

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Оркестровий факультет
Кафедра народних інструментів України

РОБОТА НАД ТВОРАМИ ВЕЛИКОЇ ФОРМИ
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ-СЮЇТИ ДЛЯ ДОМРИ БОРИСА МІХЄЄВА)

МЕТОДИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ

до виконання самостійної роботи
з дисципліни

ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ

для здобувачів ступеня вищої освіти магістр
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Освітньо-наукова програма «Музичне мистецтво»
Фахової профілізації «Народні інструменти»

Харків, 2026

УДК 78.071.1(477.54)(092):780.614.1.082.4.071.2(073)

P58

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського (протокол № 9 від 30 квітня 2026 р.)

Робота над творами великої форми (на прикладі Концерту-сюїти для домри Бориса Міхеєва) : метод. рек. до виконання самостійної роботи з навч. дисципліни «Виконавська майстерність» для здобувачів ступеня вищої освіти магістр спеціальності В5 «Музичне мистецтво» галузі знань В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки», освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво», освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» фахова профілізація «Народні інструменти» / уклад. Костенко Н. Є.; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. - Харків, 2026. - 17 с.

Укладач:

Наталія КОСТЕНКО – доцентка кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства, доцентка.

Рецензенти:

Любов МАТВІЙЧУК – професорка кафедри народних інструментів Національної музичної академії України;

Ольга ЮРЧЕНКО – старша викладачка кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, кандидатка мистецтвознавства.

Методичні рекомендації присвячені опануванню творів великої форми у професійній підготовці домриста-виконавця на матеріалі Концерту-сюїти Б. Міхеєва. У роботі розкрито художньо-стильові особливості твору та надано практичні поради щодо апплікатурних, штрихових та інтерпретаційних рішень. Видання адресоване здобувачам вищої мистецької освіти.

© Костенко Н.Є., 2026

© Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, 2026

ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	4
1. Твори великої форми в професійному домровому мистецтві.....	5
2. Художньо-стильові та композиційні особливості Концерту-сюїти Б. Міхеєва	8
3. Психоакустичні та драматургічні аспекти виконання Концерту-сюїти Б. Міхеєва.....	10
4. Виконавські та методичні аспекти підготовки Концерту-сюїти Б. Міхеєва до концертного виконання.....	12
Список рекомендованих джерел.....	17

Пояснювальна записка

Методичні рекомендації присвячені актуальній проблемі професійної підготовки домриста-виконавця – опануванню творів великої форми. Робота над циклічними композиціями є найвищим щаблем виконавської майстерності, оскільки вимагає від виконавця не лише технічної досконалості, а й розвиненого архітектонічного мислення, здатності до наскрізного драматургічного розвитку та художньої цілісності.

Методичні рекомендації присвячені процесу виконавського опанування творів великої форми в класі домри на матеріалі Концерту-сюїти Бориса Міхеєва як зразка сучасного академічного оригінального репертуару. У роботі запропоновано методичний підхід до вивчення твору, що поєднує ознаки концертного та сюїтного жанрів, розкрито художньо-стильові особливості композиторського мислення автора в контексті Харківської домрової школи.

Особливу увагу приділено значенню творів великої форми у професійному становленні виконавця, а також практичним аспектам роботи над твором, зокрема аплікатурним, штриховим та інтерпретаційним рішенням і шляхам подолання виконавських труднощів.

Борис Міхеєв – композитор, виконавець, диригент, професор, заслужений діяч мистецтв України – постать, чия творча діяльність визначила вектор розвитку сучасного академічного репертуару для домри та заклала його концептуальні основи. Створені ним твори великої форми – Концерт № 1 у трьох частинах, Концерт-билина та Концерт-сюїта – це золота скарбниця оригінального репертуару домриста. Всі ці концерти написані для домри з оркестром народних інструментів та для домри з симфонічним оркестром (традиційно наявне перекладення для фортепіано – клавір). Твори Б. Міхеєва неодноразово входили до переліку обов'язкових на міжнародних конкурсах виконавців на народних інструментах¹.

¹ На I Міжнародному конкурсі імені Г. Хоткевича (1998) обов'язковим твором III туру був Концерт-билина. На II конкурсі (2001) – Дві концертні п'єси (Протяжна та Весела). На IV (2007) – IV частина «Забавна» з Концерту-сюїти, на V (2010) – II та III частини Концерту № 1.

Постійна присутність його творів у програмах сучасних виконавців підкреслює академічний статус домри на сучасній сцені.

1. Твори великої форми в професійному домровому мистецтві

Твори великої форми в сучасному домровому репертуарі представляють собою масштабні музичні композиції, де завдання виконавця полягає у переконливому, логічному та цілісному розкритті художньої концепції. Опанування великої форми (сонати, концерту чи сюїти тощо) вимагає від музиканта глибокого аналітичного підходу, що починається з усвідомлення авторського задуму. Вибір композитором саме масштабної форми зумовлений потребою втілення складних філософських чи драматичних ідей, які неможливо повноцінно реалізувати в межах мініатюри.

Фундаментальною ознакою великої форми є динамічний розвиток музичного матеріалу. Теми тут не просто повторюються, а проходять процес трансформації та «проживання», що часто базується на конфлікті контрастних образів або поступовому перетворенні монотематичного зерна. Велика форма – це простір для еволюції ідей, де виконавцю критично важливо охоплювати всю часову дистанцію цілком.

Необхідно чітко визначити головну кульмінацію – момент найвищого емоційного напруження. Якщо не вибудувати цей «вектор» до центру напруги, твір може розсипатися на окремі фрагменти. Для глибшого розуміння логіки форми виконавцю необхідно зануритись в історію створення музичного твору, а якщо є можливість, навіть поцікавитись думкою самого композитора. Прослухати виконання твору видатними музикантами, щоб порівняти їхні особливості формоутворення.

Значна розгорнутість у часі творів великої форми висуває особливі вимоги до виконавської витривалості та раціонального розподілу ресурсів. Успіх інтерпретації залежить від того, наскільки точно музикант вибудував «енергетичну мапу» твору. Більшість масштабних композицій розвиваються за принципом хвилеподібної драматургії. Це чергування фаз експонування, інтенсивного

нагнітання, кульмінаційного вибуху та наступного спаду. З погляду фізіології домриста, виконання великої форми базується на вмінні свідомо керувати м'язовим тонусом. Типовою помилкою є передчасна віддача психофізіологічної енергії на проміжних етапах розвитку. Професійний підхід вимагає від виконавця точного розрахунку амплітуди зусиль, щоб пік фізичної активності (використання ваги руки, частота тремолювання, щільність притискання струн) збігався з художнім піком твору. Таким чином, робота над великою формою стає найвищим іспитом на інтелектуальну зрілість та технічну стабільність сучасного домриста-виконавця.

Домра пройшла шлях від обробок народних пісень до складних симфонізованих форм. Раніше репертуар складався переважно з варіацій на народні теми, але з появою творів таких композиторів, як Д. Клебанова, К. Мяскова, В. Подгорного, а згодом представників домрової виконавської школи Б. Міхеєва та В. Івка, жанр концерту та сюїти став інтелектуальним центром домрового мистецтва.

Сучасний домровий концерт – це вже не просто демонстрація техніки, а філософське висловлювання, де інструмент стає «голосом» особистості.

Особливе місце в сучасному домровому репертуарі посідають синтетичні жанри, зокрема концерт-сюїта. Поєднання концертності (змагальності, віртуозності) із сюїтністю (контрастністю образів, циклічністю) створює унікальне драматургічне поле. У таких творах кожна частина є автономною за своїм емоційним забарвленням, проте всі вони підпорядковані єдиній інтелектуальній концепції.

Для сучасного виконавства на домрі характерною стає тенденція до симфонізації. У музикознавчому контексті цей процес означає наближення інструментального мислення до симфонічного типу розвитку, де основою стає не просто експонування (демонстрація) матеріалу, а його глибока драматургічна трансформація.

Симфонізація в творчості Б. Міхеєва виявляється через перехід від суто орнаментального чи віртуозного подання тем до їхнього наскрізного діалектичного розвитку. Це передбачає здатність виконавця вибудовувати великі часові дистанції

як єдине ціле; використовувати принципи сонатності, де зіткнення різних образних сфер (як-от об'єктивного начала та суб'єктивної лірики у першій частині Концерту-сюїти) створює внутрішню напругу, притаманну симфонічному полотну; сольна партія домри перестає бути лише мелодичною лінією, вона насичується складними пластами, імітуючи поліфонічність та багатотембровість оркестрового звучання.

Інструмент опановує філософську заглибленість та психологізм, притаманні академічним жанрам високого стилю. У цьому аспекті Борис Міхеєв виступає як новатор, що переосмислив природу домри, наділивши її здатністю до втілення складних симфонічних концепцій.

Важливою ознакою симфонізації в Концерті-сюїті Б. Міхеєва є використання лейттематизму як головного чинника архітектонічної цілісності. У межах чотиричастинного циклу лейттематизм виступає не просто як механічне повторення матеріалу, а як інструмент наскрізного драматургічного розвитку.

У фінальній частині («Забавна») композитор застосовує принцип арочної побудови, повертаючи тематичні елементи з попередніх частин – зокрема теми «інтермецо», «притопу» та «плачу». Таке репризне повернення тем у новому контексті виконує кілька функцій:

1) смислове узагальнення: теми, що раніше сприймалися як окремі жанрові образи, у фіналі стають частинами єдиної життєвої концепції, де особистий «плач» і обрядовий «притоп» інтегруються у загальну картину соборності;

2) драматична трансформація: повернення тем у фіналі відбувається на вищому рівні енергетичного напруження, що створює ефект підсумовування життєвого шляху героя;

3) конструктивна єдність: лейттематизм «цементує» форму, перетворюючи сюїтну розрізненість частин на монолітну симфонічну структуру.

Лейттематизм у творчості Б. Міхеєва стає тим ланцюгом, що пов'язує барокову традицію контрастного чергування частин із класико-романтичною ідеєю наскрізного конфліктного розвитку. Для виконавця це означає необхідність не лише віртуозного відтворення тексту, а й глибокого розуміння тематичних зв'язків: кожна поява лейттеми вимагає особливого тембрального забарвлення, яке б

відсилало слухача до попереднього контексту, водночас розкриваючи його нове значення у фіналі.

Виконання творів великої форми сьогодні вимагає від музиканта не лише блискучого володіння артикуляційною технікою, а й здатності до художнього моделювання – вміння «режисувати» музичний час, вибудовуючи складну систему логічних зв'язків між експозиційними та розробковими розділами твору.

Сюїта зазвичай складається з контрастних частин, об'єднаних спільною ідеєю. У великій формі (як у Б. Міхєєва) частини перестають бути просто танцями чи картинками. Вони стають етапами психологічного розвитку героя. У сюїтному циклі виконавець має поєднати два завдання: підкреслити характерність кожної частини і водночас зберегти «наскрізну лінію», щоб слухач сприйняв це як одну велику історію.

Виконання великої форми на домрі майже завжди є ансамблевим процесом. У сонаті чи концерті роль фортепіано – це не супровід, а симфонічний оркестр у мініатюрі. Домрист має «вписувати» звук свого інструмента в щільну фактуру клавiру – це є важливим з точки зору тембрального злиття.

Велика форма вимагає від здобувача освіти здатності до цілісного (симфонічного) слухового мислення – чути ціле, а не лише свою партію.

2. Художньо-стильові та композиційні особливості

Концерту-сюїти Б. Міхєєва

Борис Міхєєв – передусім композитор-виконавець. Його музика, зокрема домрова, звучить оркестрово насичено й багатотемброво, залишаючись при цьому надзвичайно зручною для виконання завдяки глибокому розумінню природи інструмента. Композитор виводить домру в простір академічного виконавства, використовуючи принципи симфонічного розвитку матеріалу.

Концерт-сюїта – це класична модель, осмислена крізь призму традиції та переосмислена у новаторській цілісній концепції. Драматургія твору наближена до симфонічного жанру. Це чотиричастинний цикл, де кожна частина має власний семантичний образ. Цілісність циклу досягається не лише наскрізною ідеєю, а й

розвиненою системою лейттематизму (повернення тем «інтермецо», «притопу» та «плачу» у фіналі). Ідея соборності – духовної єдності особистості зі світом – структурує та об'єднує всі частини твору.

У першій частині об'єктивне начало (архетипові образи язичництва та містичні прадавні інтонації) стикається з ліричним, співучим образом головного героя – суб'єктивним началом. Токкатність другої частини, за функцією подібна до романтичного скерцо, створює стрімкий, дещо агресивний образ, який контрастує з хоралом середнього розділу, де герой знаходить духовний спокій. Третя частина («Монолог») – лірико-філософська вершина циклу, рефлексія героя та осмислення життєвого шляху. Четверта частина («Забавна») побудована на принципах варіаційності та варіантності; вона випромінює святкову, життєствердну енергію. Загальна концепція твору – перемога добра і любові, єднання сили людського духу та ідеї соборності².

Жанрова природа Концерту-сюїти базується на синтезі двох принципів: концертного (змагального) та сюїтного (циклічного). Концертність проявляється у діалогічності партій соліста та супроводу, де домра виступає як рівноправний партнер фортепіано чи оркестру. Сюїтність натомість забезпечує жанрову характерність кожної частини, що апелює до народних джерел: від обрядового плачу до ігрової частівки. Така гібридна форма дозволяє композитору поєднати віртуозний блиск із глибоким психологізмом, характерним для симфонічного мислення ХХІ століття.

Віртуозність партії домри ґрунтується на органічному поєднанні технічних можливостей обох рук. У лівій руці – це широка палітра різновидів піцикато, акордова фактура та техніка подвійних нот. Особливу увагу приділено аплікатурним принципам, завдяки яким досягається максимальна плавність ліній (*legato*). Права рука залучає розмаїття штрихів і прийомів, які в Харківській домровій школі доведені до вищого рівня майстерності: різнонаправлені ковзання, різноманітні види тремоло та тонка філіровка звуку.

² Соборність проявляється через використання фольклорних інтонацій та церковних ладів (зокрема, хоралу в другій частині).

Насиченість образної сфери вимагає від виконавця миттєвого перемикання артикуляційних прийомів. Усі технічні засоби працюють на «режисуру» музичної форми. Ліричні образи втілюються через «широке дихання» на тремоло, орієнтуючись на вокальну природу мелосу. При цьому важливо враховувати тембральну специфіку струн: уникати надмірної напруги у нижньому регістрі та дбати про польотність звуку у верхніх позиціях, особливо коли ліва рука наближається до правої. Моторні епізоди потребують високої штрихової культури, чіткої артикуляції та ідеальної синхронності рук.

Важливим формотворчим елементом твору є специфіка ансамблевої взаємодії. Партія фортепіано в Концерті-сюїті – це не просто акомпанемент, а повноцінний симфонічний «клавір», що створює багаторівневе звукове середовище. Виконавець-домрист має володіти навичками ансамблевого слуху, щоб органічно вписувати плекторний звук у щільну педальну фактуру фортепіано. Особливо це стосується епізодів з хоральними гармоніями та каденцій, де соліст і концертмейстер мають досягти єдиного агогічного дихання.

У Концерті-сюїті яскраво простежується індивідуальний стиль Б. Міхєєва, глибоко вкорінений у традиції Харківської школи. Це особливий інтелектуалізм, шляхетність звуку, увага до тремоло як засобу імітації людського голосу та бездоганна артикуляційна довершеність. Твір стає не лише випробуванням на технічну вправність, а й свідченням художньої зрілості виконавця.

3. Психоакустичні та драматургічні аспекти виконання

Концерту-сюїти Б. Міхєєва

Для обрядової музики характерним є монотонне повторення мотиву або ритмічної фігури. У XIX столітті композитори часто зверталися до цього прийому для відтворення стану зануреності, магичності або особливого стану афекту. Психологічний вплив монотонного повтору полягає в тому, що спочатку він діє на нервову систему седативно (заспокійливо). Прикладом можуть бути колискові поспівки: повторюваний мотив у поєднанні з одноманітним розгойдуванням діє на нейрони головного мозку, заколисує дитину.

Проте, якщо такий мотив отримує обертонову, колористичну або інструментальну підтримку (тобто починається будь-який вид розвитку), седативний стан переходить у стан трансю. Саме в такому стані відбувалися обряди, де всі учасники занурювалися в єдине психоемоційне поле.

I частина – «Плач з притопом». Фортепіанний вступ закладає образ «притопу», який лейтмотивом проходить крізь усю першу частину. Тут чітко відчувається хода: *1-й такт*: невелике затинання, ніби об перешкоду; *наступні два такти*: кроки з притопом, що переходять у довгу фразу; *розвиток*: хода рухається невблаганно поруч, а потім віддаляється, розчиняючись у дисонансних гармоніях. У пам'яті залишається лише тональна єдність, звужена до ноти *ре*, з якої народжується «плач».

Поради до виконання партії фортепіано: Щоб уникнути «сухого» сприйняття ритму, основні ноти «кроку» слід підтримувати короткою педаллюю. «Притопи» (синкопи) виконуються штрихом *marcato* або *portamento* без педалізації та обов'язково з легкою «відтяжкою» (агогічним акцентом). Важливо, щоб ця відтяжка не порушувала загальної неухильності руху.

Далі партії домри та фортепіано зливаються в нерозривне магічне дійство. Завдяки раптовим модуляціям та динамічним сплескам «плач» трансформується³ і тоді «притоп» бере гору, переходячи в магічну вакханалію. Лише каденція з призивною чистою квартою раптово вгамовує цей рух. У кодї ж залишаються лише елементи «притопу» – його шелест і рокіт, що ображено згасають у тиші.

II частина – «Інтермецо». Ця частина втілює ідею життєвої метушні, яка раптово переривається молитовною тишею. Це момент приватності, що дозволяє пізнати себе, «залізати рани» і знову кинутися у невпинне «біляче колесо».

Поради до виконання партії фортепіано:

- штрих має бути сухим і гранично точним. Кистьові кидки на *staccato* слід довести до автоматизму;
- акценти на сильних долях – не глибокі, а ковзні, у динаміці не гучніше *mf*;

³ «Сліз не вистачить, щоб оплакати всіх» – образне порівняння автора методичної роботи, що ґрунтується на особистому виконавському досвіді та аналізі психологічного підтексту твору.

- важливо зберігати «простір» у фактурі між великою октавою та дзвінкою третьою октавою, що створює відчуття невагомості для кантиленного тематизму домри;
- середня частина (хорал): потребує педальної колористики, що імітує гул далеких дзвонів. Кварто-квінтові гармонії несуть спокій, проте останній акорд із «хворобливими» секундами залишається висіти в повітрі, передвіщаючи повернення до колового руху.

IV частина – «Забавна». Основна концепція: «Що наше життя? – Гра». Це змагання двох виконавців – хто кого переграє в калейдоскопі епізодів. Плач і змагання позаду, тепер панує кураж і конкуренція.

Особливості фактури:

- у партії фортепіано поєднуються різні види техніки: акордова (тема «котакотовича»), репетиційна (імітація шумових інструментів), каскадні подвійні терції та сексти;
- оркестрове *tutti*: акорди слід максимально тягнути на *legato*, підтримуючи басами та педаллю, щоб вибудувати цілісну тему.

Ансамблева єдність: Складність ансамблю полягає в постійній зміні прийомів гри та наскрізному розвитку. Це вимагає від здобувача освіти не просто співпраці, а емоційного злиття з партнером. Контрастна динаміка забезпечується миттєвою зміною свідомості та техніки штриха. Неприпустимим є звучання «за інерцією» – лише раптовість та гострота виконання забезпечать бажаний художній ефект.

4. Виконавські та методичні аспекти підготовки

Концерту-сюїти Б. Міхеєва до концертного виконання

Пропоновані методичні рекомендації базуються на досвіді ретельної виконавської роботи автора даного дослідження над Концертом-сюїтою під безпосереднім творчим керівництвом Бориса Олександровича Міхеєва. Оскільки сьогодні пряма комунікація з композитором для нових поколінь виконавців є неможливою, дана робота набуває особливого значення як фіксація живої традиції, що передавалася «із рук у руки» – від автора до перших інтерпретаторів. Усі

виконавські вказівки, динамічні нюанси та інтерпретаційні ремарки Бориса Олександровича, занотовані безпосередньо під час репетиційного процесу, стали фундаментом цього методичного алгоритму. Таким чином, робота покликана зберегти автентичне авторське бачення твору та допомогти майбутнім виконавцям осягнути його глибинний зміст крізь призму професійних настанов самого творця⁴.

I частина – «Плач з притопом». Тема «плачу» в партії соліста має кантиленний характер (цифра 1) і виконується в середньому регістрі прийомом тремоло. Воно повинно мати широке, «дихаюче» наповнення з обов'язковою філіровкою звуку. Згідно з виконавськими ремарками автора, зафіксованими під час репетиційної роботи, образну сферу теми «плачу» слід трактувати крізь заклик композитора: «розкрити та проплакати». Квінтова інтонація – це лейтмотив «плачу», фундамент, на якому будується основна тема. Перші чотири такти не мають завершуватися, а мають логічно продовжуватися до кінця фрази. Позицію правої руки варто обрати ближче до кінця грифа, щоб урівноважити тембр у середньому та верхньому регістрах однієї струни.

У цифрі 2 тема набуває рішучого характеру і виконується на четвертій струні. Рекомендується не перенасичувати частоту биття медіатора на тремоло – це зумовлено акустичними особливостями нижнього регістру та великою кількістю обертонів (густе тремоло в цьому регістрі може створити «напружений» звук). Неприборканість партії оркестру (фортепіано) має наступальний характер; соліст перехоплює цю рішучість і ніби змагається з об'єктивною силою супроводу.

У цифрі 3 можна збільшити частоту тремоловання, оскільки тема рухається у верхній регістр, а рух шістнадцятими ущільнюється. Трель на відкритій струні *соль* починається широко з поступовим прискоренням, «дотягується» до останнього арпеджованого акорду і вривається в партію фортепіано. Останнє проведення теми «плачу» відбувається у цифрі 4. Висока позиція на струні *ля* вимагає відповідного високого положення правої руки – це головна умова для

⁴ Згідно з авторськими рекомендаціями, Концерт-сюїта виконується як єдине ціле. Автономне виконання допускається лише для четвертої частини («Забавна»), що має враховуватися при складанні концертної чи екзаменаційної програми.

досягнення яскравого, насиченого тембру та емоційного стану *espressivo molto*, зазначеного автором.

У цифрі 5 з'являється тема «притопу». За особистою вказівкою Б. Міхеєва⁵, дану тему слід виконувати глибоким, але не різким звуком, залучаючи всю вагу руки. Доцільно орієнтуватися на відчуття жорсткості струни: права рука має спокійно «проскакувати» крізь струни, залишаючись компактною і близькою до них. З власного виконавського досвіду зазначимо: перший акорд варто зіграти широко, ніби притискаючи медіатор до грифу – це додасть особливої харизми «притопу» на перших долях кожного такту.

Рішучий образ «притопу» чергується з майже речитативною частівкою. Зміщення акценту на другу та четверту вісімку в дводольному такті, а також зміна метру з дводольного на тридольний створюють ефект «кульгавості» та невпевненості. У цифрі 6 композитор наголошував на відчутті *legato*: грати слід співуче, «дістаючи» правою рукою до струни *mi*.

В епізоді «Широко, вільно» тема «плачу» трансформується в рішучий заклик до боротьби. Партія домри викладається двоголосно та виконується без супроводу. Супровід ніби наздоганяє соліста, і вони спільно виходять на кульмінацію. Акордова фактура на тремоло має заповнювати звуковий простір, пануючи над партією фортепіано. Слід звернути увагу, щоб акорди на тремоло виконувалися широкими (не щільними) ударами.

Надзвичайно цікавим є епізод у цифрі 10. Одночасне подвійне піцикато в лівій і правій руках створює яскравий звуковий та візуальний ефект. Майстерність полягає в озвученні всіх елементів фактури та ансамблевій точності з фортепіано. *Поради до виконання партії домри*: середнім пальцем правої руки «підхоплювати» струну, ніби завчасно роблячи затиск, що дасть чітке відчуття першої долі. Важливо знайти баланс між власною пульсацією та звуком фортепіано, пам'ятаючи, що звук на домрі з'являється дещо раніше, ніж у фортепіано.

⁵ Тут і далі виконавські рекомендації наводяться за матеріалами особистого творчого спілкування автора методичної розробки з композитором.

II частина – «Інтермецо». Рухлива друга частина – це скерцо симфонічного циклу. Її філософська ідея – рутинність та шалений темп людського життя. Активний рух подвійними шістнадцятими змінюється величними акордами піцикато в середній частині – хоралі.

Поради до виконання партії домри: грати тихо (*p*), акценти мають «вистрілювати» і поступово гаснути. Активність ударів пальців лівої руки є запорукою легкого звучання та запобігання затисканню м'язів. У цифрі 2 (біля підставки) грати слід щільним звуком. У хоралі середній палець (піцикато) має умовно діставати до панцира на верхній деці. Чверті грати вагомо, а вісімки логічно доводити до чвертей.

III частина – «Монолог». Центральна частина циклу постає як сольне висловлювання, спрямоване на розкриття внутрішнього світу. Протягом усієї частини (в оркестровому варіанті) звучить тремоло литавр як символ неминучості долі. Партія домри має поліфонічний виклад.

Поради до виконання партії домри: Монолог вимагає якісного тремоло: від спокійного до потужного. Виконавець має інтонувати кожен інтервал: сексти та терції – з насиченим тремоло; секунди та септими – з активним початком; квінти, кварта та октави – більш спокійно.

IV частина – «Забавна». Автор поєднав тут образи гри, ярмарку та дитячих забавлянок. Проте теми з першої та другої частин повертаються як нагадування про фатум (принцип арочної будови). Особливу увагу приділено прийому ковзання, яким досконало володів сам Б. Міхєєв⁶.

Початок частини на піцикато має нагадувати механічне награвання на балалайці. Усі удари (вниз і вгору) повинні бути ідентичними за гучністю та тембром. У епізоді «Швидко, весело» автор використовував частівочний текст: «Пісня про кота, про котовича-котовича кота». Акцент на першій долі завжди збігається зі словом «кота» (наголос на останньому складі: ко-та́).

Поради до виконання партії домри: Піцикато середнім пальцем на *f* рекомендується виконувати так: удар вниз – нігтем, удар вгору – пучкою пальця.

⁶ Лисенко М., Міхєєв Б. (1989) Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Музична Україна. 252 с.

У цифрі 1 ковзання виконується стрімким рухом зап'ястя з миттєвим поверненням на струну *соль*. У цифрі 2 ефект «бряцання» на акордах виконується економним, але енергійним рухом. При ковзанні вниз – кисть розгортається донизу, при ковзанні вгору – навпаки (принцип «обертання»), що дозволяє уникнути затискання м'язів. У восьмій цифрі, згідно з авторськими правками, у партії домри слід грати лише рух шістнадцятими вгору, тоді як рух вниз виконує фортепіано.

Кода (цифра 13) виводить твір у віртуозний фінал, проте останні два такти – це раптове повернення теми з першої частини, що завершує весь цикл на філософській ноті.

Резюме. У роботі сформульовано основні методичні засади підготовки здобувача освіти до виконання складних циклічних творів. Концерт-сюїта Б. Міхеєва поєднує барокову логіку контрастів із класико-романтичним конфліктним розвитком. Вивчення цього твору сприяє не лише вдосконаленню техніки, а й залученню молодих музикантів до традицій Харківської домрової школи.

Список рекомендованих джерел

- Костенко Н. Є. (2005). Композиторська творчість Бориса Міхеєва. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). М. А. Давидов. Підручник [для вищ. навч. закл.]. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 245–250.
- Костенко Н. Є. (2009). Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри). Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 11, 58–65.
- Костенко Н. Є. (2025). Концерт для чотириструнної домри з оркестром народних інструментів Бориса Алексеєва в контексті становлення оригінального репертуару. Актуальні питання гуманітарних наук 90(1), 66–73. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/90-1-9>
- Костенко Н. Є. (2005). Творчість Бориса Міхеєва в контексті сучасного домрового мистецтва. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа). М. А. Давидов. Підручник [для вищ. навч. закл.]. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 307–309.
- Костенко Н. Є. (2009). Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Кужба М. Д., Юрченко О. П. (2025). Специфіка роботи виконавця над цимбальною фактурою кантиленного твору : метод. рек. до виконання самостійної роботи з навч. дисципліни «ФАХ» для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Лисенко М., Міхеєв Б. (1989). Школа гри на чотириструнній домрі. Київ : Муз. Україна.
- Максименко І. (2008). Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки, 1, 129–134.
- Міхеєв Б. О. (2025). Специфіка виконання тремоло на домрі : метод. рек. до виконання самостійної роботи з навч. дисципліни «ФАХ» для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавр. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Сліпченко К. (2021). Жанр домрового концерту у творчості українських композиторів. Актуальні питання гуманітарних наук, 44, 44–51. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-3-7>