МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА
у галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки
за спеціальністю В5 – Музичне мистецтво

на тему:

«ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ»

Виконала: здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти денної форми навчання спеціальності В5 – Музичне мистецтво
Катерина Шевченко

Науковий керівник:
Осадча Віра Миколаївна – кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри теорії та історії музики ХДАК.

Рецензент:
Коновалова Ірина Юріївна – докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри теорії музики та історії музики.

Національна шкала _____

Кількість балів: _____Оцінка: _____ECTS_____

Голова комісії _____ _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Члени комісії _____ _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

_____ _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

_____ _____
(підпис) (прізвище та ініціали)

Харків – 2026

ЗМІСТ

ВСТУП 3
РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДЕННЯ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ 10
1.1. Перекладення в репертуарі чотириструнної домри: історичний і термінологічний аспекти 10
1.2. Інструментальна музика Миколи Лисенка в домровій виконавській традиції 13
Висновки до розділу 1 17
РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ 19
2.1. Інструментальні твори Миколи Лисенка в перекладеннях для чотириструнної домри: систематизація та основні напрями адаптації 19
2.2. «Елегія» Миколи Лисенка в аранжуванні для чотириструнної домри: особливості адаптації та виконання 23
2.3. «Гавот» Миколи Лисенка в аранжуванні для чотириструнної домри: особливості адаптації та виконавська практика 27
Висновки до розділу 2 32
ВИСНОВКИ 34
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 37

ВСТУП

Актуальність дослідження. Інструментальна музика Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912) посідає вагоме місце в українській виконавській культурі та представлена в репертуарі різних академічних інструментів. У практиці гри на чотириструнній домрі окремі твори композитора увійшли до навчального й концертного репертуару завдяки перекладенням та аранжуванням. Звернення до музики, написаної для інших виконавських складів, сприяло розширенню жанрово-стильового спектра домрового репертуару та постановці нових художніх і технічних завдань перед виконавцями. Я. Данилюк звертає увагу на збагачення домрового репертуару транскрипціями й перекладеннями творів, написаних для інших інструментів [2, с. 125, 128–129]. К. Сліпченко розглядає перекладення як один із вихідних пластів сольного домрового репертуару та простежує їхню роль у подальшому становленні оригінальної домрової творчості [20, с. 197–198].

Перекладення для чотириструнної домри передбачає пристосування музичного тексту до її тембрових, артикуляційних і технічних можливостей. Зміни можуть стосуватися тональності, регістру, фактури, розподілу матеріалу між солістом і супроводом, артикуляції, штрихів, способів звуковидобування та технічної організації партії. Д. Пшеничний, розглядаючи аранжування фортепіанної музики для домри з фортепіано, звертає увагу на діапазон інструмента, регістрове розташування матеріалу, характер фактури й побудову сольної партії [19, с. 37–41]. О. Лєрмонтова на матеріалі редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри акцентує відмінності принципів звукоутворення й звуковедення, що зумовлюють переосмислення темброво-артикуляційної організації авторського тексту [12, с. 154–156]. Адаптація твору для домрового репертуару пов’язана з художньо й технічно вмотивованою перебудовою окремих компонентів його інструментального викладу.

Відомості про перекладення творів М. В. Лисенка для чотириструнної домри містяться в нотних виданнях, навчально-методичних працях і дослідженнях з історії народно-інструментального виконавства. І. Кольц,

розглядаючи «Школу гри на чотириструнній домрі» (1967) Миколи Тимофійовича Лисенка (1918–2007), зазначає, що в додатку до цього видання серед творів для домри з фортепіано представлені «Елегія» та «Гавот» композитора Миколи Віталійовича Лисенка [8, с. 134–135]. П. Дрозда називає серед перекладень і аранжувань Г. Казакова для домри з фортепіано «Серенаду», «Елегію», «Скерцо» та «Концертний вальс» М. В. Лисенка [4, с. 79], а домрове перекладення «Елегії» ор. 41 № 3 представлене у збірнику «Пісні та п'єси для чотириструнної домри і фортепіано» 1963 року, упорядкованому Г. Казаковим [17, с. 34–39]. Д. Пшеничний використовує «Елегію», «Скерцо» і «Гавот» як нотні приклади під час викладу принципів аранжування для чотириструнної домри [19, с. 39, 48, 50]. Сукупність цих джерел засвідчує наявність групи творів, що увійшли до домрового репертуару завдяки роботі кількох музикантів над їх перекладеннями й аранжуваннями.

Актуальність дослідження зумовлена також використанням історично сформованих перекладень у сучасній навчальній і виконавській практиці. Зв'язок теми з виконавською діяльністю магістрантки простежується у зверненні до «Елегії» ор. 41 № 3 М. В. Лисенка, що входить до її актуальної концертної програми. Фортепіанний оригінал представлений у сучасному нотному виданні [14, с. 138–140], а аранжування Г. Казакова – у збірнику 1963 року [17, с. 34–39]. Порівняльний аналіз цих нотних текстів дозволяє визначити характер тонально-регістрових, фактурних, артикуляційних і технічних перетворень та співвіднести їх із практичними виконавськими завданнями. Іншим матеріалом для такого зіставлення є «Гавот» ор. 2 № 5 з «Української сюїти», який раніше входив до виконавського репертуару магістрантки та є прикладом аранжувальної роботи М. Т. Лисенка.

Ступінь дослідженості проблеми. Історія українського домрового мистецтва, його виконавські традиції та репертуарні процеси висвітлені в працях Я. Данилюк, К. Сліпченко, Н. Костенко та інших дослідників. Я. Данилюк розглядає розвиток професійного домрового виконавства в Україні крізь репертуарні процеси, концертно-виконавську практику та діяльність

домрових шкіл [2, с. 128–133]. У дисертації К. Сліпченко систематизовано жанрово-стильові напрями української домрової творчості та простежено місце перекладень у становленні сольного репертуару [20, с. 197–198]. Праці Н. Костенко висвітлюють педагогічні традиції й сучасну виконавську практику чотириструнної домри, репертуарні процеси та виконавсько-інтерпретаційні аспекти роботи з домровими творами [9; 10]. Ці дослідження формують історико-репертуарне й виконавське підґрунтя роботи, однак інструментальні твори М. В. Лисенка в перекладеннях для чотириструнної домри не становлять у них окремого предмета систематизації.

Теоретичні та практичні засади перекладення музичних творів для іншого інструмента представлені в працях Д. Пшеничного, О. Лєрмонтової, Т. Яницького, С. Гіги, В. Кравчука. У посібнику Д. Пшеничного принципи аранжування розглянуто на матеріалі народних інструментів, із окремою увагою до чотириструнної домри [19, с. 37–54, 83–87]. О. Лєрмонтова осмислює редакцію твору, написаного для іншого інструмента, як форму художньої інтерпретації авторського тексту й аналізує роль тембру, артикуляції та специфічних прийомів звуковидобування [12, с. 151–156]. Т. Яницький розглядає художнє перекладення як окрему форму роботи з музичним текстом, С. Гіга досліджує поняття аранжування, В. Кравчук – специфіку транскрипції в камерно-інструментальному виконавстві [24; 1, с. 103–110; 11, с. 293–305]. Зіставлення цих підходів уточнює зміст основних термінів.

Окрему групу становлять джерела, присвячені персоналіям, пов’язаним із професійною традицією чотириструнної домри. І. Кольц докладно висвітлює педагогічну діяльність М. Т. Лисенка, його методичну спадщину та репертуарний склад «Школи гри на чотириструнній домрі» [8]. Відомості про професійну біографію, педагогічну й виконавську діяльність Георгія Миколайовича Казакова (1914–1998), а також його роботу над перекладеннями й аранжуваннями містяться в енциклопедичній статті Л. Посікіри [18]. П. Дрозда конкретизує цю складову його доробку, називаючи низку перекладень і аранжувань фортепіанних творів М. В. Лисенка [4, с. 79].

Первинним нотним джерелом для дослідження аранжування «Елегії» є збірник Г. Казакова «Пісні та п’єси для чотириструнної домри і фортепіано» 1963 року. І. Зінків досліджує камерно-інструментальну спадщину М. В. Лисенка, зокрема його авторські перекладення власних фортепіанних та оперних творів [5, с. 122–128]. Ширший історичний контекст інструментальної творчості композитора представлений у другому томі «Історії української музики», зокрема в розділі, присвяченому камерно-інструментальній музиці [6, с. 358–433]. Для характеристики фортепіанної творчості та художнього контексту окремих творів використано сучасне двотомне видання 2025 року й статтю Л. Кияновської «Фортепіанна творчість Миколи Лисенка» [7, с. 29–40].

Аналіз наукової, навчально-методичної та нотної літератури показує, що окремі складники проблеми ґрунтовно висвітлені у фахових джерелах: історія професійного домрового виконавства, формування перекладеного репертуару, теоретичні засади аранжування й перекладення, педагогічна діяльність М. Т. Лисенка і Г. Казакова та їхня робота над перекладеннями й аранжуваннями, інструментальна творчість М. В. Лисенка. Опрацьовані джерела не містять дослідження, у якому інструментальні твори М. В. Лисенка, представлені в репертуарі чотириструнної домри, були б цілісно систематизовані з уточненням першоджерел, авторства перекладень, способів інструментальної адаптації та подальшого функціонування в навчальній і концертній практиці. Відсутність цілісної систематизації цього репертуару зумовлює потребу в його окремому науковому розгляді.

Мета дослідження – систематизувати інструментальні твори Миколи Лисенка, представлені в перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри, та на матеріалі «Елегії» ор. 41 № 3 і «Гавоту» ор. 2 № 5 визначити основні способи адаптації фортепіанного тексту до чотириструнної домри й простежити функціонування досліджуваних творів у домровій виконавській практиці.

Для досягнення мети поставлено такі **завдання**:

- проаналізувати наукові й навчально-методичні праці з проблематики домрового репертуару, перекладення, аранжування та редакції інструментальних творів;
- виявити й систематизувати інструментальні твори Миколи Лисенка, представлені в перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри, уточнивши їх першоджерела, авторство відповідних перекладень і аранжувань та нотні видання;
- на матеріалі «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5 визначити основні способи адаптації фортепіанного тексту до темброво-артикуляційних і технічних особливостей чотириструнної домри;
- здійснити порівняльний аналіз фортепіанних оригіналів «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5 з їх перекладеннями для чотириструнної домри та охарактеризувати особливості їх виконавської реалізації;
- простежити функціонування досліджуваних творів у навчальній і концертній домровій практиці та узагальнити їх значення для репертуару чотириструнної домри.

Об’єкт дослідження – перекладений інструментальний репертуар чотириструнної домри.

Предмет дослідження – інструментальні твори Миколи Лисенка в перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри, способи їх адаптації та функціонування в навчальній і концертній практиці.

Матеріал дослідження становлять фортепіанні оригінали інструментальних творів М. В. Лисенка, представлені в сучасному двотомному виданні 2025 року, та джерела, що засвідчують їх перекладення й аранжування для чотириструнної домри. Основу порівняльного аналізу становлять «Елегія» ор. 41 № 3 і «Гавот» ор. 2 № 5. Домровий текст «Елегії» проаналізовано за збірником «Пісні та п’єси для чотириструнної домри і фортепіано» Г. Казакова 1963 року [17, с. 34–39], а «Гавоту» – за «Школою гри на чотириструнній домрі» М. Т. Лисенка 1967 року [15, с. 99–103]. Для систематизації використано відомості про «Скерцо» ор. 2 № 6, «Момент розпачу» ор. 40 № 1, «Серенаду» та

«Концертний вальс», наведені в наукових і навчально-методичних джерелах. Додатково опрацьовано праці про педагогічну й виконавську діяльність домристів та їхню роботу над перекладеннями й аранжуваннями. Використано також аудіовізуальні записи сучасних виконань. Межі порівняльного аналізу окремих перекладень визначалися доступністю їхніх повних нотних текстів.

У роботі використано комплекс взаємопов'язаних методів дослідження. Історичний метод застосовано для простеження входження музики М. В. Лисенка до навчальної й концертної практики чотириструнної домри; джерелознавчий – для встановлення походження, авторства та статусу окремих перекладень і аранжувань; бібліографічний – для виявлення й систематизації наукових, навчально-методичних і нотних джерел; порівняльний – для зіставлення фортепіанних оригіналів із домровими перекладеннями; виконавський аналіз – для характеристики тонально-регістрових, фактурних, артикуляційно-штрихових і технічних рішень, а також ролей домри та фортепіано в ансамблі. Методи систематизації та узагальнення використано для впорядкування встановленого репертуару й формулювання результатів дослідження.

Наукова новизна дослідження полягає в систематизації шести інструментальних творів М. В. Лисенка, представлених у перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри; уточненні авторства окремих перекладень та їх джерельної основи; конкретизації нотних джерел «Елегії» ор. 41 № 3 в аранжуванні Г. Казакова та «Гавоту» ор. 2 № 5 в аранжуванні М. Т. Лисенка; визначенні на матеріалі цих двох творів способів адаптації фортепіанного тексту до чотириструнної домри та їх систематизації за чотирма взаємопов'язаними напрямами – тонально-регістровим, фактурним, артикуляційно-штриховим і технічно-виконавським; простеженні використання досліджуваних творів у навчальній і сучасній виконавській практиці.

Практичне значення результатів дослідження полягає в можливості їх використання у виконавській і педагогічній роботі в класі чотириструнної домри, під час добору перекладеного репертуару, аналізу історичних нотних

видань, підготовки навчальних і концертних програм, а також у навчальних курсах з історії, методики та теорії народно-інструментального виконавства. Систематизовані відомості про домрові перекладення творів М. В. Лисенка та визначені на матеріалі «Елегії» і «Гавоту» способи адаптації можуть бути використані в подальших репертуарних, джерелознавчих і виконавських дослідженнях українського домрового мистецтва.

Апробація результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи апробовано під час XVIII Всеукраїнської науково-практичної конференції «Час мистецької освіти» (Харків, 30 жовтня 2026 р.), на якій представлено доповідь «Інструментальні твори Миколи Лисенка в репертуарі чотириструнної домри: джерела та способи адаптації». Окремі результати дослідження викладено в тезах «Перекладення творів Миколи Лисенка в навчальному репертуарі чотириструнної домри: педагогічні та виконавські аспекти», підготовлених для цієї конференції.

Структура роботи зумовлена метою та завданнями дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків і списку використаних джерел. У першому розділі висвітлено історичні й термінологічні аспекти перекладення та розглянуто місце інструментальної музики М. В. Лисенка в домровій виконавській традиції. Другий розділ присвячено систематизації досліджуваного репертуару, визначенню аналітичних напрямів адаптації, порівняльному аналізу «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5 і характеристиці їх виконавської реалізації.

РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДЕННЯ У ФОРМУВАННІ РЕПЕРТУАРУ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

1.1. Перекладення в репертуарі чотириструнної домри: історичний і термінологічний аспекти

Формування професійного репертуару чотириструнної домри відбувалося на основі оригінальної музики для інструмента та перекладень творів, написаних для інших виконавських складів. Звернення домристів до фортепіанної, скрипкової й іншої інструментальної літератури розширювало

жанровий і стильовий діапазон репертуару та сприяло опануванню різних типів фактури й розв'язанню нових виконавських завдань. У дослідженнях історії українського домрового мистецтва перекладення розглядаються як важлива складова його професійного становлення й подальшого розвитку [2, с. 125, 128–129; 20, с. 197–198]. О. Лєрмонтова, характеризуючи структуру домрового репертуару, також виокремлює твори з репертуару інших інструментів [12, с. 149–150]. Такий репертуарний пласт набув самостійного значення у виконавській і педагогічній практиці та зумовив специфічні художні й технічні завдання, пов'язані з пристосуванням музичного тексту до можливостей чотириструнної домри.

Перекладення твору для іншого інструмента передбачає більше, ніж зміну висотного розташування нотного тексту. Діапазон, стрій, принципи звуковидобування, тривалість звука, характер артикуляції та можливості відтворення акордової фактури впливають на спосіб реалізації музичного тексту. У посібнику Д. Пшеничного ці питання розглянуто на матеріалі аранжувань для народних інструментів. У розділі, присвяченому чотириструнній домрі, автор звертає увагу на вибір регістру, позиційну зручність, можливості сольного інструмента в акордовому та мелодичному викладі, а також на співвідношення домрової партії з фортепіанним супроводом [19, с. 37–54]. Для скрипкової музики коло завдань змінюється: збереження близького діапазонного й мелодичного контуру ще не забезпечує тотожності звучання, оскільки щипкова природа домри потребує іншого підходу до звуковедення, штрихів і тембрового забарвлення [19, с. 83–87; 12, с. 154–156].

У музикознавчій та навчально-методичній літературі співвідношення понять, якими позначають подібні перетворення музичного тексту, залишається не цілком усталеним. Поняття «аранжування», «перекладення», «транскрипція», «редакція» можуть частково перетинатися, а межі між ними залежать від історичної традиції, ступеня втручання в авторський текст і призначення певної версії твору. В «Українській музичній енциклопедії» аранжування визначено як перекладення (пристосування) музичного твору для

виконання на інших інструментах або іншим складом виконавців [21, с. 85–86]. Д. Пшеничний розглядає аранжування як творчу роботу, пов’язану з пристосуванням музики до нових виконавських умов [19, с. 4]. Сучасні дослідження також засвідчують варіативність уживання цих понять і необхідність враховувати конкретний контекст [1, с. 103–110; 11, с. 293–305].

У цій роботі термін «перекладення» позначає створення версії завершеного музичного твору для чотириструнної домри зі збереженням його композиційної та художньої основи за умови необхідних регістрових, фактурних, артикуляційних і технічних змін. У такому розумінні перекладення не передбачає буквального відтворення всіх компонентів вихідної інструментальної фактури. Навпаки, художня переконливість нового інструментального втілення може вимагати трансформації тих елементів, що залежать від особливостей інструмента, для якого твір було написано. Це трактування узгоджується з підходом Т. Яницького, який розглядає художнє перекладення як творчий процес, спрямований на збереження оригінального авторського задуму в новій версії нотного тексту [24, с. 5].

Термін «аранжування» в роботі вживається передусім відповідно до означення, наведеного в джерелі. Якщо нотне видання, навчальний посібник або дослідник характеризує певний музичний текст як аранжування, це означення зберігається. Для досліджуваного матеріалу такий підхід має принципове значення: Д. Пшеничний саме як аранжування подає низку творів для чотириструнної домри. У ширшому аналітичному контексті вони можуть розглядатися в межах практики перекладення, однак заміна джерельного терміна іншим створювала б хибне уявлення про більшу термінологічну усталеність, ніж та, що реально існує у фаховій літературі.

Транскрипцію в межах роботи недоцільно використовувати як універсальний синонім перекладення для іншого інструмента. У музикознавчому дискурсі її пов’язують із більшим ступенем творчого переосмислення першоджерела, можливістю композиційно-семантичних змін і, в історичній традиції, з віртуозним опрацюванням музичного матеріалу [1, с.

105–106]. У цій роботі термін «транскрипція» використовується лише тоді, коли для такого означення є достатні джерельні або аналітичні підстави.

Окремого уточнення потребує поняття «редакція». На відміну від перекладення, що передбачає створення версії твору для іншого інструментального складу, редакція передбачає цілісну й відтворювану систему рішень щодо реалізації музичного тексту. О. Лєрмонтова розглядає домрові редакції скрипкових творів як форму художньої інтерпретації авторського тексту, у якій істотного значення набувають артикуляційні, темброві та виконавсько-технічні рішення [12, с. 151–156]. У цій роботі термін «редакція» застосовується лише за наявності джерельних підстав говорити про цілісне редакторське оформлення; окремі виконавські або педагогічні доповнення до опублікованого нотного тексту самі по собі не становлять окремої редакції.

Робота з перекладеннями ставить перед домристом специфічні виконавські завдання, зумовлені інструментальною природою вихідного тексту. Фортепіанна фактура потребує визначення провідного тематичного матеріалу, перерозподілу голосів, регулювання акордової щільності та узгодження сольної партії із супроводом. Скрипковий текст, попри близькість діапазону й характеру сольної мелодичної лінії до домрової практики, вимагає переосмислення тривалого звуковедення, артикуляції та способів відтворення кантилени. У кожному випадку характер змін залежить від будови оригіналу та виконавських можливостей домри, а не від термінологічного означення перекладення.

Для подальшого аналізу важливо розрізняти нотний текст оригіналу, його перекладення або аранжування для чотириструнної домри та подальшу виконавську й педагогічну роботу з опублікованим текстом. Таке розрізнення запобігає наданню пізнішим робочим доповненням статусу окремої редакції без достатніх джерельних підстав.

1.2. Інструментальна музика Миколи Лисенка в домровій виконавській традиції

Інструментальна спадщина Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912) охоплює фортепіанні, камерно-інструментальні та інші твори, що становлять вагому частину української професійної музичної культури. Установлені в межах дослідження перекладення для чотириструнної домри ґрунтуються на фортепіанних творах композитора. Сучасне двотомне нотне видання 2025 року становить основне джерело фортепіанних текстів, використаних у порівняльному аналізі домрових перекладень [13; 14]. Такий аналіз виявляє зміни, зумовлені адаптацією фортепіанного матеріалу до ансамблю чотириструнної домри з фортепіано.

Фортепіанна творчість М. В. Лисенка поєднує українську фольклорну традицію із засобами західноєвропейської романтичної музики [7, с. 29]. Одним із показових прикладів такого синтезу є «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»: Л. Кияновська виокремлює в ній поєднання барокової танцювальної сюїти, романтичної музичної мови та українського фольклорного тематизму [7, с. 36]. Для теми цього дослідження особливий інтерес становлять дві сусідні частини сюїти ор. 2: п’ята – «Гавот» на тему української народної пісні «Ой чия ти, дівчино, чия ти?» та шоста – «Скерцо» на тему «Та казала мені Солоха» [13, с. 66–69]. Обидві композиції згодом увійшли до практики чотириструнної домри, однак їхні домрові перекладення пов’язані з різними музикантами. Входження музики М. В. Лисенка до професійної практики чотириструнної домри пов’язане з діяльністю виконавців і педагогів, які формували навчальний та концертний репертуар інструмента у XX столітті.

Важливе місце серед них належить Миколі Тимофійовичу Лисенку (1918–2007) – домристу, педагогу, аранжувальнику й автору «Школи гри на чотириструнній домрі» [3]. Його діяльність пов’язана з аранжуванням і навчальним використанням творів композитора Миколи Віталійовича Лисенка.

Видана 1967 року «Школа гри на чотириструнній домрі» М. Т. Лисенка є одним із ключових джерел, що характеризують педагогічну систему та репертуарну практику чотириструнної домри відповідного періоду. І. Кольц, аналізуючи методичну спадщину М. Т. Лисенка, зазначає, що в додатку до «Школи» серед творів для домри з фортепіано представлені «Елегія» і «Гавот» М. В. Лисенка, а серед композицій для дуету домр у супроводі фортепіано – «Сонце низенько», «Дощик» і «Баркарола» [8, с. 134–135]. Нотний текст «Гавоту», використаний у дослідженні, міститься у «Школі» 1967 року [15, с. 99–103]. Для цього дослідження «Школа» є водночас методичною працею та первинним нотним джерелом аранжування «Гавоту».

Д. Пшеничний також пов’язує аранжування «Гавоту» з М. Т. Лисенком, наводячи твір як «Гавот» із «Української сюїти» М. В. Лисенка в аранжуванні М. Т. Лисенка [19, с. 50]. У сукупності зі «Школою гри на чотириструнній домрі» 1967 року це засвідчує авторство аранжування та його входження до навчального репертуару чотириструнної домри.

Інший вагомий напрям пов’язаний із діяльністю Георгія Миколайовича Казакова (1914–1998) – домриста, педагога та музично-громадського діяча, професійна біографія якого охоплює харківський, київський і львівський осередки народно-інструментального виконавства. Фахову підготовку він здобував у Харківському музично-драматичному інституті та Київській консерваторії, яку закінчив 1939 року в класі М. Геліса; значна частина його подальшої педагогічної діяльності була пов’язана зі Львовом. Г. Казаков виступав як соліст-домрист, працював з ансамблями й оркестрами народних інструментів, удосконалював виконавський інструментарій чотириструнної домри. У його творчому доробку представлені оригінальні композиції, перекладення, обробки й транскрипції для домри та інших народних інструментів [18]. Для теми магістерської роботи особливе значення має робота Г. Казакова над перекладеннями й аранжуваннями, що сприяла розширенню репертуару чотириструнної домри.

П. Дрозда серед перекладень і аранжувань Г. Казакова для домри з фортепіано називає «Серенаду», «Елегію», «Скерцо» та «Концертний вальс» М. В. Лисенка [4, с. 79]. Номера опусу «Концертного вальсу» в цьому джерелі не зазначено. Ця група творів засвідчує неодноразове звернення музиканта до фортепіанної спадщини композитора. Для аналізу особливе значення має «Елегія» ор. 41 № 3, домровий текст якої міститься у збірнику «Пісні та п'єси для чотириструнної домри і фортепіано» 1963 року [17, с. 34–39]. Належність аранжування Г. Казакову додатково підтверджують Д. Пшеничний і П. Дрозда [19, с. 39; 4, с. 79]. Сукупність цих джерел дає достатні підстави для встановлення авторства аранжування та порівняння його нотного тексту з фортепіанним оригіналом.

Важливим джерелом відомостей про лисенківські твори в домровому репертуарі є посібник Д. Пшеничного «Аранжування для народних інструментів». Автор використовує «Елегію» ор. 41 № 3, «Скерцо» ор. 2 № 6 і «Гавот» як практичні приклади під час розгляду принципів аранжування для чотириструнної домри [19, с. 39, 48, 50]. Їх включення до посібника засвідчує використання цих композицій як навчального матеріалу для опанування принципів аранжування. У посібнику також наведено відомості про авторство відповідних аранжувань: «Гавот» пов'язано з М. Т. Лисенком, а «Елегію» і «Скерцо» – з Г. Казаковим.

Найповніше документовані «Елегія» ор. 41 № 3 та «Гавот» ор. 2 № 5: для них доступні фортепіанні оригінали [14, с. 138–140; 13, с. 66–68] і домрові аранжування [17, с. 34–39; 15, с. 99–103]. Щодо інших чотирьох творів – «Скерцо» ор. 2 № 6, «Моменту розпачу» ор. 40 № 1, «Серенади» та «Концертного вальсу» – опрацьовані джерела містять відомості про перекладення й аранжування, проте їхніх повних домрових нотних текстів у матеріалах дослідження немає. Д. Пшеничний пов'язує аранжування «Скерцо» з Г. Казаковим, а «Моменту розпачу» – з В. Міхелісом та А. Калініним [19, с. 37, 48]. П. Дрозда згадує «Скерцо», «Серенаду» й «Концертний вальс» серед перекладень і аранжувань Г. Казакова [4, с. 79]. Тому ці композиції враховано

під час репертуарної систематизації, але не залучено до докладного аналізу фактурних, регістрових, артикуляційних і технічних змін.

Історію формування цього репертуарного пласта ілюструють «Гавот» і «Скерцо» – сусідні частини «Української сюїти» ор. 2. Обидві композиції належать до одного авторського фортепіанного циклу, проте їх домрові версії джерела пов'язують із різними музикантами: «Гавот» – з М. Т. Лисенком, «Скерцо» – з Г. Казаковим [19, с. 48, 50; 4, с. 79]. Оскільки аранжування належать різним музикантам, узагальнювати їхні індивідуальні прийоми слід обережно.

Поряд із перекладеннями інструментальних творів у «Школі гри на чотириструнній домрі» представлені й інші форми опрацювання музики М. В. Лисенка. Композиції для двох домр у супроводі фортепіано, про які повідомляє І. Кольц [8, с. 134–135], характеризують навчальний репертуар, проте сама наявність твору у виданні не дає підстав для встановлення авторства його перекладення. Окремого розгляду потребує «Поема на тему Елегії М. Лисенка» Г. Казакова [4, с. 79]. Вона є самостійною композицією на лисенківському тематичному матеріалі, тому не є перекладенням оригінального інструментального твору композитора.

Опрацьований корпус джерел дає можливість розмежувати кілька рівнів доказовості. Опублікований домровий нотний текст у поєднанні з фортепіанним першоджерелом створює основу для порівняльного аналізу музичного матеріалу. Відомості навчально-методичних і наукових праць можуть підтверджувати авторство аранжування, його побутування в професійному середовищі або використання в навчальній практиці, але за відсутності повного нотного тексту не є достатньою підставою для реконструкції способів інструментальної адаптації.

Фортепіанні оригінали в роботі звіряються за сучасним двотомним виданням 2025 року [13; 14], тоді як домрові версії «Елегії» та «Гавоту» походять відповідно з видань 1963 і 1967 років [17; 15]. Сучасне видання забезпечує доступний і цілісний текст фортепіанного першоджерела для

теперішнього дослідження, однак воно не може розглядатися як доказ того, що саме таким виданням користувалися Г. Казаков або М. Т. Лисенко під час підготовки аранжувань. Через це розбіжності між текстами фіксуються як результат порівняння опрацьованих у роботі видань, а висновки про походження окремих агогічних, артикуляційних чи редакторських відмінностей формулюються лише за наявності додаткового підтвердження.

Таке джерелознавче розмежування має значення і для оцінювання виконавських позначень. Наявність певної ремарки в історичному домровому виданні засвідчує її присутність у цьому нотному тексті, але сама по собі не встановлює, чи була вона введена аранжувальником, перейнята з іншого фортепіанного видання або зумовлена редакційною практикою видавництва.

Висновки до розділу 1

Перекладення творів, написаних для інших інструментів, відіграли істотну роль у формуванні професійного репертуару чотириструнної домри. Звернення до фортепіанної, скрипкової та іншої інструментальної музики розширювало його жанрово-стильові межі й потребувало пристосування музичного тексту до тембрових, артикуляційних і технічних можливостей домри. Характер таких змін залежить від вихідної фактури, принципів звукоутворення та особливостей інструмента, для якого твір було написано.

Аналіз фахової літератури засвідчив, що межі між поняттями «перекладення», «аранжування», «транскрипція» та «редакція» залишаються не цілком усталеними. У роботі термін «перекладення» використано як основне поняття для позначення створення версії завершеного музичного твору для чотириструнної домри зі збереженням його композиційної та художньої основи за умови необхідних інструментальних змін. Термін «аранжування» вжито у випадках, коли саме так відповідний нотний текст означено в джерелі; «транскрипція» – за наявності підстав говорити про вільніше творче переосмислення або коли таке означення міститься в джерелі; «редакція» – для цілісної й відтворюваної системи рішень щодо реалізації музичного тексту, підтвердженої джерелами.

У репертуарі чотириструнної домри встановлено перекладення й аранжування інструментальних творів М. В. Лисенка, пов’язані з діяльністю кількох музикантів. З М. Т. Лисенком пов’язане аранжування «Гавоту» ор. 2 № 5; з Г. Казаковим – «Елегія» ор. 41 № 3, «Скерцо» ор. 2 № 6, «Серенада» та «Концертний вальс»; «Момент розпачу» ор. 40 № 1 представлений в аранжуванні В. Міхеліса та А. Калініна. Це засвідчує участь кількох музикантів у формуванні відповідного пласта домрового репертуару.

Найповнішу джерельну основу мають «Елегія» та «Гавот», для яких встановлено відповідні домрові нотні видання, що уможливлюють порівняння з фортепіанними оригіналами. Належність аранжування «Елегії» Г. Казакову та «Гавоту» М. Т. Лисенку додатково підтверджується науковими й навчально-методичними працями. Щодо «Скерцо», «Серенади», «Моменту розпачу» та «Концертного вальсу» опрацьовані джерела містять відомості про відповідні перекладення або аранжування та їхніх авторів, однак наявного матеріалу недостатньо для докладного аналізу фактурних, регістрових і артикуляційних змін. Тому в цій роботі конкретні способи інструментальної адаптації визначаються лише для творів, щодо яких доступні нотні тексти оригіналу й домрової версії.

Установлені перекладення дають підстави розглядати інструментальну музику М. В. Лисенка як окремий пласт репертуару чотириструнної домри, однак глибина аналізу кожного твору має відповідати наявній джерельній базі. Тому в другому розділі детальне порівняння здійснюється передусім на матеріалі «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5, тоді як інші встановлені перекладення враховуються переважно в репертуарному й джерелознавчому контексті.

РОЗДІЛ 2. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА В ПЕРЕКЛАДЕННЯХ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ

2.1. Інструментальні твори Миколи Лисенка в перекладеннях для чотириструнної домри: систематизація та основні напрями адаптації

Результати репертуарної та джерелознавчої систематизації інструментальних творів М. В. Лисенка, представлених у перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри, узагальнено в таблиці 2.1. У ній співвіднесено виконавський склад оригіналу, авторство домрової версії, джерельне підтвердження та роль кожного твору в подальшому дослідженні.

Таблиця 2.1 – Інструментальні твори М. В. Лисенка в перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри

Твір	**Виконавський склад оригіналу**	**Домрове перекладення / аранжування (автор)**	**Джерела**	**Роль у дослідженні**
«Елегія», ор. 41 № 3	фортепіано	аранжування Г. Казакова	[17, с. 34–39; 19, с. 39; 4, с. 79]	основний матеріал порівняльного й виконавського аналізу
«Гавот», ор. 2 № 5 («Українська сюїта»)	фортепіано	аранжування М. Т. Лисенка	[15, с. 99–103; 19, с. 50]	основний матеріал порівняльного аналізу
«Скерцо», ор. 2 № 6	фортепіано	перекладення / аранжування Г. Казакова	[19, с. 48; 4, с. 79]	репертуарна систематизація; відомості про авторство перекладення / аранжування
«Момент розпачу», ор. 40 № 1	фортепіано	аранжування В. Міхеліса та А. Калініна	[19, с. 37]	репертуарна систематизація; встановлення авторства аранжування
«Серенада»	фортепіано	перекладення / аранжування Г. Казакова	[4, с. 79]	репертуарна систематизація; відомості про перекладення / аранжування Г. Казакова
«Концертний вальс»	фортепіано	перекладення / аранжування Г. Казакова	[4, с. 79]	репертуарна систематизація; відомості про перекладення / аранжування

				Г. Казакова

Подальший аналіз ґрунтується на порівнянні фортепіанних оригіналів «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5 з відповідними домровими нотними текстами. Для опису встановлених відмінностей у роботі розмежовуються поняття «спосіб адаптації» і «напрям адаптації». Під способом адаптації розуміється конкретна зміна музичного тексту, встановлена в результаті порівняння оригіналу з домровою версією: транспозиція, зміна регістрового розташування, перерозподіл тематичного або фактурного матеріалу між партіями, модифікація акордової чи пасажної побудови, артикуляційне або технічно-виконавське рішення. Напрям адаптації є ширшою аналітичною категорією, що об’єднує споріднені за функцією зміни. Такий поділ дає можливість описувати окремі перетворення нотного тексту без ототожнення їх із загальними принципами перекладення твору.

Способи адаптації систематизуються за чотирма взаємопов’язаними напрямами: тонально-регістровим, фактурним, артикуляційно-штриховим і технічно-виконавським. Їх виокремлення має аналітичний характер: у реальному музичному тексті зміни різних типів часто взаємозумовлені й можуть одночасно стосуватися кількох аспектів інструментального викладу.

Під час порівняння принципово розрізняються три типи спостережень: елементи, що зберігаються без істотної зміни; компоненти, які в домровій версії перебудовано; та відмінності, походження яких неможливо встановити на підставі наявних джерел. Перша група окреслює інваріант композиції – тематичний матеріал, формальні співвідношення або інші ознаки, що залишаються впізнаваними в новому виконавському складі. Друга характеризує власне способи адаптації. Третя потребує джерелознавчої обережності: сам факт розбіжності може бути зафіксований, однак його не слід автоматично тлумачити як свідоме рішення аранжувальника. Такий поділ запобігає змішуванню нотного спостереження з припущенням про авторський намір.

Під час порівняння фортепіанного оригіналу з домровим аранжуванням важливо відрізняти зміни, зафіксовані в нотах, від їхніх можливих

виконавських наслідків. Транспозиція змінює тональність і висотне положення музичного матеріалу, однак її вплив на аплікатуру, регістрові переходи й темброве забарвлення потребує окремого обґрунтування. Появу подвійних нот або акордів можна встановити за нотним записом, тоді як спосіб їх виконання залежить від технічних можливостей домри та характеру музичного епізоду.

До тонально-регістрового напряму віднесено зміни тональності та висотного розташування музичного матеріалу: транспозицію всього твору або окремих побудов, зміну регістрового положення мелодичних і фактурних елементів, а також їх узгодження з діапазоном чотириструнної домри. Під час аналізу фіксується сам характер такої зміни та її відображення в домровій партії. Причини вибору іншої тональності або регістру не встановлюються без відповідних відомостей у джерелах.

Фактурний напрям охоплює перебудову музичного викладу під час переходу від сольного фортепіанного тексту до ансамблю домри з фортепіано. У порівняльному аналізі враховуються розподіл провідного тематичного матеріалу між інструментами, функції гармонічного й басового шару, характер супроводу, щільність акордових побудов, фігураційний рух і способи відтворення поліфонічних елементів. Важливим є не саме виокремлення мелодії в сольну партію, а зміна функцій обох інструментів у різних епізодах твору.

Артикуляційно-штриховий напрям стосується способів організації звуковедення й членування музичної фрази відповідно до акустичної та виконавської природи домри. До нього віднесено характер атаки, використання тремоло, співвідношення зв’язного й роздільного звуковедення, штрихове оформлення коротких мотивів, акцентуацію та темброві прийоми. Їх значення оцінюється у зв’язку з жанровим характером і функцією відповідного фрагмента, а не як сукупність ізольованих технічних засобів.

Технічно-виконавський напрям охоплює організацію сольної партії з погляду її реалізації на чотириструнній домрі. У цій групі аналізуються подвійні ноти й акорди, пасажні побудови, регістрові переходи, позиційне

розташування матеріалу та інші рішення, що визначають спосіб виконання домрової партії. Межа між технічно-виконавськими та іншими змінами не завжди є абсолютною: наприклад, регістрове переміщення може одночасно мати тонально-регістрове й технічне значення, а зміна штриха – артикуляційне та виконавське.

Для забезпечення порівнянності результатів «Елегія» і «Гавот» розглядаються за спільною послідовністю аналітичних дій. Спочатку встановлюються вихідні параметри фортепіанного тексту та їх збереження або зміна в домровій версії. Далі простежуються розподіл тематичного матеріалу між партіями, фактурні й регістрові перетворення, після чого аналізуються артикуляційно-штрихові та технічно-виконавські рішення. Окремо фіксуються відмінності в темпових, агогічних, динамічних та інших виконавських позначеннях. Якщо джерельна база не дає змоги встановити походження певної розбіжності, вона характеризується як відмінність між використаними нотними текстами без приписування аранжувальнику непідтвердженого редакторського наміру.

Одиницею порівняння є структурний епізод твору. Виявлені в нотах зміни оцінюються за їхньою музичною роллю: транспозиція – у тонально-регістровому плані, фактурна перебудова – через співвідношення тематичних і супровідних шарів, штрихові рішення – у зв’язку з фразуванням, жанром і характером руху. Такий принцип дає змогу уникнути простого переліку відмінностей і зосередитися на тих змінах, які впливають на спосіб інструментального втілення твору. Порівняння проводиться за структурними епізодами та функціями музичного матеріалу, що створює спільну основу для аналізу двох різних за жанром композицій.

Виконавські наслідки встановлених змін визначаються характером музичного матеріалу та функціями партій домри й фортепіано. Тому в порівняльному аналізі зміни нотного тексту розглядаються у зв’язку з конкретними виконавськими завданнями: звуковеденням, регістровими переходами, технічними прийомами й ансамблевим балансом.

2.2. «Елегія» Миколи Лисенка в аранжуванні для чотириструнної домри: особливості адаптації та виконання

Порівняльний аналіз «Елегії» ор. 41 № 3 здійснено за фортепіанним текстом, представленим у другому томі сучасного видання творів М. В. Лисенка [14, с. 138–140], та аранжуванням Г. Казакова зі збірника «Пісні та п’єси для чотириструнної домри і фортепіано» 1963 року [17, с. 34–39]. Композиція входить до циклу «Три п’єси з “Альбому літа 1902 р.”»; на початку твору зазначено Mesto, moderato, а ремарка dolente з’являється далі в нотному тексті. Фортепіанний оригінал написаний у fis-moll, у розмірі 9/8.

Характер вихідного фортепіанного тексту визначається протяжністю мелодичного розвитку, поступовим посиленням і спаданням напруги та змінами фактурної щільності. Мелодична лінія, гармонічне наповнення, басова опора й внутрішній рух поєднані в єдиній інструментальній фактурі. Розширення звукового діапазону та ущільнення фактури підводять до кульмінаційних епізодів, після яких інтенсивність звучання зменшується, а в завершенні відновлюється стриманий характер початкового викладу. Ці властивості фортепіанного оригіналу становлять вихідну основу для оцінювання змін у домровій версії.

Однією з найбільш очевидних тонально-регістрових змін є транспозиція всього твору з fis-moll у g-moll, тобто на півтон угору [14, с. 138–140; 17, с. 34–39]. Причини вибору нової тональності опрацьовані джерела не пояснюють, тому технічні чи акустичні мотиви цього рішення залишаються невстановленими.

Фактурна перебудова проявляється насамперед у зміні способу розподілу тематичного матеріалу. Початковий фрагмент залишається у фортепіано, а домра вступає пізніше з провідною мелодичною лінією. Надалі тематичний матеріал переходить між інструментами: в одних епізодах основну мелодію веде домра, тоді як фортепіано забезпечує гармонічну основу, бас і внутрішню пульсацію; в інших провідний матеріал повертається до фортепіано, а функція сольної партії змінюється. Ансамблевий виклад не зводиться до постійної

моделі «домра – мелодія, фортепіано – акомпанемент»: змінність функцій обох партій стає одним із принципів адаптації фортепіанної фактури до нового виконавського складу.

Перехід від сольного фортепіанного викладу до ансамблевого складу змінює сам спосіб організації фактурної ієрархії. У фортепіанному оригіналі тематичний, гармонічний, басовий і фігураційний шари співіснують у межах одного інструмента; в аранжуванні вони розподіляються між двома виконавцями й набувають різної міри самостійності. Для «Елегії» показовим є те, що носій провідного матеріалу не залишається незмінним упродовж твору. Це вимагає від виконавців постійного коригування звукового балансу: партія, яка в певний момент не веде тему, має зберігати структурну активність, не перекриваючи провідної лінії. Саме тому фактурний аналіз у цьому творі тісно пов’язаний з ансамблевою практикою.

Змінність тематичних функцій впливає і на логіку фразування. Коли мелодична ініціатива переходить від одного інструмента до іншого, цілісність музичної фрази залежить від узгодженого продовження динамічного й агогічного руху. Домрова партія не існує як автономний сольний шар поверх сталого супроводу: її місце в загальній фактурі змінюється відповідно до перебігу форми. Така модель особливо важлива для виконавського прочитання «Елегії», оскільки кантиленна безперервність має зберігатися навіть тоді, коли носієм тематичного матеріалу стає фортепіано.

Особливо чітко фактурні зміни простежуються в кульмінаційних побудовах. У фортепіанному оригіналі наростання драматичної напруги супроводжується ущільненням фактури, розширенням регістру та посиленням динаміки. У сольній домровій партії буквальне відтворення такої фактурної щільності неможливе, тому в аранжуванні використовуються подвійні ноти, акордові побудови та регістрове розширення [17, с. 34–39]. У цьому випадку зміна фактури виконує функціональну роль: вона підтримує драматургічне значення кульмінації засобами іншого інструмента.

Подвійні ноти, акордові побудови й регістрове розширення в кульмінаційних епізодах можна розглядати як спосіб вибіркового відтворення найбільш значущих ознак фортепіанної щільності. Домрова партія не відтворює весь вертикальний склад оригіналу, що було б технічно й фактурно неприродним, а концентрує ті елементи, які підтримують відчуття наростання та вагомості кульмінації. Так реалізується принцип функціональної відповідності: зберігається драматургічна роль епізоду, хоча засоби її реалізації змінюються. Такий підхід точніше характеризує аранжування, ніж оцінка його лише за кількістю збережених або вилучених звуків.

Кантиленний характер «Елегії» висуває окремі артикуляційно-штрихові завдання. У фортепіанному викладі зв’язність мелодичної лінії підтримується можливістю тривалого резонування та особливостями клавірної фактури. На домрі природне згасання звука після атаки потребує інших засобів підтримання протяжності фрази. Рівне тремоло, контроль початку звука та плавність переходів між тонами набувають тут структурного значення, оскільки від них залежить цілісність кантиленної лінії. Виконавська робота над твором охоплює точність відтворення нотного тексту й побудову безперервного мелодичного розвитку засобами щипкового інструмента.

Тремоло саме по собі не гарантує кантиленного звучання. Його слід підпорядковувати динамічному розвитку фрази, моментам наростання й спадання напруги та звучанню фортепіано. Надмірне вирівнювання тремоло може послабити мелодичний рух, а різкі зміни атаки – порушити зв’язність.

З педагогічного погляду робота над цим матеріалом поєднує кілька взаємопов’язаних завдань: стабільність тремоло, слуховий контроль інтонаційного напряму фрази, координацію регістрових переходів і ансамблеве відчуття моментів передавання тематичного матеріалу. Їх доцільно розглядати не як окремі технічні вправи, а як складники єдиного виконавського задуму.

Окремого розгляду потребують відмінності в агогічних позначеннях. У домровому тексті 1963 року наявні, зокрема, Tempo I та Meno mosso, яким у відповідних місцях сучасного фортепіанного видання 2025 року немає

буквальних відповідників [14, с. 138–140; 17, с. 34–39]. Відомості про нотне джерело, яким користувався Г. Казаков під час підготовки аранжування, відсутні, тому походження цих розбіжностей встановити неможливо. Вони характеризуються як відмінності між використаними нотними текстами без приписування аранжувальнику непідтвердженого редакторського наміру.

У завершальній частині твору зберігається змінний розподіл тематичного матеріалу між домрою й фортепіано. Поступове згасання музичного руху, характерне для фортепіанного оригіналу, в ансамблевій версії реалізується через узгодження обох партій. Для домриста особливого значення набувають контроль атаки, інтенсивності тремоло та динамічного спадання. У цьому епізоді техніка звуковидобування підпорядковується загальній драматургії твору й забезпечує повернення до стриманого характеру початкового викладу.

Практична робота над «Елегією» дає можливість співвіднести зміни нотного тексту, встановлені під час аналізу, з реальними виконавськими завданнями. Магістрантка використовує робочу копію сольної партії з видання 1963 року з окремими аплікатурними та штриховими позначеннями, внесеними викладачем під час індивідуальних занять. Ці позначення мають робочий педагогічний характер і не розглядаються як окрема редакція твору. Підготовка «Елегії» до концертного виконання актуалізує ведення кантиленної лінії, регістрові переходи, виконання подвійних нот і акордів, побудову кульмінацій, динамічне згасання та ансамблеву узгодженість із фортепіано. Відеозапис виконання магістранткою використовується як аудіовізуальний матеріал сучасної виконавської практики [22].

Використання аудіовізуального матеріалу в цьому випадку має допоміжний характер. Він документує сучасну виконавську реалізацію твору й дозволяє співвіднести сформульовані в тексті завдання з реальною концертною практикою, але не замінює нотного джерела і не використовується для встановлення авторства або реконструкції історії аранжування.

Узагальнення спостережень над «Елегією» дає можливість розмежувати збережені та перебудовані компоненти. До першої групи належать основний

тематичний матеріал, композиційна послідовність і загальна драматургічна спрямованість твору; до другої – абсолютне тональне положення, спосіб розподілу тематичних функцій між інструментами, організація кульмінаційної щільності та засоби підтримання кантилени в сольній партії. Для виконавця така перспектива важлива тим, що дозволяє бачити за технічними змінами їхню роль у збереженні художньої цілісності композиції.

Проведений аналіз показує, що в аранжуванні Г. Казакова збережено композиційну структуру й загальну драматургічну логіку «Елегії», тоді як спосіб інструментального втілення істотно перебудовано. Транспозиція, змінний розподіл тематичного матеріалу між домрою й фортепіано, трансформація кульмінаційної фактури та організація кантиленного звуковедення реалізують різні способи адаптації, систематизовані в § 2.1. Їх поєднання визначається музичною природою твору: для кантиленної композиції першорядного значення набуває збереження безперервності мелодичного розвитку та драматургічної напруги засобами нового ансамблевого складу.

2.3. «Гавот» Миколи Лисенка в аранжуванні для чотириструнної домри: особливості адаптації та виконавська практика

Порівняльний аналіз «Гавоту» ор. 2 № 5 здійснено за фортепіанним текстом із «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень» [13, с. 66–68] та аранжуванням М. Т. Лисенка, опублікованим у «Школі гри на чотириструнній домрі» 1967 року [15, с. 99–103]. Фортепіанний оригінал має темпове позначення Allegretto і написаний у розмірі 2/4. Його основна тональність – g-moll. Танцювальна природа твору простежується в чіткій метроритмічній організації, коротких ритмоінтонаційних формулах, акцентованих побудовах і виразному членуванні фраз.

У фортепіанному тексті провідна мелодична лінія поєднана з гармонічним наповненням, басовою опорою та ритмічно активними голосами в межах єдиної фактури. У процесі розвитку вона ущільнюється акордовими співзвуччями, двоголосними побудовами й рухливими фігураціями. У

середньому контрастному розділі змінюються тональна сфера та характер фактурного руху; завершення форми передбачає повернення D. C. al Fine. Ці особливості визначають вихідні параметри для порівняння з домровим аранжуванням.

Виразною тонально-регістровою зміною є транспозиція твору з g-moll в a-moll, тобто вгору на велику секунду [13, с. 66–68; 15, с. 99–103]. Зміна тональності охоплює музичний матеріал аранжування й відповідно змінює його регістрове розташування в домровій партії. Опрацьовані джерела не містять пояснення причин такого рішення, тому в дослідженні фіксується сам факт транспозиції без припущень щодо мотивів аранжувальника.

Фактурна адаптація ґрунтується на виокремленні провідного голосу з фортепіанного викладу в самостійну партію чотириструнної домри. При цьому аранжування не зводиться до простого відокремлення мелодичної лінії. Домрова партія поєднує мелодичні фрази з акцентованими побудовами, пасажним рухом і регістровими переходами, тоді як фортепіано переважно зберігає гармонічну, басову й ритмічну основу. В окремих фрагментах його функція стає активнішою, що підтримує цілісність музичного розвитку без буквального відтворення всіх компонентів вихідної клавірної фактури.

У цьому перерозподілі особливо важливим є збереження функціональної повноти ансамблю. Домра бере на себе провідний тематичний профіль, але фортепіанна партія не перетворюється на нейтральний акомпанемент: за нею залишаються гармонічна опора, метроритмічна організація та частина активного фактурного руху. Така побудова дозволяє зберігати рельєф сольної партії без збіднення загального музичного потоку. Виконавцям потрібно враховувати гучність кожної партії та її роль у фактурі.

Порівняння з фортепіанним оригіналом показує, що адаптація не прагне механічно розподілити кожен голос між двома інструментами. Частина фортепіанних компонентів переосмислюється або узагальнюється, щоб сольна партія залишалася природною для домри й зберігався тематичний та ритмічний профіль твору. У цьому сенсі фактурне перетворення є відбором структурно

важливого матеріалу, а не буквальним розкладанням клавірної вертикалі між домрою та фортепіано.

Якщо в аранжуванні кантиленного твору тематичний матеріал неодноразово переходить між домрою та фортепіано відповідно до драматургічного розвитку, то в «Гавоті» сольна партія значно послідовніше виконує функцію носія провідної мелодичної лінії. Фортепіано при цьому зберігає опорні компоненти фактури та забезпечує метроритмічну стійкість ансамблевого викладу. Відмінність між двома моделями показує, що фактурна адаптація визначається будовою самого твору, а не сталою схемою розподілу матеріалу між інструментами.

Танцювальний характер «Гавоту» істотно впливає на артикуляційно-штрихову організацію домрової партії. У ній чергуються зв’язні мелодичні побудови, короткі акцентовані мотиви, пасажі та регістрові переходи. В окремих епізодах тембровий контраст створюється за допомогою pizzicato [15, с. 99–103]. Для виконавця принципового значення набуває збереження танцювального пульсу при зміні типів руху та штрихового оформлення. Артикуляція виконує тут формотворчу функцію: вона підкреслює метроритмічне членування, допомагає розрізняти характер окремих побудов і підтримує безперервність руху.

На відміну від кантиленної логіки «Елегії», у «Гавоті» артикуляційне членування тісніше пов’язане з метроритмічною організацією. Чіткість початку звука, характер закінчення коротких мотивів і співвідношення зв’язних та відокремлених побудов впливають на відчуття танцювального кроку. Штрихове рішення формує жанровий образ і допомагає розмежувати фразові одиниці. Темброві зміни, зокрема використання pizzicato, набувають значення лише в контексті загального руху форми. Їхня функція полягає не в самостійному ефекті, а в увиразненні контрасту окремих епізодів і зміні характеру звукового жесту.

Технічно-виконавський аспект пов’язаний із поєднанням різних типів матеріалу в межах сольної партії. Регістрові переходи й рухливі пасажні

побудови потребують точності зміни позицій і збереження ритмічної організованості, тоді як короткі акцентовані мотиви вимагають чіткого початку звука та контрольованого штрихового членування. Застосування pizzicato змінює тембровий профіль окремих фрагментів, але не повинно порушувати загальної метроритмічної логіки. Технічні завдання в цьому творі підпорядковані насамперед збереженню характеру танцювального руху.

Окремого розгляду потребує середній контрастний розділ. У фортепіанному виданні 2025 року зміна тональної сфери супроводжується ремарками un poco riten. та a tempo, а подальший розвиток характеризується активізацією руху [13, с. 68]. У домровому тексті відповідний фрагмент містить рухливі пасажі, короткі акцентовані мотиви й регістрові переходи; у заключній фазі з’являються позначення Più mosso, f, risoluto та вказівка D. C. al Fine [15, с. 102–103]. Композиційна функція контрастного розділу зберігається, тоді як його виконавське оформлення в двох використаних виданнях не в усьому збігається.

Для інтерпретатора така ситуація вимагає опори насамперед на логіку форми та на той нотний текст, за яким виконується відповідна версія. Агогічні позначення слід розглядати у взаємозв’язку з напрямком руху, артикуляційним загостренням і підготовкою повернення, а не як ізольовані команди. Це дозволяє зберігати цілісність середнього контрастного розділу навіть за наявності відмінностей між історичним аранжуванням і сучасним виданням фортепіанного оригіналу.

Порівняння двох нотних текстів показує, що в домровому аранжуванні збережено основний тематичний матеріал, розмір 2/4, послідовність великих розділів, середній контрастний розділ і принцип повернення D. C. al Fine. Зміни охоплюють тональність і регістрове розташування, спосіб подання провідного голосу, розподіл фактурних функцій між домрою та фортепіано, артикуляційне оформлення й технічну організацію сольної партії. Композиційний каркас твору залишається впізнаваним, тоді як засоби його інструментального втілення перебудовуються відповідно до нового виконавського складу.

Практичний аспект дослідження пов’язаний із тим, що «Гавот» раніше входив до виконавського репертуару магістрантки. Відеозапис її виконання використовується як аудіовізуальний матеріал, що документує звернення до твору в сучасній виконавській практиці [23]. Інший приклад представлений відеозаписом виконання «Гавоту» Я. В. Данилюк з оркестром [16]. Оскільки оркестровий матеріал не є предметом нотного порівняння з аранжуванням М. Т. Лисенка для домри й фортепіано, цей запис не залучається до текстологічного аналізу і виконує лише функцію підтвердження сучасного побутування твору.

Практичне опрацювання «Гавоту» актуалізує інший комплекс виконавських умінь, ніж робота над «Елегією». Тут на перший план виходять стабільність пульсу, точність ритмічного рисунка, швидке перемикання між типами артикуляції, контроль регістрових переходів і координація рухливих пасажів із фортепіанною партією. При цьому технічні компоненти мають підпорядковуватися жанровій логіці танцю: навіть складні фрагменти не повинні втрачати відчуття метричної опори та фразового членування.

У навчальній практиці зіставлення двох версій твору може використовуватися для розвитку навичок роботи з перекладеним репертуаром. Виконавець бачить, які елементи оригіналу збережено, які перебудовано і які функції передано сольній партії. Такий аналіз сприяє усвідомленому читанню нотного тексту: штрих, регістр або технічний прийом сприймаються як частина системи адаптації, а не як випадковий набір виконавських труднощів.

Співвіднесення результатів аналізу «Гавоту» з «Елегією» показує різні моделі адаптації фортепіанного матеріалу. Для «Елегії» визначальними є забезпечення безперервності кантиленної лінії, змінний розподіл тематичного матеріалу та відтворення драматургії кульмінацій засобами домри й фортепіано. У «Гаворі» на перший план виходять сталість танцювального пульсу, чіткість штрихового рисунка, регістрова рухливість і темброве урізноманітнення сольної партії. Спільне фортепіанне походження обох композицій не зумовлює однакового набору виконавських рішень: характер

адаптації визначається жанровою природою, фактурною будовою та драматургічною організацією кожного твору.

Аналітичні напрями, визначені на матеріалі «Елегії» та «Гавоту», не слід перетворювати на готові правила перекладення інших творів. Кожна нова версія потребує окремого порівняння нотних текстів, урахування жанрових особливостей і перевірки джерельної основи.

Висновки до розділу 2

Порівняльний аналіз фортепіанних оригіналів «Елегії» ор. 41 № 3 та «Гавоту» ор. 2 № 5 з їх домровими аранжуваннями виявив комплекс способів адаптації музичного тексту до чотириструнної домри. Для аналітичної систематизації встановлені зміни згруповано за чотирма взаємопов'язаними напрямами: тонально-регістровим, фактурним, артикуляційно-штриховим і технічно-виконавським. Такий поділ допомагає розрізнити окремі перетворення нотного тексту та ширші функціональні групи, до яких вони належать.

У межах тонально-регістрового напряму зафіксовано транспозицію творів і зміну регістрового розташування окремих елементів музичного матеріалу. Фактурна адаптація простежується в перерозподілі тематичних, гармонічних, басових і фігураційних функцій між домрою та фортепіано. Артикуляційно-штрихові зміни пов'язані з особливостями звуковидобування на домрі, характером атаки, організацією тремоло, штриховим членуванням і тембровими прийомами. Технічно-виконавський напрям охоплює способи реалізації подвійних нот, акордів, пасажів, регістрових переходів і позиційної організації сольної партії. У межах окремого твору ці зміни взаємодіють між собою й не утворюють ізольованих груп.

Аранжування «Елегії» ор. 41 № 3 Г. Казакова засвідчує модель адаптації, зумовлену кантиленним характером твору. Транспозиція з fis-moll у g-moll поєднується зі змінним розподілом тематичного матеріалу між домрою та фортепіано, перебудовою кульмінаційної фактури та особливою роллю тремоло у підтриманні протяжної мелодичної лінії. Виконавські завдання пов'язані з

рівністю звуковедення, контролем атаки, побудовою кульмінацій, динамічним розвитком і ансамблевою узгодженістю. Зафіксовані розбіжності в окремих агогічних позначеннях між виданнями 1963 і 2025 років розглядаються як особливості використаних нотних текстів без приписування Г. Казакову непідтверджених редакторських рішень.

В аранжуванні «Гавоту» ор. 2 № 5 М. Т. Лисенка простежується інша модель адаптації. Твір транспоновано з g-moll в a-moll, тобто вгору на велику секунду; збережено основний тематичний матеріал, розмір 2/4, послідовність великих розділів і принцип повернення D. C. al Fine. Провідний голос фортепіанного оригіналу виокремлено в самостійну домрову партію, а інші компоненти фактури перерозподілено між двома інструментами. Виконавська реалізація твору ґрунтується на збереженні танцювального пульсу, чіткості штрихового рисунка, регістровій рухливості, точності пасажних побудов і тембровому урізноманітненні сольної партії, зокрема із застосуванням pizzicato.

Порівняння двох творів підтвердило, що спільне фортепіанне походження не зумовлює однакового способу їх адаптації для чотириструнної домри. У «Елегії» провідного значення набувають безперервність кантиленного розвитку, гнучкий розподіл тематичного матеріалу та відтворення драматургії кульмінацій, тоді як у «Гаворі» визначальними є метроритмічна організованість, артикуляційне членування, регістрова рухливість і тембровий контраст. Характер адаптації в кожному випадку залежить від жанрової природи, фактурної будови й драматургічної логіки фортепіанного оригіналу.

Виконавський аспект дослідження підтвердив зв’язок між нотними перетвореннями та практичними завданнями домриста. «Елегія» входить до актуальної концертної програми магістрантки, а «Гавот» раніше був представлений у її виконавському репертуарі. Аудіовізуальні матеріали використовуються як свідчення сучасного функціонування цих творів і не залучаються для текстологічних висновків щодо історичних аранжувань.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дало можливість системно розглянути інструментальні твори Миколи Лисенка, представлені в перекладеннях і аранжуваннях для чотириструнної домри, уточнити їх джерельну основу та простежити особливості адаптації фортепіанного тексту до нового виконавського складу. Опрацювання наукової, навчально-методичної та нотної літератури засвідчило, що окремі складники проблеми висвітлювалися в працях з історії домрового виконавства, теорії перекладення й аранжування, педагогічної діяльності домристів та репертуарних процесів, однак цілісної систематизації лисенківського інструментального репертуару для чотириструнної домри в опрацьованих джерелах не виявлено.

Термінологічний аналіз підтвердив потребу розмежовувати поняття «перекладення», «аранжування», «транскрипція» та «редакція» відповідно до характеру музичного тексту й джерельного означення. У роботі «перекладення» використано як основне поняття для позначення створення версії завершеного твору для чотириструнної домри зі збереженням його композиційної та художньої основи за умови необхідних інструментальних змін. Термін «аранжування» збережено там, де саме так відповідний нотний текст означено в джерелі; «транскрипція» застосовується за наявності ознак вільнішого творчого переосмислення або відповідного джерельного означення; «редакція» – для цілісної й відтворюваної системи рішень щодо реалізації музичного тексту, підтвердженої джерелами.

У репертуарі чотириструнної домри систематизовано шість інструментальних творів М. В. Лисенка: «Елегію» ор. 41 № 3, «Гавот» ор. 2 № 5, «Скерцо» ор. 2 № 6, «Момент розпачу» ор. 40 № 1, «Серенаду» та «Концертний вальс». Опрацьовані джерела пов’язують «Елегію», «Скерцо», «Серенаду» й «Концертний вальс» з Г. Казаковим, «Гавот» – з М. Т. Лисенком, а «Момент розпачу» – з В. Міхелісом та А. Калініним. Встановлено різний рівень джерельної забезпеченості цих творів: для «Елегії» та «Гавоту» доступні як фортепіанні оригінали, так і домрові нотні тексти, тоді як щодо інших

композицій наявні передусім відомості про факт перекладення або аранжування та його авторство. Це визначило межі подальшого порівняльного аналізу й унеможливило поширення висновків про способи адаптації на твори, повний домровий текст яких не опрацьовано.

Порівняння фортепіанних оригіналів «Елегії» та «Гавоту» з домровими аранжуваннями виявило комплекс способів адаптації, які систематизовано за чотирма взаємопов'язаними напрямами: тонально-регістровим, фактурним, артикуляційно-штриховим і технічно-виконавським. До них належать транспозиція та зміна регістрового розташування, перерозподіл тематичного й фактурного матеріалу між домрою та фортепіано, перетворення акордових і пасажних побудов, зміни звуковедення, штрихового оформлення та технічної організації сольної партії. Виокремлені напрями мають аналітичний характер і не становлять універсальної схеми: конкретне поєднання способів адаптації визначається жанровими, фактурними й драматургічними властивостями твору.

Аналіз «Елегії» ор. 41 № 3 показав, що її адаптація пов'язана з транспозицією з fis-moll у g-moll, змінним розподілом тематичного матеріалу між домрою та фортепіано, перебудовою кульмінаційної фактури та необхідністю забезпечити безперервність кантиленного розвитку засобами щипкового інструмента. Рівність тремоло, контроль атаки, динамічне розгортання та ансамблева узгодженість набувають у цьому творі функціонального значення. Розбіжності в окремих агогічних позначеннях між використаними нотними виданнями розглянуто як особливості джерел без приписування Г. Казакову редакторських рішень, які не мають документального підтвердження.

В аранжуванні «Гавоту» ор. 2 № 5 встановлено іншу модель роботи з фортепіанним матеріалом. Твір транспоновано з g-moll в a-moll, тобто вгору на велику секунду; збережено його основний тематичний матеріал, метричну основу, послідовність великих розділів і принцип повернення D. C. al Fine, тоді як провідний голос виокремлено в самостійну домрову партію, а фактурні функції перерозподілено між двома інструментами. Для виконавської реалізації

визначальними є танцювальний пульс, чіткість штрихового рисунка, регістрова рухливість, точність пасажних побудов і темброве урізноманітнення сольної партії. Порівняння «Гавоту» з «Елегією» підтвердило, що спільне фортепіанне походження не зумовлює однакових способів адаптації: характер перетворень залежить від музичної будови та жанрової природи певної композиції.

Навчальне й виконавське функціонування досліджуваного репертуару простежено за історичними нотними та методичними джерелами, практичною роботою магістрантки й окремими сучасними аудіовізуальними матеріалами. «Елегія» входить до актуальної концертної програми магістрантки, «Гавот» раніше був представлений у її виконавському репертуарі. Відеозаписи використовуються як свідчення сучасного побутування цих творів, але не як підстава для висновків про текстологію історичних аранжувань.

Результати роботи конкретизують місце інструментальних творів М. В. Лисенка в репертуарі чотириструнної домри, уточнюють авторство й джерельний статус встановлених перекладень та аранжувань і показують залежність способів адаптації від властивостей вихідного музичного тексту. Практичне значення дослідження полягає в можливості використання одержаних результатів під час роботи з перекладеним репертуаром у класі чотириструнної домри, підготовки навчальних і концертних програм, аналізу історичних нотних видань та подальшого вивчення українського домрового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гіга С. С. Поняття аранжування в контексті сучасного термінологічного дискурсу. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 67. Т. 1. С. 103–110. DOI: https://doi.org/10.24919/2308-4863/67-1-13.

2. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі XX–XXI століть. Аспекти історичного музикознавства. 2019. Вип. 18. С. 120–140. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-18.07.

3. Давидов М. А. Лисенко Микола Тимофійович. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2016. Т. 17. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.19831602. URL: https://esu.com.ua/article-54871 (дата звернення: 28.09.2026).

4. Дрозда П. В. Феномен колективного народно-інструментального музикування Західно-українського регіону : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ, 2010. 212 с. URL: https://uacademic.info/ua/document/0410U001469 (дата звернення: 28.09.2026).

5. Зінків І. Камерно-інструментальні ансамблі Миколи Лисенка. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2010. Вип. 24. Кн. 1. С. 122–128. URL: https://naukovizbirkylnma.wordpress.com/ukr-home/ukr-issues/2010-24-kamerno-instrumentalnyj-ansambl/ (дата звернення: 07.10.2026).

6. Історія української музики : у 6 т. Т. 2 : XIX століття / редкол. т.: В. В. Кузик (відп. ред.), А. І. Азарова та ін. 2-ге вид., переробл. і допов. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. 798 с. : ноти, іл. ISBN 978-966-02-5276-9.

7. Кияновська Л. Фортепіанна творчість Миколи Лисенка. Лисенко М. В. Твори для фортепіано : у 2 т. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2025. С. 29–40.

8. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті становлення професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України XX–XXI століття : дис. … д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2021. 227 с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3522 (дата звернення: 28.09.2026).

9. Костенко Н. Є. Педагогічні традиції виконавства на домрі в Харкові XXI століття. Аспекти історичного музикознавства. 2021. Вип. 22. С. 27–50. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-22.02.

10. Костенко Н. Є. Концертні твори Ігоря Ковача для чотириструнної домри в сучасній виконавській практиці. Аспекти історичного музикознавства. 2023. Вип. 32. С. 39–55. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum2-32.03.

11. Кравчук В. А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. Музичне мистецтво і культура. 2023. Вип. 37. С. 293–305. DOI: https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-21.

12. Лєрмонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти. 2019. Вип. 52. С. 145–159. DOI: https://doi.org/10.34064/khnum1-52.10.

13. Лисенко М. В. Твори для фортепіано : у 2 т. Т. 1. Київ : Музична Україна, 2025. 253, [2] с. : ноти. ISMN 979-0-707540-71-8; ISMN 979-0-707540-72-5 (т. 1). URL: https://drive.google.com/file/d/1_C5ySZ-_suPnljfAzxePhiQEaNADVTSz/view?usp=drive_link (дата звернення: 03.10.2026).

14. Лисенко М. В. Твори для фортепіано : у 2 т. Т. 2. Київ : Музична Україна, 2025. 237, [3] с. : іл., ноти. ISMN 979-0-707540-71-8; ISMN 979-0-707540-73-2 (т. 2). URL: https://drive.google.com/file/d/1_H37xAxaBbWMrvo8M0z5aEshTXs-GnnH/view?usp=drive_link (дата звернення: 03.10.2026).

15. Лисенко М. Т. Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Музична Україна, 1967. 158 с.

16. М. Лисенко – Гавот | Яна Данилюк (домра) & Оркестр ХНУМ (Харків) / Art Dominanta. YouTube. 29.03.2018. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LVFnwwk-GF8 (дата звернення: 15.10.2026).

17. Пісні та п’єси для чотириструнної домри і фортепіано / упоряд. та перекладення Г. Казакова. Київ : Мистецтво, 1963. 39 с.

18. Посікіра Л. К. Казаков Георгій Миколайович. Енциклопедія Сучасної України / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2011. Т. 11. DOI: https://doi.org/10.5281/zenodo.19972916. URL: https://esu.com.ua/article-12141 (дата звернення: 28.09.2026).

19. Пшеничний Д. Х. Аранжування для народних інструментів : учб. посіб. для муз. училищ та консерваторій. Київ : Музична Україна, 1980. 115, [2] с. : ноти.

URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000025289 (дата звернення: 30.09.2026).

20. Сліпченко К. Д. Жанрово-стильові напрями домрової творчості українських композиторів : дис. … д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво». Харків, 2023. 279 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/items/f2b0ef35-1bb4-411f-b60a-b938b8174810 (дата звернення: 28.09.2026).

21. Фільц Б. Аранжування. Українська музична енциклопедія. Т. 1 : [А–Д] / редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. С. 85–86. ISBN 966-02-4100 (т. 1). URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001154 (дата звернення: 30.09.2026).

22. Шевченко Катерина, І маг. / М. Лисенко - Елегія. YouTube : канал «Катюшка». 29.03.2026. URL: https://www.youtube.com/watch?v=HLhtohEtuH4 (дата звернення: 15.10.2026).

23. Шевченко Катерина, ІІІ курс / М. Лисенко - Гавот. YouTube : канал «Катюшка». 30.12.2023. URL: https://www.youtube.com/watch?v=dgW1NKTsO9U (дата звернення: 15.10.2026).

24. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : дис. … канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2020. 245 с. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/2364 (дата звернення: 06.10.2026).