

УДК 780.616.432.071.2:781.66:78.071.1(44)(092)

DOI 10.34064/khnum1-66.04

Оболенська Марія Михайлівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, провідний концертмейстер

e-mail: marieobolenchik@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

Контрольована антиципація як психологічна настанова піаніста-концертмейстера (на прикладі Сонати № 2 для скрипки і фортепіано М. Равеля)

Антиципація – це вроджена здатність психіки на основі набутого досвіду та раціонального аналізу передбачати події найближчого майбутнього з високим ступенем точності. Контрольована антиципація являє собою усвідомлений процес передчуття найближчої події, підготовку до її звершення та повне управління її перебігом. Екстраполяція цієї універсальної моделі на професійну діяльність музиканта, зокрема піаніста-концертмейстера, дозволяє схематизувати психологічні засади виконавського процесу. Метою статті є висвітлення загальних принципів функціонування контрольованої антиципації та аргументування її значущості в роботі піаніста-концертмейстера. Вперше в українському музикознавстві пропонується теоретичне осмислення антиципації як контрольованого психологічного процесу у сфері музичного мистецтва, зокрема концертмейстерській майстерності. Вперше дослідницька увага акцентується саме на виконавських проблемах концертмейстера, що відповідальний за об'єднуючу функцію в ансамблі в Сонаті М. Равеля для скрипки і фортепіано Соль-мажор. Висновки по результатах дослідження обґрунтовують важливість контрольованої антиципації як для репетиційної, так і для концертної діяльності піаніста-концертмейстера. Вміння усвідомлено користуватися вродженими задатками і трансформувати їх залежно від професійних потреб безпосередньо сприяє підвищенню рівня кваліфікації концертмейстера.

Ключові слова: *піаніст-концертмейстер; антиципація; М. Равель; соната для скрипки і фортепіано; ансамбль.*

Постановка проблеми.

Однією із вроджених опцій людської психіки є антиципація – здатність на основі набутого досвіду та раціонального аналізу передбачати події найближчого майбутнього з високим ступенем точності. Такий функціонал мозку сприяє покращенню адаптивних механізмів організму, які є вкрай важливими для успішного розвитку особистості та її існування в соціумі. Антиципація як універсальний механізм проявляється у всіх сферах людської діяльності.

На всіх рівнях навчання піаніста, починаючи з музичної школи, вчителі намагаються донести до учнів думку про важливість почути внутрішнім слухом музичний матеріал перед його виконанням. Окрім внутрішнього слуху, також важлива активація й інших чуттєвих систем, які сприяють підготовці до відтворення музики, виключаючи або зводячи до мінімуму похибки у процесі гри. Це дослідження спрямоване на актуалізацію психологічних процесів, важливих для професійної діяльності піаніста-концертмейстера та пояснення їх у руслі наукової термінології.

Вибір скрипкової сонати М. Равеля в якості демонстраційного матеріалу обумовлений концентрацією виконавських проблем у фортепіанній партії та репертуарною популярністю цього твору. Незважаючи на те, що технічно фортепіанна партія сонати не є надвіртуозною, у плані ансамблю вона становить значні труднощі для виконавця. Ставлячи головним завданням показ несумісності скрипки і фортепіано, М. Равель майстерно домагається цього на всіх рівнях організації музичного матеріалу, що вимагає від піаніста навичок поліміслення.

Новизна дослідження. Вперше акцентується увага на виконавських проблемах саме піаніста-концертмейстера у скрипковій Сонаті М. Равеля. Пропонується ефективна модель для самостійної роботи над твором, що є універсальною для будь-якої іншої камерної музики за участю фортепіано. Вперше в українській музичній науці пропонується теоретичне осмислення антиципації як контрольованого пси-

хологічного процесу, надважливого у практиці музиканта, зокрема піаніста-концертмейстера.

Отже, *метою статті* є висвітлення загальних принципів функціонування контрольованої антиципації та обґрунтування її значущості в роботі піаніста-концертмейстера.

Останні дослідження і публікації. Обраний напрям дослідження зумовив звернення до наукових праць з психологічної галузі, зокрема розробок українських науковців І. Г. Батраченко (2010), Д. О. Ніколенко (2014). В опрацьованих дослідженнях знаходимо всю необхідну інформацію стосовно загальних принципів функціонування антиципації, базової термінології, пов'язаної з цим явищем. Дослідження, що розкривають проблеми виконання скрипкової сонати М. Равеля, належать С. І. Баєр (Baer, 1992), П. Камінському (Kaminsky, 2004), Дж. Біверс (Beavers, 2010, 2016, 2020), С. Лефевру (Lefèvre, 2013). У них акцентовано увагу на особливостях форми, гармонії, поліфонічних прийомах, що провокують ансамблеві проблеми при виконанні цього твору.

Методологія дослідження. Для досягнення результатів у дослідженні був використаний психологічний підхід, у рамках якого розглянуто поняття антиципації; діяльнісний підхід, спрямований на застосування теоретичних знань з галузі психології в самостійній роботі піаніста-концертмейстера; методи дедукції та індукції в їх прямій взаємодії.

Соната М. Равеля № 2 для скрипки і фортепіано належить до жанру камерної дуетної сонати, де партії обох інструментів є рівноправними. В контексті цього дослідження ми свідомо послуговуємося поняттям «піаніст-концертмейстер», щоб підкреслити об'єднуючу функцію фортепіано в ансамблі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Соната М. Равеля для скрипки та фортепіано Соль-мажор є цікавим матеріалом для дослідження концертмейстерських завдань. Сам композитор в «Автобіографічних ескізах» писав: «Я нав'язливо показав при написанні Сонати для фортепіано і скрипки незалежність інструментів, які за своєю суттю несумісні, і які не прагнуть врівноважити контрасти, демонструючи цю несумісність» (Равель,

1938: 23). Оскільки головним завданням концертмейстера є створення ансамблевої цілісності, у межах якої він повинен охопити музичний матеріал всіх партій, то в контексті цієї сонати піаністом вирішується парадоксальне та суперечливе завдання – поєднати ті елементи музичної стилістики твору, що навмисно поляризуються на композиційному рівні. Саме з цієї причини і вживаємо по відношенню до піаніста конкретизацію «концертмейстер», що сприяє акцентуванню уваги на об'єднувальній функції.

Еміль Вюйєрмоз, сучасник М. Равеля, відзначав його чутливість до тенденцій часу і бажання не відставати від молодих талантів у тому, що стосувалося нововведень і композиторських експериментів: «Інстинктивно він [Равель] боявся, що його залишать позаду молодші та сміливіші суперники. Звідси, у другій половині його життя, деякі подвиги, справді дуже блискучі, але в яких можна відзначити своєрідну спортивну змагальність. ... Його Соната для скрипки та фортепіано належить до цієї категорії. Це твір, у якому композитор обмежує себе певними раціональними рамками, які не дають йому повної свободи дій. Він занадто явно “працює” на певний клас слухачів-фахівців. <...> Соната вимагає занадто багато від інструментів» (Вюйєрмоз, 1939). Вюйєрмоз підкреслює те, що ця Соната є лише розвагою для мозку, а він, як представник вимогливої публіки, хоче відчути повне розкриття генія М. Равеля. Однак, як показав час, цей твір через майже сто років не втратив своєї актуальності та привабливості, що є прямим доказом його геніальності.

Соната М. Равеля пронизана дисонансами на найрізноманітніших рівнях музичної композиції. Разом із збереженням ключових логічних принципів сонатної форми знаходимо в цьому творі неочікувані й сміливі рішення, що працюють на актуалізацію принципу: винятки лише підтверджують саме правило. На перший погляд, усі три частини Сонати написані ніби в різних стилях. Однак при цілісному охопленні всього опусу стає очевидним його центральне об'єднуюче ядро – французький національний стиль. Його ключовими атрибутами є: стрункість, ясність і зовнішня простота музичної думки, поєднання раціональності та емоційної стриманості; чітка диференціація та прозорість фактурних пластів разом із деталізацією матеріалу

за рахунок контрапунктів і тематичних перегуків; імпровізаційність викладу та водночас програмність музики; і, власне, комбінування різних стилістик у межах одного твору. Тому американський блюз у версії М. Равеля набуває своєрідного французького шарму.

Музичне мислення М. Равеля пов'язане з пошуками різноманітних оркестрових колористичних ефектів, що знайшло безпосереднє відображення і в усій його фортепіанній музиці. У контексті вивчення творів французького композитора для фортепіано соло дослідник Джіюнґ Чан (Jiyoung Chung) наводить таблицю з прикладами усіх численних оркеструвань фортепіанних творів й доходить висновку, що: «Равель створював оркестрову звучність у своїй сольній фортепіанній музиці, що призвело до великої кількості оркестрових версій його сольних фортепіанних творів» (Chung, 2009: 32). Ґрунтуючись на матеріалі дисертації дослідника і власному досвіді, можна зробити припущення про оркестрове мислення М. Равеля і у фортепіанних партіях різних камерних творів. Про здатність М. Равеля маніпулювати тембрами читаємо також у дослідженні Дж. Біверс: «Його здатність вуалювати тембри інструментів і поєднувати їх з уявними контекстами створює витончені звукові об'єкти, що мають формотворче значення. Гра із тембрами створює ілюзорні інструменти, викликаючи звуки інструментів, що можуть існувати або не існувати на концертній сцені» (Beavers, 2020).

Оркестрове мислення у фортепіанній та камерній музиці М. Равеля органічно поєднується з поліфонічним. Щодо проявів останнього в Сонаті для скрипки і фортепіано знаходимо цікаві думки в дослідженні С. Байер: «Фортепіано, як правило, розглядається як гармонічний інструмент. У цій Сонаті, однак, Равель повертається до стилю, віднайденого в сонатах для скрипки та клавикорда Баха, де ліва і права рука найчастіше розглядаються як незалежні голоси. Фактура при цьому залишається прозорою. Тому Соната для скрипки і фортепіано написана для трьох [голосів]» (Baer, 1992: 39). Погоджуючись із цією тезою, вкажемо на одну з основних складнощів фортепіанної партії – незалежність голосів пов'язана з різним характером музичного матеріалу, і, відповідно, вимагає різного туше. З огляду на перманентну необхідність утримувати в зоні слу-

хової уваги ще й партію скрипки, розв'язання лише однієї цієї задачі потребує значних зусиль.

Навмисне підкреслення несумісності інструментів ансамблю є каталізатором усіх інновацій, як на рівні форми твору, так і на глибинних рівнях організації гармонії: «Більшість дисонантних гармоній у скрипковій Сонаті слугують висвітленню тієї несумісності між інструментами, яку Равель прагнув підкреслити» (Beavers, 2010: 86). Дослідниця детально аналізує першу частину Сонати з точки зору проблем виконання скрипкової партії, що є неможливим у відриві від ансамблевих завдань загалом. Пані Біверс акцентує увагу на особливостях тонально-гармонічного плану твору, основною рисою якого є політональність: тональності партій скрипки і фортепіано практично весь час перебувають у співвідношенні малої секунди. Таким чином, два паралельні тематичні пласти абсолютно не поєднуються між собою, лише зрідка, ніби випадково, знаходячи спільні точки перетину. «З одного боку, – пише Дж. Біверс, – дисонанси між скрипкою та фортепіано створюють контраст і несумісність, а з іншого – це додає глибини та складності незвичайній структурній архітектурі першої частини» (Beavers, 2010: 87).

Через постійне нашарування тем і мотивів розмиваються межі музичної форми у звичному її розумінні. Це призводить до вельми цікавого рішення в репризи першої частини Сонати. У партії скрипки з'являється нова тема, що само по собі вже нетипово для репризних форм. Однак М. Равель іде ще далі, перед тим даючи той самий матеріал на межі розробки і репризи в партії фортепіано. В цій частині форми він не сприймається як нова тема, а має функцію предикту. Так композитор «натякає» на нову тему репризи перед її повноцінним проведенням, і цю оригінальну знахідку піаністу потрібно відобразити, застосовуючи відповідні артикуляційні й динамічні засоби.

Тему головної партії першої частини Сонати доручено фортепіано. Вона проводиться одноголосно у скрипковому ключі. Виникає питання: чому композитор обрав для проведення головної теми саме фортепіано, коли її фактурне та регістрове оформлення є ближчим до скрипкового? Відповідь-припущення читаємо в дисертації С. Баєр: «У першій частині головну тему розпочинає саме фортепі-

ано, тому що Равелю необхідний був холодний тон вступу основної теми. На скрипці неможливо домогтися чистого безвібрального рівного звуку. Перші чотири ноти теми треба грати не легковажно, але й не педантично, а скоріше, плинно» (Ваєр, 1992: 89). Погоджуючись із припущенням пані Баєр, доповнимо, що піаніст здатен досягти необхідної плинності не лише завдяки рівності пальцевої артикуляції. Володіння мистецтвом тонкої педалізації також повинно бути у пріоритетах концертмейстера. Також дисертація С. Баєр містить цікаве зауваження, яке стосується обох виконавців: «Деякі переходи до повернення теми можуть спровокувати сповільнення, *ritenuto*. Темпом його робити не можна, а тільки динамікою» (Ваєр, 1992: 90). Вважаємо, що подібні уповільнення можуть романтизувати музику М. Равеля, що спотворить його композиторський стиль. Тому піаністові необхідно оволодіти технікою димінуючих переходів без темпових коливань, що так само являє собою нетривіальне завдання.

Повертаючись до теми політональності, звернемося до спостережень П. Камінського (Kaminsky, 2004). На прикладі гармонічного аналізу «Блюзу» (друга частина Сонати) дослідник доходить висновку про дуальність викладення матеріалу, що є пріоритетом у композиторському мисленні М. Равеля. «Використовуючи півтонові накладення як референційні звучності у формально стратегічних точках, композитор грає з політональністю, не усвідомлюючи цього. Відповідно, подальший аналіз стосується структурної ролі дуальності як пріоритету потенційного курсу дій» (Kaminsky, 2004: 258). На основі висновків з аналітичних есеїв П. Камінського, можемо говорити і про дуальність у мисленні концертмейстера як необхідну умову для виконання Сонати. Далі читаємо обґрунтування обраного дослідником терміну «накладення»: «Я вирішив відмовитися від “політональності” на користь “накладення” (*superimposition*) з можливістю основного і додаткового тонального фокусу. Грунтуючись на доказах, отриманих із низки різних праць, а також теоретичної лінії, що походить, принаймні, від Рамо, примат басового голосу та його результуюча тенденція до асиміляції дисонансів верхнього голосу тут збережені як фундаментальні принципи. Водночас попередній аналіз продемонстрував різні можливості маніпулювання тенденцією до асиміляції баса за до-

помогою його ослаблення» (Kaminsky, 2004: 262). Оскільки за басовий голос відповідає саме фортепіано, то варто з увагою поставитися як до аналітичних думок П. Камінського, так і до впровадження запропонованих концепцій у поле завдань концертмейстера.

Крім тональних взаємовідносин, друга частина Сонати унікальна ще й тим, що вимагає таких прийомів виконання, яких зазвичай уникають і не рекомендують в академічній музиці, що може послужити перепорою на шляху реалізації стильової достовірності цього твору. Музичний образ другої частини вимагає професійної зрілості обох музикантів. На перший погляд, здається несумісним поєднання постійної концентрації з блюзовою свободою, але врешті-решт вміння поєднувати ці стани і визначає рівень професійності та досвідченості виконавців.

Граючи з тембрами і штрихами, М. Равель домагається абсолютно нового звучання інструментів: «Він також розширює традиційні межі кожного інструмента, не тільки підкреслюючи різницю між скрипкою і фортепіано, але й заходячи настільки далеко, що змушує їх звучати як інші інструменти, як-от гітара, банджо або кларнет» (Баєр, 1992: 47).

Третя частина Сонати («*Perpetuum mobile*») становить значну складність саме для скрипаля за рахунок безперервного руху шістнадцятими у швидкому темпі. Фактурна прозорість фортепіанної партії зовсім не означає простоти її виконання. Фортепіанна партія, з одного боку, виконує функцію ритмічної організації стрімкого потоку шістнадцятих у партії скрипки, а з іншого, імітує широку палітру звучання оркестрових інструментів, які по черзі проводять тематичний матеріал. Вступ третьої частини має виконуватися одразу в готовому темпі, без розгойдування, і з плавною динамікою крещендо, що вимагає досконалого ансамблевого чуття в обох виконавців.

Прикладом ритмічної несумісності, яка, у свою чергу, є цеглинкою загального «конструктора» несумісності, пропонуваного М. Равелем у Сонаті, слугують моменти з геміолами, де на дводольний метр у партії скрипки накладається тридольний метр партії фортепіано (тт. 67–84). Залишаючись у розмірі три чверті, мелодична лінія скрипки виписана таким чином, що її метроритмічні акценти створюють ілюзію дводольності. Оскільки партія фортепіано зовсім

«прозора», то для піаніста таке ритмічне накладення не становить значної складності, а є, скоріше, цікавою інтелектуальною розвагою.

Про фортепіанну партію у третій частині Сонати по-французьки витончено сказав Стефан Лефевр: «Піаніст додає розділові знаки, іноді стримані, іноді більш наполегливі; додає ремінісценції фрагментів тем двох попередніх частин для ідеальної алхімії, розпеченої до білого та приготованої до досконалості менш ніж за чотири хвилини!» (Lefèvre, 2013).

Окресливши найбільш очевидні виконавські проблеми, що чекають на концертмейстера в Сонаті М. Равеля Соль-мажор для скрипки і фортепіано, перейдемо до спроби знайти деякі шляхи їх подолання. У контексті нашого дослідження ми спиратимемось на психологічну базу з її термінологією, адаптованою для вирішення музичних завдань і, зокрема, на поняття антиципації.

Антиципація являє собою процес передчуття найближчих за часом подій, в якому беруть участь всі чуттєві механізми організму. Якщо процес антиципації проходить гладко, не порушуючи очікувань, то залишається непомітним для свідомості. Якщо ж щось іде врозрід очікуванню, то виникає емоційна реакція з негативним забарвленням. Контрольована антиципація є усвідомленим процесом передчуття найближчої події з фіксацією її звершення та результату. Звернімося до наукової думки українських психологів: «У еволюційно-генетичному плані антиципація людини є вищою формою розвитку випереджаючого відображення та преадаптації» (Батраченко, 2010: 387). Вищий рівень мозкової діяльності, пов'язаний з антиципацією, психологи визначають як «двоєдиний процес випереджального відображення (прогнозування й упередження) і творення майбутнього (проектування і опредметнення)» (Батраченко, 2010: 386). Спираючись на конкретні завдання, зафіксовані в композиторському тексті, виконавець щоразу заново створює музику. При цьому процес виконання потенційно містить у собі план із певним набором паттернів завдань, необхідних для звукової реалізації конкретного музичного твору. «Саме антиципація забезпечує формування мети, планування і програмування поведінки (діяльності), вона включається в процеси прийняття рішень, поточного контролю і в комунікативні акти»

(Ніколенко, 2014: 25). Як бачимо, антиципація відіграє важливу роль у досягненні бажаного результату як у житті людини в цілому, так і у професійній діяльності піаніста-концертмейстера зокрема.

Якщо розглядати процес антиципації теоретично, відірвано від конкретної події, то її механізм зводиться до таких дій: «Спочатку з'являється когнітивне відображення антиципованої події, потім у міру її наближення посилюється емоційне та вольове ставлення до неї, потім формується переднастройка та установка, які можуть переходити у відповідну дію, а дія, у свою чергу, може породжувати певний матеріалізований продукт антиципації» (Батраченко, 2010: 390). Проекуючи цю тезу на музичну сферу, бачимо, що процес виконання зводиться до розв'язання послідовності завдань, у комплексі яких спочатку планується дія, спрацьовує інтенція на її реалізацію, а потім відбувається оцінка того, наскільки дійсне збіглося з бажаним. Під дією маємо на увазі виконання конкретного нотного тексту, максимально наближене до певного слухового ідеалу, сформованого виконавцем, на що спрямована діяльність тактильно-м'язової системи, що безпосередньо взаємодіє з інструментом. Багато музикантів-педагогів у своїх методичних працях використовують термін «передчуття», також це поняття фігурує в посібниках з методики викладання спеціальних інструментів. Різниця між передчуттям та антиципацією полягає у градації точності очікуваного. Згідно з академічним тлумачним Словником української мови, передчуття – це «неясне відчуття того, що може відбутися, настати» (Білодід, 1975: 179). Антиципація ж відзначається саме точністю й конкретністю, що направлена на найближчі за часом події. До того ж, її механізми дозволяють підготувати відповідь на майбутню подію. Тому вважаємо, що термін «антиципація» є більш змістовним та глибше занурює у проблему підготовки музичного матеріалу до виконання на інструменті.

Коли в репетиційному процесі музичний твір повторюється неодноразово, це сприяє утворенню навички гри. З одного боку, це неймовірно корисна функція організму, що спрямована на розвантаження мозкової активності, а з іншого – тут криється когнітивна пастка. Вона проковує слабшання уваги та концентрації, що призводить до гри на «автопілоті», коли м'язова та слухова пам'ять дозволяють

виконувати текст без контролю свідомості. Особливо це посилюється в моменти сценічного хвилювання.

Першим етапом стає визначення виконавських завдань, які необхідно буде вирішувати в конкретному музичному опусі. У нашому прикладі із Сонатою М. Равеля були окреслені проблеми широкого плану, вирішення яких має накладатися на міцну технічну базу. Під нею маємо на увазі загальні принципи виконання нотного тексту, однаково характерні для всієї академічної музики для фортепіано. Зрозуміти зв'язок масштабних завдань піаніста-ансамбліста з проблемою антиципації допоможуть методи дедукції та індукції. У процесі свого довгого навчання піаніст активно накопичує досвід та набуває певних професійних знань, на кшталт розуміння стилів, культури звуковидобування, техніки педалізації, художньої фантазії, тембрової партитури, особливостей формотворення тощо. На цьому етапі працює принцип індукції як отримання загального досвіду через накопичення окремих елементів. Засвоєні знання згодом потребують застосування на конкретному музичному матеріалі. Припускається, що, коли піаніст береться виконувати Скрипкову сонату М. Равеля, він вже має достатньо повні знання стосовно базових принципів музичного виконання загалом та специфіки камерної музики французького композитора зокрема. Щоб відтворити бажаний опус в його цілісності, враховуючи як інтерпретаційні, так і ансамблеві завдання, музикант має послуговуватись дедуктивним методом, що дозволяє реалізувати власний досвід і теоретичні знання в послідовному розгортанні нотного тексту. Наприклад, як вже зазначалося вище, в музиці М. Равеля є багато переходів між темами, які не можна робити за рахунок темпового сповільнення, а необхідно реалізовувати тільки ресурсами динаміки. Тобто виконавець знає стильові особливості виконуваної музики і намагається втілити ці знання на рівні переходів між розділами форми. Антиципація працює тільки на рівні конкретних технічних завдань. Комплекс послідовно вирішуваних завдань врешті-решт складається в музичну цілісність твору.

Перед тим як зіграти на інструменті будь-який структурний елемент музичного тексту, необхідно заздалегідь підготувати його звуковий образ, тобто уявити його ідеальний варіант. Мозок дає команду

м'язовому апарату на відтворення цього елемента тексту. Постійний контроль свідомості над дрібними деталями у процесі виконання і є контрольованою антиципацією, яка в підсумку призводить до отримання стабільного результату. Антиципація дає змогу підготувати реакцію ще до початку самої події, тому при наскрізному відтворенні тексту не відбувається нашарування реального звучання на ідеалізований звуковий образ. Музика у свідомості піаніста весь час звучить ніби трохи з випередженням реального звучання. Професійні музиканти вміло демонструють таку навичку, що й відрізняє їхню гру від дилетантської.

Специфіка діяльності концертмейстера полягає в тому, що він зобов'язаний охопити свідомістю, крім свого матеріала, ще й партію соліста. З одного боку, звуковий образ у слуховій уяві піаніста-концертмейстера повинен бути фактурно повним, а з іншого – необхідно кожен структурний елемент тексту співвідносити з можливостями партнера, тобто завжди мати потенційну готовність до корекції звукового образу під час виконання. У процесі гри свідомість піаніста має бути спрямована на два плани: загальну траєкторію розвитку подій у творі та миттєве вирішення музичних завдань у конкретний зріз часу. У дуетній музиці, створеній у класико-романтичних традиціях, як правило, обидва інструменти дотримуються спільної лінії драматургічного розвитку, по черзі, каноном або одночасно проводячи тематичний матеріал. У Сонаті ж М. Равеля для скрипки і фортепіано обидва інструменти грають ніби в різних площинах. Ба більше, навіть ліва і права рука піаніста одночасно грають незалежний один від одного матеріал. І все ж, у підсумку перед слухачем має постати цілісний образ твору. Механізми контрольованої антиципації допоможуть піаністу-концертмейстеру об'єднати в єдине художнє ціле те, що сам композитор свідомо намагався роз'єднати.

Робота над кожним твором є індивідуальним вирішенням низки своєрідних завдань, та методичний каркас для переважної більшості зразків академічної музики є спільним і базується на загальних принципах, що походять від специфіки людської психології. Продемонструємо дію контрольованої антиципації на конкретному матеріалі – вступі третьої частини Сонати.

Перші 14 тактів «*Perpetuum mobile*» є вступом, який являє собою переклички обох партій, що складаються в одну загальну лінію. Центральна нота мотиву (ля-бемоль малої октави) спільна у обох інструментів, що всупереч загальному принципу несумісності зближає тембри і вимагає такої однорідності, ніби весь вступ виконує один музикант. Оскільки перші свої ноти скрипка грає *pizzicato*, то від фортепіано вимагається подібне за характером звуковидобування *staccato*. Як зазначалося раніше, вступ третьої частини Сонати треба виконувати в тому темпі, в якому потім буде викладатися загальний рух шістнадцятими. Тому перше, на що концертмейстеру потрібно спрямувати контрольовану антиципацію – це підготувати потрібний темп і штрих. М'язова система організму, незважаючи на тиху динаміку і мінімальні рухи, повинна бути в стані підвищеної активності.

Партія скрипки завжди завершує мотиви, і після пауз завжди починає фортепіано. По-перше, піаністові треба дуже уважно поставитися саме до пауз, їхню тривалість необхідно витримати максимально чітко. По-друге, може статися так, що скрипаль буде трохи уповільнювати темп під час виконання своїх мотивів. Концертмейстеру треба бути до цього готовим і вибудовувати подальше виконання з урахуванням темпових коливань. Та саме завдяки коротким мотивам і паузам між ними, піаніст має змогу потренувати контрольовану антиципацію. Останні чотири такти перед вступом головної теми викладаються поспіль без пауз. Найголовнішим, на що треба направити увагу концертмейстеру, окрім пальцевої рівності, виступає динаміка. На максимально короткій відстані треба не тільки прискіпливо виконати авторські вказівки, а й співвіднести власну динаміку з інтенсивністю крещендо скрипки. Активна увага та контрольована антиципація допоможе досконало виконати вступ «*Perpetuum mobile*». Як бачимо, головним у методиці контрольованої антиципації виступає правильне й чітке визначення цілей, конкретних завдань і інтенція до їх матеріалізації. Універсальність є однією з характеристик цієї психологічної настанови, що дозволяє використовувати її принципи на будь-якому музичному матеріалі.

Висновки.

Мозок людини влаштований таким чином, що завжди, свідомо чи несвідомо, диктує команди організму, викликаючи конкретні фізич-

ні дії. Антиципація як вроджена психологічна настанова є корисною не тільки з погляду адаптації до зовнішнього світу, а й являє собою інструмент для вдосконалення професійних навичок людини, зокрема й піаніста-концертмейстера.

Соната М. Равеля для скрипки і фортепіано Соль-мажор обрана як ілюстративний приклад, що демонструє необхідність застосування антиципації, через цікаві особливості ансамблю – його немає у звичному розумінні. Піаніст може піти легким шляхом, і, покладаючись на професіоналізм скрипаля, зосередитися тільки на своєму тексті. Завдання ж професійного концертмейстера полягає саме в організації та підтримці ансамблю. Контрольована антиципація спрямована на допомогу як у репетиційній, так і в концертній практиці піаніста-концертмейстера. Ба більше, під час сценічного виступу застосування контрольованої антиципації нівелює проблему хвилювання і допомагає дієво користуватися інструментами більш складної системи емоційного інтелекту саме завдяки концентрації на передбаченні та вирішенні конкретних завдань. Контрольована антиципація дає змогу ефективно долати комплекс найрізноманітніших складнощів і є універсальною складовою роботи над будь-яким музичним твором.

Звичні явища з повсякденного життя через свою зовнішню банальність часто можуть опинитися поза фокусом уваги. Але як об'єкт наукового осмислення, у зв'язці з іншими сферами діяльності людини, зокрема мистецтвом, вони можуть стати ключем до розв'язання певних проблем. Розглянувши з цієї позиції механіку гри на музичному інструменті із фокусуванням уваги на попередньому уявленні звукового образу музичного елемента перед його виконанням, можемо резюмувати, що контрольована антиципація є ключем до якісної та стабільної гри.

Теорія антиципації широко представлена у спеціалізованій психологічній літературі. Проекція ж роботи принципів антиципації на музичне мистецтво постає як доволі цікава та *перспективна тема*, яка може набути подальшого розвитку саме у зв'язку з ансамблевим музикуванням, де може розглядатися, наприклад, у системі емоційного інтелекту.

ЛІТЕРАТУРА

- Батраченко, І. Г. (2010). *Психологічні закономірності розвитку антиципації людини*. (Дис. ... д-ра психолог. наук). Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара. Дніпро.
- Білодід, І. (Гол. ред.). (1975). *Словник української мови*. (Тт. 1–11). Т. 6: П–Поїти. Київ: Наукова думка, URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001624>
- Ніколенко, Д. О. (2014). Психологічні особливості спостережливості в процесі випереджального відображення дійсності. *Юридична психологія та педагогіка*, 1, 21–32, http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko_ua.pdf
- Baer, S. I. (1992). *The Virtuoso Violin Works of Maurice Ravel. An Analysis of Structural, Technical and Interpretive Features*. (PhD thesis). Texas Tech University. Lubbock.
- Beavers, J. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works, 1914–1927*. (PhD thesis). The University of Texas. Austin.
- Beavers, J. (2016). Integrating Incompatibilities: Melodic, Harmonic, and Formal Dissonance in Ravel’s Duo and Violin Sonata. *Indiana Theory Review*, 32 (1–2), 120–160. <https://doi.org/10.2979/inditheorevi.32.2.04>
- Beavers, J. (2020). Ravel’s Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works. *Music Theory Online a Journal of the Society for Music Theory*, 27 (1), March 2021, <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html>
- Chung, J. (2009). *An Interpretation of the Solo Version of Maurice Ravel’s La Valse: Insights from George Balanchine’s Choreography*. (DMA thesis). University of Oklahoma. Norman, Oklahoma, <http://core.ac.uk/download/pdf/215222541.pdf>
- Kaminsky, P. (2004). Ravel’s Late Music and the Problem of “Polytonality”. *Music Theory Spectrum*, 26 (2), 237–264, <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.2.237>
- Lefèvre, S. (2013). *Maurice Ravel: Sonate en sol majeur pour violon et piano*. *Musicologie.org*. 16 octobre 2013, https://www.musicologie.org/publiem/maurice_ravel_sonate_en_sol_majeur_pour_violon_et_piano.html
- Ravel, M. (1938). «Une esquisse autobiographique», avec une introduction par Roland-Manuel. *La Revue musicale*, Décembre 1938, 15–23, https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1928_12_p15_23_ESQUISSE_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf

Vuillermoz, É. (1939). *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Éditions du Tambourinaire.

REFERENCES

- Baer, S. I. (1992). *The Virtuoso Violin Works of Maurice Ravel. An Analysis of Structural, Technical and Interpretive Features*. (PhD thesis). Texas Tech University. Lubbock [in English].
- Batrachenko, I. H. (2010). *Psychological regularities of the development of human anticipation*. (Doctoral diss.). Oles Honchar Dnipro National University. Dnipro [in Ukrainian].
- Beavers, J. (2010). *Ravel in a New Key: Harmony in the Chamber Works, 1914–1927*. (PhD thesis). The University of Texas. Austin [in English].
- Beavers, J. (2016). Integrating Incompatibilities: Melodic, Harmonic, and Formal Dissonance in Ravel's Duo and Violin Sonata. *Indiana Theory Review*, 32 (1–2), 120–160. <https://doi.org/10.2979/inditheorevi.32.2.04> [in English].
- Beavers, J. (2020). Ravel's Sound: Timbre and Orchestration in His Late Works. *Music Theory Online a Journal of the Society for Music Theory*, 27 (1), March 2021, <https://mtosmt.org/issues/mto.21.27.1/mto.21.27.1.beavers.html> [in English].
- Bilodid, I. (Ed. in chief). (1975). Dictionary of the Ukrainian language. (Vols. 1–11). Vol. 6. Kyiv: Naukova dumka. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001624> [in Ukrainian].
- Chung, J. (2009). *An Interpretation of the Solo Version of Maurice Ravel's La Valse: Insights from George Balanchine's Choreography*. (DMA thesis). University of Oklahoma. Norman, Oklahoma, <http://core.ac.uk/download/pdf/215222541.pdf> [in English].
- Kaminsky, P. (2004). Ravel's Late Music and the Problem of "Polytonality". *Music Theory Spectrum*, 26 (2), 237–264, <https://doi.org/10.1525/mts.2004.26.2.237> [in English].
- Lefèvre, S. (2013). *Maurice Ravel : Sonate en sol majeur pour violon et piano*. *Musicologie.org*. 16 octobre 2013, https://www.musicologie.org/publire/maurice_ravel_sonate_en_sol_majeur_pour_violon_et_piano.html [in French].
- Nikolenko, D. O. (2014). Psychological features of observation in the process of anticipatory reflection of reality. *Legal psychology and pedagogy*, 1,

21–32, http://elar.naiu.kiev.ua/bitstream/123456789/648/5/nikolenko_ua.pdf [in Ukrainian].

Ravel, M. (1938). «Une esquisse autobiographique», avec une introduction par Roland-Manuel. *La Revue musicale*, Décembre 1938, 15–23, https://dezedo.org/media/files/REVUE_MUSICALE_1928_12_p15_23_ESQUISSE_AUTOBIOGRAPHIQUE.pdf [in French].

Vuillermoz, É. (1939). *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*. Paris: Éditions du Tambourinaire [in French].

Mariia Obolenska

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Lead accompanist,
e-mail: maricobolenchik@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4044-9633

Controlled anticipation as a psychological attitude of the pianist-concertmaster (on the example of M. Ravel's Sonata № 2 for Violin and Piano)

Statement of the problem.

Controlled anticipation is a conscious process of fore sighting an upcoming event, preparing for its fulfillment, and taking full control over its course. Extrapolation of this universal model to the professional activity of a pianist-concertmaster allows to schematize the psychological foundations of the performance process. The distinctive feature of Ravel's Sonata for Violin and Piano in G Major is demonstrating the incompatibility of violin and piano declared by the composer. The main task of the concertmaster is to create an ensemble integrity, within which he should cover the musical material of all the parts of the ensemble. In the context of this Sonata, the pianist resolves a paradoxical contradiction – to combine into a single integrity what is deliberately polarized at the compositional level. This study was based on scientific works in the field of psychology, in particular, the researches of Ukrainian scientists (Batrachenko, 2010; Nikolenko, 2014) and the studies revealing the problems of performing Ravel's Violin Sonata (Baer, 1992; Kaminsky, 2004; Beavers, 2010, 2016, 2020; Lefèvre, 2013).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to highlight the general principle of controlled anticipation and to argue their importance in the work of a pianist-concertmaster. For the first time a theoretical substantiation of anticipation as a controlled psychological process in the field of music is proposed and the research attention is focused on the performance problems of the concertmaster, who is responsible for the unifying function in the ensemble in Ravel's Sonata in G Major for Violin and Piano. The research methods are determined by attracting the psychological theory, which considered the concept of anticipation; an activity approach aimed at applying theoretical knowledge from the field of psychology in the preparatory work of a pianist-concertmaster, as well as the methods of deduction and induction in their direct interaction were used.

Research results and conclusion.

Controlled anticipation allows to solve effectively a wide variety of tasks and it is a universal model for working on any kind of music. The specificity of the concertmaster's activity lies in the fact that he is obliged to embrace the soloist's part with his consciousness in addition to his own material. It needs to correlate each structural element of the text with the partner's capabilities. Controlled anticipation as a psychological instruction is aimed at helping both in the rehearsal and concert practice of a pianist-concertmaster. Moreover, in the course of a stage performance, the use of controlled anticipation reduces the problem of excitement to nothing.

Keywords: *pianist-concertmaster; anticipation; M. Ravel; sonata for violin and piano; ensemble.*

Стаття надійшла до редакції 27 лютого 2023 року