

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ПСИХОЛОГІЧНА КОМУНІКАЦІЯ СКРИПАЛЯ-СОЛІСТА З
ОРКЕСТРОМ АБО ФОРТЕПІАНО У ПРОЦЕСІ КОНЦЕРТНОГО
ВИКОНАННЯ ТВОРУ**

Магістерська робота

Біліченко Марії Дмитрівни

Науковий керівник

Оболенська Марія Михайлівна

Кандидат мистецтвознавства, викладач

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших

авторів мають посилання на відповідне джерело.



Біліченко М.Д.

(Підпис)

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ	
ПСИХОЛОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СКРИПАЛЯ-СОЛІСТА.....	7
1.1. Ключові поняття психологічної взаємодії у виконавстві.....	7
1.2. Аналіз наукових джерел та сучасний стан розробки проблеми.....	12
1.3. Історико-психологічний контекст виконавської взаємодії соліста з оркестром і фортепіанним супроводом.....	17
Висновки до розділу 1.....	26
РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ	
КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ К. СЕН-САНСА	
«ІНТРОДУКЦІЯ І РОНДО-КАПРІЧЧІОЗО».....	28
2.1. Динаміка психологічної комунікації в контексті двох форматів акомпанементу.....	28
2.2. Виконавсько-інтерпретаційний аналіз твору К. Сен-Санса у фортепіанній та оркестровій версіях.....	33
2.3. Методика підготовки скрипаля-соліста до виконання в різних форматах акомпанементу.....	41
Висновки до розділу 2.....	44
ВИСНОВКИ.....	46
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	49
ДОДАТКИ.....	57

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Професійна діяльність скрипаля-соліста передбачає високу технічну майстерність та виразність виконання, які безпосередньо залежать від ефективної комунікації з іншими музикантами, зокрема диригентом, оркестром та піаністом. Взаємодія між солістом та супроводжуючими інструментами створює єдиний музичний простір, що потребує від скрипаля здатності до чіткого слухового контролю, емоційної взаємодії та синхронізації. Соліст-скрипаль під час виступу з оркестром або піаністом повинен гармонійно взаємодіяти з іншими музикантами, що вимагає тонкої комунікації на рівні емоцій, темпу, динаміки та інтерпретації музики. Психологічні труднощі можуть вплинути на цю взаємодію і завадити створенню єдиного музичного образу.

Виконання з оркестром і з фортепіанним супроводом відрізняються за своєю природою. З оркестром скрипаль часто є головною фігурою, тоді як із піаністом відбувається камерна співпраця, що вимагає більшої гнучкості та взаєморозуміння. Такі відмінності можуть створювати психологічний тиск на соліста. Солісти часто відчують великий тиск через відповідальність перед аудиторією, особливо під час живих виступів. Це може погіршувати здатність налагодити ефективну комунікацію з оркестром чи піаністом, що негативно впливає на якість виконання. Соліст має власне бачення твору, але він також повинен враховувати інтерпретацію диригента чи акомпаніатора. Баланс між лідерством і співпрацею часто стає психологічним викликом, який може вплинути на загальну якість виступу. Такі психологічні бар'єри можуть бути пов'язані з міжособистісними комунікаціями, стресом від виступу перед публікою, а також труднощами у сприйнятті та передачі музичних ідей. Саме тому важливо дослідити психологічні механізми, які допомагають солістам долати ці труднощі та досягати гармонійної взаємодії з оркестром чи піаністом.

Тема магістерської роботи набуває особливої **актуальності** в контексті професійної підготовки молодих музикантів, яка потребує розвитку не лише

технічних, але й комунікативних та психологічних навичок, що допомагають досягати музичної єдності в ансамблі. Дослідження психологічних аспектів комунікації скрипаля-соліста з оркестром та фортепіанним супроводом дозволить краще зрозуміти тонкощі творчої взаємодії і розробити ефективні стратегії для покращення виконавської майстерності та міжособистісної взаємодії у музичному середовищі.

Мета дослідження – виявити та обґрунтувати відмінності у виконавських інтенціях скрипаля під час гри з оркестром та з фортепіанним супроводом на матеріалі твору Каміля Сен-Санса «Інтродукція і Рондо-капріччіозо».

Наукові завдання: дослідження спрямоване на визначення специфіки інтерпретації музичного матеріалу у різних виконавських контекстах, а також на розкриття ролі скрипаля в інтеракції з оркестром та концертмейстером.

- Проаналізувати наукові джерела, які спрямовані на вирішення комунікативних питань в музичному мистецтві;
- Окреслити історичний контекст взаємодії соліста з оркестром і з фортепіанним супроводом;
- Дослідити психологічні чинники, які впливають на комунікацію між солістом та іншими музикантами, зокрема з оркестром та піаністом;
- Проаналізувати «Інтродукцію і Рондо-капріччіозо» К. Сен-Санса в аспекті проблем психологічної комунікації;
- Виявити можливі шляхи покращення комунікації між солістом та музичними партнерами, та розробити рекомендації для поліпшення взаємодії та зниження психологічного тиску на музикантів.

Об'єкт дослідження: творча взаємодія соліста-скрипаля з оркестром та піаністом-концертмейстером.

Предмет: психологічні особливості взаємодії скрипаля-соліста з оркестром та піаністом у процесі виконання музичних творів.

Матеріалом для дослідження слугує «Інтродукція і рондо-капрічіозо» К. Сен-Санса як приклад репертуарно затребуваного твору як в грі із оркестром, так і з фортепіанним супроводом.

Методи дослідження:

Методологія роботи базується на міждисциплінарному підході, що охоплює музикознавство, психологію та практичний досвід виконання. Дослідження поєднує емпіричні, теоретичні та аналітичні методи.

- **Історико-контекстуальний метод** – націлений на аналіз інформації стосовно контексту взаємодії соліста з оркестром і з фортепіанним супроводом в історичній перспективі;

- **Інтерпретативно-комунікаційний підхід** – допомагає дослідити взаємодію соліста-скрипаля в двох контекстах як інтерпретативний феномен;

- **Метод структурно-функціонального аналізу** – дозволяє проаналізувати обраний твір і виокремити місця в тексті, що є потенційно складними чи аварійними в аспекті взаємодії музикантів в ансамблі чи оркестрі;

- **Метод виконавсько-інтерпретаційного аналізу** – аналіз різних виконавських версій відеозаписів концертів дозволить виявити невербальні засоби комунікації між солістом і акомпаніатором/диригентом, такі як жести, міміка, зоровий контакт, що впливають на інтерпретацію твору;

- **Компаративний метод** – слугує порівнянню умов виконання одного твору в різних контекстуальних умовах;

- **Метод саморефлексії** – націлений на аналіз власних реакції під час репетицій і концертів з метою усвідомлення основних технічних і комунікаційних проблем та шляхів їх вирішення.

Теоретичну базу дослідження складають роботи, присвячені наступним питанням:

- загальна психологія комунікації – джерела психології (А. Barthel, J. Gross, A. Horn; П. Адено, С. Виткалов);

- питання комунікації в музичному мистецтві – все про взаємодію музикантів (О. Берегова, Л. Повзун, J. Davidson, M. Dobson, P. Keller);
- життя і творчість Сен-Санса (О. Бурель, S. Ratner);
- питання інтерпретації музичних творів (С. Євдокимов, В. Москаленко, Ю. Ніколаєвська, J. Rink).

Новизна результатів дослідження полягає в першій спробі пояснити аспекти психологічної комунікації скрипаля-соліста в умовах виконання музики із оркестром і з фортепіанним акомпанементом. Вперше об'єктом дослідження у фокусі виконавсько-психологічної взаємодії стає твір К. Сен-Санса «Інтродукція і рондо-капріччіозо». Вперше здійснюється спроба надати ефективні інструменти для вирішення або полегшення психологічних проблем, пов'язаних із зануренням у різні виконавські умови.

Практичне значення отриманих результатів: Вивчення цієї теми сприяє підвищенню ефективності виконавської діяльності, допомагає скрипалям знаходити оптимальні шляхи взаємодії з оркестром та акомпаніатором і розвивати навички роботи у стресових умовах. Дана тема інтегрує сучасні психологічні знання в галузь музичного виконавства, що робить її особливо цінною для професійних музикантів. Використання отриманих результатів у навчальних програмах музичних шкіл, коледжів та консерваторій допоможе у розвитку комунікаційних навичок молодих музикантів.

Апробація результатів дослідження. Результати дослідження були представлені на VI Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі», 14–15 листопада 2025 року, Харків.

Структура роботи: Магістерське дослідження складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, Додатку. Загальний обсяг дослідження становить – 64 сторінки, з них основного тексту – 48 сторінок. Список літератури містить – 68 джерел, з них іноземною мовою – 39 джерел.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ СКРИПАЛЯ-СОЛІСТА

1.1. Ключові поняття психологічної взаємодії у виконавстві

Взаємодія виконавця-соліста із супроводом (оркестром чи фортепіано) вимагає не лише володіння технічними навичками гри на інструменті та місцевого знання тексту викнуваного твору, а ще й низки психологічних компетенцій, які є необхідними факторами для успішної музичної комунікації. Саме психологічні ресурси здатні забезпечити гнучкість, чутливість і адаптивність музиканта у динамічному виконавському процесі. Розглянемо основні теоретичні поняття, необхідні для дослідження психологічної сторони процесу виконавства.

Комунікація в музичному мистецтві є складним багатовимірним феноменом, який охоплює різні рівні взаємодії: сенсорний (фізичне сприйняття звукових параметрів), семантичний (осмислення змісту, символів, емоційних асоціацій) та прагматичний (соціокультурний контекст і його вплив на розуміння музичного твору). Комунікація здійснюється як у безпосередньому виконавському акті, так і в медіаформатах (запис, трансляція), де особливе значення мають невербальні засоби комунікації, що визначають стилістичну й емоційну виразність музичного висловлювання. Узагальнюючи досвід розробки інтерпретативної теорії музичної комунікації, запропонованої Юлією Ніколаєвською, визначемо, що музична комунікація є інтерпретативним процесом системної взаємодії між композитором, виконавцем, слухачем та іншими учасниками (дослідником, контекстом), в якому музичний твір виступає не тільки в якості артефакту-повідомлення, а полем смислотворення: через інтерпретаційні та комунікативні стратегії, смислоосягнення, інтерпретувальне мислення і культурні контексти створюється комунікативний діалог, що постійно змінюється відповідно до часу, стилю, технологій та естетичних установок (Ніколаєвська, 2020). Когнітивний рівень музичної комунікації охоплює процеси уваги, пам'яті,

уяви та мислення, що лежать в основі як створення, так і сприйняття музики. Саме ці процеси забезпечують розуміння музичного дискурсу як мови, яку потрібно не лише виконати, а й інтерпретувати. Музична комунікація постає як інтерактивний процес, у якому інформація, закладена композитором, зазнає трансформації через виконавську інтерпретацію і набуває нового змісту в свідомості слухача, формуючи фундаментальну основу художнього спілкування.

Сценічна тривожність (або музична сценічна тривога) – це психологічне явище, яке переважно вживається щодо музикантів, артистів, виконавців, і означає підвищений рівень хвилювання чи страху під час виконання або у переддень виступу перед аудиторією (Rocha, 2021). Вона може мати як деструктивний характер (зниження якості виконання, порушення концентрації), так і конструктивний, мобілізуючи ресурси організму для досягнення оптимального сценічного результату. Сценічна тривожність тісно пов'язана з індивідуальними психологічними особливостями музиканта, його рівнем підготовки, досвідом публічних виступів і здатністю до саморегуляції.

Саморегуляція у музичному виконавстві є здатністю музиканта управляти своїми когнітивними, емоційними та мотиваційними процесами з метою досягнення високого рівня виконання. Вона включає в себе такі аспекти як: планування (постановка чітких цілей та вибір стратегії для їх досягнення), моніторинг (постійна оцінка власного прогресу та коригування дій у разі необхідності), самооцінка (аналіз результатів виконання та визначення напрямків для подальшого розвитку). Цей процес є циклічним і адаптивним, що дозволяє музикантам ефективно реагувати на виклики та оптимізувати свою діяльність у різних умовах виконання (Ludovico, 2014).

В свою чергу, ко-регуляція розглядається як взаємопідтримувальний процес, коли регуляція емоційного стану здійснюється у взаємодії з іншими – педагогом, диригентом, ансамблевими партнерами чи аудиторією, що створює спільний емоційно-комунікативний простір. У камерному

музикуванні ко-регуляція проявляється у здатності музикантів зчитувати мікро вирази облич, жести, дихання партнера, що дозволяє оперативно узгоджувати темпо-ритмічні та динамічні рішення в реальному часі. Отже, у контексті музичної комунікації саморегуляція та ко-регуляція виступають важливими механізмами забезпечення психологічної рівноваги виконавця й підтримання ефективної взаємодії у триаді «композитор – виконавець – слухач».

Музична комунікація розглядається як інтерактивний процес, у якому музика виступає не лише технічним чи естетичним явищем, а живим способом спілкування, де взаємодіють емоції, сенси та культурні коди. Виконавець, перебуваючи в центрі цього процесу, створює «місток» між авторським задумом і сприйняттям слухача, де психоемоційний стан і рівень саморегуляції визначають успішність комунікації. Сценічна тривожність у цьому контексті не виступає виключно перешкодою, вона може мобілізувати ресурси організму та сприяти підвищенню концентрації, якщо виконавець усвідомлено керує власними психоемоційними процесами.

Особливе значення має взаємодія саморегуляції та ко-регуляції, коли регуляція емоційного стану відбувається у взаємодії з іншими учасниками ансамблю, диригентом або аудиторією. Така динамічна взаємозалежність формує спільний емоційно-комунікативний простір, що забезпечує ансамблеву єдність і художню синергію. Слід розрізняти поняття комунікації й взаємодії. Комунікація в музиці охоплює передавання смислів, емоцій і інтерпретацій, тоді як взаємодія передбачає організаційно-структуровану координацію дій між учасниками виконавського процесу. Сучасні дослідження в галузі нейроестетики (Zatorre, 2018) підтверджують, що музична комунікація активує не лише слухові центри, а й зони, пов'язані з емпатією, мотивацією та соціальним розумінням, що підтверджує складність і глибину міжособистісного обміну в музичному виконанні. Високий рівень емпатії, довіри та взаємопідтримки дозволяє учасникам музичного процесу

своєчасно реагувати на зміни у виконанні, координувати дії і досягати високої емоційної виразності.

Емпатія в музиці – це здатність відчувати або інтуїтивно розуміти емоційний стан інших учасників виконавського процесу, а також чутливо реагувати на їхні невербальні сигнали. Оболенська зазначає, що: «Емпатія, як вищий рівень взаємодії між ансамблевими партнерами, дає змогу створювати емоційний зв'язок і досягати інтерпретаційної гармонії» (Оболенська, 2025: 92). В контексті сольного виконання скрипалем це означає усвідомлення того, як його партнери (диригент, оркестр, піаніст) можуть сприймати його інтерпретаційні рішення, і адаптацію власного музичного висловлювання таким чином, аби гармоніювати із колективом. Дослідження показують, що музична взаємодія активує ті самі нейронні системи, що й емпатія у соціальному спілкуванні. Наприклад, виявлено, що люди з високим рівнем емпатії мають більшу нейронну активність при прослуховуванні музики (Suttie, 2018). Отже, емпатія дозволяє солісту створити більш органічний діалог із супроводом, відчувати емоційні імпульси колективу й таким чином підвищувати якість художньої комунікації.

Інтерпретація в музичному виконанні полягає в тому, що виконавець береться за творчу реалізацію композиції, вносячи особисте розуміння, стильові рішення, фразування, артикуляцію і динаміку. Наведемо визначення В. Москаленка: «музичне інтерпретування – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» (Москаленко, 2013: 8). В ситуації, коли один і той самий твір виконується як із оркестром, так і з фортепіанним супроводом, інтерпретація соліста може змінюватися в залежності від акустичних умов, фактури супроводу, тембрової ситуації. Для соліста це означає розуміти, як його інтерпретаційні рішення (наприклад, затримка перед апогеєм, м'яка артикуляція, зміна динаміки) вплинуть на супровід та сприйняття твору, враховувати, як супровід-оркестр чи супровід-фортепіано реалізують ці рішення. Отже, інтерпретація стає не

лише особистим вибором, а й частиною комунікаційного процесу між солістом, супроводом і слухачем.

Когнітивна гнучкість – це здатність швидко й адекватно реагувати на зміни у виконавчому процесі: зміну темпу диригентом, неочікувану паузу, реакцію оркестру чи супроводу, зміни акустики. У форматі з оркестром соліст може зіштовхнутись з тим, що оркестр чи диригент підходить до партії трохи інакше, ніж очікувалося, або темп/агогіка коригується. У випадку з фортепіанним супроводом варіанти акомпанементу можуть відрізнятись від оркестрової версії, тим самим потребують адаптації. Виконавець із високою когнітивною гнучкістю може плавно змінювати свою стратегію, зберігаючи художню єдність.

Концентрація – це здатність утримувати фокус на музичному завданні, не відволікатися на зовнішні подразники (акустика великого залу, оркестрові зміни, технічні складності). Стресостійкість – це здатність зберігати якість виконання при підвищеному рівні хвилювання чи в умовах непередбачуваних обставин. У виконанні з оркестром великі вимоги до стресостійкості (велика сцена, глядачі, багато виконавців, диригент), а у випадку з фортепіанним супроводом інша форма тиску: менше маскування за рахунок оркестру, соліст видається більш «відкритим». Музикант, здатний концентруватися й витримувати стрес, значно підвищує ймовірність успішної комунікації. Дослідження в галузі музичної психології підтверджують, що музиканти з більшою стійкістю до сценічної тривожності мають кращу виконавську взаємодію й меншу кількість виконавських помилок.

Культурний і соціальний контекст виконання музики відіграє не меншу роль. Сприйняття твору залежить від історичного, естетичного та міжособистісного контексту, включно з досвідом слухача. Усвідомлення взаємозалежностей між виконавцем, твором і аудиторією збагачує підготовку музикантів, оскільки розвиток інтерактивних та емоційно-чуттєвих компетенцій стає наріжним каменем професійної майстерності. Таким чином,

музична комунікація постає як багатовимірний, динамічний процес, у якому музичний твір, виконавець і слухач створюють спільний художній простір. Це дозволяє досягати глибокої естетичної і емоційної цінності виконання, підкреслює значення колективної співтворчості та формує умови для гармонійного поєднання індивідуальної майстерності з колективним музичним досвідом. Усвідомлення цих аспектів відкриває нові горизонти для розвитку педагогічних підходів, удосконалення практики інтерпретації та підготовки музикантів до ефективної ансамблевої взаємодії.

1.2 Аналіз наукових джерел та сучасний стан розробки проблеми

Проблема психологічної комунікації музиканта-соліста (зокрема скрипаля) в умовах виконавської взаємодії з оркестром та фортепіанним супроводом є міждисциплінарною й охоплює музикознавство, психологію музики, сценічну психологію, когнітивну науку, а також виконавську практику. В науковій літературі можна виокремити принаймні три основні тематичні напрями: дослідження музичної комунікації як міжособистісного й міжсуб'єктного процесу; дослідження сценічної тривожності та механізмів саморегуляції/ко-регуляції; дослідження особливостей виконавської взаємодії (соліст – оркестр / соліст – фортепіанний супровод) з точки зору невербального сигналу, синхронізації, управління увагою й темпо-ритмом.

В останні роки зросла кількість робіт, які розглядають музику не лише як художній артефакт, а як тип міжособистісної комунікації. Найґрунтовнішою й найсучаснішою є монографія Ю. Ніколаєвської (2020), яка проаналізувала і систематизувала сучасні комунікативні теорії. З іноземних джерел вагомою представляється праця Сари Ісен, в якій підкреслюється, що комунікація музикантів і слухачів може слугувати моделлю комунікації загалом. Досліджуються поведінкові й нейронні кореляти музичної взаємодії, проте ще залишається багато невирішених питань щодо мульти-модальної (звук, рух, погляд, невербальні сигнали) природи музичної комунікації (Izen, 2023). Це дає підґрунтя для висновку,

що й у контексті соліст-оркестр/фортепіано важлива саме міжсуб'єктна комунікативна взаємодія як спільне створення художнього висловлювання.

Теорія взаємозалежності (*Interdependence theory*) розглядає міжособистісні відносини як систему взаємних впливів, у якій дії одного учасника прямо або опосередковано впливають на результати іншого. Основна ідея полягає в тому, що поведінка людей у взаємодії визначається не лише їхніми індивідуальними цілями, а й тим, як ці цілі узгоджуються або конфліктують із цілями інших учасників. У межах теорії виокремлюють різні типи взаємозалежності, що включають співпрацю, конкуренцію та незалежність, а також досліджують механізми координації, довіри, обміну ресурсами та прийняття рішень у групах. Теорія демонструє, що ефективність взаємодії залежить від усвідомлення взаємозв'язку дій учасників і від здатності прогнозувати поведінку партнера. Вона також підкреслює роль соціальних норм, мотиваційних факторів і когнітивних моделей у регуляції поведінки, формуванні довіри та підтриманні стабільних відносин (VanLange, Balliet, 2015). В контексті музичної діяльності ця теорія може пояснювати, як музиканти в ансамблі чи оркестрі координують свої дії, враховують очікування один одного та спільно досягають художнього результату, оптимізуючи взаємодію та взаємозалежність у колективі.

Одним із найбільш розроблених напрямів, що нас цікавлять, є проблематика сценічної тривожності – стану, який супроводжує виконавців перед або під час виступу. Так, в систематичному огляді «Сценічна тривожність у професійних музикантів: системний огляд, фактори ризику та клінічне лікування» (*Performance anxiety in professional musicians: a systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects*) встановлено, що поширеність тривожності серед професійних музикантів варіює від $\approx 16,5\%$ до 60% (Fernholzet al, 2019). Інший огляд сценічної тривожності музикантів розглядає саму структуру тривожності: когнітивні, фізіологічні, поведінкові компоненти (Twitchelletal, 2025). Спостерігається нова тенденція в трактуванні тривожності: не лише як патогенне, але і

усвідомлення того, що за певних умов вона може бути мобілізуючим ресурсом. Ці роботи є фундаментом для розгляду саморегуляції та ко-регуляції як важливих компонентів у контексті нашого дослідження.

Що стосується безпосередньо теми комунікації соліста з оркестром/фортепіанним супроводом, то як у вітчизняному, так й іноземному музикознавстві превалюють роботи, в яких досліджуються різні аспекти взаємодії саме в камерному музикуванні (Дика, 2001; Кравченко, 2020; Повзун, 2018; Польська, 2003, 2010, 2015, Küssner., 2020; Cotter-Lockard, 2012; Davidson, 2002). Доволі розповсюдженими є дослідження невербальної поведінки, синхронізації, взаємодії руху та погляду між партнерами. Наприклад, дослідження дуетного виконання аналізує, як жести тіла соліста й акомпаніатора змінюються і як вони впливають на взаємодію (Küssner., 2020). Цікавою й оригінальною є робота «Граючи разом, окремо: досвід музикантів щодо фізичної дистанції під час Covid-19» (*Playing Together, Apart: Musicians' Experiences of Physical Distancing during Covid-19*), в якій підкреслюється, що музиканти спілкуються не лише звуком, а й рухом, поглядом, просторовим становищем, що має значення як при ансамблевій, так і оркестровій грі (Iorwerth., 2019). Дж. Девідсон і Дж. Гуд дослідили роль комунікації в струнному квартеті, зокрема узгодження невербальних дій музикантів (Davidson, Good, 2002). М. Клейтон з колегами дослідив емоційне налаштування учасників ансамблевого музикування, яке прямо пов'язане з механізмами ко-регуляції (Clayton, 2005).

Як зазначає М. Оболенська, аналізуючи камерне музикування, успішна ансамблева взаємодія в музичному колективі базується на поєднанні виконавської техніки, здатності до ефективного музичного спілкування та високого рівня чуттєвої синхронізації між учасниками. Центральними умовами такої взаємодії є активне слухання партнера, ритмічно-динамічна координація та використання невербальних засобів (жестів, поглядів, рухів), що сприяють єдності інтерпретаційних рішень. Психоемоційні чинники, зокрема емпатія, взаємна довіра та підтримка, значною мірою впливають на

адаптивність музикантів у процесі виконання, знижуючи напруження й сценічну тривожність. Така взаємодія сприяє створенню спільного художнього простору, де індивідуальна майстерність доповнюється розвитком інтерактивних і емоційно-комунікативних навичок, що забезпечують цілісність і виразність музичної інтерпретації (Оболенська, 2025). Висловлені положення повністю відповідають концептуальним засадам дослідження психологічної комунікації скрипаля-соліста. Технічна майстерність, безумовно, є необхідною умовою високоякісного виконання, проте вона не є достатньою без розвиненої здатності до комунікації, емоційного резонансу та чуттєвої взаємодії між виконавцями.

Камерне виконавство розглядається як інтегративний процес, у якому особливу роль відіграє точна координація між учасниками ансамблю. Взаємозв'язок музикантів ґрунтується не лише на знанні партитури, а й на здатності до тонкої комунікації за допомогою темпу, динаміки, артикуляції та невербальних засобів, що формують особливий простір музичного «діалогу». Кожен виконавець усвідомлює свою роль у створенні цілісного музичного образу, тому успішне виконання вимагає не тільки технічної досконалості, але й постійного слухового контролю, емоційної відкритості й гнучкої адаптації до змін у музикуванні партнерів.

Інтерпретація камерного твору невід'ємно пов'язана з його культурно-історичним контекстом, а також із особистим художнім досвідом виконавців. Сучасний підхід до камерного музикування передбачає формування колективного виконавського бачення, яке ґрунтується на синтезі індивідуальних інтерпретацій, що реалізуються через взаємодію, довіру та спільну відповідальність за результат. Подібне бачення дозволяє глибше аналізувати специфіку камерного та сольного музикування, а також формує підґрунтя для вдосконалення методик виконавської підготовки та розвитку комунікативних компетенцій музикантів (див. Кравченко, 2020; Кузнецова, 2018).

В науковій статті Сергія Виткалова досліджуються психологічні механізми взаємодії диригента та оркестрового колективу з точки зору саме диригента, який має володіти комплексом навичок, що здатні забезпечити якісну комунікацію в колективі (Виткалов, 2023). В роботі перелічені основні компетенції, які створюють із диригента справжнього лідера групи, що веде до досягнення вищої мети – інтерпретації музичного твору. Серед праць, на які посилається автор дослідження, фігурують тільки ті, які розкривають різні аспекти диригентської професії, і відсутні такі, які б зазирнули по іншу сторону, а саме з позиції виконавця-соліста.

У статті «Диригент як візуальний гід: жестикуляція та сприйняття диригування ансамблем» (*The Conductor As Visual Guide: Gesture and Perception of Ensemble Conducting*) розглядається, як жести диригента впливають на сприйняття виступу оркестра. Аналізується роль диригента з соціологічної перспективи, в тому числі взаємодія з оркестром і солістами, але соліст також не стає об'єктом дослідження з позиції власного психологічного досвіду (Kumar, Morrison, 2016).

Дослідження впливу етнографічних характеристик оркестру на взаємодію «диригент – оркестр» показує, що культурно-етнографічні особливості музикантів безпосередньо впливають на процес комунікації та координації у колективі. Національні традиції, культурні звички та соціальні стереотипи визначають стиль виконання, інтерпретацію музичних творів та рівень взаєморозуміння між диригентом і музикантами (Адено, 2021). Автор підкреслює, що ефективна взаємодія в оркестровому колективі потребує врахування цих особливостей і передбачає адаптаційні стратегії диригента, спрямовані на покращення комунікації та оптимізацію репетиційного процесу. Важливим чинником є культурна чутливість та гнучкість диригента, що створює сприятливе середовище для творчої взаємодії всіх учасників колективу. Таким чином, дослідження демонструє, що соціокультурні аспекти значною мірою визначають якість оркестрового виконання та взаємодії між виконавцями і керівником, що має важливе значення для

музичної педагогіки, підготовки диригентів і організації колективного музичного процесу. Зазначимо, що наукових праць, що розглядають диригентське мистецтво, багато, проте суттєво бракує досліджень, у яких психологічна взаємодія соліста (зокрема скрипаля-соліста) з диригентом і оркестром аналізується системно та з фокусом на суб'єктивний досвід соліста.

Резюмуємо, що попри значну кількість досліджень, залишається декілька значущих прогалин, які мають безпосереднє відношення до нашої теми. Бракує досліджень, які орієнтовані специфічно на соліста в аспекті оркестрового та фортепіанного супроводу. Більшість робіт охоплюють музикантів загалом або тільки ансамблеву взаємодію без специфічного розмежування ролі соліста. Аналіз наукових джерел показує, що тема психологічної комунікації музиканта-соліста перебуває на перетині багатьох дисциплін, має добре розроблені компоненти (тривожність, регуляція, невербальна взаємодія) і водночас наявні чіткі місця для розвитку (соліст-скрипаль у специфічному контексті, формат оркестру vs фортепіано).

1.3 Історико-психологічний контекст виконавської взаємодії соліста з оркестром і фортепіанним супроводом

Історичний контекст взаємодії соліста з оркестром та фортепіанним супроводом відображає складний процес еволюції виконавських і комунікативних форм у музичному мистецтві, що розгортався під впливом змін естетичних і соціокультурних парадигм від епохи бароко до сучасності. У бароковий період (XVII – початок XVIII ст.) співвідношення між солістом і ансамблем або оркестром ґрунтувалося на принципі *basso continuo*, коли акомпанемент виконував передусім гармонічно-структурну функцію. Соліст виступав носієм головної мелодичної лінії, тоді як оркестр створював гармонічно-ритмічне підґрунтя музичного цілого. Уже в концертах Антоніо Вівальді та Йоганна Себастьяна Баха окреслюються риси діалогічності між

солістом і оркестром – контрастність тембрів і динамічних шарів, що згодом стане основою класичного концертного принципу.

В добу класицизму (середина XVIII – початок XIX ст.) взаємодія між солістом і оркестром набуває більш рівноправного характеру. У творчості Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена спостерігається поступовий перехід від акомпануючої функції оркестру до діалогічної, коли оркестрова тканина не лише підтримує, а й розвиває тематичний матеріал соліста. Концертний жанр цього періоду перетворюється на простір активної художньої взаємодії, у якому відбувається безперервний обмін музичними ідеями між виконавцем і колективом. Ця еволюція свідчить про глибоку зміну у світогляді епохи: музика перестає бути лише демонстрацією технічної майстерності окремого виконавця і стає простором рівноправного діалогу, в якому народжується нова якість спільного звучання. У цьому можна вбачати відображення загальних гуманістичних ідеалів класицизму – віри в гармонію, розум і взаєморозуміння. Взаємодія соліста й оркестру перетворюється на символ узгодження особистісного й загального, що не суперечать одне одному, а взаємно підсилюють і збагачують музичний сенс.

Романтична епоха (XIX ст.) знаменує посилення індивідуального начала у виконавському мистецтві. У творчості Фридерика Шопена, Ференца Ліста, Йоганнеса Брамса формується концепція віртуозного концерту, де соліст виступає центральною художньою постаттю, а оркестр або фортепіанний акомпанемент створює драматичне й емоційне тло. Саме в цей період жанр фортепіанного акомпанементу зазнає інтенсивного розвитку, трансформуючись із камерного елементу у самостійний вид музичного мистецтва. Взаємодія між солістом і акомпаніатором набуває характеру партнерства: фортепіано перестає бути лише супровідним інструментом і стає повноцінним учасником діалогу, що особливо виразно простежується у творчості Роберта Шумана, Франца Шуберта та Йоганнеса Брамса. Такий зсув акцентів у бік індивідуального начала відображає духовну сутність романтизму – прагнення митця до самовираження, до виявлення глибоких

особистісних переживань через звук. Разом із тим, партнерство між солістом і акомпаніатором у цьому контексті не руйнує ідеї спільності, а радше підкреслює її нову форму: це союз двох творчих індивідуальностей, об'єднаних спільним емоційним поривом. У такому діалозі музика постає не як зіткнення, а як взаємне доповнення, як зустріч двох голосів, які створюють єдиний художній простір, наповнений щирістю, напругою й духовною глибиною.

В ХХ столітті концепція співтворчості соліста, акомпаніатора й оркестру отримує нові інтерпретації. Модерністські й авангардні композитори розширюють межі концертності, запроваджуючи принципи поліфонічної рівноправності та інтонаційної взаємодії, що нівелюють традиційний поділ на сольний і супровідний плани. В камерному виконавстві утверджується етика ансамблевої співпраці, заснована на засадах партнерства, взаємного слухання та емоційної єдності. В цьому контексті виконавство ХХ століття можна розглядати як простір нової музичної свідомості, де головною цінністю стає спільне творення смислу, а не демонстрація індивідуальної переваги. Музиканти дедалі частіше мислять не категоріями «соліст – акомпаніатор», а як єдиний звуковий організм, у якому кожен голос має власну художню вагу. Такий підхід формує іншу якість музичної комунікації, в якій відбувається діалог без ієрархій, побудований на чутливості, довірі й глибокій взаємній присутності. В цьому виявляється гуманістичний потенціал музики ХХ століття: через співтворчість вона стверджує ідею рівності, взаємоповаги та духовної спільності між виконавцями.

В сучасному музичному мистецтві взаємодія соліста з оркестром і фортепіанним супроводом розглядається як інтерактивний процес художньої комунікації, у межах якого всі учасники виступають рівноправними носіями творчої ініціативи. Такий підхід поєднує інтерпретаційний, психологічний і комунікативний виміри музичного виконавства, утверджуючи ідею усвідомленої співтворчості та естетику партнерства як провідні засади сучасної виконавської практики.

Такий підхід відображає ширшу тенденцію сучасної культури націлену на переорієнтацію з індивідуалістичної моделі творчості на діалогічну, колективну й міжособистісну. В музиці це означає, що сенс народжується не лише з особистого бачення виконавця, а з взаємодії, слухання та реагування в реальному часі. Соліст, акомпаніатор і оркестр стають співтворцями спільного художнього простору, де кожен жест, інтонація чи пауза має комунікативне значення. Такий формат музикування не лише збагачує виразові можливості, а й поглиблює духовний аспект виконання, перетворюючи його на акт живої взаємності, співпереживання та естетичної єдності.

Перейдемо до характеристики основних чинників комунікації між солістом і диригентом та піаністом-концертмейстером. Комунікація між солістом і супроводом у музиці є складним, багаторівневим і чутливо контекстуальним процесом, який визначається стилем виконання, жанровими особливостями твору, інтерпретаційним підходом та конкретним складом ансамблю. У випадку взаємодії скрипаля з оркестром така комунікація набуває особливого значення, адже баланс між сольним голосом і багатоголосою оркестровою фактурою потребує точного узгодження в темпі, динаміці, агогіці та інтонаційних відтінках. Ключову роль у цьому процесі відіграє диригент, який виступає як своєрідний посередник і координатор між солістом та оркестровим колективом. Особливістю виконання з оркестром є те, що воно зазвичай відбувається у великому концертному просторі, де важливу роль відіграють акустичні умови, зокрема реверберація, розподіл звукового поля, «затримка» сигналу між оркестром і солістом. Один і той самий твір може звучати по-різному залежно від простору, і скрипаль змушений коригувати свою інтерпретацію, враховуючи акустичне середовище. Це впливає як на звуковий контроль, на почуття темпоритму та динамічного балансу, так і на психологічний стан виконавця-соліста.

Темброва розмаїтість оркестру створює одночасно переваги та виклики для скрипаля-соліста. З одного боку, наявність різних інструментальних груп

може допомагати орієнтуватися в музичній тканині, виділяючи ключові голоси, мотиви або гармонічні орієнтири. З іншого боку, велика кількість одночасно активних тембрів може ускладнювати фокус уваги, спричиняти перевантаження сенсорної системи виконавця та зменшувати відчуття контролю над ансамблем.

Фортепіанний супровід, навпаки, має менш складну текстуру та обмежений тембровий діапазон, що створює певну «прозорість» музичної тканини. Однак спрощення оркестрової фактури у фортепіанному варіанті часто призводить до втрати орієнтирів – голосів, на які скрипаль зазвичай спирається в оркестровій версії. Це потребує переосмислення інтерпретації, посиленої уваги до гармонічної опори та самостійної структурної організації матеріалу.

Істотна різниця існує і в характері темпоритмічної взаємодії. У фортепіанному супроводі, де акомпаніатор є одноосібним партнером, гнучкість реакції набагато вища. Піаніст, як правило, інтуїтивно «підлаштовується» під артикуляцію й темпові коливання соліста, що створює атмосферу більшої свободи та інтимності. Натомість оркестр, через свою багаточленність і складну координацію, є менш гнучким у миттєвій адаптації. Він потребує більшої структурної передбачуваності з боку соліста, що часто зменшує імпровізаційну спонтанність виконання, змушуючи дотримуватися попередньо узгоджених рішень. До того ж, у психологічному аспекті, виконання з оркестром зазвичай пов'язане з підвищеним рівнем відповідальності, оскільки координація відбувається одразу з кількома сторонами – диригентом, групами оркестру, а також з урахуванням акустичної інерції. Це вимагає високого рівня саморегуляції, емоційної стабільності та вміння прогнозувати музичний процес.

Водночас гра з фортепіано створює іншу комунікативну модель, більш індивідуалізовану, де соліст і акомпаніатор перебувають у безпосередньому психоемоційному контакті. Така модель дозволяє більше імпровізаційної

гнучкості, проте вимагає глибокої взаємної довіри та здатності до моментального реагування на мікрозміни у виразі партнера.

Таким чином, форма акомпанементу (оркестр або фортепіано) значно впливає на виконавську стратегію скрипаля-соліста, змінюючи не лише технічні, а й психологічні параметри музичної взаємодії. Усвідомлення цих особливостей дозволяє підвищити ефективність підготовки до виконання, сформувати адаптивні навички та гнучко керувати власною інтерпретацією у різних виконавських форматах.

Психологічні чинники відіграють ключову роль у забезпеченні ефективності музичної комунікації. Проаналізуємо основні, серед яких: увага, темпоритм, невербальні сигнали, емпатія, саморегуляція, ко-регуляція, музична пам'ять, концентрація та стресостійкість, когнітивна гнучкість.

Увага є ключовим психічним процесом, який забезпечує концентрацію та ефективний розподіл психічної енергії, що необхідно для високоякісного музичного виконання. Вона дозволяє музиканту одночасно контролювати технічні та виразні аспекти власної гри, оцінювати правильність інтерпретації, координувати рухи та інтонаційні рішення, а також відстежувати діяльність інших учасників ансамблю або оркестру. Крім того, увага забезпечує здатність оперативно реагувати на зворотний зв'язок від аудиторії, враховувати її емоційний та когнітивний відгук і, за необхідності, коригувати власне виконання у реальному часі. В цьому сенсі увага виступає як інтегративний механізм, який поєднує сенсорне сприйняття, когнітивний контроль і емоційну чутливість, створюючи фундамент для високої професійної майстерності та ефективної міжособистісної взаємодії в колективному музичному процесі.

Темпоритм виступає фундаментальним чинником організації музичного виконання, формуючи спільне відчуття часу та ритмічної єдності серед учасників ансамблю або оркестру. Він забезпечує узгоджене сприйняття метричних та ритмічних структур, дозволяє музикантам координувати рухи та інтонаційні акценти, а також підтримувати стабільний

темп у процесі колективного виконання. В контексті ансамблевої взаємодії темпоритм створює своєрідне «дихання» колективу, сприяючи синхронізації дій, гармонійному поєднанню індивідуальних голосів та забезпечуючи відчуття спільного музичного простору. Крім того, контроль темпоритму підвищує ефективність комунікації між учасниками, полегшує прогнозування музичних реакцій партнерів і формує основу для емоційної та виразної взаємодії під час виконання.

Невербальні сигнали є основними засобами передачі емоційних намірів, синхронізації дій та координації інтерпретаційних рішень у колективному музичному виконанні. Зокрема, диригент та піаніст-концертмейстер відіграють ключову роль у цьому процесі, організовуючи увагу, регулюючи темпоритм та забезпечуючи єдину художню концепцію виконання. Їхня невербальна комунікація, зокрема через погляд, жести та міміку, сприяє формуванню спільного музичного простору та емоційної єдності серед учасників колективу. Дослідження показують, що невербальні сигнали мають значний вплив на сприйняття та виконання музичних творів. Наприклад, диригенти використовують погляд для встановлення контакту з музикантами, передачі емоційного настрою та коригування виконання в реальному часі (Cotter-Lockard, 2012). Крім того, невербальні сигнали допомагають музикантам синхронізувати свої дії, особливо в умовах, коли вербальні інструкції обмежені або відсутні (Bishop, Cancino-Chacón, Goebel, 2019).

Емпатія як здатність емоційно «вчуватись» у партнера є важливим чинником ансамблевої узгодженості. У грі з фортепіано ця якість реалізується у формі тісного психоемоційного контакту з піаністом, який часто зчитує зміну інтонаційних та динамічних нюансів соліста в реальному часі. Такий зв'язок дозволяє зберігати природну динаміку діалогу і часто формує більш камерне, інтимне звучання. У взаємодії з оркестром емпатія набуває складнішого характеру – вона транслюється через диригента, який повинен «передати» внутрішній стан соліста колективу. Якщо диригент і

соліст налаштовані на одну емоційну хвилю, виникає відчуття взаємного розуміння, що забезпечує художню єдність інтерпретації.

Саморегуляція охоплює здатність керувати власними емоційними, когнітивними та фізіологічними станами. Під час виконання з оркестром рівень зовнішнього контролю є вищим: присутність великої кількості учасників, диригента, публіки у великому залі часто підвищує рівень хвилювання. В таких умовах виконавець має вміти мобілізувати ресурси для збереження концентрації та стабільності. У фортепіанному форматі середовище зазвичай більш контрольоване та передбачуване. Однак це не означає зниження вимог до саморегуляції – навпаки, у тісному тандемі з піаністом необхідна здатність утримувати емоційний баланс, не «поглинути» партнера надмірною експресією або, навпаки, не втратити емоційний тонус.

Ко-регуляція є доповненням до саморегуляції та полягає у взаємному впливі виконавців на емоційний стан і якість виконання один одного. У фортепіанному дуеті ко-регуляція проявляється в спільному «диханні» фраз, гнучкому темпоритмічному реагуванні та синхронізації інтонаційного мислення. Важливо, щоб піаніст міг «підхопити» інтерпретаційний хід соліста, а той – адаптуватися до його реакції. У виконанні з оркестром цей процес є багатоступеневим: соліст передає імпульс диригенту, який, у свою чергу, транслює його колективу. Ефективна ко-регуляція можлива лише за умови високого рівня довіри та чіткого комунікативного каналу між усіма учасниками, що формує цілісне виконання навіть у змінних акустичних чи темпоритмічних умовах.

Музична пам'ять – ключовий ресурс для орієнтації в структурі твору. В оркестровій версії виконавець часто опирається на оркестрові голоси як на внутрішні маркери для фразування, динамічного планування та тембрових акцентів. Зміни у виконанні диригентом або спонтанні дії оркестру вимагають гнучкого використання пам'яті не лише для власної партії, але і для контексту твору в цілому. У фортепіанному супроводі структура часто спрощена, й деякі оркестрові лінії замінені або вилучені. Це змушує соліста

активніше спиратися на власну пам'ять про повну версію твору, внутрішньо «реконструюючи» відсутні голоси, щоб зберегти цілісність інтерпретації.

Концентрація та стресостійкість. У грі з оркестром високий рівень зовнішніх подразників (велика кількість учасників, глядачі, сцена) вимагає особливої концентрації та здатності швидко відновлюватися після помилок. Стресостійкість дозволяє зберігати виконавську якість навіть у ситуаціях непередбачуваних змін у темпі, фразуванні чи динаміці, ініційованих диригентом або інструментальними групами. Фортепіанний супровід створює інше середовище, більш контрольоване, проте будь-яка нестабільність у грі соліста одразу стає помітною через відсутність маскувального оркестрового фону. Тут важлива здатність до тривалої зосередженості на деталях та утримання уваги.

Когнітивна гнучкість охоплює здатність швидко перемикатися між різними виконавськими завданнями, адаптувати інтерпретацію до нових умов. В оркестровій версії виконавець повинен бути готовим до несподіваних змін у диригентському задумі, корекції темпу або динаміки з боку оркестру, раптових затримок через технічні нюанси великих ансамблів. У грі з піаністом така гнучкість теж потрібна, але вона реалізується швидше і делікатніше: наприклад, через мікроагогіку, зміну артикуляції або балансування в рамках діалогу. Когнітивна гнучкість дає змогу уникнути «механічного» виконання й сприяє живому, чуттєвому виконавському процесу.

Умови виконання одного й того самого твору з оркестром і з фортепіано створюють різні психологічні виклики та комунікативні моделі, що потребують адаптації з боку соліста. Глибоке розуміння таких чинників, як емпатія, саморегуляція, ко-регуляція, пам'ять, стресостійкість і гнучкість, є запорукою ефективної взаємодії з акомпанементом, незалежно від його формату. Формування цих навичок має стати важливим елементом виконавської підготовки сучасного музиканта. Таким чином, комунікація між солістом і супроводом, оркестром або камерним ансамблем є інтегральним

процесом, в якому взаємне слухання, технічна синхронність, психологічна взаємопідтримка та усвідомлена співтворчість формують єдину музичну концепцію. Психологічні аспекти взаємодії визначають якість виконання, емоційну виразність і здатність передати художній зміст музичного твору слухачеві.

Висновки до Розділу 1

Узагальнюючи викладений матеріал, можна стверджувати, що музична комунікація постає як багатовимірний і складний процес, в якому взаємодія композитора, виконавця та слухача формує унікальний художній простір. Музичний твір у цьому контексті не є статичним продуктом, а живим полем смислотворення, де кожен учасник процесу вносить власну інтерпретаційну, емоційну та когнітивну складову. Такий підхід дозволяє розглядати музичне виконання як інтерактивний акт, що постійно змінюється під впливом часу, стилю, культурних традицій та естетичних норм. Сенсорний, семантичний та прагматичний рівні сприйняття твору створюють комплексну систему комунікації, в якій увага, емоційна чутливість і когнітивна регуляція взаємодіють для досягнення високої художньої якості виконання.

Сценічна тривожність та механізми саморегуляції й ко-регуляції виступають важливими чинниками, що визначають ефективність музичної комунікації. Сценічна тривога може як перешкоджати, так і мобілізувати виконавця, впливаючи на рівень концентрації, точність і експресивність виконання. Саморегуляція дозволяє музиканту свідомо контролювати свої когнітивні, емоційні та мотиваційні процеси, адаптуватися до зміни обставин і підтримувати оптимальний рівень майстерності. Ко-регуляція ж підкреслює соціальний вимір музичної діяльності: взаємна підтримка, синхронізація дій та емоційний резонанс між партнерами забезпечують стабільність ансамблевого процесу та підвищують якість взаємодії. Таким чином, психоемоційна компетентність виконавця є невід'ємною складовою успішного музичного спілкування, особливо у колективних формах виконання.

Історичний аналіз взаємодії соліста з оркестром і фортепіанним супроводом демонструє еволюцію моделей комунікації та колективного музичного мислення. Від барокових принципів *basso continuo* до романтичної ідеї віртуозного концерту та сучасного усвідомленого партнерства, спостерігається поступовий розвиток діалогічного підходу, де кожен учасник ансамблю або оркестру стає активним творцем художнього сенсу. Особливе значення має зміна функції акомпанементу: від пасивної підтримки до рівноправного учасника музичного діалогу, здатного реагувати на інтерпретаційні рішення соліста та впливати на загальний емоційний контекст виконання. Сучасне виконавство XX–XXI століть підтверджує тенденцію до колективної творчості, де комунікативна взаємодія стає ключовим засобом формування художнього результату, а індивідуальні рішення інтегруються в загальну музичну структуру.

РОЗДІЛ 2. ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ПСИХОЛОГІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ К. СЕН-САНСА «ІНТРОДУКЦІЯ І РОНДО-КАПРІЧІОЗО»)

2.1 Динаміка психологічної комунікації в контексті двох форматів акомпанементу

Характер взаємодії скрипаля-соліста з диригентом визначається складним балансом між індивідуальною інтерпретацією соліста та загальною концепцією виконання, яку формує диригент разом з оркестром. Ця взаємодія має як музичний, так і психологічний вимір, оскільки успішне виконання залежить від довіри, взаєморозуміння та чіткої комунікації між виконавцями. Диригент координує загальний темп, динаміку та драматургію твору, забезпечуючи інтеграцію сольного виконання в оркестровий контекст, тоді як соліст має певну свободу в інтерпретації, яка потребує гнучкості з боку колективу. Особливо важливо, щоб диригент міг підлаштовувати оркестр під агогічні та динамічні відхилення соліста, зберігаючи цілісність звучання та гармонійність ансамблевої взаємодії.

Психологічний аспект цієї взаємодії проявляється у взаємній повазі, чутливості та ефективній комунікації. Різні погляди на інтерпретацію твору можуть призводити до конфліктів або недостатньої узгодженості виконання, тому на етапі репетицій важливо встановити діалог, у якому соліст висловлює свої інтерпретаційні наміри, а диригент допомагає інтегрувати їх у загальну концепцію твору.

Однією з основних проблем у взаємодії соліста та оркестру є досягнення збалансованого звучання. Баланс визначає прозорість сольного голосу на фоні оркестрової фактури, особливо у нижньому регістрі або густих оркестрових фактурах, де динамічний потенціал колективу може заглушити скрипку. Усунення цього дисбалансу передбачає ретельне узгодження оркестрових партій, використання тембральних можливостей інструментів і продуману інструментовку.

Динаміка та темп також відіграють ключову роль у забезпеченні узгодженості виконання. Невідповідність динамічного розвитку соліста та оркестру може порушувати цілісність звучання, особливо під час кульмінаційних моментів, що потребує уважного диригентського керівництва. Свобода соліста у використанні агогіки створює необхідність гнучкої реакції оркестру на темпоритмічні зміни, а в швидких пасажах або складних фразах із рубато диригент повинен забезпечувати чітку координацію та спільне відчуття часу.

У камерно-інструментальному ансамблі, зокрема в дуеті скрипаля і піаніста, ефективна комунікація є критичним чинником для досягнення інтерпретаційної цілісності та художньої виразності виконання. Відсутність злагодженого обміну інформацією між партнерами може призвести до деструкції ансамблевої взаємодії, втрати емоційної напруги або порушення драматургічної логіки твору. Відтак вивчення та застосування ефективних способів покращення комунікації має безпосереднє практичне значення.

Перш за все, доцільно виокремити вербальну і невербальну комунікацію. Вербальний компонент охоплює попереднє обговорення інтерпретаційних намірів, темпових та агогічних рішень, стилістичних акцентів. Налагодження відкритого діалогу дозволяє уникнути непорозумінь і сприяє досягненню спільного бачення музичного тексту. Невербальна комунікація охоплює жести, міміку, погляд, дихання, що відіграють особливо важливу роль під час безпосереднього виконання. Вдосконалення невербального взаєморозуміння вимагає спеціальної уваги: регулярне музикування в дуеті, аналіз відеозаписів репетицій, вправи на синхронізацію рухів, а також розвиток взаємної чутливості й уваги один до одного. Суттєвим чинником є також усвідомлення ролі партнера як рівноправного суб'єкта виконавського процесу. Для цього необхідне не лише технічне освоєння власної партії, але й глибоке розуміння структури, змісту та виконавських особливостей партії партнера. Аналіз партитури в цілому, слухання записів інших інтерпретацій, обговорення кожного розділу твору

дозволяють сформувати узгоджену концепцію виконання. Крім того, важливо створювати психологічно безпечне середовище, в якому виконавці можуть вільно висловлювати творчі ідеї, конструктивно критикувати та сприймати зворотній зв'язок без страху чи напруги. Це сприяє формуванню довірливих і продуктивних професійних відносин. Конкретні вправи для поліпшення інтерактивної ансамблевої взаємодії запропоновані в статті М. Оболенської (2025).

Візуальна домінантність у сприйнятті музичного виконання виникає тоді, коли рухи та жести виконавців привертають увагу, дозволяючи виділяти важливі візуальні сигнали серед інших. Зсуви уваги можуть бути свідомими, коли музикант або слухач цілеспрямовано фокусує погляд на конкретному виконавці, або автоматичними, коли увагу привертають яскраві, рухомі або емоційно виразні об'єкти. Ці процеси можуть відбуватися як явно – через рухи очей, так і приховано – за допомогою периферійного сприйняття, що впливає на злагодження ритму, фразування та експресивності.

У музичних ансамблях візуальні та слухові сигнали взаємодіють і конкурують за увагу виконавців та слухачів. Партія соліста зазвичай привертає більшу увагу, ніж акомпанемент, проте активні, виразні рухи концертмейстера можуть змінювати фокус уваги. Рухи голови, коливання тіла та жести рук виконують ключову роль у комунікації між солістом і акомпаніатором, допомагаючи координувати темп, точку входу, закінчення фраз та інші музичні нюанси.

Професійна взаємодія соліста та піаніста-концертмейстера є складним психологічним процесом, в якому взаєморозуміння, взаємоповага та комунікація відіграють ключову роль. Незважаючи на технічну підготовленість обох виконавців, міжособистісні труднощі можуть значною мірою впливати на якість ансамблевого виконання та загальний художній результат. Однією з основних проблем є нерівність статусів: соліст традиційно сприймається як домінантна фігура, тоді як концертмейстер часто перебуває у тіні, незважаючи на свою активну музичну й організаційну

участь. Це може спричинити внутрішній конфлікт, відчуття недооціненості з боку акомпаніатора та, відповідно, напругу у співпраці. З іншого боку, деякі солісти виявляють авторитарність або недостатню відкритість до спільного інтерпретаційного пошуку, що ускладнює конструктивний діалог.

Психологічні труднощі також можуть виникати на етапі підготовки до виступу, коли виконавці мають різні темпи засвоєння матеріалу, різні погляди на характер фразування, динаміку, темп тощо. У таких ситуаціях важливо розвивати навички емоційного інтелекту, гнучкості та активного слухання. Наявність особистих амбіцій без достатнього рівня емпатії та взаємної підтримки призводить до порушення ансамблевої цілісності.

Ще одним важливим аспектом є вплив сцени як стрес-фактора. Під час публічного виконання психологічне навантаження може провокувати зміну поведінки одного з учасників ансамблю, наприклад, підвищену напруженість, втрату концентрації або неузгодженість дій. В таких випадках саме здатність до негайної взаємопідтримки, взаємодовіри та чутливого реагування стає вирішальною для збереження художньої єдності.

Психологічна взаємодія між солістом і піаністом потребує свідомої праці над комунікативною культурою, розвитком партнерських якостей, умінь чути один одного. Врахування цих чинників сприяє формуванню високопрофесійного ансамблю, в якому психологічний комфорт є умовою для досягнення справжньої музичної співтворчості.

Жести тіла відіграють визначальну роль у музичному виконавстві і традиційно класифікуються на звукоутворювальні, комунікативні, звукофасилітуючі та супровідні. Особливої уваги заслуговують комунікативні жести, оскільки вони становлять невід'ємну складову сценічної взаємодії та передають важливу інформацію як співвиконавцям, так і слухачам. Наприклад, кивок головою з боку лідера ансамблю може виконувати функцію сигналу для синхронного початку, водночас привертаючи увагу аудиторії до сцени та підвищуючи її чутливість до виразних тілесних рухів виконавців. Дослідження засвідчують, що

ансамблеві музиканти застосовують різні типи комунікативних жестів із різними цілями: для зміни темпу, акцентування окремих фраз чи позначення структурних меж твору. Характер використання жестів виявляє значну індивідуальну варіативність і залежить як від специфіки інструмента, так і від ролі музиканта в ансамблі (Berry, 2009; Keller, et al., 2014).

У музичному виконанні солісти зазвичай рухаються першими, виконують більш експресивні рухи та використовують індивідуально специфічний набір жестів, відносно стабільний у часі. Жести тіла синхронізують не лише звук, а й дії музикантів у ансамблі. Дослідження показують, що при координації в піаністичних дуетах музиканти більше покладаються на внутрішні моделі дій, ніж на візуальний контакт, хоча в моменти відсутності звукової інформації увага зміщується на візуальні сигнали (Bishop et al., 2019). Особливо важливим елементом комунікативних жестів є коливання тіла, а також рухи голови та плечей, які передають структурну та емоційну інформацію. Взаємодія між лідером та учасниками ансамблю впливає на характер рухів, а глядачі здатні виявляти намір або «несправжні» дії виконавців на основі кінематичних сигналів. Це свідчить, що поведінкові ролі (соліст/акомпаніатор) та експресивні жести можуть бути помічені аудиторією. Принципи організації цих рухів пояснюються теоріями моторного контролю, зокрема оптимальним зворотним зв'язком, який дозволяє поєднувати надійне досягнення цілей з гнучкістю рухів. Така варіативність рухів пояснює, чому музиканти можуть виконувати надзвичайно виразні жести, не втрачаючи музичної точності.

Таким чином, ефективна комунікація між солістом і піаністом-концертмейстером досягається поєднанням синхронізації рухів, контролю за виразністю жестів і свідомого використання зорових та слухових сигналів. Вдосконалення цієї комунікації є багатограним і тривалим процесом, що охоплює як технічні, так і психологічні аспекти взаємодії. Усвідомлений підхід до синхронізації та взаємодії сприяє не лише точному та

експресивному виконанню музичного твору, але й розвитку виконавської індивідуальності у партнерському ансамблевому діалозі.

2.2 Виконавсько-інтерпретаційний аналіз твору К. Сен-Санса у фортепіанній та оркестровій версіях

Коли Каміль Сен-Санс познайомився з Пабло де Сарасате, тому було лише п'ятнадцять років, але він уже був відомим скрипалем-віртуозом. За спогадами композитора, П. Сарасате прийшов до нього з проханням написати для того концерт, і К. Сен-Санс виконав обіцянку, створивши Перший скрипковий концерт ля мажор (1859). Цей твір став початком довгої мистецької співпраці: у 1863 році композитор написав для скрипаля «Інтродукцію і рондо-капріччіозо» (Op. 28), присвячену Сарасате, а у 1880 році – Третій скрипковий концерт.

«Інтродукція і рондо-капріччіозо» відзначається одночасно ліричною інтродукцією та блискучим віртуозним рондо, насиченим іспанським колоритом. Інтродукція передає стриману, елегантну виразність, тоді як рондо демонструє технічну досконалість, широке вібрато та співучість, характерні для виконавського стилю Сарасате. Твір включає піцicato струн, що відсилає до звучання гітари, «іспанські» синкопи та контрастні епізоди, а завершення – швидка кода з гамами та арпеджіо.

Прем'єра відбулася 4 квітня 1867 року на Єлисейських Полях: соло виконав Пабло Сарасате, диригував Франсуа Сегерс. Перший друк (для скрипки й фортепіано) підготував Жорж Бізе у 1870 році; оркестрову версію опублікував П. Дюран у 1875–1879 роках. Композитор планував спершу використати матеріал для фіналу Першого концерту, але твір став самостійною композицією та отримав широке поширення завдяки аранжуванням Ж. Бізе (для скрипки й фортепіано), П. Дюрана (для фортепіано в чотири руки) та К. Дебюссі (для двох фортепіано).

Твір починається повільною інтродукцією *Andante malinconico* («меланхолійно»)(див. Додаток 1), яка поступово набирає виразності та

завершується короткою каденцією, що відкриває рондо (*Allegro ma non troppo*) (див. Додаток 2).

Синкопована головна тема рондо має яскравий іспанський колорит, відзначається великими стрибками та блискучими арпеджіо. Оркестр прокладає місток до контрастної ліричної теми, позначеної *con morbidezza* («ніжно») (див. Додаток 3), яку скрипка виконує у розмірі 2/4 на тлі оркестрового супроводу в 6/8. Головна тема рондо повертається у більш зосередженому вигляді (див. Додаток 4), однак оркестр знову розгортає місткову секцію (див. Додаток 5). Завершальний епізод надається сольному гобою, після чого скрипка переходить від короткої триголосої каденції (див. Додаток 6) до блискучої коди (див. Додаток 7), безперечно написаної як демонстрація віртуозності П. Сарасате.

Однією з характерних рис романтизму як інтелектуального руху було захоплення екзотикою, чи то справжньою (Схід, Азія), чи то умовною (усе, що не є французьким або німецьким). Саме цим пояснюється велика кількість творів французьких композиторів другої половини XIX – початку XX століття з іспанськими інтонаціями. І справді, у вислові «найкращу іспанську музику писали французи» є частка істини. «Інтродукція і рондо-капрічіозо» К. Сен-Санса яскравий приклад такої традиції.

Твір існує у двох виконавських редакціях – оригінальній для скрипки з оркестром і авторській транскрипції з фортепіанним супроводом. Обидві версії зберігають структурну цілісність і темброву логіку оригіналу, однак різняться за принципами ансамблевої взаємодії, фактурною насиченістю та ритмічною динамікою. У оркестровій версії домінує діалог між солістом і різними групами інструментів (струнними, дерев'яними духовими), тоді як у фортепіанній редакції акомпанемент концентрує ці функції в одній фактурі, що змінює відчуття простору, артикуляційної опори та дихання ансамблю.

У вступі оркестрової версії другі долі кожного такту формують перші скрипки, створюючи гнучку пульсацію, на яку спирається соліст. Тут важливо координувати вступ із диригентом і вловлювати оркестрове дихання.

У фортепіанній версії ця функція переходить до внутрішнього голосу або лівої руки акомпанементу. Соліст має відчувати камерний характер ансамблю: замість зовнішньої диригентської подачі – внутрішнє «дихання» двох виконавців (див. Додаток 8).

В обох версіях розділу *Animato* соліст починає фрази дещо повільніше, поступово нарощуючи темп. В оркестровій редакції ритмічну основу створює *pizzicato* струнних, що вимагає особливої артикуляційної точності. У фортепіанній – ту ж роль виконують короткі акорди акомпанементу; через їхнє швидке згасання соліст повинен утримувати єдиний пульс, не “підхоплюючи” темп раніше. У фортепіанній версії відсутня оркестрова маса, тому рівновага досягається динамічним балансом, а не тембровим протиставленням (див. Додаток 9).

Перед початком *Rondo* в оркестровій версії важливо виділити першу долю (ля першої октави), оскільки на неї вступають басы після пауз. Соліст має показати її диригентові, щоб уникнути розпаду фактури. У фортепіанній версії аналогічний момент реалізується через басовий удар у лівій руці-орієнтир для одночасного вступу (див. Додаток 10).

Перед *Allegro ma non troppo*, коли у соліста з’являються трелі з прикрасами, оркестр виконує пульсуюче *pizzicato*. У цей момент диригентові та солістові необхідно підтримувати спільне відчуття кожної долі (як сильної, так і слабкої), щоб забезпечити ритмічну точність і уникнути розходжень між сольною партією та оркестровим супроводом. Акомпанемент фортепіано підтримує рівний ритмічний пульс у восьмих. Тут важливо досягти темпової узгодженості: замість диригентських сигналів слід спиратися на чіткість басової лінії фортепіано (див. Додаток 11).

На початку рондо спільною задачею є ритмічна точність. В оркестрі соліст і диригент орієнтуються на *pizzicato* струнних, у фортепіано - на чіткі восьмі тривалості в акомпанементі. Темповий контроль є визначальним: соліст не повинен піддаватися імпульсу віртуозної лінії, зберігаючи відчуття «великого пульсу».

[illegible]

У середньому розділі, після віртуозного пасажу, необхідно дати акорду в супроводі повноцінно прозвучати і лише потім вступати з флажолетами (див. Додаток 13). У фортепіанній версії це означає зачекати на басовий удар

або повний акорд лівої руки, тоді як в оркестровій - дочекатися звучання акорду оркестру, який створює повноту тембру та ритмічну опору. Перед ліричним епізодом *con morbidezza* (див. Додаток 14) у соліста з'являються хвилеподібні пасажі, у яких потрібно чітко виділяти верхню ноту кожної фігури. У фортепіанній редакції саме верхній голос формує мелодичний рельєф, оскільки акомпанемент не створює оркестрової підтримки. В оркестровій версії виділення верхнього тону допомагає зберегти прозорість звучання соло на тлі щільної фактури оркестру. Таким чином, у обох версіях акцент на верхньому голосі є ключовим для ясності мелодичної лінії та підтримки ансамблевої координації.

У ліричному епізоді важливо зберегти цілісність метроритмічної структури твору. В оркестровій версії соліст переходить у розмір 2/4, тоді як оркестр продовжує у 6/8 (див. Додаток 15), що створює складну поліритмічну взаємодію. Це потребує особливої уваги до внутрішнього ритмічного відчуття та точного узгодження з диригентом. У фортепіанній версії аналогічна ситуація виникає через одночасну присутність двох метроритмів у партії соліста і в акомпанементі, тому координація має спиратися на відчуття спільного «дихання» і пульсації фрази, а не на буквальний підрахунок долей.

Перед поверненням соліста до 6/8 (див. Додаток 16) слід уже за одну долю до зміни метричного малюнку поступово змінити характер звучання відповідно до наступного розділу. У оркестровій версії це дозволяє орієнтуватися диригентові та всьому оркестру; у фортепіанній - встановити внутрішню готовність акомпаніатора. У обох версіях необхідно чітко окреслити першу долю наступного такту, щоб забезпечити логічний перехід і синхронність між солістом і супроводом.

У наступному розділі, перед повтором основної теми, відбувається перекличка між солістом та супроводом. В оркестровій версії це діалог між солістом і першими скрипками, де сольна партія має залишатися співучою, а оркестрова – легшою й більш рельєфною. У фортепіанній версії перекличка

відбувається між солістом і верхнім голосом акомпанементу, де партія скрипки залишається кантиленною, а акомпанемент більш артикульованим.

The image displays a musical score for violin and piano. The top system features the violin part on a single staff and the piano accompaniment on two staves. The violin part consists of a melodic line with various ornaments and dynamics, including a forte (*f*) and piano (*p*) marking. The piano accompaniment features arpeggiated chords and a dynamic marking of *p*. A large letter 'E' is written above the first measure of the piano part. The bottom system continues the piano part with dense arpeggiated textures, including a *pp* (pianissimo) marking and a *dim.* (diminuendo) marking. The violin part continues with a melodic line.

Після переклички слід демонструвати поступове сповільнення та виразно окреслити першу долю ліричної частини, що настає далі. В оркестровій редакції це дозволяє диригентові та всьому оркестру синхронізуватися із солістом, у фортепіанній – встановити точну взаємодію між двома виконавцями (див. Додаток 18).

У кульмінаційних арпеджіо соліст уважно прислухається до головної теми *rondo*.

The image displays three musical staves. The top staff is a single line with a '1º brillante.' marking and a forte *f* dynamic. The middle staff is a two-line system with a Flute (Fl.) part and a piano accompaniment part marked *pizz.*. The bottom staff is a two-line system with a piano part marked *p* and a forte *f brillante* section.

В оркестровій версії вона проходить спочатку гобоєм, а потім передається флейті, збагачуючи текстуру й вимагаючи збереження балансу звучання. У фортепіанній версії тема відтворюється верхнім голосом акомпанементу, що імітує тембри гобоя та флейти. У швидких пасажах

акцентування перших долей дозволяє точно координувати темп і підтримувати ансамблеву єдність.

У коді зміна темпу є важливим виконавським завданням. В оркестровій версії диригент орієнтується на виразне підкреслення сильних долей солістом, що забезпечує узгоджене фінальне прискорення й підкреслює віртуозне завершення. У фортепіанній версії аналогічний ефект досягається спільним «диханням» виконавців та використанням педалі для виділення сильних долей, що створює завершену кульмінацію та зберігає ансамблеву цілісність.

The image displays two musical staves. The top staff is a multi-measure rest for 12 measures, marked with a red vertical bar. Below it, the tempo changes to 'Più Allegro' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The bottom staff shows a melodic line with pink circles highlighting the first beats of measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. Below this, the tempo changes to 'Più allegro' with a tempo marking of $\text{♩} = 120$. The bottom staff shows a bass line with yellow vertical bars highlighting the first beats of measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15. The word 'arco' is written below the bass line in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 15.

2.3 Методика підготовки скрипаля-соліста до виконання в різних форматах акомпанементу

Підготовка скрипаля-соліста до виконання з оркестром або з фортепіанним супроводом вимагає не лише технічної опрацьованості партії, а й глибокого розуміння специфіки комунікативної взаємодії, яка значно варіюється залежно від формату акомпанементу. Успішне виконання одного і того самого твору в різних умовах потребує адаптивної методики, що охоплює низку психологічних, інтерпретаційних і практичних аспектів. Насамперед важливою є робота над інтерпретаційною гнучкістю. Виконавець має усвідомлювати, що у фортепіанній версії він взаємодіє з одним партнером, який легко реагує на зміну агогіки чи динаміки. Натомість у оркестровій версії темпоритмічна гнучкість знижується, а точність сигналів та передбачуваність фразування набувають вирішального значення. Під час підготовки до оркестрового виступу доцільно відпрацювати варіанти фразування та темпу, які можуть бути адаптовані до диригентської інтерпретації. У грі з піаністом слід залишати простір для індивідуального дихання фрази та враховувати можливу спонтанність акомпанементу.

Аналіз фактури супроводу є ще одним важливим етапом. У фортепіанній редакції соліст повинен самостійно відновлювати в уяві ті оркестрові голоси, які фізично неможливо реалізувати на клавішному інструменті. Це вимагає внутрішньої уяви музичної тканини, оркестрового багатоголосся та ретельного структурного аналізу твору. Оркестрове ж виконання передбачає точне знання партій груп оркестру, особливо тих, що діють у діалозі зі скрипкою. Включення в підготовчий процес прослуховування записів з оркестром є дієвим інструментом для формування відчуття тембрового контексту та драматургії.

Також методика повинна включати психологічну підготовку до різного ступеня «відкритості» сцени. У великому залі з оркестром виконавець може мати певну дистанцію від слухача, акустичні затримки, складнощі зі зворотним зв'язком, тому важливо розвивати навички орієнтації в просторі та

витримки сценічної напруги. У камерному середовищі, навпаки, зростає вимога до виразності нюансів і точності артикуляції, бо кожен мікрорух, інтонаційне відхилення чи динамічний «злам» миттєво помітні аудиторії.

Сценічне хвилювання – це природна реакція на виступ перед аудиторією, яка має афективний характер і включає як негативні, так і позитивні прояви. Воно проявляється на трьох етапах: передконцертний стан, концертний стан та післяконцертний стан. Передконцертний стан характеризується напруженням, страхом забути матеріал та переживанням щодо власного виконання. Його прояви залежать від мотиваційної сфери, індивідуальних особливостей (тривожність, сором'язливість), рівня підготовки та ситуаційних факторів. Концертний стан передбачає мобілізацію вольових та психофізіологічних ресурсів для реалізації творчого задуму, потребує високої концентрації на технічних деталях і духовного контакту зі слухачами. Післяконцертний стан включає розрядку напруження та переживання результатів виступу. Практичне використання цих знань для музиканта включає формування сприятливого мотиваційного стану, щоб внутрішній конфлікт не заважав виходу на сцену, систематичну підготовку до концерту з концентрацією на технічних і художніх завданнях, розвиток вольових навичок для контролю уваги та емоцій під час виступу, перетворення хвилювання на позитивну енергію, що стимулює творчість і дозволяє краще взаємодіяти з аудиторією.

Підготовка до концерту-це не лише технічна робота над твором, а й комплексна психолого-педагогічна діяльність, що включає мотивацію, вольову саморегуляцію та управління емоційними станами, що забезпечує ефективне та гармонійне музичне виконання. Психологічна підготовка музиканта до концертного виступу є надзвичайно важливою, адже сценічне хвилювання – природна реакція артиста на публічне виконання, і навіть досвідчені музиканти не застраховані від негативних його форм. Хвилювання залежить не лише від того, наскільки добре вивчено твір, а й від індивідуальних особливостей нервової системи, темпераменту,

інтелектуально-творчих якостей та адаптивних можливостей. Тип нервової системи та темперамент визначають схильність до цих станів. Успішний виступ залежить від поєднання інтелектуально-творчих якостей, волі, уваги, слухових уявлень і оптимального рівня емоційного збудження, що дозволяє музиканту контролювати виконання і поєднувати раціональне та емоційне. Важливими є тренування уявного «програвання» твору для зменшення страху забути текст, фокусування на художніх завданнях замість хвилювання, використання дихальних вправ, розслаблення та самонавіювання для налаштування на творчий процес, а також чергування роботи і відпочинку для підтримки оптимального емоційного рівня. Оцінювати успіх варто за досягненнями, а не помилками, і враховувати індивідуальні особливості виконавця, бо універсальних методів не існує. Лише гармонійна взаємодія інтелекту, емоцій і рухових навичок, усвідомлення свого сценічного стану та вміння ним керувати дозволяє перетворити хвилювання на творчий підйом, забезпечуючи впевнене і виразне виконання.

Перед репетицією з оркестром застосування техніки глибокого дихання може бути ефективним методом зниження рівня тривожності та стресу. Дослідження показують, що глибоке дихання сприяє зниженню рівня адреналіну, що дозволяє музиканту зберігати спокій і зосередженість. Зокрема, техніка «2:1» – дихання, при якій видих триває вдвічі довше за вдих, допомагає активувати парасимпатичну нервову систему, що сприяє релаксації та зниженню нервової активності.

Під час виконання музичного твору вираження музичної думки може бути полегшено за допомогою більшої рухливості тіла. Дослідження показують, що рухи під час гри на музичних інструментах сприяють кращій координації та взаємодії між музикантами, особливо в умовах нестабільного ритму. Це дозволяє музикантам краще передавати емоційний зміст твору та знижувати рівень стресу.

Загалом, інтеграція технік глибокого дихання та рухової активності під час музичної діяльності може сприяти зниженню стресу, покращенню виразності виконання та загальному підвищенню якості музичної практики.

Не менш важливим компонентом методики є комунікативне моделювання. Практика з акомпаніатором чи диригентом (або навіть без них – у форматі уявної взаємодії) дає змогу сформувати очікувану модель поведінки партнера. Особливу роль тут відіграє розвиток емпатії та здатність зчитувати невербальні сигнали. Техніка «дзеркалення», яку використовують у камерному музикуванні, може стати ефективним способом тренування корекції (Оболенська, 2025). На завершальному етапі підготовки доцільно використовувати запис власного виконання з обома супроводами для самоаналізу, а також репетиції в умовах максимально наближених до концертних з урахуванням простору, акустики, кількості слухачів тощо. Це сприяє формуванню стресостійкості та стабільності виконавської якості.

Таким чином, ефективна методика підготовки скрипаля-соліста до гри з оркестром і з фортепіано має ґрунтуватися на поєднанні гнучкого інтерпретаційного мислення, аналітичного підходу до фактури, психологічної адаптивності та комунікативної чутливості. Такий підхід дозволяє досягти високої якості взаємодії в обох форматах і реалізувати художній задум максимально цілісно та переконливо.

Висновки до Розділу 2

У другому розділі було здійснено практичний аналіз психологічної комунікації скрипаля-соліста з акомпанементом на прикладі твору К. Сен-Санса «Інтродукція і Рондо-капріччіозо». Виявлено, що формат акомпанементу (оркестровий чи фортепіанний) суттєво впливає на характер комунікативної взаємодії. У співпраці з оркестром комунікація набуває багаторівневої координаційної структури за участі диригента, тоді як у дуєті з піаністом-компаньйоном домінує інтимна, чуттєва взаємодія в режимі реального часу.

Виконавський аналіз твору у двох версіях продемонстрував необхідність адаптації інтерпретаційних рішень відповідно до специфіки фактури, тембрової палітри й динамічного потенціалу акомпанементу. Особливу увагу приділено ролі психологічної підготовки виконавця, що включає розвиток гнучкості, емоційної стабільності та здатності до моментального реагування в процесі взаємодії.

Запропонована методика підготовки скрипаля-соліста до концертного виконання з різними форматами акомпанементу ґрунтується на свідомому формуванні навичок слухової чутливості, структурного мислення й партнерської взаємодії. Це дозволяє досягти більшої виконавської свободи, художньої цілісності та комунікативної ефективності.

ВИСНОВКИ

Психологічна комунікація скрипаля-соліста з оркестром або фортепіано в процесі концертного виконання є багаторівневою системою взаємодії, що поєднує індивідуальні виконавські якості, чутливість до контексту та здатність до емоційного й інтерпретаційного діалогу. Музичне виконання – це не тільки технічна реалізація нотного тексту, а насамперед акт живої комунікації між композитором, виконавцем і слухачем, у якому кожен учасник проектує власні смисли, емоції та культурні коди. Музичне виконання можна трактувати як трикомпонентний комунікаційний процес, у якому композитор закладає смисл у структуру твору, виконавець реалізує цей смисл крізь призму власного досвіду, а слухач інтерпретує, спираючись на свій культурний та емоційний фон. Таким чином, музичне спілкування набуває значення складної багаторівневої взаємодії, що є чутливою до часу, контексту і особистісних чинників усіх учасників процесу.

Успішна взаємодія з оркестром або фортепіано вимагає високого рівня темпоритмічної узгодженості, балансу динаміки, уваги до невербальних сигналів, а також здатності до емпатії та взаємопідтримки. Роль диригента або піаніста-концертмейстера є вирішальною для досягнення гармонійної єдності ансамблю. У камерному форматі посилюється значення інтуїтивного слухання й емоційного контакту між партнерами, що створює простір для імпровізаційної гнучкості й виразності.

Практичний аналіз твору К. Сен-Санса, здійснений у другому розділі магістерської роботи, підтвердив, що різні формати акомпанементу вимагають від скрипаля не лише технічної адаптації, а й психологічної перебудови, що охоплює зміну уваги, контролю, інтерпретаційних акцентів і типу комунікації. У цьому контексті особливо актуальними є методики розвитку слухової чутливості, саморегуляції та комунікативної гнучкості, які слід активно інтегрувати в освітній процес підготовки музикантів.

Музична комунікація виступає ключовим чинником художньої цілісності виконання. Її усвідомлення та розвиток дозволяють формувати професійного виконавця нового покоління – емоційно зрілого, відкритого до взаємодії, здатного до глибокої інтерпретації та естетичного впливу на слухача. Практика ансамблевого музикування свідчить про ключову роль активного слухання, зчитування невербальних сигналів (жестів, поглядів, дихання) та миттєвої координації інтерпретаційних рішень. Особливої уваги заслуговує значення психологічного комфорту та підтримки в колективі, що сприяє зниженню сценічної тривожності, підвищенню зосередженості та відкритості до творчої взаємодії.

Психологічні фактори комунікації – увага, темпоритм, невербальні сигнали, емпатія та роль диригента чи концертмейстера – є фундаментальними для забезпечення синхронності, емоційної виразності та гармонійної взаємодії у колективі. Увага забезпечує концентрацію й інтегрує сенсорне, когнітивне та емоційне сприйняття, темпоритм формує спільне відчуття часу і ритмічну єдність, а система невербальних сигналів дозволяє координувати дії учасників та передавати емоційні наміри. Емпатія, довіра і взаємопідтримка створюють психологічний комфорт, знижують рівень сценічної тривожності і сприяють ефективній координації, особливо у камерних ансамблях, де кожен жест, погляд або динамічна зміна є критично важливими для цілісності виконання.

Сучасні дослідження підкреслюють, що музичне виконання не можна розглядати лише як технічний процес. Воно завжди інтерактивне, контекстуальне й соціокультурно обумовлене. Музикант в ансамблі або оркестрі функціонує як частина складної системи, де ефективність взаємодії залежить від здатності передбачати дії партнерів, координувати їх із власними намірами та створювати спільний емоційний і смисловий простір. Такий підхід дозволяє розглядати музичне виконання як акт живої комунікації, у якому синтезуються індивідуальна майстерність, інтерпретаційне мислення та колективна чуттєва взаємодія.

Усвідомлення значення психологічних процесів має не лише академічну цінність, а й практичне застосування у підготовці майбутніх музикантів. Самостійна робота виконавця має бути спрямована не тільки на розвиток технічної майстерності, а й на формування комунікативних, емоційно-чуттєвих і регулятивних компетенцій, здатності до саморегуляції та ко-регуляції у процесі виконання. Усвідомлення історичної еволюції взаємодії соліста з колективом допомагає зрозуміти зміни у підходах до інтерпретації та колективної роботи, а вивчення психологічних чинників – ефективно організовувати власну увагу, управляти сценічною тривожністю і налагоджувати взаємодію з партнерами.

Отже, музична комунікація, ансамблеве та оркестрове виконання – це комплексна інтегративна система, де успіх залежить від взаємозалежності індивідуальної майстерності, психологічної підготовки, невербальної і вербальної взаємодії та усвідомленого колективного творення. Розуміння цих аспектів є ключем до формування високопрофесійного, чуттєвого та емоційно виразного музичного виконавства, здатного транслювати художню ідею композитора і створювати глибокий естетичний досвід для слухачів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адено, П. В. (2021). *Вплив етнографічних характеристик оркестру на взаємодію «диригент–оркестр»*. Київ: Видавничий дім «Гельветика».
2. Андрейко, О. І. (2001а). До проблеми побудови технічного апарату скрипаля. *Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 18. Музичне виконавство. Київ. 251–261.
3. Берегова, О. М. (2007). *Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Київ. 35 с.
4. Бура, М. Я. (2018). *Львівське камерно-оркестрове виконавство крізь призму ідеї персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть)*. – Режим доступу: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2018/04/bura-dysertacija.pdf> (дата звернення: 10.10.2025)
5. Бурель, О. В. (2017). *Інструментальні концерти К. Сен-Санса в контекст іфранцузької жанрової традиції XIX – початку XX століття*. Харків. 21 с.
6. Виткалов, С. (2023). Особливості комунікативної взаємодії диригента та учасників оркестрового колективу. *Інноватика у вихованні*, 17, 18–26. DOI: <https://doi.org/10.35619/iiv.v1i17.530>
7. Дика, Н. О. (2001). *Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960–1980 рр.)*: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ. 168 с.
8. Євдокимов, С.А. (2007). *Скрипкове виконавство: шлях від початківця до віртуоза*. Навчальний посібник. Харків. 128 с.
9. Євдокимов, С. А. (2013). *Звукова палітра скрипаля та ресурси її збагачення*: навч. посіб. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків. 208 с.
10. Єргієв, І. Д. (2016). *Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця XX – початку XXI століття* : дис. ... д-ра

мистецтвознав. : 17.00.03.Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса. 453 с.

11. Єфімова, О. (2021). *Роль штрихів та аплікатури, як методів досягнення якісного виконання музичних творів*. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів. 66 с.

12. Катрич, О. (2000). *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: теоретичні та естетичні аспекти*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Київ.

13. Катрич, О. Т. (2000). Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник. Вип. 5, кн. 4: Музичне виконавство. Київ: НМАУ. 59–65.

14. Кравченко, А. І. (2020). *Камерно-інструментальне мистецтво України кінця XX – початку XXI століть (семіологічний аналіз)*. Київ: НАКККиМ. 300 с. Режим доступу: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/Vydannia/monohrafii/Kamerno_nstrumentalne_mistectvo_Kravchenko_monografya.pdf (дата звернення: 13.10.2025)

15. Кузнецова, І. О. (2018). *Виконавська інтерпретація як комунікативний процес*. Одеса: Астропринт. 212 с.

16. Москаленко, В. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*. Навчальний посібник. Київ. 134 с.

17. Ніколаєв, А. Д. (2010). *Проблеми ансамблевого музикування*. Харків: ХДАК. 198 с.

18. Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт. 576 с.

19. Ніколаєвська, Ю. (2012). *Виконавська інтерпретація: стильові стратегії та культурний контекст*. Харків: ХНУМ.

20. Оболенська, М. М. (2023). *«Партитура емоцій» як складова інтерпретаційної стратегії в ансамблевому виконавстві. Аспекти*

історичного музикознавства. Зб. наук. ст. Вип. 33. Харк. нац. ун-т. Мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 39-64.

21. Оболенська, М. М. (2025). *Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера*. ЛНМА імені М.В. Лисенка. «Українська музика» №1 (52). 83-94.

22. Опарик, Л. М. (2007). *Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання*: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав.: 17.00.01. Львів. 18 с.

23. Повзун, Л. І. (2012). *Ансамблевий інструменталізм як сумарна якість колективної творчості*. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Вип. 15. 358–366.

24. Повзун, Л. І. (2018). *Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості*: дис. на здобуття д-ра мистецтвознав.: 17.00.03. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2018. 480 с.

25. Польська, І. (2015). *Камерно-ансамблеве мистецтво України: шляхи теоретичного досягнення*. Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Вип. 34. 29–47.

26. Польська, І. І. (2003). *Камерно-інструментальний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти*: дис. на здобуття д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ. 435 с.

27. Польська, І. (2010). *Парадоксальність ансамблевої культури: соціально-семантичні амплуа*. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Вип. 3. 165–172.

28. Романенко, С. (2012а). *Психологія скрипкового виконавства. Культура та інформаційне суспільство XXI століття*. Харків. 162–163.

29. Савченко Г. В. (2025). *Формування комунікативних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях оркестрового*

колективу: дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. с. 216. Режим доступу:

https://udu.edu.ua/images/data_file/viddil_aspirant/Rady/Savchenko/Savchenko_dis.pdf (дата звернення: 13.09.2025)

30. Barthel, A. L., Hay A., Doan S. N., Hofmann S. G. (2018). *Interpersonal emotion regulation: A review of social and developmental components* // Behaviour Change. Vol. 35, №4. 203–216. <https://doi.org/10.1017/bec.2018.19>

31. Berry, W. (2009). The importance of bodily gesture. *A Journal of the Society for Music Theory*, Vol. 15(5), 1–12.

32. Bishop, L., Cancino-Chacón, C., & Goebel, W. (2019). Moving to communicate, moving to interact: Patterns of body motion in musical duo performance. *arXiv*. <https://arxiv.org/abs/1911.09018> (дата звернення: 13.07.2025)

33. Bojner Horwitz, E., & Valtasaari, P. (2025). Acceptance and management of stage fright among musicians: A manual of practical strategies. *Frontiers in Psychology*. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1570280>

34. Clayton, M. (2005). *Communication, coordination and collaboration in musical performance*. In D. Miell, R. MacDonald, & D. J. Hargreaves (Eds.), *Musical communication*. 83–102. Oxford: Oxford University Press.

35. Cook, N. (2001). *Music, Performance, Meaning: Interpretations of Music in Performance*. Oxford: Oxford University Press.

36. Cotter-Lockard, D. (2012). *Playing in a string quartet: Somatic awareness and embodied expression*. Annual Meeting of the Society for Phenomenology and Human Sciences. https://www.researchgate.net/publication/305730018_Playing_in_a_String_Quartet_Somatic_Awareness_and_Embodied_Expression (дата звернення: 14.04.2025)

37. Davidson, J. W., & Good, J. M. (2002). Social and musical coordination between members of a string quartet: An exploratory study. *Psychology of Music*, 30(2), 186–201. <https://doi.org/10.1177/0305735602302005>

38. Di Stefano, N., Lo Presti, D., Raiano, L., Massaroni, C., Romano, C., Schena, E., Leman, M., & Formica, D. (2024). *Expressivity attributed to music affects the smoothness of bowing movements in violinists*. *Scientific Reports*, 14(1), 22267. <https://doi.org/10.1038/s41598-024-73593-4>
39. Dobson, M. C., & Gaunt, H. F. (2015). *Musical and social communication in expert orchestral performance*. *Psychology of Music*, 43(1), 24–42. <https://doi.org/10.1177/0305735613491998>
40. Fernholz, I., Mumm, J. L. M., Plag, J., Noeres, K., Rotter, G., Willich, S. N., Ströhle, A., Berghöfer, A., & Schmidt, A. (2019). Performance anxiety in professional musicians: A systematic review on prevalence, risk factors and clinical treatment effects. *Psychological Medicine*, 49(14), 2287–2306. <https://doi.org/10.1017/S0033291719001910>
41. Green, E. (1999). *The art of accompaniment and ensemble playing*. New York, NY: Schirmer Books.
42. Gross, J. J. (1998). The emerging field of emotion regulation: An integrative review. *Review of General Psychology*, 2(3), 271–299. <https://doi.org/10.1037/1089-2680.2.3.271>
43. Haviland, J. B. (2007). *A string quartet master class*. University of California, San Diego. https://pages.ucsd.edu/~scoulson/Courses/200/Haviland_2007.pdf (дата звернення: 26.03.2025)
44. Hildebrandt, H., Nübling, M., & Candia, V. (2012). Increment of fatigue, depression, and stage fright during the first year of high-level education in music students. *Medical Problems of Performing Artists*. <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/22543322/> (дата звернення: 14.09.2025)
45. Horn, A. B., & Maercker, A. (2016). Intra- and interpersonal emotion regulation and adjustment symptoms in couples: The role of co-brooding and co-reappraisal. *BMC Psychology*, 4(1), 51. <https://doi.org/10.1186/s40359-016-0159-7>

46. Iorwerth, M., & Knox, D. (2019). Playing together, apart: Musicians' experiences of physical separation in a classical recording session. *Music Perception*, 36(3), 289–299. <https://doi.org/10.1525/mp.2019.36.3.289>
47. Izen, M. (2023). Music as a window into real-world communication. *Frontiers in Psychology*, 14, 1012839. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2023.1012839>
48. Keller, P. E., Novembre, G., & Hove, M. J. (2014). Rhythmic interpersonal coordination during ensemble performance of music. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 67(10), 1850-1867.
49. Kenny D. (2011). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199586141.001.0001>
50. Kumar, A. B., Morrison, S. J. (2016). The conductor as visual guide: Gesture and perception of musical content. *Frontiers in Psychology, Performance Science*. Vol. 7. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2016.01049>
51. Küssner, M. B., Van Dyck, E., Burger, B., Moelants, D., & Vansteenkiste, P. (2020). All eyes on me: Behaving as soloist in duo performances leads to increased body movements and attracts observers' visual attention. *Music Perception*, 38(2), 195–213. <https://doi.org/10.1525/mp.2020.38.2.195>
52. Laroche, J., Tomassini, A., Volpe, G., Camurri, A., Fadiga, L., & D'Ausilio, A. (2022). Interpersonal sensorimotor communication shapes intrapersonal coordination in a musical ensemble. *Frontiers in Human Neuroscience*. <https://doi.org/10.3389/fnhum.2022.899676>
53. Lehmann, A. C., Sloboda, J. A., & Woody, R. H. (2007). *Psychology for musicians: Understanding and acquiring the skills*. Oxford University Press.
54. Ludovico, L. A. (2014). *Self-regulation competence in music education*. ERIC. <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED557283.pdf> (дата звернення: 16.10.2025)
55. Mannone, M. (2019). *Introduction to gestural similarity in music: An application of category theory to the orchestra*. arXiv. <https://arxiv.org/abs/1904.10340> (дата звернення: 13.09.2025)

56. Predota, G. (2023). Violin masterworks inspired by Pablo de Sarasate. *Interlude.hk*. <https://interlude.hk/violin-masterworks-inspired-by-pablo-de-sarasate/> (дата звернення: 26.10.2025)
57. Ratner, S. T. (2002). *Camille Saint-Saëns (1835–1921): A thematic catalogue of his complete works* (Vol. 1, Instrumental works). Oxford University Press.
58. Rink, J. (1995). *The practice of performance: Studies in musical interpretation*. Cambridge University Press.
59. Rocha, S. de F. (2021). Musical performance anxiety (MPA). In *Anxiety disorders – The new achievements*. IntechOpen. <https://www.intechopen.com/chapters/> (дата звернення: 16.10.2025)
60. Saint-Saëns, C. (n.d.). Introduction and Rondo Capriccioso for violin and orchestra in A minor, Op. 28. *Sofia Philharmonic*. <https://sofiaphilharmonic.com/en/works/camille-saint-saens-introduction-and-rondo-capriccioso/> (дата звернення: 26.10.2025)
61. Springer, D. G., & Silvey, B. A. (2018). *The role of accompaniment quality in the evaluation of solo instrumental performance*. *Journal of Research in Music Education*, 66(1), 92–110. <https://doi.org/10.1177/0022429418761044>
62. Stowell, R. (Ed.). (1992). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge University Press. 320 p.
63. Suttie, J. (2018). Where music and empathy converge in the brain. *Greater Good Magazine*. https://greatergood.berkeley.edu/article/item/where_music_and_empathy_converge_in_the_brain?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 19.10.2025)
64. Twitchell, A. J., Journault, A.-A., Singh, K. K., & Jamieson, J. P. (2025). A review of music performance anxiety in the lens of stress models. *Frontiers in Psychology*. University of Zaragoza, Spain. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2025.1576391>
65. Van Lange, P. A. M., & Balliet, D. (2015). Interdependence theory. In M. Mikulincer, P. R. Shaver, J. A. Simpson, & J. F. Dovidio (Eds.), *APA handbook*

of personality and social psychology (Vol. 3, Interpersonal relations, pp. 65–92). American Psychological Association. DOI: <https://doi.org/10.1037/14344-003>

66. Vanzella, P., Balardin, J. B., Furucho, R. A., Zimeo Morais, G. A., Braun Janzen, T., Sammler, D., & Sato, J. R. (2019). *fNIRS responses in professional violinists while playing duets: Evidence for distinct leader and follower roles at the brain level*. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 164. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00164>

67. Volpe, G. (2016). Measuring social interaction in music ensembles. *PMC*. <https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC4843615/> (дата звернення: 30.05.2025)

68. Zatorre, R. J. (2018). Why do we love music? *Cerebrum: The Dana Forum on Brain Science*. https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC6353111/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 19.10.2025)

Musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The second system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegretto". The key signature is one flat (B-flat). The score is in French.

Musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is written for voice and piano. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The second system includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The tempo is marked "Allegretto". The key signature is one flat (B-flat). The score is in French.

Musical score for the opera *L'Espresso* by Giuseppe Verdi. The score is in Italian and includes lyrics. The tempo is marked *Allegretto* (♩ = 88). The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (Soprano) and the piano accompaniment (Piano). The second system shows the vocal line (Soprano) and the piano accompaniment (Piano). The lyrics are: "All? ma non troppo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *dim.* (diminuendo).

[illegible]

Додаток 2. Allegro ma non troppo

con morbidzza.

A musical score for a single system. The top staff is a vocal line with the lyrics 'con morbidzza.' and a dynamic marking of *p*. Below it are four staves for a string quartet (violin I, violin II, viola, and cello/double bass), each with a dynamic marking of *pp*. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the strings.

Додаток 3. Conmorbidezza

24

D

A musical score for a single system. The top staff is a vocal line with a dynamic marking of *f*. Below it are four staves for a string quartet, each with a dynamic marking of *f*. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the strings.

25

A musical score for a single system. The top staff is a vocal line with a dynamic marking of *p*. Below it are four staves for a string quartet, each with a dynamic marking of *pp*. The music is in 2/4 time and features a melodic line in the voice and a rhythmic accompaniment in the strings.

Додаток 4. Повернення головної теми

80

E

81

Додаток 5. Місткова секція

Додаток 6. Трьохголосна каденція

41

42

Додаток 7. Початок коди

Andante, (malinconico) $\text{♩} = 52$

VIOLON PRINCIPAL.

VIOLONS.

ALTOS.

VIOLONCELLES.

CONTREBASSES.

Додаток 8.

Animato

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

animato

Додаток 9.

ppp

pizz.

ppp

ppp

Додаток 10.



Додаток 11.



Додаток 12.



Додаток 13.



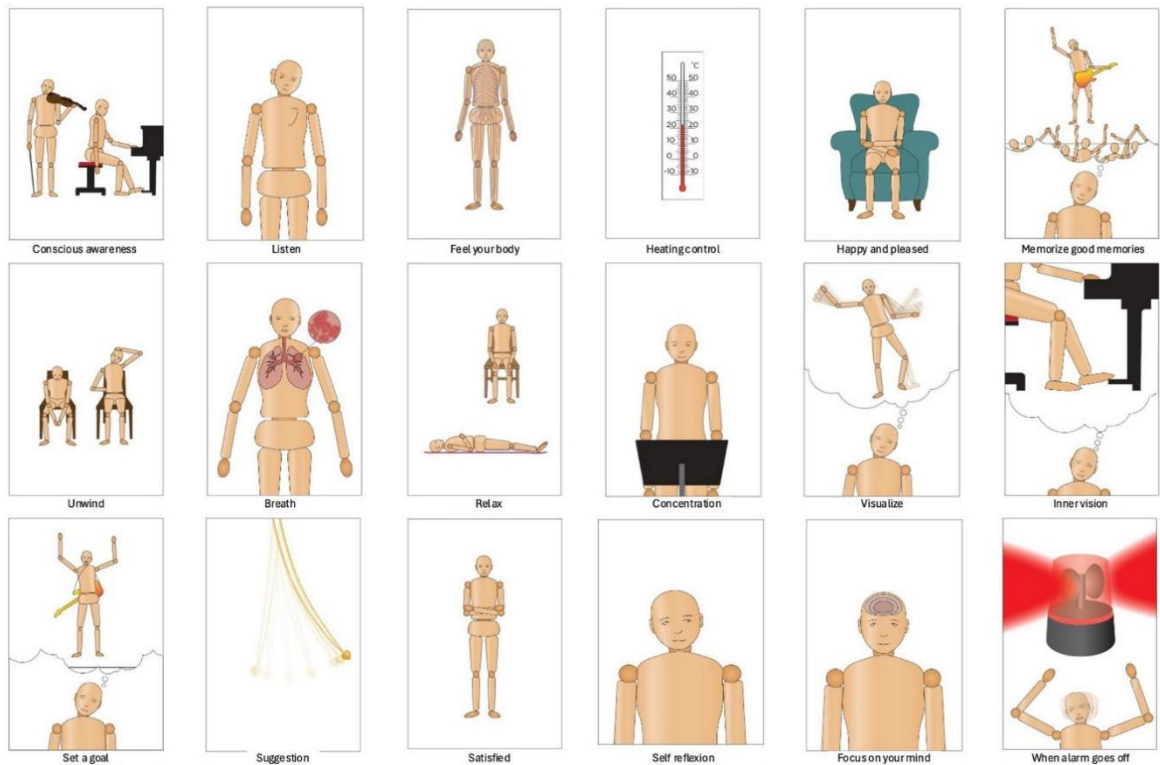
Додаток 14.



Додаток 15.



Додаток 16.



Додаток 17. 18 умовних фігурок, професійно створених на основі ескізів дослідників. Різні фігурки ілюструють психічні та фізичні практики щодо подолання сценічного страху. (Bojner Horwitz E., Valtasaari P., 2025)



The five categories are: Awareness and attention (blue), Stress and relaxation (pink), Self-reflexion (yellow), Visualisation and goal setting (pink), Recalling positive experiences (green).

Додаток 18. У таблиці представлені п'ять категорій, пов'язаних із подоланням сценічного страху. (Bojner Horwitz E., Valtasaari P., 2025)