

**РЕЦЕНЗІЯ**  
на дисертацію Книша Павла Олеговича  
**«ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ**  
**ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА**  
**В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ»,**  
представлену на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво,  
галузь знань – Культура і мистецтво

Дисертація Павла Книша присвячена досягненню виконавського простору двох геніальних творів Ф.Шопена – фортепіанних Концертів *f - moll* op. 21 (1829) та *e - moll* op. 11 (1830). Треба відзначити неабияку сміливість дослідника – доволі молодого, дуже талановитого піаніста, – взяти на себе роль «судді» світових зірок – виконавців шопенівських концертів. Для цього музикант повинен мати як власний виконавський досвід, так і власний музикантський світогляд, знати історію та багато фактів про життя і творчість композитора. Крім того, стала виконавська традиція, що склалася протягом двох століть, вже майже була повинна поставити «крапку» у виконавській шопеніані. Дійсно, що ще можна написати про виконання музики Ф.Шопена? Після того, як світу відкрилася титанічна робота дослідників Інституту та інтерактивного Музею Ф.Шопена в Варшаві<sup>1</sup>, де можна дізнатися про будь-який твір польського генія або будь-який факт його біографії, послухати записи, подивитися багато історичних матеріалів, стає зрозумілим, що вивчення доробку Ф.Шопена має продовжуватися, переосмислюватися кожним поколінням музикантів, які будуть знаходити нові грані його музики, переоцінювати вже існуючі виконавські версії, знаходити для себе нові приховані смисли в уже, здавалося би, давно зрозумілих речах.

Здобувач наголошує, що дана робота зумовлена :

– нагальною потребою піаністів-практиків у репрезентації виконавського шопеніанства як феномену музичної культури сучасності;

---

<sup>1</sup> <https://chopin.nifc.pl/en> ; <https://nauka.nifc.pl/en/publikacje/lista>

– браком інтерпретологічних праць, присвячених аналізу виконавських версій шопенівських творів та їх систематизації (с.20 дисертації).

Тому метою свого дослідження здобувач обирає спробу концептуалізувати особливості виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена в музичній практиці ХХ – початку ХХІ століть на науковій платформі порівняльної інтерпретології (20 дисертації).

З цього приводу вважаємо тему дослідження актуальною як для сучасного музикознавства, так і для фортепіанного виконавства. Зауважимо також, що основним матеріалом даного дослідження є два фортепіанних концерта Ф.Шопена. З одного боку, – це геніальні музичні доробки крупної форми, що стали репрезентацією високих творчих досягнень молодого композитора, а з іншого, – останні його твори для фортепіано з оркестром, в яких він ніби «вичерпав» зацікавленість жанром фортепіанного концерту і більше не повертався до нього. Іншою складовою матеріалу дослідження стали аудіо-відеозаписи фортепіанних концертів Ф. Шопена в інтерпретаторських версіях Є. Кісіна, К. Аррау, Лан Лана, Б. Давидович, М. Агреріх, Я. Олейнічака, Д. Чоні, Н. Фрейре, А. Сагалової, А. Рубінштейна, Х. Буніатішвілі, Г. Черни-Стефанської, Я. Бройї, А. Кобаясі, А. Баришевського, Ф. Шаплена, К. Цимермана. Така широка виконавська база побудована не тільки на основі співставлення виконань піаністів різних поколінь, а й різних піаністичних шкіл, географія яких значною мірою поширилася останніми десятиліттями.

В дисертації послідовно розв'язується низка важливих наукових завдань, що підтверджує вагому наукову новизну її дослідження:

- окреслити історіографію фортепіанного концерту в історико-стильовому та жанрово-стилістичному аспектах;
- визначити засоби композиторського тексту Першого та Другого концертів Ф. Шопена;
- визначити роль фактурни в системі фортепіанного стилю Ф. Шопена;
- виявити специфіку виконання концертів Ф. Шопена Я. Олейнічаком і Д. Чоні (Перший концерт), Н. Фрейре і А. Сагаловою (Другий концерт);

- охарактеризувати стиль інтерпретації концертів у світлі традицій минулого та сучасності на прикладі версій А. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт) та Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт);
- визначити прояви творчого універсалізму на прикладі версій А. Кобаясі і А. Баришевського (Перший концерт) та Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт);
- обґрунтувати гендерно-порівняльний підхід до інтерпретації концертів Ф. Шопена як додатковий чинник їх актуалізації в творчості сучасних піаністів (с.21-22 дисертації).

Структура дослідження відображає його концептуальну направленість та дозволяє виокремлювати магістральні напрями.

Перший розділ присвячений методологічним засадам вивчення концертно-фортепіанного стилю Ф.Шопена. Розглядаючи історіографію жанру концерту, здобувач концентрує увагу на понятті «концертно-фортепіанний стиль», визначаючи його як композиторсько-виконавський феномен. На основі аналізу літератури дисертант намагається реконструювати індивідуальний виконавський стиль Ф. Шопена, якій, власне, віддзеркалився у його творах. Але, на жаль, роздуми «уводять» автора роботи у бік загально-теоретичних питань, пов'язаних із поняттями «жанр», «стиль», «інтерпретація» тощо. У зв'язку з цим хотілося б дізнатися, чи намагався дисертант віднайти літературу, де було б зазначено, як і коли сам Ф.Шопен виконував свої фортепіанні концерти? Чи залишилися спогади про це? Адже роблячи присвяту Ф.Калькбреннеру на титульному листі Концерта *e - moll*, важко уявити, щоби молодий Ф. Шопен ніде не виконував цей твір.

В наступному підрозділі в результаті порівняння музики Ф.Шопена з його талановитими попередниками (Ф.Куперен, В.Моцарт, Й.Гуммель, Дж.Фільд), сучасниками (Ф.Мендельсон, Ф.Ліст, Р.Шуман, Н.Паганіні) та послідовниками (метод А.Корто відносно музики К.Дебюссі та М.Равель), – ми отримуємо, нарешті, докладний розгляд стилю фортепіанної творчості Ф.Шопена. Узагальненням всього попереднього аналізу став стилістичний «портрет» композитора, складання якого конче необхідно сучасному виконавцю для отримання відповіді на запитання «як виконувати музику Ф. Шопена?». Продовження відповіді ми спостерігаємо також і у наступних двох розділах роботи.

У Другому розділі подається розгляд фортепіанних концертів Ф.Шопена у вимірі інтерпретології. На основі аналізу робіт з теорії виконавського мистецтва автор створює, нарешті, реконструкцію «виконавської моделі» Шопена-віртуоза, але, в ній, на жаль, польський геній характеризується не як виконавець, віртуз, і т.і., а як засновник педагогічної школи. Дуже позитивною рисою «портрету» Ф.Шопена тут постали педагогічні принципи польського майстра через аналіз його позначок у нотних текстах та спогади його учениць.

Декілька раз здобувач згадує у тексті своєї роботи «Методу» (сторінки дисертації 60, 61, 62 та ін.), посилаючись на книгу М.Томашевські «Chopin: Człowiek, Dzieło, Rezonans»<sup>2</sup> (1998). Хотілося би більш докладно дізнатися, про яку саме «Методу» йде мова? Адже найбільш відомою роботою, в якій прийняв участь Ф.Шопен, була знаменита «Méthode des méthodes»<sup>3</sup> Ф.Фетіса і Й.Мошелеса, для якої Ф.Шопен написав три фортепіанні етюди, які, на прохання упорядників дещо спростив (порівняно з ор.10 та 25), хоча це питання доволі дискусійне. І як власне ця «Метода» вплинула на фортепіанні концерти Ф.Шопена?

Нарешті, в середині розділу з'являються відомості про створення Концертів та їх роль у творчій біографії Ф.Шопена, подається стислий аналіз форми і драматургії обох творів. На завершення автор знову «уводить» нас у теоретичні роздуми щодо проблем фортепіанного виконавства, осмислюючи поняття виконавського стилю, виконавської та стильової інтерпретації, обговорює питання виконавської атрибутики у концертах.

Третій розділ, власне, присвячений типології виконавських інтерпретацій фортепіанних концертів Ф.Шопена. Автор диференціює піаністичні версії зазначених творів за:

- класичною моделлю – Я. Олейнічак і Д. Чоні (Перший концерт); Н. Фрейре і А. Сагалова (Другий концерт);
- романтичною моделлю: Ар. Рубінштейна і Х. Буніатішвілі (Другий концерт); Г. Черни-Стефанської та Я. К. Бройї (Перший концерт);

---

<sup>2</sup> Tomaszewski M. Chopin: Człowiek, Dzieło, Rezonans. Wydawnictwo Podsiadlik-Raniowski i Spółka, Poznań, 1998.

<sup>3</sup> Повна назва видання: Méthode des méthodes de Moscheles et Fétis. ; Etudes de perfectionnement composées pour le Pianoforte par F.Chopin, Ch.Döhler, Heller, Ad.Henselt, F.Liszt, F.Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Rosenhain, Schubert, S.Thalberg, Ed.Wolff etc.

– змішаною моделлю: версії А. Кобаясі і А. Баришевського (Перший концерт); Ф. Шаплена і К. Цимермана (Другий концерт).

Іншим виміром порівняння став гендерний аспект інтерпретації, де розглядаються виконавські версії К.Аппау, Лан Лана – Б.Давидович, М.Аргеріх.

Роботу завершують Висновки, які логічно побудовані, та в повній мірі розкривають зміст поставлених завдань. Таким чином, можемо констатувати, що отримані автором наукові результати є цінним внеском в сучасне музикознавство. Тим часом обов'язок рецензента примушує задати додаткові запитання та поділитися своїми міркуваннями задля наукової дискусії:

1. На с. 40 роботи Ви пишете: «...такі композитори, як Ф. Шопен, були поліжанристами, що означає не лише багатоманітність опрацьованих ними жанрових моделей, але й стосується жанрового змісту окремо взятого твору, у якому можуть сполучатися ознаки декількох жанрів». Які саме інші жанри відіграли суттєву роль у формуванні музичної мови Концертів? Як впливає на крупну форму в Концертах принцип мініатюризму і чи відбивається він у виконавській специфіці задіяного Вами аналізу інтерпретаційних версій?

2. На с. 56 дослідження Ви наводите дуже вдалий вислів Е.Фішера: «...звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: нотного тексту, інструмента та виконавця». Але другий пункт Ви практично пропускаєте. Хоча на с. 93, 171 роботи Ви згадуєте термін «*HIPP* (або *HIP* – *historical informed performance* – історично інформоване виконавство; українська аббревіатура – *ІІВ*)», в дисертації це поняття Ви пов'язуєте з текстом твору, але ніяк не аналізуєте конкретно властивості шопенівських інструментів. В зв'язку з цим запитання: на яких інструментах грав Ф.Шопен? Як вплинули властивості інструментів того часу на піанізм Ф.Шопена? На нашу думку, ця інформація має безпосереднє значення для розуміння шопенівського стилю, який, демонструє авторське відчуття інструменту та його можливостей. До цього також зауважимо, що останні Міжнародні конкурси піаністів імені Ф.Шопена у Варшаві відбувалися саме на історичних інструментах.

3. На с. 49 Ви слушно зауважуєте, що «портрет» Ф.Шопена треба розглядати «у дзеркалі не лише його епохи, але й ширше – як нашого

сучасника», оскільки виконавців його музики цікавить, насамперед, «увесь Шопен». Які сучасні можливості репрезентації фортепіанних творів минулих епох є сьогодні в арсеналі виконавців світу для актуалізації розуміння й сприйняття фортепіанних концертів Ф.Шопена?

Наведені зауваження та запитання жодним чином не впливають на позитивну оцінку рецензованої роботи, а лише вказують на її відкритий характер і перспективу подальшого вивчення зазначеної проблематики.

Ступінь актуальності обраної теми, обґрунтованості наукових положень, висновків, сформульованих у дисертації, їх новизна свідчать про високий професійний рівень автора. Анотація стисло і сконцентровано передає основні положення праці. Наукові результати дослідження висвітлені у 4 наукових публікаціях, три з яких – статті у фахових виданнях категорії Б, відповідають вимогам МОН України і кількісно, і за змістом. В роботі не виявлені порушення академічної доброчесності.

Отже, підсумовуючи все вищенаведене, можна констатувати, що наукова праця «Виконавські версії фортепіанних концертів Ф.Шопена в музичній практиці ХХ – початку ХХІ століть», в повній мірі відповідає вимогам МОН України до дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво, а її автор Книш Павло Олегович заслуговує на отримання пошукуваного наукового ступеня.

Кандидат мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи,  
професор кафедри спеціального фортепіано  
Харківського національного університету  
мистецтв імені І. П. Котляревського

Чернявська М. С.

