

**ВІДГУК****офіційного опонента**на дисертацію **КНИША ПАВЛА ОЛЕГОВИЧА****«ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА  
В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ»,  
представленої на здобуття наукового ступеня доктора філософії  
за спеціальністю 025 — Музичне мистецтво**

Рецензування дисертації, присвяченої творчому доробку всесвітньо відомого митця, потребує відповідей на кілька взаємопов'язаних запитань. Чи можна виявити нові аспекти у добре відомій композиції? Що спонукало автора звернутися до відомої постаті? Чи не стане на заваді дослідженню неосяжний океан розвідок про творчість славетного польського композитора?

Навіть короткий огляд сучасної шопеніани демонструє неможливість оминати ці запитання. Адже лише за останні 15–20 років вийшли друком статті Роберта Голдіна і Жанет Лопінські про каденції в романтичному фортепіанному концерті та відмову від них Шопена в обох його творах цього жанру<sup>1</sup>; праці Скотта Діркса і Жан-Жака Айгелдінгера про виконавську манеру Шопена загалом, його виступи з концертами в Парижі і проблеми авторського виконання<sup>2</sup>; дослідження Джуліана Хортона про музичну форму першої частини романтичного концерту<sup>3</sup>. Згадаймо ще й монографічні праці, наприклад, Джеремі Ніколаса чи Адама Замойські, які з позицій музикознавства ХХІ століття переосмислюють творчу спадщину Шопена<sup>4</sup>. Навіть цей стислий огляд переконує, що аналіз фортепіанних концертів Шопена був і залишається «на часі», а аспекти їх висвітлення незліченні. Така зацікавленість концертами

---

<sup>1</sup> Gauldin, R. (2004). New Twists for Old Endings: Cadenza and Apotheosis in the Romantic Piano Concerto. *Intégral*, 18/19, 1–23; Lopinski, J. (2009). Frédéric Chopin: The Reluctant Virtuoso. *American Music Teacher*, 59(3), 17–19.

<sup>2</sup> Dirkse, S. (2013). Demystifying Chopin's Rubato. *American Music Teacher*, 62(6), 27–29; Eigeldinger, J.-J. (2001). Chopin and Pleyel. *Early Music*, 29(3), 388–396.

<sup>3</sup> Horton, J. (2011). John Field and the alternative history of concerto first-movement form. *Music & Letters*, 92(1), 43–83.

<sup>4</sup> Nicholas, J. (2007). *Chopin: his life & music*. Naperville, Ill.: Sourcebooks Media Fusion; Zamojsky, A. (2011). *Chopin: prince of the Romantics*. London: Harper Press.

Шопена і у ХХІ століття демонструє не лише беззаперечну актуальність дисертації п. Книша через «брак інтерпетологічних праць, присвячених аналізу виконавських версій шопенівських творів» (с. 20), а й чудову можливість відкрити нові обрії всесвітньо відомих творів.

Цьому сприяє і чіткий перелік завдань дисертації, і гендерно-порівняльний аналіз в контексті провідних тенденцій гуманітарних наук ХХІ століття, і загальна структура дослідження — раціональна, індивідуалізована й логічна. Стислий огляд історії жанру концерту, акцент на природі виконавській експресії та ґрунтовний аналіз джерел із залученням вітчизняної та зарубіжної літератури стали міцним підґрунтям для узагальнень уже на рівні романтичного концерту і подальшої деталізації на прикладі концертів Шопена. Зазначений рух від загального до конкретного, але з відхиленнями у «спеціальне», суголосне меті дослідження. Порівняння виконавського і композиторського стилів у підрозділі 1.2 «Концертно-фортепіанний стиль як композиторсько-виконавський феномен», зупинки для пояснення змісту термінів на сторінках 25, 27, 34–35, 39 тощо надають викладу послідовності, логічності, вичерпності.

Привертає увагу активне використання фахової термінології та виразне розмежуванням понять «виконавська» і «композиторська» інтерпретації (с. 40), жанрово-інтонаційний, жанрово-стильовий, поліжанровий комплекси (с. 39–40); «стильова інтонація» (с. 49) та інші. Безумовно, вільне володіння термінологічним апаратом — це обов'язкова ознака професіоналізму; проте не завжди можна відчутти таку чіткість у визначеннях, яку демонструє п. Павло.

Глибоким та інформативним є підрозділ 1.3 «Ф. Шопен у дзеркалі фортепіанних стилів історичних епох». Дисертант послідовно розглядає процес формування стилю Шопена, справедливо наголошуючи на його «блискучій» (*brillante*, с. 44) складовій (Гуммель), простежує еволюційні процеси і пов'язує їх із формування викладу дедалі більш мелодично витонченого, різнобарвного і деталізованого за гармонічними засобами і фактурою (с. 45). Однак п. Павло не згадує стильові метаморфози концертів

Шпора, експерименти з концертною формою у Вебера, революційні зміни в експозиції перших частин у трьох останніх концертах Мендельсона, а спрямовує читача лише до Гуммеля і Калькбреннера — тому може скластися хибне враження, що саме у творчості Шопена відбувається стильовий перехід від віденського класицизму до романтизму (с. 42). Дисертант цього не стверджує, однак опрацювання підрозділу вимагатиме від читача певних зусиль, щоб правильно зрозуміти думки автора. Вважаю, що формулювання у цьому підрозділі мали б бути чіткіше й однозначно сформульовані.

Переконливий за викладом і досягнутими результатами другий розділ дисертації «Фортепіанні концерти Ф. Шопена у вимірі інтерпретології». Дискусії дисертанта з музикознавцями і критичний огляд фахової літератури демонструють опрацювання широкого кола суголосних темі дисертації питань. Детально висвітлено два основні в науковій літературі підходи до концертів Шопена і показано поєднання в них камерно-ліричного і концертно-віртуозного начал (с. 66). Вдало розкрито біографічний контекст, залучено факти з особистого життя Шопена (сс. 66, 68); виявлено особливості драматургії та охарактеризовано засоби музичної виразності в обох творах (сс. 68–76); акцентовано «співзвучність» композиторського та виконавського стилів (с. 77), прокоментовано виконавську агогіку (с. 85–86) і парадокси музично-виконавського процесу (с. 89). Примітно, що «голос» дисертанта упевнено звучить поряд з думками музикознавців. Це надає викладу дискусійності і гостроти.

У третьому розділі дисертації масштабно репрезентовано інтерпретаційні моделі виконання концертів Шопена. Дисертант проаналізував чимало творів, розглянув особливості трактування концертів у творчості представників різних піаністичних шкіл і поколінь. Фаховий аналіз дав змогу автору роботи дійти об'єктивних узагальнень і виявити спільні та відмінні риси «інтерпретаційних рішень» — термін надзвичайно точний і вдалий (с. 104). У цьому розділі п. Павло виявляє свої переконання щодо виконавської інтерпретації концертів Шопена, демонструє глибоку

обізнаність із цими творами, уміння витончено сприймати й відчувати концерти митця немовби «зсередини».

Дисертація справляє цілком позитивне враження. Вона інформативна за змістом і загалом логічна за структурою; висновки чіткі й вичерпні. П. Павло, безумовно, добре знається на інтерпретації загалом і багатьох питаннях теорії музики зокрема. Слід наголосити ще й на практичній, а не лише теоретичній спрямованості рецензованої дисертації, що вкотре доводить її актуальність.

Цілком очікувано дисертація містить низку дискусійних положень. Опонент переконаний, що питання і зауваження не нівелюють позитивне сприйняття, а навпаки демонструють, безумовно, науковий характер праці.

1. Твердження п. Книша, що саме в жанрі фортепіанного концерту «вповні розкривається генетична єдність професій композитора та виконавця» (с. 18) спонукає до першого запитання. Екстраполяція зазначеної єдності лише на фортепіанний концерт, попри концерти для інших інструментів численних композиторів-виконавців (Боккеріні, Венявського, Гіндеміта, Діттерсдорфа, Кванца, Паганіні тощо) бачиться дуже вузькою й потребує роз'яснення.

2. Друге запитання стосується оркестрування концертів. Дисертант пише, що Шопен «на високому професійному рівні володів оркестровим письмом» (с. 19). Ця теза є дискусійною з кількох причин. По-перше, її єдиним підтвердженням є посилання на юнацькі фортепіанно-оркестрові твори Шопена, які аж ніяк не демонструють професійне оркестрування. По-друге, немає порівняльного аналізу партитур «ранніх творів Шопена» і фортепіанних концертів, який би дав змогу визначити рівень володіння митця оркестровим письмом. Тож як саме творами раннього періоду Шопена можна підтвердити професійне володіння оркестровим письмом? Які прийоми свідчать про це? Які можна провести паралелі між оркестровим супроводом, наприклад, у «Великому блискучому полонезі» та фортепіанних концертах?

3. Третє запитання стосується твердження автора, що концерти Шопена «стали підсумком попереднього розвитку жанру, з одного боку, а з другого —

знаменували нові обрії його еволюції» (с. 19). Ідеться про «підсумок» ранньо-романтичного концерту (Шпор, Вебер)? Чи дисертант має на увазі віртуозний концерт (Давід, Гуммель, Калькбреннер, Паганіні)? Чи класичний концерт? В усіх трьох випадках трактування концертів Шопена як «підсумок» викликає глибокий сумнів. Шопен не наслідував ані блиск оркестру в концертах Вебера, ані театралізовані контрасти в концертах Шпора. Світогляд польського композитора, утілений в обох його концертах, суттєво відрізняється від світогляду віденських класиків (музикознавці загалом зазначають, що Шопен майже напевно не був обізнаний із концертами Бетховена<sup>5</sup>). Більш логічні паралелі між віртуозними концертами згаданих композиторів, однак і в цьому випадку «підсумковість» Шопена викликає принаймні заперечення, тому що на початку 1830-х років світ не знав ні скрипкових концертів Паганіні, ні концертів та концертино для різних інструментів Давіда, ні фортепіанних концертів Тальберга й Херца. Отже, хотілось б почути переконливі аргументи на користь інтерпретування концертів Шопена як підсумкових у розвитку жанру (стосовно думки дисертанта про нові обрії еволюції в опонента немає зауважень).

4. Четверте запитання стосується тверджень про те, що прокладання шляху до самодостатності фортепіано як концертного інструмента і формування фактури, що вбирає в себе властивості оркестрового звучання, — це основна ознака шопенівського новаторства (с. 19) і що «Ф. Шопен прагне до нової якості звучання фортепіано, трактованого як інструмент-оркестр» (с. 98). По-перше, концепція ліричного концерту, притаманна Шопену, навряд чи є достатньою основою для появи *фортепіано-як-оркестр* (доречний приклад — Фортепіанний концерт ор. 54 Шумана, який емоційно перегукується з концертами Шопена). По-друге, традиційно — і цілком справедливо — такий підхід до фортепіано асоціюється не з Шопеном, а з Лістом, із характерними для його фортепіанного стилю регістровими контрастами, густою акордовою фактурою, октавами в обох руках та іншими

---

<sup>5</sup> Roeder, M. T. (1994). *A history of the concerto*. Portland, Or.: Amadeus Press, 224.

виконавськими прийомами, що дають підстави говорити про оркестрове звучання фортепіанних творів угорського композитора. Відомо, що Шопен виконував свої концерти *без* оркестру, демонструючи пріоритетність фортепіанної партії і другорядність оркестрової, підлеглість оркестру солістові. Тож хотілося би закликати дисертанта аргументувати свою позицію.

Опонент має також три зауваження до роботи. Перше стосується оформлення списку джерел. Поєднання власне наукових, джерелознавчих, архівних матеріалів і посилань на записи виконання на каналі «Ют'юб» призводить до хаотичного чергування наукових праць і аудіо- й відеозаписів музичних творів. Потребує уніфікації і запис прізвищ та імен — повних та ініціалів. Це ускладнює опрацювання списку. Тож доречно систематизувати список і сформувати дві його частини — власне наукові праці і аудіо- й відеозаписи. До речі, чи можна вважати «публікаціями іноземними мовами» музичні твори, записи яких оприлюднені на «YouTube»?

Друге зауваження зумовлене браком у дисертації конкретних прикладів (принаймні, хоча б прізвищ композиторів і назв їхніх творів) для підтвердження теоретичних положень. Ідеться про розмежування етапів становлення концерту (с. 28); «дві загальні тенденції протилежного змісту» в романтичному концерті (с. 28); «різне семантико-композиційне призначення каденцій в інструментальних концертах» (там само); жанрова модуляція і жанрова поліфонія у Шопена (с. 40) тощо. Одного-двох прикладів було б цілком достатньо, аби конкретизувати думку й додати наочності кожній ситуації. Приклади не лише бажані, а вкрай необхідні, коли йдеться про гостро дискусійну тезу щодо домінування оркестру в концерті зрілого класицизму й підпорядкування йому партії соліста (с. 31). Позбавлена належного обґрунтування й конкретних прикладів, ця суперечлива думка цілком втрачає свою валідність у науковому тексті.

Третє зауваження стосується викладу у третьому розділі дуже розлогих біографій виконавців. Про кожного виконавця надано дуже детальну

інформацію, але це лише фіксація фактів, її можна було би значно скоротити. Повну версію біографій виконавців можна було б розмістити в додатку.

У тексті дисертації є кілька прикрих фактологічних помилок. По-перше, у переліку винятків (твори Шопена не для фортепіано соло) є концерти й фортепіанно-оркестрові п'єси, але немає Сонати для віолончелі ор. 65 (с. 18), яку Чарльз Розен назвав «недооцінений шедевр — пізня соната для віолончелі»<sup>6</sup>. На с. 50 ще раз наголошено, що після фортепіанних концертів (1829–1830) Шопен «буде писати виключно сольну фортепіанну музику» (Віолончельну сонату — це 1846 рік). По-друге, Перший концерт Шопен створив 1830 (опублікував у 1833), Другий — 1829 (його було надруковано пізніше за Перший, 1834 року, чим і пояснюється наявна нумерація). Тож речення «два фортепіанні концерти Ф. Шопена, створені у 30-ті роки ХІХ ст...» (с. 19), як і те, що робота над концертами тривала «з 1829-го по 1836-й роки — аж до першого видання тексту другого з них» (с. 65) не коректні. По-третє, етапи розвитку концерту, про які йдеться на сс. 27–28, провокують до низки запитань. Дисертант вказує на розмежування «принципу динамічних просторових зіставлень звукових мас у *concerto grosso* (перший етап, пов'язаний із колективним концертуванням)» і становленням музичних «діалогів» «на рівні солістів, що вирізняються з кожної групи» (сс. 27–28). Однак не вказано, коли і де має пролягти межа між етапами трансформації *concerto grosso*; бракує конкретних прикладів; не зазначено часові накладання (концерти Кореллі опубліковано пізніше, ніж *L'estro armónico* Вівальді!); народження сольного концерту асоційовано з іменами Скарлатті, Генделя і Вівальді (хаотичний порядок імен ще більше заплутує ситуацію). Насправді цей тип концерту вперше з'явився в *Concerti musicali* ор. 6 Тореллі 1698 року.

Усі висловлені зауваження і пропозиції демонструють, що йдеться саме про наукову працю, якою є дисертація П. Книша. Вона очікувано спонукає до дискусії та сприяє уточненню низки положень.

---

<sup>6</sup> Rosen, C. (1998). *The Romantic Generation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 466.

Зміст і структура дисертації Павла Олеговича Книша, обґрунтування актуальності дослідження, детальний огляд численних наукових джерел із теми дисертації і фаховий аналіз виконавських версій фортепіанних концертів Ф. Шопена цілком відповідають «Порядку присудження ступеня доктора філософії та скасування рішення разової спеціалізованої вченої ради закладу вищої освіти, наукової установи про присудження ступеня доктора філософії», затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 12 січня 2022 року № 44.

Вважаю, що дисертація **«ВИКОНАВСЬКІ ВЕРСІЇ ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ Ф. ШОПЕНА В МУЗИЧНІЙ ПРАКТИЦІ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ»** — це самостійне й оригінальне дослідження. Його автор **КНИШ ПАВЛО ОЛЕГОВИЧ** заслуговує на присудження наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю **«025 — Музичне мистецтво»**.

Доктор мистецтвознавства,  
Старший викладач кафедри  
інструментального виконавства  
(за видами)  
КЗВО КОР «Академія мистецтв  
імені Павла Чубинського»



РАКОЧИ В. О.



Підпис *Ракочі В.О.*  
Засвідчую *Н.В. / Н.В. Кошечко*