

**КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧИСТЬ  
ЯК ДЗЕРКАЛО ВИКОНАВСЬКОГО МИСЛЕННЯ  
(НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ Б. МІХЄЄВА ДЛЯ ДОМРИ)**

**Костенко Н. Є.**, лауреат міжнародних конкурсів,  
старший викладач кафедри народних інструментів України

Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського

**Анотація.** Вперше представлено досвід ціннісного аналізу композиторської творчості Б. Міхеєва в аспекті впливу домрового виконавського стилю.

**Ключові слова:** домрове виконавство, композиторська творчість, виконавський стиль, п'єси для домри соло.

**Аннотация.** Костенко Н. Е. Композиторское творчество как зеркало исполнительского мышления (на примере музыки Б. Михеева для домры). Впервые представлен опыт ценностного анализа композиторского творчества Б. Михеева в аспекте влияния домрового исполнительского стиля.

**Ключевые слова:** домровое исполнительство, композиторское творчество, исполнительский стиль, пьесы для домры соло.

**The summary.** Kostenko N. Y. A composer's oeuvre as a mirror of the performing thinking (based on the domra music by B. Miheyev). It is the first time that the skill of the value analysis of the composer's oeuvre of B. Miheyev in terms of the influence of the domrist's style is presented in the paper.

**Keywords:** domra performance, composer's oeuvre, performer's style, pieces for domra solo.

**Постановка проблеми.** З точки зору майстерності сучасного виконавця-домриста, композиторська спадщина Бориса Міхеєва є безцінною. Значення діяльності Б. Міхеєва визначається тим, що він є продовжувачем справи своїх видатних попередників, можна сказати, фундатором домрового мистецтва на сучасному етапі його розвитку. Якщо говорити про Харківську академічну домрову школу, то Б. Міхеєв не тільки засвоїв її основні принципи і методику, але й підніс їх на належний високий художній рівень. «Я вважаю, що Б. Міхеєв перевершив мене і у виконавстві, і в педагогіці», – казав М. Т. Лисенко в інтерв'ю [3].

Багатогранність особистості Б. Міхеєва, закладена в його виконавстві: диригування та педагогіка через плідну концертну та організаторсько-суспільну діяльність, сфокусованій в його самобутній композиторській творчості. Як соліст-домрист, Б. Міхеєв має багатий досвід концертної роботи в різних філармоніях та престижних концертних залах Росії та України. У фонд Всесоюзного та Республіканського радіо записано близько двадцяти творів, а також грамзаписи, касети та компакт-диски.

Виконавський стиль Б. Міхеєва віддзеркалює музичне мислення митця в численних творах для домри, перекладах та аранжуваннях для оркестру народних інструментів. Домра в руках Б. Міхеєва звучить по-оркестровому. Його виконавське кредо: «Грати треба так, щоб усім було цікаво» [3].

Численні науково-методичні роботи Б. Міхеєва використовуються в навчальному процесі музичних шкіл, училищ і вузів України і країн СНД.

Ним написано актуальний до нині методичний нарис «Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением». Спільно з М. Т. Лисенком створена «Школа гри на 4-х струнній домрі». Б. Міхеєв-педагог вважає, що заняття наукою позитивно впливають на всі види творчої діяльності.

**Мета дослідження.** Універсальність творчої діяльності Б. Міхеєва є загально відомим фактом. Але всебічного дослідження його композиторської спадщини ще не відбулося. Проблема взаємодії та взаємовпливу виконавства на композиторське мислення одного з найяскравіших представників Харківської домрової школи поки не отримала відповідної оцінки у вітчизняному музикознавстві. Тож **мету** статті складає загальна характеристика композиторської творчості видатного виконавця і педагога Бориса Міхеєва, засновника академічної школи виконавства на чотирьохструнній домри, яка набула в Слобожанщині свого найповнішого розквіту.

**Матеріалом** слугують твори композитора Б. Міхеєва для домри з оркестром (Дві концертні п'єси, Концерт-сюїта, «Сім характерних п'єс» для чотирьохструнної домри соло).

**Результати дослідження.** Б. Міхеєв професійно не навчався композиції, хоча в роки студентства такі визнані композитори, як Валентин Тихонович Борисов, Володимир Якович Подгорний і Михайло Дмитрович Тіц, намагалися скерувати молодого музиканта на композиторський терен. Проте Б. Міхеєв був переконаним, що композиторами народжуються, а не стають, і тому не прийняв пропозицій. Це дало можливість, передусім, у композиторських опусах зберегти індивідуальність і допомогло уникнути штампів і плагіату, неминучих в процесі навчання.

Б. Міхеєв – член Спілки композиторів України. Його численні твори для домри і оркестру народних інструментів увійшли в концертний репертуар провідних виконавців, їх постійно включають як обов'язкові твори на міжнародних і національних конкурсах (зокрема, міжнародних конкурсів виконавців на народних інструментах ім. Гната Хоткевича та міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах в м. Ніжній Новгород, Росія).

Музика Б. Міхеєва є самобутньою і впізнаваною, не схожою на жодний інший стиль. Борис Олександрович говорить: “Моя музика від початку до кінця, вся фактично є одкровенням; це не надумана техніка, не вигадана винахідливість. Як звучала вона в мені, так і записувалася. Потім може бути незначна ретуш, тому вона має відтінок імпровізаційності” [3].

Успіх Б. Міхеєва як композитора почався з твору “**Сім характерних п'єс**” (1978) для домри соло (*вперше* в історії сольного домрового репертуару!).

Якщо партія фортепіано звучить в декількох фактурних пластах, то особливість домри (як втім, й інших струнних інструментів, зокрема, скрипки) полягає в тому, що в їх мелодичній фактурі приховані потенційні можливості

фактурної поліпластовості: багатоголосся, розшарування на соло і акомпанемент, ритмічне остінато. Завдяки цьому у виконавську пам'ять і слухачке сприйняття “закладається” вся цілісна модель фактури. В результаті п'єси для домри соло нічим не поступаються іншим камерним формам музикування.

Перейдемо до загального огляду основних творів Б. Міхєєва для домри з метою виявлення загальних принципів виконавського мислення.

“Дитяча сюїта” (1995) – це програмний цикл із семи п'єс для домри соло: Маленький вальс, Тиха добра пісенька, “Грізний” марш, Колискова, Маленьке Інтермецо, Хоровод, Весела полька. Підкреслимо, що цей твір написано для дітей в жанрі соло вперше. У кожній п'єсі використовуються різноманітні штрихи і прийоми, що дозволяють домристові-початківцю швидше познайомитися і опанувати різноманітність виразових можливостей інструмента. Музичні образи в цих п'єсах є яскравими і барвистими, їх з великим задоволенням виконують і домристи “із стажем”.

Люблений твір самого композитора – “Маленький вальс” (1995) для домри соло. Це витончена і пікантна мініатюра часто звучить як твір “на біс”. “Жартівливе підношення О. Циганкову у формі вальсу” (1990) і “Ліричний вальс” (1988) існують в двох редакціях: як сольний твір і у версії для дуету домр. До жанру сольної п'єси відносяться і етюди для домри Б. Міхєєва – повноцінні твори, які також часто виконуються на концертній естраді.

Візитівка композитора Б. Міхєєва – “Дві концертні п'єси” (1983) для домри з оркестром – прикрашає концертний репертуар домристів<sup>1</sup>. Авторський задум визначений програмою: лірична “Протяжна” доповнюється танцювальною “Веселою”, а разом вони створюють цілісний образ російського характеру.

Музичний тематизм “Двох концертних п'єс” є цілком оригінальним. При цьому стильова оригінальність музики ґрунтується на добротному фундаменті традиції як композиторської, так і виконавської. Відмінне знання природи інструмента дозволяє композиторові працювати в манері нової “фольклорної хвилі”: не використовуючи цитат народної музики, відтворювати її аутентичку засобами професійного домрового виконавства.

Музична стилістика цього твору спричинена власним виконавським стилем. Саме специфіка домри народжує образний світ і допомагає відчутти національний характер музики: трепетне тремоло, брязкання, темброва характеристика, діалогічність створюють динамічність і образність музичного розвитку, вибудовуючи певну сюжетну лінію. Особливої чарівності твору надає імпровізаційність, також зумовлена природою музикування на домрі як народному інструменті.

Тракування домри як сольного концертного інструмента зумовлює третю стильову рису цього твору – його **віртуозність**. Зазначена якість виражена багаторівнево (ієрархічно):

<sup>1</sup> Цикл присвячено Віктору Грідіну, народному артистові Росії, диригенту Державного академічного російського народного ансамблю “Россія”, з яким Б. Міхєєв тривало співпрацював.

- як *технічна складність* (артикуляція, штрихи, велика кількість складних елементів);
- як якість *оформленості інструментального тематизму*, що також пов'язано із специфікою технічного улаштування домри;
- як *семантична характерність образного строю музики*.

Оркестровий стиль “Двох концертних п'єс” виявляє певну традицію – спадкоємність із російською класичною школою, зокрема, з оркестровим мисленням М. Римського-Корсакова. Свого захоплення цим композитором Б. Міхєєв не приховує: він робить перекладення окремих творів для народного оркестру, наприклад, “Три чуда”. Приналежність до оркестрового стилю школи М. Римського-Корсакова відчутно і при безпосередньому прослуховуванні його творів.

**Концерт-сюїта** (1987) – це цикл із чотирьох частин. За задумом автора, між частинами існують інтонаційні зв'язки і арки, і тому не рекомендується виконувати окремі частини циклу нарізно. Виняток становить фінал “Забавна” (як п'єса для виконання на біс, як було на авторських концертах Б. Міхєєва).

Перша частина – “Плач з притопом” – має своїм фольклорним прототипом архаїчну обрядовість народів Півночі. Програмна назва скеровує нашу увагу до образів шаманства і таємних ритуалів стародавніх язичників. Зрозуміло, що образи стародавніх танців подані автором поетизовано, ніби в серпанку пам'яті про архаїчну культуру (алюзії на “Весну священну” І. Стравінського, “Скіфську сюїту” С. Прокоф'єва). Звідси – стилізація музичної мови: остинатність (ритмічна, гармонічна), ладова мобільність, що відсилає сприйняття до примітивних форм і мовленнєвих структур (амбітус квінти, ладова невизначеність).

Друга частина є контрастною в образному і жанровому плані, немовби відпочинок в показі життєвих основних колізій. В цілому вона сприймається як вставний номер (можливо, звідси виникло друге жанрове визначення – сюїта).

Третя частина – найважливіший філософсько-концептуальний “вузол”, саме в ньому внутрішнє духовне життя героя. Її динаміка дозволяє виявити всі грані ліричного: від цнотливої чистоти народної пісні через драматизацію до трагічного перетворення, справжнього страждання (в репризі). І, нарешті, як вихід з кризи – просвітлення (в коді). Отже, перша і третя частини виявляються пов'язаними, як шлях від дієвого, драматичного самовираження людини до філософської мудрості і зрілості духовного досвіду людини.

Особливо цікавою стає ця конфліктна модель драматургії, якщо пригадати програмну назву першої частини та її інтонаційне рішення. Музичний світ язичництва, стародавні ритуали і шаманство з його магічною енергетикою дозволяють провести аналогію не стільки з окремо взятою особистістю (як це прийнято в романтичних зразках концертного жанру), скільки з узагальненим образом пралюдської культури, бо в її пам'яті здатні зберегтися відгомони різних культурних архетипів.

Фінал завершує загальну драматургію циклу, створюючи відсутній ідеал цілісності. Сюїтність об'єднує чотири частини циклу *структурно*, а

інтонаційно-тематичний зміст розкриває концертну драматургію твору *концептуально*. Завершуючи аналіз твору, підкреслимо, що авторська назва, на наш погляд, дещо скромніша, ніж художня концепція. Внутрішня жанрово-стильова динаміка в показі образу людини крізь призму різних типів культури (міфологічно-язичницької в першій частині, романтичної, токатно-інфернальної в “Інтермецо”, філософської медитації “Монологу” і, нарешті, узагальнення народно-жанрового стихії фіналу через картинність і епічний розмах) дозволяють говорити про синтез різних аспектів дійсності під егідою народно-духовного реалізму. Фольклорний колорит фіналу створює неофольклорну концепцію з яскраво вираженим пантеїстичним пафосом, який показує особистість в динаміці: від подолання двосвіття до філософської рефлексії (третя частина) та соборного єднання у фіналі.

Зазначений семантичний план циклу долає жанрову модель сюїти. Драматургія Концерту наближається до симфонічного типу. Концертність як атрибут жанру (згідно з авторським визначенням) полягає у віртуозному трактуванні домри як сольного інструмента, так і інших тембрів – учасників симфонічної драматургії. Можна сказати, що моторна і танцювальні сфери є улюбленими в композиторській творчості Б. Міхеєва. Лірична ж сфера, репрезентована пісенними і декламаційно-мовленневими типами інтонування, не стільки контрастують, скільки доповнюють, створюючи цілісність образного моноліту твору. Лірика відображає суб’єктивний план драматургії, тоді як об’єктивний має свою динаміку. У першій частині він є ворожим людині; хорал з “Інтермецо” також протистоїть інфернальності своєю духовною силою. У “Монолозі” об’єктивний план присутній побічно як тремоло литавр, що можна розцінювати як конфліктність. І лише фінал об’єднує і рятує людську сутність від розпаду і духовної загибелі. Саме фіналоцентристська концепція вирізняє цей твір серед подібних йому (стильова алузія з Концертом-симфонією для віолончелі з оркестром С. Прокоф’єва), тут авторська позиція Б. Міхеєва близька до оптимістичних концепцій Д. Шостаковича.

Основна тема в партії домри зіставлена з оркестровим образом “шаманства” і складає суб’єктивний план образної драматургії. Ліричне висловлювання не випадково звучить в сольному викладі як символ свободи і чистоти внутрішнього світу людини. У другій фразі вже накладається підголосок – оркестрова педаль на VII натуральному ступені ладу. Вже при повторному викладі теми повертається остинатна тема в басу. Таким чином, експозиція завершується показом двосвіття: сольний тематизм – суб’єктивний, а оркестр – об’єктивний світ.

Музика Б. Міхеєва пронизана інтонаціями різноманітних обрядів архаїчної культури. Автор яскраво втілює свої ідеї за допомогою стилістичного моделювання: метроритм, лад, мелос, акустичні особливості – відповідають певному фольклорному прообразу, що дозволяє композитору створити світ музичної архаїки і наблизитися до таємничості, магичності звукового втілення міфологічної свідомості далеких пракультур.

У виконавському плані це створює особливі складнощі. З одного боку, виконавець як би відособлений: у нього власний музичний світ (пісенний пласт драматургії). З іншого – на нього “насуваються” сили об’єктивного світу (“шаманство”), підпорядковуючи і примушуючи обмежити індивідуальну свободу. Так складаються відношення конфліктного типу, що дуже нагадує сонатно-симфонічний розвиток в європейських жанрах музики.

Власне розвиток починається в темі притупування (у партії домри соло). Акордовий склад і характерний ритмічний малюнок визначають її жанровий вигляд. Партію фортепіано складає тема-варіант від основної теми (плач) в партії домри в ритмічному збільшенні на остинатному басу і лише в кульмінації фортепіано бере участь в синкопуючому танку і змінює лінію баса *d-a-d*. При повторному проведенні теми танка у домри органний пункт в басу на тоні *g* замінить звучання порожніх квінт, однак тема плачу в октавному подвоєнні буде незмінно супроводжувати як його антагоніст. Можна стверджувати, що двосвіття не зникає, а, навпаки, загострюється протистоянням двох світів.

Кульмінацією розвитку є одночасне проведення двох тем (фактурна поліфонія пластів), що підкреслює їх нероздільну єдність, образний паритет. Поява репризи на темі соло (ремарка “широко, вільно”) в новому метроритмічному і фактурному викладі свідчить *про образну трансформацію* пісенної сфери: в результаті життєвих перипетій герой набуває мужності і зрілості. Оркестрова партія звучить звиятно, підтримуючи нову героїчну подобу ліричного героя. Діалогічні переключки підводять до генеральної кульмінації (*fff Grandioso*).

Повернення танка в коді врівноважує якісне перетворення теми-образа в репризи. Таким чином, музичне двосвіття, заявлене в експозиції, отримує масштабний розвиток в розробці. Драматургічний “профіль” твору підкреслює конфліктну драматургію.

Таким чином, основні жанрово-стилістичні риси Концерту-сюїти Б. Міхєєва вказують на її стильовий синтез: автору вдається у національно забарвленому тематизмі виявити новий драматургічний потенціал. Пісенно-лірична стихія в процесі драматизації набуває психологічних рис і навіть певного трагізму. Це наближає музику Б. Міхєєва до відчуття сучасного пульсу життя, до відображення ідей духовної кризи, до пошуків виходу із неї. І цим він близький до духовних шукань українських симфоністів (А. Штогоренко, Б. Лятошинський. Є. Станкович, В. Бібік).

Простота і лірична “Монологу” оманлива: чим більше занурюєшся в цю музику, тим більше хочеться внести в її інтерпретацію глибинні риси інтелектуального духовного досвіду композитора. Тому цю мініатюру важко віднести лише до типу фольклорної стилізації. На нашу думку, фольклор – лише вказівка на “генетичний код”, приналежність автора до української культури. Музична драматургія цієї частини циклу виявляється (після першої частини) другою драмою на життєвому шляху героя.

Останнє спостереження – стосовно числової символіки: сюжет інструментальної форми “Монологу” поміщений в семантичний простір, що дорівнює 33 тактам! Невипадково в оркестровій редакції цього твору “Монолог”, написане для домри соло, звучить у супроводі тремоло литавр, що підключає в асоціативне мислення слухачів трагічну підгрунтя: життєвий шлях героя (як і всякої людини) нагадує духовний шлях сходження, шлях Голгофи.

Фінальна частина Концерту-сюїти відповідає жанровій картині свята – “Забавна”. Світлий і триумфуючий соль мажор створює тональну арку з першою частиною. Картильність створюється також і тематичними засобами: умішаній композиції проходять теми попередніх частин (перша тема “Інтермецо”, трансформована тема притупування з першої частини). Крім того, фінал має і власний тематизм. Основні принципи розвитку в цій частині – це варіаційність і варіантність. Перший виявляється на структурному рівні, подаючи кожен нову тему як варіацію; другий принцип (варіантність) діє на мікротематичному рівні, допомагаючи автору створити блискучу партитуру з яскравим колористичним звучанням і при цьому уникнути штампів і повторів. Метроритмічна варіантність в поєднанні з темброво-фактурними перетвореннями кореспондують до техніки І. Стравінського (алюзія на “Петрушку”). Діалогічні переклички соло з оркестровими репліками створюють динамічний рельєф форми, допомагаючи їй “не розпадатися” на окремі фрагменти. А підстави для цього є: вторгнення нової теми (спочатку в партії домри), а потім її розвиток в партії оркестру дає привід для рондальності. “Розгонистий” характер цієї теми надає частітковий награв в партії оркестру. До цього додаються нові варіації фактурного типу в партії домри із загальною генеральною кульмінацією. Вона перебуває в зоні найвищої тональної нестійкості: квантовий органний пункт на другій низькій фригійській ступені соль мажору з подальшими “кидками” органних пунктів у найдаліші від тоніки ладові центри (H – es).

Смисловим центром фіналу виявляється проведення в партії оркестру теми “Монологу” з третьої частини в ритмічному збільшенні. Епічний розмах цієї теми настільки вражає, що визначає загальну концепцію твору – утвердження сили людського духу і соборної єдності.

Отже, синтез, позначений використанням симфонізму як принципу музичного розвитку, фольклорною орієнтацією тематизму, що пов’язана зі специфікою народного інструменту домри, та європейською традицією концертування, виявився органічним і призвів до високохудожніх результатів.

**Тракткування форми.** Б. Міхеєв – чудовий режисер власних творів. Але зазначимо, що форма як структура (композиційний план) не переважає над процесом. Авторські задуми втілюються в чіткі композиційні структури, всередині яких “вирують” сміливі інструментальні знахідки, здійснюються драматургічні відкриття. Іншими словами, відношення до класичної форми осмислено автором як шана традиції, що не заважає їхньому новаторському переосмисленню. Найбільш улюблені жанри в великих формах запозичені ним в домрових сольних мініатюрах, в яких домра виступає царицею і розкриває весь свій творчий потенціал. Сольна мініатюра – це та творча лабораторія, в якій “куються” основні

принципи композиторського мислення. Перенесені в великі жанри і форми, ці принципи розкривають майстерність і професіоналізм їх автора.

**Висновки.** Оцінюючи стильові здобутки музики Б. Міхеєва для домри, не буде перебільшенням сказати, що він належить до композиторів-шестидесятників (Є. Станкович, М. Скорик, В. Бібік), які обрали фольклор як ідеал, ціннісну орієнтацію в творчому пошуку. Такий неофольклорний контекст підсилює значення творчості Б. Міхеєва загалом, бо належить одній з провідних тенденцій розвитку музичної культури України останньої третини ХХ ст.

Специфічність композиторської творчості Б. Міхеєва полягає в її органічному зв'язку з виконавським мисленням. Твори для домри відрізняються блискучим використанням специфічних домрових штрихів у *повній відповідності з природою інструмента і глибоким розумінням його звукової естетики.*

Борис Міхеєв створив унікальний стиль, виявив неповторну самобутність домри не тільки як оркестрового, але як ансамблевого інструмента (зокрема, і в ансамблі з фортепіано), домра виходить на рівень повноцінного сольного інструмента. П'єси Б. Міхеєва збагатили домровий репертуар, а сам інструмент розкрився з нової сторони, зазвучав по-оркестровому об'ємно, різнобарвно.

#### Література:

1. Асафьев Б. О направленности формы у П. Чайковского / Б. Асафьев // Избранные труды. – Т. 2. – М.: Изд. Ак. Наук СССР, 1954. – С. 64-70.
2. Бортник Е. Савиных В. Кафедра народных инструментов Украины // Харьковский институт искусств, 1917-1992. – Харьков, 1992 – С. 197-200.
3. Костенко Н. Е. Беседа-интервью с Н. Т. Лысенко и Б. А. Михеевым / Наталья Костенко // Наша газета. – 2004. – 30 декаб. (№ 9). – С. 6-7.
4. Михеев Б. А. Система гамм и арпеджио для четырёхструнной домры (кобзы) [ноты]. – Харьков, 1996. – 30 с.
5. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением / Б. Михеев. – Харьков, 1990. – 24 с.