

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра народних інструментів України

**БАЯННА ШКОЛА О. МІЩЕНКА:
ТВОРЧІ ПРИНЦИПИ**

Дипломна робота магістра

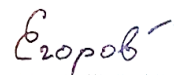
Єгорова Єгора Олеговича

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

РОЩЕНКО ОЛЕНА ГЕОРГІЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело.



Єгоров Є. О.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ І СПАДЩИНИ ПРОФЕСОРА О. МІЩЕНКА.....	8
1.1. Методологічні засади вивчення феномену творчого універсалізму у діяльності музиканта (за концепцією О. І. Коменди).....	8
1.2. Методологічні засади вивчення феномену виконавської школи О. Міщенко	14
Висновки до Розділу 1.....	20
РОЗДІЛ 2. ТВОРЧІ ПОСТАСІ О. МІЩЕНКА ЯК УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У СТРУКТУРІ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА.....	22
2.1. О. Міщенко і його виконавська школа.....	22
2.2. Іпостасі творчості О. Міщенко.....	27
Висновки до Розділу 2.....	38
РОЗДІЛ 3. ТАЄМНИЦЯ АРТИСТИЗМУ О. В. МІЩЕНКА ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ЙОГО БАЯННОЇ ШКОЛИ.....	40
3.1. Баянна школа О. В. Міщенко в реаліях і метафорах уроку.....	40
3.2. Уроки О. В. Міщенко у «схемах», спогадах та коментарях	47
Висновки до Розділу 3.....	52
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	58

ВСТУП

Формування харківської баянної школи бере свій початок у 1951 році від відкриття класу баяна при оркестровій кафедрі Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського. А. Стрілець влучно зазначає: «Ця подія стала верхівкою сформованої ланки підготовки професійних кадрів – виконавців на баяні і викладачів» [60, с. 146]. Напочатку фундатором цього процесу став випускник Київської консерваторії, професор Л. М. Горенко (1925–1989), на той час – соліст Харківського обласного радіо, натхненний популяризатор баяна. Згодом, у 1956 році, після закінчення композиторської освіти та відділення народних інструментів до ряду викладачів Харківської консерваторії долучається заслужений діяч мистецтв України, професор В. Я. Подгорний (1928–2010). Він стає найяскравішою особистістю харківської баянної школи, та фундаментально вплинув на її формування і розвиток, а усі наступні представники даної школи так чи інакше постають як його учні і послідовники.

Один із таких визначних послідовників і учнів В. Я. Подгорного – заслужений артист України, професор ХНУМ імені І. П. Котляревського О. В. Міщенко (1956–2018). Підкреслимо, що О. В. Міщенко успадкував від В. О. Подгорного універсальний тип музичного обдарування, будучи також виконавцем, композитором, викладачем і вченим. Не тільки усвідомивши, але й розвинувши принципи виконавської «школи Подгорного», О. В. Міщенко створив на цій основі власну баянну школу, що увиразнила властивості універсальної творчої особистості представника наступної харківської баянної

генерації. Баянна школа О. В. Міщенко у ХХІ столітті набула значення плідної «гілки» на «древі» баянного мистецтва Харкова.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення сутності творчої особистості О. В. Міщенко як універсально обдарованого музиканта, в особі котрого поєднані іпостасі виконавця, композитора, учителя, науковця, крізь призму аналізу залишеного ним творчого спадку, зокрема – баянну школу О. Міщенко.

Огляд літератури методологічного значення. У процесі написання даної роботи значну роль відіграли фундаментальне дослідження О. І. Коменди (2020), у котрому розроблені критерії аналізу такого феномена, як універсальна творча особистість [29]; наукові роботи А. М. Стрільця (2018) [60] щодо Харківської баянної школи, А. П. Гайдена (2017) [7] і Л. А. Снедкової (2014) [52], у котрих містяться інформація і узагальнення щодо творчої особистості і спадщини О. В. Міщенко.

Мета і завдання дослідження – дослідити творчу постать О. В. Міщенко як видатного баяніста харківської виконавської школи, на базі чого розробити структуру властивого Маестро творчого універсалізму, а також вперше сформулювати і описати баянну школу О. Міщенко та властиві їй творчі принципи.

Об'єкт дослідження – баянна школа О. Міщенко у контексті харківської баянної школи.

Предмет дослідження – творча постать О. В. Міщенко, як фундатора власної школи виконавської майстерності.

Методологія дослідження включає наступні наукові методи, підходи і концепції:

- *принцип історизму*, уведений до дослідження задля встановлення історико-художнього значення виконавської школи О. В. Міщенка у контексті харківського баянного мистецтва;
- *історіографічний*, спрямований на висвітлення положень задіяних наукових джерел щодо обраної теми дослідження;
- *біографічний*, задіяний з метою висвітлення життєвого та творчого шляху О. В. Міщенка;
- *дедуктивний*, орієнтує хід дослідження від загальних понять до більш конкретних;
- заради осмислення специфіки творчого універсалізму, властивого особистості О. В. Міщенка, до роботи уведена наукова концепція діяльнісного універсалізму, розроблена О. І. Комендою.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені наступним питанням:

- *поняттю виконавської школи* (Гнидь Б. П. [8], Гуральник Н. П. [12], Давидов М. А. [14], Дедусенко Ж. В. [18]);
- *теорії особистості* (Антонюк В. Г. [1], Коменда О. І. [29], Шаповалова Л. В. [66]);
- *баянному мистецтву* (Безугла Р. І. [2], Голяка Г. П. [9–10], Гончаров О. І. [11], Давидов М. А. [13, 15–17], Душний А. [18], Єргієв І. Д. [21–22], Заєць В. М. [23], Іванов Є. О. [25–26], Карась С. [27], Князєв В. Ф. [28],

Кужелев Д. О. [34–37], Маринін І. Г. [39], Міщенко О. [41], Понікарова Л. М. [44], Семешко А. [47–49], Сташевський А. Я. [55–58], Суворов В. [61], Черноіваненко А. Д. [63–65], Ященко І. А. [69]);

- *харківській баянній школі* (Дяченко Ю. [20], Зеленюк В. Г. [24], Костенко Н. Є., Мандзюк Л. С., Ніколаєвська Ю. В. [31], Костенко О. О., Назаренко Л. П. [33], Светов А. [46], Снедков І. І. [50], Снедкова Л. [52–54], Стрілець А. [59–60]);
- *творчості О. Міщенка* (Гайденко А. П. [7], Кононова О. В. [30]).

Наукова новизна даної теми полягає у тому, що постать та творча діяльність О. В. Міщенка до сьогодні не ставали об'єктом фундаментальних наукових досліджень та, беззаперечно, гідні слугувати темою розгорнутого вивчення творчого спадку, своєрідності і унікальності, властивої цієї видатної особистості баянного мистецтва.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених баянній школі, зокрема — харківській баянній школі та її видатним персоналіям. Окремі положення даної роботи можуть бути використані у публікаціях та виданнях, набувати практичного значення в класі спеціальності, у теоретичному курсі «Історія виконавства». Дослідження також стане доречним для зацікавлених даною темою, або дотичних до неї.

Апробація отриманих результатів дослідження. Результати дослідження було оприлюднено автором в усних доповідях на двох наукових конференціях: «Магістерські читання» до 105-ліття ХНУМ імені І.П.

Котляревського (Харків, ХНУМ, грудень 2022 року); IV Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» до дня науки в Україні (Харків, ХНУМ, травень 2023 року). За матеріалами магістерської роботи підготовлено текст наукової статті.

Структура. Кваліфікаційна робота складається зі Вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 — присвячений теоретико-методологічним засадам вивчення творчої особистості і спадщини професора О. Міщенка, складається з двох підрозділів, присвячених вивченню феномену творчого універсалізму у діяльності музиканта (за концепцією О. І. Коменди) (1.1.), та методологічним засадам вивченню феномену виконавської школи О. Міщенка (1.2.); Розділ 2 — присвячений дослідженню постаті О. Міщенка і його виконавської школи (2.1.), та іпостасям творчості Майстра (2.2.); Розділ 3 сконцентовано навколо педагогічної «кухні» Вчителя в реаліях та метафорах уроку (3.1.), представлено погляд на уроки О. В. Міщенка у «схемах», спогадах та коментарях (3.2.).

У Висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 67 сторінок, з них 56 сторінок основного тексту. Список використаних джерел включає 72 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ І СПАДЩИНИ ПРОФЕСОРА О. МІЩЕНКА

У відповідності до змісту рубрики «Методи дослідження», Розділ 1 дослідження побудований на засаді методу дедукції. Тому початок його підрозділів починається з відповідних висновків, що на подальших етапах розвитку дослідницької концепції набудуть свого розкриття і аргументації.

Крім того, Розділі 1 даного дослідження має ознаки запровадженого до його структури гіпотетичного методу, що обумовило викладення такої гіпотези на початку розгорнення наукової думки.

1.1. Методологічні засади вивчення феномену творчого універсалізму у діяльності музиканта (за концепцією О. І. Коменди)

На сучасному етапі розвитку українського музикознавства створення теорії творчого універсалізму постає як актуальна наукова мета багатьох досліджень, адже відповідає завданню розкриття тієї структурно-функціональної специфіки, що охоплює різні покоління вітчизняних музикантів, як і представників різних композиторських і виконавських шкіл.

Розвиток українського музичного мистецтва потребував музикантів універсального типу, і тому їх поява обумовлена історичною і художньою необхідністю. Оскільки діяльнісний універсалізм упродовж XX – початку XXI століть постає як спільна закономірність, що об'єднує різних за типами

творчого мислення українських музикантів, слід зробити такий висновок:

творчий універсалізм у своїх різних проявах постає як характерний художньо-філософський принцип мислення, що об'єднує у цілісність видатних українських музикантів, які належать до різних творчих генерацій і жанрово-стильових парадигм.

Серед представників кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського упродовж її славної тривалої історії працювала велика кількість музикантів, творчий шлях котрих відповідає критеріям творчого універсалізму в його виконавському різновиді. Це – В. Я. Подгорний,, Б. О. Міхеєв, О. І. Назаренко, І. І. Снедков

Одним з найяскравіших, представників діяльнісного універсалізму кінця ХХ – початку ХХІ століття в українському баянному мистецтві постає видатний музикант Олександр Міщенко (1956-2018), життєвий шлях і самовираз котрого пов'язаний із Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського з 1980 по 2018 роки.

Логіка викладення положень дослідження потребує попереднього спирання на аналіз методології дослідження та концепції творчого універсальності, представлені в актуальних роботах сучасних українських дослідників з метою їх подальшого застосування у роботі, що пропонується.

Як найфундаментальніше дослідження подібного роду постає докторська дисертація «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» О. І. Коменди, захищена 2021 року. Аналіз ознак науковій концепції О. І. Коменди положень постає передумовою вивчення творчого універсалізму,

властивого О. Міщенко як того музиканта, що відповідає категорії виконавця-універсала.

О. Коменда виокремлює провідні та допоміжні види діяльності особистості в динаміці творчого шляху музиканта, виокремлюючи такі типи діяльнісного універсалізму: універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, класичний універсал, на межі типів [29, с. 114–187].

Інструментом дослідження у дисертації О. Коменди, що виконання на широкому історичному матеріалі, постає діяльнісно-структурна модель універсальної творчої особистості, що передбачає розрізнення провідних і допоміжних видів діяльності, їхньої кореляції, врахування поворотних подій творчого шляху, пов'язаних зі зміною ієрархії в мотиваційній системі особистості, створення якої спирається на інформацію з епістолярних джерел, мемуарів, спогадів сучасників, біографістику, монографічні дослідження. Поруч з цим, дослідник не ставить перед собою ціль викласти повну біографію музиканта чи розкрити її невідомі досі сторінки [29, с. 113].

Звісно, існують видатні моно-спрямовані особистості, які принесли свої досягнення світові суто в одному конкретному напрямі. У цьому випадку через призму універсалізму можна стверджувати, що ядро провідного типу діяльності максимально превалює. Як приклад, слід навести постаті найвидатніших піаністів світу українського походження у ХХ ст. – С. Ріхтера, В. Горовця, Е. Гілельса, які присвятили себе тільки виконавській діяльності. Звісно, згідно великим масштабам особистості цих Майстрів, вони мали вплив

на піанізм та музичне мистецтво в цілому, залишаючись, перш за все, виконавцями.

О. Коменда у контексті національного культуротворчого процесу досліджує феномен діяльнісного універсалізму особистостей різних регіонів України. Із Наддніпрянської України – К. Стеценко, Ф. Якіменко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, Б. Яворський, М. Рославець, П. Козицький, М. Вериківський, В. Косенко, Б. Лятошинський; у музичній культурі Буковини та Галичини – С. Воробкевича, А. Вахняніна, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колеси, В. Витвицького, М. Скорика. Аналізуючи кожний з творчих портретів, представлених О. Комендою, слід дійти до висновку, що серед цих постатей – майстри, які поєднували в собі іпостасі *виконавця, композитора, диригента, хормейстера, педагога, фольклориста, критика, громадського й музично-громадського діяча, художника, письменника, вченого* тощо. Однак крізь призму напрямів діяльності універсальної творчої особистості у наведених майстрів виділяється провідний вид діяльності. Наприклад, О. Коменда зазначає: «Між провідними і допоміжними видами діяльності М. Леонтовича існували тісні взаємовпливи. Диригентська праця зумовлювалася педагогічною, композиторська – служила і педагогічній, і диригентській. Фольклористична і громадська – слугували педагогічній за посередництвом композиторської, остання виконувала і виховну, і освітню функції. Крім того, допоміжні діяльності виконували роль обрамлення універсальної творчої особистості М. Леонтовича у її динамічному розгортанні. Різні види діяльності М. Леонтовича були сплетені в єдине ціле

тісно, мов стовбур» [29, с. 250].

«Структуру універсальної творчої особистості С. Людкевича сформовано п'ятьма видами його діяльності – виконавством, педагогікою, громадською працею, науковою роботою та композицією. Дві з них визначено як допоміжні (виконавство, педагогіка), решта – як провідні. Кожен з видів діяльності містить внутрішні розгалуження, що, за словами І. Остаповича, на перший погляд створює враження «розпорошеності» здобутків митця» [29, с. 278].

«Микола Колесса поєднав багатогранну композиторську творчість, натхненну практику диригента, педагога, мистецтвознавця і активного громадського діяча» [29, с. 296]. «Мирослав Скорик постає як композитор, музикознавець, педагог, музичний редактор, виконавець, музично-громадський діяч, митець винятково широких інтересів» [29, с. 301].

Вивчаючи структуру універсальної творчої особистості О. Кошиця, дослідниця доходить висновку щодо належності його постаті до типу «універсала-виконавця, в якому функцію провідної діяльності виконує диригування, а кожен з інших видів діяльності» має «роль допоміжних, але таких, які були зумовлені актуальними для української громади цілями і завданнями [29, с. 253]. Універсалізм В. Косенка, за О. Комендою, відзначений типологічною подібністю до структури творчого універсалізму Ф. Шопена» (спільність іпостасей *композитор* – *піаніст* – *педагог* [29, с. 266]). Як провідну у структурі універсальної творчої особистості Б. Лятошинського, дослідниця визначає композицію [29, с. 266].

В інших українських геніїв «моноліт особистості» складався з декількох провідних видів діяльності – не відокремлюваних, але взаємодоповнюючих. До числа таких музикантів мають відношення Сидір Воробкевич, який «з невичерпною енергією працював як письменник, композитор, диригент, педагог та громадський діяч, з юнацьких років писав вірші та малював картини» [29, с. 273]; Анатоль Вахнянин («відомий як письменник, автор публіцистичних творів, проте найцінніший доробок він залишив в галузі музичної культури як композитор, виконавець, громадський діяч, активний учасник хорового руху Західної України, один із засновників Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка у Львові» [29, с. 276].

Осмислення наведених прикладів діяльнісного універсалізму у музичному мистецтві надає можливість дійти висновку щодо того, що формула універсальної творчої особистості складається з самовиявах митця у різних сферах діяльності, серед котрих може бути найбільш яскраво виражена провідна, а також декілька невідокремлюваних, взаємодоповнюючих діяльнісних гілок.

Наукова праця О. Коменди містить методологічні засади розробки типології та аналізу структури творчої індивідуальності у музичному мистецтві як втілення діяльнісного універсалізму.

Поширюючи ознаки творчого універсалізму, представлені у дослідженні О. І. Коменди, на творчу особистість О. Міщенка, слід зазначити декілька її специфічних ознак. Серед таких належність творчої індивідуальності О. Міщенка до числа моно-спрямованих універсальних особистостей. Адже

діяльність цього музиканта «обмежена» нескінченним духовно-художнім світом баяну, у космічних сферах котрого він репрезентував себе як виконавець, педагог, дослідник, методист, транскриптор і аранжувальник.

1.2. Методологічні засади вивчення феномену виконавської школи

О. Міщенко

Музичне мистецтво, як і мистецтво у цілому, підкорюється законам світобудови, згідно яким світ знаходиться у постійному розвитку за законами циклічності і процесуальності. Музичне мистецтво розвивається також на засадах спадкоємності традицій: наступні покоління, вбираючи попередній досвід, формують нове культурне надбання для нащадків. На основі таких законів змінювалися цілі культурні епохи, кристалізувалися найбільш життєздатні норми і форми мистецтва, цінні та актуальні до сьогодення.

Описуючи дію механізму мистецької спадкоємності у музичному мистецтві як онтологічну і гносеологічну проблему, доречно звернутися до поняття «школа».

«Поняття “школа” є широко вживаним у науковій теорії і практиці. Воно застосовується з різних науково-теоретичних, соціально-освітніх, організаційно-громадських позицій, має багатовекторний спектр відповідних дефініцій. Завдяки різноспрямованості змісту, неоднорідності та різному рівню наукового узагальнення сутність поняття школа може розкриватися на макро- та мікрорівнях пізнання мистецтва, а саме: загальної теоретичної сутності в єдності її галузевих складових та в одному з видів гуманістичної

діяльності» [12, с. 24].

У контексті обраної теми дослідження об'єктом наукового зацікавлення є тлумачення поняття через призму музичної педагогіки, де відтворюються механізми спадкоємності передавання знань і умінь в системі «вчитель - учень», «лідер - колектив».

«Тобто, у понятті “школа” інтегруються особливості його тлумачення у різних наукових галузях і дисциплінах, а також у фаховій сфері. Розгляд поняття «школа» на основі інтегративного підходу відповідає вимогам термінологічного аналізу, що передбачає залучення принципу історизму і системності осмислення явища, що вивчається» [12, с. 24].

«Для подальшого з'ясування евристичної ємності поняття школа в теорії педагогіки та освітній практиці доцільно визначити сутність досліджуваного феномена з позицій загального наукового знання. Від “школи” як виду культурно-історичної традиції залежить її збереження й трансляція. Саме **безперервність школи, обумовленість традиційного та індивідуально неповторного, нормативного і концептуально-новітнього забезпечує її продовження, динаміку, соціальну значущість, унікальність**» [12, с. 24]. Отож, поняття «школа» у сфері теоретичної педагогіки пронизує усі рівні здобутку та передачі досвіду.

Н. П. Гуральник таким чином формулює сутність явища, що вивчається: «Музично-педагогічна школа – це обмежена за кількістю осіб специфічною діяльністю соціальна група, яка існує реально або на свідомому (віртуальному) рівні через покоління митців, кожний індивідуум якої поєднаний в ній

системою нормативних педагогічних дій конкретного виду музичної діяльності в межах суспільно-історичного та власного досвіду й творчих новацій, що організовані в процесі міжособистісного спілкування майже рівноправних партнерів (педагог-студент) „на музичній моделі” в певних історичних умовах, у структурі відповідних закладів освіти і детермінуються наступністю» [12, с. 66].

Мисленнєво рухаючись вздовж умоглядної дедуктивної «лінії» розгортання змісту від загального наукового поняття «школа» до її відгалуження – «музично-педагогічна школа», уможлиблюється спостереження щодо індивідуалізації постатей учасників розумової моделі «вчитель-учень», як і в одному з її різновидів «педагог-студент». Виходячи з ідеального тлумачення складових наведеної моделі, виходитимемо із тлумачення постаті Вчителя як яскравої і, можливо, пасіонарної особистістю, яка постає прикладом для учнів. У такій формі існування умоглядної моделі процесу навчання, за умов її продуктивності, в мистецьких колах формується своєрідний егрегор педагога як очільника пізнавального процесу, продовжувача фундаментальних традицій у професійній сфері, виток утворення неповторного стилю мислення і виконання, що є передумовами формування індивідуальної творчої мистецької педагогічної школи. Оскільки ведучою метою процесу музичної освіти є набуття і вдосконалення навичок виконавської майстерності, у процесі втілення такого завдання утворюється «виконавська школа», що у своїх найрозвиненіших формах виходить за межі процесу отримання освіти та учнівства, підіймаючи учня до рівня художнього

творення.

Ж. Дедусенко так описує явище виконавської школи: «Особливий тип комунікації, що здійснюється в синкрезисі з двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності. Тип діасинхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: спільності виконавської моделі; рольовими функціями вчителя та учня. Обидві ознаки концентруються навколо єдиного ядра – комунікації, у зв'язку з чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культорологічних досліджень» [18, с. 20].

У продовження наведеної концепції, В. Заєць надає наступну класифікацію типів виконавських шкіл. Автор виокремлює такі виконавські школи: *емпіричні*, описані не самим вчителем, але іншими авторами, можливо, учнями; *емпіричні*, розроблені *вчителем* у вигляді методичних рекомендацій; авторські *науково-практичні* виконавські школи, засновані на написаній теорії, створеної вчителем [14, с. 159].

Незалежно від типу виконавської школи, її фундаментальним елементом виступає *вчитель*. У даному контексті *вчитель* – видатна особистість із значним виконавсько-педагогічним досвідом, самобутнім поглядом на світ, унікальними творчими принципами та розвиненою інтуїцією, філософічністю мислення, багатою художньою фантазією, видатними технічними можливостями. За формуванням даних принципів стоїть дійсно напружене творче життя і невинний саморозвиток, робота, яка аж ніяк не обмежується

музично-педагогічною освітою, часто вбирає в себе досвід декількох видів музичної діяльності, а також захоплення іншими сферами мистецтва, напрямками філософсько-наукового знання. Такий тип особистості визначається як **універсальний**.

Такому типу очільника виконавської школи цілком відповідає творча особистість О. Міщенка, яка виступає яскравою постаттю на тлі баяно-акордеонного мистецтва Харківщини, відома у нашій країні та за її межами. Продовжуючи хід дослідження, пропоную забігти наперед та провести мисленнєву дедуктивну лінію: ***Баянне мистецтво – Баянна школа України – Харківська баянна школа – Баянна школа О. Міщенка.***

Тут необхідно зазначити, що у вищенаведеній ланці кожне наступне явище витікає та невідривно розуміється в контексті попереднього. Якщо у перших двох більш загальних категоріях може існувати зв'язок умовний, то зв'язок двох останніх понять є надсуттєвим.

Олександр Володимирович, як фундатор власної школи, перш за все — один з найяскравіших представників *харківської баянної школи*, яка наразі співіснує в нашій країні ще з трьома (школами).

«Нині в Україні діють чотири регіональні баянні школи: київська, одеська, львівська, харківська. (П'ята школа – донецька, з відомих причин втратила свої позиції)» [60, с. 146].

Доречно зауважити, що виконавська школа на баяні не має такого глибокого історичного підґрунтя як, наприклад, фортепіанна чи скрипкова школи, але дуже стрімко набуває досвіду і вже має свою славетну історію.

«Баян – інструмент достатньо молодий. Вік перших дуже спрощених за конструкцією зразків налічує менше ніж 200 років, більш подібних хроматичних – трохи біля 100 років, а готово-виборному багато тембровому інструменту сучасного зразка – лише близько 50 років. За цей час баян пройшов довгий шлях від примітивного музичного інструменту для задоволення певних побутових потреб до визнання на професійній концертній естраді. Зміни у статусі інструмента відбувалися паралельно з його удосконаленням та створенням оригінального репертуару. І зараз баян (акордеон) стоїть на одному щаблі з іншими, визнаними у всьому світі, академічними музичними інструментами» [60, с. 146].

«Харків, як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні, відомий ще з початку 20-х років XX ст. Перший в Україні клас народних інструментів відкрито 1920 року у музичній Профшколі №2 Володимиром Андрійовичем Комаренком, а вже через рік професійне навчання здійснювалося в шести профшколах. 1927 року в Харкові було проведено Перший всеукраїнський конкурс гармоністів. У 1934 р. клас баяна відкрито у Харківському музичному училищі, а у 1943 – у спеціалізованій дитячій музичній школі. Але повноцінне формування оригінальної «харківської школи гри» почалося з відкриттям класу баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії в 1951 році, який і став верхівкою сформованої ланки підготовки професійних кадрів – виконавців на баяні і викладачів. Засновником класу баяна став Л. М. Горенко (1925-1989), який на той час працював солістом Харківського обласного радіо та був завзятим популяризатором баяна» [60,

с. 146].

Другою фундаментальна особистість у становленні харківської баянної школи є В. Я. Подгорний (1928-2010), А. Стрілець влучно зазначає: «Саме його неповторний композиторський і виконавський стиль, починаючи з другої половини 50-х – початку 60-х років минулого століття, назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, «гармонічне мислення» і культуру звуковидобування баяністів Харкова» [60, с. 146–147].

І, так склалося, що майже всі визначні представники харківської школи минулого та сучасності, так чи інакше — прямі, або через досвід поколінь послідовники В. Я. Подгорного.

У лавах Вчителя В. Подгорного з самого дитинства навчався та формувався як унікальна особистість і наш головний Герой.

Висновки до Розділу 1

Створення теорії творчого універсалізму на сучасному етапі українського музикознавства постає як актуальна наукова мета багатьох досліджень, адже дана модель відповідає завданню розкриття тієї структурно-функціональної специфіки, що охоплює різні покоління музикантів, представників композиторських та виконавських шкіл. Поява музикантів універсального типу зумовлена історичною і художньою необхідністю, а творчий універсалізм постає, як характерний художньо-філософський принцип мислення, що об'єднує музикантів, які належать до різних творчих

формувань. Як найфундаментальніше дослідження подібного роду постає докторська дисертація «Універсальна творча особистість в українській музичній культурі» О. І. Коменди. О. Коменда виокремлює провідні та допоміжні види діяльності особистості в динаміці творчого шляху музиканта, виокремлюючи такі типи діяльнісного універсалізму: універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог, класичний універсал, на межі типів.

У зв'язку з масштабами діяльності універсальної особистості постають питання передачі досвіду, т. ч. вибудовується ланка: *школа — музично-педагогічна школа — виконавська школа (та її гілки)*; де фундатор виконавської школи уявляється як універсальна творча особистість, яка у системі передачі знань виступає у ролі *вчителя*.

У даному контексті *вчитель* — видатна особистість із значним виконавсько-педагогічним досвідом, самобутнім поглядом на світ, унікальними творчими принципами та розвиненою інтуїцією, філософічністю мислення, багатою художньою фантазією, видатними технічними можливостями.

Такому типу очільника виконавської школи цілком відповідає творча особистість О. Міщенка, яка виступає яскравою постаттю на тлі баяно-акордеонного мистецтва Харківщини, відома у нашій країні та за її межами.

РОЗДІЛ 2

ТВОРЧІ ПОСТАСІ О. МІЩЕНКА ЯК УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ У СТРУКТУРІ БАЯННОГО МИСТЕЦТВА

2.1. О. Міщенко і його виконавська школа

У силу своєї діяльнісної як вияву творчої потужності, митець нерідко, як йшлося раніше, започатковує власну (авторську) художню школу. У галузі музичного мистецтва така школа набуває виконавської спрямованості, або (а також) розкриття композиторського таланту, як і властивостей наукового мислення. Ознаками авторської школи виступають унікальні творчі принципи, трансльовані майстром, а також їх розвиток у мистецтві спадкоємців. Така школа, набуваючи індивідуальних характеристик, разом з тим, може існувати, як частина більш масштабної школи, несучи її загальні фундаментальні характеристики та набуваючи більш конкретних власних.

Так, на даному етапі дослідження предметом нашого наукового зацікавлення виступає яскрава постать, яка утворила власну баянну школу на тлі регіональної, склавши її безцінну частину.

Йдеться про одного з найяскравіших представників Харківської баянної школи. Заслуженого артиста України, професора ХНУМ імені І. П. Котляревського *Олександра Володимировича Міщенко*.

Розглядаючи структуру Харківської баянної школи спираємося на дослідження А. Стрільця [60]. Він пропонує п'ять генерацій, тобто поколінь, представники яких продовжували попередніх, умовно кажучи – продовжували

еволюційну ланку.

Так, за А. Стрільцем [60], *першу* генерацію складають засновники кафедри народних інструментів України В. Подгорний та Л. Горенко; наступне покоління, *друга* генерація – А. Гайдено та О. Назаренко; *третю* генерацію складають О. Міщенко та І. Снедков; *четверта* генерація – А. Гетьман та А. Стрілець; *п'ята*, остання генерація – Д. Жаріков та Ю. Дяченко. Варто зауважити, що дана модель відображає не все велике генеалогічне дерево харківської баянної школи, але її ядро — персоналії, які входили, або входять до викладацького складу Харківської консерваторії.

Наразі об'єктом нашої наукової зацікавленості у рамках даного дослідження є представник третьої генерації, учень В. Подгорного **Олександр Володимирович Міщенко**.

О. В. Міщенко (1956–2018) – заслужений артист України (2003), професор (2004), концертний виконавець, ансамбліст, відомий викладач, лауреат міжнародних конкурсів, автор великої кількості навчальних посібників і публікацій з приводу теорії та практики виконавства на баяні, майстер перекладення творів для ансамблю баяністів, член НМСУ.

Видатний представник харківської баянної школи, яскраво та оригінально втілював себе у різних іпостасях творчої діяльності. Індивідуальний портрет особистості Олександра Володимировича пронизує лінія влучної інтелектуальності, прагнення до високих естетичних ідеалів.

У 1980 році закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (клас професора В. Я. Подгорного), згодом

асистентуру-стажування (1985) ДМПП імені Гнесіних під творчим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора М. Й. Імханицького, де навчання проходило в унікальній формі — у складі ансамблю з І. І. Снедковим. Таким чином утворився високопрофесійний дует баяністів, який плідно існував близько 20 років, що потужно вплинуло на творче кредо обох виконавців.

Одразу після закінчення інституту мистецтв у 1980-му році О. Міщенко починає працювати там на кафедрі народних інструментів України викладачем баяну, ансамблю, диригування та методики викладання гри на баяні. У своїх публікаціях Олександр Володимирович з повагою згадує Харківську консерваторію, як «Храм музики», де він 38 років беззмінно працював до кінця життя.

Гармонійно поєднував педагогічну працю з концертно-виконавською, науково-педагогічною. Виступав як соліст разом із Заслуженим академічним симфонічним оркестром радіо і телебачення України, Національним ансамблем солістів України «Київська камерата», Національним оркестром народних інструментів України, Академічним оркестром народної та популярної музики Національної радіокомпанії України, Академічним симфонічним оркестром Харківської філармонії, симфонічним, народним, а також камерним оркестрами Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Молодіжним академічним симфонічним оркестром Харкова; під орудою диригентів В. Гнедаша, В. Жорданії, А. Калабухіна, В. Савіних, І. Корнєва, О. Мариниченко, Ю. Янка, С. Кочаряна,

В. Куценка, І. Шаповалова, Ш. Палтаджяна, С. Литвиненка; у дуеті з кларнетистом С. Низькодубом, віолончелісткою М. Чернявською, а також у складі інструментального квінтету із В. Золотухіним (синтезатор), Г. Куперманом (скрипка), В. Соляніковим (фортепіано), С. Мельником (контрабас).

У якості соліста з оркестром Олександр Володимирович сумісно з Національним оркестром народної і популярної музики записав низку творів українських композиторів, також у компакт-диск ввійшли естрадні твори в оригінальному інструментуванні. Автор навчальних посібників (в т. ч. у співавторстві з М. Й. Імханицьким), та понад 40 публікацій.

У складі дуету баяністів (із заслуженим діячем мистецтв України, професором І. І. Снедковим), переможець міжнародного конкурсу у Німеччині (м. Клінгенталь, 1996), призер конкурсу «Чіта ді Кастельфідардо» (Італія, м. Кастельфідардо, 1994), та інших. Дует гастролював в Україні, Росії, США, Франції, Німеччині, Італії, Болгарії, Норвегії, Литві. Фонди державних радіокомпаній налічують 49 записів дуету.

Виступав з методичними доповідями перед викладачами ДМШ, музичних училищ у Києві, Донецьку, Харкові, Полтаві, Кіровограді, Чернівцях, Луцьку.

Авторитетний член журі багатьох фестивалів та конкурсів баяністів/акордеоністів. Почесний голова державних іспитів у музичних коледжах. Має численних вихованців, серед яких лауреати національних та міжнародних конкурсів – І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський,

Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожога, Д. Жаріков, Р. Столбунов, О. Бурдюг; студенти останніх років – І. Плюшко, С. Петухов, Є. Єгоров; лауреати фольклорних фестивалів – А. та В. Гейко та інші.

Досліджуючи різносторонню діяльність та здобутки О. Міщенка доречним буде визнання *феномену творчого універсалізму* (О. Коменда [28]) його особистості, де всі його активності у гармонійному синтезі складають неповторну, яскраву постать. Таким чином Олександр Володимирович одночасно і концертний виконавець, ансамбліст, педагог, науковець, методист, майстер перекладень музичних творів для дуету баянів і, варто зауважити, маючи потужне інтелектуальне ядро він міг всі ці іпостасі взаємопоєднувати та фокусувати. Так, у *виконавській сфері* його гра виділяється теоретичною осмисленістю та естетичною досконалістю, а у своїх *наукових працях та педагогічній діяльності* він завжди зважений практичним досвідом виконавства.

Відома українська дослідниця теми явища універсальної творчої особистості О. І. Коменда [29] виділяє *провідні та допоміжні* види діяльності майстрів в динаміці всього їх творчого шляху. Розглядаючи фігуру О. Міщенка через призму універсалізму і виділяючи серед видів його діяльності провідну звертаємо увагу, що серед викладачів харківської баянної школи усіх генерацій (А. Стрілець [60]) звання *Заслуженого артиста України* має лише Олександр Володимирович. Зважаючи на такий видатний факт є справедливим визначити *виконавську іпостась*, як одну з провідних, або провідну.

Досліджуючи явище *Баянна школа О. Міщенка* та обґрунтовуючи

її творчі принципи підемо шляхом осмислення насиченої творчої діяльності Майстра, власне плодом якої і стала дана виконавська школа.

2.2. Іпостасі творчості О. Міщенка

Міщенко-виконавець. З наведеного раніше підсумуємо, що Олександр Володимирович тяжів до таких форм виконавства, як соло з оркестром, та ансамблеве музикування. Співпрацював з багатьма диригентами і колективами, у дуєті з кларнетом та віолончеллю, у складі інструментального квінтету, але найвизначнішою сторінкою його творчості є дует баяністів у складі «*О. Міщенко – І. Снедков*», який отримав широке визнання в нашій країні та за її межами.

Дует відзначено першою премією престижного міжнародного конкурсу в Німеччині (м. Клінгенталь, 1996), призове місце конкурсу «Чіта ді Кастельфідардо» (Італія, м. Кастельфідардо, 1994), географія гастролей охоплювала Україну, Росію, США, Францію, Німеччину, Італію, Болгарію, Норвегію, Литву. У фондах державних радіокомпаній записано 49 творів різноманітних стилів і жанрів. Доречне зазначення М. Імханицького: «...Натхненна гра колективу зацікавила багатьох композиторів. Для них стали писати не тільки харківські композитори Володимир Подгорний, Анатолій Гайдено, Володимир Золотухін, але й відомий московський композитор Микола Корндорф, киянка Жанна Колодуб, для дуєту поляк Богдан Преч написав свою п'єсу «Ассо-duo» [52, с. 386].

На становлення кожного учасника і дуєту в цілому потужно вплинуло

навчання у асистентурі-стажуванні при ДМПІ імені Гнесіних під творчим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора М. Й. Імханицького, де навчання проходило в унікальній формі – у складі ансамблю з І. І. Снедковим. Обидва, будучи вихованцями харківської баянної школи, вони увібрали найкращий досвід московської школи і привнесли його на Батьківщину. З цього приводу влучно пише А. Стрілець: «Серед нових рис, що додалися до сталих принципів “школи Подгорного”, – велика увага до логіки драматургічного розвитку, зрозумілість і лаконізм музичної форми в цілому, технічна досконалість, академізм, пошук рівноваги у співвідношенні емоційного і раціонального планів, ретельність відпрацювання дрібних інтонаційних побудов» [60, с. 150].

Л. Снедкова [52], досліджуючи дует «О. Міщенко – І. Снедков», загострює увагу на тому, що партнери, хоч і діють на паритетних умовах, але мають відмінності у індивідуальних рисах, так, на її думку, «манера виконання О. Міщенка вирізняється дисциплінованістю думки, суворістю форми, певним раціоналізмом виконавського мислення. Стиль музикування І. Снедкова сприймається як більш темпераментний, імпульсивний, суб'єктивно-екстравертний (звідси елементи естрадного куражу). Іншими словами, в цьому ансамблевому колективі – дві полярні творчі індивідуальності, які в процесі спільного музикування створюють якісно новий виконавський стиль» [52, с. 387].

Варто додати, що пріоритетом виконавської майстерності для Олександра Володимировича була культура звуковидбування на тлі

технічної досконалості, тяжіння до звучання баяна на загальнокультурному, академічному рівні. Все вищезгадане створювало особливо-неповторний, впізнаваний стиль.

За декілька десятиліть творчості у дуеті, які слугували не тільки кристалізації виконавської манери, але й формою практичного пізнання обширного репертуару. Так Л. Снедкова [52] виділяє 3 основні репертуарні напрямки даного ансамблю:

- 1) класична музика Західної Європи в перекладенні (наприклад, «Зима» з циклу «Пори року» А. Вівальді, Концерт ре-мінор Й. С. Баха);
- 2) обробки народних пісень і фантазії на народні або авторські теми (Д. Гершвін, О. Дулев, В. Власов, В. Подгорний);
- 3) оригінальні композиції для баянного дуету з урахуванням сучасного рівня технічних можливостей інструменту.

«Кожен з трьох стильових напрямків розвиває виконавське мислення музикантів, і художньо-образний зміст виконуваної музики теж є різноманітним. Зокрема, записи на дисках демонструють всю історичну динаміку розвитку баянного репертуару, розкриваючи при цьому нові творчі можливості в аспекті ансамблевого музикування. Фактура зазначених творів звучить по-оркестровому об'ємно, наближено до оригіналу (орган, оркестр)» [52, с. 385].

Після закінчення дуетної кар'єри І. Снедков перейшов у інші форми ансамблевого музикування, а О. Міщенко зайнявся теоретичним підсумуванням виконавського досвіду, та створенням навчальних посібників і

репертуарних збірок. Тим не менше, після тривалої перерви у 2010 році Олександр Володимирович виступає з Національним оркестром народної і популярної музики (під орудою С. Литвиненка), там записує компакт-диск нового репертуару, де твори І. Гайдена «Концертіно-рітміко» та А. Гайдена «Концерт №2» присвячені виконавцю. Окрім названих творів на диск записані ще наступні: В. Власов «Аркуш з одеського альбому», «Інфініто»; Р. Гальяно «Нестримний сміх», Л. Корхі «Каретка». Вищеназвані композиції увійшли до фонду Національної радіокомпанії України, таким чином у творчому арсеналі Міщенко-виконавця 55 фондових записів!

Міщенко-майстер перекладень. Як вже було згадано раніше — О. Міщенко створив низку навчальних посібників, таких як: «Перекладення музичних творів для дуету баянів», «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів», «Психологічні особливості ансамблевого музикування», «Регістрування в ансамблі баяністів», «Концертні твори для дуету баяністів»; у співавторстві з М. Й. Імханицьким — «Вдосконалення ансамблевої майстерності баяніста», «Виховання навичок інтонування на баяні», «Дует баяністів» (питання теорії і практики), 3 випуски.

Основна концепція цих видань — перекладення та виконавська редакція вибраних творів для дуету (ансамблю) баяністів, методичні рекомендації та пояснення що до їх виконання. Матеріалом для перекладень, як правило, О. Міщенко обирає цікаві, високоестетичні твори, які ще не були представлені в даному аспекті (перекладенні для дуету баяністів), або, взагалі, не дуже відомі і тим самим охоплює ще й просвітницьку місію. Також опубліковані

перекладення музики з репертуарного портфелю дуету «О. Міщенко – І. Снедков».

Творчий доробок Олександра Володимировича у даній сфері складає багато десятків опусів, але ж ми ознайомимося з деякими із них. Наприклад, останню збірку «Концертні твори для дуету баяністів», видану у 2016 році, складають наступні твори:

1. Ф. Куперен, «Будильник»;
2. Л. Дакен, «Зозуля»;
3. А. Вівальді, Концерт для двох альтів і струнного оркестру (2, 3 ч.);
4. Й. С. Бах, Фінал сонати сі-мінор для флейти та клавесину;
5. В. Ребіков, Вальс з опери «Ялинка»;
6. В. Птушкін, Старовинна французька пісенька з циклу «По сторінкам «Дитячого альбому» П. І. Чайковського»;
7. В. Птушкін, Галоп з «Театральної сюїти»;
8. В. Власов, Лист з одеського альбому;
9. А. Гайдено, Коло;
10. В. Подгорний, Концертний вальс на тему «Київського вальсу»;
11. Ж. Колодуб, Братське коло;
12. І. Стравінський, Чорний концерт для кларнету та джаз-оркестру (1, 2, 3 частини) [40].

Стисло аналізуючи дану репертуарну підбірку, можна побачити, що автором представлено музику різноманітних стилів і жанрів – від творів французьких клавесиністів та музики епохи бароко, до творів наших

сучасників. Так, твори Ф. Куперена та Л. Дакена представлені у перекладенні та цікавій виконавській редакції Олександра Володимировича, де він бере на себе відповідальність інтервально збагатити деякі фрагменти творів враховуючи особливості звучання у дуеті баянів, а також використовує цікаву, колористично забарвлену реєстровку.

У творах А. Вівальді та Й. С.Баха при процесі перекладення та виконавської редакції майстерно вміщує у баянну фактуру партії солістів та акомпанементу. У вальсі В. Ребікова відтворює оркестрові фарби та фактуру, а фортепіанні твори В. Птушкіна збагачує тембрально й переосмислює у баянній конотації. Твір В. Власова записаний на компакт-диск О. Міщенком у версії з оркестром, а тут є представленим дуетний варіант опусу. Вищеназвані твори А. Гайдено, В. Подгорного та Ж. Колодуб – складала репертуарну скарбницю дуету О. Міщенко – І. Снедков і представлені у варіантах, які пройшли перевірку сценою. Концерт для кларнету І. Стравінського – смілива та оригінальна ідея О. Міщенка із залученням до виконання ударних інструментів.

Багаторічне творче співдружність з надійним напарником по дуету І. Снедковим, плідна концертна діяльність, постійний творчий пошук та практична апробація творів зробили Олександра Володимировича майстром перекладень.

Перекладенням та виконавським редакціям О. Міщенка характерні наступні риси:

- практична зручність та певний раціоналізм викладання;

- уникання фактурного перенавантаження;
- гармонійне розподілення функцій соліста і супроводу;
- існування партій на засадах паритетності та рівноправ'я шляхом чергування ролей;
- тембральне розмаїття;
- розподілення тембральних функцій на виклад мелодії, контрапункту та акомпанементу;
- підбір та використання таких засобів виразності, які б відтворювали звучання інструменту-оригіналу;
- увага до артикуляції та її графічна фіксація у нотному тексті.

Варто зауважити, що майже весь творчий доробок перекладень Олександра Володимировича складають твори для дуету — це його основна спрямованість у цій сфері. В зв'язку з цим справедливо відзначити роль І. І. Снедкова у живій участі та творчій співпраці у створенні найкращих варіантів та відповідності до теоретичних і практичних критеріїв перекладення.

Міщенко-педагог/науковець/методист. Свою педагогічну діяльність у лавах Харківської консерваторії О. В. Міщенко почав одразу після її закінчення у 1980-му році, на кафедрі народних інструментів України він стає викладачем баяну, ансамблю, диригування та методики викладання гри на баяні.

З педагогічних принципів яскраво виділяється особистісний підхід до кожного студента, прагнення пробудити у нього найкращі морально-етичні

якості, відчуття прекрасного. У своїй баянній школі Олександр Володимирович прагнув передати учню свої виконавські надбання, до того ж, він був педагогом, котрий міг пояснити шлях досягнення виконавської задачі. За цим стояли не тільки вроджені здібності до педагогічної комунікації та вербалізації, але й плідна праця у науково-методичній сфері.

Виконавську та педагогічну діяльність Олександр Володимирович гармонійно поєднував з *науково-методичною*, йому належать понад 40 публікацій з питань психології, теорії, практики, а саме: «Початкове музичне виховання в класі баяна», «Деякі особливості ансамблевої техніки в ансамблі баянів», «Психологічні особливості ансамблевого музикування», «Регістрування в ансамблі баяністів» та інші.

Підсумовуючи виконавський досвід, О. Міщенко створив низку навчальних посібників, таких як: «Перекладення музичних творів для дуету баянів», «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів», «Психологічні особливості ансамблевого музикування», «Регістрування в ансамблі баяністів», «Концертні твори для дуету баяністів»; у співавторстві з М. Й. Імханицьким – «Вдосконалення ансамблевої майстерності баяніста», «Виховання навичок інтонування на баяні», «Дует баяністів» (питання теорії і практики), 3 випуски. Підготував і видав «Школу технічної майстерності та ладо-гармонійного мислення баяніста» (II том) В. Я. Подгорного.

Не важко прослідкувати лінію, що майже всі науково-методичні роботи присвячені темі ансамблевого музикування і особливо – в дуеті. Таким чином, вищенаведене судження, що ядро іпостасі *Міщенко-виконавець* складає дуетне

музикування підкріплюється фактом його плідних досліджень і публікацій у цій сфері.

Дійсно, поняття *Міщенко-виконавець* та *Міщенко-педагог* – співіснуючі явища, адже на своїх уроках Олександр Володимирович прагнув не тільки до влучного роз'яснення, але і до наочності. На заняттях зі спеціальності, з ансамблю, або методики викладання гри на баяні він часто брав до рук інструмент та блискуче ілюстрував потрібні музичні фрагменти. Прагнув до піднесення баянної школи до високого загальнокультурного рівня, тому у своїх прикладах часто спирався на кращі зразки світової музики та усталених виконавських шкіл.

Аналізуючи педагогічну іпостась у динаміці 38 років плідної педагогічної праці, вважаю за потрібне констатувати таке явище, як «**Баянна школа О. В. Міщенка**», де очільник даної виконавської школи — яскрава особистість, досвідчений концертний виконавець, а сама школа має рельєфні творчі принципи, науково-методичну базу, декілька поколінь вихованців-послідовників, що цілком задовольняє всі критерії, щодо констатації вище заявленого.

- Висока ідея школи О. Міщенка — допомога студенту піднятися до рівня **Музиканта**, спонукання до високих моральних якостей, та духовний розвиток.
- Загальна методика — направлення студента таким чином, щоб він створював власну виконавську концепцію, переконливу інтерпретацію

твору, формував індивідуальну культуру звуковидобування, активізував своє мислення.

- Творчі принципи — загострена увага до побудови форми та драматургійного розвитку твору, пошук виконавських засобів виразності (артикуляція, динаміка, темпометроритм, реєстрування), емоційне переживання музики згідно її процесуальності, теоретичний аналіз твору.

Баянна школа О. Міщенка має численних вихованців, серед яких лауреати національних та міжнародних конкурсів — І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожого, Д. Жаріков, Р. Столбунов, О. Бурдюг; студенти останніх років — І. Плюшко, С. Петухов, Є. Єгоров; лауреати фольклорних фестивалів — А. та В. Гейко та ін.

О. Міщенко був магнетичною натурою, до нього тягнулися навіть ті, хто фактично не являвся його учнем, а Олександр Володимирович був щирий та відкритий до цієї дружби, міг дати влучний коментар, надати об'єктивну оцінку, поради. За це його любили у якості члена журі на конкурсах, як головуючого державних іспитів, у якості лектора та на майстер-класах.

Заняття з методики викладання гри на баяні О. В. Міщенко вів за власним методичним конспектом, структура якого починалася з першого знайомства учня із інструментом, а у процесі розгортання охоплювала найважливіші питання, аж до самих високих щаблів майстерності. Будучи людиною широкого світогляду на уроках Олександр Володимирович наводить приклади та паралелі зі зразками світової культури, баянне мистецтво для

нього вмонтоване у загальнокультурний музичний простір. Наприклад, у інтерв'ю А. Гайденку він казав: «Обов'язково граю окремі фрагменти, щоб студент почув різницю звукового втілення на баяні органних, клавірних, фортепіанних, скрипкових творів. При необхідності докладно розповідаю і про техніку звуковидобування» [7, с. 30].

З моїх власних спогадів, на одному з уроків методики у контексті відтворення звучання інструмента-оригіналу Олександр Володимирович ілюстрував на баяні сонату №8 Моцарта, Токату ре-мінор Баха, Музичну табакерку Лядова, Святкову увертюру Шостаковича.

Так, і у класі спеціальності велика увага приділялася творам Й. С. Баха, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Й. Гайдна та творам світової класики, перекладення яких вдало звучало на баяні. Що до оригінальних творів, то О. Міщенко притримувався політики слідування сучасним віянням, але разом з тим репертуарний фундамент складався із традиційних баянних творів.

Менш помітна, але змістовна сторінка педагогічної діяльності Олександра Володимировича – диригентський клас. Так склалося, що О. Міщенко не був практикуючим диригентом, але багато співпрацював з оркестром як соліст, був надзвичайно ерудованим і теоретично оснащеним в цьому плані. Варто зізнатися, що не кожний студент, який проходить диригування стане диригентом творчого колективу, але у ході цих занять педагог має можливість прищепити йому любов до музики, глибше занурити у її світ, що і робив Олександр Володимирович. На цій хвилі студенти класу диригування О. Міщенко часто блискуче складали екзамени та державні

іспити, а студент Р. Ущатовський вступив до кафедри «Оперно-симфонічного диригування». Ще один студент, нині художній керівник і диригент студентського оркестру баяністів та викладач на кафедрі народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського О. В. Литвищенко – вихованець О. В. Міщенка.

Клас диригування сприяв величезному культурному збагаченню, адже на уроках звучала жива музика у виконанні майстерних концертмейстерів, та царила високоестетична атмосфера. Зі слів Олександра Володимировича: «У моему диригентському класі постійно звучать твори Х. В. Глюка, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена; романтиків – К. М. Вебера, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Дж. Россіні, А. Дворжака, В. Белліні, Й. Штрауса, М. Глинки, П. І. Чайковського, М. А. Римського-Корсакова, М. П. Мусоргського, а також музика українських фундаторів – С. С. Гулака-Артемівського, М. В. Лисенка» [7, с. 33].

Висновки до Розділу 2

У силу своєї діяльнісної творчої потужності нерідко митець започатковує власну виконавську школу. Така школа, набуваючи індивідуальних характеристик, разом з тим, може існувати, як частина більш масштабної школи, несучи її загальні фундаментальні характеристики та набуваючи більш конкретних власних.

На даному етапі дослідження у фокусі наукової уваги постає заслужений артист України, професор *Олександр Володимирович Міщенко* (1956-2018) —

один з найяскравіших представників харківської баянної школи, який на тлі даної школи започаткував власну школу виконавської майстерності.

О. Міщенко — яскрава особистість, досвідчений концертний виконавець, а сама школа має рельєфні творчі принципи, науково-методичну базу, декілька поколінь вихованців-послідовників.

Погляд на постать Майстра через призму творчого універсалізму розкриває наступні його іпостасі: *Міщенко-виконавець*, *Міщенко-майстер перекладень*, *Міщенко-педагог/науковець/методист*.

У ході дослідження вперше введено і описано поняття «**Баянна школа О. Міщенка**», окреслено її творчі принципи, серед яких: допомога студенту піднятися до рівня Музиканта, спонукання до високих моральних якостей та духовний розвиток; спрямування студента до створення власної виконавської концепції та переконливої інтерпретації твору, формування індивідуальної культури звуковидобування та активізації творчого мислення; загострена увага до побудови форми та драматургійного розвитку твору, пошук виконавських засобів виразності (артикуляція, динаміка, темпометроритм, реєстрування), емоційне переживання музики згідно до її процесуальності.

РОЗДІЛ 3.

ТАЄМНИЦЯ АРТИСТИЗМУ О. В. МІЩЕНКА ЯК ПЕРЕДУМОВА ФОРМУВАННЯ ЙОГО БАЯННОЇ ШКОЛИ

3.1. Баянна школа О. В. Міщенка в реаліях і метафорах уроку

Конструюючи та обґрунтовуючи таке масштабне історико-художнє явище як *«Баянна школа О. В. Міщенка»*, згадаємо, що це – результат багаторічної, плідної праці її фундатора. У такому творчому «тандемі» перший щедро передає набутий роками власний досвід спадкоємцю, що із жадібністю жадає отримати нові знання і уміння.

Такий творчий процес уможлиблюється поступово, у процесі переходу від засвоєння та наслідування Учителю до пошуку та формування індивідуального виконавського стилю і типу художнього мислення. При цьому залишається необхідним збереження вчительських настанов на етапі опрацювання засад власного виконавського стилю. У контексті баянної школи О. В. Міщенка такими *константами*, що визначають приналежність учнів до класу Олександра Володимировича, постає *єдність емоційного і раціонального, віртуозного начала і концентрованого втілення художнього змісту*. У такому поєднанні полярностей міститься *таємниця того артистизму*, що вирізняв виконавство і творчу роботу в класі шановного професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, котрою Вчитель – лицар і поет баяну – щиро відкривав своїм учням.

Базовою та сталою формою взаємодії Учителя і учня у рамках учбового процесу є *урок*. Урок як об'єктивна форма університетського навчання, специфікується в залежності від характеру і масштабу творчого мислення і обдарування Учителя і можливостей учня, набуваючи діалогічних ознак.

Урок баянної гри від О. В. Міщенка – мініатюрне відтворення його школи як цілого, у котрому відображені її ключові властивості. Тому розгляд конструктивних елементів уроку, що постають як складові школи як системи умінь і знань, є необхідним завданням розкриття специфіки авторської школи О. В. Міщенка.

Спираючись на досвід навчання у класі О. В. Міщенка, який тяжів до філософського і художнього водночас усвідомлення баянного мистецтва, пропонується тлумачення університетського уроку як процесу *творення і навчання творчій діяльності*. Упродовж уроку Вчитель ставив за мету творення індивідуальності учня, розкриваючи, часто невідомі йому потенціальні можливості до творчої діяльності. Уроки О. В. Міщенка ніколи не мали лише вузько навчального характеру, перетворюючись на відкриття раніше непізнаних адептом професійних горизонтів, на відкриття художнього Всесвіту, призначеного лише для посвячених.

Урок від О. В. Міщенка ніколи не мав формального суто дидактичного характеру, перетворюючись на сумісну, сповнену пізнанням професійних таємниць захоплюючу «прогулянку» по лабіринтах професії, що полягав у необхідній взаємодії творчих зусиль вчителя та учня. Упродовж такої «прогулянки» Учитель вів учня до пошуку «*Святого Граалю*», прихованого у

безмежній душі Баяну, спонукаючи того, хто навчається, до саморозвитку й пошуку власного шляху до розкриття звукової досконалості музичного інструменту.

Університетські уроки Вчителя вирізняло *романтичне* тлумачення сумісного творчого спілкування з учнем учня. Посередником і сполучною ланкою у даному процесі поставав **баян** як своєрідна зачарована призма, крізь котру розкривалися технічні і духовні багатства світу музики; як той посередник, завдяки котрому відбувалося таїнство мистецького діалогу між Вчителем і учнем, котрому відкривалося прекрасне в його раніше непізнаній красі та художній досконалості.

Якщо тлумачити *виконавську школу О. В. Міщенка метафорично*, то її уособленням *стане природний цілісний організм* – художній Всесвіт, що складається з безлічі «клітин» (фрагментів досконалості) – *уроків*, які, в свою чергу, і виступають основним комунікативним елементом між вчителем і учнем.

Рухаючись далі від метафоричного до логіко-конструктивного мислення, зазначимо, що сам по собі урок, *урок як такий* — *постає лише як форма*, котра може бути наповненою як земним, так і Піднесеним змістом. Саме *Вчитель* у взаємодії з *учнем* наповнює урок тим змістом, котрий відображує масштаб обдарованості обох учасників *процесу переходу від звичайного до унікального*, *коли вербальне втрачає свою формальну посередницьку якість*, *віддаючи свою функцію музичній метафізичній сутності* – *провіснику голосу мудрого мовчазного нескінченного Всесвіту*.

Своєрідність школи О. В. Міщенка полягає у пробудженні самого Духу баянного мистецтва, розкритті таємниці сходження до вершин музичного виконавства, досягнення котрого уможлиблюється, завдяки усвідомленню і задіянню усіх можливих шляхів до досконалості, тобто інтелектуального, емоційного, наукового і художнього в їх синтетичній єдності.

Якщо знову звернутися до метафоричного стилю у спробі узагальнення властивостей школи О. В. Міщенка, то її слід уподібнити своєрідному свічаду, у глибинах котрого віддзеркалений портрет його фундатора як універсально обдарованої творчої особистості.

Уроки Олександра Володимировича були справжнім священнодійством, у процесі котрого Вчитель перебував у творчому піднесенні, передаючи цю здібність творчого горіння учню.

Упродовж уроку як своєрідної «прогулянки» у пошуках найвищої досконалості, Учитель вів учня до пошуку «*Святого Граалю*», що міститься у душі Баяну, спонукаючи того, хто навчається, до саморозвитку й знайдення власного шляху до розкриття звукової аури музики.

Показово, що такі властивості вчення стосуються не тільки уроків зі спеціальності, а й класу диригування, а також лекцій з методики навчання гри, або майстер-класів чи творчих бесід Вчителя.

Взаємодія з Майстром переводила учня до іншої площини мислення, уможливорюючи відкриття нових творчих можливостей студента, який до цього міг навіть не усвідомлювати меж власної обдарованості. Учень набував нової професійної висоти, з котрої йому відкривався новий світ музичного мистецтва.

Уроки О. В. Міщенка вирізняли *конструктивність і цілеспрямованість, раціоналізм і аналітизм*. Як блискучий аналітик і практик, Учитель мав здатність у ході уроку чи консультації лаконічно і концентровано визначити головне, сфокусувати увагу учня на подоланні конкретних недоліків (деталей), влучно сформулювати завдання на майбутнє, пояснити шляхи його досягнення, допомогти досягнути певного успіху вже упродовж уроку. Урок завжди був сповнений властивим Учителю природним артистизмом. Артистизм упродовж уроку, порівняно зі сценічними виступами, набував у класі інших граней: тут уможливлувалося проникнення у виконавську майстерню Музиканта, уможливлувався усвідомлення щодо проходження по стадіях пошуку шляхів до досконалості, знайдених Учителем. Відкриттю «завіси», що приховувала таємниці досконалості у репетиційних студіях Вчителя, сприяла доброзичлива атмосфера творчого пошуку, що доповнювала атмосферу емоційної та інтелектуальної напруженості, що владно царювала на занятті.

Розкриваючи специфіку банної школи В. О. Міщенка, доречно звернутися до розшифровки положень його інтерв'ю, свого часу наданого Заслуженому діячу мистецтв, професору ХНУМ імені І. П. Котляревського Анатолію Павловичу Гайденку (2016 рік).

Відповідаючи на питання стосовно особливостей творчої «кухні» у заняттях зі студентами, Олександр Володимирович зазначив: «Працюючи зі студентом над музичним твором, запитую, що він сам думає про свою гру, як розуміє образно-смісловий зміст виконуваної музики і що хоче виразити. Такий системний діалог спонукає студента слухати себе під час виконання,

аналізувати гру, логічно викладати свої думки. Якщо в нього є свій погляд на інтерпретацію твору, намагаюся розвивати його концепцію. Ніколи не ламаю інтерпретацію студента й не нав'язую йому свій варіант, а лише корегую та розвиваю позицію учня. Для мене дуже важливо, щоб у виконанні були задіяні особисті духовні сили мого вихованця. Це істинний шлях до творчості, радості, стрімкого зростання» [7, с. 6].

Дійсно, такий індивідуалізований підхід допомагав учням не просто рухатися шляхом копіювання та наслідування виконавського прочитання Вчителя, що обумовлювало появу чергової «копії», а спонукав до формування і розкриття власної художньої концепції. Вчитель часто казав: «Ставайте самостійними, це не тому, що я не хочу з вами займатись, а тому, що вам це необхідне».

О. Міщенко так формулює важливі складові своєї методики: «У процесі роботи над твором намагаюся загострити емоційне переживання музики студентом і пояснюю всі “події”, що в ній відбуваються. Тобто, звертаюся до інтуїції та інтелекту виконавця. Ці два джерела творчості, поєднуючись і доповнюючи одне одного, дають дуже сильний імпульс для творчого розвитку студента, його фантазії, виконавської техніки. Пробуджуючи поетичне сприйняття музики (а це її Дух), наводжу асоціації, пов'язані з внутрішнім світом людини (життя - смерть, добро - зло, радість - скорбота), картинами природи, образами з художньої літератури. Намагаюся «запалити іскру» в душі молодій людини, яка освітить усі красоти у творі та зможе залучити її для подальших самостійних пошуків» [7, с. 4].

Обумовлюючи непересічну цінність поетичного сприйняття музики як пробудження її «духу», Олександр Володимирович оперував категорією «матерія»: «Аналізуючи найважливіші риси твору (а це його матерія), намагаюся активізувати мислення студента. Пояснюю стильові, жанрові, ладо-гармонічні особливості твору, його форму, діалоги музичних «персонажів», аби студент на прикладі цього твору розумів і загальні стильові закономірності. Це допомагає йому швидше орієнтуватись у стильових особливостях інших творів» [7, с. 5].

Будучи першокласним виконавцем на баяні, Майстер часто використовував як початковий метод показ на інструменті, ділився виконавськими секретами, пропонував варіанти аплікатури, демонстрував різноманітні тонкощі звуковидобування та хутроведіння.

На лекціях з «Методики викладання гри на баяні» неабияке зацікавлення серед студентів викликало втілення Олександром Володимировичем органних, клавірних, фортепіанних, скрипкових творів, відтворення оркестрових барв, а також характерних прийомів харківської баянної школи — педалізації окремих звуків, прийом «битого скла» при виконанні акордів тощо.

Особлива увага у класі Міщенко відводилась вибудовуванню форми твору, чим він блискуче володів, наставляючи студента на теоретичне усвідомлення певних закономірностей формотворчого процесу: «Коли студент може зіграти твір повністю, хай навіть повільно, по нотах, починається вибудовування драматургії, тобто процесу розгортання музики та її кінцевого результату – форми. Прагнемо до єдиної лінії розвитку тематичного матеріалу

від першого звука й до останнього, випуклого фразування з точним відчуттям інтонаційних точок у кожній фразі. Потім знаходимо співвідношення в експресії та динаміці взаємопов'язаних фраз, речень, розділів. Визначаємо місцезнаходження кульмінацій (головну та локальні) й періоди підготовки кожної з них. Побудова форми приводить до гармонії всі виконавські засоби виразності: динамічну процесуальність, артикуляцію, темпо- і метроритм, реєстрування. Розуміння студентом єдності образно-сміслового змісту твору, його форми та виконавських засобів втілення - найкоротший шлях до його самостійного становлення. Адже ці закономірності виявлятимуться в кожному новому для нього творі» [7, с. 5].

Разом з цим, Вчитель спонукав учня до того, щоб отримані знання та опановані навички студент *підійняв до рівня їх власного осмислення*. Тобто, щоб у майбутньому мав здатність вирішувати творчі завдання самостійно, спираючись на якісно засвоєний досвід попереднього періоду навчання. Такому якісному засвоєнню музичного матеріалу сприяв високоінтелектуальний, і, водночас, доступний стиль подачі знань, широке асоціативне коло, послідовність, структурність, що вирізняли творче мислення О. В. Міщенка – викладача, фундатора авторської баянної школи.

3.2. Уроки О. В. Міщенка у «схемах», спогадах та коментарях

У ході даного дослідження доречним постає відтворення «схеми» занять О. Міщенка як процесу самотворення і навчання творчій діяльності.

Пріоритетним форматом уроку з професором, на мою думку, були уроки консультативного характеру, коли студент приходив на заняття, виконавши достатній об'єм роботи самостійно. У ході такого заняття здобувач освіти спочатку отримував панорамну рефлексію щодо напрямку свого творчого пошуку в цілому, після чого опрацьовувалися конкретні моменти. Вчитель, як вже йшлося раніше, спонукав учня до творчої самостійності, вибудовуючи сумісну роботу таким чином, що надаючи свободу учню, водночас, коригував, наставляв, допомагав йому у пошуку найкращого варіанту художнього втілення. В опрацюванні деталей під час уроку Олександр Володимирович часто обирав ключові моменти твору чи його розділу, на прикладі чого демонстрував та пояснював тонкощі виконання, певні загальні алгоритми, за котрими учень може діяти надалі у подібних випадках.

Тривалість уроку не була фіксованою, це могли бути і декілька годин і двадцять хвилин — в залежності від специфіки творчої ситуації. На початку уроку Учитель пропонував студенту розігратися у класі (за умов того, що той до занять грав у коридорі) та казав, що дає час учневі, не слухаючи його самопідготовку, щоб знизити деяке напруження. Коли студент був підготовлений, Олександр Володимирович завжди питав, над чим його вихованець хоче попрацювати сьогодні на уроці. Вчитель розпитував учня про основні відомості про автора та твір, рідготовлений до виконання на уроці, часто додаючи цікаві факти. Його тішила ерудованість та інтелектуальність учня, оскільки сам О. Міщенко був переконаний у важливості знань історико-

аналітичного характеру у виконавському процесі. Це було творче **CREDO** виконавця і вчителя.

Якщо у програмі був поліфонічний або класичний твір, то заняття починалося з нього. При першому показі твору Олександр Володимирович уважно перевіряв нотний текст, виявляв грубі помилки, врівноважував приблизну концепцію. Потім пропонував попрацювати над ключовими елементами твору, наприклад:

- у класичних творах визначалася артикуляція, тонкощі звуковидобування;
- у поліфонічних творах вирішувалися питання перекладення та аплікатури;
- у кантиленних творах визначалася структура теми та загальний характер звуковедення;
- у творах токатного характеру перш за все зверталася увага на пошук відповідного пульсуючого ритму;
- у творах моторного характеру вирішувалися питання вдосконалення техніки.

Віднайшовши необхідні художні варіанти, Вчитель скеровував увагу на шляхи їх втілення, пропонував сфокусуватися на конкретному завданні до умовного наступного етапу. Створюючи бажаний звуковий ідеал, Олександр Володимирович часто ілюстрував на баяні фрагменти творів та прийоми звуковидобування. Він намагався усіма засобами донести до учня зміст того, що саме опрацьовується, і отримати певний результат вже упродовж уроку, наблизитися до якості хоч у невеликому художньому фрагменті. Доводячи роботу до логічного завершення, професор пропонував перейти до інших творів, орієнтуючися на загальний емоційний тонус виконавця, створював

умови творчого пробудження учня, напруження і поглиблення у драматургію твору. Роботу чергував з цікавими розповідями, розмовою зі студентом про життя та його наявні турботи, чим досягав необхідне переключення уваги на уроці.

Приділяючи високу увагу культурі звуковидобування, Олександр Володимирович формував уявлення про ідеал звуковтілення. Запобігав емоційного та фізичного перенапруження на уроці, але спонукав учня поступово збільшувати свої можливості.

Вчитель уважно відстежував динаміку розвитку студента, влучно пропонував до опанування такі твори, які б продемонстрували його сильні сторони, могли би розкрити нові виконавські здібності. Якщо надавати лаконічний аналіз репертуарній політиці класу спеціальності О. Міщенка, то можливо виділити 3 категорії творів за рівнем складності:

- посильні для учня твори, у процесі роботи над котрими можна зосередитись на втіленні художніх завдань та вдосконаленні звуковидобування, досягнути рівня майстерного виконання (О. Гравітіс, Скерцо з Сонати для фортепіано; Е. Мак-Дуел, «Ведмідь та кравець»);
- твори «на виріст», орієнтовані на розкриття нових виконавських здібностей, покращення слабших сторін та висвітлення сильних (В. Зубицький, Токата з джаз-партити №1; В. Подгорний, «Присвячення Карузо»);

- серйозні, високохудожні, фундаментальні твори на довгострокову творчу перспективу (В. Золотарьов, Соната №3; В. Подгорний, Елегічна поема)¹.

Звісно, що вищенаведена класифікація є умовною, адже кожний випадок обумовлений усвідомленням індивідуальних властивостей учня, обирався в залежності від виконавського рівня студента, його власних вподобань, якості інструменту тощо.

Окрім всього вищезазначеного, Олександр Володимирович орієнтував студента, перш за все, на опанування класичної та академічної музики, пошук вірного шляху до досягнення високих щаблів творчої майстерності. Транслюючи цю ідею учням, він і сам у своїй творчості йшов цим шляхом. В інтерв'ю на харківському телебаченні (1998 рік) на запитання щодо власного бачення можливостей інструменту та своїх художніх вподобань, О. Міщенко відповів так: «Сьогодні на баяні дуже органічно звучить народна музика; цікаво, з моєї точки зору, звучить класична та естрадна музика; і, на мою думку, у сьогоденні вже сам виконавець, орієнтуючись на власні художні вподобання та творче кредо, визначає статус інструменту. Якщо баяністу ближче народна музика, то інструмент у його руках є народним, якщо більше близька естрадна, то інструмент постає в іншій іпостасі, як інструмент академічного чи естрадного плану». У відповіді кореспонденту О. В. Міщенко підкресли властивий баяну жанрово-звуковий універсалізм.

¹ Вищенаведені приклади – це твори, які Вчитель пропонував мені до опанування на 1 курсі ХНУМ ім І. П. Котляревського) – Є.Є.

На наступне запитання щодо своєрідності дуету з Ігорем Івановичем Снедковим, В. О. Міщенко відповів таким чином: «Що стосується нашого дуету з Ігорем Снедковим, ми завжди прагнули до того, щоб у наших концертних програмах були представлені всі жанри, але, все ж таки, симпатію ми завжди віддавали класичній та академічній музиці.

Ця музика, на мою думку, здатна пробудити дуже сильні почуття людини, вона (музика) здатна потрясти, направити на роздуми про сенс життя, вберегти від злого, та спонукати найкращі моральні якості у людини. Тому ми завжди граємо академічну музику і вона нас турбує» [30].

Досліджуючи та підсумовуючи підхід О. Міщенка до творчого виховання студентів, варто зауважити, що наш Герой масштабами своєї універсальної особистості, залишеним ним багатожанровим творчим спадком та своїм життєвим шляхом в цілому, продовжує і зараз надихати своїх послідовників і прихильників на любов до музики, саморозвиток, жагу до праці та самовдосконалення.

Висновки до Розділу 3

Конструюючи та обґрунтовуючи таке масштабне історико-художнє явище як *«Баянна школа О. В. Міщенка»*, згадаємо, що це – результат багаторічної, плідної праці її фундатора. У такому творчому «тандемі» перший щедро передає набутий роками власний досвід спадкоємцю, що із жадібністю жадає отримати нові знання і уміння.

Такий творчий процес уможлиблюється поступово, у процесі переходу від засвоєння та наслідування Учителю до пошуку та формування індивідуального виконавського стилю і типу художнього мислення. При цьому залишається необхідним збереження вчительських настанов на етапі опрацювання засад власного виконавського стилю. У контексті баянної школи О. В. Міщенка такими *константами*, що визначають приналежність учнів до класу Олександра Володимировича, постає *єдність емоційного і раціонального, віртуозного начала і концентрованого втілення художнього змісту*. У такому поєднанні полярностей міститься *таємниця того артистизму*, що вирізняв виконавство і творчу роботу в класі шановного професора ХНУМ імені І. П. Котляревського, котрою Вчитель – лицар і поет баяну – щиро відкривав своїм учням.

Якість та форми передачі досвіду безпосередньо впливають на загальну динаміку розвитку *виконавської школи* і на кожного окремого її послідовника. У зв'язку з цим є актуальним дослідження «схеми» занять як в цілому, так і у понятті ходу та змісту уроку.

Виявлені метафори і реалії, алгоритм та структуру університетського уроку у класі О. В. Міщенка сприяли розумінню цього поняття як гнучкого процесуального явища, котре, разом із двоєдиним процесом взаємодії *вчителя та учня*, слугує провідником загальних творчих вібрацій масштабної універсальної особистості, що у повній мірі задовільняє значення уроку, як *процесу творення і навчання творчій діяльності*.

Працюючи зі студентом над музичним твором, Вчитель запитував, що він сам думає про свою гру, як розуміє образно-смісловий зміст виконуваної музики і що хоче виразити. Такий системний діалог спонукав студента слухати себе під час виконання, актуалізував самоаналіз, логіку викладання своїх думок. Олександр Володимирович привчав учня до створення власної інтерпретації, до того, щоб засвоєнні знання та навички студент підійняв до *рівня (власного) мислення*. У ході заняття Вчитель перебував у творчому піднесенні, ілюстрував на баяні фрагменти творів, прийоми звуковидобування, прагнув до художнього успіху студента у процесі заняття і, разом з тим, ненав'язливо привчав до методичної мудрості.

ВИСНОВКИ

Олександр Володимирович Міщенко – надзвичайно талановитий і яскравий Музикант, який реалізував себе на виконавському, педагогічному, науково-методичному, транскрипторському поприщах. Єдиний представник у генерації викладачів Харківської баянної школи, який носив почесне звання заслуженого артиста України, був відомим концертним виконавцем – солістом (зокрема, у виступах з оркестром) та учасником баянного дуету за участі І. І. Снедкова.

О. В. Міщенко плідно працював у педагогічній сфері – викладав фах, ансамбль, диригування, методику навчання гри на баяні. Упродовж життя створив власну баянну школу, котра має рельєфні творчі принципи, власну науково-методичну базу, нараховує декілька періодів; серед її представників – понад 20 лауреатів національних та міжнародних конкурсів, гідних фахівців, продовжувачів його справи.

На науково-методичній ниві О. В. Міщенко працював переважно над осмисленням питань ансамблевого музикування. Автор багатьох статей та публікацій, О. В. Міщенко створив історико-теоретичний «науковий фонд» баянного виконавства.

Основу його транскрипторських видань складають власні майстерно виконані перекладення та виконавські редакції творів для дуету (ансамблю) баяністів. Як ознаку вірності баянній професії слід тлумачити той факт, що

підготовку та видання друкованих збірок автор часто робив за власні кошти на засадах чистого ентузіазму та здорового фанатизму.

Яскраво та гармонійно проявив себе в іпостасях виконавця, педагога, науковця-методиста, майстра перекладень музичних творів для дуету (ансамблю) баяністів. Наведені іпостасі засвідчують, що у своїй системній єдності вони складають *феномен універсальної творчої особистості О. В. Міщенка*.

Майстер створив власну *виконавську школу*, серед унікальних творчих принципів якої — загострена увага до побудови форми та драматургійного розвитку твору, пошук виконавських засобів виразності (артикуляція, динаміка, темпметроритм, реєстрування), емоційне переживання музики згідно її процесуальності, теоретичний аналіз твору.

Аналізуючи діяльність та особистість О. Міщенка крізь призму акмеологічної методології (за Рощенко О. Г.) та рухаючись теорією діяльнісного універсалізму творчої особистості (за Комендою О. І.) визначаємо іпостась *Міщенко-виконавець* — як провідну у динаміці всього творчого шляху, через яку відбулося повне розкриття його *акме*, першою хвилею якого став період дуетного музикування з І. Снедковим (~1998 рік), а пік другої хвилі, яка відбулася у форматі *solo* з оркестром визначаємо виступ з Національним оркестром народної і популярної музики (під орудою С. Литвиненка) у 2010 році, та запис компакт-диску з цим колективом, з яких 2 твори (І. та А. Гайдєнка) — присвячені нашому головному Герою.

Відзначимо, що при житті Вчитель був магнетичною натурою, до нього тягнулися студенти та колеги-однодумці, а на конкурсах та фестивалях, або просто на бесідах у музичному колі він завжди був центром уваги і коло нього складалася доброзичливо-інтелектуальна атмосфера.

Попри масштабність особистості, Олександр Володимирович жив скромно, тяжів до духовності, мав широке коло інтересів, любив природу, захоплювався бджолярством, піклувався про домашніх тварин: на його утриманні було близько 30-ти «осіб». Про свою високу місію він казав, що має не скільки словом, а ділом показувати студентам приклад людини високих моральних цінностей, бо це запорука успіху на шляху прагнення до ідеалів у мистецтві.

Перспективи дослідження. Більш повне осмислення унікальної постаті Олександра Володимировича Міщенка, як і історико-художнього значення його творчого доробку, постає як завдання на майбутнє. На жаль, як це часто буває, дослідження спадку Майстра починається тільки після відходу Майстра у Вічність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю : культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
2. Безугла Р. І. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2004. 16 с.
3. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвзнав. Харків, 2005. 17 с.
4. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції : до проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва : мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Вип. 3. Харків: Стил, 2001. С. 114–119.
5. Борисенко М. Ю. Транскрипції і транспозиції : метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2009. Вип. 27. С. 71–88.
6. Гайденко А. П. Інструментознавство та основи теорії інструментування : підручник. Харків : Майдан, 2010. 153 с.
7. Гайденко А. П. Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). *Виконавське музикознавство. Науковий вісник*. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2017. Вип. 23. С. 26–35.

8. Гнидь Б. П. Виконавські школи України. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 95 с.
9. Голяка Г. П. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяніста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2006. Вип. 18. С. 338–351.
10. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2008. 197 с.
11. Гончаров О. І. Оркестри (ансамблі) баянів та акордеонів. Проблеми репертуару. *Культура України*. 2013. Вип 43. С. 271–278.
12. Гуральник Н. П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання : навчально-методичний посібник для вищих освітніх закладів. Київ: вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. 309 с.
13. Давидов М. А. Баян-акордеон в камерному мистецтві на стику століть. *Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 8, кн. 5. С. 7–15.
14. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.
15. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Муз. Україна, 1977. 120 с.
16. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. Київ : Музична Україна, 1997. 240 с.

17. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 112 с.
18. Дедусенко Ж. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Київ, 2002. 20 с.
19. Душний А. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2015. Вип. 7. С. 75–82.
20. Дяченко Ю. Естрадно-джазова стилістика в творчості харківських композиторів-баяністів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. Вип. 35. С. 368–380.
21. Єргієв І. Сучасне академічне виконавство в культурологічних вимірах постмодернізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 77, кн. 14. С. 84–92.
22. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва : автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства. Одеса, 2006. 18 с.
23. Заєць В. М. Київська баянно-акорденна школа виконавства : теорія, методика. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 43, кн. 2. С. 210–220.
24. Зеленюк В. Г. Харківська академічна школа народно-інструментального мистецтва. *Історія виконавства на народних інструментах :*

- (*Українська академічна школа*). Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2005. С. 111–132.
- 25.Іванов Є. О. Академічне баянно-акордеонне мистецтво на Україні (історичний аспект) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Київ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1995. 17 с.
- 26.Іванов Є. О. Деякі тенденції розвитку репертуару баяністів України у 70–90-х роках ХХ ст. *Проблеми виконавської інтерпретації інструментальних творів українських композиторів*. Суми, 1995. С. 49–51.
- 27.Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні (теоретико-виконавський аспект) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства / Держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2006. 20 с.
- 28.Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 20 с.
- 29.Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... док. мистецтвознавства / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
- 30.Кононова О. В. Міщенко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України* : веб-сайт. URL: <https://esu.com.ua/article-68090> (дата звернення: 13.11.2022).
- 31.Концерт у Німеччині. Частина 4. *YouTube: веб-сайт*. URL: <https://youtu.be/xIKGjm7X1uA> (дата звернення: 12.10.2022).

- 32.Костенко Н. Є., Мандзюк Л. С., Ніколаєвська Ю. В. Перші в Україні: кафедра народних інструментів. *Pro Domo Mea : нариси*. Харків : ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2007. С. 123–136.
- 33.Костенко О. О., Назаренко Л. П. Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. *З музично - педагогічного та дослідницького досвіду : зб. ст.* Вип 2. Харків :Сага, 2008. С. 191–298.
- 34.Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів : навч. посіб. Львів : Сполом, 2011. 208 с.
- 35.Кужелев Д. О. Баянне виконавство в музичній культурі 70 – 90-х років. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 5. С. 48–53.
- 36.Кужелев Д. До питання української баянної школи. *Наук. вісн. нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 190–202.
- 37.Кужелев Д. О. Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст. : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2002. 20 с.
- 38.Майстер-клас по баяну Міщенко О. В. *YouTube: веб-сайт*. URL: <https://youtu.be/594uRsdDOuE> (дата звернення: 12.10.2022).
- 39.Маринін І. Г. Тенденції розвитку акордеонно-баянного виконавства другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (джерелознавчий аспект). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки*

- Рівненського державного гуманітарного університету*. 2013. Вип. 19. Том I. С. 208–212.
40. Міщенко О. В. Концертні твори для дуету баяністів. Харків : Мадрид, 2016. 149 с.
41. Міщенко О. Особливості інтерпретації музики бароко на баяні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2006. Вип. 17. С. 84–101.
42. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 21. С. 10–17.
43. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості XX–початку XXI ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства . Харків, 2020. 517 с.
44. Понікарова Л. М. Баян – український народний та академічний інструмент XX століття : навч.-метод. матеріали. Харків, 2007. 32 с.
45. Промова О. Міщенка про вчителя. *YouTube: веб-сайт*. URL: https://youtu.be/oqV4f32_NHg (дата звернення: 12.10.2022).
46. Светов А. Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. 2009. Вип. 25. С. 90–99.

- 47.Семешко А. Баянно-акордеонне мистецтво на зламі ХХ – ХХІ століть : довідник. Тернопіль : Богдан, 2009. 244 с.
- 48.Семешко А. А. Композитор – баяніст – художник. *Україна музична*. 1998. С. 20–21.
- 49.Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч.-метод. посіб. Київ : ДМЦЗМЗКМ, 2003. 144 с.
- 50.Снедков І. І. Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва : генеза становлення та кращі імена : навч. посіб. Харків : ФО-П Шейніна О. В, 2016. 98 с.
- 51.Снедков І. І., Снедкова Л. А. Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. 2021. Вип. 59. С. 51–66.
- 52.Снедкова Л. Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 41. С. 380–391.
- 53.Снедкова Л. А. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ–ХХІ століть : атореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. 20 с.
- 54.Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблево-інструментального музикування на Слобожанщині. *Проблеми взаємодії*

- мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. 2011. Вип. 32. С. 196–205.
55. Сташевський А. Я. Великі жанри в українській музиці для баяна : монографія. Луганськ : Поліграфресурс, 2007. 159 с.
56. Сташевський А. Я. Нариси з історії української музики для баяна : начальний посібник. Луганськ : Поліграфресурс. 2006. 152 с.
57. Сташевський А. Я. Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть XX-перше десятиріччя XXI ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. 473 с.
58. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ : Янтар. 2013. 328 с.
59. Стрілець А. Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. 2021. Вип. XXII. С. 7–27.
60. Стрілець А. Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні) : історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 49. С. 141–156.
61. Суворов В. Українська баянна школа як чинник національної культури на зламі XX –XXI століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2013, Вип. 4. С. 100–109.

- 62.Тищик В. Б. Програмність в українській музиці (1960-2010 роки) : дис. ... канд. мистецтвознавства : Харків, 2021. 200 с.
- 63.Черноіваненко А. Д. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство*. 2000. Вип. 5. Кн. 4. С. 146-156.
- 64.Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних можливостей баянної музики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2007. 17 с.
- 65.Черноіваненко А. Д. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянної майстерності). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2003. Вип. 26. С. 256–268.
- 66.Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 392 с.
- 67.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навч. посіб. К. : Заповіт, 1998. 367 с.
- 68.Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
- 69.Яценко І. А. Теоретичні основи позиційної аплікатури в баянному виконавстві : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2012. 20 с.

70. Gershwin – Podgorny: The Man I Love ACCORDION. *YouTube: веб-сайт.*

URL: <https://youtu.be/mSkk4AqWUZI> (дата звернення: 12.10.2022).

71. Podgorny: Gipsy Rhapsody ACCORDION Duo. *YouTube: веб-сайт.* URL:

<https://youtu.be/QdaVCp7wMmo> (дата звернення: 12.10.2022).

72. Podgorny: Improvisation & Toccata ACCORDION Duo. *YouTube: веб-сайт.*

URL: https://youtu.be/hx_c2EST-aU (дата звернення: 12.10.2022).