

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Факультет педагогіки, психології, соціальної роботи та мистецтв
Кафедра інструментально-виконавської підготовки

ОПП Музичне мистецтво.
Інструментально-
виконавське мистецтво
Спеціальність: 025 Музичне
мистецтво

МАГІСТЕРСЬКИЙ ТВОРЧИЙ ПРОЄКТ

на здобуття освітнього ступеня магістр

ВИКОНАВСЬКА ТЕХНІКА ВАЛТОРНІСТА ЯК КОМПОНЕНТ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ РІШЕНЬ

магістранта Носенка Назарія Олександровича

Науковий керівник
Павленко Олексій Миколайович,
кандидат педагогічних наук, доцент

Рецензент
Ляшенко Тетяна Валеріївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Допущено до захисту
В. о. завідувача кафедри
інструментально-виконавської підготовки
_____Юрій ДВОРНИК

АНОТАЦІЯ

Носенко Назарій Олександрович. *Виконавська техніка валторніста як компонент інтерпретаційних рішень* – кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Творчий проєкт присвячено дослідженню ролі виконавської техніки валторніста як компонента інтерпретаційних рішень у процесі виконання музичних творів різних стильових епох. У центрі уваги перебуває проблема взаємодії технічних можливостей інструмента, індивідуальної виконавської майстерності та художньо-стильових вимог музичного тексту, що визначають специфіку інтерпретаційного мислення валторніста.

Метою творчого проєкту є виявлення та обґрунтування значення виконавської техніки валторніста як компонента створення інтерпретаційної концепції у процесі виконання творів різних стильових епох. Реалізація поставленої мети передбачає комплексний аналіз інтерпретації як художнього процесу, що поєднує аналітичне осмислення музичного тексту, техніко-виконавські засоби та індивідуальне образне бачення виконавця.

У першому розділі творчого проєкту розглядаються теоретичні основи виконавської інтерпретації та техніки гри на валторні. Зокрема, розкривається сутність і структура виконавської інтерпретації, її художні параметри та функціонування в сучасному музикознавчому дискурсі. Окрема увага приділяється виконавській техніці валторніста як складній психофізіологічній системі, що визначає якість звуковидобування, інтонаційну стабільність, темброву організацію та межі інтерпретаційної свободи.

Другий розділ присвячено аналізу інтерпретаційних засад виконання творів для валторни в різні історичні періоди. На матеріалі Концерту для валторни № 4 Es-dur (II–III частини) В. А. Моцарта та Сонати для валторни F-dur, op. 17 (I частина) Л. Бетховена окреслюються характерні риси інтерпретації музики доби класицизму, зумовлені принципами ясності, стильової врівноваженості та кантиленного звуковедення. У межах дослідження музики ХХ століття проаналізовано виконавсько-інтерпретаційні принципи на прикладі «Мелодії» Б. Лятошинського та «Moon River» Г. Манчіні, що демонструють розширення темброво-виражальних можливостей валторни та зростання ролі індивідуального художнього мислення виконавця.

Отримані результати можуть бути використані у виконавській та педагогічній практиці, а також у подальших наукових дослідженнях, присвячених проблемам інтерпретації та техніки гри на духових інструментах.

Ключові слова: інтерпретація, виконавська техніка, духові мідні інструменти, валторна, класицизм, музика ХХ століття, валторнове виконавство, виконавський апарат валторніста.

ABSTRACT

Nosenko Nazarii Oleksandrovysh. *The Horn Player's Performance Technique as a Component of Interpretative Decisions* – qualification work submitted as a manuscript.

The creative project is devoted to the study of the role of the horn player's performance technique as a component of interpretative decision-making in the process of performing musical works from different stylistic epochs. The focus of the research lies on the interaction between the technical capabilities of the instrument, the performer's individual mastery, and the artistic and stylistic requirements of the musical text, which together determine the specificity of interpretative thinking in horn performance.

The aim of the creative project is to identify and substantiate the significance of the horn player's performance technique as a component in shaping an interpretative concept during the performance of works from various stylistic periods. Achieving this aim involves a comprehensive analysis of interpretation as an artistic process that integrates analytical understanding of the musical text, technical and performance-related means, and the performer's individual imaginative vision.

The first chapter of the project examines the theoretical foundations of performance interpretation and horn technique. In particular, it reveals the essence and structure of performance interpretation, its artistic parameters, and its functioning within contemporary musicological discourse. Special attention is given to the horn player's performance technique as a complex psychophysiological system that determines sound production quality, intonational stability, timbral organization, and the scope of interpretative freedom.

The second chapter is devoted to the analysis of interpretative principles in horn performance across different historical periods. Based on Wolfgang Amadeus Mozart's Horn Concerto No. 4 in E-flat major (Movements II–III) and Ludwig van Beethoven's Horn Sonata in F major, Op. 17 (Movement I), the characteristic features of Classical-era interpretation are outlined, shaped by principles of clarity, stylistic balance, and cantabile sound production. Within the examination of twentieth-century music, performance and interpretative principles are analyzed using Borys Liatoshynskyi's *Melody* and Henry Mancini's *Moon River*, which demonstrate the expansion of the horn's timbral and expressive possibilities and the growing role of the performer's individual artistic thinking.

The results of the study may be applied in performance and pedagogical practice, as well as in further scholarly research devoted to issues of interpretation and performance technique on brass wind instruments.

Keywords: interpretation, performance technique, brass wind instruments, horn, Classicism, twentieth-century music, horn performance, horn player's performance apparatus.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ТЕХНІКИ ГРИ НА ВАЛТОРНІ	10
1.1. Сутність, структура та художні параметри виконавської інтерпретації...10	
1.2. Виконавська техніка валторніста як основа формування інтерпретаційних рішень	16
Висновки до розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ	26
2.1. Інтерпретаційні підходи до виконання творів для валторни доби класицизму (на матеріалі творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена).....	26
2.2. Виконавсько-інтерпретаційні принципи валторнової музики ХХ століття (на прикладі творів Б. Лятошинського та Г. Манчіні).....	33
Висновки до розділу 2.....	39
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ	42
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	46
ДОДАТКИ	52

ВСТУП

У сучасному виконавському мистецтві інтерпретація розглядається як складний багатовимірний творчий процес, у межах якого поєднуються технічні можливості виконавця, художнє мислення та стильові закономірності музичного матеріалу.

У професійній підготовці валторніста ключового значення набуває здатність не лише досконало володіти інструментом, а й формувати індивідуальні інтерпретаційні рішення, які відповідають естетиці певної стилістичної епохи та авторському задуму. З огляду на це, дослідження взаємозв'язку між виконавською технікою та інтерпретаційними моделями є важливим складником сучасної музикознавчої та педагогічної думки.

Упродовж останніх десятиліть значно зросла увага науковців і практиків до проблем розвитку мідно-духового виконавства, удосконалення техніки гри, а також стилістично виваженого прочитання музичних творів різних епох. Особливої ваги набуває осмислення того, як технічні прийоми валторніста впливають на характер звучання, динамічні контрасти, фразування та загальну художню концепцію виконання. В умовах розширення академічного та естрадно-оркестрового репертуару валторни актуалізується потреба у комплексному аналізі технічних можливостей інструмента в їхньому поєднанні з інтерпретаційними вимогами.

Питання виконавської інтерпретації музики різних стилістичних напрямів традиційно привертають увагу музикознавців, що відображено у працях, присвячених особливостям барокової, класичної, романтичної та сучасної музики. Водночас розвиток інтерпретаційних підходів у грі на валторні потребує подальшого дослідження з огляду на специфіку інструмента, його темброву природу, будову та механіку звуковидобування.

Узгодження технічних можливостей валторні зі стильовими та художніми нормами виконання постає як ключова умова професійного зростання виконавця.

Методологічні підходи до інструментального духового виконавства широко представлені в наукових дослідженнях низки вітчизняних і зарубіжних учених. Зокрема, у працях Г. Абаджяна, В. Апатського, О. Безуглого, В. Вдовиченка, С. Ганича, М. Гребенюка, В. Качмарчика, Ф. Крижанівського, В. Посвалюка, В. Семениченка, С. Цюлюпи та інших розглядаються фундаментальні питання методики, виконавської підготовки й художнього мислення музикантів-духовиків. Теоретичні та практичні аспекти гри на окремих духових інструментах ґрунтовно висвітлено у працях В. Апатського, З. Буркацького, Р. Вовка, В. Гараня, В. Лебедева, Б. Манжори, В. Посвалюка, В. Семениченка, Є. Сурженка, І. Якустіді та інших дослідників. Дослідження, присвячені історії й методики гри на валторні розкрито у наукових розвідках Є. Чурікова.

Однак, не зважаючи на висвітлення кола проблем, пов'язаних із духовим виконавством, питання, пов'язані з аналізом виконавської техніки валторніста у контексті формування інтерпретаційних рішень та її впливу на художній результат виконання, залишаються недостатньо опрацьованими. Саме це обумовлює актуальність теми магістерського творчого проєкту **«Виконавська техніка валторніста як компонент інтерпретаційних рішень»**.

Метою творчого проєкту є виявлення та обґрунтування значення виконавської техніки валторніста як компонента створення інтерпретаційної концепції у процесі виконання творів різних стильових епох.

Досягнення поставленої мети потребує вирішення наступних **завдань**:

- розкрити сутність, структуру та художні параметри виконавської інтерпретації;
- охарактеризувати специфіку виконавської техніки валторніста та її вплив на формування інтерпретаційного стилю;.

- проаналізувати інтерпретаційні підходи до виконання музики періоду класицизму на матеріалі творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена;
- визначити виконавсько-інтерпретаційні принципи музики ХХ століття на прикладі творів Б. Лятошинського та Г. Манчіні.

Об’єкт дослідження – виконавська діяльність валторніста.

Предмет дослідження – виконавська техніка валторніста в межах інтерпретаційного процесу.

Концепція творчого проєкту полягає у висвітленні взаємозв’язку технічних прийомів гри на валторні з художньо-інтерпретаційними моделями виконання, а також у визначенні особливостей інтерпретації творів різних історико-стильових епох з урахуванням технічної специфіки інструмента.

Для вирішення поставлених завдань, у процесі роботи застосовувались наступні **методи дослідження**: історико-культурологічний, комплексно-узагальнюючий, аналітико-музикознавчий, системний, компаративний.

Джерельною базою дослідження стали філософські, мистецтвознавчі та культурологічні концепції, представлені у працях вітчизняних і зарубіжних науковців. У процесі роботи були використані матеріали, опубліковані в наукових виданнях, спеціалізованих мистецьких збірниках, а також монографії та енциклопедичні джерела, що забезпечили комплексний і міждисциплінарний підхід до осмислення проблеми виконавської інтерпретації та техніки гри на валторні.

Концертна програма магістерського творчого проєкту складається з таких творів: В. А. Моцарт – Концерт для валторни с оркестром № 4 Es-dur (II та III частини), Л. Бетховен – Соната для валторни F-Dur, op.17 (I частина), Б. Лятошинський «Мелодія», Г. Манчіні «Moon River».

Апробація творчого проєкту здійснювалася під час публічних виступів та участі в мистецьких конкурсах та фестивалях, зокрема на Міжнародному двотуровому багатожанровому фестивалі-конкурсі «Різдвяна зірка» (1 місце), I Міжнародній Дистанційній ОЛІМПІАДІ різних видів мистецтв «ART Free Space-2025» (1 місце), II Міжнародному Дистанційному

Багатожанровому Чемпіонаті мистецтв «Art VICTORY - 2025» (1 премія), Міжнародному мультижанровому фестивалі-конкурсі «Herbsturlaub» (Лауреат 1 ступеня), III Міжнародному дистанційному осінньому мультижанровому чемпіонаті мистецтв «GOLD ART FEST - 2025» (1 премія), концерті інструментальної музики за участю випускників ОПП «Музичне мистецтво. Інструментально-виконавське мистецтво» (26.11.2025 р.); участі в II Міжнародній науково-практичній конференції «Розвиток освіти в європейському просторі: національні виклики та транснаціональні перспективи» (НДУ ім. Гоголя, 14-15 листопада 2024 року, м. Ніжин); VII Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (НДУ ім. Гоголя, 28 листопада 2024 року, м. Ніжин); Міжнародній науково-практичній конференції «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» пам'яті академіка О. С. Тимошенка (3-4 грудня 2024 року, Київ - Ніжин, НМАУ ім. П. Чайковського – НДУ ім. М. Гоголя); XII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Актуальні питання мистецької педагогіки: сучасний стан, перспективи розвитку» (4 грудня 2024 року, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, м. Хмельницький); IX Мистецько-педагогічних читаннях пам'яті професора О. Я. Ростовського «Мистецька освіта України в епоху глобальних змін: гуманістичні горизонти» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя, м. Ніжин, 28 березня 2025 р.); VIII Міжнародній студентській науково-практичній конференції «Музика заради миру» (15 травня 2025 року, Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка, м. Кропивницький); VIII Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття» (23–24 квітня 2025 року, Мукачівський державний університет, м. Мукачево); X Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецька освіта XXI століття: виклики сьогодення» (24-25 квітня 2025 року, Комунальний заклад вищої освіти «Академія культури і мистецтв» Закарпатської обласної ради, м. Ужгород); Конференції молодих науковців

«Молодь у науці» (12 – 21 травня 2025 року, м. Ніжин, Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя); Міжнародній науково-практичній конференції «Феноменологічні парадигми музичного мистецтва» в межах авторського проєкту професора Людмили Шумської «Міжнародний культурно-мистецький фестиваль пам'яті народного артиста України, академіка О. С. Тимошенка» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, НДУ ім. М. Гоголя, 5-6 листопада 2025 року); VIII Всеукраїнській студентській науково-практичній конференції «Мистецька освіта очима молодого науковця» (НДУ ім. Гоголя, 27 листопада 2025 року, м. Ніжин).

Публікації:

1. Носенко Н. О. Особливості формування виконавського апарату валторніста. Проблеми мистецької освіти та виконавства: збірник науково-методич-них статей / за ред. Ю. Ф. Дворника та О. В. Коваль. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2025. Вип. 15. С. 72–77. DOI 10.31654/pmov-15

2. Носенко Н. О. Особливості розвитку виконавської техніки валторніста. Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття: Зб. матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції, Мукачєво, 23–24 квітня 2025 р. Мукачєво: МДУ, 2025. С. 86–89.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в можливості їх використання у виконавській, педагогічній та навчально-методичній діяльності валторністів закладів мистецької освіти. Матеріали творчого проєкту можуть слугувати теоретичною та практичною основою для формування інтерпретаційного мислення здобувачів, удосконалення виконавської техніки та усвідомленого опрацювання художнього образу музичного твору. Отримані висновки сприяють поглибленню розуміння взаємозв'язку між технічними можливостями інструмента й художніми завданнями інтерпретації, що має прикладне значення для практики сучасного валторного виконавства.

Структура і обсяг роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (51 найменування),

додатків. Загальний обсяг роботи – 82 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА ТЕХНІКИ ГРИ НА ВАЛТОРНІ

1.1. Сутність, структура та художні параметри виконавської інтерпретації

Питання виконавської інтерпретації у сучасному музикознавстві та мистецькій педагогіці набуває особливої актуальності у зв'язку зі зростанням різноманітності художніх практик, стилів і виконавських парадигм. Музичний простір ХХІ століття характеризується полістилістикою, високою інтенсивністю інформаційних потоків та постійним оновленням форм музичної комунікації, що, у свою чергу, зумовлює розширення вимог до виконавця як інтерпретатора.

Сьогодні виконавець має не лише опанувати технічні засоби звуковідтворення, але й демонструвати аналітичну гнучкість, інтелектуальну чутливість, здатність до переосмислення усталених традицій. У таких умовах поглиблення методологічних засад інтерпретації та уточнення її змісту постає як важлива наукова проблема, що потребує комплексного підходу.

Водночас сучасні дискурси музичної інтерпретації дедалі частіше виходять за межі виконавської проблематики, інтегруючи герменевтичні, культурологічні, семіотичні та психолого-педагогічні аспекти. Це обумовлює потребу осмислення інтерпретації як складної системи мисленневих, емоційних і творчих процесів, що об'єднують композиторський текст, індивідуальність виконавця та культурний контекст. Отже, дослідження сутності, структури й художніх параметрів виконавської інтерпретації стає важливим методологічним підґрунтям для подальших наукових розвідок та формування професійної компетентності майбутніх музикантів.

Інтерпретація музичного твору розглядається як фундаментальний компонент виконавської діяльності, що забезпечує творчу реалізацію

композиторського задуму. Сучасна виконавська практика демонструє, що музикантові необхідно не лише володіти технічною майстерністю, а й спроможністю до поглибленого аналізу музичного тексту, його змістових, структурних та образних рівнів. У цьому контексті інтерпретація постає як інтелектуально-творчий процес, спрямований на відтворення й осмислення художнього смислу.

Загалом інтерпретаційна діяльність є універсальною формою роботи зі змістом у будь-якій сфері культури. Особливої ваги вона набуває у виконавських видах мистецтва, зокрема у музиці, де складність художнього висловлювання поєднується з необхідністю миттєвого художнього рішення.

Як зазначають В. Головей та В. Кашаюк, сучасний етап розвитку музичної культури вирізняється інтенсивним діалогом різних стилів, напрямів та виконавських шкіл, що актуалізує вивчення методологічних основ інтерпретації в площині філософії, культурології та мистецтвознавства. Серед найважливіших проблем інтерпретації дослідники визначають поглиблене розуміння музичного твору, обґрунтування процедур його інтерпретації та пошук адекватних виконавських рішень [10, с. 13].

Філософія визначає інтерпретацію як базову інтелектуальну операцію, що полягає у наданні смислу будь-яким формам духовної діяльності, вираженим у знакових чи чуттєвих структурах. У мистецтвознавстві інтерпретація пов'язана з процесом освоєння й переосмислення художнього матеріалу, а у музичному виконавстві – з реалізацією нотного тексту через індивідуальну звукову концепцію.

У межах нашого дослідження особливе значення мають герменевтичні концепції Г.-Г. Гадамера, В. Дільтея, М. Гайдеггера, П. Рікера, У. Еко, які розглядають інтерпретацію як багаторівневий процес осягнення смислу. Проблеми філософської герменевтики розробляли також українські вчені В. Дубініна, В. Загороднюк, С. Квіт та інші, а соціокультурні та естетичні аспекти інтерпретації висвітлювали Н. Жукова, О. Колесник, Л. Левчук. Усі ці підходи уможливають трактування інтерпретації як продуктивного акту

розуміння, що формується на перетині культурних смислів, авторського задуму та індивідуального досвіду інтерпретатора [10, с. 13].

Філософсько-методологічні засади інтерпретації нерозривно пов'язані з герменевтикою, яка історично виникла як теорія тлумачення священних і художніх текстів. Герменевтика розглядає процес розуміння як поступовий рух від буквального до глибинного рівня смислу, розкриваючи культурні передумови, що впливають на сприйняття твору [10, с. 14].

Італійський дослідник Е. Бетті підкреслює ключову роль «репрезентативної форми», що виступає посередником між автором та інтерпретатором і охоплює всі культурні форми смислового вираження людської суб'єктивності [44; 45, с. 5–6].

У межах герменевтичної традиції інтерпретація розглядається як діалектична взаємодія авторського задуму, суб'єктивних смислів виконавця та культурного контексту, у межах якого функціонує мистецький твір.

С. Квіт наголошує на вирішальній ролі суб'єктивного чинника, адже «до кожного з нас художній твір промовляє по-різному... органічність систем інтерпретації створює підстави для взаєморозуміння» [19, с. 11, 13]. Це дає підстави розглядати інтерпретацію як унікальний досвід комунікації між твором та інтерпретатором, що формується в межах різних систем смислових координат.

Суттєвий внесок у розроблення теорії музичної інтерпретації зробили сучасні українські музикознавці. У працях Н. Герасимової-Персидської, Н. Зеленіної, О. Котляревської, В. Москаленка, С. Шипа, І. Юдкіної-Ріпун простежується комплексне осмислення інтерпретаційних процесів, семіотичної природи музичного тексту та виконавської діяльності.

Особливо значущими є ідеї В. Москаленка, який вважає, що у процесі «інтерпретації музикант, спираючись на формотворчі ресурси твору, здійснює пошук нових виражальних можливостей музичного матеріалу, створюючи власну інтерпретаційну версію», а сам твір постає як «творчий процес» [23, с. 6–7].

Л. Шаповалова підкреслює, що інтерпретація «...потужна тенденція до кристалізації в царині академічної науки про музику окремого напряму досліджень, присвячених діяльності виконавців як суб'єктів музичної діяльності...» [39, с. 143].

В Українській музичній енциклопедії інтерпретація розкривається, як «художнє тлумачення музикантом-виконавцем (співачом, інструменталістом, диригентом або камерним ансамблем) музичного твору в процесі його виконання» [15, с. 242].

У словнику-довіднику музичних термінів інтерпретація визначається як «художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, яка залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець» [43].

Дослідники В. Головей та В. Кашаюк визначають музичний твір як синергетичне явище, у межах якого поєднуються множинні інтерпретаційні версії, що з'являються у процесі декодування художнього тексту в безперервному культурному континуумі [10, с. 15].

Аналіз наукової літератури показав, що осягнення сутності музичної інтерпретації передбачає розрізнення двох основних процесів. Перший – це аналіз музичного твору, що спрямований на вивчення його форми, структури й авторського тексту. Другий – власне інтерпретація, яка є феноменом вищого порядку і має на меті розкриття художньої цілісності твору на основі попереднього аналітичного досвіду та різноманітних інтерпретаційних версій (виконавських, критичних, слухацьких).

У процесі інтерпретації формується індивідуальна інтонаційна версія композиції в межах «текстуальної стратегії» певного стилю, що реалізується через «ідентифікацію стилетворчих компонентів виконавського тексту та визначенню підходів до їх звукового втілення» [22, с. 202].

О. Катрич розробила оригінальну концепцію музично-виконавських архетипів як узагальнених типів мислення інтерпретатора, що визначають способи формотворення й трактування музичного матеріалу.

Дослідниця виокремлює три основні виконавські архетипи:

- аполонічний, «який характеризує розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми») [17; с. 9];
- діонісійський, «який характеризує подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принцип динамізму, наскрізності в сфері музичної форми») [17; с. 9];
- орфічний, що поєднує риси перших двох і домінує у постмодерній виконавській парадигмі [18; с. 68].

Окремий напрям досліджень зосереджено на педагогічних умовах формування інтерпретаційної компетентності. Наукові праці О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, Л. Паньків, О. Рудницької, О. Щолокової дають змогу стверджувати, що художня інтерпретація є провідним видом музично-виконавської діяльності. Вона охоплює всі форми залучення особистості до музичного мистецтва – виконавство, імпровізацію, творення, критичне оцінювання. Кожен із цих видів акцентує певні компоненти діяльності: мотиваційний, ціннісний, операційний та контроль-оцінювальний.

О. Шевцова наголошує, що виконавська інтерпретація не зводиться лише до репродуктивного відтворення, а містить значний творчий потенціал, оскільки вимагає від виконавця одночасно занурення в авторський задум і виявлення власного емоційно-образного бачення твору [40, с. 285].

Дослідниця також пропонує комплекс художньо-інтерпретаційних умінь виконавця-інструменталіста, що включає:

- здатність виконавця-інтерпретатора (інструменталіста, вокаліста, диригента) усвідомлювати сутність музичного твору та глибоко осягати його художньо-інтонаційний зміст;
- уміння здійснювати індивідуально-творчу інтерпретацію музичного твору, що передбачає розвинене асоціативно-образне мислення та високий рівень художнього сприйняття;

- опанування технікою художнього виконання як ключовим компонентом професійної музично-виконавської культури;
- володіння системою художньо-інтерпретаційних засобів музичної виразності, що забезпечує унікальне й неповторне індивідуальне трактування виконавцем музичного матеріалу;
- здатність мобілізувати особистісні вольові й характерологічні якості в процесі сценічно-виконавської діяльності, що охоплює надійність, артистизм, експресивність, силу волі та емоційну реакцію, а також вміння повторно втілювати емпатійно-художні стани;
- здатність до творчого самовираження в індивідуальній мистецькій діяльності, включно з музикуванням (зокрема імпровізацією) та створенням власних музичних творів;
- вміння здійснювати самостійну художньо-проектувальну діяльність, що включає добір і опрацювання музичних творів, реалізацію міжпредметних інтеграцій, створення художніх проєктів та володіння як вербальною, так і виконавською інтерпретацією;
- здатність до рефлексивно-оцінювальної діяльності, критичного аналізу та самоаналізу, а також формування об'єктивних професійних суджень. [40; с. 287].

Таким чином, інтерпретація музичного твору постає як багатовимірне явище, що поєднує філософські, культурологічні, аналітичні та виконавські складові. Вона не лише забезпечує відтворення композиторського тексту, але й формує умови для творчого переосмислення, розширення музичної семантики та актуалізації особистісного художнього досвіду виконавця. У сучасному музикознавстві інтерпретація трактується як складний процес взаємодії між композитором, виконавцем та культурним контекстом, що зумовлює множинність інтерпретаційних моделей і варіативність виконавського результату.

Систематизація теоретичних підходів до інтерпретації дозволяє визначити її як ключову категорію виконавського мистецтва, що має суттєве

значення для формування професійної компетентності музиканта. Інтерпретація не є ізольованим актом, а розгортається у взаємозв'язку з аналітичним мисленням, художньою уявою, технічною майстерністю та рефлексивністю, що зумовлює потребу її цілісного вивчення у межах музикознавчих, філософських і психолого-педагогічних дисциплін.

1.2. Виконавська техніка валторніста як основа формування інтерпретаційних рішень

Розгляд виконавської техніки валторніста як ключової детермінанти художньої інтерпретації є одним із важливих напрямів досліджень у сфері сучасного духового мистецтва. Валторна як інструмент із широким спектром темброво-звукових можливостей вимагає від виконавця надзвичайно розвиненої координації рухових механізмів, досконалої роботи амбушюру, точного контролю дихання та високого рівня музично-слухових уявлень.

Технічна підготовка не може розглядатися лише як методика оволодіння руховими навичками; вона постає комплексною психофізіологічною системою, що безпосередньо формує виконавську свободу та впливає на якість інтерпретаційних рішень. У цьому контексті важливим є розуміння того, що техніка не існує поза художнім завданням: її функція полягає у забезпеченні повноцінного та достовірного втілення музичного образу.

У професійній практиці валторніста рівень технічної підготовки визначає межі його інтерпретаційної варіативності: можливість створювати складні динамічні профілі, моделювати темброву палітру, точно реалізовувати стилістичні настанови та передавати найтонші інтонаційні відтінки.

Сучасні наукові підходи акцентують на тому, що техніка є не лише базисом виконавського процесу, а й критерієм художньої переконливості, оскільки саме вона забезпечує гармонійне поєднання творчого задуму, звукового результату та інтерпретаційної логіки. Тому, осмислення

виконавської техніки валторніста в контексті формування інтерпретаційних рішень є необхідною умовою комплексного розуміння закономірностей професійного становлення інструменталіста та специфіки його художньо-виконавської діяльності.

Методичні засади інструментального духового виконавства знайшли відображення у працях низки дослідників, серед яких Г. Абаджян, В. Антонов, В. Апатський, О. Безуглий, Д. Біда, В. Вдовиченко, С. Ганич, М. Гребенюк, В. Качмарчик, Ф. Крижанівський, В. Лебедев, В. Посвалюк, В. Семениченко, С. Цюлюпа та інші. Проблеми теорії та практики гри на окремих інструментах висвітлені у роботах В. Апатського, З. Буркацького, Р. Вовка, В. Гараня, В. Качмарчика, В. Лебедева, Б. Манжори, В. Посвалюка, В. Семениченка, Є. Сурженка, В. Тихонова, І. Якустіді та інших учених.

Проблематика взаємозв'язку технічної майстерності та інтерпретаційних рішень активно висвітлюється у працях Д. Біди, Ф. Крижанівського, С. Цюлюпи, К. Мюльберга, Б. Мочурада, а також сучасні студії з історії та методики гри на валторні, зокрема праці Є. Чурікова, підтверджують, що техніка виконавця безпосередньо впливає на якість художнього результату, визначаючи характер інтонації, темброве забарвлення, динамічну модель та загальну структуру інтерпретації. Саме тому проблема виконавської техніки валторніста постає не лише як методична, але і як концептуальна складова музично-інтерпретаційного процесу.

Є. Чуріков, аналізуючи історичні етапи еволюції валторни, підкреслює, що вдосконалення конструкції інструмента сприяло розширенню технічних можливостей, які відповідали новим виконавським запитам. Дослідження педагогічного досвіду духовиків і провідних валторністів різних періодів засвідчує незмінну увагу до формування технічної майстерності як на початковому етапі навчання, так і на етапі професійного становлення виконавця [36, с. 316].

Науковець підкреслює, що виконавська техніка валторніста є «складним утворенням, в якому система відповідних умінь і навичок забезпечує успішність художньої інтерпретації музичних творів». Науковець також наголошує, що це «форма прояву виконавської майстерності, внутрішня рушійна сила, спрямована на якісне досягнення звукового результату, який проявляється у розкритті змісту музично-художнього образу твору» [36, с. 314].

У процесі наукового пошуку Є. Чуріковим встановлено, що структура техніки інструменталіста (валторніста) включає органічну взаємодію широкого спектра елементів моторної та художньої техніки. До моторної складової входять як великі рухи (корпусу, рук, голови), так і дрібні рухи (пальцево-кистьові, мімічні, зміни амбушюру та ін.). На основі цих рухових процесів формується художня техніка, яка спрямована на створення певного звукового результату та включає спеціалізовані інструментальні техніки (смичкову, педальну, міхову тощо), а також техніки музично-мовленнєвого процесу – звукоутворення, звуковедення, прийоми гри й специфічні інтонаційно-фактурні елементи [35, с. 120].

Аналіз наукових джерел засвідчує, що в основі виконавської техніки валторніста лежить сформований та функціонально збалансований виконавський апарат.

Формування виконавського апарату валторніста є однією з ключових передумов професійної майстерності музиканта-духовика, адже саме фізіологічна організація процесу звуковидобування забезпечує технічну стабільність, контроль тембру та інтонаційну точність.

Валторна – інструмент, що поєднує складний механізм звукового формування з високими вимогами до м'язової координації та збалансованої взаємодії між диханням, амбушюром і артикуляційними механізмами. У процесі оволодіння навичками гри на валторні важливо забезпечити природність фізіологічних рухів, стабільність звуковидобування та оптимальну організацію рухових навичок. Це стає основою для подальшої

художньої інтерпретації та основою для формування інтерпретаційних рішень.

Питання розвитку виконавського апарату валторніста представлено у працях низки українських і закордонних дослідників. Серед українських дослідників значний внесок зробили В. Гура, О. Губський, О. Устименко-Косоріч, Є. Чуріков, які вивчали історію, методику та теоретичні засади виконавства на валторні. Серед зарубіжних дослідників ключовими є роботи Г. Шулера, Д. Гілла, Р. Гарднера, Т. Герберта, які розкривають анатомо-фізіологічні основи звукоутворення, акустичні закономірності та методи розвитку технічних прийомів гри. Попри значну кількість праць, питання комплексного формування виконавського апарату валторніста потребує подальшого узагальнення.

Питання формування виконавського апарату валторніста залишається предметом постійного вивчення та вдосконалення в рамках теорії духового виконавства. Як зазначають дослідники, виконавська майстерність гри на валторні сформувалася в результаті тривалого історичного розвитку, вбираючи в себе творчий і педагогічний потенціал численних поколінь духовиків. Її становлення, як зазначає Чуріков Є., відбувалося в тісній взаємозалежності з соціокультурним контекстом, трансформацією суспільних норм та динамікою естетичних пріоритетів у різні епохи [37, с. 361].

Чжан Є підкреслює, що еволюція мистецтва гри на валторні була безпосередньо зумовлена технічним вдосконаленням самого інструмента. Такі фактори, як модифікація механізму, вдосконалення мундштука та зміна органологічних параметрів, створили передумови для розширення технічного арсеналу виконавців та розкриття нових тембрових можливостей валторни [47, с. 105].

Виконавський апарат валторніста традиційно розглядають як цілісну систему, що включає дихальний апарат, м'язи губ, положення ротової порожнини, артикуляційні механізми, координацію рук та корпусу. Від

ефективності взаємодії цих елементів залежить стабільність звуку, темброва виразність і здатність виконувати технічно складні фрагменти.

Є. Чуріков вказує на те, що виконавський апарат валторніста є сукупністю органів і частин тіла виконавця, системно організованих для виконання анатомо-фізіологічних і психофізіологічних дій у процесі музичного виконання на інструменті. Усі структурні компоненти виконавського апарату музиканта-інструменталіста інтегровані в єдину систему завдяки складній організації центральної нервової системи, що забезпечує необхідний рівень їх функціональної взаємодії [36, с. 315].

Треба зазначити, що виконавське дихання духовика, яке є спеціалізованою формою дихальної функції, має принципові відмінності від дихання фізіологічного. Ключові диференційні ознаки полягають у наступному:

1. За характером регуляції: фізіологічний процес є довільним, тоді як виконавська діяльність вимагає цілеспрямованого контролю та повного усвідомлення.

2. За обсягом легеневої вентиляції: виконавське дихання характеризується значно більшою ємністю. Музикант активує практично весь резерв легеневої тканини, на відміну від звичайного вдиху, що становить лише приблизно третину від їх потенційного об'єму.

3. За ритмічною організацією: на противагу стереотипному фізіологічному циклу, дихання виконавця підпорядковується артикуляційно-фразувальній структурі музики. Це зумовлює асиметричність та варіативність тривалості його фаз – вдиху та видиху.

4. За механікою видиху: якщо фізіологічний видих відбувається пасивно, то виконавський реалізується активно за рахунок дихальної опори. Цей контрольований процес вимагає значних зусиль дихальних м'язів.

Отже, на противагу фізіологічному процесу, виконавське дихання потребує значних фізичних зусиль, що обумовлює необхідність високої

дихальної техніки як обов'язкової умови досягнення виконавської майстерності.

Як демонструють дослідження В. Апатського, фізіологічна основа звукоутворення на духових інструментах відрізняється значною складністю: лише в роботі губного апарату задіяно понад 22 лицевих м'язи. Ця анатомічна особливість обумовлює вирішальну роль техніки губ (артикуляційної моторики) у виконавському процесі на валторні [1, с. 60–61].

Науковець деталізує функціональну спеціалізацію ключових м'язів, до яких належать: круговий м'яз рота, що формує основу губ; щоковий м'яз, що забезпечує тонус щік; щелепові, м'язи сміху, квадратні та трикутний м'язи, які координовано відповідають за динаміку розтягування, відтягування та опускання губ і кутів рота. Окрім цієї групи, автор акцентує на ролі чотирьох пар жувальних м'язів, рухливість яких забезпечує необхідну свободу та гнучкість рухів нижньої щелепи під час гри [1, с. 60–61].

Наступним важливим компонентом є амбушюр – конфігурація м'язів ротової порожнини, губ, щелеп і підборіддя, які визначають характер вібрації. У валторніста амбушюр має бути гнучким, стійким і стабільним, що забезпечує точність атаки й можливість реалізовувати широкі динамічні шкали. Неправильний амбушюр призводить до нестійкості тону, втоми м'язів і неможливості виконувати технічно складні пасажі.

Формування амбушюру потребує систематичної роботи з використанням спеціальних вправ, спрямованих на укріплення кругового м'яза рота та стабілізацію вертикального положення губ. Важливо забезпечити природність ущільнення губ і уникати надмірного натиску мундштука, оскільки це може обмежити свободу вібрації та знизити якість тембру [34, с. 234].

Артикуляція на валторні здійснюється за допомогою кінчика язика, що визначає характер атаки (легато, стакато, тенуто), а також формує стилістичну виразність. Правильна робота язика сприяє точності виконання швидких пасажів і рівності ритмічних структур.

Опанування артикуляційних прийомів передбачає поступову роботу над переходом від м'якої атаки до твердої, вироблення рівномірного ритмічного контролю та вміння варіювати характер звука залежно від стилю твору. Артикуляційна техніка безпосередньо впливає на художнє інтонування та характер виконання.

Роль рухового компонента в виконавському апараті валторніста виконують руки, які не лише забезпечують статичну фіксацію інструмента, але й здійснюють динамічну корекцію його позиції відповідно до вимог мистецького контексту. Ця ергономічна адаптація відбувається в реальному часі як відповідь на зміни у динаміці, темпі, агогіці та інших виражальних засобах музичної мови [8, с. 110].

Стабільність корпусу є ще одним чинником технічної рівноваги. Положення тіла повинно забезпечувати вільний рух повітряного потоку та уникати локальної напруги. Порушення постави впливає на загальну резонансну систему та ускладнює формування стійкого тембру.

Психофізіологічний аспект виконавства також відіграє вагому роль. Валторна відома чутливістю до найменших змін м'язового стану, тому рівень психологічної стабільності, концентрація уваги та контроль внутрішньої моторики безпосередньо впливають на якість звуковидобування.

Формування виконавського апарату потребує регулярної систематичної роботи, що охоплює поступове нарощування складності вправ і гнучкий розподіл фізичного навантаження. Це дозволяє уникати перевтоми та зберігати стабільність виконавської форми.

Як підкреслює Є. Чуріков, виконавська техніка валторніста виконує синтезуючу функцію, інтегруючи професійні вміння, художній досвід та індивідуально-психологічні особливості музиканта. Вона виступає не лише як зовнішній засіб реалізації творчого задуму, але й як внутрішній каталізатор мистецького пошуку, орієнтований на досягнення якісної тембрової виразності. Таким чином, техніка стає ключовим інструментом

художньої інтерпретації, що забезпечує розкриття образно-емоційної структури музичного твору [36, с. 316].

Отже, формування виконавського апарату валторніста виступає складним і багатокомпонентним процесом, що вимагає системної організації навчання, науково обґрунтованих методичних підходів і постійної роботи над технікою, інтонацією та художньою виразністю.

Треба зазначити, що для валторніста техніка є основою, на якій вибудовується художньо-інтерпретаційний задум твору. Інтонаційний сенс музики реалізується через точність звуковидобування, контроль повітряної підтримки, амбушюрну стабільність та темброву диференціацію. Чим ширший технічний арсенал валторніста, тим багатшою стає палітра інтерпретаційних рішень. Це стосується не лише швидкісних пасажів чи складних артикуляційних завдань, але і здатності працювати з мікродинамікою, тембровими переходами, змінами регістру, різними типами атаки звука тощо.

Науковці, музиканти-педагоги звертають увагу на те, що технічна підготовка духовика забезпечує стійкість його інтерпретаційних рішень у різних виконавських ситуаціях. Для валторніста це означає здатність адаптуватися до вимог різних стилів, авторських задумів та акустичних умов. Відтак техніка постає не як окремий компонент виконавства, а як фундамент інтерпретаційної майстерності.

Інтерпретація музичного твору передбачає не тільки індивідуальне трактування, але й комунікацію з аудиторією. У цьому аспекті технічна майстерність визначає переконливість і достовірність художнього висловлювання.

Таким чином, проведений аналіз дозволяє стверджувати, що виконавська техніка валторніста є фундаментальною складовою формування інтерпретаційних рішень і не може розглядатися ізольовано від художньо-змістового аспекту музичного виконання. Вона постає як складна, багаторівнева система, що поєднує психофізіологічні, рухові, слухові та

художньо-інтонаційні компоненти, спрямовані на досягнення цілісного звукового результату.

Технічна підготовленість виконавця забезпечує здатність передавати складну художню ідею твору, моделювати його образну структуру та ефективно комунікувати зі слухачем у процесі реалізації творчого задуму. Тому, виконавська техніка є фундаментальною основою формування інтерпретаційних рішень валторніста та невід'ємною складовою його професійної майстерності.

Висновки до розділу 1

Виконавська інтерпретація в сучасному музикознавстві постає як складне багатовимірне явище, яке не обмежується актом відтворення нотного тексту. Вона функціонує як цілісний художньо-інтелектуальний процес, у межах якого поєднуються аналітичне мислення, емоційно-образне переживання, культурна пам'ять і професійна майстерність виконавця. Такий підхід дозволяє розглядати інтерпретацію не як похідну від композиторського задуму, а як активну форму творчого осмислення музичного твору.

Аналіз філософських та мистецтвознавчих концепцій інтерпретації дав змогу уточнити її методологічні засади та окреслити інтерпретацію як процес продуктивного розуміння, що розгортається у взаємодії авторського тексту, суб'єктивного досвіду виконавця та культурно-історичного контексту.

У ході дослідження встановлено, що у музичному виконавстві інтерпретація набуває специфічних рис, зумовлених часовою природою музики та необхідністю її звукової реалізації. Інтерпретаційний процес включає як аналітичний рівень (осмислення форми, фактури, інтонаційної організації), так і власне художньо-виконавський рівень, спрямований на створення цілісного образу. Взаємозв'язок цих рівнів визначає якість виконавського результату та художню переконливість інтерпретаційної версії.

Суттєвим результатом розділу є узагальнення сучасних наукових підходів до структури виконавської інтерпретації, у межах яких вона постає як система взаємопов'язаних компонентів: інтелектуального, емоційного, технічного та рефлексивного. Така системність дозволяє розглядати інтерпретацію як форму професійного мислення виконавця, що розвивається у процесі навчання, виконавської практики та художнього самопізнання.

Особливу увагу приділено виконавській техніці валторніста як базису формування інтерпретаційних рішень. Доведено, що техніка у духовому виконавстві не є суто механічним набором навичок, а постає складною психофізіологічною системою, яка безпосередньо впливає на якість інтонації, темброву організацію звуку, динамічну гнучкість і стильову достовірність виконання. Саме технічна спроможність визначає межі інтерпретаційної свободи виконавця.

У процесі аналізу наукових джерел з'ясовано, що виконавська техніка валторніста формується як результат органічної взаємодії рухових, дихальних, артикуляційних та слухових механізмів, інтегрованих центральною нервовою системою в єдиний виконавський апарат. Така інтеграція забезпечує не лише стабільність звуковидобування, але й створює передумови для реалізації складних художніх завдань, зокрема роботи з мікродинамікою, тембровими нюансами та інтонаційною пластикою.

Встановлено, що техніка валторніста виконує не допоміжну, а концептуальну функцію у виконавському процесі, оскільки саме через неї відбувається матеріалізація художнього задуму. Рівень технічної підготовленості визначає здатність виконавця до стилістично вивіреної інтерпретації, адаптації до різних акустичних умов та збереження художньої цілісності у сценічній практиці. У цьому сенсі техніка виступає внутрішнім регулятором інтерпретаційної логіки.

Отже, результати першого розділу дозволяють зробити висновок, що виконавська інтерпретація та техніка гри на валторні перебувають у нерозривному діалектичному зв'язку. Інтерпретація формує художній вектор

виконавської діяльності, тоді як техніка забезпечує можливість його повноцінної реалізації. Усвідомлення цієї взаємозалежності створює теоретичне підґрунтя для подальшого дослідження специфіки інтерпретаційних рішень у виконавській практиці валторніста та визначає напрями вдосконалення професійної підготовки майбутніх музикантів.

РОЗДІЛ 2. ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ЗАСАДИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ВАЛТОРНИ

2.1. Інтерпретаційні підходи до виконання творів для валторни доби класицизму (на матеріалі творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена)

Музика доби класицизму посідає особливе місце в репертуарі валторніста, оскільки саме в цей період відбувається становлення інструмента як повноцінного сольного та ансамблевого носія художнього змісту. Класичний стиль із притаманними йому принципами рівноваженості, логічної структурованості та ясності музичної мови висуває до виконавця особливі вимоги, що стосуються як технічної підготовки, так і інтерпретаційного мислення. Для валторніста інтерпретація музики класицизму передбачає не лише стилістичну відповідність, а й глибоке розуміння специфіки інструмента в історичному контексті.

Звернення до творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена зумовлене їх визначальною роллю у формуванні класичного валторнового репертуару. Саме ці композитори заклали основи сольного мислення для валторни, розширили її образно-виражальні можливості та сформували тип виконавських завдань, актуальних і для сучасної інтерпретаційної практики.

Аналіз інтерпретаційних підходів до виконання їхніх творів дозволяє простежити взаємозв'язок між стилем епохи, технічними можливостями інструмента та художнім задумом виконавця.

Мистецтво виконавства на валторні має тривалу й послідовну історію розвитку. Увійшовши до складу оркестру близько трьохсот років тому, цей інструмент пройшов кілька етапів становлення, поступово набуваючи нових художніх і технічних функцій. Валторна походить від мисливських рогів, що відображено й у її назві: німецьке *waldhorn* або *horn* означає «лісовий ріг», італійське *corni* та англійське *french horn* також пов'язані з первісною сигнальною функцією інструмента. Перші спроби залучення мисливських рогів до оркестрової практики датуються XVII століттям і пов'язані з іменами Ф. Каваллі (опера «Весілля Фетіди та Пелея») та Ж.-Б. Люллі, який використав цей інструмент у дивертисменті-балеті до комедії Мольєра «Принцеса Еліда» [27, с. 123–124].

У першій половині XVIII століття на основі мисливського рогу сформувалася натуральна валторна, звукові можливості якої обмежувалися натуральним звукорядом, що зумовлювало її недостатню повноту звучання, особливо в середньому та нижньому регістрах. У середині XVIII століття дрезденський майстер Й. Вернер за ініціативи відомого валторніста А. Гампеля замінив крони трубками у формі латинської літери «U» [27, с. 123–124].

Подальшим етапом розвитку стало відкриття А. Гампелем у 1750 році прийому гри із застосуванням «закритих» звуків, що полягав у введенні руки на різну глибину в розтруб валторни. Це дозволяло змінювати висоту натуральних звуків на півтон або навіть цілий тон, частково заповнюючи прогалини звукоряду. Сукупність цих удосконалень у XVIII столітті сприяла утвердженню валторни не лише як оркестрового, а й як сольного інструмента [27, с. 123–124].

Період найбільшого розквіту натуральної валторни припадає на кінець XVIII століття і безпосередньо пов'язаний із творчою діяльністю

композиторів віденської класичної школи. Окрім В. А. Моцарта та Л. Бетховена, до інструмента активно зверталися Й. Гайдн, К. Діттерсдорф, Ф. Розетті, які сприяли розширенню репертуару та закріпленню валторни як концертного інструмента. Їхні твори формували технічні та інтерпретаційні стандарти, орієнтовані на природні можливості натуральної валторни.

Водночас значний вплив на розвиток виконавської школи мали видатні валторністи того часу, зокрема Дж. Пунто, для якого Л. Бетховен написав Сонату F-dur, op. 17. Саме співпраця композиторів із віртуозами-інструменталістами сприяла виникненню нових виконавських завдань і заклала підґрунтя для подальшої еволюції валторнової техніки та інтерпретації.

Інтерпретація музики доби класицизму на валторні ґрунтується на поєднанні чіткої структурної логіки та природної співучості інструмента. Для виконавця надзвичайно важливо досягти прозорості звукової тканини, уникати надмірної динамічної експресії та зберігати баланс між сольним голосом і супровідною фактурою. У цьому контексті особливого значення набуває контроль дихання, стабільність інтонації та пластичність фразування, які забезпечують органічне розгортання музичної думки.

Валторна у класичному стилі часто асоціюється з образами благородства, стриманої лірики та героїчної піднесеності. Саме тому інтерпретаційні рішення мають бути спрямовані на досягнення тембрової рівноваги та чистоти звучання, без надмірного романтичного загострення. Виконавець повинен мислити великими формальними блоками, чітко вибудовуючи драматургію частин і підпорядковуючи технічні прийоми загальному художньому задуму.

Треба зазначити, що XVIII століття стало часом формування й активного розвитку класицистського концерту для валторни, жанру, в межах якого поступово визначалися характерні принципи використання інструмента. Найвищого художнього рівня цей процес досяг у творчості В. А. Моцарта, який заклав фундаментальні засади трактування валторни:

визначив типову для неї фактуру, окреслив характер тематизму та вперше досяг органічного поєднання віртуозного начала зі співучою природою інструмента [27, с.128].

Творчість В. А. Моцарта стала першою вершиною розвитку духового виконавства XVIII століття. Концерти для валторни з оркестром були написані композитором для знаного валторніста того часу – Й. Лейтгеба, що значною мірою визначило їх виконавську специфіку. Структура концертів для валторни переважно ґрунтується на класичному тричастинному циклі. Четвертий концерт для валторни став своєрідним підсумком попередніх творчих пошуків композитора в цій сфері, внаслідок чого з'явився твір, досконалий за формою та характером тематичного матеріалу, в якому композитор максимально повно реалізував діапазонні й виразові можливості валторни [27, с.125].

Концерт для валторни з оркестром № 4 Es-dur, К. 495, написаний у 1786 році, належить до зрілого періоду творчості композитора. У цьому творі валторна постає не лише як сигнально-героїчний інструмент, а як повноцінний носій ліричного та ігрового образу. Моцарт майстерно враховує специфіку натуральної валторни, використовуючи її регістрові та інтонаційні особливості, що безпосередньо впливає на інтерпретаційні рішення сучасного виконавця.

Варто зазначити, що концерт № 4 Es-dur став важливим етапом у становленні валторни як сольного інструмента класичної доби. У порівнянні з попередніми концертами, цей твір відзначається більшою тематичною різноманітністю, чіткішою драматургією та зростанням ролі кантиленності. Композитор поступово відходить від традиційного характеру звучання, надаючи перевагу співучій, пластичній мелодиці, що потребує від виконавця тонкого контролю дихання та інтонації.

У сучасній виконавській практиці Концерт № 4 Es-dur залишається одним із найчастіше виконуваних творів валторнового репертуару. Для сучасних валторністів він є своєрідним «еталоном стилю», який вимагає

поєднання технічної надійності, стилістичної стриманості та глибокого розуміння класичної музичної мови. Саме цей концерт часто використовується як матеріал для формування інтерпретаційних навичок у процесі професійної підготовки виконавців.

Друга і третя частини концерту утворюють контрастну, але стилістично єдину цілісність, у якій повною мірою розкривається інтерпретаційний потенціал валторни. Якщо друга частина зосереджена на лірично-споглядальному образі, то фінал має виразний ігровий характер, що вимагає від виконавця швидкої зміни емоційних і технічних станів.

Друга частина концерту (*Romanze. Larghetto*) написана у формі тричастинної репризної структури, характерної для повільних частин класичної доби. Її тематизм базується на плавній кантиленній мелодії, яка вимагає від валторніста особливої уваги до звуковедення та інтонаційної чистоти. Валторна тут постає як співучий, майже вокальний інструмент.

З музично-теоретичної точки зору, партія соліста вирізняється простотою гармонічного плану, що підсилює значення нюансування та фразування. Відсутність зовнішньої віртуозності переносить центр інтерпретації у сферу звукової культури та внутрішньої виразності. Кожна фраза має завершений характер і потребує чіткого дихального планування.

Виконавська складність другої частини полягає у необхідності збереження рівного тембру в середньому регістрі інструмента. Навіть незначні інтонаційні відхилення або нерівномірність звуку можуть порушити стилістичну цілісність образу. Тому інтерпретаційні рішення мають бути підпорядковані принципу стриманої виразності.

Фінал концерту (*Rondo. Allegro vivace*) побудований у формі рондо з чітко окресленою рефреновою темою, що має жвавий, ігровий характер. Композитор використовує типові для валторни інтонації, пов'язані з фанфарними оборотами, проте надає їм легкої, майже жартівливої інтонації.

З точки зору виконавської техніки, третя частина висуває підвищені вимоги до артикуляції, координації дихання та точності ритмічного малюнка.

Особливої уваги потребують швидкі пасажі та стрибки, які мають виконуватися без порушення тембрової цілісності звучання.

Інтерпретаційно фінал не допускає надмірної драматизації. Навпаки, виконавець повинен зберігати легкість і природність музичного руху, підкреслюючи класичну ясність форми. Важливим є також відчуття діалогу з оркестром, у якому валторна не домінує, а органічно взаємодіє з іншими інструментами.

Таким чином, друга і третя частини Концерту для валторни з оркестром № 4 Es-dur В. А. Моцарта демонструють різні аспекти інтерпретаційного потенціалу валторни в музиці класицизму. Лірична зосередженість другої частини та ігрова динаміка фіналу вимагають від виконавця високого рівня технічної культури, стилістичної обізнаності та здатності до тонкого художнього мислення. Саме в цьому творі чітко простежується взаємозв'язок виконавської техніки валторніста з формуванням інтерпретаційних рішень.

Творчість Л. Бетховена позначає переломний момент у розвитку інструментального виконавства, зокрема й валторного мистецтва. На відміну від композиторів попереднього покоління, Л. Бетховен розширює художні функції інструмента, посилює його драматургічну роль та наповнює виконавську партію індивідуалізованим змістом. Валторна у його творах перестає бути лише тембровою прикрасою або мисливським символом, а набуває ознак повноцінного носія драматичної ідеї.

Соната для валторни та фортепіано F-dur, op. 17, створена у 1800 році, є яскравим прикладом цього нового підходу. Твір написано для відомого валторніста Дж. Пунто, чия виконавська майстерність значною мірою визначила технічний і художній рівень сольної партії. У цій сонаті композитор демонструє глибоке розуміння специфіки інструмента, водночас висуваючи до виконавця вимоги, що значно перевищують традиційні норми класичної валторнової гри.

Соната F-dur, op. 17 посідає особливе місце у валторновому репертуарі, оскільки є одним із перших камерних творів, у яких валторна постає як

рівноправний партнер фортепіано. Композитор принципово уникає акомпануючої ролі соліста, вибудовуючи складну систему діалогу між двома інструментами. Це зумовлює необхідність нового типу інтерпретації, заснованої на взаємному слуханні та гнучкому реагуванні на музичний матеріал.

У сучасній виконавській практиці ця соната розглядається як програмний твір, що формує професійне мислення валторніста. Її виконання потребує не лише технічної досконалості, а й зрілого музичного інтелекту, здатності осмислювати драматургічну логіку форми та передавати внутрішню напругу музичного розвитку. Саме тому цей твір часто включається до конкурсних і навчальних програм.

Перша частина сонати написана у формі сонатного *allegro*, проте її драматургія виходить за межі класичної рівноваги. Уже в експозиції відчутна внутрішня напруга, що зумовлена контрастом тематичних образів і активним використанням регістрових можливостей валторни.

Головна тема, представлена валторною, має яскраво виражений сигнально-героїчний характер. Вона побудована на широких інтервальних стрибках і чітких ритмічних формулах, що вимагає від виконавця максимальної точності атаки звуку та впевненості у верхньому регістрі. Саме тут виконавська техніка безпосередньо впливає на інтерпретаційний результат.

З інтерпретаційної точки зору, важливо уникати надмірної різкості звучання. Попри зовнішню енергію теми, вона потребує благородного, зібраного тону, що відповідає бетховенському стилю початкового періоду.

Побічна партія створює різкий образний контраст, переходячи до м'якішої, кантиленної інтонації. Тут валторна демонструє інший тип виразності – співучий, інтимний, майже вокальний. Виконавець має змінити характер дихання, фразування та тембрового забарвлення.

Треба зазначити, що побічна партія ґрунтується на поступових мелодичних рухах, що дозволяє зосередитися на якості звуковедення. Саме в

цьому епізоді проявляється здатність валторніста поєднувати технічну стабільність із художньою гнучкістю.

У розробці композитор активно використовує мотиви головної теми, трансформуючи їх у драматичному ключі. Часті модуляції, регістрові зміщення та ритмічні ускладнення створюють відчуття внутрішнього конфлікту. Для валторніста цей розділ є одним із найскладніших у технічному й інтерпретаційному плані. Виконавцеві необхідно зберігати контроль над інтонацією в умовах підвищеної динамічної напруги. Тут виконавська техніка виступає не як самоціль, а як засіб художнього розкриття драматургії твору.

Реприза повертає основні тематичні образи, проте у зміненому, більш узагальненому вигляді. Валторна звучить упевненіше, що створює ефект внутрішнього утвердження. Кода підсилює це враження, завершуючи частину енергійним і водночас зібраним фіналом.

Інтерпретаційно важливо зберегти цілісність образу, не перетворюючи фінальні епізоди на демонстрацію віртуозності. Стиль Бетховена вимагає глибини та структурної ясності.

Таким чином, перша частина Сонати F-dur, op. 17 Л. Бетховена розкриває новий тип валторнової інтерпретації, заснований на драматургічному мисленні та активній художній позиції виконавця. Виконавська техніка тут тісно пов'язана з інтерпретаційними рішеннями, оскільки саме вона забезпечує можливість реалізації складної образної концепції твору.

Таким чином, аналіз творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена засвідчує еволюцію інтерпретаційних підходів до виконання музики доби класицизму на валторні. Якщо у В. А. Моцарта домінують ясність форми, кантиленність і стилістична рівновага, то у Л. Бетховена на перший план виходять драматизм, контрастність і індивідуалізація виконавської партії. В обох випадках виконавська техніка валторніста постає ключовим чинником

формування інтерпретаційних рішень, визначаючи художню переконливість і стилістичну відповідність виконання.

2.2. Виконавсько-інтерпретаційні принципи валторнової музики XX століття (на прикладі творів Б. Лятошинського та Г. Манчіні)

Музичне мистецтво XX століття позначене глибокими стильовими трансформаціями, зумовленими змінами художнього мислення, розширенням виражальних засобів і переосмисленням ролі виконавця в музичному процесі.

Для валторнового виконавства цей період став етапом принципового оновлення, коли інструмент вийшов за межі традиційної оркестрової функції та набув самостійного художнього голосу в сольних і камерних жанрах. У нових історико-культурних умовах валторна дедалі частіше розглядається не лише як носій героїко-епічного або лірико-пасторального звучання, а як інструмент складної психологічної та тембрової виразності.

XX століття актуалізувало проблему виконавської інтерпретації як активного творчого процесу, у якому технічні можливості інструмента безпосередньо впливають на художній результат. Зміна композиторських стратегій, звернення до нових ладо-інтонаційних систем, сонористичних ефектів, елементів джазової та кіномузичної стилістики зумовили формування нових виконавсько-інтерпретаційних принципів. У цьому контексті осмислення валторнової музики XX століття потребує комплексного аналізу, що поєднує музично-теоретичний, виконавський та інтерпретаційний підходи.

Інтерпретація валторнової музики XX століття істотно відрізняється від класико-романтичної традиції насамперед зміною художніх пріоритетів. Якщо раніше виконавська логіка будувалася навколо кантилени, симетричної фрази та стабільної тональності, то в новій музиці акцент переноситься на темброву диференціацію, пластичність інтонації та внутрішню драматургію

звукового процесу. Валторніст дедалі частіше виступає не лише інтерпретатором нотного тексту, а співтворцем звукової концепції твору.

Суттєвою рисою інтерпретаційних підходів ХХ століття є посилення ролі техніки як художнього чинника. Технічні прийоми перестають бути суто виконавськими засобами й набувають семантичного значення. Наприклад, темброві мутації, нестійка інтонація, граничні регістрові напруження часто виконують образотворчу функцію, передаючи психологічні стани, напругу або відчуття просторової віддаленості.

Важливим чинником розвитку валторнового репертуару стали композитори, які свідомо розширювали виражальні можливості інструмента. Серед українських авторів слід назвати Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Скорика, які зверталися до валторни як до носія глибокої ліричної та філософської інтонації. У західноєвропейській та американській традиції значний внесок зробили П. Гіндеміт, О. Мессіан, Б. Бріттен, а також композитори, пов'язані з джазом і кіномузикою.

Не менш важливою є роль виконавців ХХ століття, які сформували нову інтерпретаційну культуру валторнової гри. Серед них – Д. Брейн, Г. Бауман, Б. Таквелл, Р. Баборак, чия творчість продемонструвала можливість поєднання високої технічної досконалості з глибоким художнім мисленням. Саме в їхній виконавській практиці валторна постає як інструмент тонкої інтонаційної психології, здатний до багатозначного художнього висловлювання.

Досліджуючи специфіку сучасної валторнової техніки, Є. Чуріков виокремлює систему виконавських прийомів, характерних для музики ХХ століття, які умовно об'єднуються у три основні групи. Перша група охоплює типовий комплекс прийомів, до якого належать нормативні артикуляційні техніки (різновиди язикової атаки та традиційні штрихи), розширені нормативні засоби (вібрато, фрулато, осциляції, флажолети, екстремальні регістрові ефекти), а також допоміжні прийоми, зокрема перманентне дихання [35, с.123].

Друга група включає прийоми, спрямовані на зміну окремих параметрів звуку – висотного, тембрового, динамічного та фактурного. До них належать закриті й застопорені звуки, мікроінтервальні відхилення, різноманітні темброві трансформації, використання сурдин, а також новітні експериментальні ефекти, пов'язані з альтернативними способами звуковидобування. Окрему позицію займають техніки багатозвучності, зокрема мультифоніка та вертикальні флажолети [35, с.123].

Третю групу становлять ударно-шумові й сонористичні прийоми, що базуються на використанні корпусу інструмента, мундштука або повітряного потоку як самостійних джерел звуку. Саме ці засоби суттєво розширюють звукову палітру валторни й визначають її нову роль у музиці ХХ століття, де тембр і фактура нерідко стають рівноправними складовими музичного образу [35, с.123].

«Мелодія» Бориса Лятошинського посідає особливе місце в українській інструментальній музиці ХХ століття. Твір належить до камерно-ліричної сфери творчості композитора та відзначається глибокою емоційною зосередженістю. Композитор звертається до інтонаційної простоти як до засобу художнього узагальнення, надаючи музиці характеру внутрішнього монологу.

Особливістю створення «Мелодії» є її орієнтація на співучі можливості інструмента. Незважаючи на зовнішню стриманість, твір вимагає від виконавця високого рівня інтонаційного контролю, дихальної культури та тонкого тембрового відчуття.

У сучасній виконавській практиці цей твір часто інтерпретується як зразок психологічної лірики, де кожен звук набуває смислового навантаження. Валторністи трактують «Мелодію» не як технічну п'єсу, а як художній простір для внутрішнього самовираження, що сприяє її стабільній присутності в концертному та педагогічному репертуарі.

«Мелодія» Б. Лятошинського вибудована як одночастинна композиція наскрізного типу, в якій відсутні чітко окреслені розділи, проте виразно

відчувається хвилеподібний розвиток музичної думки. Така форма сприяє безперервності музичного мовлення і потребує від виконавця вміння мислити великими фразами, зберігаючи цілісність художнього образу.

Тональний план твору не є статичним: композитор застосовує м'які модуляційні зсуви, що створюють ефект внутрішнього руху без різких контрастів. Гармонічна мова насичена секундовими співзвуччями, альтерованими ступенями та прихованими поліфонічними нашаруваннями, які збагачують фактуру й посилюють експресивність звучання.

Мелодична лінія валторни має вокально-декламаційний характер. У нотному тексті простежується домінування поступеневого руху з епізодичними інтервальними стрибками, які виконують смислово-акцентну функцію. Такі стрибки не є демонстрацією технічної складності, а слугують кульмінаційними вузлами емоційного розвитку.

Особливу роль відіграє регістрова драматургія. Лятошинський активно використовує середній та верхній регістри, що забезпечує м'який, насичений тембр. Перехід у верхній регістр завжди мотивований художньо й пов'язаний із зростанням емоційної напруги, що вимагає від виконавця стабільного амбушюру та точного контролю дихання.

Ритмічна організація твору характеризується внутрішньою свободою. Часті зміни агогіки, подовжені тривалості та відсутність жорсткої метричної пульсації створюють відчуття імпровізаційності. Для валторніста це означає необхідність тонкого відчуття часу та вміння керувати диханням у межах довгих фраз.

Динамічний план надзвичайно деталізований. У нотах переважають поступові *crescendo* і *diminuendo*, що формують «дихання» музичної тканини. Різкі динамічні контрасти відсутні, натомість домінує принцип внутрішнього наростання і спадання напруги, який безпосередньо впливає на інтерпретаційні рішення.

Артикуляційні позначення мінімалістичні, що залишає виконавцеві значну свободу. Однак це не означає довільність: навпаки, валторніст має

самостійно сформувавши логіку звуковедення, орієнтуючись на вокальну природу мелодії та гармонічний контекст.

З виконавського погляду твір вимагає особливої уваги до якості звуковидобування. Тон має бути максимально рівним, м'яким і пластичним. Будь-яка надмірна атака або різкість амбушюру порушує інтонаційний баланс і руйнує ліричний образ.

Виконавська інтерпретація цього твору ґрунтується на внутрішній зосередженості та стриманій емоційності. Тут недоречні зовнішні ефекти чи надмірна експресія. Навпаки, переконливість виконання досягається через глибоке відчуття інтонаційного сенсу кожного звука.

Таким чином, «Мелодія» Б.Лятошинського постає як зразок камерно-ліричної валторнової музики ХХ століття, у якій виконавська техніка повністю підпорядкована інтерпретаційній логіці. Технічна стабільність, контроль дихання, темброва однорідність і внутрішня драматургічна цілісність стають ключовими чинниками художньо переконливого виконання.

Композиція «Moon River» Генрі Манчіні є одним із найвідоміших зразків ліричної музики ХХ століття й демонструє специфіку американської популярно-академічної традиції. У перекладенні для валторни твір набуває особливої тембрової глибини, що відкриває нові інтерпретаційні можливості.

«Moon River» має куплетно-періодичну структуру з чіткою симетрією фраз. Така організація музичного матеріалу сприяє прозорості форми, однак вимагає від виконавця тонкої роботи з нюансами, щоб уникнути монотонності повторів.

Мелодична лінія базується на простих, співучих інтонаціях, які тяжіють до вокальної манери виконання. Ступеневий рух із поодинокими широкими інтервалами створює відчуття відкритого, світлого простору, що є ключовим образним маркером твору.

Гармонічна мова поєднує функціональну тональність із джазовими гармонічними відтінками. Септакорди, альтеровані ступені та м'які модуляції

формують тепле, «кінематографічне» звучання, яке валторніст має передати через темброву м'якість і плавність звуковедення.

Ритмічна організація відзначається стабільністю, однак передбачає свободу фразування. Нотний текст допускає агогічні відхилення, які наближають виконання до вокальної традиції. Для валторніста важливо зберегти баланс між метричною точністю та природністю музичного мовлення.

Динамічний план твору не є різко контрастним. Основу складають середні динамічні рівні з плавними відхиленнями, що підкреслюють ліричний характер. Надмірне форсування звука суперечить стилістиці твору.

Штрих має бути максимально легатним. Звукові з'єднання повинні створювати ілюзію безперервної вокальної лінії. Будь-які різкі атаки або надмірна язикова активність порушують стилістичну цілісність.

У виконавському аспекті цей твір потребує особливої уваги до інтонаційної чистоти у повільному темпі. Відкритість фактури робить кожен неточність помітною, тому стабільність амбушюру й контроль дихання є визначальними.

У інтерпретаційному контексті твір вимагає емоційної стриманості. Ліризм тут не драматичний, а споглядальний. Валторніст має передати відчуття світлої ностальгії та внутрішнього спокою, уникаючи надмірної патетики.

Таким чином, «Moon River» Генрі Манчіні у виконанні на валторні демонструє, як технічна простота нотного тексту поєднується з високими вимогами до інтерпретаційної культури. Саме якість звуку, темброва м'якість і фразувальна логіка визначають художню переконливість виконання.

Отже, аналіз творів показує, що виконавська техніка виступає інструментом формування інтерпретаційних рішень, забезпечуючи цілісність художнього образу та ефективну комунікацію зі слухачем.

Таким чином, валторнова музика ХХ століття репрезентує якісно новий рівень виконавсько-інтерпретаційного мислення, у якому технічні, темброві

та психологічні аспекти поєднуються в єдину художню систему. На прикладі творів Бориса Лятошинського та Генрі Манчіні простежується багатовекторність сучасного валторнового мистецтва – від інтелектуально зосередженої академічної лірики до популярної мелодики з глибоким емоційним підтекстом. Це підтверджує, що інтерпретація валторнової музики ХХ століття вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й розвиненого художнього мислення та стилістичної гнучкості.

Висновки до розділу 2

У результаті проведеного дослідження встановлено, що інтерпретаційні засади виконання творів для валторни формуються в тісному зв'язку з історико-стильовими особливостями відповідної епохи. Музика доби класицизму та ХХ століття репрезентує принципово різні типи художнього мислення, що безпосередньо впливає на характер виконавських завдань і визначає специфіку інтерпретаційних рішень валторніста.

Аналіз творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена показав, що в класичному стилі виконавська інтерпретація ґрунтується на ясності форми, логічній структурованості музичної тканини та врівноваженості емоційного висловлювання. Валторна в цій традиції постає як інструмент благородної кантилени й чітко окресленої драматургії, де технічні прийоми підпорядковуються принципам стилістичної стриманості та прозорості музичної мови.

Водночас творчість Л. Бетховена засвідчує розширення інтерпретаційних можливостей валторни в межах класичної традиції. Посилення драматизму, контрастності та індивідуалізації виконавської партії зумовлює новий тип виконавського мислення, у якому техніка набуває не лише утилітарного, а й виразового значення. Валторніст у бетховенських творах постає активним носієм художньої ідеї, здатним передавати внутрішню напругу музичного розвитку.

Розгляд виконавсько-інтерпретаційних принципів валторнової музики ХХ століття дозволив виявити кардинальні зміни у трактуванні інструмента. У цей період валторна виходить за межі усталених образних моделей і перетворюється на засіб багатовимірного художнього висловлювання, у якому тембр, інтонація та фактура набувають самостійної семантичної ваги.

На прикладі «Мелодії» Бориса Лятошинського простежується орієнтація на внутрішньо зосереджену, психологічно насичену лірику. Інтерпретація цього твору вимагає від виконавця високої культури звуку, тонкого дихального контролю та здатності до глибокого інтонаційного осмислення музичного матеріалу. Тут виконавська техніка повністю підпорядковується художньому змісту й слугує засобом розкриття внутрішнього монологу.

У композиції «Moon River» Генрі Манчіні, навпаки, акцент переноситься на простоту мелодичного висловлювання, прозорість форми та емоційну відкритість. Проте за зовнішньою доступністю приховуються високі вимоги до інтерпретаційної культури виконавця, зокрема щодо тембрової м'якості, легатності та фразувальної логіки. Цей твір демонструє, що валторнова інтерпретація ХХ століття охоплює не лише академічний, а й популярно-художній контекст.

Порівняльний аналіз матеріалу дозволяє дійти висновку, що виконавська техніка валторніста в усі історичні періоди виступає визначальним чинником формування інтерпретаційних рішень. Однак якщо в класицизмі вона спрямована передусім на забезпечення стилістичної відповідності та формальної ясності, то у ХХ столітті технічні засоби набувають розширеного художнього й семантичного значення.

Отже, інтерпретація валторнової музики постає як складний багаторівневий процес, у якому поєднуються історико-стильова обізнаність, технічна досконалість і зріле художнє мислення. Матеріал розділу підтверджує, що успішна виконавська інтерпретація неможлива без глибокого усвідомлення специфіки епохи, композиторського стилю та

індивідуальних можливостей інструмента, що є ключовим орієнтиром у професійній підготовці сучасного валторніста.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Згідно з поставленою метою й завданнями теоретичної частини магістерського творчого проєкту зроблені такі висновки:

У процесі виконання теоретичної частини магістерського творчого проєкту магістерської роботи було здійснено комплексне осмислення проблеми виконавської інтерпретації у валторновому мистецтві як художнього феномена, що формується на перетині технічних можливостей інструмента, стильових норм музичної епохи та індивідуального творчого мислення виконавця. Дослідження підтвердило актуальність обраної теми в контексті сучасної виконавської та педагогічної практики.

З'ясовано, що виконавська інтерпретація є багаторівневим художньо-комунікативним процесом, у якому поєднуються авторський задум, стильові норми епохи, індивідуальна майстерність виконавця та його художня

свідомість. Аналіз наукових джерел показав, що структура інтерпретації охоплює емоційно-образний, техніко-виконавський та стилістичний рівні, які взаємодіють між собою та формують цілісну виконавську концепцію твору. Висвітлено, що сучасний підхід до інтерпретації музичного тексту передбачає цілісне осмислення композиції, її динаміки, фактури та виражальних засобів, що забезпечує глибину авторського прочитання.

Встановлено, що чинники формування виконавської інтерпретації включають технічну підготовленість виконавця, його акустичне мислення, здатність до стильової адаптації та художньо-образної уяви. Проаналізовані науково-методичні джерела підкреслюють значення індивідуального інтерпретаційного стилю, який формується на основі синтезу загальних виконавських закономірностей і особистісних виконавських уподобань. Виявлено, що інтерпретаційний аспект тісно пов'язаний із рівнем професійної зрілості виконавця та його здатністю до створення оригінального художнього бачення твору.

Доведено, що валторна як інструмент має унікальний темброво-виражальний потенціал, який особливо яскраво розкривається в процесі інтерпретації. Її здатність поєднувати співучість, героїчну піднесеність і психологічну глибину зумовлює специфічні виконавські завдання, що потребують високої культури звуковидобування та інтонаційної стабільності.

Встановлено, що виконавська техніка валторніста має інтегративний характер і поєднує фізіологічні, акустичні та художні складові. Вона функціонує як основа, на якій вибудовується інтонаційна логіка, фразування, динамічна організація та темброве моделювання музичного образу. Без достатнього рівня технічної підготовленості неможливе повноцінне інтерпретаційне мислення.

У процесі дослідження з'ясовано, що формування інтерпретаційних рішень безпосередньо залежить від здатності виконавця адаптувати свою техніку до стильових вимог різних історичних періодів. Це вимагає гнучкого володіння технічними прийомами, уміння трансформувати звук відповідно

до художнього контексту та усвідомлення естетичних норм конкретної епохи.

Узагальнення теоретичних і практичних положень роботи підтвердило, що виконавська техніка валторніста є динамічною системою, яка розвивається разом із зростанням художнього досвіду виконавця. Технічна майстерність у цьому процесі перестає бути лише результатом тренування й перетворюється на інструмент творчого самовираження.

Охарактеризовано специфіку виконавської техніки валторніста, що охоплює систему дихання, амбушюр, артикуляцію, інтонаційну стабільність, позиційну точність, роботу язика, координацію і плавність зміни регістрів. Встановлено, що технічна майстерність безпосередньо впливає на якість інтерпретації, визначаючи спосіб формування фрази, характер звуковедення, динамічні акценти та стиль виконання. Висвітлено, що техніка валторніста є базовою передумовою для створення цілісної художньої концепції, оскільки опирається на фізіологічні можливості виконавця та темброву природу інструмента.

Показано, що розвиток виконавської техніки валторніста нерозривно пов'язаний із формуванням інтерпретаційного стилю, який визначається інтонаційними характеристиками, динамічною варіативністю та тембровою виразністю. Доведено, що технічна підготовка дозволяє виконавцю реалізувати широке коло художніх завдань – від точного відтворення класичного стилю до створення м'якої кантилени у сучасній камерній музиці. Установлено, що майстерність володіння технічними прийомами забезпечує виконавцеві можливість переосмислювати авторський текст і формувати власне образне рішення.

Здійснений стильовий аналіз підтвердив, що виконавська техніка не є універсальною у своїх проявах, а набуває різного змістового навантаження залежно від музичного контексту. У класичній музиці вона орієнтована на ясність і врівноваженість, тоді як у музиці ХХ століття – на темброву експресію, інтонаційну свободу та психологічну напруженість.

Проаналізовано інтерпретаційні особливості музики доби класицизму на матеріалі творів В. А. Моцарта та Л. Бетховена. Висвітлено специфіку інтерпретації Концерту для валторни № 4 Es-dur В. А. Моцарта (II–III частини), де домінують легкість, прозорість та гнучкість мелодичного розвитку. З'ясовано, що інтерпретація цього твору передбачає використання м'якого стакато, плавних динамічних переходів, рівного тембрового звучання та природної фразувальної лінії, притаманної класицистичній естетиці. Виявлено, що у швидких епізодах особливо важливими є точність техніки, артикуляційна вивіреність та контроль повітря, які забезпечують стильову достовірність виконання.

Встановлено, що Соната для валторни F-dur, op. 17 Л. Бетховена вимагає поєднання кантиленного звуковедення, ритмічної чіткості та виконавської техніки, що відображає ранньоромантичні риси композитора. Висвітлено, що інтерпретація твору потребує уваги до гармонічної логіки, тембрового балансу й артикуляційної виразності, які формують характерний витончений, але енергійний стиль виконання.

Проаналізовано інтерпретаційні засади музики ХХ століття на прикладі твору Б. Лятошинського «Мелодія». Установлено, що інтерпретація цього твору ґрунтується на глибокій кантиленності, широкому диханні, драматичній насиченості та тембровому забарвленні, яке передає емоційну напругу українського модернізму. Висвітлено, що виконання потребує особливої уваги до динамічної пластики, інтонаційної чистоти у широких інтервалах та здатності виконавця формувати лірично-споглядальний образ.

Проаналізовано специфіку інтерпретації «Moon River» Генрі Манчіні, що поєднує елементи джазової гармонії, легкої естрадної стилістики та камерної мелодичності. Встановлено, що виконання цього твору потребує м'якого, оксамитового тембру, виважених динамічних нюансів, гнучкої фрази та природного свінгу, який формує характерну атмосферу легкої, спокійної ліричності. Показано, що технічна свобода виконавця та здатність

до нюансованого тембрового моделювання сприяють створенню індивідуального, емоційно наповненого інтерпретаційного рішення.

Результати дослідження свідчать, що інтерпретація творів для валторни потребує від виконавця не лише технічної досконалості, а й розвиненого аналітичного мислення, стилістичної чутливості та здатності до рефлексії. Саме поєднання цих якостей забезпечує художню переконливість виконання.

З'ясовано, що роль виконавської техніки у формуванні інтерпретаційних рішень полягає в забезпеченні цілісності художнього образу, стильової достовірності та індивідуальної виразності виконання.

Таким чином, виконане дослідження підтвердило, що виконавська техніка валторніста є не лише професійною необхідністю, а фундаментальним чинником художнього мислення, який визначає якість і глибину інтерпретації. Вона виступає сполучною ланкою між авторським текстом і слухацьким сприйняттям.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський В.М. Історія духового музично-виконавського мистецтва. Київ: НМАУ імені П.І. Чайковського, 2012. 408 с.
2. Апатський В. М. Використання технічних засобів у сучасній вітчизняній методиці навчання на духових інструментах. *Мистецтвознавство України*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 106-110.
3. Апатський В. М. Основи теорії та методики духового музично-виконавського мистецтва: навч. посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 432 с.

4. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України (від найдавніших часів до початку ХХ століття): монографія. Вид. 2-ге. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2007. 350 с.
5. Вовк Р. Портрети корифеїв. Ніжин: Лисенко М. М., 2013. 225 с.
6. Герасимова-Персидська Н. Музика ХХ – початку ХХІ століть: рух до нової епохи? *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2015. Вип. 28. С. 3–10.
7. Гладких А. В. Інструктивно-технологічні складові опанування виконавської техніки на духових інструментах. *Культура України: зб. наук. пр.* Харків: Харків. держ. акад. культури, 2014. Вип. 47. С. 274–281.
8. Гладких А. В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах : навч. посіб. із курсу «Спец. інструмент» для студентів ВНЗ 1–4 рівнів акредитації / Гладких А. В. ; М-во освіти і науки України, Харків. держ. акад. культури. Вінниця : Нова Книга, 2014. 199 с.
9. Гладких А. В. Формування методичних засад навчання гри на духових інструментах ХХ ст. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку*: матеріали міжнар. наук. конф. (23–24 листоп. 2017 р.) / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Харків, 2017. С. 339–341.
10. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine Art and Culture Studies*. 2022. № 4. С. 12–20. DOI : <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-2>
11. Гура В., Устименко-Косоріч О., Губський О. Валторна: історія, теорія, виконавська практика. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 3 (06). С. 57–61.
12. Гадамер Г.-Г. Естетика і герменевтика. Г.-Г. Гадамер. Герменевтика і поетика / Пер. з нім. М. Кушнір. Київ: Юніверс, 2001. С. 7–15.
13. Дряпіка В. І. Розкриваючи світ джазу, рок і поп-музики. Київ-Кіровоград: Трелакс, 1997. 184 с.

14. Жукова Н. Інтерпретація як компонент музичної творчості: естетичний аспект: автореф. дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08. Київ, 2003. 14 с.
15. Інтерпретація. Українська музична енциклопедія. У 2 т. Т. 2. [Е – К] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 242.
16. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя. Збірник наукових праць.* / Упорядник С.Д. Цюлюпа. Рівне: Волинські обереги, 2023. Вип. 15. 176 с.
17. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2000. 17 с.
18. Катрич О. Орфічний музично-виконавський архетип як домінуюча модель музичного мислення виконавця постмодерної доби. *Музикознавчі студії: тези Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих науковців.* Львів, 2016. С. 52–53.
19. Квіт С. Основи герменевтики. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2003. 192 с.
20. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 265 с.
21. Круль П. Ф. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Малодосліджені сторінки історії. Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2000. 324 с.
22. Марченко М. Інтерпретаційна модель партесного твору в українській виконавській культурі на межі ХХ–ХХІ ст. : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ – Івано-Франківськ, 2021. URL: https://svr.pnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2021/04/dis_%D0%9%D0%B0%D1%80%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf

23. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

24. Москаленко В. Про задум і музичну ідею твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 10–17.

25. Москаленко В. Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 106–111.

26. Павленко О. М. Особливості виконання джазу: методичні рекомендації для організації самостійної роботи здобувачів вищої освіти. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя, 2023. 41 с.

27. Палійчук І.С. Еволюція концерту для валторни у європейському музичному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне: РДГУ, 2008. Вип.13. С. 123–128.

28. Паращук Т.В. Інтерпретаційні концепції другого концерту для труби з оркестром М. Бердієва. *Слобожанські мистецькі студії*. Суми: Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2024. № 3. С.120–123. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.22>

29. Плохотнюк О. С. Організація самостійної роботи в класі ансамблю духових та ударних інструментів: навчальний посібник. Луганськ: Альма-матер, 2007. 34 с.

30. Полянський Т. В. Традиційний джаз. Київ: Музична Україна, 2015. 336 с.

31. Посвалюк В. Наукові дослідження виконавства на духових інструментах в Україні на сучасному етапі. *Часопис НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2008. № 1. С. 112-117.

32. Хрестоматія ансамблевої гри (дуети, тріо, квартети) : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів II–IV рівнів акредитації. / Упор., муз. ред., метод. рекомендації О. Мельника. ІваноФранківськ, 2011. 164 с.

33. Чехуніна А. О. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики. *Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової «Музичне мистецтво і культура»* / головн. ред. О. В. Сокол. Одеса: «Друкарський дім», 2009. Вип. 10. С. 87-98.

34. Чуріков Є. Амбушур – складова частина виконавського апарату валторніста. *Київське музикознавство*. Київ: Київська муніципальна академіямузики ім. Р. М. Глієра, 2019. Вип. 58. С. 228–239. DOI: <https://doi.org/10.33643/kmus.2019.58.17>

35. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки в контексті розвитку валторнового мистецтва. Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка». Старобільськ, 2021. 257 с.

36. Чуріков Є. С. Дефініція «виконавська техніка валторніста» в історичній ретроспективі. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 314–317.

37. Чуріков Є. С. Еволюція виконавської техніки валторністів: історіографія питання. *Вісник Львівської національної академії мистецтв : збірник наукових праць*. Вип. 36. Львів : Вид-во ЛНАМ, 2018. С. 360–369.

38. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр.* Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–228.

39. Шаповалова Л. Інтерпретологія як музикознавча дисципліна: досвід системного моделювання мистецьких процесів та явищ культурного буття. *Українське мистецтво, культура, освіта: актуальні проблеми, тенденції та*

перспективи розвитку : збірник наукових праць. Івано-Франківськ : «Фоліант», 2021. С. 143–146.

40. Шевцова О. Б. Музично-виконавська інтерпретація у структурі професійної компетентності майбутнього викладача музичного мистецтва. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, 2022. № 204. С. 284–288. DOI: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2022-1-204-284-288>

41. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.

42. Юдкін-Ріпун І. Семантика та статистика: організація тексту в культурі ХХ століття. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2002. Вип. 2. С. 86–91.

43. Юцевич Ю.Є. Словник-довідник музичних термінів. URL: <http://term.in.ua/output.html?link=14>

44. Betti E. General Theory of Interpretation: Chapter 7: Interpretation of Drama & Music. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 110 pp.

45. Betti E. Hermeneutics as a General Methodology of the Sciences of the Spirit. Abingdon: Routledge, 2021. 104 pp. URL: <https://books.google.com.ua/booksid=HRYcEAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>

46. Christiansen C., Danielsson T. Essential Jazz Lines In the Style of Cannonball Adderley. Mel Bay Publications, U.S.A., 2002. p. 40.

47. Zhang Ye. Natural and chromatic horn in the orchestral music of the 19th century *Актуальні питання гуманітарних наук* : / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 81. Т. 1. С. 105–109.

ДОДАТКИ

Додаток А

Konzert Nr. 4 Es dur

für Horn und Orchester

W. A. Mozart K.-V. 495
Arr. von H. Kling
Durchgesehene Ausgabe

Allegro moderato
Tutti

Horn in Es

Allegro moderato
f Tutti

Klavier

4

8

11

A

p Str.

Detailed description: This block contains the first 11 measures of the score. It features a Horn in E-flat part and a Piano accompaniment. The tempo is 'Allegro moderato' and the dynamic is 'Tutti'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part has a strong rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. Measure 11 includes a first ending bracket labeled 'A' and a dynamic marking 'p Str.' for the piano part.

ROMANZA

Andante

p con espressione

Andante Solo

p Str.

7

N

f

Tutti

+ Bl.

f

cresc.

14

Str.

+ Bl.

cresc.

sf

dim.

p

dim.

20

O

p

Solo

p Str.

27

cresc.

cresc.

Musical score system 1 (measures 38-39). The system consists of three staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with various ornaments and trills. The piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Musical score system 2 (measures 40-41). The system consists of three staves. The piano accompaniment shows a gradual increase in volume, marked with *cresc.* in the right hand.

Musical score system 3 (measures 42-46). The system consists of three staves. A **P** Solo section begins in measure 42. The piano accompaniment is marked *f + Bl.* and *sf*. The vocal line is marked *Tutti*. The system ends with a *p* dynamic and a *Str.* (strings) instruction.

Musical score system 4 (measures 47-51). The system consists of three staves. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern, marked with *f* and *sf*. The vocal line is marked *Tutti*. The system ends with a *p* dynamic and a *Str.* (strings) instruction.

Musical score system 5 (measures 52-56). The system consists of three staves. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern, marked with *f* and *sf*. The vocal line is marked *Tutti*. The system ends with a *p* dynamic and a *Str.* (strings) instruction.

14

RONDO
Allegro vivace

8

f

Tutti

+ Bl.

f

This system contains measures 8 through 13. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction "Tutti" and "+ Bl." (with Clarinet). The music is in a minor key and 4/4 time.

14

R

Solo

mf

Str. *p*

This system contains measures 14 through 19. A boxed letter "R" is placed above the vocal line. The vocal part is marked "Solo" and *mf*. The piano accompaniment is marked "Str." (strings) and *p* (piano).

20

mf

This system contains measures 20 through 26. The piano accompaniment continues with a *mf* dynamic. The vocal line has some rests.

27

sf

This system contains measures 27 through 33. The piano accompaniment features a *sf* (sforzando) dynamic. The vocal line continues with melodic phrases.

34

f + Bl.

p Str.

This system contains measures 34 through 39. The piano accompaniment includes the instruction "*f* + Bl." and "*p* Str." (piano strings). The music concludes with sustained chords.

16

41 S

48

55

61

67 T

Musical score system 1 (measures 74-79). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *f* is present. The word **Tutti** is written above the piano part. A **+ Bl.** marking is present in the piano part.

Musical score system 2 (measures 80-85). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *p espr.* is present. A **U Solo** marking is present above the vocal line. The dynamic marking *p Str.* is present in the piano part.

Musical score system 3 (measures 86-92). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *p* is present.

Musical score system 4 (measures 93-98). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *p* is present.

Musical score system 5 (measures 99-104). The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a dense texture of chords and arpeggios. The vocal line has a melodic line with some rests. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The dynamic marking *p* is present.

18

106 *cresc.* *f*

113 *f*

120 **V** *p*

128 *f* **Tutti** *f* *+ Bl.*

134 **W** *Solo* *mf* *p* *p Str.*

Musical score system 141-146. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a prominent texture of chords in the right hand and a more active bass line. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano).

Musical score system 147-153. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a dense chordal texture. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions include *f. Bl.* (forte, blowing) and *p Str.* (piano, strings).

Musical score system 154-162. The system includes a vocal line and piano accompaniment. A box containing the letter 'X' is placed above the vocal line at measure 158. The piano part features a rhythmic pattern in the right hand. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). Performance instructions include *f. Bl.* (forte, blowing).

Musical score system 163-170. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has a complex texture with many chords. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). Performance instructions include *dolce* (softly), *Str.* (strings), and *f. Bl.* (forte, blowing).

Musical score system 171-178. The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern in the right hand. Dynamics include *p* (piano) and *f* (forte). Performance instructions include *Str.* (strings).

20

179 Y

p

186 **Tutti**

+Bl.

f

192 **Solo** Z

p

Str.

199

p

+Bl.

207

pp

cresc.

Sonata for Piano with Horn, Op. 17

Piano

Ludwig van Beethoven

Allegro moderato

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the Horn part, starting with a dynamic marking of *f* (forte). The middle staff is the Piano part, starting with a dynamic marking of *p* (piano). The bottom staff is the bass line. The music is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat).

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the Horn part, continuing the melodic line with various ornaments. The middle staff is the Piano part, featuring a steady eighth-note accompaniment. The bottom staff is the bass line, providing harmonic support with chords and single notes.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the Horn part, marked with a dynamic of *f* and a section marker 'A'. The middle staff is the Piano part, marked with a dynamic of *sf* (sforzando) and *p*. The bottom staff is the bass line, marked with a dynamic of *f* and *p*. The system concludes with a fermata over a note in the piano part.

13

16

19

B

22

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 25: Treble clef has a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter rest, then a quarter note A4. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 26: Treble clef has a quarter note B4, then a quarter note C5, then a quarter note D5. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 27: Treble clef has a quarter note E5, then a quarter note F5, then a quarter note G5. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Dynamics: *f* (forte) is marked in the treble clef at the beginning of measure 25 and in the bass clef at the beginning of measure 26.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 28: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 29: Treble clef has a quarter note D5, then a quarter note E5, then a quarter note F5, then a quarter note G5. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 30: Treble clef has a quarter note A5, then a quarter note B5, then a quarter note C6. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 31: Treble clef has a quarter note D6, then a quarter note E6, then a quarter note F6. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics: *p* (piano) is marked in the treble clef at the beginning of measure 30. *ff* (fortissimo) is marked in the bass clef at the beginning of measure 30. A **C** (Crescendo) hairpin is placed above the treble clef staff, starting in measure 30 and ending in measure 31. In measure 31, the bass clef has a *p* (piano) dynamic marking.

32

Musical score for measures 32-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 32: Treble clef has a quarter note G4, then a quarter note A4, then a quarter note B4, then a quarter note C5. Bass clef has a continuous eighth-note accompaniment. Measure 33: Treble clef has a quarter note D5, then a quarter note E5, then a quarter note F5, then a quarter note G5. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 34: Treble clef has a quarter note A5, then a quarter note B5, then a quarter note C6. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Measure 35: Treble clef has a quarter note D6, then a quarter note E6, then a quarter note F6. Bass clef continues the eighth-note accompaniment. Dynamics: *pp* (pianissimo) is marked in the treble clef at the beginning of measure 32 and in the bass clef at the beginning of measure 34. A **2** (second ending) hairpin is placed above the treble clef staff, starting in measure 34 and ending in measure 35.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 38 features a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 39 has a whole rest in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 40 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 41 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. There are dynamic markings *f* and *sf* in the grand staff.

42

Musical score for measures 42-45. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 42 features a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 43 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 44 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 45 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. There are dynamic markings *pp*, *f*, *sf*, and *sfp* in the grand staff. A trill (*tr*) is marked in measure 45.

46 **D**

Musical score for measures 46-49. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 46 features a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 47 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 48 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. Measure 49 has a melodic line in the treble staff and chords in the grand staff. There are dynamic markings *f* and *cresc.* in the grand staff.

49

Musical score for measures 49-51. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a melodic phrase with a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *f* (forte).

52

Musical score for measures 52-54. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a melodic phrase with a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *sf* (sforzando).

55

Musical score for measures 55-57. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of a melodic phrase with a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

59

Musical score for measures 59-61. Measure 59 has a bass line with a whole rest and a treble line with a complex chordal texture. Measures 60-61 continue the treble line with similar textures and include a dynamic marking 'f'.

62

E

Musical score for measures 62-64. Measure 62 has a treble line with a whole note chord and a bass line with a whole note chord. Measures 63-64 feature a treble line with a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

65

Musical score for measures 65-67. Measure 65 has a treble line with a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measures 66-67 continue the treble line with melodic lines and the bass line with eighth-note accompaniment.

68

Musical score for measures 68-70. Measure 68 has a treble line with a melodic line and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measures 69-70 continue the treble line with melodic lines and the bass line with eighth-note accompaniment.

71

71

f *f* *f*

f *f*

cresc.

Detailed description: This system contains measures 71, 72, and 73. The top staff (treble clef) features a melodic line with slurs and dynamic markings of *f* (forte) at the beginning of each measure. The middle staff (right hand of the piano) has a complex texture with many sixteenth notes, also slurred, and dynamic markings of *f*. The bottom staff (left hand of the piano) has a simpler accompaniment with dynamic markings of *f*. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the middle staff in measure 73.

74

74

ff *ff* *p*

ff *ff* *p*

Detailed description: This system contains measures 74, 75, 76, 77, and 78. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamic markings of *ff* (fortissimo) in measures 74 and 75, and *p* (piano) in measure 78. The middle staff (right hand of the piano) has a complex texture with dynamic markings of *ff* in measures 74 and 75, and *p* in measure 78. The bottom staff (left hand of the piano) has a simpler accompaniment with dynamic markings of *ff* in measures 74 and 75, and *p* in measure 78.

79

79

pp *f*

pp *f*

Detailed description: This system contains measures 79, 80, 81, and 82. The top staff (treble clef) has a melodic line with dynamic markings of *pp* (pianissimo) in measures 79 and 80, and *f* in measure 81. The middle staff (right hand of the piano) has a complex texture with dynamic markings of *pp* in measures 79 and 80, and *f* in measure 81. The bottom staff (left hand of the piano) has a simpler accompaniment with dynamic markings of *pp* in measures 79 and 80, and *f* in measure 81.

МЕЛОДІЯ

на українську народну тему

Б. Лятошинський

Перекладення М. Бердига

Andante

Andante *mp* *espressivo e cantabile*

mp

cresc.

mf

cresc. *f*

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a similar pattern in the left hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the vocal line.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it includes a vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment continues with the established rhythmic pattern. Dynamic markings include *dim.* (diminuendo) in the piano part and *p* (piano) in the vocal line.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in both the piano and vocal parts.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment continues with the rhythmic pattern. Dynamic markings include *f* (forte) in both the piano and vocal parts.

Poco più mosso

Poco più mosso

ancora crescendo

cresc.

ff

Come prima

Come prima

9

Detailed description: This page of a musical score is divided into four systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The first system is marked 'Poco più mosso' and includes the instruction 'ancora crescendo'. The second system features a 'cresc.' marking. The third system is marked 'ff' (fortissimo). The fourth system is marked 'Come prima' (like first) and includes a 'v' marking for vibrato. The score concludes with a page number '9' at the bottom center.

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of five systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth-note chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. The vocal line consists of melodic phrases with some rests. Dynamic markings include 'cresc.' in the first system, 'cresc.' in the second system, 'cresc.' in the third system, and 'più f' in the fifth system. The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

The musical score on page 74 is arranged in three systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is characterized by intricate textures, including frequent triplets and sixteenth-note passages. The first system features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a triplet and a dynamic marking of *f*. The second system includes a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a dynamic marking of *dim.*. The third system shows a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with a dynamic marking of *mf*. The piece concludes with a fermata on a G note, indicated by a 'G' above the staff and a 'C' below it.

Moon River

(Місячна річка)

Генрі Манчіні

The musical score for "Moon River" is presented in three systems. The first system includes parts for Valtorna and Piano. The second system includes parts for Violin (Vn.) and Piano (Pno.). The third system includes parts for Violin (Vn.) and Piano (Pno.).

System 1: Valtorna and Piano. The Valtorna part begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a half note G4. The Piano part features a complex accompaniment with chords and a bass line.

System 2: Violin (Vn.) and Piano (Pno.). The Violin part continues the melody with a slur over measures 7-10. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line.

System 3: Violin (Vn.) and Piano (Pno.). The Violin part continues the melody with a slur over measures 11-14. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line.

2 Moon River

This musical score is for the instrumental piece "Moon River" and covers measures 23 through 42. It is arranged for Violin (Vn.) and Piano (Pno.).

- Measures 23-27:** The Violin part features a melodic line with a long slur over measures 23-24 and another slur over measures 25-27. The Piano accompaniment consists of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand.
- Measures 28-32:** The Violin part continues with a melodic line, including a slur over measures 28-30 and another slur over measures 31-32. The Piano accompaniment features a more active eighth-note pattern in the left hand.
- Measures 33-37:** The Violin part has a melodic line with a slur over measures 33-35 and another slur over measures 36-37. The Piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the left hand.
- Measures 38-42:** This section includes first and second endings. The Violin part has a slur over measures 38-40 and a final note in measure 41. The Piano accompaniment features chords in the right hand and eighth notes in the left hand, ending with a double bar line and repeat dots.

Додаток Б

За підтримки в Благодійного фонду "Choice of Mercy" (США)

Уряд Республіки Болгарія
Міністерство освіти та науки Республіки Болгарія
Міністерство культури Республіки Болгарія

ЄО Міжнародний Благодійний фонд "Злагода"
ЄО Всеукраїнський Благодійний фонд "Злагода"

РІЗДВЯНЬА ЗІРКА

МІЖНАРОДНИЙ ДВОТУРОВИЙ БАГАТОЖАНРОВИЙ ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС

ДИПЛОМ
лауреата I ступеня

НОМІНАЦІЯ "ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР
ДУХОВІ ІНСТРУМЕНТИ" "МЕЛОДІЯ"

VIII КАТЕГОРІЯ
НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

НОСЕНКО НАВАРІЙ

Державний університет ім. Миколи Гоголя Чернігівська область м. Ніжин

ВИКЛАДАЧ КАВУННИК ЛЕОНІД
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР МІКЛУШОВ ЛЕОНІД

№ 52 від 02.01.2025 року

Запоріжжя - Sofia

Протокол
Президент:
Боговільцон Ольга
ЄО Міжнародний Благодійний фонд "Злагода"

Голова журі:
Галин-Клименко Ірина
Головна Олена
Федина Олена
Лубин Наталія
Аврамчук Юрій
Редіш Лариса
Білоус Владислав

Члени журі:
Аллах'єва Татяна
Олга Деніца Dougherty
Степан Бабін
Казіков Артем
Дарина Лариса

Директор фестивалю:
Боговільцон Сергій

INTERNATIONAL ART PROJECT
I INTERNATIONAL DISTANCE OLYMPIAD
VARIOUS TYPES OF ARTS

«ART FREE SPACE - 2025»

DIPLOMA

НОМІНАЦІЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР
СТИЛЬ ВИКОНАННЯ: КЛАСИЧНИЙ
КЛАСИФІКАЦІЯ РІВНЯ ПІДГОТОВКИ: «DEBUT»
ВІКОВА КАТЕГОРІЯ: 5 «FULL-GROWN»

ЛАУРЕАТ 1 ПРЕМІЇ

НОСЕНКО НАВАРІЙ

НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
ВИКЛАДАЧ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ КАВУННИК ЛЕОНІД ВАСИЛЬОВИЧ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР МІКЛУШОВ ЛЕОНІД ВІТАЛІЙОВИЧ
м. НІЖИН ЧЕРНІГІВСЬКА ОБЛ., УКРАЇНА

JURY:
LAUREATE OF ART AWARDS
LEADING ARTIST OF THE 1ST CATEGORY
DENIS BASKIN, UKRAINE

TOP MANAGER OF CULTURE
PUBLIC RELATIONS SPECIALIST
TATIANA GAVENDA, POLAND

CHIEF CHOREOGRAPHER
FORMER SOLOIST OF ACADEMIC ENSEMBLE «SLAVUTCH»
OLGA ZYHOVCHENKO, UKRAINE

ART DIRECTOR
HONORED WORKER OF CULTURE OF UKRAINE
VALERY BASKIN, UKRAINE

«ART FREE SPACE - 2025», APRIL 26 - 27

**INTERNATIONAL ART PROJECT
III INTERNATIONAL REMOTE AUTUMN
MULTI-GENRE ARTS CHAMPIONSHIP**

«GOLD ART FEST - 2025»

ДИПЛОМА

НОМІНАЦІЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР
СТИЛЬ ВИКОНАННЯ: КЛАСИЧНИЙ, ЕСТРАДНИЙ
КЛАСИФІКАЦІЯ РІВНЯ ПІДГОТОВКИ: «PRO»
ВІКОВА КАТЕГОРІЯ: 5, «FULL-GROWN»

ЛАУРЕАТ 1 ПРЕМІЇ

НОСЕНКО НАЗАРІЙ

НІЖИНЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
КОНКУРСНІ НОМЕРИ: «КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ З ОРКЕСТРОМ №4», «MOON RIVER»
ВИКЛАДАЧ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ КАВУННИК ЛЕОНІД ВАСИЛЬОВИЧ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР МІКЛУШОВ ЛЕОНІД ВІТАЛІЙОВИЧ

М. НІЖИН, ЧЕРНІГІВСЬКА ОБЛ., УКРАЇНА

JURY:

LAUREATE OF ART AWARDS LEADING ARTIST OF THE 1ST CATEGORY DENIS BASKIN, UKRAINE	TOP MANAGER OF CULTURE PUBLIC RELATIONS SPECIALIST TATIANA GAVENDA, POLAND	CHIEF CHOREOGRAPHER FORMER SOLOIST OF AKADEMICHNY ENSEMBLE «SLAVUTYCH» OLGA ZYMOVCHENKO, UKRAINE	ART DIRECTOR HONORED WORKER OF CULTURE OF UKRAINE VALERY BASKIN, UKRAINE
---	--	---	---

«GOLD ART FEST - 2025», NOVEMBER 15 - 16

**INTERNATIONAL ART PROJECT
II INTERNATIONAL REMOTE MULTIGENRE
ARTS CHAMPIONSHIP**

«ART VICTORY - 2025»

ДИПЛОМА

НОМІНАЦІЯ: ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ЖАНР
СТИЛЬ ВИКОНАННЯ: КЛАСИЧНИЙ
КЛАСИФІКАЦІЯ РІВНЯ ПІДГОТОВКИ: «DEBUT»
ВІКОВА КАТЕГОРІЯ: 5, «FULL-GROWN»

ЛАУРЕАТ 1 ПРЕМІЇ

НОСЕНКО НАЗАРІЙ

НІЖИНЬСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ
ВИКЛАДАЧ КАВУННИК ЛЕОНІД ВАСИЛЬОВИЧ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕР МІКЛУШОВ ЛЕОНІД ВІТАЛІЙОВИЧ

М. НІЖИН, ЧЕРНІГІВСЬКА ОБЛ., УКРАЇНА

JURY:

LAUREATE OF ART AWARDS LEADING ARTIST OF THE 1ST CATEGORY DENIS BASKIN, UKRAINE	TOP MANAGER OF CULTURE PUBLIC RELATIONS SPECIALIST TATIANA GAVENDA, POLAND	CHIEF CHOREOGRAPHER FORMER SOLOIST OF AKADEMICHNY ENSEMBLE «SLAVUTYCH» OLGA ZYMOVCHENKO, UKRAINE	ART DIRECTOR HONORED WORKER OF CULTURE OF UKRAINE VALERY BASKIN, UKRAINE
---	--	---	---

«ART VICTORY - 2025», SEPTEMBER 27 - 28

INTERNATIONALER MULTI-GENRE-FESTIVAL-WETTBEWERB
 FORMULA FEST & VOLONTERSKYI SHTAB LAD
 INTERNATIONALER WETTBEWERB FINDET IN ZWEI RUNDEN



HERBSTURLAUB

DEUTSCHLAND, HAMBURG

1 RUNDE: 03.10-05.10.2025

2 RUNDE: 06.10-07.10.2025

DIPLOMA

LAUREATE I. PRIX

Носенко Назарій Олександрович

Instrumentalgenre - Age category: PROF1

Team-leader: Капунік Леонід Васильович

Konzertmaster: Міклушоп Леонід Віталійович

Ніжинський державний університет

імені Миколи Гоголя

JURY:

Nathalie Weber

Mathias Henderleich

Chipa Taishiia

Schwender Karolina

Loredana Lungu

Silvia Ciobanu

Kristýna Hlavačková



FORMULA FEST & VOLONTERSKYI SHTAB LAD
 TAISHIA CHIPA – WETTBEWERBSORGANISATION
 DEUTSCHLAND, HAMBURG
 03.10-07.10.2025

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ



Сертифікат

№ 000496

Назарій Носенко

взяв (взяла) участь у

Міжнародній науково-практичній конференції
«ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА»
пам'яті академіка О. С. Тимощенка

ЗАГАЛЬНИЙ ОБСЯГ: 15 ГОДИН (0,5 КРЕДИТУ ECTS)



МАКСИМ ТИМОШЕНКО

Співголова оргкомітету, доктор філософії,
професор, член-кореспондент НАМ України,
заслужений діяч мистецтв України,
ректор НМАУ імені П. І. Чайковського

ОЛЕКСАНДР САМОЙЛЕНКО

Співголова оргкомітету, кандидат історичних наук,
доцент, заслужений працівник освіти України,
ректор НДУ імені Миколи Гоголя

3-4 грудня 2024р.
Київ-Ніжин, Україна

Хмельницька обласна рада
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія
Гуманітарний факультет

СЕРТИФІКАТ № 3033

підтверджує участь

Назарія НОСЕНКА



у XII Всеукраїнській науково-практичній конференції
«АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ:
СУЧАСНИЙ СТАН, ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ»
м. Хмельницький, 4 грудня 2024 року (6 годин)

Ректор академії



Інна ШОРОБУРА

Nizhyn Mykola Gogol State University



CERTIFICATE

№ ED-0452/24 from 15.11.2024

this is to certify that

Nosenko Nazarii

took part in the II International scientific and practical online conference

**EDUCATION DEVELOPMENT IN THE EUROPEAN AREA:
NATIONAL CHALLENGES AND TRANSNATIONAL PERSPECTIVES**

0.5 ECTS (15 HOURS)

Rector of Nizhyn Mykola Gogol State University



Oleksandr SAMOILENKO



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА



СЕРТИФІКАТ

підтверджує активну участь

Носенка Назарія

У VIII Міжнародній студентській науково-практичній конференції

«МУЗИКА ЗАРАДИ МИРУ»

м. Кропивницький, 15 травня 2025 року

Проректорка
з наукової роботи

Кропивницький – 2025

Лілія КЛОЧЕК



**МУКАЧІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ**

23-24 квітня 2025 року

VIII Міжнародної науково-практичної конференції
**«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ
ХХІ СТОЛІТТЯ»**

СЕРТИФІКАТ

учасника Назарія Носенко

Загальна тривалість заходу - 12 годин

Голова організаційного комітету, ~~в.о. ректора~~
Мукачівського державного університету,
докторка історичних наук, професорка

Лариса КАПІТАН



Міністерство освіти і науки України
 Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
 Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка
 Університет Григорія Сковороди в Переяславі
 Навчально-наукова лабораторія мистецької освіти та виконавства
 імені О. Я. Ростовського



СЕРТИФІКАТ

засвідчує, що

Назарій Носенко

взяв(ла) участь у

VII ВСЕУКРАЇНСЬКІЙ СТУДЕНТСЬКІЙ
 НАУКОВО-ПРАКТИЧНІЙ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА ОЧИМА
 МОЛОДОГО НАУКОВЦЯ»

Декан факультету педагогіки, психології,
 соціальної роботи та мистецтв

Олексій ТИМОШЕНКО

Ректор Ніжинського державного
 університету імені Миколи Гоголя

Олександр САМОЙЛЕНКО

28 листопада 2024 р.
 м. Ніжин



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ
 КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
 НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
 ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
 НІЖИНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
 ІМЕНІ МИКОЛИ ГОГОЛЯ



Сертифікат

№ 001880

Назарій Носенко

взяв (взяла) участь у
 Міжнародній науково-практичній конференції
 «ФЕНОМЕНОЛОГІЧНІ ПАРАДИГМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА»
 пам'яті академіка О. С. Тимошенка

ЗАГАЛЬНИЙ ОБСЯГ: 15 ГОДИН (0,5 КРЕДИТУ ECTS)



МАКСИМ ТИМОШЕНКО
 Співголова оргкомітету, доктор філософії,
 професор, академік НАМ України,
 заслужений діяч мистецтв України,
 ректор НМАУ імені П. І. Чайковського

ОЛЕКСАНДР САМОЙЛЕНКО
 Співголова оргкомітету, кандидат історичних наук,
 доцент, заслужений працівник освіти України,
 ректор НДУ імені Миколи Гоголя

5-6 листопада 2025р.
 Київ-Ніжин, Україна