Міністерство культури та інформаційної політики України
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

Факультет фортепіано

Кафедра спеціального фортепіано

Ілько Аделіна Вадимівна

БАГАТОГРАННІСТЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ВИКЛАДАЧА-ПІАНІСТА ПРОФЕСОРА ОЛЕНИ ПИЛАТЮК

Спеціальність 025 —Музичне мистецтво
Профілізація — Фортепіано

Магістерська робота

Науковий керівник -
Ірина Вікторівна Чернова
канд. мистецтвознавства,
доц. кафедри спец. фортепіано
ЛНМА ім. М.Лисенка

Рецензент -
Тетяна Михайлівна Слюсар
канд. мистецтвознавства,
доц. кафедри камерного ансамблю
та квартету ЛНМА ім. М.Лисенка

Львів – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. РОДОВІД ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ ОЛЕНИ ПИЛАТЮК.....7
1.1 Джерела формування піаністичної майстерності О. Пилатюк……..7
1.1.1 В традиціях львівської фортепіанної школи В. Барвінського.....7
1.1.2 Київська фортепіанна школа як база навчання у О. Качевої.....16
РОЗДІЛ 2. БАГАТОГРАННІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕНИ ПИЛАТЮК НА НИВІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА……....25
2.1. Життєтворчість О. Пилатюк: в контексті камерно-ансамблевого виконавства…….…….....25
2.2. Педагогічні принципи професора Олени Пилатюк.....32
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВА ОСОБЛИВІСТЬ ТВОРУ ЯК ЦЕНТРАЛЬНА ПРОБЛЕМА ПЕДАГОГІЧНОГО ПОШУКУ..…….....39
3.1. Стиль як вищий принцип єдності у педагогічній діяльності.....39
3.2. Концептуалізація виконавської майстерності в проекції на модель фортепіанного твору.....43
ВИСНОВКИ …….....53
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ….....56
ДОДАТКИ …….....62

ВСТУП

Актуальність. Музиканти, які пов'язують своє життя з педагогічною діяльністю, прагнуть стати справжніми майстрами своєї справи. І тут постає питання: що формує майстерність педагога? Досвід чи талант ... Згідно думки академіка Зязюна І. "Педагогічний талант може і не виявитись, якщо педагог не усвідомлює задля чого він працює, куди спрямовує свої зусилля, тобто не розуміє сенсу і технології педагогічної діяльності" [34, с. 4].

Важливо наголосити, що проблема педагогічної майстерності постає в педагогіці вищої школи як: а) результат та визначення вищого рівня педагогічної діяльності; б) вияв творчої активності особистості педагога; в) комплекс властивостей особистості, що "забезпечує самоорганізацію високого рівня професійної діяльності на рефлексивній основі" [34, с. 30].

Як бачимо, феномен педагогічної майстерності — це актуальна і водночас магістральна проблема педагогічного дискурсу, особливо коли йдеться про педагога-музиканта в ситуації високого рівня індивідуалізації у процесі навчання, коли "результати залежать від трьох чинників: хто навчає, кого навчають, як навчають" [34, с. 8].

Гуманістична інтенція, тобто спрямованість на особистість реципієнта, утвердження вищих духовних цінностей. Професійна компетентність вимагає усебічних фахових знань предмета, методики його викладання, педагогіки та психології. Як відомо, існує шість головних здібностей до педагогічної діяльності, як от: комунікативність, перцептивні здібності (педагогічна інтуїція, пильність, сприйняття та розуміння іншої людини — емпатія), динамізм особистості (здатність впливати на іншу людину), емоційна стабільність (здатність володіти собою), оптимістичне прогнозування (розвитку особистості з орієнтацією на позитивне у ній), креативність (здатність до творчості).

Педагогічна діяльність піаніста-викладача Олени Пилатюк, зокрема виконавська, педагогічна та наукова – містить цінний досвід, який потребує вивчення. Адже йдеться про накопичений у процесі концертної діяльності виконавський дослід не лише як виконавця-соліста, але й як концертмейстера та ансамбліста. А ще – численні музикознавчі праці, захист кандидатської дисертації, публікація статей та участь у наукових конференціях – ось лише констатуючий перелік насиченої, різнофункціональної, а головно, продуктивної багатолітньої праці Олени Пилатюк. Будучи піаністкою-педагогом, вона виховала плеяду видатних професійних піаністів, для яких чи не найважливішим стало питання стильової інтерпретації фортепіанної музики, котре завжди проходить "лейтмотивом" у педагогічному процесі. Властиво пошук нових індивідуальних підходів педагога-піаніста до інтерпретації композиторських задумів, є одним з актуальних аспектів даного дослідження.

Мета роботи: визначити складові педагогічної майстерності професора Олени Пилатюк та висвітлити роль стильової інтерпретації як визначального чинника виконавського мислення.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення низки взаємопов'язаних **завдань**, а саме:

1) розглянути родовід піаністичної педагогіки О. Пилатюк;

2) висвітлити риси творчої постаті;

3) висвітлити творчі досягнення О. Пилатюк в аспекті камерно-ансамблевого виконавства;

4) розкрити механізми осягнення музичних стилей у педагогічному процесі.

Об'єктом дослідження є поняття педагогічної майстерності педагога-піаніста.

Предмет дослідження – педагогічна діяльність педагога-піаніста О. Пилатюк.

Методами дослідження є:

1) *дослідницько-пошуковий* – у відборі та систематизації матеріалів;

2) *джерелознавчий* – для опрацювання обраних джерел.

3) *історичний* – при аналізі та оцінюванні історичних процесів та подій у хронологічній послідовності родоводу школи О. Пилатюк;

4) *структурно-системний підхід* – при комплексному дослідженні та висвітленні концертно-виконавської, наукової, педагогічної, культурно-просвітницької та публіцистичної діяльності О. Пилатюк;

5) *інтерв'ювання* – для одержання інформації під час усного безпосереднього спілкування, що допоможе розширити світогляд щодо методів, використаних на практичних заняттях у О. Пилатюк;

6) *соціометричний метод* – для діагностики міжособистісних відносин учень-викладач;

Наукова новизна роботи полягає в тому, що *вперше*:

– простежено та охарактеризовано родовід піаністичної школи О. Пилатюк;

– досліджено та висвітлено загальні творчо-педагогічні досягнення О. Пилатюк у галузі фортепіанного виконавства та методологічно-дидактичної концепції щодо проблем стилетворення;

– проаналізована стильова відповідність інтерпретації в проекції на фортепіанне виконавство.

Методологічною та теоретичною базою дослідження є праці авторів: Бєлікова В., Буцяк В., Вільямон А., Вьольнер К., Гаркуша Л., Гейченко М., Гореявчева Е., Гуральник Н., Давидов М., Данілішина М., Димон М., Дубінець І., Дятлов Д., Економова О., Єрьоменко З., Загладько А., Зязюн І., Іванова В., Карась Г., Катрич О., Кашкадамова Н., Кларк І., Курковський Г., Лю Кешуан, Ляшенко О., Мамикіна А., Масі Н., Мілодан Т., Москаленко В., Нарровей Р., Олійник С., Орной І., Пилатюк О., Полюга В., Поляков А., Проців Л., Румянцева А., Рябов І., Садова

Л., Соланський С., Строцька І., Тарасюк І., Томас Ф., Фархутдінова С., Чередніченко Т., Юзюк Н., Якубовська М.

Науково-практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів в курсах “Історії та теорії виконавства”, “Історії сучасної музики”, а також на практичних заняттях: “Спеціальний клас (фортепіано)” тощо. Праця покликана розширити аналітичне коло довкіл питання постаті та методичних принципів викладача фортепіано. Також дана робота може бути корисною дослідникам інтерпретаційного виконавства, працівникам освітньої галузі та сприятиме підвищенню професійної компетенції музикантів-піаністів та розвитку української академічної фортепіанної школи.

Структура роботи. Праця складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує три розділи: перший “Родовід школи Олени Пилатюк” — розкриває складові та джерела виконавської, та педагогічної творчості О. Пилатюк, основні дидактичні принципи навчання гри на фортепіано, що сформували методичні принципи піаніста-викладача О. Пилатюк. Другий розділ “Багатогранність виконавської та педагогічної діяльності Олени Пилатюк на ниві фортепіанного мистецтва” – висвітлює життєвий шлях педагогині її творчі та педагогічні досягнення, зокрема й дидактичні принципи. Третій розділ “Стильова особливість твору як центральна проблема педагогічного пошуку” — виявляє основні ідеї формування та кристалізації навчальних та методологічних ідей О. Пилатюк у сфері відповідності стильового фортепіанного виконавства, охарактеризовує чільні дидактичні методи О. Пилатюк у спробі досягнення корелятивності стильового виконання. Список використаних джерел містить 68 позицій. У додатку подані ілюстрації.

РОЗДІЛ 1
РОДОВІД ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ ОЛЕНИ ПИЛАТЮК

1.1 Джерела формування піаністичної майстерності О. Пилатюк

Поняття “піаністичної (фортепіанної) школи” трактується науковцями і широкому дискурсивному просторі, проте, вироблено генеральне значення. Це — особливості навчально-педагогічного процесу, до якого зокрема належать і властиві цій школі чинники навчання технічної майстерності, естетично-стильових поглядів, художньо-виразових засобів та особистісного бачення музичних творів, що об’єднуючись крізь історично спрямовану діяльність викладачів — передаються між собою та витворюють, власне, дане поняття. “Однією з характерних якостей є наступність фортепіанної школи. У випадку гідного спадкоємця школа продовжує своє існування та розглядається як науково-творче спрямування” — зазначає Гуральник Н [49; 7, с. 101].

Важливим при дослідженні постаті викладача є школа у якій він навчався, зокрема, у історичному розрізі. Засади київської та львівської фортепіанних шкіл позначились на педагогічній діяльності Олени Пилатюк, однак, синтезуючись та вдосконалюючись - витворились у індивідуальні педагогічні основи професора.

1.1.1 В традиціях львівської фортепіанної школи В. Барвінського

Родовід фортепіанного вишколу професорки Олени Пилатюк походить від львівської піаністичної школи, позначеної унікальними виконавськими та педагогічними постатями, серед яких ім’я В. Барвінського, Р. Савицького, Г. Левицької, І. Крих, М. Крих, О. Криштальського, О. Пясецької-Процишин, Л. Голембо, С. Дайча, М. Крушельницької та О. Ейдельмана — саме вони розвинули у Львові нові традиції та принципи виконавсько-методичного підходу до учнів. Постаті цих піаністів отримали надзвичайно вартісне та якісне навчання, що було активно втілене у їх майбутній педагогічній праці. Однією з учениць Барвінського

була Ірина Строцька, яка високо шанувала свого вчителя та його педагогічні настанови. Складний життєвий шлях піаністки привив ще більшу любов до музики, яка, головним чином, втілилась у викладацькій діяльності. “... в тяжких умовах концтаборів Воркути і Мордовії допомагало мені музичне мистецтво. А одинадцять років заслання музика була моєю провідною зіркою, моїм покликанням, моїм авторитетом ... джерелом існування моєї сім’ї” [24, с. 34].

Представник львівської фортепіанної школи початку ХХ-го століття Василь Барвінський, отримавши, професійний фортепіанний вишкіл у музичній школі К. Мікулі (викладачі М. Яшек-Солтесова, В. Квасницький, П. Бернацька), консерваторії Галицького музичного товариства у Вілема Курца та Празькій консерваторії у Якуба Вірґіла Гольфельда — зберіг та продовжив традиції піанізму своїх педагогів, трансформуючи та синтезуючи їх, відповідно до національного спрямування. У Барвінського “дуже рано сформувалося почуття громадянського обов’язку, і своїм головним завданням він завжди вважав служіння українському народові, його музичній культурі. Все, чого навчав В.Курц, сприймалося В.Барвінським через призму цих переконань, тож він безпомилково знаходив у системі вчителя саме те, що могло бути і надалі дійсно виявилося корисним для української музики” — зазначає Садова Л., наголошуючи над чільною ідеєю творчої діяльності митця щодо “взаємопроникнення професіонального та національного” [52, с.195-196].

“Як лідер однієї з визначних українських фортепіанних шкіл В. Барвінський є продовжувачем двох європейських шкіл, одна з яких сягає до Ф. Шопена через школу його найкращого учня Кароля Мікулі, а друга уособлює прогресивні ідеї музичної педагогіки через чеських піаністів В. Курца та Я. Гольфельда” — зазначає Гуральник Н. Він — “мистець великого обдарування і музичний діяч визначного масштабу, він своїми засадами й своєю діяльністю зробив істотний внесок до сукупного надбання школи Курца” [7, с. 102; 52, с. 195].

Зазначимо, що на формування педагогічних принципів видатного піаніста Василя Барвінського найбільш яскраво вплинули чеські наставники, акумулювавши найбільш прогресивні ідеї, які втілив у власну викладацьку практику. “За багаторічну працю на педагогічній ниві В.Курц випрацював власну педагогічну систему, що ґрунтувалась на засадах чеської фортепіанної школи. В аспекті педрепертуару В.Курц продовжив традиції своїх чеських вчителів – Якуба Віргіла Гольфельда ... та Йозефа Прокша ... За обсягом творів, виконуваних студентами В.Курца, такий репертуар вважався одним із найпрогресивніших на той час у Європі” — наголошує Соланський С. [53, с. 130].

Педагог Барвінський дбав про створення вартісного музичного українського репертуару для учнів, а будучи підпорядкованим наставництву Курца — прискіпливо обирав виконувані учнями твори, адже “був переконаний, що концертуючі піаністи зобов’язані виховувати своїми програмами добрий смак та розуміння музики у слухачів”. Тому “В його методиці на конкретну сферу фортепіанної педагог викладання (як, зрештою, і в Курца) першочергове місце займає виховний аспект. Скажімо, вибір навчального репертуару пов'язаний не тільки з методичною доцільністю але з прагненням виховати патріотичні переконання, національну свідомість, моральні засади, активно розвинути образно-художню уяву учня, збагатити його емоційний світ, виховати в нього любов і повагу до музики” [52, с. 197, с. 200].

Зазначимо, що для розширення музичного світогляду учнів, педагог акцентував на виконанням музичних полоте композиторів різних країн світу, а, головно — українських митців. Будучи композитором, В. Барвінський створив чималу кількість фортепіанного репертуару, зокрема й для дітей (“Мініатюри”, “Наше сонечко грає на фортеп’яні”), що містили піаністичні завдання на національному інтонаційному матеріалі.

Піаніст “пропонував засвоєння музичного матеріалу, спираючись на визначення стилістичних особливостей відповідного творчого спрямування”. Фундаментом методико-педагогічної концепції В. Барвінського вважається педагогіка В.Курца, від якого він “... успадкував такі основні позиції: розвиток музичної виразності в єдності та взаємозв’язку з технічною досконалістю, яка спиралася на відчуття повної м’язової свободи піаністичного апарату. В. Барвінський зберіг традиції своїх учителів: не відділяв художній розвиток від технічного, приділяв чільну увагу деталям у розучуванні музичного твору, продовжував традиції естетики наспівного видобування звуку, уважно ставився до метро-ритмічної пульсації” — наголошує Гуральник Н. [7, с. 103, с. 102].

У піаністах видатний музикант цінував головним чином “особистість, мистецьку індивідуальність з власним розумінням музики та життя, і вимагав її. Він розумів, що у справжнього митця неповторною буде не тільки інтерпретаційна концепція твору, але й усі засоби, якими вона втілюється - звук, темпоритм, фразування, піаністична техніка” — зазначає Садова Л., стверджуючи: “критик підкреслював, що головне у виконавській інтерпретації - розкрити задум твору. Він включав до цього поняття і специфіку авторського стилю, і композицію твору, увагу до виразових засобів і до образного підтексту” [52, с.197, с.198].

Піаніст розумів особливості виконавського мистецтва, зокрема “діалектичну єдність у ньому двох субстанцій, музичного тексту та виконавської інтерпретації ... Сприйняття ... [якої] було підготоване педагогічною системою В.Курца, у якій грунтовне й сумлінне вивчення музичного тексту завжди поєднувалося з плеканням особистості учня” — наголошує дослідниця Садова Л. [52, с. 198].

При вивченні твору спершу спільно з учнем був оглянутий конкретний музичний зміст і стиль, після чого викладач планував “подальшу роботу над технічним опануванням виразових засобів. У центрі виразових завдань, за методикою В.Барвінського, стояла робота над звуком”, осягнення якого

відбувалось за допомогою виконання фрагментів твору з перебільшенням звуку у повільному темпі. “Проблема видобування виразного співучого звуку часто змикається з проблемою виразного фразування. Прагнучи досягнути співучого виконання мелодії, Барвінський вимагає від учня відчути внутрішнім слухом довжину фрази або мотиву, емоційно пережити її” — зазначає Садова Л., наголошуючи, акцентацію піаніста щодо забезпечення виразності у мелодійній фразі, завдяки застосуванню хвильової динаміки, правильної ритмічної організації, зокрема, й агогічними відхиленнями [52, с. 215, с. 216].

Педагогічні принципи Барвінського та Курца містять багато спільних рис, зокрема у психологічному аспекті: “Згадуючи про Барвінського педагога, колишні учні відмічають такі притаманні йому риси, як гуманність, демократичність, терплячість і наполегливість у процесі досягнення накресленої мети, прагнення дати учневі широку музичну освіту, виховати його волю, характер. У своїй педагогіці В.Барвінський був тонким психологом, який вмів знайти індивідуальний підхід до кожного учня” [52, с. 210].

Магістральна позиція методичних засад педагога-піаніста В. Барвінського спрямована на індивідуальне ставлення до навчання, що була притаманна й чеській школі В. Курца. Митець наголошував на цінності художнього розвитку учнів, де акцент надавався художньому, а не технічному виконанню. Чільну роль у вбачав у вдосконаленні педальної техніки, звільнення руху всієї руки, гнучкість зап’ястку. Важливим засобом, що сприяє розкриттю змісту музичного полотна композитор вважав інтонаційну природу звучання та логіку метро-ритмічного розгортання, зокрема акцентував увагу на якості звуку та веденні мелодичної лінії.

Зазначимо, що чільними принципами навчально-виховного процесу в класі Барвінського були й: вимога повної концентрації уваги та зосередженості, розвиток учнівського інтелекту та творчого мислення, робота над виразністю, різнотембральним озвученням фактури, піаністичною технікою, головно,

пальцевою, що було характерним і для його наставника В. Курца. Зокрема, “при вихованні піанізму учня Барвінський більше уваги звертав на випрацьовування співучого повного тону, виразної інтонації, використання вагової техніки” — зазначає Садова Л. [52, с. 211-212].

Василь Барвінський навчав фортепіанну фактуру слухати “диференційовано, поліфонічно, незалежно від її складу (поліфонічний чи гомофонно гармонічний). Виходячи з цих позицій, він прагнув до розмаїтого колористичного забарвлення різних звукових шарів фактури твору”. Педаль, головно, використовувалась як “фактор музичної виразності, що і збагачує тембр звучання інструменту, і змінює звучання фактури фортепіанного твору”. Чільним було й осягнення учнем відчуття моменту взяття та зняття педалі, що характерно проявилось у педагогічній практиці його учнів та наслідувачів — І. Строцької та О. Пилатюк [52, с. 217].

Варто зауважити, що однією із чільних засад педагогічних принципів Барвінського була й робота над технікою. Піаніст “систематично працював над пальцівками, ґамами, інструктивними та художніми етюдами” вимагаючи при їх виконанні ““співного” звуку, не допускав “штивного”, пустого удару”. Тому усі вправи повинні були виконуватись із спільним опануванням виразових засобів. Усі вправи учні повинні були грати щоденно, зокрема, поступово ускладнюючи їх виконання розширенням кола тональностей, наприклад у гамах, тощо. Серед репертуару учні його класу виконували етюди Черні, Клементі, Крамера, Єнсена, Мошковського, Аренського, Скрябіна, Шопена, подолання ж технічних труднощів у творах було зумовлене вивченням полотна поділеного на фрагменти. При тому Барвінський акцентував увагу учнів на розвитку піаністичного апарату, адже він “дбав про гармонійний розвиток піаністичної техніки своїх учнів” [52, с. 212-214].

Творча діяльність Василя Барвінського мала ключове значення для розвитку професійної музичної освіти України. За час педагогічної діяльності його вихованці, отримавши фундаментальну освіту у викладача — впроваджували

принципи виконавських та педагогічно-методичних ідей свого наставника. Серед учнів видатного піаніста-педагога безліч концертуючих піаністів, видатних викладачів: Р. Савицький, Д. Гординська-Каранович, В. Кисілевська, В. Климків, О. Криштальський, Д.Герасимович, І. Крих, Н. Біленька-Лаврівська, О. Пясецька-Процишин, І. Негребецька, М. Крих, Д. Личковська, Н. Кашкадамова, М. Кушнір, О. Созанська, О. Максимов, І. Строцька, зокрема певний час у його класі навчалась й М. Крушельницька [7; 52].

Учениця та сподвижниця засад фортепіанної школи В. Барвінського Ірина Строцька отримала освіту у “Рідній школі” ім. Б. Грінченка у Львові та Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка, про що згадує: “Директором цього престижного музичного закладу був піаніст, композитор, педагог, громадський діяч і врешті відданий патріот всього українського – Василь Барвінський. Тоді в музичному інституті працювала славна плеяда блискучих педагогів … пан Барвінський порадив вчитись грі на фортепіано … перевіривши мої музичні дані – слух, пам’ять, ритм, мене прийняли у підготовчу групу з класу фортепіано до педагога Олени Шухевич [доньки старшої сестри С. Крушельницької] … мій тато звернувся до пана Барвінського з проханням, щоб допоміг вибрати фортепіано з добрим тембровим забарвленням. Він … вибрав кабінетне фортепіано австрійської марки. Відтоді з цим інструментом я вже не розлучалась і так його полюбила, що на ціле життя фортепіанна музика стала моєю провідною зіркою” [55].

Далі Ірина Строцька поступила у музичне училище Львова на фортепіанний відділ, проте, згодом була заслана у концтабір, де познайомилась із багатьма іменитими постатями, серед яких була видатна піаністка, дружина композитора В. Барвінського — Наталія Барвінська, про що згадує: “А чи можу я забути пані Наталію Барвінську? Ніколи! Завжди згадувати буду, цю відому піаністку, яку, ще навчаючись у музичному інституті ім. М. Лисенка, часто зустрічала і насолоджувалась її сольними концертами. Пані Н. Барвінська свого часу закінчила

Празьку консерваторію. Блискуча виконавиця музичних творів багатьох композиторів опинилася в більшовицькому таборі як «ворог народу» ... На старші роки ця інтелігентна талановита особистість ... - донька українського геніального вченого Івана Пулюя, мусила зазнати неймовірних випробувань: насильства і жорстокості, пройти через голгофу мордовських концтаборів” [24, с. 85].

Звільнившись від тяжких концтабірних мук, юна піаністка попрямувала у місто Читу (Забайкалля) до мамері, де згодом отримала посаду викладача фортепіано в музичній школі “... з умовою, що працюючи на педагогічній посаді, буду вчитися, тобто підвищувати свій професійний рівень. Я й сама цього дуже хотіла, тому прикріпили мене до досвідченого педагога — першорядної піаністки з феноменальною пам’яттю неперевершеною технікою — Олександри Крушельницької. Вона в свій час закінчила Московську консерваторію у знаменитого піаніста, професора Г. Нейгауза. За піаністичну діяльність і досконалу гру їй присвоїли звання «свободного мастера». Вчитися в неї була велика честь” — згадує І. Строцька, зазначаючи, що у 1957 році, у місті було відкрито музичне училище, де “директор запросив кількох педагогів з музичної школи до праці, в тому числі і мене. Майже всі педагоги музичної школи стали студентами музичного училища, а деякі з них рівночасно працювали викладачами цього училища. Всі ми здавали вступні екзамени ... Звичайно, я хвилювалася, але заграла добре ... Відразу після вступних іспитів закипіла робота з організації навчального процесу. Спочатку директор призначив голів різних відділів. Мені доручив бути головою відділу загального фортепіано” [24 с. 98, с.104].

Опісля повернення на Україну Ірина Строцька декілька років працювала у музичній школі м. Самбір. Згодом, переїхавши у м. Дрогобич, викладала фортепіанний ансамбль і акомпанемент в музичному училищі, рівночасно працюючи в музичній школі викладачем спеціального фортепіано. А у Івано-Франківській музичній школі понад двадцять років була викладачем фортепіано,

хоча “... де б п. Ірина не працювала на педагогічній ниві, розуміла своє покликання. Віддавала дітям свою наснагу, сердечну теплоту і знання. Успішно розвивала музичні здібності, виховувала любов до музики і розуміння її. Багато її учнів присвятили своє життя музичному мистецтву, стали творчими професіоналами” [24, с. 113].

Піаністка-педагогиня, працюючи у музичній школі №1 міста Івано-Франківськ, прославляла та підпорядковувала усі методичні принципи свого наставника та викладача В. Барвінського. Іманентною рисою методично-педагогічних настанов І. Строцької була першочергова цінність художнього розвитку учнів з технічним вишколом, значущість виразових завдань, праця над звуком, інтонуванням та мелодичністю, фразуванням. Чільною педагогічною засадою В. Барвінського була робота над технікою, зокрема виконання вправ, гам та етюдів, що іманентно присутнє й у вкладацькій методиці педагогині. Учениця Строцької Олена Пилатюк зазначає: “Пригадую, що кожен урок починався з гами. Розуміння потреби виконання гам, головним чином, як мелодії, а не механічного руху пальців — наголошувалось Іриною Миколаївною кожного заняття. Звукотворення, піаністика, аплікатура, артикуляція, ведення фраз, усі грані піаністики були з учнями обговорені. У своїй діяльності користуючись цими принципами також. Наголошу, що гами для мене й досі залишаються фундаментальним аспектом у практичній діяльності піаніста”.

Зазначимо, що індивідуальний підхід до роботи з учнем, що притаманний чеській фортепіанній школі та її сподвижнику В. Барвінському – яскраво проявився й у педагогічній практиці І. Строцької. О. Пилатюк згадує: “Ірина Миколаївна сповідала всі традиції піаністики і творчості свого учителя, що торкалися його чаруючої манери виконання. Він вмів звукотворити, зачаровувати публіку своєю грою, своїми творами. Саме ці початки розуміння музики плекала та прививала мені перший викладач”.

1.1.2 Київська фортепіанна школа як база навчання у О. Качевої

“Характерна риса київської фортепіанної школи – багатовекторність задіяних у навчальному процесі педагогічних засад найповажніших виконавських шкіл: петербурзької, московської, лейпцизької, варшавської, чеської та ін. ...[завдяки гастролям виконавців] публіка мала можливість не тільки опосередковано (через учнів), а й безпосередньо (через гру вчителя) сприймати основи європейського піанізму” [13, с. 134].

1920-ті роки знаменуються появою великої плеяди нових педагогів-піаністів у Києві, зокрема, школи Теодора Лешетицького та його ученці Анни Єсипової, яка у своїй викладацькій діяльності “наполягала на узгодженні техніки з художньою стороною твору, часто наводила приклади з інших мистецтв: живопису, літератури, архітектури … [чільною рисою була й] повага до індивідуальності учня і пошук різноманітних педагогічних прийомів, що сприяють виявленню унікального виконавського стилю вихованця” [13, с. 185, с. 182-183].

Серед їх учнів варто виділити видатного піаніста-педагога Київської консерваторії Маріана Домбровського, який “… був першокласним піаністом. Його гра відзначалась глибиною тону, мужнім характером, великою технічною закінченістю. … Навчання з учнями провадив ретельно, був дуже вимогливим. У виконанні домагався бездоганної закінченості, красивої фрази, точної педалізації, витонченості, проявляючи деколи педантизм: так, наприклад, давав учням новий твір з точними динамічними, тембровими і аплікатурними позначеннями” – зазначає Курковський Г. [23, с. 12-13].

Тогочасна київська фортепіанна школа позначена присутністю інших видатних піаністів, що вплинули як на професійну виконавську сферу фортепіанного мистецтва, так і на викладацьку діяльність майбутніх піаністів-педагогів. Курковський Г. наголошує, що “деякий час у Київській консерваторії

працювали піаністи Ф. М. Блуменфельд, Г. Г. Нейгауз та Б. Л. Яворський … їх об'єднувала спільна риса – неподільна відданість мистецтву, підпорядкування в піанізмі всіх виконавських засобів глибокому проникненню в суть музичного твору. Концертне піаністичне життя Києва проходило цілком під знаком діяльності цих майстрів ...” [23, с. 18-19].

Будучи вихованцем Петербурзької консерваторії та учнем видатних піаністів Густава Нейгауза та Федора Штейна – Фелікс Блуменфельд після праці у своїй альма-матер отримав посаду професора Київської консерваторії (1918-1921), де викладав клас фортепіано та клас ансамблю. Курковський Г. наголошує, що “важливим педагогічним принципом … було прагнення домогтися такого виконання твору, щоб він своєю яскравістю й емоціональністю став доступним і зрозумілим слухачам … він працював з учнями над співучістю гри, рельєфним й яскравим виконанням усіх елементів твору, виховував найтонший слух, на уроках показував цінні прийоми для оволодіння складною фактурою. Особливу увагу … приділяв музичному розвитку своїх учнів, граючи їм симфонічні й оперні твори класичної та сучасної музики” [12; 23, с. 19].

Видатний піаніст, музикант та науковець Генріх Нейгауз обіймав посаду професора у Київській консерваторії впродовж 1919-1922 років. Однією з найбільш важливих сфер його діяльності була педагогічна, що згодом витворилась у піаністичну школу, принципи якої сприяли вихованню наступних поколінь визначних виконавців та педагогів. Одним із важливих аспектів педагогіки Нейгауза є інтерпретація творів, робота над розкриттям можливостей засобів музичної виразовості, що формують художній та музичний смак майбутнього виконавця. Для розвитку художнього мислення учня піаніст звертався до інших видів мистецтв, що сприяло розширенню кругозору та розвитку творчого потенціалу піаністів. Чільним було й виховання усвідомлення стилю музичного твору, що зумовлює використання іманентних технічних вправ [23; 1; 2].

Серед монументальної плеяди учнів М. Домбровського та Ф. Блуменфельда варто виділити Олександра Ейдельмана (1902-1995) — видатного піаніста та педагога. Окрім здобуття фахової освіти, він брав приватні уроки у Г. Нейгауза. Продовжуючи історичний шлях київської фортепіанної школи у Львові, концертуючи та навчаючи фортепіанного мистецтва, його вважають одним із засновників післявоєнної фортепіанної школи Львова [54].

Впродовж перебування у Львові Ейдельман очолював кафедру фортепіано, працював у Музичній школі-десятирічці, зокрема С. Соланський зауважує про створення ним власної фортепіанної школи. Численна плеяда піаністів, яку він виховав, зумовила майбутній розквіт фортепіанної школи Львівської консерваторії. Серед його учнів згадаємо: К. Хучуа, М. Крих та Л. Крих, Л. Луців, Х. Мисюк, Ю. Хурдєєва Т. Старух, А. Пушкар-Задерацька, К. Колесса, Л. Білинська, П. Юрженко, В. Вайцнер, Н. Кашкадамова, Х. Гумецька, О.Качева [53].

Естетичні та виконавські традиції школи Ф. Блуменфельда отримали досить яскраве вираження у інтерпретаційній діяльності Ейдельмана. Головно, це проявилося у виразній інтонаційності, тембрально-динамічній характеристиці музичних образів, повному охопленні закономірностей музичного полотна тощо. Одним із продовжень школи Нейгауза є використання піаністичної техніки “вагової гри”, що притаманне й у дидактичних настановах школи В. Барвінського. Дослідниця Мілодан Т. наголошує на значному впливі школи Т. Лешетицького через М. Домбровського, що зумовило контроль над раціональністю прийомів звуковидобування, збалансованість звучання та смислову завершеність фраз у виконавській інтерпретації [31].

Соланський С. зазначає: “у педагогічній системі О.Ейдельмана провідними виявились принципи романтичної фортепіанної педагогіки, з їх акцентом на емоційній площині, розвитку яскравого образно-художнього мислення музиканта, його творчої індивідуальності, увага до наспівного звучання інструменту”.

Технічна сторона виконання, що допомагала відтворити художній образ твору, слугувала раціональним чинником для досягнення результату творчої діяльності піаніста. Ейдельман розвивав творчий потенціал своїх учнів, орієнтуючись на створення унікальної виконавської концепції кожного твору у розкритті почуттів через динаміку. Емоційно-образна сфера розвитку учня стала головним аспектом педагогічних засад піаніста, який “... вважав важливим вміння виконавця захопити і переконати аудиторію власним баченням музичного твору, викликати співпереживання ... Цінувалася масштабність, "концертність" і темпераментність гри, безпосередність і внутрішня щирість викладу” — зазначає Мілодан Т. Індивідуальний принцип підходу до кожного учня був основою педагогічних основ професора Ейдельмана [53, с. 132; 31, с. 10].

“Він був рідкісним знавцем і майстром різноманітних прийомів фортепіанного виконання, володів надзвичайно ефективними методами навчання, вмів досягти успіху з кожним учнем будь-якого рівня обдарованості та підготованості” — виділено у книзі Сторінки з історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка [54, с. 227].

Учні львівської піаністичної школи, що навчались у Ейдельмана, педагогічна манера якого походить із лона київської школи — розвинули у Львові нові традиції та принципи виконавсько-методичного підходу до учнів, які отримали якісну професійну підготовку, а також активно втілили її у майбутній виконавській та педагогічній практиках. Однією із таких постатей є Ольга Качева, піаністичний вишкіл якої відбувся під орудою Всеволода Задерацького та Олександра Ейдельмана у Львівській державній консерваторії. Будучи здібною студенткою та виконавицею, після закінчення навчання піаністка почала працювати на кафедрі спеціального фортепіано, де згодом здобула вчене звання доцента. Серед її випускників чимало видатних піаністів-виконавців та педагогів, а саме Л. Цап, М. Гумецька, Т. Полянський, О. Пилатюк та інші.

Піаністка О. Качева проявила себе, головно, у ансамблевій грі, виступаючи із багатьма виконавцями. Юзюк Н. згадує: “Гра Ольги Феофанівни вирізнялася щирістю і зворушливістю, її виконанню були властиві технічна та ансамблева досконалість, а також надзвичайно проникливе звукове туше, здавалося, вона “вимовляє” музичні фрази” [58, с. 141].

“Пригадую концерт виступу тріо Лапсюк, Менцінська та Качева з репертуаром Дворжака, Барвінського. Вона була “локомотивом” ансамблю, його головою і серцем. Її руки надзвичайно пластичні та природні, кисть округлена, а рухи малопоказові, недемонстартивні – це пояснювалось, зокрема, її характером та емоційною стриманістю. Хоча, внутрішньо вона була особливо наповненою і глибокою змістом. Ольга Феофанівна дуже скромна особистість, але надзвичайно глибока, неначе, недосяжна певною мірою” — відзначає О. Пилатюк.

Будучи ученицею та наслідницею педагогічних принципів О. Ейдельмана, Качева притримувалась дидактичних засад свого викладача. Т. Мілодан відзначає, що учні Ейдельмана у своїй педагогічній роботі розвивали “у вихованця самостійного виконавського мислення. В центрі опрацювання твору на уроці знаходяться пошуки у сфері інтерпретації та робота над створенням художньо-звукового образу”. Зокрема, професора та його учнів у педагогічній діяльності об’єднувало й “... збереження романтичних засад виконавського стилю – опорного і співучого звучання; емоційності, експресивності та щирості висловлювання; змістовності та яскраво-образної характеристичності трактувань; діалогічної зверненості до аудиторії тощо” [31, с. 11-12].

Чільним у викладацькій діяльності Качевої був творчий підхід до учнів, здатність розкривати унікальні ознаки обдарування, ініціативна праця та вимогливість у роботі для досягнення максимального результату. О. Пилатюк згадує, що підбір програми за відповідними вимогами був спрямований на індивідуальність кожного учня, зокрема, на ріст піаністичних можливостей.

Взаємопроникнення почуттів та розуму з акцентом на емоційно-образне мислення, висвітлення художнього задуму композитора — О. Качева вважала одним із магістральних аспектів виконавства. Мілодан Т. зазначає, що “прерогатива емоційного фактору в навчанні виступає запорукою підсвідомого вбирання стильових особливостей творів різних епох і композиторів. З такими переконаннями пов’язане створення на заняттях мистецької, піднесеної, творчої атмосфери” [31, с. 11].

Качева використовувала й прийоми звуко-рухового комплексу гри, вагову гру та навчання піаністичних навичок поряд із художнім вихованням, що характерно продовжує шлях школи Ейдельмана. Зокрема, її педагогічній діяльності характерним є звернення до розвитку аналітичного мислення. Н. Юзюк зауважує, що “викладач вважала розкриття задуму автора першочерговим завданнями виконання музичного твору, а розв’язання суто технічних питань, на її думку, має бути лише важливим засобом досягнення художньої мети”. Одним із чільних принципів праці над музичним полотном було й відпрацювання технічних прийомів гри, динаміки, теоретичних аспектів [58, с. 140].

Досить обширний репертуар, освоєний її учнями, був однією із основних педагогічних засад О. Качевої. Викладач ознайомлювала учнів з твором, поступово розбираючи всі його складові: від загальних обрисів до найменших деталей. Юзюк Н. згадує: “Педагог вчила нас охоплювати форму твору в цілому, відтак наполягала на більш швидкому суцільному опануванні нового твору, після чого робота зосереджувалася над ретельним, педантичним відпрацюванням його фрагментів”. Першочергово визначався стиль, жанр, основні ознаки музичного полотна, важливим було розуміння концепції композитора, віднайдення відповідного інтерпретаційного чинника, що залежить й від редакції твору [59, с.18].

Образний зміст полотна Качева накладала на асоціативні ряди життєвих ситуацій, що зумовлювало пробудження уявлень та почуттів, і сприяло відповідній

емоційній інтерпретації. Юзюк Н. згадує: “Викладач схвалювала темпераментне виконання романтичних творів, водночас, ми повинні були пам’ятати про те, що кожний емоційний сплеск, кожний відтінок динаміки має бути логічно виправданим”. Також слід відзначити й поради викладача щодо колористичної ролі лівої педалі [58, с. 141].

“Дуже характерним для Ольги Феофанівни був детальний, анатомічний, потактний розбір кожного твору опісля виступу. Це викликало враження, неначе, виконувала твори вона, а не я. Викладач розповідала про наші відчуття, емоційний та фізичний стани на сцені. Вона надзвичайно конкретно та влучно характеризувала наше виконання” - згадує О. Пилатюк. Притаманним для Качевої було прослуховування виконання творів на репетиціях учнів з нотами, остання з яких була “прогоном” всієї програми без них. Пилатюк О. зазначає, що у своїй викладацькій діяльності практикує дану методику, “адже коли музичне полотно є готовим до виконання - тоді відкриваються нові горизонти, можливості спілкування з музикою. Тоді все сприймається через вуха та пропускається через серце, а ноти злегка заваджають слухати”.

Важливим для педагога було навчання розуміння “співочої” мелодії, мелодизму віртуозних пасажів, ритмічне озвучення нот, інтонування фраз, побудова загальної кульмінації твору. Викладач враховувала індивідуальні особливості кожного учня, підпорядковуючи їм відповідні методи та принципи навчання. Під час занять її увага була зосереджена на позбавленні набутих помилок виконання твору, а самостійна ж робота учня заключалась у їх раціональному виправлені. Зокрема, Качева звертала увагу на важливості фактурної гри акордів, схиляла до пошуку аплікатури у відповідному до виконання темпі, наголошувала на високій посадці за інструментом.

Ольга Качева виробила іманентну систему навчання стилістичних настанов, де кожен мистецький стиль та жанр вона пояснювала в емоційній, технічній,

агогічній, артикуляційній, динамічній площинах. Юзюк Н. зауважує: “Художні завдання щодо звукоутворення та артикуляції необхідно вирішувати відповідно до композиторського стилю та загальних стильових засад епохи, разом із роботою над технічними проблемами, пошуку ощадливих рухів, підготовкою пальців, – тобто через усвідомлення проблеми та розв’язання її розумом” [58, с.142].

Зокрема, Ольга Качева викладала й у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інернаті ім. С. Крушельницької, про що Н. Юзюк зазначає: “... вона дбайливо ставилася до своїх учнів, створювала сприятливі умови для розкриття природного обдарування, піклувалася про їхній емоційний стан, фізичне і психологічне здоров’я.”. Головними вимогами для учнів шкільного віку в класі Качевої було досконале вивчення програми, осягнення технічної свободи за інструментом, художність виконання й артистизм [58, с. 143].

“Завжди привітна, усміхнена, наш викладач була людиною шляхетною, надзвичайно доброзичливою і гуманною, разом з тим у ній відчувалася сильна воля та самодисципліна. Своїми строгими, але тактовними зауваженнями вона наполегливо провадила роботу над фомуванням у нас професійних навичок і вмінь, а також виховувала впевненість у своїх силах, плекала моменти взаєморозуміння та приязні, хоча дочекатися її схвальної оцінки можна було тільки тяжкою працею” [59, с. 18-19].

Учениця О.Качевої Олена Пилатюк згадує: “Ольга Феофвнівна мало говорила про піаністику, аплікатуру, а всі засоби музичної виразовості підпорядковувались одному єдиному – розкриттю змісту музичного твору. Вона зауважувала, що музичне виконавство тримається на трьох китах, не залежно від їх порядку – це піаністика, звукотворчість і драматургія (інтерпретація). Вони є взаємодоповнюючі та взаємопов’язані – це триєдинство. Викладач придавала величезне значення розділовим знакам в музиці та засобам музичної виразовості. Її робота зі студентами була завжди системною”. Качева наполегливо працювала

над диференціацією фактури, про яку вказувала: “фактура як косметика, вона може підкреслити щось першочергове і приховати другорядне” — згадує Пилатюк О.

Професор Олена Пилатюк наголошує, що “Ольга Феофанівна була дуже скромною, малослівною і майже ніколи не хвалила студентів. Очевидно, це залежить від психотипу людини, її темпераменту. Втім, я вважаю, що варто завжди налаштовувати атмосферу позитиву як на початку уроку, так і впродовж нього”.

РОЗДІЛ 2
БАГАТОГРАННІСТЬ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ОЛЕНИ ПИЛАТЮК НА НИВІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

2.1 Життєтворчість О. Пилатюк: в контексті камерно-ансамблевого виконавства

Пилатюк Олена Борисівна славиться не лише своєю викладацькою діяльністю, але й науковою, виконавською та методичною. Вона здобула звання заслуженого діяча мистецтв України, є нагородженою Срібною медаллю Національної академії мистецтв України – що свідчить про вагомість постаті у мистецькому просторі України. Олена Борисівна є доктором філософії, професором кафедри спеціального фортепіано, кафедри камерного ансамблю та квартету у Львівській національній музичній академії імені М. В. Лисенка.

Початок навчального та творчого шляху мисткині відбувся у львівській музичній школі (1971-1977 рр.), де майбутня піаністка отримала початкові знання, які у старших класах вдосконалила у музичній школі №1 міста Івано-Франківськ у викладачки Ірини Миколаївни Строцької, де навчалась впродовж 1977-1980 років (тепер Івано-Франківська дитяча музична школа ім. М. Лисенка). Там, зокрема, вона часто виступала на концертах: “ми грали на підприємствах, в дитячих садочках, лікарнях, як правило, кожних вихідних”.

Після закінчення школи вона поступила музичне училище в Івано-Франківську, де здобула середню музичну освіту по класу фортепіано у Ігоря Юрієвича Сербинського та Ірини Миколаївни Новікової, яка була ученицею О. Качевої та познайомила свою студентку з нею. Олена Пилатюк згадує про свою наставницю: “Ірина Миколаївна завжди давала нам складні програми. Приділяла увагу піаністиці, технічному вишколу. Обов’язковим було й постійне вивчення етюдів. Центральним ж у її педагогічній манері був розвиток образного мислення,

звукотворення, інше — засоби, якими це досягається. Вона феноменальний викладач, яка творила і жила музикою”.

По завершенню навчання в училищі Олена Пилатюк отримала там посаду у 1984 році концертмейстера в класі домри. “Домристи грали багато скрипкового матеріалу і коли згодом я працювала в класі Сергія Кричковського, Оксани Бахталовської, Ігора Пилатюка, альтиста Романа Шептура, віолончеліста Любомира Куція, його сина Модеста Куція — вже мала великий досвід роботи з музичними полотнами. Це сприяло певному полегшенню, адже скрипковий репертуар вже був осягнений мною в певній мірі” — згадує О. Пилатюк. Освіту піаністка продовжила у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (далі ЛНМА ім. М. В. Лисенка) в 1984-1989 роках. Її творчому та професійному розвитку сприяло навчання у піаністичній школі Ольги Качевої, Марії Крих та Марії Макари, які зачаровували студентів своєю любов’ю до музики та її викладання. “Процес самовдосконалення, освіти і розвитку ніколи не припиняється, ми весь час вчимося”, стверджує професор [54].

Олена Пилатюк впродовж двадцяти років була провідним концертмейстером музичного училища ім. Д. Січинського в Івано-Франківську, зокрема, в обласній філармонії міста. Працювала також у Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка (тепер Київський державний музичний ліцей ім. М. В. Лисенка), Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької (тепер Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької), а також у ЛНМА ім. М. В. Лисенка, де й продовжує свою педагогічну діяльність до сьогодення.

Важливою гранню висвітлення постаті піаніста-педагога О. Пилатюк постає першочерговий вишкіл професора, який позначений монументальною діяльністю її як піаніста-ансамбліста. Адже саме у лоні камерно-ансамблевого виконавства вона виросла та сформувалась, спершу як виконавець, а згодом і педагог. Як

концертмейстер Олена Пилатюк працювала у класах видатних світових педагогів скрипкового мистецтва, серед яких Захар Брон, Богодар Которович, Ігор Пилатюк. Саме з останніми піаністка отримала не лише професійний розвиток як виконавиця та концертмейстерка, але й побачила яскравий приклад професійної викладацької діяльності, що не була обмежена роботою в класі.

“Завдячую неймовірно роботі в класі свого чоловіка (І. Пилатюка), де я пропрацювала 22 роки. Саме ця школа концертмейстера, стовідстокова готовність на першу лекцію, яка вимагала щоденного заняття — навчила мене бути завжди готовою, навчила розуміння гри на скрипці, її анатомічних та виконавських складнощів. Все це пощастило мені опанувати під час роботи скрипалів та Ігора Михайловича” — зазначає О. Пилатюк.

Працюючи у Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті ім. М. В. Лисенка в класі Богодара Которовича вона поїхала на конкурс в Кльостер-Шонталь, про що згадує: “Ми поїхали з тяжкою скрипковою артилерією: 5 скрипалів – Анастасія Пилатюк, Андрій Білов, Дмитро Такченко, Святослава і Олександр Семчуки. Це був мій перший міжнародний конкурс як концертмейстера, де ми одразу грали на сцені, виконуючи віртуозні пєси, концерти Хачатуряна, Венявського, Чайковського, Моцарта, Сібеліуса. Це було надзвичайно відповідально і цікаво для мене як для піаніста, так і для концертмейстера”.

Будучи грандіозної значимості піаністом-ансамблістом — О. Пилатюк отримала посаду доцента кафедри камерного ансамблю та квартету у ЛНМА ім. М. В. Лисенка. “Дуже цікаво працювати на кафедрі камерного ансамблю, адже це, неначе, «десертна» робота. Важливим аспектом при одночасній роботі з деількома артистами є «співзвучність» партнерів за багатьма критеріями. Можливість їх співіснування. Ансамбль – паритет існування всіх артистів”.

Впродовж років своєї концертмейтерської діяльності, Олена Пилатюк співпрацювала із лауреатами міжнародних конкурсів Олександром Семчуком,

Святославою Семчук, Андрієм Біловим, Дмитром Ткаченком, Анастасією Пилатюк, Назарієм Пилатюком, Марією Стрільбицькою, Федеріко Касіком. Зокрема, вона була нагородженою дипломами, грамотами як кращий концертмейстер Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, серед яких згадаємо Всеукраїнський конкурс скрипалів в м. Хмельницькому (1993 р.), та Всеукраїнський конкурс молодих скрипалів в Івано-Франківську (1997 р.), Міжнародний конкурс скрипалів ім. Б. Которовича у м. Харкові (1997-1999 рр.), Міжнародний конкурс скрипалів ім. М.Лисенка у м. Києві (2000 р.) та Міжнародний конкурс скрипалів ім. К. Флеша в Угорщині (2003 р.), Міжнародний конкурс скрипалів Німеччини у Кльостер-Шонталі (1993 р.), Міжнародний конкурс скрипалів Скандинавії (1995 р.) та Міжнародному фестивалі “В гостях у Айвазовського” у Феодосії (1995 р.). Професор згадує: “Перший мій конкурс [Всеукраїнський конкурс], де я отримала диплом кращого концертмейтера був у Хмельницькій філармонії. Орієнтовно у 1986-1987 роках. Я виступала з цікавим скрипалем і учнем Ігора Пилатюка Андрієм Марудою. Це була надзвичайна історія, адже у той час транзитом проходив новий Стенвей через Хмельницький і мені поталанило грати на новому інструменті. Неймовірно!”. Також О. Пилатюк виступала на Форумі “Зірки планети” (1998-2000 роки) в Ялті, на Всеураїнському конкурсі “Нові імена України” кожного року концертувала зі скрипалями та отримувала звання кращого концертмейстера [54, с. 237-238].

У 1998 році професор мала честь представляти Україну як концертмейстер в групі кращих репрезентантів українського оперного та інструментального виконавства у проєкті “Відродження дружніх стосунків України та Швеції”, де на прийомі у замку короля Густава виконувала музичні полотна разом із солістами Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка Ольгою Нагірною, Михайлом Дідиком та скрипалькою, лауреатом міжнародних конкурсів Анастасією Пилатюк. Концертмейстерська діяльність Олени Пилатюк

зумовила осягнення нею численної частини скрипкового та камерного репертуару (Сонати Дж. Тартіні, Ф. М. Верачіні, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетовена, С. Франка, Й. Брамса, С. Прокоф'єва, М. Скорика, Є. Станковича і безліч віртуозних композицій та концертів для скрипки).

Впродовж концертної діяльності професор виступала на сценах багатьох філармоній, концертних залів України та Європи. Також, сезонно гастролюючи у Фінляндії з 1994 по 2000 роки, вона концертувала не лише як концертмейстр, але й як солістка. З надзвичайно великим ентузіазмом і натхненням професор брала участь й у цікавих та вагомих освітніх проєктах, серед яких "Літня школа Марії Ясінської для українських музикантів" у Закарпатті (1995-1996 рр.), де була єдиним концертмейстером для 48 учасників майстер-курсу для струнників.

Можливість попасти у Швецію музичній сім'ї Пилатюків була зумовлена близькими контактами обох країн, а головно міст — Львова та Ескільстуни. Саме туди Ігор Пилатюк поїхав з українським квартетом, де познайомився з Віллі Форшманом, що очолював аматорський оркестр. Згодом швейцарець приїхав для ближчого знайомства із сім'єю, опісля якого вони отримали запрошення у Швецію. Гастролюючи країною впродовж шести років (1993-2000 рр.) Олена зі своєю музичною сім'єю виконували безліч композиторських полотен, де піаністка виконувала роль концертмейстера. Загалом, період перебування позначений виступами з чисельністю близько 150-ти "сімейних концертів". У 1997 році в шведському журналі "Clasic music" їх сім'я була визнана як "Краща музична родина року". Зокрема їх запрошували виступати у прямому ефірі програми "Доброго ранку Швеція", де Олена Пилатюк разом із донькою Анастасією виконали "Рондіно" А. Вєтана. Про подорож піаністка згадує: "Мене дуже вразила кількість хороших інструментів. Я грала на Каваї. Пам'ятаю, як сіла за інструмент і промовила вголос: «Він сам грає, нічого не потрібно робити». Одразу й згадала

слова Ольги Феофанівни, яка наголошувала студентам: чим гірший інструмент – тим краще для тебе, адже потрібно вміти вийняти душу з будь-якого ...”.

Олена Пилатюк є головою та членом журі безлічі Регіональних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. Серед них назвемо: Всеукраїнський конкурс піаністів ім. В. Барвінського у Івано-Франківську, Всеукраїнський конкурс піаністів ім. Н. Нижанківського у Стрию, Міжнародний конкурс піаністів ім. Ф. Шопена у Львові, Міжнародний конкурс піаністів ім. С. Прокоф’єва у Донецьку, Міжнародний конкурс піаністів “Bechstein” у Києві, Міжнародний конкурс ім. Баліса Дваріонаса в Литві та, будучи однією із наслідниць педагогічних принципів Г. Нейгауза — вона брала участь у суддівстві на Міжнародному конкурсі піаністів “Нейгаузівські музичні вечори” у Кіровограді Її професіоналізм оцінений численною низкою нагород та дипломів на престижних конкурсах різних міст, серед яких Хмельницький (1991 р.), Кльостер-Шонталь (Німеччина, 1993 р.), Франкфурт (Німеччина, 1999 р.) та інші. Впродовж багатьох років Олена Пилатюк є запрошеним професором на Міжнародному піаністичному форумі у польському місті Сянок “Bieszczady bez granic”. Зокрема, професор була головою журі Міжнародного конкурсу “Lviv Kawai” у 2019 році.

Паралельно з виконавською діяльністю піаністка розвиває музичне та освітнє життя України. Одним із прикладів є спільний з сином співака Модеста Менцінського проєкт, де було перевезено для музею Соломії Крушельницької у Львові рояль зі Швеції. О. Пилатюк часто проводить майстеркурси, серед яких згадаємо виступи на Міжнародному піаністичному формі в Сяноку, Музичному університеті міста Тромсе (Норвегія), а також у 1998 ріці під час поїздки до Швеції професор проводила курс в музичному ліцеї Гетеборгу, та у Карлсруе (Німеччина).

Монументальною є й науково-дослідницька діяльність професора Олени Пилатюк. Окрім здобуття наукового ступеня кандидата наук після захисту дисертації у 2006 році на тему “Першовиконання музичного твору як феномен

сучасного соціокультурного континууму”, піаністка опублікувала й ряд статей: “Значення креативної самоорганізації в діяльності музикантів-виконавців”, “Соціо-культурологічні параметри образно-емоційної установки у першопрочитанні музичного твору”, “Роль креативної самоактуалізації в діяльності музикантів-виконавців”, “Виконавські характеристики першовиконання (на прикладі творчого доробку Марії Крушельницької)”, “Аксіологічні парадигми композитора у ставленні до першовиконання своїх творів”, “Роль образно-емоційної установки у процесі підготовки твору до першовиконання”, “Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавцями своїх творів (до 70-річчя від дня народження)”, “Порівняльний аналіз виконань фортепіанного концерту пам’яті Барвінського Віктора Камінського (Етелла Чуприк, Оксана Рапіта, Йожеф Ермінь)”, “Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема” . Спільно з сином Назарієм Пилатюком професор опублікувала статтю “Камерний вимір сучасності: «КИЇВ-ТРІО»”. Згадаємо також, що Олена Борисівна є співавторкою навчального посібника “Нариси з музичної соціології”, написаного разом із Л. Кияновською, А. Скорик та З. Ластовецькою-Соланською.

Її наукова діяльність позначена й виступами на конференціях, серед яких згадаємо: Міжнародна науково-творча конференція “Бетховенські традиції виконавства в просторі камерного музикування XIX-XXI ст. (до 250-х роковин від дня народження Л. ван Бетховена) ”, що відбулась 17 грудня 2020 року у Львові, де вона презентувала доповідь з темою “Концертна діяльність музикантів-виконавців: до питання креативної самоактуалізації в інтерпретації камерно-інструментальних ансамблевих творів Л. ван Бетховена”, а також Міжнародна науково-творча конференція “Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка)”, що відбулась на базі ЛНМА ім. М. В. Лисенка 20 листопада 2019 року, де піаністка презентувала тему “Значення креативної самоорганізації в діяльності музикантів-виконавців”. Олена Пилатюк

була й керівником секційних засідань конференцій, серед яких Міжнародна науково-практична конференція, що відбулась у ЛНМА ім. М. В. Лисенка 14 грудня 2017 року, присвячена 165-річчю академії, де професор керувала секцією “Камерно-інструментальний ансамбль: культурологічний аспект”.

Завдяки надзвичайно високій педагогічній майстерності професора Олена Пилатюк, що підготувала численну кількість лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів — вона була відзначена грамотами та подяками управління культури Львівської обласної державної адміністрації, почесною відзнакою Вченої ради Національної музичної академії України ім. П. Чайковського за значні досягнення у розвитку національного музичного мистецтва та її благодійну діяльність. У 2019 році до святкування 175-ліття Львівської національної музичної академії піаністка отримала почесну відзнаку Срібна медаль Національної академії мистецтв України.

2.2 Педагогічні принципи професора Олени Пилатюк

Як педагог-піаніст, Олена Пилатюк стала сподвижницею кращих піаністичних засад у педагогіці, втілюючи свій багатий концертно-концертмейстерський досвід й у власній педагогічній роботі. “Професія педагога — це можливість направити, навчити учня те, що вміє сам викладач, а захопленість в роботі є основою успіху” — наголошує О. Пилатюк.

Зазначимо, що студенти її класу щорічно здобувають перемоги на багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсах. Серед учнів Олени Пилатюк є численна кількість відомих виконавців солістів, ансамблістів та викладачів, що поширюють засади професійної піаністики в Україні та за її межами. Згадаємо імена Марти Кузій, Мар’яни Бережницької, Наталії Коваль, Ігора Прокопюка, Оксани Шиманської, Наталії Зубко, Анни Гутей, Наталії Сидір та Марії Сидір, Олени Юрченко-Селецької, Августа Шишкіна, Юлії Сухорукової, Валентини

Турецької, Ростислава Федини, Ярослава Мішка, Маркіяна Івашкевича, Анни Шалайкевич, Ольги Деньсюк, Аделіни Ілько, Марії Гулямової та безліч інших.

“Впродовж п’ятнадцяти років моєї праці у десятирічці, де була, власне, моя творча лабораторія, мої учні згодом й продовжували своє навчання в мене у консерваторії. Це істотно полегшувало та сприяло їх професійному вишколу” — зазначає Пилатюк О., згадуючи своїх зіркових учнів Марію Сидір, Наталію Сидір, Олену Юрченко, Анну Шалайкевич, Мар’яну Бережницьку, Наталію Коваль.

“Займатися з учнями — величезна відповідальність! Ти не маєш права “випустити” дитину з рук. Вона є, немов, пластилін, який потрібно постійно ліпити, формувати, спілкуватись, підтримувати її не лише на професійному, але й на психологічному рівнях. Вважаю обов’язковими часті заняття!” — наголошує О. Пилатюк, зазначаючи, що учні її класу є неодноразовими учасниками та лауреатами міжнародних конкурсів, форумів.

Учениця професорки Марія Бережницька отримала диплом на Міжнародному фестивалі “Харків - наш спільний дім”, також отримала ІІ премію на Міжнародному конкурсі “Срібний дзвін” в Ужгороді та І премію, золоту медаль на Міжнародному фестивалі-конкурсі ім. Ф.Шопена. Марта Кузій є нагародженою ІІ премією на Міжнародному конкурсі “Фарботони” в Каневі, отримала IV премію на Міжнародному конкурсі у Франції та ІІІ премію на Х Міжнародному конкурсі ім. М. Юдіної в Санкт-Петербурзі. Наталія Зубко ж славиться дипломом за краще виконання твору Є. Станковича та дипломом на ІІ Міжнародному конкурсі в Каневі, що відбувся у 2006 році. Олена Юрченко-Селецька отримала спеціальні призи на Міжнародних конкурсах Віардо у 2004 році та фестивалі в Сяноку у 2007 році, зокрема вона відзначена ІІІ премією на Всеукраїнському конкурсі у м. Львів, де й нагороджена ІІІ премією Оксана Шиманська. Коваль Наталія отримала диплом на Всеукраїнському конкурсі в місті Хмельницькому у 2006 році. Зокрема, найвищу нагороду “Золотий Парнас” на фестивалі у м. Сянок отримали студенти

Олени Пилатюк Юлія Сухорук, Марта Кузій, Маркіян Івашкевич та Ростислав Федина. Вищезгадані нагороди є свідченням професійної діяльності педагога, що відповідає найкращим традиціям викладацько-піаністичних шкіл [54, с. 237-238].

Чільними принципами педагогічної роботи О. Пилатюк стало кантиленне звучання інструменту, робота над широким фразуванням, розділовими знаками в музиці, диференціація фактури, відчуття музичних стилів, що характерно й для її наставниці О. Качевої. Головним у навчальному процесі є виховання творчої особистості студента у творчому пошуку. Основним кредо викладача-піаніста Олени Пилатюк є “вміння стати на позицію учня, аби допомогти йому самостійно відкрити новий твір”.

Педагогиня вважає, що першочергово надважливим етапом роботи над твором є його показ студенту, де, головно, варто висвітлити моменти звуковидобування для збудження уяви учня та фізично-тактильний аспект для відчуття сили та характеру дотику до клавіатури. Проспівування мелодичних фраз допомагає зробити фразування більш природнім: “Співати, співати, співати і завжди по-різному” — наголошує Пилатюк О., зазначаючи, що “музика народжується від звуку і основне завдання наше — це пошуки відповідного звукового відтворення образу, який спершу уявляю я як педагог і відповідно потім вимагаю від учнів”, що є початковим етапом роботи над концепцією твору. “Педагог та учень, працюючи над твором, ростуть, розвиваються, відкривають для себе нові грані музичного полотна. Щось змінюють згодом, а від чогось відмовляються взагалі, інколи й повністю міняють концепцію цілого. Через те, обираючи відомі твори, я намагаюся відкрити в них щось суттєво нове, цікаве мені та студенту. Очевидно, без новизни у руслі динаміки, агогіки тощо. Занурююсь у поліфонічу тканину, пошук нових барв, фактурну новизну” — зауважує професор.

Професорка пропонує свій варіант тлумачення композиторського полотна, а у спільному творчому із студентом — вони виявляють його виняткові риси, що

сприяє розвитку як творчої особистості конкретного учня, так і вияву його індивідуальності. Цей метод порівняльного аналізу при селекції штрихів, аплікатури, педалізації, темпу, динаміки пробуджує уяву студентів щодо виконуваного музичного полотна. О. Пилатюк наголошує на важливості прослуховування різноманітних інтерпретацій обраного твору, що при оцінюванні та порівнянні зумовлює розвиток творчої особистості учня. Зазначимо, що цей принцип є чільним у педагогічній діяльності Марії Крих-Угляр, вплив якої позначився й на постаті професора Олени Пилатюк. Остання ж у своєму дисертаційному дослідженні висвітлює слова М. Крих-Угляр, як однієї із своїх наставниць, щодо педагогічної діяльності: “треба робити так, щоб ця база була стартовою для талановитої і творчої особистості. Щоб вона могла стартувати далі. Це те, що відноситься до ремісництва, але ремісництва, яке пов’язане із мисленням, з розвитком фантазії, уяви, створення образів. Нашого учня треба змусити довести думку до кінця” [41, с. 139].

“Мої зауваження ніколи не бувають однотипними. Ніколи не були і не будуть! Міняються учні і міняються мої зауваження. На уроках ми, як викладачі, стикаємось з різними індивідуальностями. Через те, немає “готових рецептів”, єдине — це постійний пошук” — акцентує педагогиня.

З власного досвіду можу підкреслити, що значущою рисою педагогічної діяльності Олени Пилатюк є розуміння психотипу студента і принципів роботи з кожним індивідом для досягнення найкращого результату. Деякі студенти здобувають похвалу як мотивацію, а деякі — скромну відзнаку для втримання мотивації. Усі методи роботи зі студентами Олени Борисівни спрямовані на формування у кожного відчуття абсолютної значимості та унікальності, що й зумовлює успіх у спільній праці.

Щодо вивчення творів та готовності їх до концертного виконання О. Пилатюк наголошує: “Вимагаю гру добре знаного матеріалу у будь-якому

фрагменті. На заняттях твір бажано виконувати напам'ять, усвідомлюючи динаміку, розвиток мелодичних ліній, тональний план, адже неперевірена головою пальцева пам'ять є небезаварійною. Це стосується й першого заняття. Робота студента вдома — це вивчення нотного матеріалу", який викладач радить розучувати розмаїтими видами роботи, пропонуючи й "застосовувати при вивченні різноманітні темпи, насамперед повільний та дуже повільний для того, щоб учень міг точніше відтворити текст". Окрім технічних творів, уваги й потребують й кантиленні, які навчають відчуттю дихання у музиці. Наголошення педагогині про потребу "виховувати радість і любов до естради" свідчить про її щиру зацікавленість у демонстрації професійного розвитку учнів на концертних аренах.

Характерним, на мою думку, для педагогічної діяльності Олени Борисівни є глибинна віра у своїх студентів. Згадую випадки, коли за лічені дні до іспиту мені не вдавалось "зібрати програму докупи" і мої руки опускались. У такі моменти Олена Борисівна завжди знаходила відповідні слова підтримки, що не дозволяли мені здатись і допомагали досягти потрібного результату.

Звертаючи увагу на інтонування, викладач наголошує на потребі застосування смичкової артикуляції, що сприяє поширенню арсеналу фортепіанних прийомів. Виконавське мислення повинно підпорядковуватись розвитку природньої музичної думки-фрази, що є культурою фразування. Професор Пилатюк О. підкреслює: "Я проти монотонної, невиразної гри. Ми повинні працювати над будуванням твору і знаходити в ньому основну кульмінацію, чому сприяє органічний зв'язок динаміки з фразуванням. Це протегує розкриттю змісту твору. Сприйняття ж слухачем музики як проявлення відтінків свідчить про виконавську похибку, відсутність уяви та розуміння художнього образу".

Індивідуальний вибір аплікатури для зручності та природності виконання, увага до штрихів, постави за інструментом, праця над динамічними відтінками,

педалізацією, пошуком тембра, робота над піаністичною технікою, організацією піаністичного апарата — є вагомими факторами при вивчені твору.

Професор Олена Пилатюк завжди знаходиться у пошуку: “різних засобів звуковидобування, різних слів, які розбурхають творчу уяву студентів. Намагаюся водночас шукати це у межах їх можливостей, адже немислимо ставити непідсильні для учня завдання. Тому чільну роль у педагогіці відіграє, очевидно, індивідуальність студента”. Адже “педагогіка не терпить байдужих, а урок це завжди пошук, основою якого є музика” — стверджує вона.

Викладач наголошує над ефективністю класної роботи при розучуванню невеликого відрізку твору. Зокрема, Олена Пилатюк зазначає, що: “з лекції студент повинен виходити наповненим знань, розуміння вирішення проблемних питань”. Для вивчення твору професор пропонує виконувати його з нотами без педалі, прискіпливо звертаючи увагу на чистоту інтонування та належність виконання авторського нотного тексту. Також вона виділяє наступні способи занять, кожен з яких почергово чи перемінно повинен застосовуватись: “з нотами за інструментом, за інструментом без нот, з нотами без інструменту, без інструменту і без нот”.

Робота над змістом твору у класі професорки Олени Борисівни, на мою думку, завжди була найбільш захопливою. Іманентно те, що кожен такт музичного полотна був детально розібраний з викладачем. Вона розповідала, надихаючи студентів на роздуми про композиторський задум у всіх найменших елементах твору. Момент оживлення твору навіює в класі атмосферу творчої невловимості, неосяжності, того, що кожен раз боїшся втратити.

Очевидно, значущою є й робота над технікою, де педагогиня наголошує над виконанням гам у різних звукових градаціях, роботою над біглістю та звучанням при швидкому темпі. “Музикант не може жити без гам та вправ, адже вони є основою техніки, тому їх необхідно грати систематично. Графічне уявлення,

прослуховування всіх поворотів та переходів зумовлює можливість змістового наповнення гам, що й сприяє їх якісному виконанню” — стверджує О. Пилатюк.

У дисертаційному дослідженні піаністка зазначає, що іменитий професор М. Крих-Угляр була вельми впливовою постаттю на педагогічній ниві львівської фортепіанної школи. Навколо її діяльності виокремились й основні дидактичні проблеми-ідеї щодо виконання творів: “як навчити студента (учня) доцільно, розумно, переконано і переконливо донести новий твір до публіки, як відділити в цьому зерно від плевели, як знайти ту найважливішу точку опори, яка допоможе вибудувати міцний і гармонійний міст між виконавцем і слухачем”. Цьому підпорядковані й педагогічні принципи Олени Пилатюк [41, с. 140].

У нарисах за 22 квітня 2017 року мною було занотовано: “Мені неймовірно повезло з викладачем. Професор стала для мене дуже близькою. Олена Борисівна — людина, на яку хочеться рівнятись, адже вона показує найкращі риси не лише як професіонал, але й як особистість. Для нас обох дуже важливим є взаєморозуміння та міцний особистісний контакт. Неабияк мотивує її влучна порада, справедлива критика та підтримка. Вона виховує в мені як професійного музиканта, так і допомагає формуванню мого особистісного зростання”. Окрім того, наголошу, що співпраця з Оленою Пилатюк залишає монументальний відбиток на особисті кожного студента.

РОЗДІЛ 3
СТИЛЬОВА ОСОБЛИВІСТЬ ТВОРУ ЯК ЦЕНТРАЛЬНА ПРОБЛЕМА ПЕДАГОГІЧНОГО ПОШУКУ

3.1. Стиль як вищий принцип єдності у педагогічній діяльності

“Моє завдання полягає не лише у прочитанні тексту, але й у можливості побачити те, що є поза ним, під ним — це найважливіша викладацька задача”

О. Пилатюк

Рябов І. Зазначає, що “виконавський стиль, як і композиторський, явище багаторівневе ... принципова відмінність між ними: композитор працює над звуковою формою, фіксуючи її у графічному записі, виконавець працює з графічним записом і перетворює його на звукову форму” [50, с. 68].

Разом із розвитком інструментарію, новаторськими змінами та ускладненнями образного змісту музики, зростанням ролі музикантів, виконавців — змінюється й важіль впливу трактування композиторського задуму. На провідний план виходить роль мистецтва інтерпретації, що стає суттєво важливою ознакою виконавської майстерності. Питання щодо інтерпретації музичних полотен є досить складним і малодослідженим у музично-інструментальному виконавстві. Саме слово “інтерпретація” (з лат. “interpretation”) означає пояснення, тлумачення та відтворення мистецьких творів. Даний термін наголошує на існуванні медіатора між інтерпретатором, культурним явищем та слухачем.

У виконавській та педагогічній практиці поняття “стилю виконання” появляється наприкінці XVIII століття, а сам термін трактується засобом висловлювання та манерою виконання. У XIX столітті роль стильового виконання посилюється, починають з’являтись педагогічні праці присвячені даному питанню. На межі XIX — XX століть питання стильової відповідності виконання отримує чільну роль у виконавській практиці, адже головним стає питання точного відтворення нотного тексту, втрачаючи роль “емоційності” композиторського

задуму. Проте, цей час знаменується появою багатьох наукових досліджень, музично-теоретичного осмислення доробків безлічі композиторів — на арену виходить розуміння відповідності стилю з емоційною складовою. У XX та XXI столітті відповідність стильової інтерпретації посідає провідне місце у науковій та практичній діяльності багатьох дослідників, зокрема й виконавців [6].

Найбільш вагомі ідеї музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного, музикознавчого, виконавського, зокрема, навчально-методичного характеру, що висвітлюють поняття стильового виконавства містяться у різноманітній науково-літературній спадщині. Дискусія проблеми музичної інтерпретації відбувається вже понад століття між різними науковими сферами. Їй приділяли увагу у галузях психології, філософії, естетики, мистецтвознавства, музикознавства та, головно, виконавства.

Поляков А. зазначає, що “стиль – точка перетину кількох «реальностей»: особистості творця та навколишнього його світу, процесу та результату творчої діяльності ... стиль, через особистість художника вбирає в себе риси навколишнього світу, відбиваючи естетичні закономірності та канони. За допомогою стилю ми можемо почерпнути необхідну інформацію для адекватного трактування музичного твору”, що є вагомим чинником для дослідження питання стильового виконання музичного полотна [47, с. 29].

Полюга В. стверджує: “музична творчість – є своєрідним виразом здатності людини інтерпретувати духовно-естетичне в творчому процесі, а крізь нього і становлення власного “Я””. Інтерпретацією вважають “одним із видів творчої діяльності людини, цілісним, багатокомпонентним динамічним процесом, результатом якого є розуміння вже існуючого і створення нового, своєрідного, індивідуально-особистісного на основі суб’єктивної взаємодії тексту та особистості виконавця-інтерпретатора” (за Гаркушою Л. та Економовою О.). Мистецтвознавча сфера розглядає інтерпретацію як освоєння і нове прочитання

твору, як процес особистісної звукової реалізації композиторського нотного тексту. “Для ... інтерпретацій є, по-перше, характерним взаємозв’язок об’єктивних і суб’єктивних факторів, які впливають на пізнання твору. По-друге, проникнення в задум митця й адекватність його відтворення відбувається на основі декодування об’єктивної суті твору з включенням таких суб’єктивних механізмів особистісно-психологічного плану, як асоціативність сприймання, емоційна реакція тощо”, наголошує Ляшенко О. [46, с. 94; 4, с. 522; 27, с. 61].

Музикознавство охоплює основні проблеми вивчення механізму інтерпретації музичного твору, зокрема структури інтерпретаційного процесу виконавської діяльності. Це творчий процес, що підпорядковує волю інтерпретатора під волю композитора, або авторська концепція музичних виразових засобів у наявному музичному полотні. Інтерпретація є тривалим процесом опанування і розкриття ідейно-образної сфери авторського твору виконавцем. Надважливим аспектом є її особистісний характер, як індивідуальне втілення виконавцем музичного полотна. Москаленко В. стверджує, що “одним з головних завдань музичної інтерпретації є формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору”, зазначаючи, що інтерпретація має три значення у музичній практиці: позначення галузі наукового знання, осмислення й тлумачення музичного твору та результат діяльності [29; 32, с. 8].

Стильова інтерпретація на базі виконавських постатей та їх відтворення музичних полотен досліжували М. Давидов, Н. Кашкадамова, О. Садова, І. Рябов, Н. Юзюк, М. Якубовська, Н. Масі, які висвітлили принципи стильових виконань різних творів видатними піаністами, їхні унікальні новаторські бачення композиторського полотна та його інтерпретації. Саме виконавці найчастіше стикаються із завданням відповідності стилевої інтерпретації композиторського задуму. Вагомими стали також напрацювання, здійснені на основі самих інтерпретаторів-піаністів. Ці дослідження заклали фундамент фортепіанної теорії

інтерпретування композиторських творів, підкреслюючи важливість особистого творчого відношення виконавця до музичного полотна, що є основоположним у репродуктивній концепції втілення композиторського задуму. “Основні сучасні вимоги до відтворення образного змісту музики — переконливість, самобутність, відповідність авторському задуму — жанру, стилю, формі” – зазначають дослідники Л. Гаркуша та О. Економова [4, с. 522].

Галузь музичної педагогіки висвітлює безліч наукових досліджень щодо виконавської інтерпретації, зокрема методи її осягнення. Важливим стає теоретичне обґрунтування та можливість реалізації принципів стильового підходу інтерпретації у навчальному процесі. Левину частку трактатів накопичили й методичні праці з фортепіанного виконавства, у яких висвітлюються питання розвитку художнього та творчого потенціалу учнів, їх вмінь до художньої інтерпретації. Педагогічні принципи полягають у навчанні оволодіння психологічним налаштуванням щодо твору, історичним баченням контексту написання полотна, життєтворчості композитора, стилю епохи, розвитку художнього та творчого потенціалу, стимуляції творчої фантазії, що впливає на ритмо-інтонаційний, тембро-динамічний, артикуляційний, драматургічний пласти музичного виконання. Для розвитку стильової інтерпретації музики учневі індивідуально розвивають бачення взаємозв’язків мистецтв, що краще допомагає осягнути розуміння творчого задуму композитора, контекстуальне розуміння стилю, а також володіння різними технічними прийомами гри. Лю Кешуан зазначає: “виконавець, оволодіваючи певними закономірностями художніх творів, переосмислює їх «головну думку» і «головне почуття», намагається в художньо-образній формі презентувати своє розуміння образного змісту музичного (фортепіанного) твору, перевтілюючи його у власній інтерпретації” [26, с. 218].

Науковці виділяють поетапний принцип розбору твору: цілісний аналіз полотна, його структури, розбір музичної мови, стилю, визначення його художньої

ідеї, огляд особливостей виконавського стилю та почергова інтерпретація розділів твору. Завершальним є етап узагальнення всіх деталей та визначення взаємозв'язків виконавських засобів для художньої реалізації. Мамикіна А. вказує, що "в основі виконавської інтерпретації знаходиться, перш за все, глибоке розуміння авторської концепції та її трансляція в процесі виконання музики. При цьому художній образ твору збагачується внесеним до нього суб'єктивним світом почуттів і майстерністю самого інтерпретатора" [56; 29, с. 191].

"Виконавець є посередником між автором і слухачем, але добрий виконавець, крім свого професіоналізму, є ще трохи і гіпнотизером. Якщо він не має внутрішнього магнетизму, то слухач вийде байдужим і не переконаним ... Емоційний стан виконавця, відповідний до даного твору і емоційний контакт, через який він володіє слухачем, найчастіше стають тим міцним містком, по якому духовна енергія переходить від композитора попри виконавця до слухача. Проте виконавець теж повинен замислитись, яку композиторську істину він донесе до публіки" — вказано у дисертаційному дослідженні О. Пилатюк [41, с. 139].

Прочитання авторського тексту — є основою для його подальшого інтерпретування виконавцем. Професорка Пилатюк О. зауважує, що "прочитати авторський текст — це не лише виконати вказівки у нотах. Це означає можливість віднайдення тієї іманентної індивідуальної риси творчості, що відрізняє почерк кожного композитора. Адже текст може сказати набагато більше, аніж слова".

3.2 Концептуалізація виконавської майстерності в проекції на модель фортепіанного твору

Постійний творчий пошук у класі О. Пилатюк відбувається в межах фізичних та психологічних можливостей учнів, що й сприяє відповідному та професійному навчанню. "Музика народжується від звуку і основним завданням є пошуки найбільш відповідного образу, що уявляє спершу педагог, а згодом й

учень” — зазначає професор. Чільними принципами є показ студенту вчительського виконання твору, прослуховування його різних виконань, що при оцінюванні та порівнянні розвивають творчу уяву.

Для відтворення звукових характеристик О. Пилатюк наголошує на важливості створення природності музичного фразування, чому сприяє чуття дихання при аналізі вокального виконавства. Педагогиня акцентує і на значущості підбору словесного тексту до музичного полотна, що “задає виконавцю настрій, який створює відчуття щирості та яскравості інтерпретування”.

Відтворення авторського задуму зумовлене й вибором темпу та ритму, які учень повинен “відображати відповідно до задуму автора, що першочергово відображено у характеристиці музики, стильових особливостях твору, і, очевидно, можливостях виконавця. Головною вимогою є виправданість обраного темпу загальним змістом твору і розвитком музичної думки” — виділяє педагогиня.

Олена Платюк з великою відповідальністю ставиться до питання вибору аплікатури, від якої залежить не лише фразування, але й динаміка, артикуляція: “Слід підбирати зручну аплікатуру, яка сприятиме природності виконання. Цінним є направлення учня до самостійного вибору індивідуальної аплікатури. Вибір ж випадкової аплікатури є неприпустимим! Моє завдання — підбір раціональної аплікатури, яка “загострить” увагу студентів на художньому результаті обраного варіанту. Використання однакової аплікатури в аналогічних фрагментах допомагає руці запам’ятати позицію”. Значущим є ознайомлення виконавця з авторською аплікатурою, редакторськими варіантами та подальшим пошуком індивідуального розв’язання виявлених завдань, що буде спрямоване, головним чином, на розкриття змісту твору.

Для віднайдення зручної аплікатури викладач радить виконувати фрагменти твору у різних штрихах, що надалі сприятиме технічній вправності. Аплікатурні складнощі спричинені фізіологічними проблемами, зумовлюють прояв

винахідливості педагога, що при виборі зручності аплікатури додає міцності пальцям та сприяє досягненню відповідних динамічних відтінків.

Важливою умовою професійного підходу до вивчення та виконання твору є відповідна артикуляція, адже “виконання штрихів часто буває неточним. Стакато підмінюють портаменто, легато - нонлегато. Робота над артикуляційними прийомами є вирішальною у шкільному вихованні майбутнього музиканта, де, головним чином, навчається розуміння та втілення штрихів у практиці”. Відповідно, кожен штрих охоплює й певний прийом виконання. Досягнення свободи опанування штрихів зумовлює відтворення звукової різноманітності. Пилатюк О. вказує, що “формування звукових уявлень тісно пов’язане із завданням певних стильових особливостей твору, де кожен прийом спрямований на відображення характерної риси композиторського стилю”. Чільним є й знання будови інструменту, його виконавських, акустичних можливостей. При пошуку протяжності звучання професор рекомендує: відсутність фізичного напруження, пластичність та доцільність рухів, їх відповідність розвитку музичної думки: “постава повинна бути природньою, вільною. Рука без напруги занурюється в клавішу, її вага передається пальцям, які при контакті з інструментом передають опору на кінчики. Саме вони створюють звук”.

Артикуляційні прийоми залежать, головним чином, від образу, характеру та змісту твору, що зумовлені відчуттям тембру інструмента: “легато, на перший погляд, не можливо досягти на роялі. Евентуальним це стає лише при вірному уявленні його звучання, як людського голосу, віолончелі, скрипки”.

Значення динаміки при інтерпретації свідчить про розвиток не лише технічної сторони виконавства піаніста, але й образно-творчої. “Колористичні можливості роялю повинні сприйматися як результат художньої уяви, що визначається багатьма факторами, серед яких: розвиток фрази, частини чи цілого

твору. Саме синтез нашого слухового досвіду, отриманий в практичній діяльності, втілюється у роботі над різними градаціями звуку” — зазначає викладач.

Динамічні градації є чільними при інтерпретаційній практиці. Пилатюк О. вказує, що при висхідному русі (гамоподібний, арпеджійований, тріольний) варто робити крещендо, а при низхідному, відповідно, передбачається димінуендо, яке спершу починається у супроводі, а тоді у ведучому голосі. Крещендо ж потрібно навпаки. “Слухач не повинен відчувати окремішність відтінків, він має відчувати істотну потребу музики у них” – стверджує О. Пилатюк. Зокрема, зазначимо, що педагогічні настанови професора вказують й про важливість градації внутрішніх відтінків, що зумовлюють використання певних прийомів гри.

“У кожному творі та стилі форте і піано є різними, а помилкове виконання динаміки змінює, закладений композитором, образний зміст музичного полотна” – зазначає професор. Виконання динаміки піано повинне бути при підкресленій чутливості, відповідальності та зібраності розташованих близько до клавіш пальців з м’якими рухами рук: “піано — це як нічний прохід кімнатою, де всі сплять. Ти стараєшся бути обережним, тихим, зосередженим, не робиш різких рухів”. Виконання форте зумовлене використанням цілого корпусу. Педагогиня вказує, що гра акордів у гучній динаміці повинна виконуватись гнучкою, плавною рукою, що пом’якшить звук і створить враження “глибини” звучання.

Стрижнем виконавства є й постава за інструментом: “важливо, аби рухи при грі не заважали тому, що робиться на інструменті. Вони повинні бути надзвичайно органічними і природніми. Внутрішній спокій, безпосередній вигляд, свобідні руки і розкута посадка — основа чистоти в грі” — стверджує О. Пилатюк, наголошуючи на обмеженому підйомі над клавіатурою та амплітуді рухомості рук.

Больові відчуття в руках, що часто присутні при виконанні етюдів, віртуозних п’єс тощо, професор радить використовувати зміну динаміки, виділяючи й використовуваний нею метод декількаразового виконання твору без

зупинки: “поступово додавати до цілого виконання наступну сторінці твору. Згодом виконати його декілька раз підряд. Це створює запас технічного фундаменту”.

Важливу роль у виразових можливостях інструменту відіграє педаль, яка продовжуючи фортепіанний звук дозволяє з’єднати різні елементи музичної тканини. Її виконання залежить від акомпанемента, рівня звуку, характеру мелодії. Права педаль виконує чільну функцію колористичного засобу. “Вживання педалі обумовлюється композиторським стилем. Педаль доповнює, збагачує та забарвлює, розширює діапазон тембральних можливостей роялю, надає рельєфності музичному твору. Вона повинна існувати як один із художніх засобів” — наголошує О. Пилатюк, зазначаючи, що “вказувати педаль в нотах немає потреби, адже її неможливо вловити і зафіксувати. Педаль потрібно чути і відчувати”, чому сприяє якісна технічна підготовка піаніста та розуміння образного змісту твору. “Загальновідомо і зазначено в нотах де взяти педаль, а мистецтво полягає в тому, аби почути де її забрати” — констатує педагогиня. Завдання викладача — навчити учня відчувати педаль, що потребує її залучення до відбору художніх намірів виконавця.

У педагогічній практиці Олена Пилатюк надає важливого значення акомпанементу, адже “баси — це основа гармонії” - зауважує професор. Зокрема, акцентуючи на значущості лівої руки, яка визначає характер музики та дає основу її вертикалі. Агогіка займає одне із чільних місць при інтерпретації творів: “Міра агогічних відхилень свідчить про виконавський досвід, музичний смак і відрізняє гру учня від майстра” — вказує О. Пилатюк. При виборі темпу виконання музичного полотна професорка користується принципом співмірності, де “кожен настрій, стан, характер потребує свого утриманого темпу”. Артикуляція, агогіка та динаміка тісно пов’язані між собою. Професор при одночасному виконанні

крещендо та ачелерандо наголошує на виборі обґрунтованого варіанту “співвідношення прискорення темпу та підсилення звуку”.

Ритмічна сторона виконання пов’язана із технічною підготовкою учня та його відчуттям ритму, що є фундаментальним чинником при інтерпретуванні композиторського задуму. Піаніст-педагог О. Пилатюк акцентує увагу на відтворені пунктирного ритму, наголошуючи на важливості синхронного співпадіння звучання. У нагоді стає конкретизація ритмічного рисунку при поліді на найменші тривалості для збереженням темпу та ритмічності. Для виховання почуття метро-ритму велике значення мають і паузи, що додають музичному висловлюванню природність, пластичність. О. Пилатюк підкреслює цінність відчуття міри при виконанні пауз, які: “потрібно виконувати надміру точно”.

Досконале відтворення композиторського задуму зумовлене розумінням та можливістю виконання усіх аспектів музичної мови конкретного стилю. Професор О. Пилатюк зазначає: “Стиль створює час. Робота над стилем зумовлює виконання колористичних завдань, які пов’язані з необхідністю розвитку, перш за все, тембрального слуху. Ми повинні добиватися звуку різних епох”.

Ключовим аспектом виконання стилю є жанрова приналежність творів, що містять конкретні виконавські елементи, на які, головно, варто звертати увагу при інтерпретації полотен. Педагогиня зазначає, що “сформувати фундамент уявлення про стиль допоможе виявлення і опанування характерних звукових формул, серед яких: альбертієві баси у творах віденських класиків, багата орнаментація у творах французьких клавесиністів тощо”.

Чільним при тлумаченні авторського тексту, постає питання використання редакцій композиторських полотен. Пилатюк О. вказує, що актуальним є оперування різними редакціями обраного твору. Професор акцентує увагу й над цінністю вибору та рекомендації студенту найбільш відповідної до оригінального музичного полотна редакції: “на мою думку, редактор повинен притримуватись

відтворення авторському задуму, а не власного. Я віддаю перевагу редакційним виданням, які об'єктивно відображають особливості композиторського стилю. Попри те, ми, будучи виконавцями, також є своєрідними редакторами і при виконанні відбиваємо певні грані поглядів своєї епохи". Про надміру видозмінені редакції піаніст-педагог О. Пилатюк зазначає: "найгіршою рисою редакційної роботи є зміна авторського тексту для створення його кращої милозвучності". До даного типу професор відносить редакцію творів Й. С. Баха К. Черні, Б. Муджеліні, Е. Петрі, Б. Бартока, які позначені динамічним зрушенням та неактуальними контрастами, темповими підвищеннями, перегромадження педалізації, артикуляційних вказівок. "Я ціную уртекст. Проте, необхідність огляду усіх наявних редакцій твору є обов'язковою. Це допомагає створити індивідуальну авторську "неписану" редакцію, спираючись на знання стилю, власний досвід та свою інтуїцію" — підкреслює піаністка.

Педагогічні настанови щодо стилю виконання у класі професора О. Пилатюк першочергово пов'язані з пошуком тембра для виявлення різноманітних звукових характеристик. Робота над конкретним стилем зумовлює винайдення іманентних йому звукових та динамічних характеристик: "Не існує просто стакато, легато, форте чи піано. Це взаємопов'язані речі з прийомом виконання, де, очевидна, роль художнього завдання фундаментальна" — підкреслює педагог.

Формування звукових уявлень тісно пов'язане з роботою над вихованням відчуття жанрової та стильової приналежності творів. "Вивчаючи Фуги Баха, Шостаковича, учень повинен засвоїти складнощі поліфонічної структури, дізнатися прийоми роботи над поліфонією та одержати ключ для подальшої роботи над поліфонічними творами інших композиторів" — зазначає піаністка, наголошуючи, що жанр Фуги варто вчити не лише окремими голосами, але й окремими руками для подальшого відчуття свободи при виконанні. Зокрема, акцентується увага на застосуванні різних темпів, ролі педалізації поліфонічних

творів, що допомагає при імітації дзвінкого клавесинного та незатихаючого органного звучань. Педаль компенсує втрату багатства та тембрової різноманітності. Поліфонічні жанри та варіанти трактування фактури допускають різні способи педалізації, протяжне затримання якої спричиняє “змазування” звучання, яке не варто санкціонувати. Для збереження темпу при ритмічному рисунку довгими тривалостями професорка радить розбивати їх на коротші, що зумовлює збереження відчуття пульсації. Прикладом такого методу може слугувати Фуга f-moll з першого тому ДТК Й. С. Баха, де заповнення довгих тривалостей дозволить охопити цілісність фрази в обраному темпі.

Композиторська творчість епохи класицизму позначена наявністю безлічі музичних полотен. Піаніст-педагог О. Пилатюк зазначає, що одним із ключових принципів виконання творів у даному стилі є відповідальність тривалості пауз: “наявність атаки взяття звуку свідчить й про існування атаки його зняття” — стверджує професор. Провідною рисою стилю є й рухомість рук, яка кардинально відрізняється від виконавства у романтичному стилі: “В класиці рухи строгі, чіткі та економні. Трелі та хроматичні пасажі виконуються у тісному розсташуванні пальців. Рука повинна бути зібраною, але свобідною!”.

Клавесинні та ранньокласичні твори повинні бути виконаними з неповною педаллю, яка набуває магістрального значення у творах Й. Гайдна та В. Моцарта. Саме такий тип педалізації зумовлює відсутність різкого контрасту між педальним та безпедальним звучанням. У творах Л. Бетховена педагогиня пропонує використовувати педаль для створення гармонічного фону, підкреслення та утримання басових звуків, підсилення звукових нагнітань та їх акцентування, зокрема, для забарвлення кантиленних мелодій.

Виконувати музичні полотна В. А. Моцарта професор О. Пилатюк пропонує при виборі редакцій А. Гольденвейзера та К. Мартінсена, які, на думку піаністки, коректно ставляться до авторського тексту, дещо доповнюючи аспекти артикуляції,

динамічних позначень, що сприяє пізнанню учнем авторських нюансів: “можна назвати ці редакції напівуртекстом. Це авторський текст з додаванням певних необхідних вказівок, що надає більше можливостей проявити власне творче ставлення до обраного стилю та композиторського полотна” — стверджує педагог. Для виконання Сонат Л. ван Бетовена професор пропонує використовувати редакцією А. Гольденвейзера, де винесені в коментарі додатки містять цінність у вихованні відчуття стилю та смаку.

Творчість композиторів-романтиків у педагогічних настановах Олени Пилатюк висвітлена багатогранно. Професоркою зауважено, що виконання музичних полотен Ф. Шопена містить унікальні стильові риси: “парадоксально, але навчити стилю Шопена неможливо! Митець не творив у обраному стилі, він створював полотна, підказані душею та серцем. Визначення стилю творів, виявлення їх особливостей — це наше завдання. Ми, зрештою, повинні виконувати твори так, як велить наше серце і душа”.

У музичних полотнах напряму романтизму чільна роль педалі, що кардинально змінила композиторське мислення, приділялась як засобу колористики. Використання педалі значно розширило образну сферу творів романтиків, зокрема найбільш використовуваною була фактурна, або гармонічна педаль, прикладом застосування якої є Ноктюрн Des-dur op. 27 Ф. Шопена. Професор Олена Пилатюк стверджує, що “педаль у різних жанрах та стилях композиторських полотен суттєво відрізняється”.

“Виразність потребує відтінків, а не навпаки” — підкреслює піаністка про динамічні відтінки у композиторських полотнах, наголошуючи над важливістю мислення “не відтінками, а характерами”. Їх різноманіття позначене як жанровими, так і стильовими предиспозиціями. У Сонатах Й. Гайдна форте звучить радісно, у творах Ф. Мендельсона легко, у С. Прокоф’єва відкрито, дзвінко, а у С. Рахманінова “грандіозно, епічно, лірично, що яскраво проявляється

у Етюд-картині es-moll”. Динамічна градація акордових послідовностей висвітлена професором у такий спосіб: “в акордовій фактурі Чайковського форте звучить урочисто, у творах Бартока ударно, в Скрябіна піднесено, стихійно”.

Жанру Ноктюрна притаманні спокійний темп, пластичність і виразність мелодії, плавний акомпанемент. Піаніст-педагог Олена Пилатюк вказує, що “ноктюрни Шопена зумовлюють орієнтацію у даному жанрі не лише у його творчості, але й у полотнах Фільда, Пуленка та інших композиторів”. Жанру вальсу притаманна ритмічна пружність у виконанні третьої долі, використання педалі. Професор наголошує над цінністю розуміння жанрових предиспозицій при виконанні творів: “у вальсах акомпанементу надається величне значення, створення характеру якого, вказує на подальше розгортання музичного полотна”. При виконанні віртуозних творів, жанру етюду педагог пропонує зважати на чіткість педалізації, артикуляцію та ритмічний аспект: “вдосконалення ритмічного малюнку потребує перегрупування, що доцільно студіювати на етюдах Шопена”.

На мою думку, унікальними методами навчальної методики Олени Борисівни в роботі над твором — є праця з технічною стороною виконання пасажів. Пригадую, що виконуючи етюди Ф. Шопена, я завжди отримувала від викладача більше двадцяти можливих варіантів вивчення тузнічно складного фрагменту твору. При виконанні ж тріолей у Сонатах Л. ван Бетовена, Олена Борисівна імпровізовано придумувала словосполучення, що відповідало ритмічній точності їх виконавства.

Педагогиня підкреслює: “рояль може передати всі почуття: радість, пристрасть, глибокий сум. Через те, ми зобов’язані ставитись до інструменту, неначе до живої істоти”. Отже, кожен аспект музичної мови та техніки виконання впливає на інтерпретацію музичного полотна, а, головним чином, й на репрудукування іманентного йому композиторського задуму, відтворення якого є магістральною площиною педагогічних настанов професора Олени Пилатюк.

ВИСНОВКИ

Професор Олена Пилатюк — одна із провідних сучасних піаністів-педагогинь, діяльність якої пов’язана з розвитком фортепіанного мистецтва України. Становлення творчої постаті мисткині відбулось у царині львівської школи В. Барвінського через І. Строцьку, де пройшов початковий період її навчання, а далі — формування піаністки відбулось у класі О. Качевої, яка поєднала методику київської школи О. Ейдельмана, Ф. Блюменфельда, М. Домбровського та певні засади методики Г. Нейгауза. Педагогічна генеалогія стала основою не лише творчої постаті виконавиці О. Пилатюк, але й її методично-дидактичних принципів, що відображаються у викладацькій праці професорки.

Творча діяльність Олени Борисівни Пилатюк гармонійно поєднує у собі і наукову і методичну роботу. Серед численних відзнак, здобутих професоркою, чільну частину займають нагороди за її активну концертмейстерську діяльність не лише в Україні, але й за її межами. Саме вони сформували О. Пилатюк спершу як виконавицю, а згодом і як піаніста-педагога, зокрема, виразно вплинули й на педагогічні принципи професорки. Вона співпрацювала із багатьма видатними виконавцями, лауреатами міжнародних конкурсів, що зумовило осягнення численної частини скрипкового та камерного репертуару педагогинею. Зрештою, Олени Пилатюк є членкинею та головою журі безлічі Регіональних, Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. Паралельно з виконавською діяльністю піаністка розвиває музичне та освітнє життя України, реалізовуючи проведення майстеркурсів. Монументальна науково-дослідницька діяльність професорки Олени Пилатюк у дисертаційному дослідження на тему “Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму” отримала підтвердження наукового ступеня кандидата наук, зокрема піаністка опублікувала й низку статей, що, головним чином, висвітлюють актуальні проблеми фортепіанного та камерно-ансамблевого мистецтв,

багаторазово виступала на міжнародних конференціях. Крім того О. Питалюк є співавторкою навчального посібника “Нариси з музичної соціології”.

Висока педагогічна майстерність професора Олена Пилатюк, що підготувала численну кількість лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів, зокрема фахових виконавців солістів, ансамблістів та викладачів — сприяє поширенню чільних засад професійної піаністики в Україні та за її межами. Основними принципами педагогічної роботи у класі професорки стали кантиленне звучання інструменту, робота над широким фразуванням, розділовими знаками в музиці, динамічними відтінками, педалізацією, піаністичною технікою, організацією піаністичного апарата, індивілуалізацією вибору аплікатури, диференціацією фактури, відчуттям музичних стилів та тембровою колористикою інструменту. Чільною засадою також є виховання багатогранності творчої особистості студента.

Висвітлення центрального поняття виконавської майстерності — інтерпретації є важливим аспектом точного відтворення композиторського задуму, що, головним чином, пов’язане із питанням його стильової відповідності. Так, генеральним аспектом відтворення музичного полотна відповідно до розкриття композиторського задуму постає формування індивідуальної художньо виконавської версії музичного твору, можливість якої реалізується у принципах стильового підходу навчального процесу, що сприяє розвитку художнього та творчого потенціалу учнів. Саме педагогічний процес, розроблений науковцями та виконавцями, сприяє поетапному принципу аналізу музичного твору у ході якого діалог між викладачем та учнем відбувається у детальному розгляді структури полотна, його музичної мови, стилю, художньої ідеї та виявлення особливостей виконавського стилю, визначаючи при тому взаємозв’язки усіх виконавських засобів для його художньої реалізації, адже прочитання авторського тексту — є основою для його подальшого інтерпретування виконавцем.

У педагогічних засадах професорки О. Пилатюк обширно охоплена

проблема інтерпретаційної відповідності виконання композиторського задуму. Серед чільних принципів, що зумовлюють вирішення головних питань виконавської інтерпретації, піаністка-педагогиня акцентує увагу над важливістю: знання будови, виконавських та акустичних можливостей інструменту, вибору редакції твору, прослуховування його виконавських версій, з'ясування та обговорення як стильової, так і жанрової предиспозицій музичного полотна. У методичній практиці наголос ставиться й на пошуку відповідного тембру, природності музичного фразування, підпорядкуванні актуального темпу, метро-ритму та агогічних відхилень, підбору індивідуальної аплікатури, що сприятиме природньому виконанню і зумовлена поставою за інструментом. Зокрема, професорка підкреслює, що провідними виконавськими чинниками є відповідна артикуляція, динамічні градації та використання педалі, як колористичного засобу.

Досконале відтворення композиторського задуму зумовлене розумінням та можливістю виконання усіх аспектів піаністичної техніки та музичної мови конкретного стилю та жанру, що є центральним питання педагогічних настанов професора Олени Пилатюк.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бєлікова В. Інтерпретація як специфічна основа музично-виконавської творчості. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. Тернопіль, 2011. № 2. С. 72-78.
2. Бєлікова В. Педагогічні принципи Г. Г. Нейгауза як основа сучасної музично-педагогічної майстерності. Актуальні питання мистецької педагогіки. Хмельницький, 2018. Випуск 8. С. 8-14.
3. Буцяк В. Педагогічні умови удосконалення фортепіанної підготовки студентів у вищих навчальних закладах на основі історико-стильового підходу : автореф. дис... канд. педагог. наук.: 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. Київ, 2003. 23 с.
4. Гаркуша Л., Економова О. Виконавська інтерпретація музичних творів у структурі професійної підготовки майбутнього педагога-музиканта. Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції (14–15 квітня 2016 року). Київ, 2016. С. 520-529.
5. Гейченко М. Становлення та розвиток проблеми виконавської інтерпретації в Україні. Наукові записки. Випуск 120. Серія: Педагогічні науки. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. С. 114-120.
6. Гореявчева Е. Проблемы формирования чувства стиля и стилистических навыков обучающихся игре на фортепиано. Метод. Работа. Новокузнецк, 2013. 18 с.
7. Гуральник Н. Національна фортепіанні школа як феномен музичної освіти. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: збірник наук. праць. Суми, 2013. Випуск 1 (1) С. 97-109.
8. Давидов М. Аспекти фахового мислення музиканта-виконавця. Київ. С. 93-118. URL : http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?I21DBN=LINK&P21DBN=UJRN&Z21ID=&S21REF=10&S21CNR=20&S21STN=1&S21FMT=ASP_meta&C21COM=S&2_S21P03=FILA=&2_S21STR=apgnd_2013_7_13
9. Данілішина М. Формування у студентів умінь виконавської інтерпретації музичних творів в контексті їх підготовки до професії вчителя музики. Актуальні питання мистецької педагогіки. Вип. 6. С. 20-25. URL : http://apmp.kgpa.km.ua/Files/APMP06/6.pdf
10. Дубінець І. Проблема стилю в практиці видатних педагогів-піаністів. Педагогіка формування творчої особистості у визій і загальноосвітній школі : зб. наук. праць. Запоріжжя, 2009. С. 154-158.

11. Дятлов Д. Исполнительская интерпретация фортепианной музыки: теория и практика : автореф. дисс... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 27 с.
12. Єрьоменко З. Фелікс Михайлович Блуменфельд. Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія / [автор проекту Т. О. Рощина, автори-упорядники Т. О. Рощина та О. В. Ринденко, редактори О. В. Сахарова, О. Є. Степанюк]. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2013. С. 89-93
13. Загладько А. Фортепіанна компонента у концертному житті Києва 70–80-х років XIX століття (за матеріалами періодики) : дис. … канд. Мистецтвознавства. Київ, 2020. 381 с.
14. Іванова В. Музична інтерпретація в контексті розвитку світового мистецтва. Наукові праці. Серія : Педагогіка. Миколаїв, 2017. Вип. 279, Т.291. С.136-140.
15. Карась Г. Музично-виконавська діяльність як вид комунікативно-художньої творчості. Культура - текст - особистість: українські перспективи: зб. тез доповідей Всеукр. наук.-теор. конф., Київ, 1-2 червня 2017 р. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 95-97.
16. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 111-118.
17. Катрич О. Т. Музично-виконавський архетип як модель художнього мислення виконавця. The world of science and innovation. Abstracts of the 1st International scientific and practical conference. Cognum Publishing House. London, United Kingdom. 2020. Pp. 265-268.
18. Катрич О. Музично-виконавський архетип як стильове підґрунтя явищ музичновиконавської творчості. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 37: Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство. Київ, 2004. С. 177–183.
19. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 5: Музичне виконавство. Київ, 2000. С. 59–65.
20. Кашкадамова Н. Фортеп’янно-виконавське мистецтво України: Історичні нариси. Львів, 2006. 616 с.
21. Кашкадамова Н., Мілодан Т. Олександр Ейдельман: Данина шани вчителеві. Львів, 2006. 224 с.
22. Кияновська Л., Пилатюк О., Скорик А., Ластовецька-Соланська З. Нариси з музичної соціології: Нав. посібн. Львів, 2011. 192 с.

23. Курковський Г. Педагоги-піаністи київської консерваторії (1913–1933 рр.). Матеріали до історії консерваторії. Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія. Київ, 2013. С. 8-26.
24. Ліщук-Строцька І. Поранений дух не вмирає : спомини. Івано-Франківськ, 2012. 116 с.
25. Лю Кешуан. Теоретико-методологічні засади проблеми формування образно-драматургічних уявлень у студентів-піаністів педагогічного профілю. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2015. Вип. 18. С. 217-221.
26. Лю Кешуан. Теоретична сутність поняття “образно-стильові відчуття” майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Київ, 2016. Вип. 20 (25). С. 104-108.
27. Ляшенко О. Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. Неперервна професійна освіта: теорія і практика : наук.-метод. журнал. Київ, 2011. Вип. 2. С. 54–64.
28. Ляшенко О. Формування фахової компетентності майбутніх учителів мистецьких дисциплін засобом художньо-педагогічної інтерпретації. Духовність особистості в системі мистецької освіти. Зб. Праць наук. Школи д-ра пед наук, проф. О. М. Олексюка. Київський університет ім. Б. Грінченка. Київ, 2017. Вип. 2. С. 51-58.
29. Мамикіна А. Формування вмінь художньо-педагогічної інтерпретації майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. Наукові записки : Серія : Педагогічні науки. 2017. Випуск 157. Кропивницький, 2017. С. 190-194.
30. Милодан Т. Качева Ольга Феофанівна. Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн]. Київ, 2012. URL: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=11381 (дата перегляду: 27.03.2022)
31. Мілодан Т. Розвиток виконавсько-педагогічних засад Фелікса Блуменфельда та Генріха Нейгауза в діяльності львівських піаністів (1950—1990 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03. Львів, 2009. 19 с.
32. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Навч. Пос. Київ, 2003. 134 с.
33. Олійник С., Тарасюк І. Виконавська інтерпретація як фахова компетентність майбутнього вчителя. Теорія і практика мистецької освіти. Житомир, 2021. С. 20-25.
34. Педагогічна майстерність: Підручник / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін.; Київ, 1997. 349 с.
35. Пилатюк О. Аксіологічні парадигми композитора у ставленні до першовиконання своїх творів. Музичне мистецтво і культура: Наук. вісник ОДМА ім. А. Нежданової. Одеса, 2008. Вип. 9. С. 278-285.

36. Пилатюк О. Виконавські характеристики першовиконання (на прикладі творчого доробку Марії Крушельницької). Молоде музикознавство. Музикознавчі студії: Зб. Статей. Львів, 2006. Вип. 10. С. 167-172.
37. Пилатюк О. Значення креативної самоорганізації в діяльності музикантів-виконавців. Знакові постаті камераліcтики: до ювілейних дат (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка) : ТЕЗИ Міжнародної науково-творчої конференції 20 листопада 2019 року [гол. ред. : Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд.: Ніна Дика] Львів, 2019. С. 39-43
38. Пилатюк О., Пилатюк Н. Камерний вимір сучасності: «КИЇВ-ТРІО». Зб. наук. статей, присвяченої 70-річчю Кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2022.
39. Пилатюк О. Мирослав Скорик у спілкуванні з виконавціми своїх творів (до 70-річчя від дня народження). Музичне мистецтво: Збірка наукових статей. Донецьк, 2008. Вип. 8. С. 40-48.
40. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як психолого-естетична проблема. Вісник Львівського університету. Серія: мистецтвознавство. Львів, 2003. Вип. 3. С. 84 − 91.
41. Пилатюк О. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму : дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 : Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів, 2006. 277 с.
42. Пилатюк О. Порівняльний аналіз виконань фортепіанного концерту пам’яті Барвінського Віктора Камінського (Етелла Чуприк, Оксана Рапіта, Йожеф Ермінь). Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Вип. 29. С. 52-61. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2013_29_8.
43. Пилатюк О. Роль креативної самоактуалізації в діяльності музикантів-виконавців. Музикознавчі студії: Зб. статей. Львів, 2007. Вип. 16. С. 153-158.
44. Пилатюк О. Роль образно-емоційної установки у процесі підготовки твору до першовиконання. Музикознавчі студії: Зб. статей. Львів, 2008. Вип. 18. С. 112-119.
45. Пилатюк О. Соціо-культурологічні параметри образно-емоційної установки у першопрочитанні музичного твору. Мистецтвознавство України: Зб. наук. праць. Київ, 2004. Вип. 4. С. 92-96.
46. Полюга В. Музика. Творчість. Інтерпретація. (Спроба філософського аналізу). 2012. С. 91-94.
47. Поляков А. Формирование стилевой компетентности у студентов музыкально-педагогических вузов в процессе профессионального образования: теория и практика: монография. Екатеринбург, 2015. 192 с.

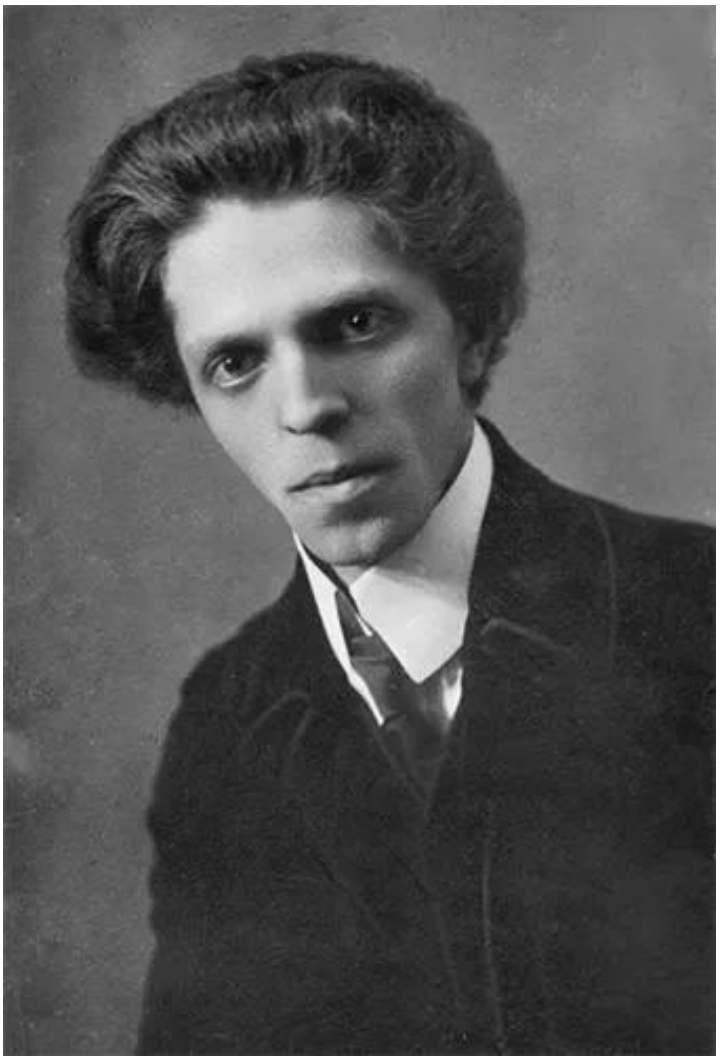
48. Проців Л. Педагогічні засади Василя Барвінського. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті та матеріали. Тернопіль: Астон, 2003. С. 98-103
49. Румянцева А. Піаністична культура як системне явище. Культура України: збірник наук. праць. Харків, 2012. Випуск 36.С. 224-232.
50. Рябов І. Диференціація виконавців-піаністів (аналіз деяких концепція XX ст.). Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. № 3. С. 68-76.
51. Садова Л. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 : Львівська держ. музична академія ім. М.В.Лисенка. Львів, 2007. 251 с.
52. Садова Л. Фортепіанна школа Вілема Курца. Дрогобич, 2007. 272 с.
53. Соланський С. Виконавська рецепція клавірних творів Й. С. Баха у львівській фортепіанній школі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету. У 2-х т. – Вип. 16. – Рівне: РДГУ, 2010. – Т. 1. С. 130-134
54. Сторінки з історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів: Сполом, 2009. С. 352 с.
55. Строцька І. Усе пережите — з нами… Тижневик “Галицька Просвіта”. Івано-Франківськ. №21 (332). 26 травня 2011 р. С. 3. URL : http://uaprosvita.if.ua/images/archive/2011/traven/21_332.pdf
56. Фархутдинова С. Основы фортепианного исполнительства: Уч. пособие. Нижневартовск, 2017. 150 с.
57. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. Музыкальное исполнительство и современность. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
58. Юзюк Н. Засадничі принципи формування музиканта в класі фортепіано Ольги Качевої (до 80-річчя від дня народження педагога). Вісник Львівського університету. Серія мист-во. Львів, 2017. Вип. 18. С. 138-148.
59. Юзюк Н. Методика виховання молодого музиканта в класі фортепіано педагога Ольги Феофанівни Качевої. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка: Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2012. №2. С. 17-24.
60. Якубовська М., Масі Н. Композиція портретних нарисів Генріха Нейгауза. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Острог, 2017. Вип. 67. С. 308–311.
61. Clarke E. F. Expression in performance: Generativity, perception and semiotics. In J. Rink (Ed.), The practice of performance: Studies in musical interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. pp. 21-54

62. Dymon M. Wybrane aspekty kreatywności podczas interpretacji utworów muzycznych. Wartości w muzyce 4. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2012. s. 348-360
63. Hellaby J. Reading Musical Interpretation. Case Studies in Solo Piano Performance. London, 2009. 214 p.
64. Narroway R. Dissertation in Music Performance. Michigan : University of Michigan, 2018. 26 p.
65. Ornoy E. In Search of Ideologies and Ruling Conventions among Early Music Performers. 19 p. URL : https://www2.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/07-08/Early_Music_Perf.pdf
66. Thomas P. Interpretative issues in performing contemporary piano music. University of Sheffield. Vol.1. Sheffield, 1999. 223 p.
67. Thomas P. Interpretative issues in performing contemporary piano music. University of Sheffield. Vol.2. Sheffield, 1999. 143 p.
68. Wöllner C., Williamon A. An exploratory study of the role of performance feedback and musical imagery in piano playing. Research Studies in Music Education. Nr. 29. 2007. pp. 39-54. URL : file:///home/luba/Downloads/2007_RSME29_performance_feedback_woellner_williamon.pdf

ДОДАТКИ

«*Додаток 1*»

Василь Барвінський



«*Додаток 2*»

Ірина Строцька викладач та студент музичного училища

м. Чита 1957 рік

«*Додаток 3*»

Учні класу фортепіано І. Строцької 1956-1957 рр. м. Чита.

«*Додаток 4*»

Ірина Строцька викладач музичної школи №1 м. Івано-Франківськ, 1978 р.

«*Додаток 5*»

Учні класу фортепіано І. Строцької 1985 р. м. Івано-Франківськ.

«*Додаток* 6»

Фелікс Блуменфельд.

«*Додаток 7*»

Генріх Нейгауз.

«*Додаток 8*»

Олександр Ейдельман.

«*Додаток* 9»

Ольга Качева.

«*Додаток 10*»

Олена Пилатюк.

«*Додаток 11*»

XII Міжнародний Форум Піаністів м. Сянок 2017р.

«*Додаток 12*»

VIII Міжнародний Форум Піаністів м. Сянок 2013 р.

Олена Пилатюк та її студентка Юлія Сухорукова, переможниця фестивалю із найвищою нагородою “Золотий Парнас”.

«*Додаток 13*»

Член журі Четвертого Всеукраїнського конкурсу піаністів премії фірми “C.Bechstein” 2017 р. Олена Пилатюк

Міністерство культури України
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
Представництво фірми «C. Bechstein» в Україні

25 лютого – 1 березня 2017 року

Четвертий
Всеукраїнський конкурс піаністів
премії фірми «C.Bechstein»

до 175-річчя від дня народження М. В. Лисенка

м. Київ

«*Додаток 14*»

Афіша Фестивалю-пленер камерної музики у Карпатах, де О. Пилатюк проводила фортепіанні майстер-курси (2013 р.)

Четвертий Всеукраїнський конкурс піаністів премії фірми "C. Bechstein"

Член журі конкурсу

Олена Пилатюк

Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка

16

26–30 ЧЕРВНЯ

ЯРЕМЧЕ–ВОРОХТА 2013

karpatyArt

ФЕСТИВАЛЬ-ПЛЕНЕР КАМЕРНОЇ МУЗИКИ У КАРПАТАХ

КОНЦЕРТИ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ
МАЙСТЕР-КЛАСИ
МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНІ СЕСІЇ
АВТОРСЬКІ ТРЕНІНГИ
ЗУСТРІЧІ З УКРАЇНСЬКИМИ ТА ЗАРУБІЖНИМИ МИСТЦЯМИ

ОСНОВНІ АКЦІЇ ФЕСТИВАЛЮ

26 червня, середа*

18:00 Відкриття karpatyArt
19:00 Презентація роялів Feurich

27 червня, четвер

15:30 Майстер-класи Анни Стемпін (фортепіано), Кирила Стеценка (скрипка) та Тараса Менцінського (віолончель)
18:30 Концерт камерної музики

*Місце проведення: зал Будинку Культури м. Яремча

28 червня, п'ятниця

11:00 Майстер-класи Олени Пилатюк (ортепіано), Андрія Ткачука (фагот) та Ігоря Прокопюка (музикотерапія)
16:00 Концерт за участю наймолодших музикантів Яремча та Ворохти
18:30 Концерт камерної музики

30 червня, неділя

15:30 «Оркестр інтуїтивної музики», Наталя Зубко
18:00 Закриття фестивалю karpatyArt

СПЕЦІАЛЬНИЙ ПАРТНЕР

FEURICH SEIT 1851 Tradition & Innovation

FORTEPIANO

Концерти і майстер-класи в рамках фестивалю karpatyArt відбуваються на фортепіано фірми Feurich

Приймає приватна садиба **«Ґуцулвіль»**

ЗА СПРИЯННЯ
міського голови Василя Онутчака

КОНТАКТ
093 619 79 86 068 727 02 37
karpatyart2012@gmail
http://www.facebook.com/karpatyart
http://vk.com/karpatyart

ПАРТНЕРИ

Music-review Ukraine · Книгарня · This is UKRAINE · Вежа · МАГУРА · СКИТА

«*Додаток 15*»

IX обласний конкурс юних піаністів ім. В. Барвінського 2012 року у м. Івано-Франківськ, де О. Пилатюк була головою журі.

«*Додаток 16*»

Концерт камерної музики у ЛНМА ім. Лисенка за участі студентських камерно-інструментальних ансамблів класу професора О. Пилатюк.

Львів, 2021 р.

«*Додаток 17*»

Концерт камерної музики у ЛНМА ім. Лисенка за участі студентських камерно-інструментальних ансамблів класу професора О. Пилатюк. Львів, 2021 р.

«*Додаток 18*»

Пилатюк О. та студенти її класу камерного ансамблю.

«*Додаток 19*»

Пилатюк О. та студенти її класу камерного ансамблю.

«*Додаток 20*»

Олена Пилатюк та її студентка класу спеціального фортепіано Смольницька Ольга.

«*Додаток 21*»

Олена Пилатюк та її студентка класу спеціального фортепіано Ілько Аделіна.