

УДК 780.647.2.071.2(477.54)(092):785.7

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-78.05>**Єгоров Єгор Олегович**

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри історії української та зарубіжної музики

e-mail: egorov.eg1997@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

**Баянно-ансамблева творчість О. Міщенка як явище
інтегративного виконавства:
чотирикомпонентний компаративний аналіз**

Статтю присвячено комплексному аналізу баянно-ансамблевої творчості заслуженого артиста України, професора Олександра Міщенка. Визначено системну природу його мистецької діяльності, що узагальнюється поняттям інтегративного виконавства, яке цілісно охоплює художній процес – від зародження ідеї до її втілення. З метою комплексного осмислення матеріалізованих рівнів цього процесу запропоновано інноваційний метод – компаративний чотирикомпонентний аналіз, оснований на порівнянні суб'єктів творчої діяльності Митця (аранжування, виконання, наукове осмислення), які постають у результаті трансформацій, що відбуваються з «об'єктом відтворення» (за О. Роценко). Виклад теоретико-практичних засад введеної методології здійснено на прикладі аналізу «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 h-moll Й. С. Баха в аранжуванні О. Міщенка для баянного дуету.

Ключові слова: баянно-ансамблева творчість, компаративний чотирикомпонентний аналіз; інтегративне виконавство; аранжування; музика бароко; музичний твір; творчий процес.

Постановка проблеми.

Творчий шлях заслуженого артиста України, професора Олександра Міщенка (1956–2018) нерозривно пов'язаний із розвитком баянно-ансамблевої культури. Важливу роль у цьому процесі відіграла

© Видавець ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2026.



Це стаття відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-SA 4.0.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

його 20-річна співпраця (1979–1999) із заслуженим діячем мистецтв України, професором Ігорем Снедковим (1954–2024). Дует цих непереісичних музикантів став не лише взірцем високої виконавської майстерності, а й осередком інтенсивної творчої взаємодії, яка сприяла професійному зростанню обох митців – у виконавсько-інтерпретаційному, аранжувальному, науково-методичному вимірах.

Яскравим виявом цієї багатовекторної діяльності є спадщина Олександра Міщенка, у якій баянний ансамбль постає як простір синтезу цих трьох ключових аспектів: аранжування, виконавства та його наукового осмислення. У роботі над музичними творами ця триєдність розкривається як цілісний процес, у якому кожен рівень перебуває у взаємодії з іншими. Такий зв'язок не лише виявляє багаторівневу трансформацію композиторського задуму, а й окреслює структурну природу баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка.

Це зумовлює необхідність введення спеціального аналітичного інструментарію – *компаративного чотирикомпонентного аналізу*, спрямованого на дослідження структурних елементів баянно-ансамблевої діяльності Маестро в їх системній єдності. **Актуальність** такого дослідження зумовлена необхідністю цілісного осмислення творчого процесу, притаманного О. Міщенку.

Запропонована чотирикомпонентна модель (*композиторський, аранжувальний, виконавський і науково-дослідницький рівні*) базується на конкретних матеріальних носіях, проте є важливою й ідейна складова, що виникає в індивідуальній свідомості Митця ще до етапу реалізації творчих задумів. Цей глибинний, смислово-інтенційний вимір можна означити як *інтегративне виконавство* – комплексну форму музичного мислення музиканта-виконавця, що охоплює весь творчий процес, від ідеї до її втілення.

Введення поняття «інтегративне виконавство» й розкриття системної природи баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка крізь призму новітнього підходу – компаративного чотирикомпонентного аналізу, що дозволяє комплексно оцінити взаємодію рівнів творчості Майстра, визначає **новизну запропонованого дослідження**.

Останні дослідження і публікації за вибраною темою. Попри масштабність мистецької постаті О. Міщенка та його значний творчий спадок, дослідження його творчої біографії та внеску в розвиток баянного ансамблевого мистецтва України були відсутні до висвітлення їх автором цієї статті в матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023а) та нещодавніх публікаціях (Єгоров, 2023б, 2024). Реконструкція творчого шляху баянного дуету О. Міщенка та І. Снедкова базується на дослідженнях спадщини харківської баянної школи (Снедкова, 2014), публікаціях О. Міщенка, що мають методичну спрямованість (Міщенко, 2001), та нотних виданнях (Міщенко, 2007).

Мета цієї статті – розкрити структурну природу баянно-ансамблевої творчості Олександра Міщенка.

Для досягнення цієї мети передбачено вирішення низки **завдань**:

- дослідити системну природу баянно-ансамблевої діяльності О. Міщенка;
- ввести поняття інтегративного виконавства;
- розробити компаративний чотирикомпонентний метод аналізу;
- здійснити аналіз окремих зразків баянно-ансамблевої творчості Митця крізь призму введеної методології.

Таким чином, *об'єктом* дослідження виступає баянно-ансамблева творчість О. Міщенка, а *предметом* – її внутрішня структура.

Методологія дослідження. Застосовано кілька підходів і методів:

- системний підхід використано для аналізу творчості О. Міщенка як цілісної системи взаємопов'язаних елементів;
- дедуктивний метод орієнтує хід дослідження від загального до конкретного;
- метод реконструкції направлений на відтворення властивого О. Міщенку творчого процесу;
- музично-текстологічний метод залучено для вивчення й осмислення музичних текстів;
- центральним аналітичним інструментом дослідження є компаративний чотирикомпонентний аналіз, що дозволяє зіставити рівні

баянно-ансамблевій творчості О. Міщенка та розкрити їх взаємозв'язки в єдиному мистецькому процесі.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Ім'я Олександра Міщенка добре відоме не лише в колах баяністів, а й серед широкого музичного загалу. Баянне ансамблеве виконавство стало цариною, де його талант проявив себе найбільш яскраво, проте творча діяльність Маестро охопила також аранжувальний та дослідницький напрями. Як вже йшлося, у якості виконавця він здобув широке визнання у складі дуету з Ігорем Снедковим, демонструючи високу культуру ансамблевої гри. Як аранжувальник, він активно розширював баянний ансамблевий репертуар, створюючи високохудожні версії музичних композицій, що відкривали нові виражальні можливості інструмента. Дослідницька діяльність музиканта також була тісно пов'язана з розвитком баянного ансамблю: він аналізував особливості ансамблевого виконавства, розробляв методичні підходи до вдосконалення взаємодії музикантів, збагачуючи цю сферу новими концепціями та ідеями.

Напрями баянно-ансамблевої творчості Маестро (виконавець, аранжувальник, дослідник) тісно переплітаються між собою, що засвідчує матеріал конкретних музичних творів. Отже, для подальшого дослідження доцільно вибрати такий музичний твір, який би став своєрідною точкою перетину його особистісно-творчих проєкцій, водночас яскраво відображаючи структурні засади його баянно-ансамблевої творчості; у процесі добору доречно враховувати й коло зацікавлень Митця.

Так, О. Міщенком видано шість нотних збірок, у яких представлено 35 аранжувань композицій для ансамблю баянів, серед них 13 – це класичні опуси, де 11 належать до барокової доби. Серед цієї музики вирізняються дев'ять творів крупної форми, чотири з яких належать Й. С. Баху.

Відтак дедуктивним шляхом визначено пріоритетну гілку аранжувального доробку Олександра Володимировича, яка резонує з однією з ліній його дослідницьких пошуків – він є автором монографії

«Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» (Міщенко, 2007). При цьому серед чотирьох аранжувань творів Й. С. Баха лише Оркестрова сюїта № 2 (*h-moll*) BWV 1067 входила до репертуару дуету «О. Міщенко – І. Снедков».

Отже, з урахуванням вищенаведених параметрів її було вибрано в якості матеріалу дослідження, що надає можливість унаочнити взаємодію основних напрямів творчості О. Міщенка – аранжувального, дослідницького та виконавського. Однак, оскільки аналізується конкретний музичний твір, до них додається ще один текстовий компонент – композиторський. Специфіка матеріалу дослідження потребувала введення відповідного аналітичного інструмента, яким став чотирикомпонентний компаративний аналіз як дослідницький метод. Його сутність полягає у порівнянні суб'єктів творчої діяльності митця, які постають у результаті трансформацій, що відбуваються з «об'єктом відтворення» (Рощенко, 1988: 15). Об'єктом відтворення у нашому дослідженні є чужий композиторський текст, а суб'єктами творчої діяльності О. Міщенка – його аранжування, концертні виконання та наукові напрацювання.

З урахуванням наших попередніх напрацювань щодо творчої універсальності О. Міщенка (Єгоров, 2024) можна дійти висновку, що матеріалізації його численних художніх ідей передувало їх попереднє інтуїтивне передбачення та раціональне осмислення, певне концепціювання творчого процесу, що виникало ще до будь-якого втілення задуму й охоплювало всі його майбутні рівні. Такий тип мислення слід визначити як інтегративний, а оскільки іпостась виконавця є провідною у системі властивого О. Міщенку творчого універсалізму, це формує підґрунтя для того, що ми означимо як «інтегративне виконавство».

Інтегративне виконавство – категорія музикознавства, яка відображає особливий тип музичного мислення музиканта-виконавця: його здатність до поєднання кількох рівнів творчої роботи над об'єктом відтворення в єдиному художньо-смысловому полі.

Інтегративне виконавство потребує наявності системи щонайменше з трьох елементів, де обов'язковою діадою є об'єкт відтворення та

виконавство, а третій та можливі наступні компоненти є індивідуалізованими та варіативними. Інтегративне виконавство у творчості О. Міщенка – це своєрідний метарівень баянно-ансамблевої творчості, на якому до двох базових компонентів долучаються аранжувальний та дослідницький рівні. Творче мислення О. Міщенка можна визначити як шлях «від інтелекту до інтелекту», де відбувається поступове виключення інтуїтивного – первинне раціональне концепціювання майбутнього творчого процесу в остаточному результаті трансформується в його ґрунтовне наукове осмислення.

Отже, поняття інтегративного виконавства допомагає нам у цілісному охопленні системної природи творчості О. Міщенка та формує світоглядну основу для введення чотирикомпонентного компаративного аналізу – як аналітичного інструментарію, здатного забезпечити внутрішню єдність усіх рівнів баянно-ансамблевої творчості митця.

Доцільно пояснити вищевикладені теоретичні положення на конкретних прикладах. Компаративний чотирикомпонентний аналіз складається з певних етапів.

І. Зіставлення композиторського та аранжувального компонентів.

На цьому етапі за допомогою музично-текстологічного методу аналізуємо тексти оригіналу та аранжування й встановлюємо їх інтертекстуальні зв'язки (Грібіненко, 2023: 12).

Важливими критеріями тут є:

- загальні відомості про твір;
- збереження або трансформація композиторського задуму в ході аранжування;
- вплив аранжування на жанрову природу твору та його художню виразність.

Оркестрова сюїта № 2 сі-мінор, BWV 1067, Й. С. Баха – один із найвідоміших творів композитора для камерного оркестру, написаний, імовірно, під час його роботи в Лейпцигу близько 1738–1739 років. Це семичастинна сюїта, де провідну партію виконує духовий інструмент – флейта-траверсо. Склад оркестру: флейта-траверсо соло, струнні (скрипки I і II, альти, віолончелі, контрабас) та

basso continuo (клавесин або орган). Структура: *Ouverture, Rondeau, Sarabande, Bourrée I & II, Polonaise, Menuet, Badinerie*.

Й. С. Бах поєднує в цьому творі дві європейські традиції – французької придворної танцювальної сюїти й італійського концертного стилю. Основою твору є французька модель, що простежується у загальній формі та жанровій природі частин. Сюїта відкривається французькою увертюрою з характерним пунктирним ритмом і фугованим швидким розділом, після чого йде низка танців – *Rondeau, Sarabande, Bourrée I & II, Polonaise, Menuet*. Вони побудовані за чіткими метроритмічними схемами, насичені витонченою орнаментикою і характеризуються аристократичною стриманістю виразності, що відповідає стилю музики французького двору.

Водночас у Сюїті помітний потужний вплив італійської традиції, передусім у трактуванні флейти-траверсо як сольного інструмента. На відміну від суто французьких зразків, де провідна партія розподіляється більш рівномірно між голосами, тут соліст активно змагається з оркестром, використовуючи віртуозні пасажі, арпеджіо, швидкі мелодичні прикраси. Італійський принцип *concertato* проявляється в постійному чергуванні *tutti* й *solo*, у яскравих динамічних контрастах і виразній кантіленній мелодиці. Особливо показовим є фінал – *Badinerie*, що виходить за межі традиційного танцю і постає як блискучий сольний номер у дусі італійського фіналу.

Таким чином, Сюїту BWV 1067 можна вважати зразком стилістичного синтезу, де французька врівноваженість та елегантність поєднуються з італійською віртуозністю й концертністю. Цей сплав надає Сюїті особливої виразності, а партії флейти – роль своєрідного «оповідача», який веде діалог з оркестром, поєднуючи придворну витонченість із концертною ефектністю.

При аранжуванні Сюїти для баянного дуету О. Міщенко вибрав лише 2-й, 4-й, 6-й та 7-й номери. Можемо припустити, що такий вибір зумовлений кількома факторами. По-перше, це контрастність і динаміка – вибрані частини різняться за настроєм і темпом, що створює ефектну програму для сценічного виконання, тим паче, що концертні

програми ансамблю О. Міщенко та І. Снедкова часто починалися саме із цього номера. Рондо своїм помірно швидким темпом та величним характером залучає виконавців і слухачів до настрою музики барокової доби, а Буре енергійним, навіть дещо напористим звучанням яскраво з ним контрастує. Так само відбувається діалог між витонченим та граційним Менуетом і жвавою віртуозною Бадинерією. По-друге, вибір матеріалу зумовлений художніми та технічними можливостями дуету баяністів, на що звертає увагу сам автор аранжувань: «Найбільш переконливо в ансамблі баянів прозвучать ті твори, в яких художні та технічні особливості відповідають звуковій природі й можливостям баянного ансамблю. Умовно кажучи, виражальний діапазон ансамблю має відповідати образному змісту музичного твору. Подібна сумісність двох “діапазонів” – образно-змістового, закладеного в самому творі, і виражального, наявного у виконавців, – є тим “індикатором”, тією, “формулою”, яка значно полегшує виконання поставленого завдання» (Міщенко, 2001: 87).

Відзначимо прозорість бахівської партитури: одноголосний виклад кожної з партій, відсутність складних ритмічних фігур, а також ідентичність партій флейти та першої скрипки (крім окремих сольних фрагментів). Партія чембало виписана цифровкою, що залишає простір для інтерпретації та гнучкості акомпанементу.

В аранжуванні для баянного дуету оркестрова фактура втілена логічно й майстерно. Розподіл сольних, акомпанувальних та контрапунктових функцій побудований на принципі «взаємоперетікання» ролей партій першого та другого баянів, що створює ефект поліфонічної взаємодії.

Порівнюючи з оригіналом, відзначимо, що О. Міщенко ювелірно та доречно доповнив аранжування окремими інтервалами та голосами. Ці зміни не порушують стилістичної цілісності твору, а навпаки – збагачують його гармонічну палітру. Завдяки широким тембровим можливостям сучасного баяна звучання ансамблю набуває більшої глибини та об’ємності, наближаючись до оркестрового.

Варто відзначити й ретельну увагу аранжувальника до фіксації виконавських нюансів у нотному тексті. Позначки темпу й характеру, динамічні відтінки, тонкощі фразування, реєстрування, деталізація штрихів – усе це свідчить про глибоке розуміння автором стилю Й. С. Баха. Інтерпретаційні рішення О. Міщенка не лише відтворюють структурну й художню логіку оригіналу, але й додають твору нових виразних барв, що дозволяє слухачеві сприймати його в сучасному виконавському контексті.

У межах нашого дослідження є доцільним висвітлення специфіки аранжувальної роботи з текстом оригіналу на прикладі добре відомої «Бадинерії» Й. С. Баха. Оскільки в цій частині флейта солює, то, на перший погляд, може здатися, що її партію буде доручено одному з баянів. Однак в оригінальному тексті яскраво виражена тема, що дійсно спочатку звучить у флейти, у другій половині шостого такту переходить до партії першої скрипки і через чотири такти знов повертається до флейти. Отже, хоча флейта й залишається сольним інструментом, поява тематичної лінії у групі перших скрипок та її забарвлення півтонами надає у зазначеному фрагменті очевидну перевагу струнним, адже композитором забарвлена партія не тільки першої скрипки, але й ходи басів, які звучать помітно й виразно і знов вщухають з поверненням флейтової ініціативи.

У О. Міщенка основна тема «Бадинерії» викладена в партії одного з баянів у своєму яскраво вираженому вигляді, тобто у синкрезисі партії флейти і першої скрипки. Проте виконання сольної партії протягом твору не закріплено автором аранжування за одним з інструментів ансамблю, а побудовано на засадах чергування ролей.

Лінію супроводу опрацьовано відповідно до вищеописаного принципу адаптації матеріалу, що дозволило гармонійно інтегрувати в праву клавіатуру баяна, що акомпанує, партії першої та другої скрипки й альтя. Прагнучи точно передати зміст оригіналу, автор аранжування зумів досягти як практичної зручності, так і органічного звучання баянного викладення.

Партії віолончелі та контрабаса перенесені в партію лівої руки, нерідко дублюючись обома баянами. Можливі й інші варіанти: партію лівої руки може грати лише один виконавець, виконання може відбуватися в октаву, а самі партії можуть як збігатися, так і містити незначні відмінності.

Таким чином, спираючись на результати першого етапу аналізу, що полягав у зіставленні композиторського та аранжувального компонентів, переходимо до наступного етапу дослідження.

II. Зіставлення аранжувального та виконавського компонентів.

На цьому рівні аналізу розглядається, як виконавська практика втілює та інтерпретує аранжувальні рішення, що дозволяє глибше зрозуміти їхню роль у фінальному звучанні твору.

На цьому етапі постають такі питання:

- взаємодія тексту аранжування та виконавського тексту;
- виконавська майстерність та її психологічна складова;
- інтерпретаційний аспект.

За умови втілення художнього задуму, коли аранжувальник виступає як виконавець власних творів, взаємодія аранжувального й виконавського компонентів досягає особливої гармонії та довершеності. Такий тип комунікації мінімізує можливу дистанцію між аранжуванням і його сценічним утіленням, забезпечуючи максимальну відповідність задуму та його виконання.

Оскільки матеріалом для аналізу є аранжування, створене О. Міщенком для виконання в дуеті з І. Снедковим, набирають сили питання ансамблевої взаємодії й психологічна складова виконавської майстерності, які впливають на інтерпретацію аранжувальних рішень.

Продовжуючи лінію попереднього етапу дослідження, зосередимося на «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll*, BWV 1067 Й. С. Баха – одному з найвідоміших зразків світової класики. Завдяки своїй популярності й характерній стилістиці, цей твір є яскравим матеріалом для порівняльного аналізу. Перш за все цікаво зіставити звучання твору в оригінальному інструментальному складі й у баянній ансамблевій версії.

Звучання сольної флейти у супроводі камерного оркестру вельми органічно відтворюється дуєтом баяністів, де компактність і гнучкість акомпанементу втілюється широким діапазоном динамічних та артикуляційних можливостей баяна, а наближення до флейтового звучання досягається за допомогою темброрегістрів сучасного інструмента. Такий підхід має на меті збереження художнього задуму композитора й «духу» твору, але водночас і створення його самостійної високохудожньої версії, а не копії. Особлива ж увага до тембру викликана широкими тембровими ресурсами баяна, щодо яких О. Міщенко зазначає: «У переважній більшості стилів зміст твору передбачає скоріше різноманіття звукових барв, аніж зв'язок із тембром конкретного інструмента. Ця обставина дає баяністам величезну перевагу над іншими виконавцями. Усі академічні інструменти, за винятком органа, за своїми звуковими якостями “монохромні”, “одноколірні”. На них можливі відтінки лише одного-єдиного тембру, які досягаються за допомогою артикуляції. Звук сучасного баяна “поліхромний”, “різноколірний” або, як кажуть, багатотембровий. Ця характерна властивість інструмента має бути використаною автором перекладення» (Міщенко, 2001: 91–92).

Перелічені нюанси, втілені в тексті аранжування, за участю музикантів «оживають» і перетворюються у виконавський текст. На цьому етапі нотний матеріал перестає бути лише фіксованим кодом – він трансформується в живу звукову тканину. Набирають сили не лише питання технічної виконавської майстерності, але й тонкі аспекти психологічної взаємодії між виконавцями. Багаторічний і повний творчих звершень шлях славетного дуєту харківських баяністів О. Міщенка та І. Снедкова є яскравим прикладом цієї взаємодії. Коли слухаєш гру цих блискучих музикантів, складається стійке враження абсолютної злагодженості й ансамблевої довершеності. Чи це результат схожості партнерів, чи навпаки – це варто дослідити.

Відправною точкою у цьому дослідженні може бути думка Л. Снедкової, яка вважає, що хоч взаємодія партнерів відбувається на паритетних засадах, але їхні індивідуальні риси мають суттєві

відмінності. Зокрема, дослідниця пише: «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» (Снедкова, 2014: 387).

Із цією авторитетною думкою важко не погодитися, проте ракурс нашого дослідження дозволяє глибше зануритися у виконавський і психологічний аспекти сумісної діяльності цих яскравих музикантів.

Як було зазначено, часто здійснені О. Міщенком аранжування побудовані на принципі чергування ролей між партіями протягом твору. «Бадинерія» – яскраве цьому підтвердження: впізнаване соло звучить спочатку в О. Міщенка, а через 16 тактів тему виконує вже І. Снедков. Почути ж цей обмін функціями у форматі аудіозапису навіть вибагливому слухачеві майже неможливо в силу ансамблевої злагодженості й майстерності кожного музиканта.

Це свідчить про наявність не лише технічної досконалості, але й спільної концепції, що визначає характер інтерпретації музичного матеріалу. У цьому сенсі їхнє виконання постає не просто як сума індивідуальних зусиль, а як цілісний творчий процес, де кожен з виконавців не лише реалізує власну інтерпретацію, але й тонко реагує на виражальні імпульси партнера. Саме така взаємодія, підкріплена роками спільної праці, формує феномен ансамблю, у якому межа між «я» і «ми» стирається, поступаючись місцем єдиному музичному «я» дуету.

На нашу думку, це є можливим у тому випадку, якщо кожен партнер вміщує в себе яскраво виражені характерні риси іншого у тій чи іншій пропорції. Якщо того вимагає художній образ, вдумливий і раціональний О. Міщенко здатний до проявів екстравертності й імпульсивності, а більш темпераментний та імпровізаційний І. Снедков вміє стає виваженим аналітиком.

На прикладі виконання дуетом «Бадинерії» Й. С. Баха можемо переконалися й у тому, що між музикантами відбувається не тільки психологічний обмін, але й обмін майстерністю – О. Міщенко вбирає від свого партнера емоційний характер виконання, технічну розкутість, у свою чергу, І. Снедков наслідує від напарника широку артикуляційну палітру й розуміння музичної форми.

Усі ці нюанси чинять безпосередній вплив на інтерпретаційний аспект, який у цьому випадку виявляється не лише у свідомому художньому виборі, а й у гнучкій взаємодії музикантів під час виконання. У «Бадинерії» Й. С. Баха це проявляється в тонкому діалозі: ініціатива одного викликає миттєву реакцію другого, а музична думка в процесі взаємопроникнення їх творчих інтенцій розвивається спільно, як цілісний художній організм.

Таким чином, дует О. Міщенка й І. Снедкова постає як єдина інтерпретаційна свідомість, де індивідуальне підпорядковується спільному художньому задуму, створюючи цілісний, переконливий образ твору.

III. *Зіставлення аранжувального, виконавського та дослідницького компонентів.*

На цьому етапі розглядається, яким чином наукові дослідження впливають на процес аранжування та виконання музичного твору, пояснюючи його, а саме:

- роль дослідницького компонента в контексті аналізу;
- взаємодія теорії та практики;
- дослідницька призма у конкретних прикладах.

Дослідницький компонент постає як завершальний елемент чотирикомпонентної структури. Перші три – композиторський текст, текст аранжування та виконавський текст – спрямовані на досягнення головної мети твору: його звучання. Натомість дослідницький текст покликаний забезпечити цілісне осмислення й узагальнення досвіду, закладеного в попередніх компонентах.

У цьому контексті дослідницький компонент не є лише аналітичним інструментом – він виконує функцію своєрідного «містка»

між практикою і теорією. Завдяки дослідженню стає можливим не тільки реконструювати авторський задум чи виконавське бачення, а й віднайти нові інтерпретаційні горизонти, які виходять за межі первинного задуму твору. Дослідницький підхід дозволяє враховувати історичні, стилістичні, жанрові, культурні та психологічні аспекти, які безпосередньо впливають на формування як аранжувального, так і виконавського бачення. Таким чином, дослідницький текст постає як синтез попередніх рівнів, збагачений інтелектуальним осмисленням та критичним аналізом.

У нашому ж випадку, коли в творчості Митця вже представлено аранжувальний та виконавський компоненти, дослідницька складова постає як теоретичне усвідомлення й узагальнення окремих аспектів його практичної діяльності, а відтак і певною мірою гармонізує структуру баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка.

Важливо зазначити, що Олександр Володимирович був наділений неабияким науковим хистом, розвинути який йому допомогли факультативні заняття на історико-теоретичному відділенні під час навчання у консерваторії. У його дослідницькому доробку містяться численні наукові статті, методичні рекомендації, навчальні посібники, робота над якими тривала близько 30 років – у період з 1989 по 2018 рік. Більшість із них присвячена проблематиці баянного ансамблевого музикування, зокрема, особливу увагу приділено питанням інтерпретації музики Бароко, що є для нас надзвичайно цікавим. На цьому етапі нашого чотирикомпонентного компаративного аналізу важливим видається висвітлення поглядів О. Міщенка на виконавський аспект саме крізь теоретичну призму.

Доречним і корисним є виконавський коментар Олександра Володимировича, розміщений у навчальному посібнику «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» (2007), у якому надано цінні рекомендації щодо виконання барокових творів із позицій темпу, динаміки, артикуляції, реєстрування. Універсальний характер цього дослідження уможливило його використання щодо «Бадинерії» Й. С. Баха, а також допомагає нам глибше зрозуміти ті чи інші аран-

жувальні й виконавські рішення О. Міщенка. Наприклад, з позицій темпу: «Під час визначення рухливих темпів баяністам слід враховувати можливість мовленнєвої дикції. Для цього потрібно максимально чітко проартикулювати язиком (на склад «та-та-та-та») найшвидші пасажі у творі. Якщо чіткість дикції втрачається, отже, темп завищений» (Міщенко, 2007: 125).

Щодо вибору динаміки віднаходимо такі влучні коментарі: «Можливості баяна дозволяють виконавцю виразно інтонувати мелодію, надавати рельєфності фразуванню, підкреслювати поступове нарощування або послаблення емоційної напруги за допомогою *crescendo* чи *diminuendo*. Водночас слід пам'ятати, що барокове фразування менш чуттєве й виразне порівняно з романтичним. Якщо динамічний рельєф у музиці композиторів-романтиків можна образно порівняти з високими гірськими вершинами, які раптово вивергають гейзери, то динамічний план у творах стародавніх майстрів більше нагадує ландшафт плоскогір'я. Отже, переважати має терасоподібна динаміка, що підкреслює масштабність думки та стрункість загальної композиції. Гнучко змінювана динаміка, на мою думку, є доповнювальною. Вона допомагає виконавцям уникнути статичності музичної драматургії та одухотворює архітектоніку цілого» (там само: 127).

Стосовно артикуляційних прийомів корисними є такі рекомендації: «Адже вони визначаються конкретним смисловим змістом музики й у різних стилях інтерпретуються по-різному. Оскільки для мистецтва бароко не властиві категорії потворного, низького, саркастичного, то неприйнятним буде й агресивне, різке, сухе звукоутворення. Особливо це стосується таких штрихів, як *marcato*, *staccato*, *martellato*. Кожен із зазначених штрихів має мати об'ємний, соковитий тон, насичений багатим спектром обертонів. Саме така артикуляційна естетика баянного ансамблю найбільш повно відповідає піднесено-духовному світові музики бароко» (там само: 131).

Дуже точно О. Міщенко висловлюється з приводу вибору темб्रो-регістру для виконання «Бадинерії» Й. С. Баха: «Якщо твір дуже популярний і в слухацькому сприйнятті сформувався стійкий

стереотип, пов'язаний із тембром конкретного інструмента, то автору баянного перекладення необхідно підібрати до оригіналу умовні темброві еквіваленти. Наприклад, при перекладенні “Жарту” (“Бадинерії”) Й. С. Баха для флейти і камерного оркестру ансамблістам, певно, не обійтися без регістру “фагот”, який краще, ніж інші, здатний відтворити прообраз флейти» (Міщенко, 2001: 92).

Таким чином, виконавський коментар із посібника «Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів» вирізняється глибоким аналітичним підходом і високим рівнем обґрунтованості. Подані в ньому рекомендації, які охоплюють ключові аспекти барокового виконавства – від темпу й динаміки до артикуляції та регістрової палітри, – демонструють не лише прагнення досягти виконавської досконалості, а й увійти в діалог з епохою. Універсальність цих настанов робить їх надзвичайно доречними в контексті інтерпретації «Бадинерії» Й. С. Баха, розкриваючи глибину аранжувальних і виконавських рішень О. Міщенка крізь дослідницьку призму.

IV. *Зіставлення всіх компонентів аналізу: композиторського, аранжувального, виконавського та дослідницького.*

Остаточний, синтетичний етап нашого дослідження передбачає комплексне зіставлення всіх розглянутих компонентів: композиторського, аранжувального, виконавського та дослідницького. Такий підхід дозволяє не лише оцінити трансформації, яких зазнає твір у процесі інтерпретації, але й виявити закономірності взаємодії та взаємовпливу компонентів аналізу. У центрі такого порівняння – «Бадинерія» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll*, BWV 1067 Й. С. Баха, яка, пройшовши шлях від композиторського задуму до виконавської реалізації в баянному дуеті та її теоретичного осмислення, постає як приклад динамічних трансформацій у художньому процесі, де кожен із компонентів відіграє суттєву роль у формуванні цілісного мистецького продукту.

Композиторський компонент задає початкову художню модель: оригінальна партитура Й. С. Баха, витончено структурована, багата поліфонічними прийомами, стилістично витримана у бароковому дусі.

Важливо, що сама партитура залишає простір для інтерпретації, зокрема в частині *basso continuo*, що зумовлює потенціал для подальших трансформацій – як у супроводі, так і в тембровому вирішенні.

Аранжувальний компонент, втілений у творчості О. Міщенка, виявляє тонке розуміння природи оригіналу та можливостей інструмента. Аранжування – це не механічне перекладення, а творче переосмислення, яке передбачає адаптацію матеріалу до специфіки баянного дуету. У випадку з «Бадинерією» це проявляється у:

- синтезі флейтової та скрипкової ліній у сольній партії;
- гнучкому розподілі функцій акомпанементу та контрапункту між баянами;
- використанні темброрегістрів, що імітують або розширюють звукову палітру;
- ретельному нотуванні виконавських нюансів.

Виконавський компонент утілює цей текст у живе звучання, виявляючи, наскільки аранжувальні рішення є життєздатними у сценічному просторі. Особливо показовим тут є приклад дуету О. Міщенка та І. Снедкова, де:

- виявлено високу ансамблеву злагодженість, яка нівелює індивідуальні відмінності між виконавцями;
- реалізовано чергування функцій та партій без втрати стилістичної цілісності твору;
- взаємопроникнення виконавських інтенцій створює єдину концепцію виконання, яка несе як особистісний, так і художній зміст.

Дослідницький компонент дає змогу критично осмислити всі вищезазначені складові й сформувані узагальнення щодо особливостей інтерпретаційного процесу в музиці. У нашому випадку:

- визначено роль дослідницького компонента в контексті виконуваного аналізу;
- висвітлено прояви наукової думки у творчій діяльності О. Міщенка;
- простежено вплив дослідницького доробку О. Міщенка на його окремі аранжувальні й виконавські рішення.

Таким чином, зіставлення всіх чотирьох компонентів аналізу дозволяє дійти висновку: музичний твір – це не застиглий артефакт, а динамічний об'єкт, що розкривається в постійному русі між композиторським наміром, аранжувальним опрацюванням, виконавським утіленням і дослідницьким осмисленням. Кожен із компонентів не існує ізольовано – навпаки, їхня взаємодія забезпечує цілісність художнього процесу.

Висновки.

Творча діяльність заслуженого артиста України, професора О. Міщенка посідає вагомe місце в сучасному українському баянному мистецтві. Його внесок у розвиток ансамблевого виконавства є багатимірієм: як блискучого виконавця (концертні виступи в дуєті із заслуженим діячем мистецтв України, професором І. Снедковим); як майстра аранжування для баянного ансамблю; як дослідника, який системно осмислює художні та методологічні аспекти цього напрямку.

Настільки широкий спектр діяльності О. Міщенка є яскравим прикладом інтеграції кількох творчих потенціалів та їх реалізації у межах художньої практики однієї мистецької постаті. У нашому дослідженні подібне явище охарактеризовано за допомогою концепту «інтегративне виконавство», що охоплює всі етапи втілення творчого задуму: від ідеї до її реалізації у формах композиторського, аранжувального, виконавського й наукового текстів.

У процесі наукового осмислення руху від фази концепціювання над об'єктом відтворення до матеріалізованих форм інтегрованого виконавства виникла необхідність у створенні відповідного методологічного інструментарію. Запропонований компаративний чотирикомпонентний метод дозволив ґрунтовно проаналізувати взаємозв'язки між зазначеними вище діяльнісними компонентами та продемонструвати глибину їх взаємопроникнення.

На прикладі «Бадинерії» з Оркестрової сюїти № 2 *h-moll* Й. С. Баха в аранжуванні О. Міщенка для дуєту баянів здійснено порівняльний аналіз, що дозволив виявити специфіку інтерпретації

першоджерела в новаторському аранжуванні, віртуозному виконанні та ґрунтовній науковій рефлексії.

Порівняння композиторського й аранжувального рівнів дало змогу оцінити ступінь збереження і трансформації оригінального тексту, визначити стилістичну точність, а також художню й технічну доцільність прийомів аранжування. Аналіз взаємодії аранжувального та виконавського компонентів фокусує увагу на тому, як інтерпретаційна практика втілює ідеї аранжувальника, наповнюючи їх живим виконавським змістом. Науковий компонент, своєю чергою, забезпечує осмислення цієї практики та її фіксацію в аналітичному просторі.

Отже, крізь призму введеного методологічного й понятійного інструментарію розкрито системну природу баянно-ансамблевої творчості О. Міщенка й досліджено її внутрішню структуру. У цьому контексті концепт інтегративного виконавства та компаративний чотириконтентний аналіз постають як ефективні методологічні інструменти для глибшого вивчення структурних процесів і явищ у сучасному музичному мистецтві.

Перспективи дослідження. Багатогранна мистецька постать О. Міщенка та його творча спадщина потребують подальшого всебічного наукового осмислення. Окрім цього, методологічні напрацювання, викладені у пропонованій статті, можуть стати підґрунтям для подальших досліджень у сфері музикознавства, а також для розвитку нових підходів до аналізу практики сучасного виконавства.

ЛІТЕРАТУРА

- Грібіненко, Ю. (2023). *Теоретичні та категоріальні засади музичної текстології як актуальної музикознавчої дисципліни* (Держ. реєстр. № 0523U100249) [Автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, Одеська Національна музична академія імені А. В. Нежданової]. Академічні тексти України. <https://uacademic.info/ua/document/0523U100249>
- Сгоров, Є. (2023а). Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи [Неопублікована магістерська робота, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].

- Єгоров, Є. (2023b). Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 69, 159–179. <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.07>
- Єгоров, Є. (2024). Творчий універсалізм О. Міщенка. *Аспекти історичного музикознавства*, 35, 100–117. <https://doi.org/10.34064/khnum2-35.06>
- Міщенко, О. (2001). Принципи добору репертуару для ансамблю баянів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*, 3, 86–95.
- Міщенко, О. (2007). *Інтерпретація музики бароко ансамблем баяністів*. Харків: Крок.
- Рощенко, О. (1988). *Музично-культурна спадщина та історико-соціальні форми її функціонування у композиторській творчості* [Дис. ... канд. мистецтвознавства, Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського].
- Снедкова, Л. (2014). Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 41, 380–391. <https://intermusic.kh.ua/vypusk41/vypusk41-380-390.pdf>

REFERENCES

- Hribinenko, Yu. (2023). *Theoretical and categorical foundations of musical textology as a current musicological discipline* (Publication No. 0523U100249) [Extended abstract of Dr. Habil. diss., A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music, Odesa]. Academic Texts of Ukraine. <https://uacademic.info/ua/document/0523U100249> [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2001). Principles of repertoire selection for a bayan ensemble. *Current problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance*, 3, 86–95 [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2007). *Interpretation of Baroque music by a bayan ensemble*. Kharkiv: Krok [in Ukrainian].
- Roschenko, O. (1988). Musical and cultural heritage and historical and social forms of its functioning in composer's work [PhD diss., P. I. Tchaikovsky Kyiv State Conservatory] [in Ukrainian].
- Sniedkova, L. (2014). Bayan duet as a type of ensemble music making in Slobozhanshchyna. *Problems of interaction of art, pedagogy & theory and practice of education*, 41, 380–391. <https://intermusic.kh.ua/vypusk41/vypusk41-380-390.pdf> [in Ukrainian].

- Yehorov, Ye. (2023a). *O. Mishchenko's bayan school: creative principles* [Unpublished master's thesis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts] [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2023b). *O. Mishchenko's button accordion school in metaphors and realities of creative and pedagogical process. Problems of interaction of art, pedagogy, & theory and practice of education, 69, 159–179.* <https://doi.org/10.34064/khnum1-69.07> [in Ukrainian].
- Yehorov, Ye. (2024). *Oleksandr Mishchenko's creative universalism. Aspects of historical musicology, 35, 100–117* [in Ukrainian].

Yehor Yehorov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of History of Ukrainian and Foreign Music
e-mail: egorov.eg1997@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3716-8977

Oleksandr Mishchenko's bayan ensemble creativity as a phenomenon of integrative performance: a four-component comparative analysis

Statement of the problem. *This article is devoted to a comprehensive analysis of the bayan ensemble creativity of the Honored Artist of Ukraine, Professor Oleksandr Mishchenko (1956–2018). The systemic nature of his artistic activity is summarized by the concept of integrative performance, which encompasses the entire creative process – from the emergence of an idea to its realization. This deep, meaning-oriented dimension reflects the holistic musical thinking of the performing musician, highlighting the inseparability of the artistic, arranging, performing, and research components of Mishchenko's work.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The object of the research is the bayan ensemble work by O. Mishchenko, while the subject is its internal structure. The purpose of this study is to reveal the structural nature of his ensemble activity. To achieve this, the following tasks were set:*

- *to examine the systemic nature of O. Mishchenko's bayan ensemble activity;*
- *to introduce the concept of integrative performance;*
- *to develop the comparative four-component analysis method;*
- *to analyze selected examples of his ensemble works through the prism of the proposed methodology.*

Several methodological approaches were applied in the study. A systemic approach was used to analyze Mishchenko's creativity as a holistic system of interconnected elements. The deductive method guided the study from general concepts to specific cases. The reconstruction method was employed to recreate the characteristic creative process of O. Mishchenko. The musicological-textological method facilitated the study and interpretation of musical texts. The central analytical tool is the comparative four-component analysis, which allows for a systematic comparison on the compositional, arrangement, performance, and research-scholar levels, revealing their interrelations within a single artistic process.

The introduction of the concept of "integrative performance" and the disclosure of the systemic nature of Mishchenko's work for bayan ensemble through the prism of a new approach – comparative four-component analysis, which allows for a comprehensive assessment of the interaction of the artist's levels of creativity, determines the novelty of the proposed study.

Research results. *O. Mishchenko's legacy vividly demonstrates the multi-vector nature of his creative activity. His contributions as a performer, arranger, and researcher collectively define the phenomenon of integrative performance. The implementation of the comparative four-component method enables a comprehensive understanding of the interplay between these levels and illustrates the structural complexity of his ensemble work.*

Conclusion. *Through the prism of this methodology, the creative process in Mishchenko's arrangements, performances, and scholarly reflections emerges as an integrated system. Each level of activity interacts with and enriches the others, ensuring the multi-layered transformation of musical ideas into realized works. This approach not only highlights the artistic significance of Mishchenko's ensemble output but also establishes a methodological foundation for further study of structural processes in contemporary instrumental performance.*

Keywords: *bayan ensemble creativity; comparative four-component analysis; integrative performance; arrangement; musical work; creative process.*

*Стаття надійшла до редакції 3.01.2026,
рекомендована до друку 10.02.2026, оприлюднена 26.03.2026.*