

ВІДГУК

кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри історії світової музики

Національної музичної академії України

АРТЕМ'ЄВОЇ ВІРИ БОРИСІВНИ

на творчий мистецький проєкт

творчого аспіранта

Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського

Сухленка Юрія Сергійовича

«Мовою серця»: антологія творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо

у парадигмі сучасного фортепіанного виконавства»,

поданий до захисту на здобуття ступеня доктора мистецтва

за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»

Актуальність. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту Юрія Сухленка присвячене проблемі, яка перебуває на перетині історії виконавства, органології, музичної інтерпретології, джерелознавства та сучасної концертної практики. Вибір як центрального матеріалу клавесинної спадщини Жана-Філіппа Рамо є принципово вмотивованим: ця частина творчості композитора, з одного боку, належить до канонічного корпусу французького бароко, а з другого – у сучасному виконавському просторі продовжує перебувати в полі дискусії щодо співвідношення історичної інструментальної специфіки та можливостей сучасного фортепіано. Юрій не обмежується констатацією факту існування двох виконавських традицій, а ставить питання про можливість їх продуктивної взаємодії та на цій основі формує власну концепцію адаптації клавесинної музики до сучасного рояля. Саме цей перехід від історико-виконавської проблематики до практично апробованої авторської моделі визначає внутрішню логіку всієї роботи.

Концепція. Концептуальним стрижнем дослідження є поняття «мови серця», винесене до назви проєкту. Важливо, що Юрій не трактує цю формулу спрощено – як аргумент на користь суто емоційного або суб'єктивного виконання. Навпаки, у першому розділі послідовно доводиться її співвіднесеність із характерним для Ж.-Ф. Рамо поєднанням раціонального та чуттєвого, теоретичного знання та музичної практики, структурної організованості та безпосередності висловлювання. Особливо переконливим є звернення до «*Traité de l'harmonie*», «*Nouveau système de musique théorique*», «*Code de musique pratique*», а також до висловлювань сучасників композитора, адже відомо, що для Ж.-Ф. Рамо теоретичний принцип не існував поза

слуховим досвідом, а знання закономірностей музики не суперечило категорії *goût*.

Цінним вважаю й те, що автор не використовує біографію Ж.-Ф. Рамо як формальний вступ до основної теми. Періодизація творчого шляху, запропонована у статтях українських дослідників, стає в роботі аналітичним інструментом для осмислення еволюції клавесинного мислення композитора. Зіставлення «*Premier Livre de pièces de clavecin*» 1706 року, «*Pièces de clavessin*» 1724 року, «*Nouvelles suites de pièces de clavecin*» та «*Pièces de clavecin en concerts*» 1741 року дозволяє авторові побачити клавесинну творчість як своєрідну лінію, що проходить крізь різні етапи професійного становлення Ж.-Ф. Рамо – від молодого органіста до зрілого теоретика, театрального й оркестрового композитора.

Особливо продуктивним видається розгляд музичної характерології Ж.-Ф. Рамо. Юрій відходить від спрощеного розуміння програмності як буквальної звуконаслідувальної ілюстрації. Звернення до культури французького салону, популярності «*Les Caractères*» Жана де Лабрюйєра, поняття *caractériser* та авторського висловлювання композитора про необхідність для музиканта «увійти» в характер, подібно до актора, дає підстави розглядати програмну назву як механізм спрямування слухачького та виконавського сприйняття. Важливо, що ця теза не залишається загальнотеоретичною: автор роботи диференціює жанрово-портретні, афективні, театральні, технічно зумовлені та власне музично-теоретичні імпульси програмних назв. У такому підході «*Les Trois Mains*», «*L'Enharmonique*», «*Les Cyclopes*», «*La Poule*», «*Les Sauvages*» та інші п'єси постають різними способами музичної характеристики, а не елементами єдиного типу програмності.

Значною перевагою першого розділу є масштабна реконструкція історії повернення клавесинної музики Ж.-Ф. Рамо до виконавської практики XIX–XXI століть. Тут Юрій демонструє не просто широку ерудицію, а вміння бачити за окремими виданнями, концертами та звукозаписами зміну самих критеріїв ставлення до старовинного тексту. Періодизація К. Елліс зіставляється з моделлю Н. Сікорської, що дозволяє розрізнити соціокультурний та редакторсько-виконавський аспекти процесу. Особливо вдалим є висновок про нелінійність цього руху: публікація могла випереджати виконання, популярність концентрувалася навколо окремих «творів-хітів», а прагнення до історичної достовірності поступово змінювало сам характер редакторської роботи.

На особливу увагу заслуговує опрацювання конкретних редакторських джерел. Розгляд видань М. Клементі, Ф.-Ж. Фетіса, А. та Л. Фарранків,

А. Мєро, Е. Пауєра, Л. Кєлєра, Т. Лєшєтицького, Л. Дьємєра, Г. Рїмєна, а згодом Е. Р. Якобі та сучасних видавничих проєктів дозволяє авторові простежити рух від романтичної адаптації до поступового відокремлення авторського тексту від редакторських інтерпретацій. Особливо переконливо це показано на прикладах орнаментики, аплїкатури, динаміки та фразування. Важливим є й виявлення парадоксальної ситуації, коли декларативне прагнення до Urtext могло співіснувати зі значним редакторським втручанням.

Не менш ґрунтовно простежено історію звукозапису. Тут важливою є зміна самого типу джерела: якщо щодо ХІХ столїття автор працює переважно з виданнями, рецензіями, програмами та документами, то у ХХ столїтті до них додається безпосередньо зафіксоване звучання. Розгляд В. Лєндовської, М. Шарбоньє, Р. Джєрліна, Р. Вєйрона-Лєкруа, М. Мєйєр, Р. Кєзадєзюєса, К. Гїлбєрта, Б. Вєрлє, Т. Дьєссє, а згодом О. Тєро, Н. Кудрицької та інших виконавців формує переконливу історичну панораму. Особливо продуктивним є видїлення двох паралельних тенденцій – клавєсинної та фортєпїєнної – замість трактування другої як простого «порушення» норм історично інформованого виконавства. І саме аналіз фортєпїєнної традиції створює безпосередній міст до авторської концепції.

Другий розділ є концептуальним центром роботи, де історично-теоретичний матеріал трансформується у власну виконавську модель автора – «рєцїєль пїд маскою клавєсина». Важливим аспектом цього положення є його принципове дистанціювання як від буквального копіювання клавєсина, так і від некритичного перенесення барєкової музики у сферу звичного романтичного пїєнізму. Юрїй пропонує мислити інструмент не лише як матеріальний носій звучання, а як чинник, що формує виконавську топографію твору, характер атаки, артикуляцію, рєгїстрєвє мислення, співвідношення звукових пластів і характер музичного жєсту. Мєтодєлогїчним пїдґрунтям цїєї ідєї стає концепція «мїшанєго типу» історично орієнтованої стратегії, сформульована Ю. Нїколаєвською, та її зїставлення із власним принципом доповнюваності «і – і».

Особливу силу другому розділу надають конкретні виконавські приклади. Розгляд пєдалїзації, *overlegato*, мїкрєартикуляції, старєвинної аплїкатури, рєгїстрєво-тємбровєї дифєренціяції, *style brisé* та орнаментики переводить концепцію з рївня мєтафєри у площину практичної технології.

Практична частина проєкту є органічним продовженням теоретичних положень. Три концертні програми – «Début», «Concorde» та «Carte de visite» – не є випадковою сукупністю виконаних творів. Вони утворюють авторську драматургічну конструкцію, в якій «Début» представляє ранній та зрілий сольний клавєсинний матеріал, «Concorde» актуалїзує ансамблєву природу

«Pièces de clavecin en concerts», а «Carte de visite» концентрує пізніші та найбільш репрезентативні сторони творчого образу Ж.-Ф. Рамо. Особливо вдалою видається символіка назви другого концерту: «Concorde» пов'язується не лише з ансамблевим складом, а й із принципом взаємного слухання, реагування та спільного формування музичного висловлювання.

Саме ансамблевий досвід, описаний автором, істотно поглиблює дослідження. Звернення до репетиційної практики, до конкретних висловлювань І. В. Чернявського про атаку, орнаментику, дихання фрази та інтонацію дозволяє побачити, як сформульовані у дисертації положення працюють у живій виконавській ситуації. Особливо важливою є думка про те, що характерологія Ж.-Ф. Рамо в ансамблевих творах виникає не лише через індивідуальне рішення окремого виконавця, а через реакцію партнерів один на одного. У цьому аспекті поняття «мови серця» отримує не лише психологічне, а й комунікативне наповнення.

Джерельна база роботи справляє вельми позитивне враження. Автор залучає велику кількість досліджень, переважна більшість яких є іноземними джерелами, причому серед них представлені не лише сучасні наукові дослідження, а й першодруки, трактати, нотні видання, факсиміле, редакції, рецензії, періодична преса та звукозаписи. Особливо цінним є безпосереднє звернення до «Traité de l'harmonie», «Nouveau système de musique théorique», «Code de musique pratique», авторських клавесинних видань Ж.-Ф. Рамо та історичних редакцій, цитати яких наводяться не лише у перекладі, але й мовою оригіналу.

Наукова новизна роботи полягає не стільки у відкритті невідомих фактів про Рамо, скільки у запропонованій автором новій системі їхнього виконавсько-інтерпретаційного осмислення. Найбільш вагомими результатами є концептуалізація взаємодії клавесинної та фортепіанної традицій як доповнюваних парадигм; органологічне обґрунтування адаптації; визначення комплексу конкретних виконавських засобів; реконструкція історичних шляхів повернення клавесинної спадщини Ж.-Ф. Рамо та їхнього впливу на сучасну інтерпретацію; а також практична перевірка моделі в масштабному концертному циклі. Заявлені результати узгоджуються з фактичним змістом дослідження.

Загалом робота не викликає принципових зауважень і справляє враження цілісного, концептуально виваженого та професійно виконаного наукового обґрунтування творчого мистецького проєкту. Водночас, дотримуючись принципу наукової вимогливості, хотілося б висловити одне структурне побажання: певна непропорційність між розділами роботи, зокрема менший обсяг другого розділу порівняно з першим, дещо впливає на

загальне співвідношення історико-теоретичного та власне виконавсько-інтерпретаційного матеріалу. З огляду на те, що саме другий розділ безпосередньо репрезентує авторську виконавську концепцію та її практичну реалізацію, його можна було б розгорнути дещо ширше, докладніше увиразнивши окремі положення запропонованої моделі. Втім, це зауваження має виключно рекомендаційний характер (адже обсяг роботи і так перевищує прийнятні норми) і жодним чином не ставить під сумнів цілісність та високий науковий рівень дослідження. Навпаки, воно є радше свідченням того, що сформульована Юрієм концепція є настільки змістовною, що провокує подальше професійне обговорення й відкриває перспективи її розвитку. Саме в цьому ключі хотілося б поставити автору кілька запитань, які не є запереченнями чи критикою основних положень роботи, а мають характер наукової дискусії та покликані ще виразніше розкрити окремі аспекти запропонованої концепції.

1. Якщо Ж.-Ф. Рамо у своїх теоретичних працях прагне раціонально пояснити закономірності музики, а в клавесинній творчості створює надзвичайно індивідуалізовані, характерні й часом театралізовані образи, то чи можна говорити про внутрішню діалектику «системи» та «характеру» як одну з визначальних рис його стилю? Яким чином ця діалектика повинна враховуватися сучасним виконавцем?

2. Яке значення для Вашої концепції має власне клавесинний досвід виконання Ж.-Ф. Рамо? Чи є, на Вашу думку, практичне володіння історичним інструментом необхідною передумовою реалізації моделі «рояля під маскою», чи відповідний комплекс виконавських принципів може бути засвоєний піаністом через джерелознавчу та слухову роботу?

3. Ви детально розглядаєте історію редакцій творів Ж.-Ф. Рамо. Яким чином робота з різними редакціями вплинула саме на Вашу виконавську концепцію? Чи був випадок, коли порівняння редакцій безпосередньо змінило Ваше рішення щодо артикуляції, аплікатури, динаміки або орнаментации?

Окремо хотілося б відзначити надзвичайно важливу для цієї роботи якість – високу культуру наукового діалогу, яка виявляється не лише у ґрунтовному опрацюванні джерел та коректному веденні дискусії з попередніми дослідниками, а й у самій манері авторського викладу. У цій роботі Ж.-Ф. Рамо відкривається перед нами таким, яким україномовне музикознавство його ще не знало: не тільки як видатний композитор, теоретик і представник французької музичної культури XVIII століття, а як надзвичайно живий, багатогранний мистецький феномен. Виразний,

емоційно насичений виклад матеріалу створює особливу атмосферу наукового дослідження, у якій своєрідно звучить і «мова серця» самого Юрія Сухленка – автора, глибоко захопленого музикою Жана-Філіппа Рамо. Робота читається легко й захопливо саме тому, що за її науковою аргументацією відчувається не просто інтерес до обраної проблематики, а глибока любов до досліджуваної музики, яка, однак, не підміняє наукового аналізу, а надає йому внутрішньої мотивації, особистісної переконливості та особливої інтонаційної цілісності. Саме ця органічна єдність наукової компетентності, інтелектуальної відкритості й особистісного переживання музики є однією з найбільш привабливих рис роботи.

З огляду на зміст, рівень джерельного опрацювання, послідовність авторської аргументації, обґрунтованість запропонованої виконавської концепції, її практичну апробацію та вагомість отриманих результатів вважаю, що наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту Юрія Сергійовича Сухленка «“Мовою серця”: антологія творів для клавесину Ж.-Ф. Рамо у парадигмі сучасного фортепіанного виконавства» є самостійним, завершеним дослідженням, результати якого мають наукове, методичне та безпосереднє виконавсько-практичне значення. Вважаю, що наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту відповідає вимогам, що висуваються до кваліфікаційних робіт на здобуття відповідного ступеня у галузі музичного мистецтва, а його автор, **Сухленко Юрій Сергійович, заслуговує на присудження ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво».**

Рецензент

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії світової музики
Національної музичної академії України



В. Б. Артем'єва



В. Б. Артем'єва
Засвідчую: начальник загального відділу
Національної музичної академії України