаптована для потреб виконавця як транслятора емоційних станів від композиторського тексту до слухача, що й визначає новизну представленого дослідження. У висновках наведено дефініцію поняття «партитура емоцій» та визначено плюси і мінуси її застосування в ансамблевій практиці.

Ключові слова: інтерпретаційна стратегія; партитура емоцій; ансамбль; емоції в ансамблевому виконавстві; емоційний інтелект.

Постановка проблеми.

У сфері ансамблевого виконавства необхідною умовою є синхронізація інтерпретаційних стратегій партнерів. У процесі репетицій ансамблеві партнери домовляються, як і «про що» вони грають. У програмній або вокальній музиці зі словами закладені сюжетні підказки, які визначають зміст і драматургію твору і, відповідно, способи його виконання. Але поряд із програмними зразками, існує безліч інструментальних творів, образи та сюжетна лінія яких не очевидні, а швидше й спірні. Неабиякою підмогою слугують композиторські ремарки: відомі з дитинства всім музикантам італійські терміни покликані якраз допомогти виконавцеві в осягненні семантики твору у цілому та окремих його частин. Але якими красномовними не були б авторські пояснення, їх все одно недостатньо для послідовного втілення у виконавській інтерпретації всіх барв багатой емоційної палітри твору. Отже, виникає проблема пошуку лексем, що допомагають виконавцям, учасникам ансамблю, в побудуванні адекватної інтерпретаційної стратегії.

Емоції в музиці спираються на буденні почуття людини, але, водночас, мають власні особливості, обумовлені естетичними нормами, згідно з якими вони завжди наділені позитивною спрямованістю. Цьому слугує багаторівнева, гармонійно налагоджена система взаємно відповідних музичних елементів. Емоції, які відчуває людина при прослуховуванні музики, у більшості своїй естетичні і виникають як відповідь на красу мелодії, гармоній, досконалість форми і драматургії тощо. Музична композиція викликає найбільш глибоку емоційну реакцію слухача, коли виконавець спроможний втілити всі необхідні елементи музикотворення через механіку власного тіла, яка, у свою чергу, підпорядкована емоційно-раціональним імпульсам. Отже, на шляху планування і реалізації інтерпретаційної стратегії ми пропонуємо розглянути в ролі допоміжного інструмента своєрідну «партитуру емоцій», що, за нашою гіпотезою, через єдині, спільні для всіх виконавців, емоційно-раціональні імпульси, сприятиме уніфікації намірів учасників ансамблю.

Наукова новизна дослідження. Стаття є першою спробою впровадити в репетиційний процес концепт «партитура емоцій» як

інструмент формування інтерпретаційної стратегії виконавця в ансамблевій музиці. На ґрунті проаналізованих музикознавчих досліджень з акцентом на емоційній складовій розроблено список термінів, адаптованих для виконавця саме як транслятора емоційних станів.

Останні дослідження і публікації за темою. Проаналізовано наукові праці за такими темами: а) *специфіка проявлення емоцій в музичному мистецтві* (Woody, 2000, 2003; Woody & McPherson 2010; Juslin & Laukka, 2004; Phelps, 2004; Frantz, 2023); б) *Женевська шкала емоцій*, дослідження її розробників та їх послідовників (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008; Lykartsis, Pysiewicz, Coler, & Lepa, 2013; Coutinho & Scherer, 2017; Chelkowska-Zacharewicz & Janowski, 2016); в) *акторська майстерність*, теоретичні нариси (Konijn, 2000; Десятник & Лимар, 2020; Yakubovskaya, 2014); г) *емоційна складова ансамблевого виконавства* (Паламар, 2013; Єфремова, Гургула, & Герасимчук, 2022); д) *теорія комунікації в мистецтві* (Juslin, 1997; Злотник & Шульгіна, 2019; Ніколаєвська, 2021). Перелічені праці містять переконливі результати досліджень та експериментів із вивчення емоцій у музиці, зокрема їх сприйняття слухачем. Попри це, відкритим залишається питання свідомого користування виконавцем палітрою емоцій, особливо в ансамблевій музиці.

Комунікація учасників ансамблю між собою є дуже важливою перехідною ланкою до комунікації їх із публікою. Ю. Ніколаєвська (2021: 29) зазначає: «Інтерпретувальна стратегія – це система усвідомлених дій *Homo Interpretatus*, спрямованих на досягнення основної ідеї творчості як підґрунтя для преображення її висхідного (авторського) смислу в нових комунікативних умовах». Ключовими словами для нашого дослідження є саме «система усвідомлених дій», в яку ми пропонуємо додати цілеспрямовану свідому роботу над емоціями, алгоритм якої передбачає, для практичної зручності, формування «партитури емоцій».

На важливості емоційної складової у конструюванні інтерпретаційної стратегії наголошує О. Лисенко (2018: 23), яка вважає, що «у музичному виконавстві перше за все треба розуміти, що процес звукового інтонаційного становлення авторсько-виконавського тексту є способом одночасно і мовного вираження, і мовленнєвою

актуалізацією конкретного емоційного переживання узагальненої музичної думки композитора і виконавця».

Також дослідники доходять висновку, що робота над емоціями не є чимось незрозумілим і розмитим, а складається з досить конкретних і послідовних кроків: «Значною мірою успішне керування емоціями перед виступом залежить від здатності музикантів зосередити свою увагу на музичних завданнях» (Woody, McPherson, 2010: 410). Емоційна інтенція виконавця завжди має енергетичне втілення у конкретному звуковому оформленні – інтерпретації, спрямованій на висвітлення композиторських ідей, закладених в тексті музичного твору: «Структурні особливості музичної композиції самі собою слугують гідом в емоційному вираженні» (Woody, 2000: 16).

Мета статті – обґрунтувати впровадження концепту «партитура емоцій» у виконавську практику та розкрити його роль як одного з інструментів інтерпретаційної стратегії виконавців ансамблевої музики.

Методологія дослідження. Застосовано комплекс методів, спрямованих на реалізацію мети дослідження, а саме: *тематичний аналіз* наукових джерел, *якісний аналіз та узагальнення* результатів експериментальних досліджень науковців; *методи виконавського, інтерпретаційного, комунікативного аналізу*, необхідні для розуміння координації дій ансамблевих партнерів на репетиційній стадії виконавського процесу та принципів їх спілкування із публікою під час концертного виступу; *методи аналітичного відбору і моделювання*, націлені на адаптацію до власних потреб результатів попередніх наукових експериментів; *системний метод* для визначення місця «партитури емоцій» в інтерпретаційній стратегії виконавця ансамблевого твору як цілісної системи.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Якщо процес виконання музичних творів розглядати як складну систему інтелектуальної й емоційно-почуттєвої діяльності, націленої на актуалізацію композиторського тексту, то, згідно з О. Лисенко (2018: 24), «творчо-пізнавальний процес у музичному виконавстві відображається у тріаді категорій інтерпретація-розуміння-

смыслеутворення, а у процесі осягнення смислу нотно-звукового тексту спостерігається складна дифузія процесів ідеального та матеріального¹ плану при об'єктивації внутрішніх суб'єктивних смислів у виконавську інтонаційну систему».

Процес розуміння тексту твору виконавцем та, через його посередництво (звукову об'єктивацію суб'єктивного художнього задуму, тобто інтерпретацію), й слухачем, передбачає, як необхідну, комунікаційну складову: «Особливістю музики як, мабуть, найемоційнішого з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Багато в чому це обумовлено складністю взаємодії в музичному творі засобів виразності та комунікативних прийомів, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування, інтерпретації синтезу двох рівнів твору...» (Злотник, Шульгіна, 2019: 32).

Наратив про важливість «управління процесом художнього спілкування» та необхідність вчитися керувати власними емоціями та вміння розпізнавати емоції оточуючих, у сучасному світі стає все більш мейнстримним. Це питання розглядають вчені, чиї дослідження стосуються проблемної сфери емоційного інтелекту. Вона містить знання щодо того, якими емоції бувають, що вони означають, як ними оперувати. Зазвичай емоції повсякденного життя рідко фіксуються свідомістю, сприймаються як щось фонове. Емоційний інтелект передбачає вміння подивитись на власні емоції відсторонено, в ролі незалежного спостерігача. Найголовніша проблема і перешкода на шляху керування власними емоційними станами полягає у змішаності емоцій, які доволі рідко можна «вловити» у чистому вигляді.

Глумаченню емоцій, «зашифрованих» у музичній композиції, виконавцями ансамблю і роботі останніх над їх трансляцією

¹ Музичний твір являє собою цілісну неподільну систему, що складається з матеріального та ідеального рівнів, де під матеріальним розуміємо нотний текст з усіма його елементами, а атрибутами ідеального є художній образ твору з особливостями його драматургії. Ці рівні також позначають як *інтонаційно-смисловий (зміст)* та *знаково-символічний (форма, текст)*.

слухачеві присвячена стаття С. Паламар: «І співак, і концертмейстер відчують вплив одного і того самого твору, де емоції певною мірою заздалегідь запрограмовані композитором. Обидва виконавці прагнуть до усвідомлення цих емоцій, які здатні не лише викликати співпереживання у слухача, а й скеровувати його до роздумів і певних висновків. Емоційне налаштування під час виконання кожного вокального твору відпрацьовує й емоційне забарвлення звука, яке відповідає характеру виконуваного твору» (Паламар, 2013: 69).

Тим не менш, практичне завдання донесення змісту твору до слухача, що є кінцевою метою професійного виконання, видається вельми розмитим. Коректніше було б говорити про передачу певних емоційних станів. Щоб сконструювати план трансляції емоцій, добре було б мати у своєму розпорядженні набір конкретних емоцій і вміти оперувати ними. І тут ми стикаємося з проблемою дуалізму об'єктивності та суб'єктивності емоцій.

Гра в ансамблі є багатоаспектною діяльністю, яка залежить від професіоналізму та мотивації виконавців. Можна реалізувати лише знаково-символічний рівень музичної композиції, не опікуючись пошуком ідей та смислів, і такий твір матиме право на існування. Можна пірнути глибше й окреслити з партнером по ансамблю образний контур твору, що включає асоціативний і метафоричний ряд. У цьому випадку, зрозуміло, виконання буде більш осмисленим, але проблема суб'єктивного розуміння смислів може спричинити відмінності в емоційному відтворенні музики і, відповідно, в артикуляції.

Знання про емоції і вміння ними користуватися дають змогу впровадити емоційний чинник у репетиційний етап роботи над музичним твором. На підтвердження тези про необхідність заздалегідь «репетирувати» емоції наведемо думку Альберта Франца: «Перш за все, під час практики необхідно виховувати емоції. Це означає, що те, що ми хочемо висловити, має бути інтегровано в кожен наш рух (я вагаюся писати “жест”, бо побоююся, що це може бути неправильно витлумачено як перебільшені, самозадоволені рухи) на клавіатурі. Кожен мотив, кожную фразу потрібно з самого початку навчання просякнути тими емоціями, які ми хочемо висловити. Інша

артикуляція, нове динамічне затінення, інший колір тону призведуть до іншої вираженої емоції» (Frantz, 2023).

Оскільки емоція прямо пов'язана з артикуляцією, то, кажучи про репетицію емоцій, маємо на увазі репетицію конкретної м'язової напруги, тобто така важлива для музикантів м'язова пам'ять залежить від емоційної інтенції. «Вивчена» емоційність як уявлення чіткого звукового образу перед його втіленням на інструменті – це необхідна когнітивна навичка, яка потім трансформується у фізичну. Саме тіло здатне автоматизувати багато процесів, що пов'язані з передачею емоційності у музичному виконанні. Такий прагматичний підхід суперечить усталеному розумінню виконавського процесу як певної креативної магії: «Використання чіткого плану для експресивного виконання є відходом від традиційного уявлення про те, що музична експресія є природним результатом емоцій, які відчуває виконавець» (Woody, 2003: 60).

Щоб реалізувати певні експресивні наміри, треба вміти сформулювати виконавське завдання, причому зробити це вербально, щоб настроїти власний організм на необхідні мікрорухи, що є фізичною основою музичної артикуляції. Артикуляція є одним з базових засобів виконавської виразності, які використовують музиканти під час виконання музики: «Артикуляція є фундаментальним компонентом музичної експресії та визначає, як виконавці грають початок і кінець окремих нот, а також скільки тиші чути між послідовними нотами» (Nathan, Olsen, & Thompson, 2023: 208). Влучно зазначає О. Лисенко (2018: 28, 29): «Виконавець має володіти великим набором технічних артикуляційних засобів і вмінням виділяти їхні грані, в іншому випадку це призведе до виконання, позбавленого виразності. ... Точне і тонке, тобто логічно-емоційне інтонаційне артикулювання сприяє вірному і свідомому вибудовуванню внутрішньої структури музично-виконавських мовних одиниць – опорно-ударних і затактово-безударних мотивів – та виділенню їхніх меж». Ми цілком згодні з оцінкою ролі артикуляції у професійній діяльності музиканта і формулою, що надає авторка, де логічно-емоційний підхід розглядається як запорука інтонаційно правильної артикуляції.

Ансамблева діяльність привертає значну дослідницьку увагу внаслідок того, що акт відтворення музики є невід'ємним від постійної взаємодії виконавців у найрізноманітніших формах, що підіймає питання психології комунікації. Цікавими з точки зору протилежності висловлених авторами ідей виявилися дві роботи українських музикознавців, аналіз і критика яких представлені нижче. Обидві статті в якості об'єкта дослідження репрезентують роботу концертмейстера і вокаліста. У першій статті доволі влучно зазначено: «Особливо важливим у роботі над ансамблевим виконанням є не тільки прочитання нотного тексту та його відтворення, але і вловлювання емоційного сприятливого стану партнера, співналаштування емоційно-сислової сторони прочитання» (Єфремова, Гургула, & Герасимчук, 2022: 13). Далі автори статті описують принципи, за якими відбувається співналаштування, і, на їх думку, воно можливе при виникненні єдиного психоемоційного поля (ПЕП): «ПЕП у великих групах є самостійно існуюча енергетична субстанція, яка здатна на цілком матеріальні дії. Зокрема, в інструментальному ансамблі ПЕП, що об'єднує виконавців, є цілком достатнім для забезпечення інтуїтивної музичної взаємодії» (там само: 14). На думку авторів наведеної цитати, виконання ансамблевої музики являє собою невербальну емоційно-флюїдну взаємодію, в процесі якої у кожного з учасників ансамблю є особистий інтерпретаційний план, що «ніяк не може збігтися з планом партнера, з огляду на одиничність і неповторність кожного творчого акту», але у «...процесі ж виконання музиканти, озброєні кожен своїм планом, незрозумілим чином знаходять консенсус, об'єднуючи наявні варіанти» (там само: 15). Цитоване судження представляється щонайменше дивним, з огляду на практику процесу репетицій, у ході яких зазвичай партнери обговорюють інтерпретаційну концепцію чи принаймні технічну сторону твору (темп, агогіку, характер). У дуже рідких випадках партнери змушені зустрічатися вже на сцені без попередніх репетицій, однак і тут весь «незрозумілим чином знайдений консенсус» пояснюється професійністю й досвідом виконавців. Отже, запропонований у статті підхід видається антинауковим, бо, не наводячи ніякої доказової бази і не спираючись на досягнення вчених, які

провели величезну кількість експериментів і надали досить обґрунтовані результати, її автори намагаються придумати теорію щодо існування якоїсь субстанції. До того ж, це припущення навіть не є їхньою оригінальною ідеєю.

У статті С. Паламар, зміст якої наближений за проблематикою до щойно проаналізованої, міститься більш науковий виклад проблеми: «... показниками для визначення характеру емоційного стану стають темп, лад, різновид руху, динаміка, інтонування. І цю різноманітність емоційних станів важливо зрозуміти, відчувати та втілити обом виконавцям» (Паламар, 2013: 68). Авторка дотримується думки, що над пошуком психологічної атмосфери твору треба працювати так само сумлінно, як і над технічною стороною музичного опусу. Фокусується увага на свідомому виявленні змісту емоційного переживання всіма музикантами ансамблю. Для надання об'єктивності емоційним переживанням пропонується працювати методом узагальнення: «Обмежуючи вияв випадкового, узагальнення дозволяють виявити характерні, найбільш типові та значущі риси, які сприяють певній об'єктивізації емоційного стану» (там само: 69). Єдине емоційне та інтелектуальне усвідомлення музики, за словами С. Паламар, створює умови для чіткого розуміння кожним з виконавців своїх конкретних технічних завдань: «Тому досягнення виконавського синтезу розглядається як усвідомлена емоційна взаємодія та інформаційний взаємообмін між виконавцями-партнерами, запозичення якісно інших, нових рис в індивідуальному трактуванні партнером, що допомагає зближенню їх між собою у спільній інтерпретації твору» (там само). Погоджуючись із авторкою, доповнимо, що усвідомленою емоційну взаємодію робить саме вербалізація намірів виконавців, яку ми пропонуємо дослідити в царині емоцій.

Вербалізація емоційних відтінків у музичному творі дає виконавцю певне розуміння того, як налаштувати власне тіло на взаємодію з інструментом, щоб отримати необхідне забарвлення звучання. В акторській майстерності, у мистецтві володіння ресурсами власного тіла, бачимо чіткі паралелі: «Знання дає впевненість, впевненість породжує свободу, а вона, у свою чергу, знаходить вираження у фізичній поведінці людини. Зовнішня свобода – результат свободи

внутрішньої. Акторська творчість пов'язана з дуже незначними витратами м'язової енергії; значно більше витрачається душевних сил» (Десятник, 2020: 12). Тобто, щоб отримати на виході ледь помітний м'язовий рух, необхідно провести глибоку й кропітку внутрішню роботу.

Про два типи емоцій виконавця йдеться в дослідженні І. Якубовської, яка аналізує емоційні механізми акторської діяльності: «Гра вбирає в себе два типи емоцій: самостимульовані емоції й почуття, викликані чи мотивовані певними обставинами гри, та емоції, що є реакціями на поведінку та дії інших акторів» (Yakubovskaya, 2013). Тобто йдеться про природні емоції людини як відповідь на зовнішній подразник, і штучні, які треба відіграти. Авторка зазначає, що емоційний та когнітивний види пам'яті взаємодіють у процесі засвоєння сценарію. Досліджуючи роботу мигдалевидного тіла й гіпокампа, вона доходить висновку, що разом із сценарієм запам'ятовуються як самостимульовані емоції, так і емоції-реакції. Це підтверджує один з основних наративів пропонованої статті про необхідність репетицій емоцій.

Для підтвердження тези наведемо приклад з нейробіології. Вчені розмежовують дві системи навчання – експліцитну та імпліцитну. Експліцитна система передбачає свідоме навчання, тоді як імпліцитна система є більш автоматичною та підсвідомою, за її функціонування відповідають базальні ганглії. Експліцитна система функціонує у префронтальних областях мозку та залучає робочу пам'ять. Однак якщо певна навичка набувається, а потім інтенсивно і регулярно практикується, вона трансформується з експліцитно вивченої в ту, що вже переживається імпліцитно (Phelps, 2004).

В акторській майстерності вміння керувати емоціями є першочерговим і найголовнішим завданням: «Суть акторської майстерності полягає у наданні форми емоціям на сцені. Емоції посідають центральне місце у драматичному мистецтві» (Konijn, 2000: 146). Автор наведеної цитати пропонує до розгляду теорію емоцій-завдань (the task-emotion theory): «Завдання-емоції актора складають сутність сценічної гри. Щоб скласти завдання-емоцію, необхідно визначити відповідні проблеми, пов'язані з виконанням акторських завдань та

найважливішими характеристиками контексту. Актор має зробити це таким чином, щоб аудиторія розпізнала ці емоції і, бажано, щоб аудиторія була зворушена ними. Конкретна інтерпретація завдань може відрізнятись залежно від акторського стилю чи жанру, але на більш загальному рівні ситуація завдання більш-менш однакова для всіх професійних акторів, які втілюють персонажів у живій виставі»(Копіjn, 2000: 60). Застосувавши когнітивну теорію емоцій до практики театру, автор дослідження висуває ідею, згідно якій виконавець має у своєму розпорядженні певні стратегії, щоб керувати власними емоціями на рівні роботи ремісника.

Музичні емоції поділяються на дві групи: ті, що виникають у слухача у процесі сприйняття (естетичні почуття), і ті, які композитор «зашифровує» в тексті за допомогою різних засобів музичної виразності та ремарок. Щоб у слухача виникли естетичні почуття (головна мета виконання), виконавець має «розшифрувати» авторський текст і у своїй інтерпретації транслювати його публіці. Подальше завдання цього дослідження полягає у спробі розібратися, наскільки зашифровані в тексті емоції (ті, що має передати музикант) відповідають емоціям сприйняття (тим, що відчуває слухач). Іншими словами, чи відчуватиме слухач, наприклад, смуток, якщо в музичному тексті закладено емоцію смутку (мінорний лад, повільний темп, тиха динаміка, легато)? Щоб відповісти на поставлене питання, звернімося до досліджень та експериментів, проведених у руслі цієї проблематики.

Найпоширенішими моделями для опису емоцій, що виникають у процесі сприйняття музики, на цей момент є: теорія базових емоцій Пола Екмана, теорія емоцій Джеймса-Ланге, циркумплексна модель емоцій Дж. Рассела, Женеvська шкала музичних емоцій. Теорія базових емоцій передбачає наявність лише шести емоцій, які сформувалися у процесі еволюції та є однаковими для всіх культур. Це радість, злість, огида, страх, смуток та здивування. Теорія Джеймса-Ланге стверджує, що емоції є наслідком рефлексорних фізіологічних процесів, і навпаки, зробивши певні фізичні дії, можна викликати появу певних емоцій. Зміст теорії Дж. Рассела розкриває створена вченим кругова таблиця (циркумплексна модель) емоцій та

їх відтінків, де як основні висуваються два показники: валентність (позитивність чи негативність емоції) і напруженість (ступінь інтенсивності емоції). Розробка женеvської шкали музичних емоцій (GEMS) була націлена на детальну вербалізацію і таксономію емоційних станів (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008).

Оскільки GEMS є найбільш адаптованою саме для музичного мистецтва, то візьмемо її за основу нашого дослідження. «Найважливіша причина загальної привабливості музики полягає в емоційних нагородах, які вона пропонує своїм слухачам», – зазначає розробник GEMS М. Зентнер (Zentner, Grandjean, & Scherer, 2008: 494). Вивчаючи досвід своїх попередників із класифікації емоцій в музиці, вчений дійшов висновку, що основним обмеженням існуючих теорій є відсутність інтересу до розгляду практичних результатів, що стосуються музичних емоцій. Зокрема, емоційні переживання, що виникають у процесі прослуховування музики, не порівнювалися з емоційними переживаннями в позамузичних контекстах повсякдення. У попередніх дослідженнях вербальні описи емоцій, що сприймаються і відчуються, часто змішувалися. Мета дослідження М. Зентнера полягала в тому, щоб скласти вичерпний список слів, що дійсно підходять для опису емоцій, які відчуються або переживаються.

Було проведено багаторівневий експеримент за участю великої кількості студентів, у ході якого були відібрані відповідні терміни, які, у свою чергу, були класифіковані за трьома критеріями і характеризували: (а) емоції, що сприймаються як притаманні музиці, (б) емоції, спричинені музикою, та (в) емоції, що переживаються в позамузичному повсякденному контексті. Потім учасники експерименту повинні були, слухаючи певні музичні уривки, вибрати зі списку термінів відповідні й розмежувати їх за двома критеріями: (а) емоції, які вони впізнавали в ролі характеристики музики та (б) емоції, які вони самі відчували. Результати експерименту дозволили скоротити початковий список емоцій зі 146 найменувань до 45. Аналіз даних продемонстрував, що оцінки сприйманих емоцій значно відрізняються від оцінок емоцій, що переживаються, і у цілому емоції частіше сприймаються, ніж відчуються (Zentner, Grandjean, Scherer, 2008: 500).

У демонстраційному матеріалі були представлені п'ять музичних напрямлень: класика, джаз, поп-рок, латиноамериканська музика і техно. Закономірно, що оцінки емоцій різнилися залежно від музичних пріоритетів окремих людей. Так, у напрямках «класика» та «джаз» учасниками експерименту емоції частіше переживалися, ніж сприймалися: «Складні рефлексивні емоції найчастіше відчували слухачі джазу та класичної музики, енергійні емоції – слухачі техно та латиноамериканської музики, а бунтарські емоції – слухачі поп-рок музики» (Zentner, Grandjean, Scherer, 2008: 500).

Одним із цікавих результатів експерименту виявився факт, що серед безлічі емоцій, які людина переживає у повсякденному житті, деякі вкрай рідко корелюють із музикою. Зокрема, почуття провини, сорому, ревнощів, огиди, зневаги, збентеження і страху – ці та інші негативні емоції, які регулярно переживаються у повсякденному житті, музика фактично ніколи не викликає. Результати для позитивних емоцій були неоднозначними, зокрема, вони значною мірою залежали від звукообразного змісту музики. Наприклад, емоційні стани, пов'язані зі здивуванням та умиротворенням, частіше виникали у відповідь на прослухану музику, ніж у повсякденному житті, але лише у слухачів класичної та джазової музики. Емоційні стани, пов'язані з активністю, були більш виражені як відповідь на музику, ніж притаманні повсякденному досвіду, але серед слухачів техно та латиноамериканської музики.

Як підсумок експерименту, М. Зентнер запропонував такий стислий перелік емоцій (жєневська шкала музичних емоцій, GEMS).

1. Ніжна туга (ласка, пом'якшення, меланхолія, ностальгія, мрійливість, сентиментальність).

2. Здивування (захоплення, милування, чарівність, враження, «гусяча шкіра», тремтіння).

3. Спокій (утихомирення, спокій, умиротворення, медитативність, безтурботність).

4. Радість (сповнення радістю, щастя, променистість, тріумфування, задоволення).

5. Активність («розгальмованість», екзальтація, пожвавлення, збудження, енергійність).

6. Сила (героїчність, тріумф, гордість, рішучість).

7. Чуттєвість (чутливість, бажання, томлення, збудження (сексуальне)).

8. Трансцендентність (екстатичність, одухотвореність, містичність, просвітленість).

9. Дисфорія (тривожність, болісність, переляк, агресія, роздратування, нервозність, бунтівливість, напруженість).

10. Смуток (пригнічення, депресія, сум).

Оригінальний експеримент був проведений французькою мовою, після чого його автори опублікували отримані результати у англomовній статті, переклавши та адаптувавши деякі терміни. Закономірно постало питання лінгвістичних відмінностей у процесі вербалізації емоцій. Щоб перевірити результативність женеvської шкали емоцій, був проведений експеримент німецькою мовою з додаванням нових музичних напрямлень (Lykartsis, Pysiewicz, Coler, & Lepa, 2013). У його ході також було виявлено, що емоції, викликані процесами живого виконання та прослуховування аудіозапису, здебільшого ідентичні. Крім емоцій-почуттів, музика може викликати поведінкові, когнітивні чи фізіологічні компоненти емоцій за відсутності суб'єктивних почуттів. Результатом цього дослідження став також список емоційних комплексів з їх тлумаченням.

1. Подив (щастя, спокуса, враження, зворушення, розчулення, захоплення).

2. Трансцендентність (натхнення, зачарування, відчуття духовності, схвилюваність).

3. Ніжність (закоханість, розм'якшення, чуттєвість, ласка, делікатність).

4. Ностальгія (сентиментальність, меланхолічність, мрійливість).

5. Миролюбність (спокій, розслабленість, медитативність, безтурботність, заспокоєння).

6. Сила (енергія, тріумф, запал, могутність, героїчність).

7. Радість (збудження, жвавість, танцювальність, задоволення, підстрибування).

8. Напруга (хвилювання, нервозність, роздратованість, нетерплячість).

9. Сум (скорбота, смуток, слізливість, засмучення).

Існує також польська адаптація женеvського експерименту, метою якої була перевірка дієвості GEMS (Chełkowska-Zacharewicz &

Janowski, 2016). Результати обох експериментів-адаптацій виявили, що загалом розбіжності у мовах майже не суттєві, що підтверджує універсальність оригінальної моделі, запропонованої М. Зентнером.

Розробці женевської шкали емоцій передувала досить відома стаття П. Джасліна і П. Лаукка, автори якої виокремлюють 13 різновидів емоцій, пов'язаних з музикою: сум, фантазія, розчарування, хвилювання, туга, мрія, пристрасть, тасмниця, страх, драматизм, делікатність, блюз і щастя (Juslin & Laukka, 2004). Автори висвітлюють важливу проблему ідентифікації емоцій, яка і є головною причиною складності їх вираження та управління ними, та зазначають, що серед інших емоцій радість і смуток є найбільш пізнаваними у музиці через досить явні ладові й темпові особливості їх відтворення. Емоція ніжності, як виявилось, не лише мала позитивну валентність, а й була очевидною у всіх виконавців-ансамблістів – учасників експерименту. Гнів і тривога однаково характеризуються негативною валентністю і високим градусом збудження, але все ж таки відрізняються в певних аспектах. Так, тривожність при класифікації часто опинялася у «сім'ї страху» і мала орієнтацію на майбутнє, тоді як емоція гніву була орієнтована на поточний час. В музиці ж і страх, і гнів пов'язані з такими виразними засобами, як швидкий темп та мінливість рівня звука. Однак гнів передається високочастотною енергією, найвищим рівнем звука та більшою мінливістю його висоти, ніж страх (там само).

Незважаючи на неодноразово доведену практичну придатність женевської шкали емоцій, музикознавці продовжили роботу щодо її вдосконалення (Coutinho & Scherer, 2017). Так виник «Женевський контрольний список афектів», викликаних музикою, – GEMIAC (Geneva Music-Induced Affect Checklist). Акцент у ньому переміщений з конкретних термінів-визначень на «кластери» емоцій.

1. Естетичні емоції (почуття гармонії, почуття прекрасного).
2. Епістемічні емоції (зацікавленість, відкриття новизни, розуміння).
3. Хвилювання (схвилюваність, зворушеність).
4. Нудьга (байдужість, знудженість).
5. Ентузіазм (пристрасть, завзятість, благоговіння).
6. Страх (тривога, зніяковіння).

7. Подив (здивування, враженість).

8. Злість (агресивність, роздратованість).

Отже, емоції, що можуть виникнути у слухача, чи ті, які він упізнає в музиці, не є ідентичними тим, які намагається транслювати виконавець. Потреба виокремити і класифікувати емоційні стани, відтворення яких може допомогти саме виконавцеві у процесі музичної інтерпретації, спричинила появу наведеного нижче оригінального списку лексем. Спираючись на власний практичний досвід, пропонуємо перелік емоцій, адаптований саме для потреб виконавця, зміст якого може слугувати основою формування «партитури емоцій» в ансамблевій творчості.

1. Ніжність (ласка, м'якість, мрійливість, закоханість, делікатність, томління, милування, спокусливість).

2. Ностальгія (меланхолія, сентиментальність, зворушеність, чуттєвість).

3. Смуток (скорбота, сльозливість, засмученість, пригнічення, сум, приреченість).

4. Трансцендентність (благоговіння, містичність, зачарованість, натхненність).

5. Спокій (розслабленість, утихомирення, медитативність, безтурботність, заспокоєння, нудьга, байдужість).

6. Радість (променистість, тріумф, задоволення, жвавість, збудженість, танцювальність).

7. Енергія (екзальтація, запал, героїчність, гордість, рішучість, сила, пристрасть, ентузіазм, агресивність).

8. Напруга (тривога, схвильованість, роздратованість, нервозність, бунтівливість).

9. Інтелектуалізм (відсутність емоцій, чиста логіка).

Запропонований список є схематичним прикладом, відкритим для фантазії виконавця і націленим на висвітлення проблеми. Компоненти з різних напрямів можна поєднувати і комбінувати.

Продемонструємо процес роботи над створенням партитури емоцій на конкретному музичному прикладі – головної партії першої частини «Сонати Арпеджіоне» Ф. Шуберта (*Arpeggione Sonata*, D. 821). Незважаючи на те, що соната була створена композитором

для арпеджіоне чи віолончелі, її виконують на найрізноманітніших інструментах у супроводі фортепіано. Зміна тембру сольного інструмента не впливає на концепцію твору, зосереджуючи увагу на чисто музичній енергії звукового образу інструмента, і лише підкреслює універсальність музичного матеріалу (Приклад 1).

Приклад 1. Ф. Шуберт, *Arpeggione Sonata*, D. 821,
головна партія I частини.

(November 1824.)

Allegro moderato.

Arpeggione.

Pianoforte. *pp*

«Тема-ядро» головної партії сонати визначає образ усієї частини. Якщо музиканти ансамблю трактують її в драматичному руслі, то у цьому випадку мають підкреслюватись сильні доли тактів. Лексеми, що відповідають такій артикуляції, – «пристрассть» і «героїчність». Схожим за манерою акцентування, але з більш повільним темпом буде варіант, де визначальними для емоції термінами будуть «скорбота» і «приреченість».

Зовсім іншим постане варіант виконання, якщо емоційний настрій перших тактів сонати позначити словами «сентиментальність, зворушеність». У цьому випадку артикуляція піаніста буде спонукати до мінімізації акцентів і об'єднання коротких мотивів в одну довгу фразу.

Право на існування має й такий варіант, коли в «партитурі емоцій» позначені «тривога», «схвильованість» і «нервозність», що прямо впливатиме на темп при достатньо щільному акцентуванні. Оскільки саме піаністу довірено перше проведення головної партії Сонати, від його емоційної інтенції залежатиме, як саме відтворить свою партію соліст.

Наведений приклад унаочнює, якою великою є варіантність у виборі необхідної емоції. Якщо виконавці ансамблю заздалегідь не домовляться про конкретний план відтворення емоцій, музика Сонати ризикує втратити ту художню єдність, заради якої вона і виконується. Таким чином, обговорюючи і фіксуючи в нотах емоційне навантаження кожної фрази, ансамблісти полегшують процес досягнення необхідної цілісності при практичному звуковому відтворенні композиторських намірів.

Висновки.

Екзистенційний досвід людини містить незмірно широкий спектр емоцій. Спроби їх визначення, вербалізації, класифікації проходилися неодноразово. Однак у силу біологічних особливостей людського організму, емоції як реакції тіла на подразник, зовнішній чи внутрішній, рідко виникають у чистому вигляді, вони зазвичай є кластерами імпульсів різної інтенсивності, тому існують труднощі з їх об'єктивацією. Тим не менш, емоції у своїй основі мають загальні ознаки, які засвідчують їх універсальність для людини як біологічного виду.

Попри те, що музика визнана одним із найемоційніших видів мистецтва, далеко не всі емоції, які здатна відчувати і пережити людина, можна втілити засобами музичного вираження. Послугуючись запропонованим концептом «партитури емоцій», розробленим на основі вивчення численних наукових досліджень, виконавець здатен оптимізувати процес роботи над музичним твором.

«Партитура емоцій» – це послідовно (потактово і пофразово) прописаний план транслявання слухачеві емоцій та емоційних станів у музичному творі.

Окреслимо плюси і мінуси «партитури емоцій» як інструмента інтерпретаційної стратегії.

Плюси.

1. Опанування основ емоційного інтелекту: здатність розпізнавати емоції, вміння керувати ними, у потрібний момент викликати необхідну чи позбутися негативної емоції, трансформувавши її вигідно для себе.

2. Значне зменшення сценічного хвилювання музикантів за рахунок зміни ставлення до самого процесу виконання. Коли думаєш про конкретні емоційні завдання, не залишається часу рефлексувати й емоційно реагувати на зовнішні подразники.

3. Досягнення вищого рівня ансамблевої єдності, що покращує якість виконання музичного твору.

4. Оскільки емоції добре запам'ятовуються на рівні тілесності, якщо на репетиційній стадії роботи якісно вивчити твір один раз, у майбутньому ці відчуття зберігаються на довгі роки.

Мінуси.

1. Необхідність витратити досить багато часу на пізнання себе та розуміння структури емоцій.

2. Прописувати емоційну партитуру в кожному конкретному творі – заняття ресурсовитратне, тому людський мозок схильний розцінювати цей вид роботи як додатковий, а отже, необов'язковий.

3. Якісний результат у роботі над ансамблевим твором із використанням партитури емоцій можливий лише за умови залучення всіх виконавців.

«Партитура емоцій» не є закритою системою, достатньою для конструювання інтерпретаційної стратегії. Це лише допоміжний інструмент, здатний вплинути на покращення якості виконання. Вочевидь, для повноцінної роботи над художнім образом та його драматургією «партитура емоцій» має бути підкріплена аналогіями, асоціаціями, метафорами. Окремо зазначимо, що схожі емоційні характеристики

у звуковому втіленні неодмінно будуть відрізнятися в залежності від національно-стильових та жанрових орієнтирів виконавців.

Чи можна обійтися без «партитури емоцій»? Безперечно, так. Почуття та емоції виникають природним чином у кожної людини. Уміння ж їх упорядкувати й контролювати, керувати ними здатне якісно покращити життя людини та її професійну діяльність.

Перспективи дослідження. Усвідомлене оперування емоціями в ансамблевому виконавстві – маловивчений і перспективний напрям практичної роботи музиканта. Оскільки стаття є першою спробою впровадження у виконавський процес концепту «партитура емоцій» в якості інструмента формування інтерпретаційної стратегії, піднята тема є відкритою до подальших дискусій, а власне «інструмент» – для подальших вдосконалень.

ЛІТЕРАТУРА

- Десятник, Г., Лимар, Л. (2020). *Основи акторської майстерності в екранній творчості*. Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Т. Шевченка.
- Єфремова, І. М., Гургула, Р. І., & Герасимчук, В. В. (2022). Питання психологічної взаємодії концертмейстера зі солістом-виконавцем. *Академічні студії. Серія «Педагогіка»*, 2, 11–18. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.2>
- Злотник, О. Й. & Шульгіна, В. Д. (2019). Комунікативні функції художнього спілкування в музичному мистецтві. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1(40), 28–34. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTN_PUm_2019_1_6.
- Лисенко, О. (2018). Музично-виконавська діяльність крізь призму категоріального визначення функціональних систем мислення, мовлення та інтонаційних засобів вираження. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія: Музичне мистецтво*, 1, 18–31. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140569>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2021). *Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.)*. (Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

- Паламар, С. І. (2013). Емоційна взаємодія у співтворчості вокаліста і концерт-мейстера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, 1, 65–70. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_13
- Chełkowska-Zacharewicz, M., & Janowski, M. (2016). Polska adaptacja Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – badania wstępne. *Polskie Pismo Muzykoterapeutyczne*, 3, 44–63.
- Coutinho, E., & Scherer, K. (2017). Introducing the Geneva Music-Induced Affect Checklist (GEMIAC): A Brief Instrument for the Rapid Assessment of Musically Induced Emotions. [University of Liverpool, Department of Music]. https://livrepository.liverpool.ac.uk/3005839/1/GEMIAC_PrePrint.pdf
- Frantz, A. (2023). Emotions in Practice and Performance. <https://www.key-notes.com/blog/emotions-in-practice-and-performance>
- 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>
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813>
- Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press.
- Lykartsis, A., Pysiewicz, A., von Coler, H. & Lepa, S. (2013). The Emotionality of Sonic Events: Testing the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) for Popular and Electroacoustic Music. In *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finland, 11th–15th June 2013*. G. Luck & O. Brabant (Eds.). University of Jyväskylä, Department of Music. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:juu-201305281793>
- Nathan, R. C., Olsen, K. N., & Thompson, W. F. (2023). The Perceptual and Emotional Consequences of Articulation in Music. *Music Perception*, 40(3), 202–219. DOI:10.1525/mp.2023.40.3.202
- Phelps, E. A. (2004). Human emotion and memory: interactions of the amygdala and hippocampal complex. *Current opinion in neurobiology*, 14(2), 198–202. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2004.03.015>
- Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14(1), 14–23. DOI:10.1177/1321103X0001400102

- Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modelling task. *Journal of Research in Music Education*, 51(1), 51–63. DOI:10.2307/3345648
- Woody, R. H., & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 401–424). Oxford: Oxford University Press.
- Yakubovskaya I. (2014). Demystifying emotions: the flow state in acting. In *Emotion, Brain, & Behavior Laboratory (EBBL) in the Department of Psychology at Tufts University. Series: Studying the brain and body correlates of emotion, from reaction to regulation*. <https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/24/demystifying-emotions-the-flow-state-in-acting/>
- 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>

REFERENCES

- Chełkowska-Zacharewicz, M., & Janowski, M. (2016). Polska adaptacja Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – badania wstępne [Polish adaptation of the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) – preliminary research]. *Polskie Pismo Muzykoterapeutyczne [Polish Music Therapy Journal]*, 3, 44–63 [in Polish].
- Coutinho, E., & Scherer, K. (2017). Introducing the Geneva Music-Induced Affect Checklist (GEMIAC): A Brief Instrument for the Rapid Assessment of Musically Induced Emotions. [University of Liverpool, Department of Music]. https://livrepository.liverpool.ac.uk/3005839/1/GEMIAC_PrePrint.pdf [in English].
- Desiatnyk, H., Lymar, L. (2020). *Basics of acting skills in screen creativity*. Kyiv: Institute of Journalism of T. Shevchenko Kyiv National University [in Ukrainian].
- Frantz, A. (2023). Emotions in Practice and Performance. <https://www.key-notes.com/blog/emotions-in-practice-and-performance> [in English].
- 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> [in English].
- Juslin, P. N., & Laukka, P. (2004). Expression, Perception, and Induction of Musical Emotions: A Review and a Questionnaire Study of Everyday Listening. *Journal of New Music Research*, 33 (3), 217–238. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317813> [in English].

- Konijn, E. (2000). *Acting Emotions*. Amsterdam, The Netherlands: Amsterdam University Press [in English].
- Lykartsis, A., Pysiewicz, A., von Coler, H. & Lepa, S. (2013). The Emotionality of Sonic Events: Testing the Geneva Emotional Music Scale (GEMS) for Popular and Electroacoustic Music. In *Proceedings of the 3rd International Conference on Music & Emotion (ICME3), Jyväskylä, Finland, 11th–15th June 2013*. G. Luck & O. Brabant (Eds.). University of Jyväskylä, Department of Music. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:jyu-201305281793> [in English].
- Lysenko, O. (2018). Musical performance activity through the prism of categorical definition of functional systems of thinking, speech and intonation means of expression. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series: Musical Art*, 1, 18–31. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.140569> [in Ukrainian].
- Nathan, R. C., Olsen, K. N., & Thompson, W. F. (2023). The Perceptual and Emotional Consequences of Articulation in Music. *Music Perception*, 40(3), 202–219. DOI:10.1525/mp.2023.40.3.202 [in English].
- Nikolaievska, Yu. V. (2021). *Musical communication as an interpretive phenomenon (on the example of creativity of the 20th – early 21st centuries)*. (Extended abstract of Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Palamar, S. I. (2013). Emotional interaction in the co-creation of a vocalist and accompanist. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1, 65–70. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_1_13 [in Ukrainian].
- Phelps, E. A. (2004). Human emotion and memory: interactions of the amygdala and hippocampal complex. *Current opinion in neurobiology*, 14(2), 198–202. <https://doi.org/10.1016/j.conb.2004.03.015> [in English].
- Woody, R. H. (2000). Learning expressivity in music performance: An exploratory study. *Research Studies in Music Education*, 14(1), 14–23. DOI: 10.1177/1321103X0001400102 [in English].
- Woody, R. H. (2003). Explaining expressive performance: Component cognitive skills in an aural modelling task. *Journal of Research in Music Education*, 51 (1), 51–63. DOI:10.2307/3345648 [in English].
- Woody, R. H., & McPherson, G. E. (2010). Emotion and motivation in the lives of performers. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (pp. 401–424). Oxford: Oxford University Press [in English].

- Yakubovskaya, I. (2014). Demystifying emotions: the flow state in acting. In *Emotion, Brain, & Behavior Laboratory (EBBL) in the Department of Psychology at Tufts University. Series: Studying the brain and body correlates of emotion, from reaction to regulation*. <https://sites.tufts.edu/emotiononthebrain/2014/10/24/demystifying-emotions-the-flow-state-in-acting/> [in English].
- Yefremova, I. M., Hurchula, R. I., Herasymchuk, V. V. (2022). The question of the psychological interaction of a concertmaster with a soloist-performer. *Academic studies. Series "Pedagogy"*, 2, 11–18. <https://doi.org/10.52726/as.pedagogy/2022.2.22> [in Ukrainian].
- 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> [in English].
- Zlotnyk, O. I., Shulhina, V. D. (2019). Communicative functions of artistic intercourse in musical art. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 1(40), 28–34. http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2019_1_6 [in Ukrainian].

Mariia Obolenska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Lecturer, Leading accompanist,
 the Department of Interpretology and Music Analysis
 e-mail: marieobolenchik@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

«The score of emotions» as a component of the interpretative strategy in an ensemble performance

Statement of the problem.

The article examines the principles of functioning the emotional component in ensemble performance. The ability to feel emotions is a natural property of a person, so discussion on this topic store its urgent. In the music performance process, emotions “materialize” through the articulation, the techniques of which fixe firmly in muscle memory. Since in the field of ensemble performance a necessary condition is the synchronization of the interpretation strategies of the partners, as an auxiliary tool on this path it is proposed to implement a kind of “score of emotions”. It will regulate, thanks to the appropriate text remarks, the general emotional state (thence,

the techniques of articulation too) of all performers in certain time periods, which will contribute to the unification of intentions members of the ensemble.

Recent research and publications.

A number of scientific works were analyzed in the following areas: the specificity of the expression of emotions in musical art (Woody, 2000, 2003, 2010; Juslin, Laukka, 2004; Phelps, 2004; Frantz, 2023); the Geneva Emotional Music Scale and their followers (Zentner, 2008; Lykartsis, 2013; Coutinho, 2017; Chelkowska-Zacharewicz, 2021); the field of acting (Konijn, 2000; Desiatnik, 2020; Yakubovskaya, 2014); the emotional component in ensemble performance (Palamar, 2013; Efremova., 2022); the theory of communication in art (Juslin, 1997; Zlotnyk, 2019; Nikolaievskaya, 2021). The analyzed works provide convincing results of research experiments related to the manifestation of emotions in music; despite this, the questions of managing the performer's emotional scale, especially in ensemble music, remains open.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to substantiate the concept of "score of emotions" as one of the new tools of the interpretive strategy in the performance of ensemble music. The article is the first attempt to introduce this concept into the rehearsal process of ensemble performers. Based on analyzed studies, a list of special terms was developed, adapted for the performer as a translator of emotional states lied in music. The study uses such methods as thematic analysis of scientific sources, qualitative analysis and generalization of experimental data; performance, interpretive, communicative types of analysis to consider the coordination of the ensemble partners' actions at the rehearsal process and their communication with listeners; selection and modelling for adapting the results of previous scientific experiments; a systematic method determining the place of the "score of emotions" in the interpretive strategy of a work as a holistic system.

Research results and conclusion.

Verbalization of emotional nuances in a piece of music gives the performer a certain understanding of how to adjust his own body to interact with the instrument in order to get the necessary coloring of the sound. A list of emotions, that adapted specifically to the needs of the performer, is offered.

1. Tenderness (kindness, softness, dreaminess, love, delicacy, yearning, caressing, seductiveness).

2. Nostalgia (melancholy, sentimentality, emotionality, sensuality). 3. Sadness (sorrow, tearfulness, upset, depression, mourning).

4. Transcendence (reverence, mysticism, sense of spirituality, enchantment, inspiration).

5. Tranquility (relaxation, calmness, meditateness, serenity, reassurance, boredom, indifference).

6. Joy (radiance, triumph, satisfaction, liveliness, excitement, danceability).

7. Energy (exaltation, ardor, heroism, pride, determination, strength, passion, enthusiasm, aggressiveness).

8. Tension (anxiety, excitement, impatience, irritability, nervousness, rebelliousness).

9. Intellectualism (absence of emotions, pure logic).

The score of emotions is a sequentially (phrase-by-phrase) written plan for the translation of emotions and emotional states in a musical piece. The pros and cons of introducing the “score of emotions” into practice are presented.

Pros: 1. Mastery of the basics of emotional intelligence, which includes the ability to recognize emotions, the ability to manage them, at the right moment to cause the necessary or get rid of a negative emotion, transforming it to one's advantage.

2. Stage excitement is significantly reduced due to a change in attitude towards the performance process. When thinking about specific emotional tasks, there is no time left to reflect and react emotionally to external stimuli.

3. A higher level of ensemble unity is achieved, which improves the quality of performance.

4. Since emotions in the process of their repeated repetition during the rehearsal stage of work on the piece are well remembered precisely at the physical level, then, having studied the piece qualitatively once, in the future these feelings are firmly preserved for many years.

Cons: 1. The need to spend a lot of time getting to know yourself and understanding the structure of emotions.

2. To write an emotional score in each specific piece is a resource-consuming activity, and the human brain tends to view this type of work as additional and optional.

3. A high-quality result in work on a piece using a score of emotions is possible only if all members of the ensemble are involved.

The “score of emotions” is not a closed system sufficient for the construction of an interpretive strategy. This is only an auxiliary tool capable of influencing the improvement of the quality of performance. It is obvious that for full-fledged work on the artistic image and its dramaturgy, the score of emotions must be supported by analogies, associations, references, etc.

Keywords: interpretive strategy; score of emotions; ensemble; emotions in ensemble performance; emotional intelligence.

Стаття надійшла до редакції 20 листопада 2023 року