



*Ансамблі
баяністів-акордеоністів
у навчальному процесі та виробничій практиці*

Частина 2

Його величність «ВАЛЬС»

Харків 2021

Департамент науки і освіти
Харківської обласної державної адміністрації
Харківський педагогічний фаховий коледж
Комунального закладу
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія»
Харківської обласної ради

Ансамблі
баяністів-акордеоністів у навчальному процесі
та виробничий практиці

Частина 2

Його величність «ВАЛЬС»

Навчально-методичний посібник

Харків 2021

Укладач – **Людмила СНЕДКОВА**, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя, викладач вищої категорії, викладач-методист педагогічного фахового коледжу Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради.

Рецензенти:

Юрій ДЯЧЕНКО – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

Олександр КРИГІН – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Комунального закладу «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, викладач ХПФК

А «Ансамблі баяністів-акордеоністів у навчальному процесі та виробничий практиці. Частина 2. Його величність «ВАЛЬС» Навч. - метод. посібник/ Уклад. Людмила СНЕДКОВА. Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2021. –108 с. – Ноти.

Навчально-методичний посібник укладено відповідно до Програм «Ансамблеве виконавство з методикою (баян, акордеон)», «Спеціальний музичний інструмент», «Акомпанемент», «Історія виконавства на народних інструментах», «Оркестровий клас» для здобувачів вищої освіти ЗВО мистецьких та музично-педагогічних напрямів.

В посібнику досліджується та аналізується досвід виконавства в різних жанрово - стильових напрямках та музикування дуетів баяністів-акордеоністів Слобожанщини, їх репертуар. Надбання кращих виконавців стануть у нагоді керівникам ансамблевих інструментальних колективів під час становлення власних пріоритетів виконавської діяльності.

Для поповнення та оновлення сучасного професійно-педагогічного репертуару укладач надає нотний матеріал, який майбутній керівник народно-інструментального ансамблю ЗЗСО має самостійно опанувати та аранжувати. Найбільш популярні вальси надані в злегшеному перекладенні. Запропонований музичний матеріал розрахований на різні рівні виконавської майстерності студентських та шкільних народно-інструментальних ансамблів.

Навчально-методичний посібник стане у нагоді здобувачам вищої освіти та викладачам ЗВО мистецького та музично-педагогічного напрямку II –IV рівнів акредитації, професійним концертним виконавцям та керівникам ансамблів різного складу.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ ДУЕТІВ БАЯНІСТІ СЛОБОЖАНЩИНИ.....	8
РОЗДІЛ 2.ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ АНСАМБЛІСТА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СЕМАНТИКИ.....	19
2.1. Про вибір репертуару.....	31
2.2. Функції інструментовки.....	32
РОЗДІЛ 3 ЖАНР ТАНЦЮ-«ВАЛЬС» У РЕПЕРТУАРІ БАЯНІСТІВ, АКОРДЕОНІСТІВ.....	35
Твори для самостійного виконавського опанування та аранжування	
3.1. «Маленький вальс». Муз. А. Комаровського.....	39
3.2. «Вальс». Муз. В. Гернштайна.....	39
3.3 «Вальс». Муз. А. Саліна.....	39
3.4.. «Вальс». Муз. Ф. Шуберта.....	40
3.5. «Вальс». Муз. В. Моцарта.....	41
3.6. «Вальс». Муз. Е. Гріга.....	42
3.7. «Вальс». Муз. О. Грибоедова.....	43
3.8 «Вальс». Муз. М. Огінського.....	44
3.9. «Вальс». Муз. Р. Глієра.....	45
3.10. «Повільний вальс». Муз. В. Мірзаліса.....	46
3.11. «Осінні мрії» . Муз. А. Райдермана.....	47
3.12. «Амурські хвилі». Муз. М. Кюсса. Переклад П. Говорушка.....	49
3.13 «Обірвані струни». Муз. П. Гапона. Переклад М. Акользіна.....	51
3.14.. «Над хвилями». Муз. І Ризаса. Переклад В. Кукіна.....	53
3.15. «Дунайські хвилі». Муз. І. Івановича. Переклад П. Говорушка.....	59
Твори для народно-інструментальних ансамблів	
3.16. «Доміно». Муз В.Феррарі. Переклад І. Снедкова.....	65
3.17. «Французький візит». Муз.У. Ютіла. Переклад І. Снедкова.....	72
3.18. «Брюсельские кружева». Муз. А. Астера. Переклад І. Снедкова	79

3.19. Феєрверк».Муз Б. Тіхонова. Переклад І. Снедкова	85
3.20. «Карнавал в Венеції». Муз. П. Фросіні. Переклад І. Снедкова	93
ПІСЛЯМОВА.....	105
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	107

ПЕРЕДМОВА

Виконавська творчість на народних інструментах є важливою складовою музичного мистецтва України. Поряд з цим сьогодні слід підвищувати інтерес до **вивчення регіональних традицій** розвитку народної інструментальної культури, які тісно пов'язані з формуванням і розквітом самобутніх осередків ансамблевого музикування в Україні.

У контексті сучасних концепцій мистецької освіти перевага надається творчому розвитку особистості на традиціях попереднього досвіду.

В навчальних планах багатьох ЗВО педагогічного напрямку нажаль відсутні дисципліни, які висвітлюють історію виконавства на музичних інструментах.

Викладачі закладів вищої педагогічної освіти під час занять з дисциплін професійної підготовки вчителів мистецтв («Ансамблеве виконавство з методикою (баян, акордеон)», «Спеціальний музичний інструмент», «Акомпанемент», «Історія виконавства на народних інструментах», «Оркестровий клас») поверхнево знайомлять студентів з традиціями та досвідом регіональних народно-інструментальних ансамблів.

В упорядкованому навчально-методичний посібнику укладач стисло надає історико-творчу інформацію **становлення Слобожанської народно-ансамблевої школи**, знайомить з досвідом кращих виконавців. Надана інформація стане у нагоді керівникам ансамблів під час становлення власних пріоритетів виконавської діяльності.

У закладах вищої освіти мистецького та музично-педагогічного напрямку дисципліни професійної і практичної підготовки виховують у здобувачів професійні навички ансамблевої гри, а також формують творчу дисципліну, глибоке розуміння ролі особистості під час музикування у колективі.

Під час навчання у класі ансамблю у виконавця розвивається художній смак, розуміння змісту, форми та стилю творів, що виконуються. Гра в ансамблі сприяє більш інтенсивному розвитку тембрового слуху, поліфонічного

мислення. Розвиваються та закріплюються навички читання нот з листа, транспонування, швидкої орієнтації у тексті, а також закріплюються знання з перекладання та аранжування.

Нажаль, досить відчутна не достатня кількість історико-методологічних розробок та посібників для практичного використання в навчальному процесі. Упорядкований навчально-методичний посібник стане у нагоді під час підготовці фахівців, які вільно орієнтуються у сучасних музичних напрямках.

Дисципліна «Ансамблеве виконавство з методикою» в закладах вищої освіти (далі – ЗВО) викладається на підставі нових навчальних планів та надає знання для ґрунтовної підготовки керівників гуртків (ансамблів), як для бакалаврів так і для магістрів. Магістри набувають всебічну підготовку як організатори музично-виховних заходів, керівники ансамблів. Ті здобувачі вищої освіти, які поновлюють навчання в ЗВО після набуття ступеня «бакалавра», за невеликий термін навчання (1 рік 4 місяці) удосконалюють раніше набуті методичні знання для керівництва (гуртками) ансамблевими дитячими колективами в закладах загальної середньої освіти (далі – ЗЗСО).

Матеріал, наданий в навчально-методичний посібнику, спрямован на удосконалення вмінь організації ансамблевої роботи з дитячими ансамблевими колективами (гуртками), як однієї з чинників підвищення ефективності й результативності освітньої діяльності, що поєднує загально-педагогічні й суто мистецькі завдання, закладає підґрунтя для виявлення творчих можливостей особистості в процесі колективної співпраці.

У першому розділі пропонуються до розгляду досвід роботи з ансамблем народних інструментів (в якому музикують споріднені інструменти), методичні основи організації освітнього процесу: розкривають принципи добору репертуару, основні етапи роботи над партитурою, особливості організаційно-педагогічної підготовки репетиційної роботи з ансамблем, принципи роботи над ансамблевим акомпанементом, специфіка організації і проведення концертних виступів колективу.

Головна задача дисциплін «Ансамблевого виконавства», «Історія виконавства на народних інструментах» – на підставах узагальненого історичного досвіду ансамблевого виконавства регіону підготувати випускників до практичної діяльності в якості керівників ансамблів та оркестрів, допомогти оволодіти комплексом знань, що необхідні для педагогічної та концертної діяльності.

В третьому розділі надані твори для самостійного опанування – завдання для самостійної роботи, які здобувач виконає використовуючи знання з дисциплін «Ансамблеве виконавство з методикою». «Аналіз музичних творів», «Хорознавство», «Оркестровий клас з практикою».

Укладач керувалась принципом формування репертуару доступного та цікавого для опанування здобувачами вищої освіти та керівниками професійних творчих колективів. Надані твори водночас цікаві як для виконавців, так і для слухачів.

РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОВІДНИХ ДУЕТІВ БАЯНІСТІВ, АКОРДЕОНІСТІВ СЛОБОЖАНЩИНИ.

Ансамблеве виконавство має давні традиції та є важливою складовою процесу музично-інструментальної підготовки. Сьогодні значно підвищився інтерес до вивчення регіональних традицій та новаційну галузі народної інструментальної культури у зв'язку з реструктуризацією та гуманізацією системи музичної освіти.

Художні орієнтири, трансформовані в камерно-інструментальному жанрі сьогодні, визначаються спрямуваннями загального культурного процесу. Ансамблі баяністів, акордеоністів є творчою лабораторією у пошуках нових образно-стильових напрямків української музики і форм взаємодії композиторської та виконавської творчості.

Інтерес композиторів і виконавців до камерно - інструментальної творчості спричинив появу численного музичного доробку, що став окрасою сучасної української музики. При цьому визначилися певні регіональні ознаки камерно-інструментального музикування, зумовлені не лише традиціями музичного життя, але й суто індивідуальними рисами художнього світогляду виконавців. Як зазначила науковець Н. Дика: «Діяльність нового покоління митців в різних регіональних школах активізувала українську камерно-інструментальну творчість» [5, с. 11].

Метою даного розділу навчально-методичного посібника є надання аналізу жанрово-стильових і виконавських особливостей провідних дуетів баяністів в Слобожанщині, які стануть у нагоді сучасним ансамблістам.

Активна концертна діяльність фундаторів Харківської баянно-акордеонної школи в 50 – 90-хх рр. ХХ сторіччя В. Подгорного, В. Сухініна, В. Овода, П. Потапова, І. Кріцина, В. Дядечка, О. Назаренка, А. Куриська, Ю. Авраменка, Т. Большакової, О. Гуріна, І. Липницького, Л. Гури, В. Лісневського, С. Сердюка, О. Міщенко, І. Снедкова, А. Гетьмана,

Д. Шаршоня, А. Стрільця, А. Гейко та інших виконавців та викладачів музичних факультетів та мистецьких вузів Слобожанщини. сприяли утвердженню регіональної виконавсько-ансамблевої школи в соціокультурному просторі України. [17, с. 43].

Баянні дуети (однорідні ансамблі) стали класикою народно -ансамблевого жанру. Саме баянні дуети *встановили традицію* перекладень творів західноєвропейської та російської музики як основи народно-ансамблевого репертуару.

Поряд з цим відбулося посилення взаємозв'язку «виконавство – композиторська творчість». Спрямованість музикантів на гру в ансамблі мала два аспекти: *просвітницький* (пов'язаний з активною концертною діяльністю в широких колах слухачів Слобожанщини) і *творчий* (пошуки нових композиторських і виконавських засобів виразності) [20, с. 38].

У дуєті баяністів як різновиді ансамблевого музикування знайшли прояв багато тенденцій, що властиві українській культурі в цілому: неоромантизм 70х років проявився в збагаченні жанру обробки; постмодернізм культури кінця 90х років вплинув на трансформацію провідних жанрів баянно-ансамблевого репертуару (транскрипції, фантазії, перекладення).

Першим професійним концертуючим ансамблем став дует баяністів у складі **«Ігор Липницький – Леонід Гура»**. На початку 70-х років їх творча діяльність була дуже плідною, навіть зразковою. Зворотною подією в творчості саме цього дуєту є придбання багатотембрових готово-виборних баянів. Ця конструкція увійшла до ужитку, як відомо, приблизно у кінці 50-х років, але поширювалася дуже повільно, по-перше, із-за дорожнечі виробництва, а по-друге, через інерцію поглядів на народний інструмент. До моменту придбання І.Липницьким і Л. Гурой інструментів, цей вид баяна вже завоював сольну концертну естраду, але ансамблеве виконання тільки зароджувалося. Саме ансамбль Липницького-Гури стоїть у витоків традиції концертуючих дуєтів на готово-виборних багатотембрових баянах.

Дует баяністів за короткий час підкорив вибагливого слухача і став першим професійним концертуючим колективом Харківської обласної філармонії. З величезним успіхом проходили їх концерти в багатьох містах України, в Москві, Сибірі, Польщі, Італії. Саме з їх іменами пов'язані перші перемоги харківських ансамблістів на міжнародних конкурсах. Яскравий концертуючий ансамбль став прикладом для наслідування, підтримуючи прагнення молодих музикантів в досягненні високої майстерності. Вони продовжували затверджувати власний шлях аранжування, вибір репертуару, тип і характер баянного стилю музикування. [18, с. 38].

Особливістю репертуарної політики дуету баяністів у складі І.Липницького – Л. Гури стала важлива для виконавців можливість бути співавтором композитора. Саме тому аранжування творів у виконанні цього дуету відрізняються високою якістю і художньою повноцінністю. Найважливішим завданням на шляху самовдосконалення було створення власного репертуару. Саме *створення*, оскільки оригінальних творів для такого складу ще не було. Ансамбль прагнув перейти від легкожанровості до глибоких високохудожніх пластів класичної музики, освоєння різних музичних стилів, жанрів, способів музичного вираження.

Так, репертуар ансамблю складався з самостійних аранжувань (перекладень) як сольного баянного репертуару, так і класичних оркестрових творів. У репертуарі цього дуету звучали інвенції Й. С. Баха, Перша сюїта з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» Е. Гріга, «Російська фантазія» В. Подгорного, «Російська» з балету «Петрушка» І. Стравінського, п'єси І. Альбеніса «Астурія» і «Кордова». Тривали пошуки і в жанрах народної музики. Примітно, що при виборі творів музиканти не робили ніяких знижок на специфіку баяна, прагнучи здолати обмеженість його можливостей. Спеціально для цього дуету харківськими композиторами А. Гайденком, М. Стецюном та іншими написана ціла низка творів. Але особливо багато в списку репертуару власних перекладень, фантазій, рапсодій і концертних п'єс на народні теми

відомого баяніста і композитора В. Я. Подгорного (Фантазія на тему Гершвіна «Коханий мій», українська народна пісня «Повій, вітре, на Вкраїну», «Циганська рапсодія», «Ах, ты, душечка», «Ах, ты, ноченька»), з яким ансамбль роками підтримував творчі зв'язки. Дует баяністів за короткий час зумів підкорити слухача і стати першим баянним ансамблем, який повсюдно презентував харківську народно-інструментальну ансамблеву школу

Для загального стилю музикування баянного дуету **«І.Липницький – Л. Гура»** притаманні такі риси, як: *високий технічний рівень* (ознака професійності) та *перевага творів* західноєвропейських та російських композиторів XIX –XX століть. З точки зору психології впливу на масову свідомість слухачів дует баяністів за короткий час привернув увагу до баянної музики перебірливого слухача.

Саме з їх іменами пов'язані перші перемоги харківських ансамблістів на міжнародних конкурсах. Яскравий концертуючий ансамбль став прикладом для наслідування, підтримуючи прагнення молодих музикантів в досягненні високої майстерності. Вони продовжували затверджувати власний шлях аранжування, вибір репертуару, тип і характер баянного стилю музикування. На відміну від попередників-фундаторів цей стильовий орієнтир був спрямований на ствердження ідеалів академічного музичного мистецтва.

Отже, баянний дует як різновид ансамблевої творчості з однорідним тембровим складом став *академічним* зразком баянного мистецтва. Саме у цьому жанрі надалі на Харківщині будуть закладені традиції баянного ансамблевого мистецтва. Так, поряд з цим ансамблем почали свою творчу діяльність однорідний за складом інструментів дует **«Олександр Міщенко – Ігор Снедков»**.

Дует баяністів у складі **«О. Міщенко – І. Снедков»** у 80-90-ті роки минулого століття отримав широке визнання на Україні та за її межами, швидко завоював популярність як в професійних, так і любительських колах. Цей дует став дипломантом III Всеросійського конкурсу виконавців на народних

інструментах (Тула, 1986 р.), лауреатом I премії міжнародного конкурсу в Німеччині (Клингенталь, 1996 р.), лауреатом III премії міжнародного конкурсу відеозаписів «Кубок Далекого Сходу» (Владивосток, Росія) та ін.

У співдружності з композиторами України (В. Подгорним, Ж. Колодубом, А. Гайденком, Ю. Кукузенком, В. Золотухіним) було створено і виконано багато нових оригінальних творів для дуету баянів, що доповнили ансамблевий репертуар, дали поштовх до подальшого розвитку нових жанрів баянної ансамблевої гри. Це такі твори, як: «Вечір в горах» А. Гайденка, «Серенада» В. Золотухіна. Основою репертуару все ж залишався жанр «обробки» («Циганська рапсодія», «Імпровізація і токато», «Концертний вальс» В. Подгорного, «Коханий мій» Дж. Гершвіна, Сюїта-жарт «Подорож сіренького цапка» Ю. Кукузенка, «Літо» з циклу «Пори року» А. Вівальді, «Наварра» П. Сарасате¹.

В малочисельних публікаціях і досі немає розгорнутої, вичерпної характеристики виконавської інтерпретації творів дуету баяністів **«О. Міщенко – І. Снедков»**.

Як виняток, наведемо думку доктора мистецтвознавства М. Імханицького. У зв'язку з ювілеєм дуету він зазначає в бюлетені «Народник» (за 1999 рік): «Двадцятиріччя творчої діяльності одного з найцікавіших серед сучасних баянних ансамблів – харківського дуету баяністів у складі лауреатів міжнародних конкурсів О. Міщенка і І. Снедкова – представляється мені явищем примітним. Своєю яскравою грою музиканти багато в чому сприяли розвитку ансамблевого виконавства наших днів, спонукали ряд відомих

¹ Досвід ансамблевої творчості підштовхнула Олександра Міщенка власне до наукового осмислення концертно-виконавської діяльності (вже після закінчення виконавської діяльності в дуеті). Його статті про принципи підбору репертуару для ансамблю баяністів [5, с. 86-96], про психологічну сумісність в дуетах [4, с.117-119] є вагомим вкладом в музикознавство стосовно ансамблевого виконавства на народних інструментах. Особливо цінними є його практичні зауваження щодо принципів перекладення класичних творів доби бароко, класицизму західноєвропейської музики – основи репертуару ансамблю народних інструментів.

композиторів активізувати свою роботу по поповненню ансамблевого баянного репертуару» [7, с. 37].

Отже, надамо власну характеристику цьому колективу в аспекті проблем ансамблевого мислення та інтерпретації. У творчому процесі сумісного музикування учасники баянного дуету «**О. Міщенко – І. Снедков**» приділяли велику увагу тембровій специфіці звучання ансамблевого твору.

Творча діяльність дуету у складі «**О. Міщенко – І. Снедков**» відобразила спільне прагнення музикантів – віднайти власну відповідь на об'єктивно існуючі вимоги виконавської культури доби постмодерну. Поєднання композиторської та виконавської діяльності в одній особі; досконале володіння технікою гри; створення власного універсального репертуару обумовлюють концептуалізацію народно-інструментальної поетики музикування (у порівнянні з попередниками).

Розподіл на сольну та акомпануючи функцію відбувався як творчий процес: у залежності від стилю виконуваного твору обиралась партія, присвячена мелодичному викладу, що відповідає за синтаксичну структуру (мотив, фраза, речення). Однак драматургія музичного образу складається не лише з провідного фактурного пласта: багато що залежить від фактурної підтримки – інших пластів інтонаційної цілісності. Результатом сумісного музикування має бути художня єдність усіх функцій та структурних елементів тексту.

Виконавська інтерпретація творів цього дуету характеризується синтезом тембрової колористики з умінням вибудувати спільний план музично-виконавської драматургії. Звідси прослідковується інтерес до раціоналізму та інтелектуалізації в процесі роботи над виконанням, до вироблення виконавської логіки мислення. При цьому існує націленість на почуття міри у співвідношенні емоційного і інтелектуального, спонтанного і логічно вибудованого планів.

Отже, виконавська інтерпретація дуэта «**О. Міщенко – І. Снедков**» заснована на втіленні *принципа ансамблевого мислення*, яке має прояв

у злагодженості звучання, зіграності, темпо-артикуляційній синхронності. Діяльність цього ансамблевого колективу характеризувалась творчою багатогранністю та поліфункціональністю: музиканти водночас є і аранжувальниками, і педагогами, і методистами. Даний комплекс цілком відповідав концертній практиці музикантів.

Відмінною рисою виконавського стилю дуету баяністів «**О. Міщенко – І. Снедков**» є гармонійне поєднання трьох напрямків в їх концертних програмах:

1) класична музика Західної Європи в перекладенні (наприклад, А. Вівальді «Зима» з циклу «Пори року», Й. С. Бах «Концерт ре мінор»);

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, як відомо, 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). Перекладення творів композиторів-романтиків (наприклад, П. Сарасате «Наварра») яскраво індивідуальні по загальному колориту і виконавській стилістиці (тембрової, регістрової, артикуляційно-штриховій).

Стосовно другої групи творів, куди відносяться твори Д. Гершвіна, А. Дулева, В. Власова, В. Подгорного слід відзначити такі якості виконавської інтерпретації дуету, як втілення специфічних ефектів та фактурно-темброво-колористичних можливостей.

Обробки народних пісень спираються на варіантно-варіаційний метод розвитку матеріалу, що являє собою певні труднощі з погляду вибудовування

виконавської драматургії. У цьому сенсі дует **«О. Міщенко – І. Снедков»** майстерно володіє цим мистецтвом. Артистизм, чарівність, тонке ансамблеве почуття допомагають виконавцям у побудові композиційного цілого творів, яскравої образної драматургії.

Найбільш цінною складовою концертного репертуару дуету стали оригінальні композиції авторів академічного напрямку В. Золотарьова, В. Подгорного та ін. З моменту затвердження готово-виборного багатотембрового інструменту (починаючи з кінця 70-х років), можна говорити про самодостатність концертного репертуару для баяна та про його новий статус. Зокрема, М. Імханицький зазначає: «<...> Натхненна гра колективу зацікавила багатьох композиторів. Для них стали писати не тільки харківські композитори Володимир Подгорний, Анатолій Гайденко, Володимир Золотухін, але й відомий московський композитор Микола Корндорф, киянка Жанна Колодуб, для дуету поляк Богдан Преч написав свою п'єсу «Ассо-дуо» [7, с. 38].

Основні відмінні риси виконавської концепції оригінальних творів – це наявність нового типу мислення, що припускає новий тип виконавської культури на інструменті; не тільки віртуозність викладу матеріалу, але й зміст, пошук нової художньої виразності. Звідси – ускладненість музичної мови, велика глибина, психологічність. З точки зору виконання, ця музика висувала нові завдання: освоєння раніше невідомих, новаторських аспектів (акустичних, технологічних, виразних). У виконанні дуетом «Рондо» В. Золотарьова привертає блиском і віртуозним розмахом, стабільністю звукообразного руху, чому сприяє мірність ритмічної пульсації. Відзначимо стрункість загального драматургічного плану, яскравість контрастів, продуманість рішення кульмінаційної лінії. Слід підкреслити, що дуету баяністів у складі **«О. Міщенко –І. Снедков»** на етапі їх активної концертної діяльності були притаманні жанрова всеосяжність і універсалізм стильового діапазону виконуваної музики.

Загальний рівень виконавської культури дуету свідчить про глибокий професіоналізм. Професійний слухач в цьому відзначає, в першу чергу, почуття ансамблю: єдність «дихання» і виконавського відчуття форми, взаємодоповнення (комплементарність) головної і другорядної функцій (рельєфу і фону). Єдність пульсації під час виконання виявляється на синтаксичному рівні як метро-ритмічне взаємодія тематизму двох партій, а на рівні всієї форми – це міра відповідності основних драматургічних моментів образного розвитку в музиці, їх ототожнення в єдиному образному русі.

Партнери, безумовно, є яскравими особистостями і мають відмінності у індивідуальних рисах (батьківського генокоду, характеру, сценічної поведінки тощо). Манера виконання О. Міщенка вирізняється дисциплінованістю думки, строгістю 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. Аналіз запису компакт-дисків дозволяє говорити про це лише на підставі слухових вражень (поза зорового ряду).

Музичне виконання ансамблю багатьох творів вирізняється проникливістю, багатством артикуляційної палітри, неабиякою технічною майстерністю і щирістю. По радіо звучали твори, записані виконавцями в Києві в фонді Українського держтелерадіо. На Центральному телебаченні відбулась передача «Грають Олександр Міщенко та Ігор Снедков», їх виступ зайняв значне місце і в іншій передачі Центрального телебачення – «Грають ансамблі ГМШ ім. Гнесіних» [7, с. 38].

Творчий союз дуету баяністів у складі «**О. Міщенко – І. Снедков**» не залишився непоміченим: творчість музикантів посіла чільне місце в історії ансамблевого музикування на народних інструментах не тільки в Україні, але й

за її межами. Далі діяльність О. Міщенка і І. Снедкова позначена плідною педагогічною роботою на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Після 1998 року І. Снедков «<...>продовжив свою концертну діяльність в ансамблях. Опрацювавши нові форми музикування він створив нові колективи, в яких баяну належала почесна місія лідера» [25].

Серед розмаїття ансамблевих форм музикування баянний дует як різновид камерного виконавства історично сформував власну функціональну модель, яка базується на співвідношенні двох функцій-партій – сольна та акомпанемент. Якщо учасники дуету співпрацюють на паритетних засадах, виникає відповідна ситуація: перша та друга партії чергуються. І у такий спосіб підтверджується рівноправність учасників ансамблю. Чинник віртуозності, або стильової упередженості не береться до уваги. Так, дует баяністів «**О. Міщенко – І. Снедков**» репрезентував саме такий академічний підхід до формування стилю діяльності колективної творчості: обидва учасники виступають і як солісти, і у функції супроводу. Тембральне розмаїття є практично невичерпним, хоча існують певні закономірності, які не можна порушити (зокрема, реєстровка): відбувається розподіл функцій тембральності музичного тематизму – реєстри мають диференціацію на виклад мелодії, контрапункту та акомпанементу. Після створення першої версії музиканти перевіряють, наскільки вдало складаються виписані партії.

Баянні дуети стали зразком народно-ансамблевого жанру для подальших поколінь музикантів. Саме баянні дуети *встановили традицію* перекладень творів західноєвропейської та російської музики як основи народно-ансамблевого репертуару. Разом з тим відбувалося посилення взаємозв'язків в системі «виконавство – композиторська творчість – освіта» як гарант формування професійної школи ансамблевої гри на народних інструментах.

Втім, композиторській творчості в сфері народно-інструментального музикування притаманні специфічні риси впливу виконавця на характер

трактування композиторського тексту. Цей різновид співтворчості отримав спеціальну дефініцію – *«композиторсько-виконавська інтерпретація»*.

Всебічний обмін досвідом, а також демонстрація власних здобутків знаних виконавців-інструменталістів спонукала до власної творчості талановитих студентів-виконавців, які створюють однорідні по інструментальному складу ансамблі. Найяскравіші імена серед дуетів баяністів Слобожанщини – «Д. Шаршонь – А. Гетьман»; «А. Акулов – В. Василенко»; «А. Агаєв – Р. Столбунов»; «Л. Верещако – Д. Жаріков»; «Р. Кудря – П. Архіпенко». Ці молоді творчі колективи постійно знаходились на стадії активного творчого пошуку та мали великі виконавські можливості, що підтверджались перемогами на національних та міжнародних конкурсах.

Наведемо для прикладу лауреатів ансамблевого класу І. І. Снедкова та О. В. Міщенко:

- **«Андрій Гетьман – Дмитро Шаршонь»**. Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах, м. Донецьк 1991; міжнародний конкурс «Фогтландські дні музики», м. Клінгенталь (Німеччина) 1993 р. міжнародний конкурс «Фогтландські дні музики», м. Клінгенталь (Німеччина) 2000 р.;

- **«Андрій Акулов – Володимир Василенко»**: міжнародний конкурс м. Пшемшилль (Польща) 2002 р.; міжнародний конкурс «Синій птах» м. Севастопіль (Крим) 2002, міжнародний конкурс м. Вроцлав (Польща) 2006 р.

- Дует у складі студентів **«Роман Кудря – Павло Архіпенко»**: міжнародний конкурс «Самородки», м. Севастополь, 2011 р.; «Perpetum mobile» м. Дрогобич, 2012 р.

У 1999 р. почав свою діяльність дует баяністів у складі **«А. Гетьмана – А. Шаршонь»**. У молодих талановитих солістів народилася ідея спільного музикування заради поїздки на конкурс в Німеччину (Клінгенталь), де вони згодом теж отримали I премію. Цей дует довів виконання відомих творів до досконалості передусім в плані ансамблевого звучання. В їх виконанні

запам'ятались такі твори, як «Рондо-капрічіозо» В. Золотарьова, «Пори року» А. П'яцолі, «Танець з шаблями» А. Хачатуряна. Дует активно вів творчу громадську діяльність, беручи участь в концертах, конкурсах і фестивалях на Україні і в Росії.

Жива практика ансамблевого музикування за участю двох баянів другої половини ХХ ст. на Слобожанщині відбила спільне прагнення музикантів відповідати новим, об'єктивно існуючим вимогам виконавської культури. До таких відносяться: поєднання композиторської та виконавської творчості; досконале володіння технікою гри; створення універсального репертуару; використання елементів театралізації. Цілісний погляд на процеси розвитку ансамблевого музикування в харківському регіоні дає підстави припустити, що процес становлення цього виду народного музикування ще далеко незавершений: спостерігається прагнення розширити репертуарні кордони та виконавські можливості.

На прикладі аналізу діяльності провідних дуетів баяністів Слобожанщини можна стверджувати, що **баянний дует як різновид ансамблевого музикування з однорідним тембровим складом**, став *академічним* зразком баянного мистецтва. Саме у цьому жанрі в Слобожанщині закладені традиції баянного ансамблевого мистецтва, виконавської школи **високої професійної культури**.

РОЗДІЛ 2. ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ БАЯНІСТА-АНСАМБЛІСТА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СЕМАНТИКИ [25].

До стабільних чинників музичного мислення виконавця-ансамбліста належать такі ознаки: розуміння образного змісту твору; досконала ансамблева техніка, ідентичність артикуляції та штрихів, синхронність метроритму і темпу, динамічно-тембровий баланс; єдність інтелектуально-духовної діяльності під час музикування, наявність паритету при збереженні істотних рис кожної

індивідуальності. Лише в цьому випадку, як відомо, виникає справжня синхронність ансамблевого звучання, що забезпечує максимальну узгодженість партій.

В ансамблі баяністів звуки і паузи точно скоординовані в часі. Виникає настільки органічна єдність музичного інтелекту і волі, коли відчуття індивідуального **Я** кожного ансамбіста поєднується з монолітним **МИ**.

Істотним засобом адекватної передачі образного змісту музичного твору при ансамблевому музикуванні є темброва драматургія. Як відомо, композитори не завжди вказують регістри, тому ансамбісти самостійно вибудовують темброво-регістрову драматургію твору. За допомогою зіставлення тембрів вони свідомо розшаровують музичну фактуру, розкриваючи функціональні зв'язки розділів форми. Продуманим вибором тембрових регістрів ансамбісти досягають багатства звукового колориту, виявляють конструктивні особливості твору, його архітектоніку.

Синхронність інструментального звучання як ознака ансамблевого мислення виникає в результаті єдиного розуміння партнерами темпу, метра і ритму. У процесі виконання твору музиканти дотримують того темпу, у якому найточніше виявляються суть художнього образу, індивідуальні ознаки, притаманні саме цій творчій співдружності. Найважливішу роль в ансамблевому музикуванні відіграє відчуття єдиного метроритмічного пульсу. З одного боку, воно дозволяє виконавцям точно фіксувати атаку, ведення і завершення кожного звука; з іншого — надає звучанню стійкості, стрункості, внутрішньої пружності.

Досягненню ансамблевої єдності значною мірою сприяє такий спосіб комунікації, як візуальне спілкування. Необхідність візуальних контактів при грі в ансамблі баяністів обумовлена організацією музичного твору, у якій багато тематичних діалогів, тембрових перегуків голосів, наявна емоційна сугестія, що сприяє паритету та водночас концептуалізації кожного учасника творчого процесу.

Одним з дієвих виразних засобів виконання є динаміка. Її уміле використання допомагає повніше розкрити загальний характер музики, передати її емоційний зміст, підкреслити конструктивні особливості форми музичного твору. Різні елементи фактури звучать на різних динамічних рівнях, увиразнюючи ступінь інтенсивності звуку. Деякі голоси (проведення тем) звучать м'яко, інші — яскравіше, треті — відіграють головну роль. Виконавці чітко виявляють ієрархію фактурних ліній.

Визначним у цьому процесі семантизації є виконавська концепція твору, завдяки чому визначається приналежність до того або іншого стилю музикування — академічного, фольклорного, з елементами джазу і кантрі.

Означені позиції допоможуть систематизувати спостереження і теоретичні узагальнення про ансамблеву природу виконавства.

Усвідомлення стильової та жанрової специфіки ансамблевої музики за участі баяна й акордеона, представленої на початку ХХІ ст. розмаїттям індивідуально-авторських рішень (як композиторських, так і виконавських), є актуальним питанням сучасного музикознавства.

Якщо врахувати ті факти, що ансамблеве музикування за участі народних інструментів було прикладною побутовою сферою музичного мистецтва, а в другій половині ХХ ст. зазнало впливу складних й суперечливих жанрово-стильових дифузій європейського музичного поставангарду та стильової еkleктики популярної музики, актуальності набуває вивчення її в контексті загальних музично-художніх процесів.

Масштабне, хоча і неоднорідне в стильовому аспекті явище сучасного музичного мистецтва, ансамблеве музикування за участі баяна та акордеона актуалізує потребу вивчення його як самостійної жанрово-стильової сфери вітчизняної (європейського музичного мистецтва загалом) зі своїми сформованими традиціями.

На початку XXI ст. воно розвивається в контексті взаємодії та художньо-мистецького синтезу специфічних етнокультурних і академічних тенденцій, набуваючи непересічних результатів.

Завданням цього дослідження є класифікація різновидів існуючих ансамблів народних інструментів за участі баяна та акордеона задля оцінки жанрово-виконавської специфіки ансамблів Слобожанщини.

Визначимо найвідоміші ансамблеві колективи Слобожанщини, що розрізняють за:

1) інструментарієм: однорідні та неоднорідні, підвиди визначаються за поєднанням темброво-споріднених народних інструментів (бандура і гітара); темброво-споріднених народних і класичних інструментів (баян і флейта); темброво-відмінних народних інструментів (баян і бандура); темброво-відмінних народних і класичних інструментів (акордеон і віолончель). Це такі ансамблі, як: «Цим-Бан-До» (ХДАК, керівник Н. Мельник); «Стожари» (ХДАК, керівник О. Савицька); квіртет народних інструментів «ГД» (керівник Л. Верещако); ансамбль під керуванням А. Мовчана, ансамбль «Ах, гітара» (керівник О. Тулінов); ансамбль «Весела банда» під керуванням Ю. Дьяченка; ансамбль театру «Розмарія» (керівник А. Шейко);

2) побутуванням: автентичні (у народному середовищі з використанням традиційної музики); аматорські колективи як перехідний вид, що став сполучною ланкою між автентичним та професійно-академічним народно-інструментальним ансамблевим мистецтвом; професійно-академічні: «Ярмарок» Харківський обласний дім народної творчості (керівник В. Гейко), «Веселі лошкарі» (ХГПА, керівник заслужений артист України С. Добров);

3) репертуаром: академічні народно-інструментальні ансамблі (камерно-інструментальні ансамблі, камерні вокально-інструментальні ансамблі); джазові та естрадні ансамблі з використанням народного інструментарію. Назвемо такі ансамблі, як «3+2», «Сірий Фолк», «Гротеск» (ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, керівник М. Данилюк); ансамбль «Симфоджаз» (керівник А. Акулов).

Сучасні ансамблеві колективи за трьома визначеними критеріями належать до ансамблів малих форм змішаного жанру.

Аналіз виконавської інтерпретації обраних колективів – виявити специфічні риси ансамблевого музикування Слобожанщини як систему принципів та способів виконавського мислення. Методика такого аналізу складалась з певної послідовності:

- * визначення специфіки репертуарної політики ансамблевого колектива;
- * ансамблеве почуття учасників колективу;
- * визначення жанру музичного твору, його стилістики;
- * аналіз музичного тематизму за драматургічними функціями (експозиція, розвиток, реприза, кода);
- * виконавська семантика (темпоритм виконання (у порівнянні з оригіналом) партитур; артикуляційний комплекс; темброва драматургія; фактурні особливості; динамічна партитура;
- * характеристика міри втручання в композиторський текст.

Як відомо, друга половина ХХ ст. стала більш динамічною і радикальною епохою в розвитку художньої творчості, що поставила під сумнів устояні естетичні норми та канони, закони комунікативних можливостей мистецтва, у тому числі, і музичного. Розвиток різних видів сучасного мистецтва характеризується безліччю суперечливих напрямків, концепцій, нових естетичних принципів. Естетичну базу мистецтва другої половини ХХ ст. складають ідеї постмодернізму, серед яких можна виділити терпимість до експериментів, космополітизму індивідуалізму. У зв'язку з цим, у музичному мистецтві даного періоду можна визначити ряд художніх принципів, що з'явилися для нього провідними.

У зв'язку з переосмисленням естетичних уявлень у мистецтві другої половини ХХ ст. та у музичній творчості цього історичного періоду спостерігається тенденція до відходу від жанрово-стильових норм і канонів, що

привела до множинності і розмаїтості творчих експериментів. Ця обставина породжує в ансамблевому музикуванні таке явище, як полістилістика.

Ансамблі (дуети) за участю баяна, акордеона виробили власні жанрово-виконавські критерії творчої діяльності. Особливий інтерес представляє жанровий вибір репертуарів ансамблів.

Жанрові перетворення пов'язані з корінною зміною головних тенденцій виконання у зв'язку з процесами академізації. Стилістична зміна музики для баяна, акордеона викликана впливом кращих зразків сучасної музики, переосмисленням композиторами підходів до способів виразності, композиторської техніки, характерними для культури ХХ століття увагою до процесів звукоутворення та звуковидобування.

Слід враховувати, що процес академізації народних інструментів зумовив формування жанрів оригінальних творів і великих жанрів. В результаті відбулася корінна трансформація в жанровій сфері музики для народних інструментів: від аматорських – до академічних; від перекладень – до оригінальної музики; від оригінальної музики, заснованої на класичних традиціях, – до вільнішого втілення композиторських прийомів; від сольного виконання – до жанрів ансамблевих (як іншому ступеню формування музичного мислення).

Процес академізації народних інструментів вплинув також на просвітницьку функцію ансамблів за участю баяна та акордеона (пов'язану з активною концертною діяльністю) та їх творчу спрямованість. Ансамбль став творчою лабораторією у зв'язку з тим, що його учасники самі створювали репертуар у вигляді перекладень, транскрипцій і цим стимулювали композиторську діяльність по створенню оригінального репертуару для народних інструментів.

Жанрова система ансамблю народних інструментів "3+2" під керівництвом І. Снедкова (1998) відкриває новий етап розвитку ансамблевого жанру,

пов'язаний з популяризацією ансамблів малих форм змішаного типу в Слобожанщині.

Пошук нової концепції народно-інструментального ансамблевого музикування йшов з кінця 80-х років ХХ ст. не лише через розкриття технічних й темброво-виражальних можливостей інструмента, але й завдяки зростанню особистісного «рейтингу» українських баяністів-віртуозів (пізніше і акордеоністів). Народження не одного-двох, а цілої низки ансамблів йде не спорадично, а за принципом «геометричної» піраміди. Спостерігається прагнення ще більш розширити не лише темброву, але й жанрову амплітуду ансамблю – стверджуються на концертній сцені політемброві склади виконавців. За рахунок підключення власних креативних керівників до збагачення репертуару, постійно відбувається його оновлення транскрипціями та оригінальними творами.

Академічне виконавство дуетів (за участю баяна, акордеона), інтенсивно розвиваючись протягом останніх кількох десятиліть, опинилось у фарватері новітніх глобальних тенденцій розвитку культури, орієнтованих передусім на комерційність, зазнаючи впливу змін у мисленні музиканта, використовуваних ним технологій, змін суспільної свідомості. О. І. Трофимчук зазначає: «Сьогодні, щоб об'єктивно розглядати історію української народно-інструментальної культури, слід, очевидно, абстрагуватися від поняття європейського музичного академізму як єдино можливого у розвитку народно-інструментальної музичної творчості» [25, с.10].

Мішані ансамблі народних інструментів за участю баяна та акордеона пройшли значну еволюцію як у комплектуванні, так і в репертуарному мисленні. Основу концертного репертуару складають аранжування класичної музики, фольклорні обробки, нерідко здійснені керівниками колективів та оригінальні композиції керівників колективів, зрідка доповнені творами професійних композиторів. Ті ж самі закономірності спостерігаємо й у функціонуванні змішаних ансамблів.

Надамо загальне визначення терміну для подальшого обговорення його категоріального змісту в контексті народної інструментально-ансамблевої культури Слобожанщини

Отже, ансамбль – колектив з декількох музикантів (2-11), кожний з яких, виконуючи самостійну партію, тісно і безпосередньо взаємодіє з партнерами для досягнення спільної мети – виконання музичних творів. У такому понятійному трактуванні, на наш погляд, закладена не лише специфічна відмінність ансамблевого виконання від сольного й оркестрового, але й усвідомлюється соціально-психологічна природа ансамблевого музикування.

У музичних довідниках термін «ансамбль» (від французького – ensemble) означає єдність, узгодженість дій і має відношення як до групи виконавців, так і до складу інструментів. Зустрічаються й інші трактування цього поняття, де ансамбль, наприклад, розглядається як «невелика група музикантів, кожний з яких виконує самостійну партію» [13].

Поняття «ансамбль» використовується також для характеристики синхронності колективного музикування. Тому можна віднайти такі словосполучення, як:

- * «інтонаційний ансамбль» (стосовно інтонаційного строю інструментів);
- * «метро-ритмічний ансамбль» (ступінь виконавської узгодженості ритмічного темпо-руху твору);
- * «динамічний ансамбль» (врівноваженість звучання інструментів, його відповідність основним функціональним компонентам фактури).

Як бачимо, усі наведені терміни за змістом торкаються суто виконавчої, технологічної сторони ансамблевої гри. Найбільш прийнятне для нас визначення сутності ансамблю знаходимо у книзі Є. Максимова «Ансамбли и оркестры русских народных инструментов », де визначальною ознакою відмінностей між оркестром і ансамблем ставиться кількість музикантів, що виконують одну і ту ж партію [11, с.84]. До подібного висновку приходять М.Моїсеєва, яка вважає за ансамбль «інструментальний склад, у котрому кожна партія подається одним виконавцем» [14, с. 37].

Л. Гаккель підкреслював такі найважливіші ознаки жанру як склад і тип музикування. Автор підкреслює взаємозв'язок ансамблю з жанром як типом композиторської творчості, що історично склався. Визначення терміну «ансамбль» є найбільш широким і поширеним, оскільки воно спирається на розуміння жанру ансамблю, що склалося в академічній науці, з урахуванням усього історичного досвіду музично-композиторської практики від XVI до XXI століть.

Звернемося до найважливішої тези Л. Гаккеля, в якій розкривається специфіка ансамблю з точки зору виконавця. Автор вважає, що мистецтво ансамблевого виконання ґрунтується на вмінні виконавця співвіднести свою художньою індивідуальність, пошуки виконавської стилістики з «...індивідуальністю, стилем і прийомами виконання партнерів, що забезпечує злагодженість і стрункість виконання в цілому» [4, с. 170-171].

Найважливішими позиціями, що мають значення для виховання ансамблевого мислення (і відповідно до методики аналізу виконавського стилю ансамблевої музики), є наступні:

- 1) колективний характер творчості: виконавський стиль визначає не одна людина (Я), а співавторство багатьох індивідуальностей – (МИ), що відповідає генетичній назві цієї групи (народні інструменти);
- 2) наявність лідера з яскраво визначеною виконавською індивідуальністю;
- 3) система технічних прийомів – техніка, рівень досконалості виконання – залежить не лише від суб'єкта виконання, але й об'єктивних установок на певний жанрово-виконавський часопростір (наприклад, акустично-просторових факторів організації концертних умов; розподілу функцій музичного тематизму серед багатьох солістів, що вимагає тембрового-фактурного балансу);
- 4) відповідність семантики виконуваних творів вимогам інтелектуально-стильової гри, що складає зовнішню форму концертної подачі музичного твору;
- 5) психологія сприйняття ансамблевих жанрів має специфічні настанови, що враховують візуальний контакт, видовищність, розважальність тощо.

Звернемось до монографії І. Польської «Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика», в якій автор запропонував теоретичну концепцію тлумачення природи ансамблю на ґрунті академічної західноєвропейської музики [18]. Камерний ансамбль є особливою сферою функціонування музичного мистецтва, що відноситься як до композиторської творчості, так і до виконавської діяльності (професійної чи аматорської). Автор доводить, що камерний ансамбль як явище культури є феноменом замкнутого спілкування і взаємодії обмеженого числа учасників в невеликому обмеженому просторі за допомогою спільного емоційного переживання і інтелектуального осмислення витвору камерно-музичного мистецтва [18].

І. Польська визначає об'єм поняття «ансамбль» за такими підставами:

- * «сфера функціонування (природний ансамбль, архітектурний ансамбль, театральний ансамбль, музичний ансамбль);
- * кількість складових елементів (обмежений, зазвичай невеликий);
- * якість (характер) складових та їх взаємодія (наприклад, в театральному ансамблі – режисура, акторська гра, декорації; у музичному ансамблі – твір, ансамблевий колектив, стиль і жанр ансамблевого виконання);
- * за способом функціонування – як безпосередня (спонтанна) спільна творчість, що виникає в процесі виконання (у виконавських видах мистецтв – музиці, театрі); або у вигляді завершеного і незмінного створення (природи, мистецтва), авторського твору (наприклад, архітектурний ансамбль або композиторський твір, призначений для ансамблевого виконання);
- * за типом взаємодії – характером ролевого співвідношення, збалансованості частин усередині ансамблевого цілого, наявності або відсутності стійкої ієрархічності виконуючих соло і акомпануючих партій або їх рівноправної взаємодії» [18, с. 25].

Таким чином, найбільш ємкою дефініцією поняття «ансамбль» будемо вважати ту, що введена в науковий обіг І. Польською: «...в музиці поняття „ансамбль” є категориальним, являючи собою особливий формально-

змістовний комплекс якісних та кількісних характеристик художнього світовідчуття, мислення та взаємодії, ...пов'язаний з виникненням на основі такої взаємодії кількох різних елементів принципово нової, раніше не існуючої якості художньо-психологічної цілісності, що увиразнює риси гармонійної злагожденості, збалансованості при збереженні індивідуальних особливостей кожної складової цілого – характера (особистості), тембру тощо» [18, с. 33]. Проте зауважимо, що концепція І. Польської побудована на матеріалі музики академічного спрямування (фортепіано та струнно-смичкові інструменти); народні інструменти в ній зовсім не фігурують.

Ансамбль народних інструментів за майже 100-літній шлях свого розвитку являє собою сформовану жанрово-стильову систему. Для визначення специфіки жанрово-виконавських різновидів сучасного ансамблевого музикування в Слобожанщині за участю баяна та акордеона пропонується наступна дефініція, яка уособлює теоретичний досвід формулювання науковців-попередників.

Ансамбль народних інструментів – це такий різновид колективного музикування, який ґрунтується на нормах музично-виконавської комунікації, до яких слід віднести: збереження індивідуальності кожного музиканта-ансамбліста; віртуозність вищого гатунку; репертуарно-стильові пріоритети, що віддзеркалюють множинність сучасної музичної культури (класика, джаз, фолк, поп-музика); часопростір малих жанрів і форм. Перелічені засади у сукупності проявів становлять ознаку концептуалізації народно-інструментального мистецтва на початку ХХІ століття.

Як жанрова модель музикування камерний ансамбль вирізняється художньою узгодженістю, збалансованістю і цілісністю звучання, що передбачає виконання в невеликих, замкнутих приміщеннях для обмеженого числа слухачів.

Камерний ансамблю як своєрідний тип музичної комунікації містить такі характеристики, як: процес спільного групового музикування (від двох до

десяти) музикантів, що знаходяться в особливій взаємодії; кількісний і якісний склад його учасників (ансамблевий колектив); саму музику, призначену для подібного виконання, що відбиває основні змістовні і формальні особливості камерної культури.

У певному музичному регіоні ансамблі мають свої характерні риси. На Слобожанщині передумовами потужного розвитку ансамблевого мистецтва за участю баяна та акордеона стали такі історико-культурні фактори, як:

- 1) постійне функціонування народних інструментів у побутовому середовищі;
- 2) процес академізації народних інструментів, що почався ще в 30-х рр. ХХ ст. і закріпився в усталеній системі мистецької освіти («школа – училище – ВНЗ»);
- 3) сформованість професійної школи гри на народних інструментах і закріплення її ролі на ґрунті виконавського досвіду видатних виконавців, які завдяки поширенню творчого іміджу спочатку на регіональному рівні, згодом здобули визнання і в світовому мистецькому просторі (СНГ, Західна Європа);
- 4) наявність професійного репертуару для народного-інструментально-ансамблевого виконавства, що містить усі жанрові і стильові моделі музичної культури Нового й Новітнього часу.

На початку 90-х рр. ХХ ст. у зв'язку з реформуванням державної політики в області мистецтва сталося скорочення кадрів харківської філармонії, на базі якої музикувала більшість народних ансамблів за участю баяна. Виконавці продовжують пошук і оновлюючи жанри, види, стилі музикування відкривають новий етап розвитку ансамблевого жанру, пов'язаний з популяризацією ансамблів малих форм змішаного типу.

Викладений матеріал дозволяє зробити наступні висновки.

Узагальнюючи унікальний практичний досвід музикування численних слобожанських ансамблів за участю баяна та акордеона, можна стверджувати, що цей тип творчості виник історично на ґрунті самодіяльних колективів та навчальних закладів.

Пізніше утворюються професійні формації, увібравши кращі традиції виконавства та об'єднавши найбільш ініціативних учасників. Кінцевий художній результат охопив складний культурний часопростір глобалізаційного спрямування, а саме: автентичного, фольклорно-академічного, естрадно-фольклорного та академічного типів музикування.

2.1. Про вибір репертуару.

У навчальному процесі репертуар формується навчальними планами та програмами, іноді з урахуванням побажань студентів та викладачів. Навчальний ансамбль може бути і експериментальною базою з інструментовки.

У практичній концертній діяльності багато професійних та аматорських колективів вимушені враховувати моменти привабливості репертуару для слухачів. Це може бути узнана класика, популярні естрадні мелодії, ретро, джаз, сучасний „хіт” та ін. Тому для пошуку репертуару існує декілька шляхів. Розширювати свою фонотеку, долучаючи твори різних жанрів та напрямків, шукати улюблені твори у нотному записі серед знайомих музикантів, у бібліотеці на Інтернеті. Вчитися самому, або знайти музикантів, які володіють навичками фіксації нот з аудіо записів. Замовляти композиторам або робити самим обробки як академічної, так і народної та естрадної музики. Утворюючи свій репертуар, можна не лише зробити ансамбль відомим, оригінальним і неповторним, але й стати багато в чому еталоном та взірцем як для слухачів, так і для послідовників. Популярна класика, естрадна та народна музика, цікаво та оригінально інструментована, ускладнена ритмічно та гармонічно, а подекуди навпаки, спрощена, може зазвучати по-новому, свіжо і цікаво.

Сучасна музична свобода, жанрова полістилістика дозволяють експериментувати у всіх напрямках. Постійний пошук та захопленість, професійне самовдосконалення, орієнтація на сучасні вимоги можуть виявити в

учасниках ансамблю нерозкриті таланти та можливості, а для ансамблю – нові перспективи та горизонти.

2.2. Функції інструментовки.

Зважаючи на те, що нотної літератури для конкретних складів ансамблів дуже мало, а у більшості випадків вона взагалі відсутня, учасникам колективу доводиться самостійно робити перекладення, інструментовки або транскрипції. Навіть твори, написані для певного складу, часто піддаються виконавській редакції, коректуванню, переосмисленню та подекуди «осучасненню».

Ансамбль з точки зору інструментовки – своєрідна лабораторія, як у навчальному, так і у практичному застосуванні, де можна швидко почути (на відміну від оркестру) свою інструментовку, зробити виправлення, зміни, тобто знайти оптимальний варіант звучання. І хоча Римський-Корсаков вважав, що «Інструментовка є творчість, а творчості навчити не можна», тим не менш, він створив свій славнозвісний трактат «Основи оркестровки», в якому викладає основи, надає поради та приклади оркестрової інструментовки [20].

Усі навчальні посібники, присвячені оркестровій інструментовці, ґрунтуються на знанні технічних, тембрових, художньо-виразних можливостей інструментів та їх сполучень. Величезну роль у пізнанні основ інструментовки грає аналіз яскравих зразків оркестровки, і лише практика може підтвердити більшість теоретичних положень.

Під час аналізу клавіру, партитури, дирекціона або аудіо запису визначаються, насамперед, основні функції твору – мелодія, гармонія, бас, ритм, контрапункт, педаль, підголоски. Знайти співвідношення цих функцій, визначити головне та другорядне, надати цим функціям рельєфного оформлення, іноді навіть додати та доповнити деякі з них, бо у клавірі вони не завжди чітко помітні, а з іншого боку, для уникнення надмірного навантаження інструментовки, ці функції не завжди мають бути присутніми одночасно. Тому

знайти їх правильну взаємодію та міру і є головною метою роботи майстра інструментовки.

Окрім загальних закономірностей інструментовки для оркестру, необхідно враховувати специфіку ансамблю, в якому партії інструментів часто більш насичені технологічно, мають елементи віртуозності і, здебільшого повинні бути рівнозначними за ступенем складності. Дублювання функцій у невеликому ансамблі трапляється рідко, зате розподіл цих функцій між інструментами зустрічається доволі часто, що вносить тембральний, акустичний, штриховий та ритмічний контраст і є важливим моментом у інструментовці для ансамблю.

Добре знання інструментовки з боку їх технологічних, технічних, акустичних та тембрових можливостей, використання цих можливостей максимально (як у сольній практиці) дозволить майстру інструментовки спільно з виконавцем, для якого створюється ця партія, збагатити інструментовку повними барвами й показати всю палітру яскравих та оригінальних можливостей інструментарію ансамблю.

Мелодія. Майже завжди посідає головне положення серед функцій фактури. Підкреслення мелодії досягається посиленням звучності у порівнянні з рештою функцій, подвоєнням в унісон чи октаву, контрастністю тембру, проведенням її у іншому, ніж гармонія регістрі, штрихове виділення та ін. Мелодія у верхньому та нижньому регістрах відокремлюється природно, у середньому ж потребує застосування вказаних засобів. За допомогою таких саме засобів виділяється мотив, фраза, підголосок. У будь-якому випадку слід враховувати штучне та природне виділення.

Характер мелодії, її ладо-ритмічна та гармонічна структура часто мають взаємозв'язок з іншими функціями та впливають на їх розвиток «Інструментовка, так само, як контрапункт і взагалі гармонічне оздоблення, повинна доповнювати, домальовувати мелодійну думку (М. І. Глінка «Нотатки про інструментовку» [5.С.35].

Гармонія. При розгляді твору необхідно мати його точний гармонійний аналіз й у залежності від характеру твору, мелодії треба визначатися з викладенням гармонії. Воно може бути у вигляді фігурації, педалі, ритмічного викладу або у комбінованому варіанті.

Гармонічною педаллю ми називаємо втримані гармонічні звуки.

Гармонічною фігурацією – повторення, чергування або переміщення звуків у гармонії в різних ритмічних комбінаціях.

Ритмічна гармонізація виконує акомпануючу функцію, що часто зустрічається у пісенно-танцювальних жанрах, і містить чіткий показ основної метро ритмічної фігури. Вона рельєфно виражає гармонію і визначає рухи, що є характерними для цього жанру.

Вибір та пріоритетність типу гармонічного супроводу залежить від характеру музики і дає широкий вибір інструментувальнику для виявлення барвистості супроводу. У сучасних піснях і танцях, при використанні ансамблю у якості акомпанементу солістом, часто використовуються ці три види гармонічного супроводу. Педаль тут має фонову роль і за динамікою стоїть на третьому плані, ритмічна та фігураційна гармонія у динамічному відношенні чергуються між собою. Якщо розглядати функції інструментовки в цілому, то бас і ритм (особливо у сучасних піснях) відіграють дуже важливу роль у створенні композиції.

Бас. Прибирає на себе функції гармонії, ритму, іноді контрапункту і мелодії. Часто виконує самостійну оркестрову функцію, є фундаментом гармонії, іноді може мати фігураційний виклад і бути педаллю. Щільність викладення басу та його регістрове положення, підтримка іншими (не басовими) інструментами дає інструментувальнику величезні можливості для польоту фантазії.

Контрапункт. Мелодичний елемент самостійного значення, що протиставлений основній мелодії. Контрапункт з'являється іноді з гармонічної тканини, становлячись значнішим у тематичному відношенні голосом і переходячи іноді на перший план. У інших випадках – це вільне продовження

мелодичних ліній, що проводяться як протискладення або у контрасті з мелодією.

Функцію контрапунктуючого голосу часто виконують мелодичні лінії фігураційного характеру, а іноді мелодико-гармонічні фігурації. Використання різних тембрів, різних напрямків руху і теситурного відокремлення від мелодії надають контрапункту контрастного звучання. Заради кольористості інструментовки використовуються різноманітні підголоски, ритмічні, тремолюючи та нерухомі фони, кластери, гліссандо, вібрато та багато інших ефектних прийомів гри на інструментах.

Майстерно зроблена інструментовка є одним з головних факторів успіху ансамблю. Перефразуючи О. К. Глазунова можна сказати, що гарна інструментовка при належному розучуванні звучить захоплююче, а погана, попри докладену старанність, буде звучати незадовільно.

РОЗДІЛ 3 ЖАНР ТАНЦЮ- «ВАЛЬС» В РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ, АКОРДЕОНІСТІВ.

Музичні стилі, жанри і напрямки - поняття, що дозволяють класифікувати музичні твори за певними категоріями.

Термін **«Музичний жанр»** характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки.

Термін **«Музичний стиль»** характеризує сукупність засобів та прийомів художньої виразності, що історично склалась і відображає естетичні погляди різних суспільних груп певної епохи або творчого напрямку.

Термін **«Музичний напрямок»** вживається для класифікації музичної творчості за її стильовими або жанровими ознаками. Цей термін є менш розроблений у вітчизняному музикознавстві і тому більш вільно вживаний.

В музичному мистецтві існують певні жанрові групи:

- Народно – побутова музика (фольклор).
- Естрадно - розважальна музика.
- Камерна музика.
- Симфонічна музика.
- Хорова музика.
- Театральна музика.

З давніх часів до нас зберігся потужний арсенал музичної творчості за родами та видами жанрів з огляду на їх походження, умови виконання, сприймання та інші ознаки (зміст, структура, засоби виразності т. ін.).

Зміст музики складають художньо – інтонаційні образи, а втіленням змісту музики, способом його існування є **музична форма**.

Усі музичні жанри можна поділити на вокальні та інструментальні.

Інструментальна музика — музика, що виконується на інструментах, без участі людського голосу. Розрізняють сольну, ансамблеву та оркестрову інструментальну музику.

Танець – один з найпрекрасніших видів мистецтва, одна з найдавніших мов, оволодіти якою при бажанні може кожен з нас. Він є вираженням емоцій, почуттів, розповіддю про події колишнього і майбутнього за допомогою музики, пластики, жестів. Це мистецтво передає глядачам всю пристрасть виконавця твору, його автора, і навіть внутрішній світ.

Види вальсу.

Класичний напрям інструментального супроводу виконавства танців склався в XV-XVI ст. одночасно в Італії та Франції.

Танець «вальс» досить різноманітний. Він пережив багато видозмін за свою історію. Сьогодні існує багато різновидів цього танцю.

Найбільш поширеними є:

Віденський вальс – стрімкий, швидкий, легкий і витончений.

Англійський вальс – стриманий, елегантний, що вимагає хорошої техніки і дисципліни. Йому характерні зміни темпу, фермат і паузи.

Танго-вальс. Поєднує в собі елементи вальсу і танго. Інша назва **Аргентинський (фігурний) вальс.** Цей танець увійшов в програму спортивних бальних танців.

Вальси характеризуються виконанням великої кількості елементів та різновидів:

- Американський вальс, одним із різновидів якого є вальс-бостон.
- Російський вальс на два па.
- Крос-степ вальс.
- Перуанський вальс (*vals criollo*).
- Мексиканський вальс.
- Танго вальс.
- Римський вальс.
- Кантрі вальс.
- Вальс-мюзет.

Укладач посібника вважає доцільним розглянути особливості виникнення певного музичного напрямку інструментальної музики - танцю, а саме вальсу- мюзету, до якого відносяться усі надані в навчально-методичному посібнику твори.

Вальс-мюзет.

Спочатку мюзет - це старовинний інструмент на зразок волинки. Він дав назву однойменному танцю, в XVIII-XIX столітті став основним на громадських балах в Парижі. До кінця XIX століття розвага перекочувало в бари і кафе: бал-мюзет обернувся вільним музичним уособленням строкатих вулиць, змішавшись з іншими європейськими жанрами, зокрема віденським вальсом. Приблизно в той же час мюзет-волинку замінив **акордеон**. Вже в першому десятилітті XX століття вальс-мюзет асоціюється як танець під супровід акордеону. Кружляння, романтичний настрій, м'яке акомпанування акордеона відтворюють в звуках шарм Парижа.

Сьогодні вальс-мюзет - французький громадський танець. Музичний розмір - $\frac{3}{4}$. Темп помірно швидкий. Об'єднує романтичні кружляння Віденського вальсу і природну жвавість французького мюзет. В репертуарі ансамблів за участю баяна, акордеона не значна кількість вальсів-мюзетів в оригінальних аранжуваннях. В навчально - методичному посібник укладач рекомендує вальси популярних композиторів, які стануть у нагоді під час формування навчального та концертного репертуару як студентських так і професійних ансамблів баяністів та акордеоністів, всім хто любить ансамблеве музикування.

Твори для самостіного виконавського опанування та перекладання

1. Маленький вальс

Муз. А. Комаровського

Помірно

Musical score for 'Маленький вальс' by A. Komarovskiy. The score is in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics *mp* and *cresc.*, and articulation *M*. The second system includes dynamics *mf* and *mp*, and articulation *M*. The third system includes dynamics *mf* and *rit.*, and articulation *M*. The score features various fingerings and slurs.

2. Вальс

Муз. В. Гернштайна

Повжвально

Musical score for 'Вальс' by V. Gernshayn. The score is in 3/4 time and consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes the instruction *р стіціозно*. The second system includes dynamics *mf* and *dim.*, and articulation *rit.*. The score features various fingerings and slurs.

3. Вальс

Муз. А. Саліна

Помірно

Musical score for 'Вальс' by A. Salina. The score is in 3/4 time and consists of one system of piano accompaniment. It includes dynamics *p* and articulation *rit.*. The score features various fingerings and slurs.

Two systems of piano accompaniment. The first system is marked *mp* and the second *f*. Both systems feature a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The first system includes fingering numbers (2, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 2) and a *rit.* marking. The second system includes a *rit.* marking and various chordal textures.

4. Вальс.

Муз Ф. Шуберта

Повільно

Three systems of piano accompaniment for a waltz. The first system is marked *mp* and the second *mf*. The music is in 3/4 time and features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. The first system includes fingering numbers (2, 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 4, 3, 2, 5, 3, 4, 3, 2, 5, 4, 5, 4, 1). The second system includes a *mf* marking and various chordal textures. The third system includes a *mf* marking and various chordal textures.

5. Вальс

Муз В.Моцарта

Доволі жваво

The musical score is written for piano and treble clef. It consists of five systems of music. The first system begins with a dynamic marking of *mf*. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 1, 2, 3, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 3). The second system continues the melodic line with similar fingerings (e.g., 3, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 2, 3). The third system features more complex fingerings (e.g., 2, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 4, 2, 3, 1) and includes a fermata over a note in the bass line. The fourth system contains first and second endings, marked with '1.' and '2.', and includes a fermata. The word 'Конец' (The End) is written below the fourth system. The fifth system concludes the piece with final chords and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 2, 3, 2, 1, 2, 1, 3, 1).

6. Вальс

Муз. Е. Гріга

Доволі жваво

The musical score is written for piano and bass. It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The tempo is marked "Доволі жваво" (Moderato vivace). The score consists of six systems of two staves each. Dynamics include piano (*p*), mezzo-forte (*mf*), and forte (*f*). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Pedal markings are present throughout. A section marked "rit." (ritardando) leads to a section marked "a tempo più sostenuto" (a tempo più sostenuto). The score concludes with a double bar line and repeat signs.

7. Вальс

Муз. О. Грибоедова

В темпі вальсу

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Chord markings are present, including 'Б' (B-flat), 'М' (Major), and '7' (Dominant Seventh). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

8. Вальс

Муз. М. Огінського

Повільно

9. Вальс

Муз Р. Глієра

Повільно

The musical score is written for piano and violin. It consists of seven systems of staves. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 for the right hand and 1-5 for the left hand. The piece concludes with a double bar line and the word "Конец" (The End).

mf Б Б Б Б 7 Б

Б Б 7 Б Б

М М Б

p Б Б Б

Б Б *mf* Б

Б Б Б Б 7

p М Б 7

замедляя 5 2 5

Конец

10. Повільний вальс

Муз В. Мірзалиса

Помірно

The musical score is written for piano and treble clef. It begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of "Помірно". The first system includes fingerings (4, 3, 2, 3, 4, 5, 2) and a first ending bracket. The second system features a *B* chord and a first ending bracket. The third system includes a *M* chord and a first ending bracket. The fourth system is marked "Скорее" and *mf*, with a first ending bracket. The fifth system includes a *p* dynamic and a first ending bracket. The sixth system is marked "poco a poco" and *cresc.*, with a first ending bracket. The seventh system is marked "замедляя" and *dim.*, ending with "Окончание".

11. Осінні мрії

Муз А. Райдермана

Помірно

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major), and the time signature is 3/4. The piece begins with a forte (ff) dynamic and a mezzo-forte (M) marking. It features various articulations, including accents and slurs, and includes first and second endings. The dynamics vary throughout, including piano (p) and forte (f). The score concludes with a double bar line.

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The first system features a treble clef and a key signature of one flat. The second system begins with a piano (*p*) dynamic. The third system starts with a forte (*f*) dynamic. The fourth system includes first and second endings. The fifth system continues with first and second endings. The sixth system concludes with first and second endings. The notation is dense with many notes and rests, and includes various musical markings like 'B' and 'M'.

This page contains ten systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. Performance instructions such as *p* (piano), *M* (mezzo-forte), *f* (forte), and *ff* (fortissimo) are placed throughout the score. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings like *Б* (B-flat) and *М* (Mezzo-forte) are also present. The word "Конец" (The End) is written below the sixth system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the tenth system.

13. Обірвані струни

Муз П. Гапона
Перекладення М Акользіна

Помірно

The musical score is written for piano and consists of six systems. The first system is marked "Помірно" and includes dynamics *f* and *mf*. The second system is marked "Темп вальса". The score features various musical notations including chords, arpeggios, and fingerings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *M*. There are also markings for "Б" and "7" throughout the piece.

This page contains ten systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature.

The first system begins with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The second system includes a section marked *B*. The third system is marked "Темп вальса" (Waltz tempo) and includes a mezzo-forte (*mf*) section. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *M* (mezzo-forte). Chord symbols such as *7*, *B*, and *M* are present throughout the score.

14. Над хвилями

Муз. І. Ризаса
Переклад В. Кукіна

Доволі помірно

The first system of music is in 4/4 time, key of D major. It features a piano introduction with a dynamic marking of *p*. The right hand has a melodic line with a descending scale-like passage (3 5 4 3 2 1) and a final flourish (5 4 3 2 1). The left hand provides harmonic support with chords and a bass line. A dynamic marking of *f* appears later in the system.

Темп вальса

The second system is in 3/4 time, key of D major. It begins with a dynamic marking of *mf*. The right hand has a simple waltz melody with a repeat sign. The left hand has a steady bass line with chords. Fingerings are indicated above the notes.

The third system continues the waltz melody in 3/4 time. The right hand features a melodic line with a descending scale (5 4 1 2 3) and a final flourish (2 1 2 3). The left hand has a bass line with chords and a 7th finger marking.

The fourth system continues the waltz melody in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a descending scale (4 2 3 4 5) and a final flourish (2 1). The left hand has a bass line with chords and a 7th finger marking.

The fifth system continues the waltz melody in 3/4 time. The right hand has a melodic line with a descending scale (3 4 5) and a final flourish (3 4). The left hand has a bass line with chords and a 3rd and 4th finger marking.

The sixth system continues the waltz melody in 3/4 time. It features a dynamic marking of *ff*. The right hand has a melodic line with a descending scale (4 1 2 3 4 5) and a final flourish (4 5 1). The left hand has a bass line with chords and a 5th finger marking.

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The notation is written in a key signature of one sharp (F#) and includes various musical elements:

- System 1:** Features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a chordal accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The word "Конец" (The End) is written below the system.
- System 2:** Continues the melodic and accompaniment lines with various fingerings.
- System 3:** Includes a piano (*p*) dynamic marking and complex fingering patterns.
- System 4:** Features a forte (*f*) dynamic marking and a triplet of eighth notes in the treble clef.
- System 5:** Includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a section marked with a "M" (Messa di Voce).
- System 6:** Shows first and second endings, indicated by "1." and "2." below the staff.
- System 7:** Concludes the piece with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking and a final melodic phrase.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the last two. The bass clef staff contains a bass line with a flat (Б) and a 7th fret (7) marking, and a circled dot (.) in the first measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a 7th fret (7) marking and a circled dot (.) in the first measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a flat (Б) and a circled dot (.) in the first measure, and a circled dot (.) in the fourth measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic marking, followed by a circled dot (.), a circled dot (.), a flat (Б), and a circled dot (.) in the first measure, and a 7th fret (7) marking in the fourth measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a flat (Б) and a circled dot (.) in the first measure, followed by a fortissimo (*f*) dynamic marking. The bottom staff shows a sequence of numbers: 5, 4, B, 3, 4, 2, 1.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking, followed by a flat (Б) and a circled dot (.) in the first measure.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains a 7th fret (7) marking and a circled dot (.) in the first measure.

This page of musical notation consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/2. The notation includes various musical elements such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). There are also performance instructions like *rit.* (ritardando) and *tr.* (trill). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are marked with a circled 'a'. The piece features a first and second ending in the fourth system, marked with '1.' and '2.'. The notation is dense with many notes and rests, typical of a complex piano work.

The musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system contains a treble and bass clef staff. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines with various fingerings (1-5) and dynamics such as *p* and *f*. There are also markings like 'B' and 'M'. A double bar line with a repeat sign is at the end of the seventh system.

Повторить от знака ☼
до слова «Конец»

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of seven systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' and 'f'. Fingerings are indicated by numbers 1-5, and articulation marks like 'B' and 'M' are present. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

15. Дунайські хвилі

Муз. І. Івановича
Переклад П. Говорушка

Помірно

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves each. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Помірно' (Moderato). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like *M*, *f*, and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. There are first and second endings marked with '1.' and '2.'. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

1.

2.

1.

2.

1.

замедляя

2. 4 1 2 3 4 5 4 3 5 2 3 5 4

p Б 7

Б 7

M *f* Б 7

2. замедляя

f Б 7

Б *M* Б 7

1. 2.

M Б 7

p Б 7

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand provides harmonic support with chords, including a B-flat chord and a measure marked 'M'. The key signature has one flat.

Second system of musical notation. The right hand includes a triplet and a four-note group. The left hand features a forte (*f*) section with a 7th chord and a section marked *ff* with a 7th chord. Other chords include B-flat and 'M'.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand starts with a piano (*p*) section and includes a measure marked 'M'. The key signature has one flat.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a measure marked 'M' and a 7th chord. The key signature has one flat.

Fifth system of musical notation. The right hand has a first ending (1.) and a second ending (2.). The left hand includes a forte (*f*) section with a 7th chord and a piano (*p*) section. The key signature has one flat.

Sixth system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with many slurs and accents. The left hand includes a B-flat chord and a 7th chord. The key signature has one flat.

Seventh system of musical notation. The right hand continues the complex melodic line. The left hand includes a B-flat chord, a *cresc.* (crescendo) section, and a measure marked 'M'. The key signature has one flat.

This musical score consists of seven systems of piano accompaniment. Each system is written for the right and left hands on a grand staff. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a first ending bracketed with "1.". The right hand has intricate fingering (4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 4, 5, 3, 1, 3, 2). Dynamics include *M*, *f*, and *p*. Chords are marked with "7" and "B".
- System 2:** Features a second ending bracketed with "2.". Dynamics include *p* and *M*. Chords are marked with "B".
- System 3:** Dynamics include *M*. Chords are marked with "M".
- System 4:** Features a first ending bracketed with "1.". Dynamics include *M*. Chords are marked with "7".
- System 5:** Features a second ending bracketed with "2.". Dynamics include *B*. Chords are marked with "7".
- System 6:** Dynamics include *B* and *cresc.*. Chords are marked with "7".
- System 7:** Dynamics include *B* and *M*. Chords are marked with "B" and "M".

This page of musical notation consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings. The first system features a first and second ending bracket. The second system includes fingerings 3, 4, 5, 4, 3, 2, 5, 3, 4, and 3. The third system includes fingerings 5, 4, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 3, 5, 4, 3, and 3. The fourth system includes fingerings 4, 5, 4, 4, 5, 4, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 5, 4, 3, and 4. The fifth system includes fingerings 3, 4, 1, 5, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 5, 4, and 7. The sixth system features a first and second ending bracket. The seventh system includes fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 5, 4, 3, and 3. The eighth system includes fingerings 3, 4, 2, 3, 3, 2, 1, 3, 4, 3, 3, 5, and 5. The ninth system includes fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 2, and 2. The notation also includes dynamic markings such as *p*, *f*, and *ff*, and articulation markings like *M* and *B*.

Твори для народно-інструментальних ансамблів

ДОМІНО

Л. Феррарі, В. Ковтун

Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

Tempo di Valse

The first system of the musical score for 'Domino' is in 3/4 time and B-flat major. It consists of a grand staff with three staves. The top staff contains a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The middle staff contains a piano accompaniment with a *pizz.* marking and a dynamic marking of *p*. The bottom staff contains a bass line with a *M+Б* marking. The system concludes with a double bar line and a final chord of A7.

The second system of the musical score for 'Domino' begins at measure 7. It features a first ending bracket labeled '1' over measures 7-8. The melodic line includes a grace note marked '8va' over measure 8. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords of Dm and A7. The system ends at measure 13.

The third system of the musical score for 'Domino' begins at measure 14. It features a second ending bracket labeled '8va' over measures 14-15. The melodic line includes a grace note marked '8va' over measure 15. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords of Dm, Gm, and A7. The system ends at measure 21.

The fourth system of the musical score for 'Domino' begins at measure 22. The melodic line continues with eighth notes and rests. The piano accompaniment consists of a steady bass line with chords of A7, Gm, and D7. The system ends at measure 28.

2a

89

3 3 3 3 3

Gm Gm Dm Dm A7 A7 Cm

96

3 3

D7 Gm Gm Dm Dm A7 A7 Dm

3

104

v v v v v v v v v v v v

Dm

4

111

v v v v v v v v v v v v

Dm Dm Dm Dm

117

Dm Dm Gm Gm Gm Gm

123

Gm Gm A7 A7 Dm Dm

129

Dm Dm Dm Dm D7 D7

135

Gm Gm Gm Gm Dm Dm

141

5

Chords: E7, A7, Dm, Dm, Dm, Dm

147

Chords: Dm, Dm, Dm, Dm, Gm, Gm

153

Chords: Gm, Gm, Gm, Gm, A7

158

Chords: A7, Dm, Dm, Dm, Dm

163

Dm Dm D7 D7 Gm Gm

169

Gm Gm Dm Dm E7 A7

175

6

Dm Dm

179

Dm Dm Dm Dm

185

Musical score for measures 185-190. The system consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has chords and rests. The bass staff has a bass line with eighth notes. Chords A7 are indicated in the middle staff for measures 189 and 190.

191

Musical score for measures 191-196. The system consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has chords and rests. The bass staff has a bass line with eighth notes. Chords Dm, D7, and Gm are indicated in the middle staff.

197

Musical score for measures 197-204. The system consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has chords and rests. The bass staff has a bass line with eighth notes. Chords C7, F, A7, Cm, D7, and Gm are indicated in the middle staff.

205

Musical score for measures 205-210. The system consists of three staves: treble, middle, and bass. The treble staff has a melodic line with eighth notes and triplets. The middle staff has chords and rests. The bass staff has a bass line with eighth notes. Chords E7, A7, Dm, and A7 are indicated in the middle staff.

212

A7 Dm A7 Dm D7

217

Gm Gm Dm Dm E7 A7

223

Dm A7 Dm A7 Dm

228

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

ФРАНЦУЗЬКИЙ ВІЗИТ

У. Ютіла

Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

Allegro 1

p Cm Cm Cm Cm

p *cresc.* 3 3

f *mf* *cresc.* D⁷ G⁷ G⁷ G⁷ G⁷

11

G⁷ G⁷ G⁷ G⁷

f

15

Cm Cm Cm

mp

19

Cm Cm C⁷ C⁷

f

23

Fm Fm Db Db

f 3

27

Cm Cm Ab⁷ G⁷

3 *dim.* *mf*

31

Cm Cm ⊕ Cm ⊖

2 G⁷ G⁷

3 8^{va}

Fine

35 Cm Cm B \flat 7 B \flat 7

(8) - l simile

39 E \flat E \flat G7 G7

E \flat E \flat G7 G7

43 Cm Cm G7 G7

Cm Cm G7 G7

47 Cm

1. Cm \ominus

2. Cm \ominus

Cm \ominus

3

C Trio

51 *p*

A7 Dm G7 C

56 *Adim*

f

Dm G7 C B7

61

Em Ebm Dm Dm G7

f

66

G7 C A7 Dm G7

f

71

C Adim Dm G7 C

f

76 *ff* C⁷ F Fm

79 C G⁷ C

82 1. C 2. C

Da Capo al Fine

БРЮССЕЛЬСЬКІ МЕРЕЖИВА

А. Аст'єр

Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

Allegro

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the treble clef, and the bottom three are the bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a rhythmic melody in the treble clef with eighth notes. Chord symbols are placed above the treble staff: Fm, Fm, D-flat, and D-flat. Chord symbols are placed below the bass staff: Fm, Fm, D-flat, and D-flat.

The second system of the musical score consists of four staves. It begins with a measure marked '2'. The treble clef staff contains a melody with eighth notes and triplets. Chord symbols C7 and C7 are placed above the treble staff. A first ending bracket labeled '1' spans the final three measures of the system, which contain triplet eighth notes. A chord symbol Fm is placed above the treble staff within this first ending. The bass clef staff provides harmonic support with chords C7 and C7, and Fm in the first ending.

The third system of the musical score consists of four staves. It begins with a measure marked '5'. The treble clef staff features a melody with eighth notes and triplets. Chord symbols Fm, B-flat minor, B-flat minor, and C7 are placed above the treble staff. The bass clef staff provides harmonic support with chords Fm, B-flat minor, B-flat minor, and C7.

9

C7 Gdim Fm Fm

13

Fm Bbm Bbm Ddim C7

18

1. Edim Fm 2. Φ

f

22

2

B♭m Eb7 Cm Fm D♭

B♭m Eb7 Cm Fm D♭

27

E♭7 Cm A♭ B♭m E♭7

E♭7 Cm A♭ B♭m E♭7

32

Cm Fm B♭m E♭7 A♭

Cm Fm B♭m E♭7 A♭

38

3 F Fdim F F

F Fdim F F

43 F Fdim C7 C7 Cdim

F Fdim C7 C7 Cdim

49 C7 Gm C7 Fdim

C7 Gm C7 Fdim

gloss. 3 3

54

F F Fdim F F

gliss.

60

D7 Cdim Gm Bb

64

Bbm F Fdim

67

C⁷

1.

70

2.

A⁷

4

Dm

f

74

Dm

Gm

Gm

A⁷

Dm

Gm

Gm

A⁷

78

A⁷ Edim Dm Dm

82

Dm Gm Gm Bdim

86

A⁷ 1. A⁷ Dm 2. gliss. f p gliss. gliss.

ФЕЕРВЕРК

Б. Тихонов

Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

Tempo di Valse

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the melody in G minor, 3/4 time, featuring eighth-note patterns and a melodic line with a trill-like figure. The middle staff is the piano accompaniment, with a simple harmonic structure. The bottom staff shows the bass line with chords: Gm, Gm, C, Eb, Gm, D7, and Gm.

The second system begins with a first ending bracket labeled '1' above the first measure. The melody continues with eighth-note patterns and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features chords: D7, Gm, Gm, Cm, Cm, A7, and A7. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

The third system continues the melody with eighth-note patterns and triplets. The piano accompaniment features chords: D7, D7, Gm, Gm, Cm, Cm, and F7. The bass line continues with a steady eighth-note accompaniment.

22

2.

F7 Bb D7 Gm D7 Gm

28

2

Gm Eb Edim Fm Fm G7 G7

35

1.

Cm Cm Fm7 F7 Eb Eb F7

42 | 2.

Chords: F7, B \flat 7, B \flat 7, F7, B \flat 7, E \flat

48 3

Chords: D7, Gm, Gm, Cm, Cm, A7, A7

55 1.

Chords: D7, D7, Gm, Gm, Cm, Cm, F7

62

12.

F7 B^b D⁷ Gm D⁷ Gm

68

4

Gm B^b A⁷ B^b B^b B^b

74

D^{bm} C^m C^m F⁷ D⁷ Gm Gm

81

C7 C7 F7 F7 B \flat A7 B \flat

88

1.

B \flat B \flat G7 Cm Cm E \flat E \flat

95

2.

B \flat B \flat Cm F7 B \flat B \flat E \flat m

102

p

F7 B \flat B \flat Cm D7 Gm Gm C

110

E \flat 7 Gm E \flat A7 D7 Gm Gm

117

Gm Gm Cm Cm A7 A7 D7

124

1.

Chords: D7, Gm, Gm, Cm, Cm, F7, F7

131

2.

Chords: Bb, D7, Gm, Gm, Eb, Eb, Gm

p

138

Chords: Eb7, Gm, Eb7, Gm, D7, Gm, Gm

p

Варіації на тему мелодії
"Карнавал у Венеції"

П. Фросіні

Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

1 **Allegro**

The score is written for piano in 3/4 time, key of D major. It begins with a first-measure rest and a forte (*ff*) dynamic. The melody in the right hand features eighth-note patterns and slurs. The left hand provides harmonic support with chords and a bass line. Chord symbols *D7* are placed above the staff. Dynamics include *ff*, *p*, and *8^{va}*. A first-measure rest is indicated by a box around the number 1. Measure numbers 6, 11, and 17 are clearly marked. The piece concludes with a final chord in the right hand.

23 2 G G A/D7 A/D7 G

mp

33 G A/D7 A/D7 G G

41 G A/D7 A/D7 G G

50 A/D7 A/D7 G G

Poco meno mosso

System 1: Measures 57-60. Treble clef, 3/4 time signature. Chords: G, A/D7. Dynamics: mp. Features triplets in the right hand.

System 2: Measures 61-64. Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A/D7, G. Features triplets in the right hand.

System 3: Measures 65-68. Treble clef, 3/4 time signature. Chords: G, A/D7. Features triplets in the right hand.

System 4: Measures 69-72. Treble clef, 3/4 time signature. Chords: A/D7, G. Features triplets in the right hand.

73

Musical score for measures 73-76. The piece is in G major. Measures 73-76 feature a continuous eighth-note triplet pattern in the right hand, with a melodic line that changes in measure 75. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords G and A/D7. Chord symbols are placed above the first two measures (G, A/D7) and below the last two measures (G, A/D7).

77

Musical score for measures 77-80. The right hand continues with eighth-note triplets, while the left hand features a more active bass line with eighth-note triplets. Chord symbols A/D7 and G are placed above the first two measures and below the last two measures.

81

Musical score for measures 81-83. This system repeats the eighth-note triplet pattern from the previous system. Chord symbols G and A/D7 are placed above the first two measures and below the last two measures.

84

Musical score for measures 84-87. Measures 84-86 continue with the eighth-note triplet pattern. In measure 87, the right hand has a final triplet leading to a whole note chord, and the left hand has a final triplet leading to a whole note chord. The piece concludes with a forte (*ff*) dynamic marking. Chord symbols A/D7, G, and G are placed above the first three measures and below the last two measures.

Più mosso

Musical score for measures 89-95. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Più mosso". The score consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The Treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The Middle staff contains a harmonic accompaniment. The Bass staff contains a bass line with several 7th chords. A dynamic marking of *mf* is present in the middle of the system.

Musical score for measures 96-99. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one sharp. The score consists of three staves. The Treble staff contains a melodic line with slurs. The Middle staff contains a harmonic accompaniment. The Bass staff contains a bass line with several 7th chords. A dynamic marking of *mf* is present in the middle of the system.

Musical score for measures 100-101. The piece continues in 3/4 time with a key signature of one sharp. The score consists of three staves. The Treble staff contains a melodic line with a trill (tr) in measure 101. The Middle staff contains a harmonic accompaniment. The Bass staff contains a bass line.

4 Allegro con moto

Musical score for measures 102-106. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp. The tempo is marked "Allegro con moto". The score consists of three staves. The Treble staff contains a melodic line with slurs. The Middle staff contains a harmonic accompaniment. The Bass staff contains a bass line with several chords. Chord markings G and A/D7 are present above and below the staves.

109

G G G G G

sf

114

A/D7 A/D7 G G

mf

120

G A/D7 A/D7 A/D7 A/D7

126

G G A/D7 A/D7 A/D7

132

A/D7 G G G A/D7 A/D7

ad libitum

141

G G A/D7 A/D7 G G

5 L'istesso tempo

G A/D7 A/D7

pp

158

G A/D7

190

B⁷ E⁷ A⁷ D⁷

194

G C/Am D/G *molto rit.* D⁷

6 *Meno mosso*

G A/D⁷

mp

201

A/D⁷

*дозволяється грати цифру 2 чи 3

204

G

G

G

207

A/D7

A/D7

A/D7

210

A/D7

G

A/D7

G

mf

214

G

A/D7

G

A/D7

217

A/D7

A/D7

220

G

G

G

223

A/D7

A/D7

226

A/D7

A/D7

G D7

G D7

229

G D7 G D7 G D7

232

G

Pesante

235

Cm G⁶

ff *sf*

tr *gliss.* *gliss.*

Cm G

Післямова

У своїй роботі укладач узагальнила багаторічний досвід викладання курсу дисциплін «Ансамблеве виконавство з методикою (баян, акордеон)», «Історія виконавства на народних інструментах» здобувачам вищої освіти ЗВО і виконавський досвіт в складі різномірних ансамблів за участю баяна та акордеона.

Дисципліни «Ансамблеве виконавство» «(баян, акордеон)», «Історія виконавства на народних інструментах» для здобувачів вищої освіти ЗВО мистецьких та музично-педагогічних напрямів входить у комплекс спеціальних дисциплін музичних навчальних закладів всіх ланок навчання (музичні школи, училища, інститути мистецтв, консерваторії, академії).

Головною метою навчання в класі ансамблю є створення художнього колективу, основною вимогою якого є набуття навичок колективного музикування без участі диригента, виховання відчуття ансамблевої злагодженості при виконанні музичного твору.

Запропоновані твори є різними за ступенем складності, характером, технічними завданнями. Вони виділяються оригінальністю трактування художнього образу і якнайбільше відповідають виконавським можливостям колективу та дозволяють керівнику повною мірою виявити свій творчий потенціал та підготуватись до роботи з дитячими ансамблевими колективом в закладах загальної середньої освіти.

В процесі вивчення дисциплін провідними завданнями повинні стати:

- інтеграція знань і вмінь, набутих студентами в процесі вивчення психолого-педагогічних (педагогіки, педагогічної психології, методики) та фахових дисциплін (теорії та історії музики, диригування, спеціального музичного інструменту тощо);

- напрацювання та постійне розширення різноманітного музичного репертуару, що має бути покладений в основі майбутньої музично-виконавської творчості;
- виховання творчого ставлення до виконавської діяльності в різних вікових ансамблевих колективах.

Досягти цієї мети можливо завдяки виховання інтересу, любові, потреби в спілкуванні з мистецтвом під час музикування.

Майбутні фахівці мають враховувати, що добір музичного матеріалу для виконавської та навчальної діяльності необхідно здійснювати з акцентом на музичний репертуар, який є найбільш близький за естетичними запитами і смаками як виконавців так і слухачів.

Поряд із формуванням та удосконаленням суто виконавських та організаційних умінь і навичок під час опанування завдань дисциплін здобувачі вищої освіти мають готувати вивчені твори для музично-виховних заходів просвітницької спрямованості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. О народной музыке / Б. Асафьев. — Музыка, 1987. — 248 с.
2. Бабіч Д. Р. Формування виконавської майстерності майбутніх артистів естрадних ансамблів : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 — Теорія та методика навчання музики і муз. виховання / Дана Ростиславівна Бабіч. — Київ, 2004. — 21 с.
3. Бай Ю. М. Теоретичні основи удосконалення внутрішньої структури музично-ігрових рухів баяніста: автореф. дис... канд. мистецтвознавства / Юрій Миколайович Бай. — Вильнюс, 1986. — 23 с.
4. Гаккель Л. Е. Исполнителю. Педагогу. Слушателю: Статьи, рецензии / Леонид Евгеньевич Гаккель. — Ленинград. 1988. — 168 с.
5. Глинка М. И. Заметки об инструментовке. Литературное наследие, т. 1. — Ленинград. 1978. . — 168 с.
6. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / М. А. Давидов // Підручник [для вищ. навч. закл.]. — Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. — 419 с.
7. Дика Н. О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960—1980 рр.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Ніна Орестівна Дика. — Київ, 2001. — 168 с.
8. Зеленюк В. Харківська академічна школа народно-інструментального виконавства / В. Зеленюк // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. — Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. — С. 112–132.
9. Имханицкий М.И. Двадцатилетие дуэта Александр Мищенко — Игорь Снедков. Информационный бюллетень «НАРОДНИК». Москва — № 1 (25). — 1999. — С. 37— 39.
10. Имханицкий М.И., Мищенко А.В. Дуэт баянистов. Вопросы теории и практики : учеб.-методич. пособие для учеб. заведений искусств и культуры. — Москва. Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2001. — Вып. 3. — 83 с.
11. Имханицкий М. Совершенствование ансамблевого мастерства баяниста : метод. пособие / М. Имханицкий, А. Мищенко. — Респ. метод. кабинет учеб. завед. искусств и культуры. Москва. 1989. — 39 с.
12. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства : учеб. пособие / М. И. Имханицкий. — Москва. Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2006. — 520 с.
13. Максимов Е. И. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов : (ист. очерки) : учеб. пособие / Е. Максимов. Москва. Сов. композитор, 1983. — 152 с
14. Міщенко О.В. Принципи добору репертуару для ансамля баяністів / О.В.Міщенко // Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство: матеріали міжвузівської науково-методичної конф. професорсько-викладацького

- складу. – Харків, 2001. – Вип. 3. – С. 86– 96.
15. Моїсєєв В. Питання навчання баяніста навичкам імпровізації // Проблеми педагогіки та виконавства на російських народних інструментах. – Москва, 1987. – С. 50-57.
 16. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 1 [гл. ред. Ю. Келдыш]. — Москва. Сов. энциклопедия, 1976. — 1103 стб.
 17. Некоторые особенности исполнительской техники в ансамбле баянов : метод. реком. [сост. Мищенко Александр Владимирович]; Харьк. гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков : ХИИ, 1989. — 20 с.
 18. Польская И. И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Ирина Ильинична Польская. — Харьков, 2003. — 435 с.
 19. Ризоль Н. Очерки о работе в ансамбле баянистов. – Москва. Советский композитор, 1986. –89 с.
 20. Римский-Корсаков Н. А. Основы инструментовки. – Москва: Музгиз, 1946. –189 с.
 21. Снедков І. І. Ансамбль у навчальному процесі та концертній практиці : навч. посібник / І. І. Снедков. — Тернопіль : Богдан, 2010. — 60 с.
 22. Снедков І. І. Фундатори харківської баянної школи / І. Снедков // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річ. каф. нар. інструм. Київ. консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Микола Андрійович Давидов]. — Київ, 2010. — С. 42-51.
 23. Снедков І. І.; Снедкова Л.А. Професійне народно-інструментальне виконавство: сучасний аспект / Зоряний час: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П.Котляревського [ред.упоряд. Г.І. Гінзбург]. – Харків : Вид-во ТОВ « С.А.М.», 2012. – С. 94-127.
 24. Снедков І. І. Фундатори харківської баянної школи / І. Снедков // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річ. каф. нар. інструментів Київ. консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського [зб. наук. ст.; ред.-упоряд. Микола Андрійович Давидов]. — Київ, 2010. — С. 42-51.
 25. Снедкова Л.А. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ – ХХІ століть): дис... канд. мист.: 17.00.03 / Харьк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревского. Харків, 2013. 222 с.
 26. Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблевого музикування на Слобожанщині / Людмила Снедкова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харьк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — Вип. 32 : Когнітивне музикознавство–2. — С. 196-205.

27. Снедкова Л.А. Народно-інструментальне мистецтво Харкова: здобутки та проблеми // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди [Текст]: матеріали міжнар. наук.-теор. конф., 3-4 квітня 2008 р. / Харк. держ. акад. культури [заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І. І. Польська]. – Харків : ХДАК, 2008. – С. 65-66.
28. Снедкова Л. . Сучасне ансамблеве музикування за участі баяна та аккордеона в Слобожанщині /Людмила Снедкова // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2012. — Вип. 5. – С.157-161.
29. [278, с.10]. Трофимчук О.І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Олег Ігорович Трофимчук. — Рівне, 2006. — 193 с.
30. Ушенин В. Работа со смешанным ансамблем русских народных инструментов в вузе. – М.: ин-т Гнесиных, 1984, в.74
31. Харченко. А. Развитие ансамблевого искусства исполнения на народных инструментах (во второй половине XX века) на Харьковщине : магистерская работа (научн.рук. Ю. В. Николаевская). – Харьков, ХНУМ им. И. П. Котляревского, 2005. – 69 с.

Навчальне видання

Людмила СНЕДКОВА

Ансамблі
баяністів-акордеоністів у навчальному процесі
та виробничій практиці

Частина 2
Його величність «ВАЛЬС»

Навчально-методичний посібник

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір *Снедкова Л.А.*

Художнє оформлення *Снедков А.І.*