

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.11-26

УДК: 784.96:316

Тетяна Борисівна КАБЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
Київ Україна,
e-mail: tetianakablova@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0954-8422

Віктор Михайлович ТЕТЕРЯ,

Київський університет імені Бориса Грінченка,
e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6172-9255

Юлія Григорівна МАЛИНКА,

кандидат філософських наук,
Київська муніципальна академія естрадного
та циркового мистецтв,
e-mail: y.malynka@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4304-492X

**ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВА КУЛЬТУРА ЯК
СОЦІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ**

Анотація. У статті розглянуто специфіку вокально-ансамблевої культури, яка базується на комунікаційних поняттях. Викладено думки про значення соціальних чинників, які складають не тільки зовнішній простір, в якому безпосередньо реалізовано вокально-ансамблеве мистецтво, а й

міжособистісний простір між учасниками колективу. Частково охарактеризовано етапи вивчення українського вокального колективного виконавства та акцентовано камернізацію чинником збереження індивідуальних якостей як твору, який є носієм соціально-історичного континнуму композитора та часу створення, так і виконавського вокально-ансамблевого колективу. Основною умовою стає прийняття членами ансамблю явища групової ідентичності, де наявні чітко диференційовані завдання для кожного учасника, але всі вони поділяють загальні цілі, які визначені соціальними чинниками. Зазначено, що саме вони стають базисом для *відносин взаємного налаштування*, що дозволяє розглядати колективну музичну поведінку як афективне ставлення та рівень залученості серед учасників, де ті, хто бере участь, мають відчуття спільності, а саме спільної мети та сенсу. Важливим фактом стає перенос сенсотворення як процесу зі структури музичного твору на взаємовідносини між виконавцями. Виявлено, що в таких умовах самоусвідомлення себе не тільки як лідера-соліста, а як частину загального цілого дозволяє розвинути вміння дослухатися до інших виконавців та вчасно реагувати на зміни, які можуть відбуватися як у репетиційному процесі, так і в концертному виконанні. Тобто йдеться про наявність усвідомленості та задіяності у виконанні власної партії та партії як частини твору. У висновках указано, що взаємовідносини між учасниками ансамблю стають основою для формування єдності у вокальному ансамблі у випадку усвідомлення соціальної взаємодії та соціальних чинників. Вокально-ансамблева культура визначається як процесуально розгорнута форма творчості, де суб'єктивні риси виконавців відповідно до взаємного налаштування слугують меті оптимального функціонування учасників ансамблю.

Ключові слова: вокально-ансамблева культура, соціальні чинники, взаємодія, функціонування, учасники ансамблю, групова робота, міжособистісні навички.

Вступ. Вокально-ансамблева культура функціонує як логічне похідне від основних постулатів щодо ментальних архетипів соціально-історичного простору. Її формування як в українській, так і в інших національних культурах базується на кращих зразках народно-пісенної спадщини, церковної музики та стилістично-художньо оформлюється у традиційні формоструктури у творчості композиторів та виконавців. Це надає можливість припуститися думки щодо обумовленості особливостей вокально-ансамблевої культури в залежності від соціальних чинників та міжособистісній специфіки створення музичної інтерпретації.

Постановка проблеми. Широкий розвиток хорової культури, що було характерно для II пол. XX ст. та тісно пов'язане зі становленням системи хорової освіти, виникненням багатьох професійних, аматорських, учбових, дитячих хорових колективів, обґрунтував потребу в існуванні не тільки масштабних вокальних колективів, а й більш камерних, ансамблевих форм. Це пояснюється соціальними чинниками, насамперед, неможливістю організувати репетиційний простір для значної кількості виконавців, а також потягом до камернізації, як чинника збереження індивідуальних якостей. Тобто склалися обставини, які обумовлювали тяжіння до створення вокальних ансамблів із їх різноманітним складом та тематикою. Водночас, їх безпосередня виконавська традиція була дещо іншою, ніж у хоровому виконавстві, та представляла собою більш локалізоване розподілення голосів, що акцентує кожного учасника вокального ансамблю. Зазначене, дозволяє

обґрунтувати проблематику даної статті, а саме вивчення культури вокально-ансамблевого співу з позицій соціальної взаємодії, а також спробі зазначити роль соціальних чинників та їх впливу на формування вокально-ансамблевої культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто наголосити, що при широкому розмаїтті досліджень, що пов'язані з пісенною, вокальною та хоровою культурою, існує певна застиглість вивчень, спрямованих або на народно-пісенні інтенції у всіх їх проявах, або на хорове мистецтво як потужний знаковий вимір української музичної культури, що носить масовий характер. Зазначимо, що саме українське хорове мистецтво з X-XVI ст., особливо з часів набуття Незалежності. є пріоритетним в наукових розвідках. Період до XVIII ст. характеризується вивченням композиційних, естетичних та виконавських принципів хорового, насамперед партесного, багатоголосся. В подальшому тематика досліджень стосувалася вже хорових концертів, які прийшли на зміну партесному співу (Н. Герасимова-Персидська, І. Коновалова). Активність дослідників зміщується в бік народно-пісенної культури, її відтворенні у хоровій культурі (Н. Горюхіна, М. Грінченко, С. Людкевич), акцентовані різні теоретично-виконавські питання, аналіз творчості окремих композиторів, хто творив для хорів, але аналізу ансамблевої культури увага не приділяється. Праці К. Пігрова, Е. Скрипчинської, Б. Яворського закладають підґрунтя для вивчення специфіки освітянської ланки з позицій диригентсько-хорової діяльності. Варто також виокремити роботу І. Бермес, яка зробила спробу упорядкувати існуючі наукові розвідки в єдине глобальне дослідження, присвячене вивченню хорової культури України. Суттєвим є те, що всі зазначені роботи містять елементи дослідження окремих вокальних ансамблів відповідно до їх територіально-регіонального функціонування. Специфіка взаємодії між

учасниками ансамблю лишається осторонь. Наукові розвідки, які склали теоретичну базу цього дослідження, а саме щодо соціальної взаємодії, можна знайти у зарубіжних дослідників, таких як Т. Adorno [4], J. Bensusan [5], I. Cross [6], A. Schutz [7]. У своїх роботах зазначені науковці висвітлюють окремі складові взаємодії з позиції міжособистісної комунікації, іноді проводячи паралелі з ансамблем, як формою групової роботи та засобом соціалізації окремих верств суспільства. Серед українських досліджень можна навести роботи Т. Каблової та С. Румянцевої [1] щодо комунікаційних особливостей у вокально-ансамблевій творчості. Також окремі складові соціально-комунікативного впливу можна визначити у працях В. Давидова та В. Лозниця. Але зазначені автори більше вивчали мистецьку діяльність у контексті культури й не досліджували безпосередньо вокально-ансамблеву культуру. Отже, аналіз літератури надає підстави стверджувати, що вивчення стану вокально-ансамблевої культури у контексті соціальних чинників та їх впливу на специфіку взаємодії учасників ансамблю недостатньо висвітлено з позицій соціології музики.

Зазначене формує мету та завдання дослідження, а саме визначити основні соціальні чинники, що впливають та специфіку комунікації учасників вокального ансамблю в процесі виконавства.

Виклад основного матеріалу. Вокально-ансамблева музика, як традиційно вказано у словниках, енциклопедіях та іншій довідковій літературі, у найпростішому сенсі, належить до музики, створеної для двох-десяти голосів, яка традиційно виконується без керівництва диригента. Типова композиція камерної музики не передбачає подвоєння частин або посилення мелодичних ліній. Йдеться про те, що кожна частина бере на себе особливу та незалежну роль із різними, хоча й

взаємодоповнюючими, музичними обов'язками у спільному виконанні. Така ситуація забезпечує факт, що партії, а відповідно, й їх виконавці-музиканти мають ідентичне значення, оскільки виконання кожної партії однаково впливає на загальний виступ. З позиції соціології, вокальний ансамбль можна опосередковано визначити як угруповання людей, які працюють разом в організаційному контексті, виконуючи завдання, за які вони несуть колективну відповідальність [5, с. 34]. Основною умовою стає прийняття членами ансамблю явища групової ідентичності, де наявні чітко диференційовані завдання для кожного учасника, але всі вони підпорядковані загальним цілям. У свою чергу кінцевий результат залежить у виконанні своїх завдань усіма учасниками вокального ансамблю. Будучи робочими групами, ансамблі виконують складні завдання, пов'язані з високою концентрацією саме на моментах взаємодії на макро- та мікро-рівнях: природа гри в ансамблі така, що незначного промаху в координації достатньо, щоб зіпсувати якість виконання, і це потребує інтеграції ідей музичного твору не тільки на рівні темпоритмічних якостей, а й на рівні єдиного емоційного стану учасників ансамблю. Враховуючи, що гра в ансамблі передбачає безперервний, скоординований потік одночасних індивідуальних виступів, необхідний рівень координації настільки високий, що «помилки в синхронізації навіть на частки секунди, хвилинні коливання, невеликі відмінності в інтонації, незначні неправильні налаштування динаміки і так далі вважаються монументальними помилками» [10, с. 12]. Варто додати й такі питання, як дихання, дикція, сценічна культура та поведінка тощо. Це ще більше доповнюється тимчасовим і миттєвим характером живого виступу. Будучи водночас процесом і продуктом, ансамблевий виступ є потенційно ризиковим перед реальною аудиторією. Розрізнене, індивідуальне сприйняття

публічності виступу накладає на учасників ансамблю певні рівні сценічного хвилювання, яке здатне впливати на загальну якість звучання ансамблю в цілому. Отже, у цьому контексті йдеться про оптимальне функціонування учасників ансамблю, які через взаємообувленість їх дій музичним матеріалом повинні досягнути бездоганної синхронності з такою точністю та гнучкістю, щоб сформувати згуртоване звучання, прикладом чого є виконання, зафіксованого у нотному матеріалі твору, який, у свою чергу, постає й носієм соціального бачення композитором своєї реальності.

На соціальному рівні оптимально синхронізована ансамблева гра вимагає того, що Шютц називає *відносинами взаємного налаштування* [7]. За словами Шютца, коли співають разом, музиканти орієнтуються не лише на структуру музики, а й на взаємовідносини з іншими виконавцями. Крім інтерпретації та виконання власних партій, музиканти повинні одночасно передбачати інтерпретацію своїх партій со-виконавцями та очікування інших щодо їх власного виконання. Вони мають спиратися на надзвичайну усвідомленість, щоб чути себе та інших учасників протягом мікросекунд, взаємно адаптуючи висоту, темп, фразування та звучність, тобто повинні бути готові зняти з себе роль лідера або навпаки набути її значення у будь-який час, без жодного безпосереднього спілкування, окрім акт слухання, бачення та реагування один на одного та на музику [7, сс. 77-79]. Іншими словами, йдеться про працю на набуття такого колективного досвіду, коли починається процес не поступок один одному, а, скоріше, ко-творення. Тобто, завдяки цьому процесу музиканти спільно створюють колективний досвід, спираючись на спільний життєвий світ і «взаємообумовлені стосунки, за допомогою яких “я” і “ти” сприймаються обома учасниками як “ми” в яскравій присутності» [6, сс.318-320]. Цей процес, згідно з

Кроссом, не тільки породжує колективну музичну поведінку, але й зміцнює афективне ставлення та рівень залученості серед учасників, надаючи тим, хто бере участь, відчуття спільності, а саме спільної мети та сенсу.

Концепція відносин взаємного налаштування підтверджується здатністю слухати себе та співвиконавців одночасно, щоб бути ідеально гармонійними як група. Процес постійного взаємного пристосування може бути трактовано як сутність самопізнання себе як виконавця музичного твору, що є частиною у ансамблевій інтерпретації та веде до якісних змін як в індивідуумі, так і в групі. Тобто формується те, що можна визначити як сутність спільного музикування в ансамблі.

Такий підхід дозволяє припуститися думки, що ансамблеве виконання – це ко-творення музичного продукту, яке вимагає складного набору особистісних і міжособистісних навичок. У такому контексті цікавим є твердження Т. Адорно, а саме той факт, що на особистісному рівні самопізнання та стриманість є вирішальними, але основне в ансамблі – це не бути в центрі уваги, але бути стриманим і самодостатнім [4]. Йдеться про те, що виконання в ансамблі вимагають від кожного гравця навичок соліста, але не темпераменту соліста. Як відомо, на міжособистісному рівні у творчому процесі обізнаність щодо потенційної реакції іншого суб'єкту та взаємна чутливість є важливими. В свою чергу, здатність музикантів «налаштовуватися» або «слухати» залежить від спільних знань і загальноприйнятих правил, встановлених із часом, коли вони стають краще розуміти один одного, дізнаючись, чого очікувати від один одного і як відповідати очікуванням один одного. Тобто, співпраця в музиці вимагає ефективного спілкування, спільного знання про завдання та взаєморозуміння на особистому рівні. У цьому відношенні якісне виконання у ансамблі має ті якості, які сформовані

спільнотою практичного соціального існування, тієї культурно-історичної мережі, яка впливає на простір, де власне й відбувається момент єднання учасників ансамблю. Саме ця спільнота соціального існування характеризується взаємною залученістю, спільним виробленням схожого змістовно-емоційного ряду і спільним репертуаром, стилем, який учасники формують та розвивають із часом у єдиному прагненні до спільних інтересів, завдань або професії. За словами Венгера, ключові елементи спільної взаємодії, спільного стилю та репертуару формують структуру відносин, які забезпечують ефективність ансамблевого виконання [8, с. 44]. Далі Венгер наголошує, що ключовим елементом, який може сприяти цим відносинам у спільноті практиків-виконавців, є *легітимна периферійна участь*, процес, за допомогою якого члени інтегруються у спільноту через контакт із усіма вимірами цієї спільноти. Ця концепція базується на таких аспектах для функціонування ансамблевого виконання, як можливість горизонтальної взаємодії, прозорість ансамблевої структури та розподілу ролей всередині спільноти. Наявність вербального змісту у текстах творів для вокального ансамблю також створює підстави для формування спільного емпатійного чуття. Варто наголосити, що в такому контексті твір постає як провайдер соціального значення від того часу, коли було створено твір, його бачення композитором, до сьогоденній інтерпретації відповідно до життєво-суттєвого досвіду учасників ансамблю. Єдине спільне, що існувало в час створення та час виконання, – це саме поняття певної соціальної призми через яку сприймається текст. Йдеться про кластрне опанування змісту, його фактичну прикладну трансмісію відповідно до часу виконання у емоційному опануванні виконавців.

Як відомо, завдання, які вимагають синхронної діяльності, можуть зміцнити соціальну прив'язаність і послабити психологічні бар'єри між окремим виконавцем та групою, тим самим сприяючи соціальним процесам, які полегшують групову роботу. Водночас згуртованість у вигляді ансамблевого виконання, обумовлена соціальними чинниками, також дозволяє створити психологічний комфорт для учасників ансамблю. Поєднані, окрім музичного твору, ідеями, що типові для суспільства певного соціально-історичного континууму, учасники ансамблю більше відчують один одного, що дозволяє створювати єдине звучання. Не дивно, що найяскравіші етапи розвитку ансамблево-хорового мистецтва були пов'язані з суттєвими подіями та змінами у соціально-історичному контексті. Так, суттєва активізація наукового пошуку в галузі хорової та ансамблевої культури спостерігається у II пол. XX ст., що пов'язано з розвитком українського музикознавства, а також значною активізацією концертно-виконавської діяльності, на що справедливо вказує Т. Мартинюк [2, с. 31]. Післявоєнні роки стали для вокально-ансамблевого та хорового руху етапом, коли «всенародний потяг до масової творчості сприяв появі багатьох самодіяльних <...> хорових колективів. З'явилося багато аматорських хорів високого професійного гатунку, які гідно репрезентували вітчизняну хорову культуру» [3, с. 42]. Така сама ситуація спостерігається після 1991 р., з набуттям Незалежності – тоді триває ще й стрімкий розвиток естрадної, масової культури. Але така соціальна складова скоріше обґрунтовує масову музичну культуру як таку, що має соціальні риси й єднає між собою людей, певним чином синхронізує їх емпатичні особливості. Тобто можна говорити про певну синхронізацію на емпатійному рівні, яка необхідна для колективного створення музики та сприяє співпраці та згуртованості між учасниками

ансамблю. Безумовно, що ансамблеве виконання передбачає цілу низку своєрідних складових, серед яких якісне виконання кожним своєї партії є умовою статусу учасника. Але й водночас це створює підстави для виявлення лідерського потенціалу кожного виконавця, а це й, відповідно, обґрунтовує й конфлікт між учасниками. Цілком логічно передбачати провідну роль відповідно до музичного твору, але в ансамблевому творі не поліфонічного типу поняття основної теми може бути нівельовано, не говорячи вже про сучасні твори, коли тема визначається відповідно до елемента ко-творчості композитора та виконавця. Йдеться про процес колективного створення музичного твору, у тому числі його фактичного процесуального втілення, яке власне й породжує відчуття спільноти, що має єдину однакову мету та сенс. Тобто при унікальності кожного учасника ансамблю вирішальним повинно бути сильне почуття колективної відданості та спільного прагнення до балансування між особистісним та колективним, що вимагає надзвичайного контролю, усвідомленості та здатності миттєво пристосуватися до інших. Йдеться про таке слухання один одного у процесі ансамблювання, яке дозволяє самосвідомості вокаліста усвідомлювати іншого учасника, щоб досягти взаємоадаптації та створення простору колективного інтересу. Це призводить до припущення, що за наявності сильної колективної відданості, прагнення до самодоскональності, саме набір особистих і міжособистісних навичок, необхідних для ансамблевого співу, – самосвідомість, стриманість, міжособистісна обізнаність і взаємна чутливість – дозволяє учасникам досягти такого високого рівня гармонії, як на сцені, так і поза нею.

Висновки. Отже, для формування єдності у вокальному ансамблі рушійною силою стають взаємовідносини між учасниками ансамблю, які постають як результат складних соціальних чинників, де ключовим питанням для розуміння

твору як процесуально розгорнутої форми є суб'єктивні риси, що сприяють отриманню та підтримці належного рівня групової ансамблевої роботи, визначення необхідних складових для досягнення оптимального функціонування музикантів, учасників ансамблю. Проведені розвідки дозволили виокремити пріоритетні вектори подальшого дослідження специфіки функціонування вокальних ансамблів, а саме характеристики учасників, моделі лідерства, розподіл завдань, прийняття рішень, стосунки, конфлікти та стратегії вирішення конфліктів, мистецький процес виробництва, характеристики якісного виконавства, групові прагнення, питання соціальної ідентичності на рівні виконання окремих творів. Визначено, що основне завдання ансамблевого співу як групового процесу ко-творення постає як унікальний набір особистих і міжособистісних навичок, які є необхідною умовою у сценічній та репетиційній роботі: самосвідомість, стриманість, міжособистісна обізнаність і взаємна чутливість, що призводить до припущення, що саме цей набір навичок є вирішальним для того, щоб музиканти могли співпрацювати в досягненні своїх колективних мистецьких роботах. Зазначені твердження потребують подальшої апробації на прикладах вокальних ансамблів різного складу та типу.

Список використаної літератури:

1. Каблова Т., Румянцева С. Вокальний ансамбль як засіб комунікації. Молодий вчений. 2018. № 2(2). Сс. 517-519.
2. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я ХІХ-ХХ століть. Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні», 2003. 608 с.
3. Рожок В. Велика хорова держава. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ: Книга пам'яті України, 2003.

Сс. 42-50.

4. Adorno T. W. .Einleitung in die musiksoziologie. Zwolf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1962. 225 s.
5. Bensman J. Introduction: The phenomenology and sociology of the performing arts. Performers and performances: The social organisation of artistic work. 1983. № 4. Pp. 2-37.
6. Cross I. Music as a social and cognitive process. Language and music as cognitive systems. Oxford: Oxford University Press, № 31, 2012. Pp. 315-328.
7. Schutz A. Making music together: A study in social relationship. Social Research. 1951. №18(1/4). Pp.76-97.
8. Wenger E. Communities of practice: Learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University, 1998. 230 p.
9. Wiltermuth S. S., Heath C. Synchrony and cooperation. Psychological Science. 2009. №20. Pp.1-5.
10. Young V. M., Colman A. M. Some psychological processes in string quartets. Psychology of Music. 1979. №7(1). Pp. 12-18.

Tetiana B. KABLOVA,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: tetianakablova@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0954-8422

Viktor M. TETERIA,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6172-9255

Yulia G. MALYNKA,
PhD in Philosophy,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: y.malynka@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4304-492X

VOCAL-ENSEMBLE CULTURE AS SOCIAL INTERACTION

Abstract. The article examines the specifics of vocal-ensemble culture, which is based on communication concepts. Thoughts on the importance of social factors that make up not only the external space in which the vocal-ensemble art is directly realized, but also the interpersonal space between the members of the collective are assumed. The stages of the study of Ukrainian vocal collective performance are partially characterized and emphasis is placed on chamberization as a factor in preserving the individual qualities of both the work, which is the carrier of the socio-historical continuum of the composer and the time of its creation, and of the performing vocal-ensemble collective. The main condition is the acceptance by the ensemble members of the phenomenon of group identity, where there are clearly differentiated tasks for each participant, but they all share common goals that are determined by social factors. It is noted that they become the basis

for the relationship of mutual adjustment, which allows to consider the collective musical behavior as an affective attitude and level of involvement among the participants, where those who participate have a sense of commonality, namely, a common goal and meaning. An important fact is the transfer of sense-making as a process from the structure of a musical work to the relationship between performers. It was found that in such conditions, self-awareness of oneself not only as a leader-soloist, but as a part of a general whole allows one to develop the ability to listen to other performers and respond in time to changes that may occur both in the rehearsal process and in concert performance. That is, it is about the presence of awareness and involvement in the performance of one's own part and the part as a part of the work. The conclusions indicate that the mutual relations between the members of the ensemble become the basis for the formation of unity in the vocal ensemble in the case of awareness of social interaction and social factors. Vocal-ensemble culture is defined as a procedurally developed form of creativity, where the subjective features of performers in accordance with mutual adjustment serve the purpose of optimal functioning of ensemble members.

Key words: vocal-ensemble culture, social factors, interaction, functioning, ensemble members, group work, interpersonal skills.

References:

1. Kablova, T., Rummyantseva, S. (2018). Vokal'nyy ansambl' yak zasib komunikatsiyi [Vocal ensemble as a means of communication]. *Molodyy vchenyy*. 2(2), 517-519 [in Ukrainian].
2. Martynyuk, T. (2003). Muzychnyy profesionalizm Pivnichnoho Pryazov"ya XIX–XX stolit' [Musical professionalism in the Carpathian region of Ukraine in the XIX–XX centuries].

of the Northern Azov region of the 19th-20th centuries]. Melitopol': TOV "Vydavnychyu budynok Melitopol's'koyi mis'koyi drukarni" [in Ukrainian].

3. Rozhok, V. (2003). Velyka khorova derzhava [Great choral state]. Muzyka i suchasnist': monohrafichni doslidzhennya, naukovo-populyarni, krytychni ta publitsystychni tvory. Kyiv: Knyha pam'yati ukrayiny, 42-50 [in Ukrainian].

4. Adorno, T. W. (1962). Einleitung in die musiksoziologie. Zwolf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].

5. Bensman, J. (1983). Introduction: The phenomenology and sociology of the performing arts. Performers and performances: The social organisation of artistic work. 4, 2-37 [in English].

6. Cross, I. (2012). Music as a social and cognitive process. Language and music as cognitive systems. Oxford: Oxford University Press, 31, 315-328 [in English].

7. Schutz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. Social Research, 18(1/4), 76-97 [in English].

8. Wenger, E. (1998). Communities of practice: Learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University [in English].

9. Wiltermuth, S. S., Heath, C. (2009). Synchrony and cooperation. Psychological Science. 20, 1-5 [in English].

10. Young, V. M., Colman, A. M. (1979). Some psychological processes in string quartets. Psychology of Music. 7(1), 12-18. [in English].