

ЯВИЩА ІНТЕРІОРИЗАЦІЇ ТА ЕМПАТІЇ ЯК СКЛАДОВІ ПРОЦЕСУ НЕВЕРБАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ВОКАЛІСТА

У статті розглядаються процеси інтеріоризації та емпатії з точки зору комунікації, психології сприйняття вокальних творів та семіотики. Надається пояснення механізмів та розглядаються ключові психологічні принципи, що мають значення для вокаліста у творчій діяльності.

Ключові слова: засоби невербальної комунікації, сприйняття, інтелектуальна, асоціативна та емоційна складові виконавства, реакція публіки.

Виконавці, інтерпретуючи музичний твір, стають певним чином співавторами композитора. У випадку, коли мова йде про вокалістів, важливими є не лише правильне відтворення нотного тексту, але й поведінка, жести, міміка тощо, тобто засоби невербальної передачі інформації. Культура виконання вокаліста великою мірою залежить від рівня його підготовки у напрямку невербальної комунікації на сцені. Не менш важливим є фактор сприйняття виступу публікою. До психічних процесів, які мають безпосередній вплив на використання засобів невербальної комунікації (ЗНК) належать, зокрема, **інтеріоризація та емпатія.**

Інформація сама по собі для людини жодного значення не має; вона набуває його в контексті потреб суб'єкта [9, с. 28]. Тобто суб'єкт повинен бути реципієнтом інформації, бути здатним не тільки її сприйняти, але й обробити та використовувати надалі. **Інтеріоризацією** називають перехід, у результаті якого зовнішні реальні процеси разом з предметами перетворюються на внутрішні розумові процеси у сфері свідомості. При цьому вони проходять специфічну трансформацію – узагальнюються, вербалізуються, скорочуються і набувають здатності подальшого розвитку в мозку [12, с. 94–95].

Таким чином, **інтеріоризація – це осмислення і проєкція отриманої інформації через призму особистості.**

Схема сприйняття інформації виглядає так:

Первинна інформація → Особистість → Засвоєна інформація

Виходячи з цього, можна скласти таку схему циклу комунікації¹:

***Первинна інформація А → Особистість А →
Засвоєна інформація → Вивід інформації А =
Первинна інформація Б → Особистість Б →
Засвоєна інформація → Вивід інформації Б
(і так далі)***

У проекції на сферу вокального виконавства сказане вище виглядатиме так: при виконанні вокального твору кожен елемент схеми (на практиці – кожен учасник процесу комунікації, тобто: композитор, диригент, акомпаніатор, виконавець тощо, та публіка) отримує і передає наступній ланці інформацію, осмислену через призму власної особистості. Щоб мінімізувати спотворення у порозумінні (розкодовуванні та кодуванні інформації у конвенційно значимі елементи), музиканти, зокрема й вокалісти, повинні діяти в рамках певних правил. Для цього, зокрема, виконавці-вокалісти вивчають риси стилю епохи (часто – конкретного композитора, чий твір виконується), моделі осмислення семіотики слів твору, музично-риторичних фігур тощо. Що стосується виконавця, то він в цьому процесі комунікації є, по суті, медіумом (з лат. *посередник*) між композитором та публікою. Через інтерпретацію виконавець передає думку автора доступними йому засобами, або ж виконує твір, щоб продемонструвати публіці свої можливості (залежно від мети виконавця).

Однак, виконавець не завжди виконує точно вказівки композитора, або й композитори не деталізують елементи тексту, які можуть змінити зміст висловленого. «Є риси, які посередник не може зберегти; є такі, які виконавець може зберегти, але через певні обставини не робить цього» [7, с. 4]. «Оригінал «повідомлення» йде від поета-автора слів та від композитора, що продумав музичний ритм, темп, наголоси, фрази, акцентуації, динаміку, мелодію та акомпанемент. Співак та піаніст теж співавтори, відповідальні за інтерпретацію і виконання пісні» [5, с. 105]. Взагалі, семіотика сценічного трактування «тексту» (у семіотичному значенні) у сучасних дійствах вимагає

¹ Схема створена для двох комунікантів А та Б. Хоча вона буде дійсна і для більшої кількості комунікантів.

певної автономності; часто, автономність сценічного трактування здатна спричинити серйозні відхилення від оригіналу, проте, в умовах сучасного театру, це є нормальним.

Таким чином, вокаліст спершу інтеріоризує отриману інформацію, пропускає її через призму своєї особистості та виводить результат за допомогою наявних засобів у формі свого виступу. Публіка в цьому випадку виступає реципієнтом, коли інтеріоризує сприйняту інформацію. Проте, публіка бере участь у комунікації в обох напрямках²: саме публіка сприймає виступ виконавця, схвально чи негативно оцінює його; саме слухачі визначають успіх, як конкретного виконавця, так і заходу в цілому. Нехай, ця комунікація не настільки яскраво виражена, як з боку виконавця, проте, вона не менш вагома.

Недарма з першої половини ХІХ ст. набув поширення *феномен клаки*, як штучного впливу на оцінку публікою видовищ, адже публіка сприймає не лише саме виконання, але й контекст виступу. Керівники клакерських контор «...не вважали за необхідність приховувати клакерів або хоча б міняти їх. Клакери часто сиділи на одних і тих же місцях, виставу за виставою, рік за роком. Один і той же *chef de claque* міг керувати ними протягом двох десятиліть. Від публіки не приховувалися навіть грошові розрахунки. Через сто років після зародження системи клаки в лондонській газеті «Musical Times» стали друкувати ціни на послуги італійських клакерів» [14, с. 148–149]. Таким чином, важко не погодитись, що комунікація між вокалістом та публікою є двостороннім явищем.

Лев Кадцин у своїй книзі «Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений» стверджує, що базові наші уявлення про твір складаються з трьох форм вираження нашої свідомості: **інтелектуальної, емоційної та асоціативної**. Їх фіксація відбувається як на рівні сприйняття тематизму, так і композиції в цілому [10, с. 106]. Свідомість – це «рефлексія дійсності, своєї діяльності, самого себе» [12, с. 97], тобто сприйняття твору значно залежить від свідомості реципієнта інформації, процесу засвоєння інформації та подальшої емоційної, логічної чи асоціативної реакції.

² Як приклад публіки, що не виражає свою думку вокалістові, можна назвати такі конкурсні прослуховування, де реакція публіки обмежується, а також приклади незалежного журі, що жодним чином не реагує на виступ.

Формально, зміст кожного мистецького твору – «текст», тобто інформація. Проте, така «суха» інформація в людському спілкуванні зустрічається вкрай рідко. «Мистецький твір складається не лише зі змісту. Це **текст, паратекст і контекст**» [5, с. 103]. Інтелектуальний аспект сприйняття більшою мірою опирається на сприйняття «тексту», хоч сприйняття паратексту та контексту не відкидається.

«**Текст**» практично ніколи не сприймається відокремлено; будь яка інформація у процесі сприйняття проходить процес інтеріоризації. «„Текст” не є незмінним елементом чи „глибинною структурою” виконання, а так само „витворюється” на сцені (фр. *mise en scene*) [екстеріоризація. – М. Т.]» [6, с. 5]. Таким чином, в процесі прийняття «тексту» виконавцем (інтеріоризація), у його вираженні (екстеріоризація) та у процесі наступного сприйняття аудиторією (інтеріоризація) існують «відхилення» від тексту (паратекстові, контекстуальні та інтеріоризаційні). Текст не може містити всю інформацію. Частина трактування ми отримуємо з самого тексту, частину – з зовнішніх джерел, коментарів тощо. «Текст, що виконується сам собою є текст „з прогалинами” [...], перш ніж процес критичного мислення починає ці прогалини якимось заповнювати. Крім того, текст вистави неповний ще й тому, що тексти взагалі є неповними» [3, с. 3–4]. Слід розуміти, що сприйняття тексту і заповнення прогалин (інтеріоризація) значно залежить від особистості реципієнта.

Важко переоцінити значення **асоціацій** у процесах інтеріоризації та екстеріоризації. Асоціацію (від лат. *associo* – з’єдную, зв’язую), зазвичай, визначають як «специфічний зв’язок між психічними утвореннями». В психології асоціація – це суб’єктивний образ об’єктивного зв’язку між предметами і явищами, фізіологічною основою якого є тимчасовий нервовий зв’язок. Специфіка цього зв’язку в тім, що **активізація однієї ланки в асоціативному ланцюжку активізує всі наступні ланки**, якщо вони свого часу були міцно з’єднані між собою [8, с. 138]. Ланка, що активізує асоціативний ланцюжок називається *пусковою*. Збудження пускової ланки може бути *внутрішнє* (психологічне, наприклад завдяки пам’яті чи уяві) або *зовнішнє* (через зовнішній об’єкт).

Створення асоціації – процес, коли явище отримує значення сигналу для іншого явища. Значимість явищ «підкріплює» асоціацію, вона повинна мати значення для людини [8, с. 143]. Формування і міцність асоціацій у психіці індивіда залежить від частоти

повторювання тих зв'язків, які виражає ця асоціація, а також від їх тривалості [8, с. 142]. Об'єкт, що діє на психіку і відображається нею (сенситивна активізація) називається *вмикаючим асоціацію* [8, с. 141].

Асоціації за типом зв'язків бувають зовнішні та внутрішні. Асоціації можуть пов'язувати між собою будь-які психічні явища, незалежно від їх типу. **Для мистецтва найважливішими є зв'язки сприйняття з уявою та емоціями** [8, с. 147–148]. «Якщо ми знаємо, що саме викликає у нас емоції, ми можемо таким чином активувати чи пригнітити релізер, що викликає емоції» [4, с. 33–34]. Співак, що уявляє певну ситуацію, яка має конкретне емоційне значення для нього, викликає емоції, що стимулюють виникнення ЗНК адекватні до цієї емоції; треба зауважити, що ситуація, що уявляється, не повинна повністю відповідати текстові твору, а лише викликати потрібну емоційну реакцію; тобто зміст предмета уяви, як внутрішньої пускової ланки асоціативного ланцюга, значення не має. В діяльності вокаліста асоціативні ланцюжки застосовуються як для збільшення правдоподібності виконання, емоційного вираження, автоматизації процесів тощо, так і для комунікації з аудиторією: через афективні асоціації викликати адекватні емоції в публіки (емпатія). Те, що одне й те ж виконання може викликати різну реакцію в різних представників публіки, визначається саме складом асоціативних ланцюжків у індивіда–реципієнта. Відсутність реакції на певний подразник визначається тим, що пускова ланка відсутня. Тобто, асоціативні зв'язки публіки значно впливають на сприйняття аудиторією вокаліста; ці зв'язки можуть бути як масовими (менталітет, стереотипи, традиції, норми), так і суб'єктивними (власні асоціації щодо будь-яких аспектів виконавства).

Отже, людям сподобається те, що викличе певні (бажані) асоціації. Тобто, людина повинна хоча б розуміти, що відбувається на сцені, адже, по-перше, найбільше значення для людини мають ті асоціації, які використовуються у практиці, у повсякденному житті, тому такі асоціації і асоціативні зв'язки найбільш міцні (завдяки постійному підкріпленню). Є і зворотній ефект: коли немає практичного використання – асоціації зникають [8, с. 143]. Саме тому, за своїм походженням асоціації, які використовуються в мистецтві, є переважно суспільними. Таким чином, твір мистецтва може викликати різні асоціації у представників різних прошарків суспільства. **Мистецтво**

широко використовує асоціації, які формуються у повсякденній практиці, але не пов'язані з професійною діяльністю чи спеціальними знаннями або навичками людини [8, с. 161].

Асоціації у процесі можуть одночасно ускладнюватись та спрощуватись. Ускладнення полягає в тому, що навколо асоціації формуються нові асоціації. Спрощення: у процесі регулярного використання тих же асоціацій з'являється асоціативний автоматизм (стереотип), коли пускова ланка зразу ж викликає заключну ланку, а проміжні ланки і несуттєві супровідні ланки випадають [8, с. 144]. Завдяки історичній протяжності певних стереотипів, такі асоціації передаються в суспільстві, стають спадковими. Більше того, асоціації, що виникають у суспільстві масово складають суспільні асоціативні фонди. Такі асоціативні масиви передаються між членами суспільства, тривалі в часі (історично стійкі) і мають великий вплив на менталітет та культуру. Саме з цим явищем пов'язана культурна та конвенційна природа ЗНК.

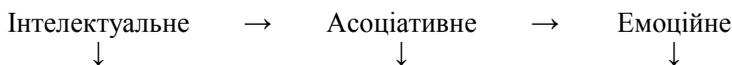
Слухове сприйняття твору може бути як **об'єктивним** (тобто самі операції мислення щодо сприйняття, порівняння, творення висновків, емоційної оцінки, естетичної оцінки, переживання) так і **суб'єктивним** (часто, незалежним від досвіду і суспільних норм). **Об'єктивне сприйняття** необхідне для професійного оцінювання виконання вокаліста; при об'єктивному аналізі виконання твору, слухач порівнює конкретне виконання з досвідом виконання даного чи подібного твору, отриманим раніше; слухач незважає на суб'єктивний контекст сприйняття інформації (слухач може мати власні упередження щодо виконавця, виконання, заходу тощо, а також переживати афективні хвилювання, що впливають на сприйняття музики, спотворюють у позитивний чи негативний бік). Один і той же твір може оцінюватись суб'єктивно по-різному [10, с. 104–105], адже публіка неоднорідна *a priori*, у слухачів неоднаково превалюють репрезентативні системи, можливі суб'єктивні переживання, що незалежні від дійства, власні асоціації та, як наслідок, неоднакові емоційні реакції тощо.

В процесі сприйняття і формування враження про виконуваний музичний твір варто виділити два основних етапи. **Перший етап** – первинні відчуття, що формуються підчас сприйняття твору. **Другий етап** – концептуальні уявлення, що виникають в процесі інтерпре-

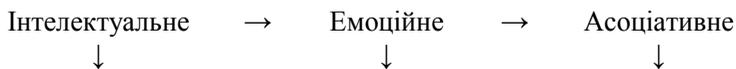
тації, соціального осмислення значимості отриманих первинних уявлень [10, с. 105].

Вокаліст має певну перевагу над музикантами-інструменталистами, оскільки може широко використовувати слово. Але для того, щоб слово стало зрозумілим, дійшло, до публіки, музичний твір повинен виконуватись мовою, яку публіка розуміє. Саме тому в концертному виконавстві практикуються переклади національними мовами.

В процесі сприйняття програмної музики (до якої відноситься вокальний твір зі словами) створюється така залежність форм відображення свідомості (за [10, с. 107]):



В той час, коли сприйняття непрограмної музики відбувається за іншою схемою:



З цієї таблиці можна зробити висновок, що коли твір має чітку програму (текст), і її розуміє слухач – це змінює залежність форм сприйняття музики: асоціації, що викликані вербальним збудником впливають на емоції. У випадку, якщо така програма відсутня, нечітка, або її не розуміє слухач, асоціації викликаються емоціями. Це слід враховувати при виконанні творів мовою, що незрозуміла для публіки: публіка перш за все сприйматиме емоції, які передає через ЗНК виконавець-вокаліст, а вже тоді складатиме з них асоціації. У випадку ж, коли публіка розуміє текст дослівно, текст тільки допомагатиме і підтверджуватиме емоції, які намагається передати вокаліст.

Взагалі, зауважимо, що питання перекладу тексту творів складає окрему проблематику, оскільки воно ускладнене ще й різними технічними вимогами співу, такими, як силабо-тонічна співвідносність оригіналу й перекладу, адекватність кожного конкретного слова до конкретних музично-звукових ситуацій (тобто необхідність враховувати висоту, тривалість, ритм, штрихи, логічний наголос тощо).

Несприйняття виконання публікою може бути спричинене низкою факторів, які залежать від ланок ланцюга організації дійства,

тобто це не завжди залежить від вокаліста. Часто, загальний рівень оцінки заходу визначається саме за так званим «законом ланцюга», коли міцність ланцюга визначається його найслабшою ланкою. Цією ланкою можуть бути і організаційні питання виступу, і відношення публіки до твору (інтелектуальна здатність публіки до сприйняття, асоціації, емоції, якість самого твору, аранжування, якість виконання супроводу тощо), і саме виконання (тобто, якість виконання, інтерпретація, постань виконавця, його відповідність виконуваній партії, тощо).

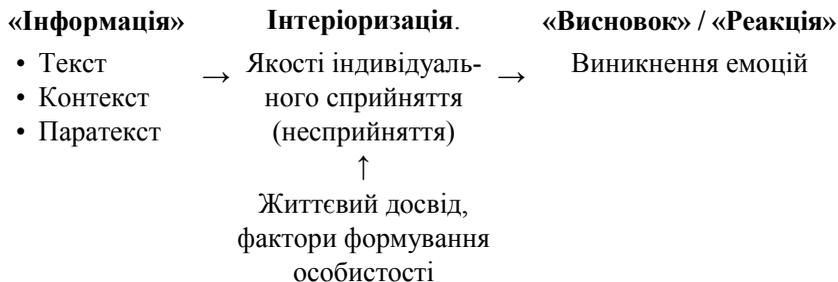
Тоді це несприйняття може проявлятися через:

- **заперечення** – публіка відштовхує конкретну інформацію (аранжування, виконання, трактування, постань виконавця тощо). Наприклад, несприйняття класичної музики певною аудиторією; несприйняття певних напрямків сучасної музики консервативними поціновувачами класики тощо.
- **спотворення** – публіка трактує інформацію на свій лад, відмінний від задуму композитора та виконавця (часто це стосується творів незнайомою мовою).

Емпатія – розуміння емоцій іншої особи у формі співпереживання [2, с. 172]. Помилково вважають, що емпатія виникає в «реципієнта» (публіки) як копія емоцій «автора» (виконавця). Ми реагуємо не на самі події, а на їхнє значення для нас. Таким чином, якщо емоція актора є «подією», емоція аудиторії є реакцією на подію. «Афект³ та емпатія доповнюють одне одного. Емпатія означає здатність влитися в емоційні відчуття іншої людини. *Емоційне заглиблення* – отримувати ці емоції та вільно *відповідати адекватними, але не обов'язково тими ж емоціями*. Для початку дії-відповіді слід спершу *зрозуміти емоцію* іншого актора через емпатію і *в даній ситуації та обставинах, це виллється у власних афективних хвилюваннях*. Ви отримаєте емоції несвідомо, у відповідь на чужі емоції, але це вже будуть *ваши* емоції. Ось що робить сцену і персонажів цікавими публіці» [2, с. 172].

Звернімося до нашої таблиці комунікації і побачимо, що спрощено її можна зобразити так:

³ Емоційне заглиблення, сильний і відносно короткочасний за тривалістю емоційний процес.



Емоція – «розумова діяльність, спрямована на оцінку отриманої інформації про зовнішній та внутрішній світ, яку відчуття та сприйняття кодують у формі суб'єктивних образів, в результаті чого особистість отримує «аргументи для діяльності» [9, с. 29–32]. Будь-яка людська емоція є аналогом логічного оцінювального судження про предмет чи явище [9, с. 29–32]. Вони мають подібну структуру, однак, якщо логічне мислення результатом своєї діяльності має поняття, то емоції складають емоційні стереотипи. Таким чином, емоції можуть бути спровоковані стереотипним збудником (так званим «релізером») [14; 9, с. 31]. Так, психолог спеціаліст з дослідження емоцій Пол Екман визначає серед інших причин та способів виникнення емоцій [4, с. 37] такі механізми, як: емпатія [4, с. 34], уява (внутрішні асоціативні процеси), спогад про попередній емоційний досвід (пускова ланка-спогад активізує реакцію), вербальні стимули.

Крім того, емоції через афективне хвилювання отримують своє органічне вираження. Тому, якщо штучно, у «суб'єктивному», внутрішньому світі, викликати потрібні емоції, можна отримати нефальшиве вираження цих емоцій. «Мікрорухи», мікросигнали, які виникають і сприймаються на підсвідомому рівні, відчуватимуться і у зміні індивідуальних якостей голосу, і в адекватній кінесичній поведінці тіла, тобто у виконанні ЗНК.

Явище емпатії, як наслідок інтеріоризації, має велике значення у сфері комунікації вокаліста з публікою. Оскільки засоби невербальної комунікації, особливо візуальні, які доповнюють зміст словесного тексту, є конвенційними⁴, то інтеріоризація публікою не завжди збігається з ЗНК (екстеріоризацією) вокаліста. Тому виконавець по-

⁴ Від лат. *conventio* – домовленість; тобто такі, що прийняті конкретним суспільством.

винен завжди зважати на аспект контексту виконання для того, щоб правильно передати свій задум.

Література

1. Anna Stomeo. Il performer e la semiotica, oltre il corpo, oltre il senso: nuove prospettive di analisi e di ricerca / Stomeo Anna // Janus, 13 / за ред. Romeo Galassi, Lorenzo Cigana. Strutturalismo, Strutturalismi e loro forme.– ISBN: 978-88-96600-75-7. – 192 с. – С. 139–152.
2. Comey, Jeremiah The art of film acting: a guide for actors and directors / Jeremiah Comey. – Focal Press, 2002.
3. De Marinis, Marco. The semiotics of performance [Semiotica del teatro. English] / Marco De Marinis; translated by A'ine O'Healy. – Indiana University press, 1993.
4. Ekman, Paul. Emotions revealed : recognizing faces and feelings to improve communication and emotional life / Paul Ekman. – 1st ed. – Times Books. Henry Holt and Company LLC, 2003.
5. Kjøberg Kristin Performance Communication: Skills and Insight for Classical Singers / Kristin Kjøberg // Dutch Journal of Music Theory, v. 12, no. 1 (2007). – P. 100–107.
6. Patrice Pavis. The Semiotics Of Theatre / Pavis Patrice – переклад з французької на англійську Tjaart Potgieter, переклад на українську власний. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sanweb.lib.msu.edu/DMC/African%20Journals/pdfs/Critical%20Arts/cajv1n3/caj001003002.pdf>
7. Sullivan Mark. The performance of Gesture Musical Gesture, Then, And Now. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/music/sullivanDissertation.pdf>
8. Ашхаруа-Чолокуа А. Роль Ассоциаций в механике художественного воздействия / А. Ашхаруа-Чолокуа // Эстетические очерки, вып. 5. – М.: Музыка, 1979. – С. 137–174.
9. Додонов Б. И. Эмоция как ценность / Б. И. Додонов .– М.: Политиздат, 1978. – С. 29–32. – 271 с.
10. Кадцын Л. Процесс слушательского восприятия и усвоения содержания музыкальных произведений / Л. Кадцын // Музыкальное произведение. Сутьность, аспекты анализа : сборник статей.– К.: Музична Україна, 1988.
11. Кириленко Т. С. Психологія: емоційна сфера особистості : навчальний посібник / Т. С. Кириленко. – К. : Либідь, 2007. – 256 с.
12. Леонтьев А. Н. Деятельность, сознание, личность / А. Н. Леонтьев. – М. : Изд. полит. л-ры, 1975.

13. Мейлах Б. С. Психология художественного творчества / Б. С. Мейлах. – Л. : Наука, 1980. – С. 5–23.
14. Чалдини Роберт. Психология влияния. / Роберт Чалдини – СПб.: Питер, 2009. – 288 с.: ил. – (Серия «Мастера психологии»).

Николай Тетюк. Явления интериоризации и эмпатии как составляющие процесса невербальной коммуникации вокалиста. В статье рассматриваются процессы интериоризации и эмпатии с точки зрения коммуникации, психологии восприятия вокальных произведений и семиотики. Объясняются механизмы и рассматриваются ключевые психологические принципы, имеющие значение для вокалиста в творческой деятельности.

Ключевые слова: средства невербальной коммуникации, восприятие, интеллектуальная, ассоциативная и эмоциональная составляющие исполнительства, реакция публики.

*Mykola Tetiuk. Interiorization and Empathy Phenomenons as a Part of Vocalist Non-Verbal Communication Process. Interiorization and empathy are among those psychological processes that influence the use of means of non-verbal communication dramatically. Information itself has no value for a human-being; it becomes evaluated within a person's intimate context, i. e., an individual must not only recognize information but also to be able to process and use it. **Interiorization** is an act of attainment of information that presumes its further generalization, verbalization, compacting and bringing to a state, suitable for usage. Therefore, the **interiorization** determines realizing information through individual peculiar perceptual mechanisms.*

This way the information-perception schema looks like this:

Basic information → Personality → Realized information

Ergo, the communication schema section for two interlocutors is like this:⁵

Basic information A → Personality A → Realized information → Output information A = Basic information B → Personality B → Realized information → Output information B →, etc.

⁵ Current schemata has a two handed compilation (interlocutors A and B), but is valid for larger number of interlocutors.

In vocal performance the stated above means that every link of communication (i. e. composer, conductor, accompanist, vocalist, etc., and audience) receives information and passes it to the next link that transforms it via personal perceptual mechanisms. Musicians study rules of interpretation that are crucial to minimize the misunderstood range within encoding and decoding of the information via conventional communicatory elements. Performer is a «medium» (i. e. «mediator» from Latin) between a composer and audience. Interpretation of a performer is a way to transmit an author's idea or to show a performer's abilities (it depends on the tasks defined by performer). An audience takes part in non-verbal communication; despite its responses are not so evident, they are valuable⁶.

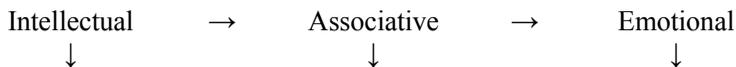
Lev Kadtsyn states that audience's fundamental perception of a musical piece is based on the **intellectual, emotional and associational forms** of consciousness. From the point of view of semiotics, every piece of art consists of «Text», «Paratext», and «Context.» Intellectual share of perception is mostly based on «text.» However, «Text» can't exist in its pure distinguished form, that's why paratextual, contextual, and interiorizational deviations occur. «Text» can never present full extent of information that makes audience interpret any informational gaps by itself.

Associations play a great part in interiorization and empathy processes. Primary node (trigger) activation stimulates next nodes. Associations can be of outer or inner triggering. Associative links between imagination (inner associative triggers) and emotions are the most valuable for arts. Associative nodes are crucial in an audience perception of a vocalist's performance. Associative triggers such as: mentality, traditions, stereotypes, social norms, etc., may be widely spread, or be subjective, e. g., personal associations concerning any parts of an event.

Two main stages of perception and realization of a musical piece can be distinguished: primary feelings caused by perception itself, and conceptual ideas, as a result of interpretation of the received primary information.

Vocalists surpass other musicians by the use of lyrics that can have strong influence onto an audience.

Program music perception can be illustrated with the schema:



⁶ Contests, where public and jury's reaction is restricted are an example of non-responding audience.

