

Олена Рудольфівна Новська

Категорія емоційності у сучасному фортепіанному виконавстві

УДК 780.616.432

DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.16>

Олена Рудольфівна Новська
кандидат педагогічних наук, доцент,
декан факультету музичної
та хореографічної освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
ORCID: 0000-0002-1396-4381

У статті досліджується природа емоційності як невід'ємний складник фортепіанного виконавства. Фортепіанне виконавство розглядається як комунікативний процес між композитором і виконавцем та виконавцем і аудиторією, в якому функція виконавця полягає у трансляції змістів музичного твору аудиторії. Розглядається співвідношення раціонального та емоційного у структурі виконавської діяльності, проаналізовано спроби класифікації типів піаністів, що ґрунтуються на переважанні емоційного або раціонального начала. Емоційність розглядається як невід'ємний складник музичного мистецтва загалом і змісту кожного конкретного музичного твору зокрема. Показано, що емоції, які відчують слухачі під час прослуховування певного музичного твору, неможливо пояснити лише тембральними або динамічними властивостями окремих музичних інструментів, задіяних у виконанні. Фортепіанний звук у цьому відношенні володіє одним з найбільш широких емоційних спектрів, отже, емоційне навантаження окремих фортепіанних звуків неможливо розглядати поза контекстом виконуваного музичного твору. Натомість як основний носій змісту музичного твору розглядається інтонація, що трактується в широкому сенсі й охоплює комплекс звуковисотних та динамічних характеристик звуку. При цьому, на відміну від слова, що передає конкретизований зміст, інтонація передає ставлення людини, отже, переважно емоції. Окрім інтонаційної сфери, значну роль відіграє також гармонізація, темп, агогіка та інші музичні виразові засоби. З практичної точки зору велике значення має також туше або характер дотику пальців піаніста до інструмента, що зумовлюють тембральні та динамічні характеристики звучання. Разом із тим показано, що емоції слухача не завжди співпадають з емоціями, що закладаються авторами твору або транслюються виконавцями. Можливою причиною подібних розбіжностей можуть бути індивідуальний досвід або уподобання слухачів. Це вказує на складну природу емоційності, що включає велику кількість чинників, які потребують подальших досліджень.

Ключові слова: музичне мистецтво, фортепіанне виконавство, емоція, емоційність, фортепіанне мистецтво.

Постановка проблеми. В історії музичного виконавства емоційність традиційно вважається одним із ключових чинників успіху артиста-виконавця, впливу на аудиторію або важливим складником комунікації з аудиторією. Разом із тим механізми емоційного впливу на слухача, закономірності передачі емоції у комунікативній зв'язці композитор – виконавець і виконавець – аудиторія залишаються здебільшого сферою інтуїтивних пошуків та інтуїтивного виконавського досвіду. Для сучасного музикознавства, що все більше залучає інформаційні технології і технології штучного інтелекту, актуалізується завдання віднайти алгоритми емоційного впливу музики на слухача. Проте віднайдень таких алгоритмів потребує визначення самої категорії емоційності, її ролі в мистецькому комунікативному процесі.

Огляд літератури. Серед досліджень останніх років, що торкаються проблематики емоційності у фортепіанному і загалом у музичному виконавстві, можна виділити два напрями – експериментальні та філософсько-естетичні дослідження. Ці напрями головним чином відрізняються методологічно. Основою експериментальних досліджень є опитування груп людей, яким дається завдання послухати певні фрагменти музичних творів або звучання музичних інструментів, з наступною

обробкою результатів опитування. Так, дослідження Chau & Horner (2015) були покликані встановити залежність тембру музичного інструмента та емоцій, які звучання цього інструмента викликає. Evans & Schubert (2008), Chowdhury & Widmer (2021) намагались виміряти кореляцію між емоціями, що були закладені автором твору або виконавцями та емоціями, які відчувала група слухачів. В усіх згаданих дослідженнях взаємозв'язок між тембровими характеристиками та емоцією слухача виявився неоднозначним, а кореляція між авторською інтенцією та емоцією слухача виявились на рівні 60–70%, що спонукає вважати, що природа емоційного впливу музики лишається до кінця нез'ясованою. Емоційність визначається як одна із якостей постмодерного виконавства поряд із антропологічністю, релігійністю, одухотвореністю, інтертекстуальністю та ін. (Швец, Сбітная, 2023). Разом із тим зв'язок категорії емоційного з акустичними характеристиками звукового континууму так само лишається нез'ясованим.

Мета статті – виявити основні тенденції та підходи до розуміння категорії емоційності у сучасному фортепіанному мистецтві.

Методологія дослідження. У ході дослідження були застосовані методи, властиві для теоретичних досліджень у галузі музичного мистецтва і музичної

освіти. Досягнення поставленої мети передбачає аналіз різних підходів українських та зарубіжних музикознавців до категорії емоційного, що спонукає до застосування аналітичних, текстологічних, компаративних методів дослідження. Методологія філософсько-естетичних досліджень спирається більшою мірою на аналітичний підхід щодо вивчення досвіду піаністів-практиків та загальнонаукові методи, як наприклад, діалектичні та аналітичні (Рум'янцева, 2018; Швець, Сбітная, 2023), або більш специфічні – «виконавсько-інтерпретативний» та «текстологічний» (Хуейянь, 2023). Хоча категорії емоційного не є предметом згаданих досліджень, використання психологічного підходу є важливим, адже в усіх випадках емоційне розглядається як важливий складник фортепіанної майстерності, зокрема виразності фортепіанного виконавства (Рум'янцева, 2018), вміння транслювати різноманітні емоційні стани (Хуейянь, 2023).

Результати та їх обговорення. Вивчення літератури, присвяченої проблемам фортепіанного виконавства, дозволяє зробити висновок, що категорія емоційного є невід'ємним складником у розв'язанні ключових питань філософії музичного мистецтва – питань комунікації, інтерпретації та змісту музичного твору. Емоція розглядається як невід'ємний складник інтелектуальної активності: емоційний та раціональний підходи вважаються такими, що взаємодоповнюють один одного в процесі інтелектуального освоєння, проте переважання того чи іншого підходу у виконавській діяльності того чи іншого митця зумовлюють множинність як інтерпретацій окремих музичних творів, так і загалом виконавських стилів.

Розглянемо дихотомію раціонального та емоційного у роботах українських дослідників. Так, на думку В. Москаленка, «розуміння музичного твору повинно відбуватися на підставі емоційно-почуттєвого сприйняття при періодичному включенні контролера «ззовні» – раціонального начала, що живе у нашій свідомості» (Москаленко, 2022, с. 21). Отже, дослідник підходить до дихотомії емоційного і раціонального з певною перевагою емоційного, адже раціональне, на думку дослідника, включається лише «періодично». Перевагу емоційного начала констатуємо і в наступному твердженні: «Будь-яка спроба «перекладу» сенсу музики у слова стає узагальненням безперервно рухливого, мінливого світу емоцій» (Москаленко, 2022, с. 83). Відзначимо, що терміни «розуміння» та «інтелект» дослідник трактує не у суто раціональному ключі, а більш широко через взаємодію раціонального та емоційно-чуттєвого підходів.

Дихотомія емоційного та раціонального інколи стає відправною точкою у спробі класифікації виконавських стилів. Вперше подібна дихотомія представлена у засадничій роботі К. Мартінсена (1930), який виділив класичний і романтичний виконавські

типи. На думку дослідника, класичному типу виконавця властива «гранична ясність у всіх і в кожній найменшій складовій частині художнього твору», тоді як романтичному – «демонія її власного переживання» (переклад М. Чернявської, 2021, с. 79).

Ця дихотомія знайшла продовження у фундаментальній праці І. Драча (2017), який розрізняв чотири типи виконавців – віртуозного, емоційного, раціонального та інтелектуального. Цим типам виконавців відповідають різні типи слухачів, що відповідно захоплюються більшою мірою віртуозністю, шукають джерело емоційного переживання або ж черпають задоволення від «глибинного прочитання» музичного твору. Під згаданим кутом зору автор аналізує творчість піаністів його часу, зокрема В. Горовиця, Е. Гігельса, С. Ріхтера, М. Грінберг та ін. Автор спирається на власні відчуття чи враження від виконавської діяльності згаданих піаністів і на основі власних емоцій намагається віднести їхню творчість до того чи іншого типу, або ж виявити їх комбінації.

З поглядів сучасного музикознавства аналіз виконавських підходів впирається у поняття інтерпретації музичного твору. В українському музикознавстві поняття інтерпретації найглибше було розроблено В. Москаленком. У широкому значенні дослідник розуміє інтерпретацію як «фундаментальну операцію мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі» (Москаленко, 2022, с. 16), і розрізняє слухацьку, редакторську, виконавську, композиторську, режисерську, технологічну та музикознавчу інтерпретації, «виконавське перекладення».

У контексті поставленої мети зупинимось на виконавській інтерпретації, що «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» (Москаленко, 2013, с. 7). Виникає питання: за рахунок чого виконавець може представити власну, відмінну від інших, інтерпретацію музичного твору, і яка роль при цьому відводиться емоціям?

В українському музикознавстві такою сферою вважається інтонація, що трактується як основний носій музичного змісту (Котляревська, 2008) і є певною мірою аналогом слова у мові, однак з тією різницею, що, на відміну від мови, слова якої володіють певними закріпленими значеннями, інтонація передає лише ставлення.

На думку В. Москаленка, інтонація нерозривно пов'язана з емоційністю, будучи визначеною як «специфічний засіб художнього спілкування, вираження й передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та голоси музичних інструментів) та зоровій (жест, міміка, пантоміміка) формі». Тобто саме емоція значною мірою визначає або

зумовлює вибір тієї чи іншої інтонації музикантом. Це стосується як композиторської інтерпретації, що фіксує певний інтонаційний комплекс у нотному записі музичного твору, так і виконавської, яка хоча й обмежена в класичному випадку нотним текстом, наданим композитором, проте зберігає за виконавцем певну свободу у динамічному та агогічному аспектах.

Щоправда, широке поняття інтонації як носія музичного змісту не є загальноприйнятим. Так, в англійському музикознавстві поняття інтонації (*Intonation*) є значно вужчим і зводиться до «звуквисотної точності» під час співу або гри на музичному інструменті. Таке вузьке трактування інтонації фактично втрачає сенс для фортепіанного виконавства, де звуквисотна точність забезпечується попередньою настройкою інструмента, що згідно із сучасними стандартами здійснюється у рівномірно-темперованому строї, і в процесі виконання музичного твору вже не залежить від волі виконавця (питання технічних недоліків окремих інструментів, що призводять до «просідання» строю безпосередньо під час гри залишаємо поза увагою).

Натомість більш широке поняття інтонації, що з'явилося у роботах Б. Яворського та Б. Асаф'єва ще на початку ХХ століття, охоплює не тільки звуквисотну, але також частково метроритмічну і динамічну характеристики звуку. Таке трактування музичної інтонації цілком відповідає поняттю інтонації мовленнєвої, що розуміється як комплекс таких елементів, як мелодика, ритм, інтенсивність, темп, тембр і логічний наголос тощо (Федорів, 2008).

У глобальному аспекті використання тих чи інших інтонацій узагальнюється терміном «інтонаційна практика», що об'єднує явища певної субкультури в рамках певної національної культури певної епохи (Чекан, 2010, с. 15). У практичному сенсі інтонаційна практика є комплексним поняттям, що ототожнює звуквисотні, динамічні і метроритмічні особливості.

Більше того, за спостереженнями А. Бондаренка щодо вибору інтонаційних практик у творчості авторів мюзиклів – жанру, спрямованого на забезпечення «легкого, гедоністичного сприйняття» (Бондаренко, 2022, с. 83), важливу роль відіграє і вибір гармонічних засобів виразності. Дослідник відзначає, що позитивні, «радісні» емоції, як правило, досягаються переважанням мажорного ладу, тоді як мінорний лад більше властивий для передачі емоцій печалі, а переважання дисонантних гармоній – для емоцій страху або розгубленості. Очевидно, вказане спостереження значною мірою можна віднести до фортепіанної музики.

Врешті, важливою характеристикою музичного звуку поряд із висотою і гучністю є тембр, що з точки зору акустики визначається формою зву-

кової хвилі та відповідним співвідношенням обертонів у звуковому спектрі, а з точки зору слухача суб'єктивно сприймається як «барва» звуку.

Вплив тембру на емоційне сприйняття більшою мірою є предметом уваги західних дослідників. Так, Chau, Wu & Horner (2014) проводили дослідження шляхом опитування аудиторії, якій пропонувалося послухати фрагменти звучань різних інструментів із затухаючим звуком. За результатами опитувань дослідники дійшли висновку, що сильний вплив на емоційне сприйняття має «відхилення спектрального центроїда», а також тривалість фаз атаки і затухання звуку. Більш «щасливі» або «героїчні» емоції аудиторія відзначала частіше для звуків клавесину, тоді як «печальні» і «депресивні» – для звуків арфи. Крім того, були представлені категорії «лякаючих», «спокійних» та «комічних» звуків, у яких звуки різних інструментів за результатами опитування виявились представленими більш рівномірно. Фортепіанний звук, згідно з даними дослідника, займає переважно нейтральні позиції, що викликає питання: чи здатне в такому разі фортепіано виражати ті чи інші емоції?

Спроба відповісти на це питання стала відправною точкою наступного дослідження (Chau, Wu & Horner, 2015), присвяченого виключно фортепіанним звукам, зіграним на різній динаміці і в різних регістрах. Експеримент показав, що аудиторія більше схильна вважати «щасливими» і «романтичними» високі звуки, тоді як «героїчними» або «злими» – низькі і гучні звуки, а «печальними» – радше тихі звуки у будь-якому регістрі.

Попри скрупульозність проведених досліджень, ключове питання кореляцій тембру та емоцій, поставлене дослідниками, по суті залишилось не вирішеним. Принаймні, матеріали дослідження показують, що звук фортепіано, зіганий в одній динаміці й одному регістрі, може бути віднесеним слухачем до різних, інколи протилежних емоційних категорій. Це вказує на те, що тембр сам по собі, поза інтонаційним і гармонічним контекстом, не може відігравати вирішальну роль для емоційного сприйняття музики.

Більш практичний підхід до вивчення взаємозв'язку фортепіанного тембру та емоції полягає у дослідженні фортепіанного «туше», тобто особливостей дотику піаніста до інструмента, за допомогою якого піаніст контролює динамічні і тембральні властивості звуку. Подібне дослідження провів Goebel (2017), опонуючи прихильникам гіпотези «однієї змінної», на думку яких гучність і тембр фортепіанного звуку залежать виключно від швидкості, з якою палець виконавця натискає на клавішу. На жаль, у світлі все ширшого застосування електронних фортепіано, тембродинамічна сторона яких і справді визначається одним параметром MIDI – *velocity*, вказана дискусія набуває дещо іншого змісту і переходить у площину

порівняння можливостей електронних та акустичних інструментів загалом. Втім дослідження Goebel цілком співзвучне із практичними настановами багатьох піаністів минулого, що акцентували увагу на важливості дотику для формування естетичного фортепіанного звуку.

Вивчення різних аспектів фортепіанного виконавства, що дають можливість виконавцеві емоційно впливати на слухача, породжує складне онтологічне питання: якою мірою категорія емоційного може вважатися універсальною для різних слухачів? Іншими словами, наскільки однозначно «читатимуть» емоційну барву музичного твору слухачі з різним слуховим досвідом або різним темпераментом?

Спроба надати експериментальну відповідь на це питання була здійснена у роботах Evans & Schubert (2008) (на прикладі канону Пахельбеля) та Chowdhury & Widmer (2021) (на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха). Дослідники дійшли, по суті, до схожих висновків. Так, в експерименті Evans & Schubert позитивна кореляція між «вираженими» і «сприйнятими» емоціями становить 61%, тоді як негативна – 22%. Тобто, за висновком дослідника, не завжди слухач сприймає саме ті емоції, що були закладені автором чи виконавцем. За результатами, отриманими Chowdhury & Widmer, такі «середньорівневі» ознаки, як динаміка, артикуляція, темп, гармонія, дозволяють прогнозувати емоційну реакцію слухача також з точністю порядку 60–70% (залежно від характеристик), що знов-таки вказує на те, що категорія емоції не є універсальною для всіх слухачів.

Подібні результати західних дослідників вказують на те, що, окрім іманентних інтонаційних та гармонічних характеристик музичного твору, запорукою успішної емоційної комунікації слід вважати слуховий досвід самого слухача. Більше того, на думку В. Москаленка, слухач під час активного прослуховування музичного твору не тільки поповнює власний музично-інтонаційний тезаурус, але й «у випадку достатньої креативності <...> поруч з індивідуальним музичним виконанням привносить у музику власну інтонаційну якість» (Москаленко, 2022). Така постановка питання спонукає розглядати комунікацію виконавця з аудиторією не як однонаправлений процес, а як діалогічний, а емоційне наповнення музичного твору – залежним не тільки від інтенцій композитора і виконавської інтерпретації, але й особливостей аудиторії.

Висновки та перспективи подальших наукових розвідок. Категорія емоційності знаходить широке застосування у музикознавчих працях, що стосуються комунікативних аспектів музичного мистецтва. У фортепіанному виконавстві емоційність є невід’ємним складником виконавської інтерпретації, що дозволяє транслювати публіці емоційний зміст, закладений автором музичного

твору. Тембральні властивості фортепіанного звуку, широкий звуковисотний та динамічний діапазон інструмента дозволяють піаністам передавати широкий спектр емоцій, проте вирішальне значення в кожному конкретному випадку має комплекс інтонаційних, метроритмічних, гармонічних характеристик виконуваного музичного твору.

Разом із тим дослідження показують, що емоційний зміст, що закладається автором або виконавцем, і емоційний зміст, який сприймається слухачем, не виявляють абсолютної кореляції, що частково пояснюється різним досвідом, слуховою підготовкою або «інтонаційним тезаурусом» слухачів. Таким чином, категорія «емоційність» у живому фортепіанному виконавстві зумовлюється складною взаємодією всіх учасників комунікативного процесу – автором музичного твору, виконавцем та аудиторією. Розкриття механізмів цієї взаємодії у категоріях засобів фортепіанного виконавства потребуватимуть подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондаренко, А. (2022) Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 78–86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619>.
- Драч, І. (2017) Емоційність і раціональність у музичній інтерпретації: досвід сучасної виконавської практики. Київ : Музична Україна.
- Котляревська О. (2004) Інтонація. *Українська музична енциклопедія*, т. 2, 243.
- Москаленко, В. (2013) Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ : НМАУ.
- Москаленко, В. (2022). Слухач у музичному творі. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 135. 8–16.
- Нижник, Л. (2013) *Музична інтерпретація: емоційні та раціональні основи*. Харків : Фоліо.
- Рум'янцева, А. (2018) Виразність як категорія фортепіанно-виконавського музикознавства. *Культура України*, 61, 179–189.
- Федорів, Я. (2008) Про співвідношення між поняттями «просодія» та «інтонація». *Наукові записки*, 19, 45–47.
- Чекан, Ю. І. (2010) Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 32 с.
- Чень Чень (2015) Феномен емоційності у музично-виконавському процесі майбутнього вчителя музики. *Наука і освіта*, 2, 119–123.
- Чернявська, М. (2021) Навчально-методичний посібник з дисципліни «Історія фортепіанного виконавського мистецтва» для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Чжен Ланьюе, Новська, О. (2024) Феномен художньо-виконавської емотивності майбутніх викладачів фортепіано. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*, (8), 17–23. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2023.83>.

Швец, Н., & Сбітняя, Д. (2023) Музичне виконавство в контексті феномену постмодерністської музичної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : науковий журнал, 1, 70–74.

Ян Хуейянь (2023) Категорія виконавського мислення у сучасній фортепіанології. *Музичне мистецтво і культура*, 38, 200–212.

Chau, C. J., & Horner, A. (2015) The effects of pitch and dynamics on the emotional characteristics of piano sounds. *In ICMC*, 41, 372–375.

Chau C.-j., Wu B., and Horner, A. (2014) “Timbre Features and Music Emotion in Plucked String, Mallet Percussion, and Keyboard Tones.” in *Proc. 40th Int. Comp. Music Conf. (ICMC)*, 982–989.

Chowdhury, S., & Widmer, G. (2021) On perceived emotion in expressive piano performance: Further experimental evidence for the relevance of mid-level perceptual features. In *Proceedings of the 22nd International Society for Music Information Retrieval (ISMIR) Conference*, Online. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2107.13231>.

Evans, P., & Schubert, E. (2008) Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae*, 12(1), 75–99.

Intonation. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intonation>.

Goebel, W. (2017) Movement and touch in piano performance. *Handbook of human emotion*, 10, 978–3.

Martienssen, Carl Adolf: Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wu, R. (2020, February) Analysis on the Emotion Expressing Technique in Piano Performance. In 6th International Conference on Education, Language, Art and Inter-cultural Communication (ICELAIC 2019), pp. 609–612. Atlantis Press.

REFERENCES

Bondarenko, A. (2022) Myuzыkь yak intonatsiyna praktyka [Musical as Intonation Practice]. *Visnyk KNUKiM. Seriya “Mystetstvoznavstvo” – Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, (46), 78–86. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258619> [in Ukrainian].

Drach, I. (2017) *Emotsiynist i ratsionalnist u muzychniy interpretatsiyi: dosvid suchasnoyi vykonavskoyi praktyky [Emotionality and Rationality in Musical Interpretation: Experience of Modern Performing Practice]*. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].

Kotlyarevska, O. (2004) Intonatsiya [Intonation]. *Ukrayinska muzychna entsyklopediya – Ukrainian musical encyclopedia*, V. 2, 243 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (2013) *Lektsiyi z muzychnoyi interpretatsiyi: navchalnyy posibnyk [Lectures on musical interpretation: study guide]*. Kyiv: NMAU.

Moskalenko, V. (2022). Slukhach u muzychnomu tvori [A Listener In A Piece Of Music]. *Naukovyy visnyk Natsionalnoyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny imeni P. I. Chaykovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 135. 8–16 [in Ukrainian].

Nyzhnyk, L. (2013) *Muzychna interpretatsiya: emotsiyni ta ratsionalni osnovy [Musical Interpretation: Emotional And Rational Foundations]*. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

Rumyantseva, A. (2018) Vyraznist yak katehoriya fortepianno-vykonavskoho muzykoznavstva [Expressiveness As A Category Of Piano Performance Musicology]. *Kultura Ukrayiny – Culture of Ukraine*, 61, 179–189 [in Ukrainian].

Fedoriv, Ya. (2008) Pro spivvidnoshennya mizh ponyattamy “prosodiya” ta “intonatsiya” [About the relationship between the concepts “prosody” and “intonation”]. *Naukovi zapysky – Academic Notes*, 19, 45–47 [in Ukrainian].

Chekan, Yu. (2010) Intonatsiynny obraz svitu yak katehoriya istorychnoho muzykoznavstva: avtoref. dys. ... d-ra mystetstvoznavstva [The intonation image of the world as a category of historical musicology: autoref. thesis ... doctor of art studies]: 17.00.03. NMAU imeni P. I. Chaykovskoho – Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv [in Ukrainian].

Chen Chen (2015) Fenomen emotsiynosti u muzychno-vykonavskomu protsesi maybutnoho vchytelya muzyky [The Phenomenon Of Emotionality In The Musical Performance Process Of The Future Music Teacher]. *Nauka i osvita – Science and education*, 2, 119–123 [in Ukrainian].

Chernyavska, M. (2021) Navchalno-metodychnyy posibnyk z dystsyplyny “Istoriya fortepiannoho vykonavskoho mystetstva” dlya studentiv vshchychkh navalnykh zakladiv kultury i mystetstv. Spetsialnist 025 “Muzychne mystetstvo” [Educational And Methodical Guide For The Discipline “History Of Piano Performance Art” For Students Of Higher Mass Institutions Of Culture And Arts. Specialty 025 “Musical Art”]. Kharkivskyy natsionalnyy universytet mystetstv imeni I. P. Kotlyarevskoho – Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts [in Ukrainian].

Zheng Lanyue, Novska, O. (2024) Fenomen khudozhno-vykonavskoyi emotyvnosti maybutnikh vykladachiv fortepiano [The Phenomenon Of Artistic And Performing Emotionality Of Future Piano Teachers]. *Muzychne mystetstvo v osvitolohichnomu dyskursi – Musical art in educational discourse*, (8), 17–23. <https://doi.org/10.28925/2518-766X.2023.83> [in Ukrainian].

Shvets, N., & Sbitnaya, D. (2023) Muzychne vykonavstvo v konteksti fenomenu postmodernistskoyi muzychnoyi kultury [Musical Performance In The Context Of The Phenomenon Of Postmodern Musical Culture]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: naukoviy zhurnal – Scientific Journal “National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald”*, 1, 70–74 [in Ukrainian].

Yang Huiyan (2023) Katehoriya vykonavskoho myslennya u suchasniy fortepianolohiyi [Category Of Performing Thinking In Modern Piano Studies]. *Muzychne mystetstvo i kultura – Music Art And Culture*, 38, 200–212 [in Ukrainian].

Chau, C. J., & Horner, A. (2015) The effects of pitch and dynamics on the emotional characteristics of piano sounds. *In ICMC*, 41, 372–375.

Chau, C.-j., Wu, B., and Horner, A. (2014) “Timbre Features and Music Emotion in Plucked String, Mallet Percussion, and Keyboard Tones”. *Proc. of 40th Int. Comp. Music Conf. (ICMC)*, 982–989.

Chowdhury, S., & Widmer, G. (2021). On perceived emotion in expressive piano performance: Further

experimental evidence for the relevance of mid-level perceptual features. In Proceedings of the 22nd International Society for Music Information Retrieval (ISMIR) Conference, Online. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2107.13231>.

Evans, P., & Schubert, E. (2008). Relationships between expressed and felt emotions in music. *Musicae Scientiae*, 12(1), 75–99.

Intonation. Retrieved from: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/intonation>.

Goebel, W. (2017). Movement and touch in piano performance. *Handbook of human emotion*, 10, 978–3.

Martienssen, Carl Adolf. Die individuelle Klaviertechnik auf der Grundlage des schöpferischen Klangwillens. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wu, R. (2020, February). Analysis on the Emotion Expressing Technique in Piano Performance. In 6th International Conference on Education, Language, Art and Inter-cultural Communication (ICELAIC 2019), pp. 609–612. Atlantis Press.

The category of emotionality in modern piano performance

Olena Rudolfivna Novska

PhD (Candidate of Pedagogical Sciences),
Associate Professor,
Dean of the Faculty of Music
and Choreography Education
The State Institution “South Ukrainian
National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky”
ORCID: 0000-0002-1396-4381

The article examines the nature of emotionality as an integral component of piano performance. Piano performance is considered as a communicative process between the composer and the performer and the performer and the audience, in which the performer's function is to broadcast the contents of the musical work to the audience. The ratio of rational and emotional in the structure of performance activity is considered, attempts to classify types of pianists based on the predominance of emotional or rational principles are analyzed. Emotionality is considered as an integral component of musical art in general and the content of each specific piece of music in particular. It is shown that the emotions felt by listeners while listening to a certain piece of music cannot be explained only by the timbral or dynamic properties of individual musical instruments involved in the performance. In this regard, the piano sound has one of the widest emotional spectrums, so, the emotional load of individual piano sounds cannot be considered outside the context of the performed piece of music. Instead, intonation, which is interpreted in a broad sense and includes a complex of pitch and dynamic characteristics of sound, is considered as the main carrier of the content of a musical work. At the same time, in contrast to a word that conveys a concrete meaning, intonation conveys a person's attitude, therefore, mainly emotions. In addition to the intonation sphere, harmonization, tempo, agogic and other musical means of expression also play a significant role. From a practical point of view, the touch, or the nature of the touch of the pianist's fingers to the instrument, is also of great importance, which determines the timbral and dynamic characteristics of the sound. At the same time, it is shown that the emotions of the listener do not always coincide with the emotions laid down by the authors of the work or broadcast by the performers. A possible reason for such discrepancies may be the individual experience or preferences of listeners. This indicates the complex nature of emotionality, involving a large number of factors that require further research.

Keywords: musical art, piano performance, emotion, emotionality, piano art.