

В. Ушенин

ШКОЛА

АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

*баянистов
(аккордеонистов)*

Часть 1

2-4 классы ДМШ



УЧЕБНЫЕ ПОСОБИЯ ДЛЯ ДМШ

ВЛАДИМИР УШЕНИН

ШКОЛА

**АНСАМБЛЕВОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ
БАЯНИСТОВ (АККОРДЕОНИСТОВ)**

Часть 1

2–4 КЛАССЫ ДМШ

Учебно-методическое пособие

Ростов-на-Дону

«Феникс»

2011

УДК 786
ББК 85.954.7
КТК 861
У93

У93 Ушенин В. В.
Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов) :
Часть 1 : 2–4 классы ДМШ : учебно-методическое пособие / В. Ушенин.
– Ростов н/Д : Феникс, 2011. – 123, [2] с. – (Учебные пособия для ДМШ).

ISBN 978–5–222–17892–8

Настоящая «Школа ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов)» – не только первая публикация интересных, проверенных в исполнительской практике пьес. На основе разнообразного музыкального материала здесь впервые разрабатываются и решаются комплексные задачи совместного музицирования в дуэте и трио баянистов (аккордеонистов). Представленное издание подытоживает более чем 40-летний педагогический и исполнительский опыт автора – заслуженного артиста России, кандидата искусствоведения, профессора Ростовской консерватории – в области ансамблевого музицирования. Предлагаемая «Школа...» имеет широкую адресную направленность – от ученических и педагогических ансамблей детских музыкальных школ и школ искусств до любителей баянного (аккордеонного) искусства, увлеченно музицирующих в семейном и дружеском кругу.

УДК 786
ББК 85.954.7

ISBN 978–5–222–17892–8

© Ушенин В. В., 2011
© Балаев Г. М., 2011
© Беляев Г. А., 2011
© Дербенко Е. П., 2011
© Доренский А. Т., 2011
© Загребельный А. П., 2011
© Кухнов П. П., 2011
© Сурцуков В. В., 2011
© Черников В. М., 2011
© Оформление: ООО «Феникс», 2011

Введение

Ансамблям баянистов (аккордеонистов), несомненно, принадлежит значительное место в музыкальной культуре нашей страны, будь то профессиональное исполнительство или же любительское музицирование. На протяжении многих десятилетий подобные ансамбли пользуются успехом во многих российских регионах, что объясняется прежде всего исконными свойствами упомянутых коллективов. В ансамблевых сочетаниях инструмент приобретает новые, порой неожиданные возможности, что благоприятствует убедительному воплощению сложных композиторских замыслов и расширению репертуарных горизонтов. Наряду с перспективами более масштабной реализации художественно-образного потенциала исполняемой музыки, игра в ансамбле позволяет инструменталисту ощутить подлинную радость личностного и музыкально-творческого общения. Это представляется особенно важным для современного любительского музицирования, где совпадение вкусов и пристрастий, близость духовных интересов зачастую оказываются фундаментом дружеских отношений, и наоборот. Действительно, исполнение в ансамбле предполагает не только навыки синхронной игры, здесь важно другое – чувствовать и творить вместе. Единство художественных намерений, эмоционального сопереживания исполняемой музыке, полет вдохновения, рождаемый совместной игрой, устремленность каждого из участников к новым музыкально-художественным открытиям, – вот что побуждает исполнителей объединяться в коллектив, вот чем характеризуется ансамблевое искусство.

Совместное музицирование уходит корнями в глубину эпох, когда еще не было концертирующих инструменталистов-виртуозов. Многочисленные любители музыки относились к незамысловатому инструментарию как средству приятного времяпрепровождения и развлечения. Порой собрания подобных любителей превращались в духовно-творческие союзы, предоставлявшие утонченным натурам возможность для многогранного самовыражения. Одна-

ко и менее талантливым любителям, не обладавшим достаточными техническими навыками, игра в ансамбле позволяла приблизиться к широким горизонтам музыкальной культуры. Зачастую такое музицирование не ограничивалось рамками семейного, дружеского общения, оказываясь достоянием широкой аудитории. Это, несомненно, поддерживало увлеченность самостоятельных энтузиастов, стимулировало их порыв к самосовершенствованию.

Постепенно обнаруживались изменения и в ансамблевом репертуаре. Он мало-помалу удалялся от непритязательных бытовых пьес (как правило, песенного и танцевального происхождения), становился все более сложным и в музыкально-языковом, и в образно-смысловом аспектах. Формирование концертного репертуара, изначально ориентированного на взыскательную публику, требовало и соответствующей подготовки профессиональных исполнителей.

Сегодня ансамблевое исполнительство успешно развивается по всему миру как в профессиональной музыкальной культуре (академической, эстрадной, фольклорной), так и в сфере любительского музицирования. Автору этих строк неоднократно приходилось убеждаться в популярности баянного (аккордеонного) ансамблевого исполнительства на разных континентах. Запомнилось, к примеру, посещение одной из провинциальных школ на севере Финляндии: во внеурочное время безлюдный коридор оглашало звучание баянного «хора»! Найденное вскоре объяснение происходящему поразило до глубины души: разместившись в свободном классе, несколько человек, внушительного роста мужчин-лесорубов «в годах», с большим увлечением исполняли на кнопочных аккордеонах незатейливые мелодии, а их наставник (как потом выяснилось, преподаватель-музыкант, проделавший путь в 80 километров, чтобы позаниматься со своими подопечными) умело вплетал в ансамблевую звучность различные подголоски. Вот почему силами подобных энтузиастов в Финляндии ежегодно проводятся аккордеонные фестивали, впечатляющие и количеством участников, и разнообразием заявленных коллективов, и много-

часовыми красочными телевизионными трансляциями. (А местом такого фестиваля может стать и огромный парк, овеянный «дыханием столетий», и океанский лайнер, куда приглашаются все выступающие и их родственники.) Подобные массовые празднества, кстати, запечатлелись и в истории нашей страны – особенно характерна в этом плане первая половина XX столетия, когда баян и гармоника являлись подлинно всенародными любимцами.

Таким образом, выход в свет настоящей «Школы ансамблевого музицирования баянистов (аккордеонистов)» предопределяется несколькими причинами. Автор стремился придать новый импульс творческому развитию богатейших культурных традиций, побудить нестандартно мыслящих педагогов ДМШ и ДШИ к более активному освоению коллективных форм работы, стимулировать интерес современных учащихся – баянистов и аккордеонистов – к занятиям музыкой.

В настоящем пособии впервые представлен весьма разнообразный художественный материал, призванный украсить концертные программы юных музыкантов и способствовать успешному решению многочисленных дидактических проблем начального этапа обучения.

Ансамбль «учитель – ученик» и его особенности

К формированию навыков ансамблевой игры у юного баяниста (аккордеониста) можно и нужно приступать на раннем этапе обучения. Игра в ансамбле не только способствует развитию слуха, расширению музыкального кругозора, но и вызывает у ребенка устойчивый интерес к занятиям. Ученик, имеющий опыт музицирования в ансамбле, активно знакомится с новыми произведениями, быстро и качественно разучивает их, тем самым пополняя свой репертуар, овладевая музыкальными стилями. Ансамблевая игра, рождая дух соревнования, благоприятствует динамичному развитию творческих способностей и технических навыков обучающихся. Немаловажным оказывается и то, что более сильный партнер способен оказывать художественное воздействие на менее подвинутого, стимулируя его общемузыкальный и технический прогресс.

На первых порах ансамблевое обучение лучше всего протекает в форме дуэта «учитель – ученик». Ощукая поддержку педагога, юный исполнитель охотно включается в процесс совместного музицирования, шаг за шагом приходит к осознанию своей равноправной роли в ансамбле и полноценному восприятию художественно-образной составляющей музыкального произведения. Учитель в данной ситуации выступает и чутким партнером, и внимательным наставником, стремящимся выработать у своего подопечного важнейшие навыки ансамблевой игры. Дуэтное музицирование, как правило, способствует успешному преодолению различных психологических напряжений-зажимов, возникающих у ребенка в ходе сольного исполнения. Кроме того, ансамблевая игра помогает ученику закреплять умения и навыки, приобретенные на уроках в специальном классе, хорошо развивает чувство ритма, гармонический слух, содействует комплексному освоению многоэлементной структуры музыкального произведения и богатейшего арсенала средств музыкальной выразительности. Охват разнообразного ансамблевого репертуара благоприятствует по-

полнению запаса художественных впечатлений юного музыканта, обогащает его творческое мышление и музыкальный вкус.

Показательным примером эффективного приобщения детей к музыке посредством ансамблевого музицирования служит концертная программа, транслировавшаяся Национальным телевидением Франции в 1998 году. Выступление молодого педагога-аккордеонистки и ее учеников проходило в переполненном зале музыкального театра. Публика восторженно принимала юных артистов – детей разного возраста, включая и совсем маленьких, недавно приступивших к занятиям на аккордеоне. Конферансье с воодушевлением представлял каждого участника программы, а после выступления знакомил публику и с его родителями, присутствующими в зале. Учащиеся темпераментно и увлеченно исполняли нетрудные миниатюры под аккомпанемент рояля, отличавшийся красочностью и изобретательностью. Выступления детей чередовались с концертными номерами педагога, в составе различных ансамблей (вплоть до рок-групп) демонстрировавшей слушателям оригинальные аранжировки популярных эстрадных пьес.

Подобные формы ансамблевого музицирования позволяют ребенку уже на раннем этапе обучения почувствовать себя артистом, тогда как соответствующие выступления надолго запечатлеваются в памяти, являясь прекрасным стимулом к дальнейшим занятиям на инструменте. Важно и другое: совместные концертные выступления педагога и учащихся способствуют формированию высокого профессионального авторитета наставника, вызывающего уважение и доверие родителей.

В качестве иллюстрации к сказанному далее представлены две пьесы: белорусская народная песня «Перепелочка» (обр. А. Загребельного) и «Полька» А. Спадавеккиа (обр. Г. Беляева), – совместное исполнение которых позволяет начинающему ученику и преподавателю воссоздать современный облик звучания баянного (аккордеонного) дуэта. Упомянутые пьесы могут стать ориентиром для инициативного педагога, склонного к созданию собственных ансамблевых партитур исходя из потребностей учебного процесса.

Перепелочка

Белорусская народная песня

Обработка А. Загребельного

Не спеша, певуче

Ученик

Учитель

I

II

I

II

I

II

The first system of the score consists of two staves. The top staff is for the student (Ученик) and the bottom staff is for the teacher (Учитель). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The student part begins with a whole rest followed by a melodic line starting on G4. The teacher part features a piano introduction with a triplet of eighth notes (mf) and a 7th fingering. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). Fingerings 'Б' and 'М' are indicated.

The second system contains two parts, I and II. Part I is a melodic line with a slur over the first four notes. Part II is a piano accompaniment with chords and a 7th fingering. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings 'М' and 'Б' are indicated.

The third system contains two parts, I and II. Part I is a melodic line with a slur over the first four notes. Part II is a piano accompaniment with chords and a 7th fingering. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings 'М' and 'Б' are indicated.

The fourth system contains two parts, I and II. Part I is a melodic line with a slur over the first four notes. Part II is a piano accompaniment with chords and a 7th fingering. Dynamics include *p* and *mf*. Fingerings 'М' and 'Б' are indicated.

I

II

M 7 mf

I

II

Б 7 M

I

II

M Б 7 Б

I

II

M M 7

I

II

M M M M

I

II

7 M

I

II

M M 7 Б

I

II

Б 7 M 7 M

rit.

Полька

из кинофильма «Золушка»

А. Спадавеккиа
Обработка Г. Беляева

Живо и весело

Ученик

Учитель

First system of the musical score. The student part (top staff) begins with a melody in 2/4 time, marked *mf*. The teacher part (middle and bottom staves) provides harmonic accompaniment, also marked *mf*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of the musical score. It includes a first ending (I) for the student part, marked *rit.* and *mf*. The piano accompaniment (II) continues with chords and bass lines, marked *mp*. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

Third system of the musical score. The piano accompaniment (II) continues with chords and bass lines, marked *mp*. The key signature remains two sharps (F# and C#).

Fourth system of the musical score. The piano accompaniment (II) concludes with chords and bass lines, marked *f*. The key signature remains two sharps (F# and C#).

I

II

Б 7 Б 7 Б 7 Б 7

I

II

Б М Б 7

I

mf

II

mp Б М М 7 Б

I

II

I

II

I

II

I

p cresc. poco a poco

II

p cresc. poco a poco

Б M Б

I

II

M 7 Б

Формирование важнейших элементов ансамблевой культуры

Как известно, любая из ныне распространенных форм ансамблевого музицирования определяется фундаментальным принципом единства участников в процессе выявления и претворения художественно-образной составляющей того или иного репертуара: общего эмоционального строя, стилистики, темпа, динамического баланса и нюансировки, приоритетных функций различных фактурных элементов и т. д. Применительно к организации ансамблевого музицирования баянистов-аккордеонистов, наряду с общими качествами, свойственными всем видам ансамблей, следует подчеркнуть особую роль артикуляционно-штриховой культуры звукоизвлечения, обусловленной единством трактовки различных штрихов, тембров и их комбинаций. Совместное музицирование баянистов (аккордеонистов) предполагает наличие упорядоченной ансамблевой технологии звукоизвлечения, включающей единое ощущение не только временных параметров (от появления изолированного звука до целостной метроритмической пульсации, которая присуща данному произведению), но и всех компонентов основной характеристики звучания – его штриховой составляющей. Штрих, как известно, является результатом взаимодействия различных приемов атаки, ведения, снятия и соединения звуков, поэтому в процессе ансамблевого музицирования уже на раннем этапе необходимо уделить пристальное внимание идентичному выполнению указанных приемов на той или иной стадии их осуществления.

Формирование единой штриховой культуры у каждого участника ансамбля связано с осознанным восприятием природы инструмента, процесса звукообразования на баяне (аккордеоне) и роли важнейших элементов данного процесса – движения меха и пальцев. Речь идет о выработке специфических навыков, благодаря которым предслышание образных характеристик звучание, намеченных композитором или интерпретатором, незамедлительно порождает четкие исполнительские представления и их двига-

тельную реализацию на инструменте. При таком подходе процесс ансамблевого музицирования становится управляемым, а его художественный результат – стабильным и достаточно предсказуемым.

Важнейшая особенность начального этапа работы – формирование у всех участников ансамбля единообразного подхода к основным видам атаки звука. Обучение рекомендуется начинать с постановочных навыков движения меха. Вначале осваиваются эластичная и интенсивная разновидности подачи меха¹ как способы нагнетания и перемещения воздуха к голосам, затем в процесс озвучивания добавляются определенные движения пальцев, нажимающих клавиши, после чего осваиваются различные виды атаки звука на баяне². Названная работа осуществляется порознь с каждым участником ансамбля, даже если он обладает необходимой постановкой. Для хорошо подготовленных учеников, владеющих в достаточной степени прогрессивными навыками игры на баяне (аккордеоне), смысл таких занятий определяется закреплением и упорядочением накопленной информации на сознательном уровне. Для остальных же (в классе ансамбля для совместного музицирования зачастую приходится объединять учащихся различных педагогов³) начальный этап характеризуется формированием новых и коррекцией уже сложившихся исполнительских навыков. Важность подобной кропотливой работы трудно переоценить, так как ее результаты напрямую связаны с качеством ансамблевого звучания и, главное, с конечным результатом – уровнем художественного воплощения исполняемых пьес.

Работу над унификацией слухо-двигательных процессов участников ансамбля лучше всего начинать с формирования навыков совместного взя-

¹ Отличительной чертой *эластичной* подачи является постепенное и последовательное включение различных мышц левой руки баяниста, начиная с плеча и заканчивая кистью, которая через обусловленные точки воздействия (на корпусе и на рабочем ремне) передает полукорпусу инструмента уже набранную инерцию движения. *Интенсивная* подача осуществляется за счет одновременного включения в движение всех мышц левой руки. При этом движение руки в обоих случаях начинается с небольшого отклонения в противоположную сторону – аутфакта (замаха).

² Более подробно указанные упражнения описываются в издании: Ушенин В. Школа художественного мастерства баяниста. Ростов-на-Дону, 2009. С. 9–14.

³ Пути формирования постановочных навыков звукоизвлечения у различных педагогов могут не совпадать, так как единая методика в данной сфере подготовки баянистов (аккордеонистов) сегодня отсутствует.

тия одного звука. Как известно, градации начала (атаки) звука на баяне, четко определяемые слухом, можно разделить на три основных: мягкое, твердое и жесткое⁴. Каждая из упомянутых разновидностей связана с определенным движением меха и пальцев.

Мягкая атака звука. Медленное нажатие клавиши, сопровождаемое одновременным началом движения меха (эластичная подача):

Мягкая атака звука



Выполняя обозначенное упражнение, следует сосредоточиться на последовательном включении мышц левой руки, связанных с началом движения меха и медленным погружением пальца в клавишу. Поначалу мышечные ощущения, сопряженные с воздействием руки на мех (через фиксируемые точки – на разжим или сжим) и нажатием клавиши (чутко воспринятое сопротивление пружинки), дифференцируются; затем движения объединяются в целостный комплекс исходя из оптимального звукового результата – глубокого и насыщенного тона.

Стремясь к выработке навыка синхронного и единообразного произношения звука в ансамбле, необходимо обратить внимание на идентичность постановочных движений правой и левой рук исполнителей. Приводимое ниже упражнение для правой руки способствует оптимизации названных движений:



1. Клавиша «до» первой октавы нащупывается 2-м пальцем.

⁴ Очень мягкая атака в ансамблевом исполнительстве используется крайне редко из-за сложности приведения движений музыкантов к единому знаменателю.

2. Не покидая клавиши, рука приподнимается над клавиатурой – «берет дыхание».

3. Рука, направляемая собственным весом, опускается и осуществляет нажатие следующей клавиши (базовое игровое движение «после дыхания»).

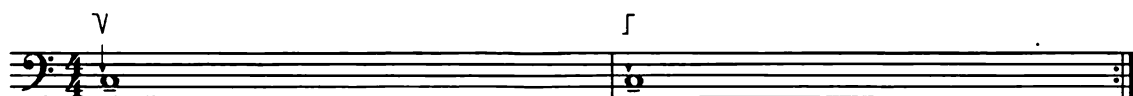
4. Одновременно с нажимом клавиши рука начинает приподниматься (базовое игровое движение «на дыхании»).

5. Рука покидает клавишу и готова к новому действию.

Вначале движения осваиваются каждым участником по очереди, а затем одновременно. При этом один из участников ансамбля на время становится «дирижером»: особенности производимого им аутфакта (скорость и амплитуда движения правой руки, порой дополняемого и некоторым движением корпуса) позволяют другому участнику определить, в какое время и в какой точке траектории должно возникнуть звучание. Одновременно с правой рукой, также предваряемое аутфактом (небольшим «замахом» в обратном направлении, необходимым для организации начальной стадии перемещения меха), осуществляется движение левой руки (желательно совместить аутфакты в правой и левой руке по характеру). Другой участник ансамбля, наблюдая за ведущим, выполняет идентичные движения. Указанные процессы, изначально протекающие в синхронном режиме, завершаются достижением определенного звукового результата – мягкой атаки звука (постепенного раскачивания голоса).

По аналогии с мягкой атакой, участниками ансамбля проводится работа над освоением *твердой атаки*:

Твердая атака звука

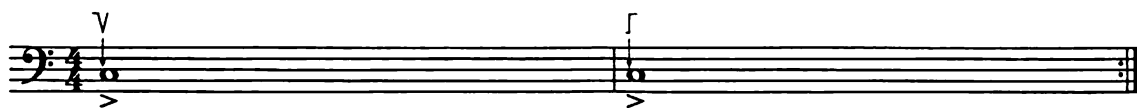


Выполняя данное упражнение, рекомендуется уделить первоочередное внимание опережающему движению меха (за счет *интенсивной* подачи), бла-

годаря которому достигается необходимое давление в меховой камере, и последующему быстрому нажиму клавиши. По сравнению с мягкой атакой, в этом случае все процессы звукоизвлечения характеризуются меньшей амплитудой движений. Твердая атака обозначается черточкой, выставленной под нотой.

Следующий вид – *жесткая атака* звука. Выполняя данное упражнение, следует сосредоточиться на опережающем движении меха (предварительная⁵ интенсивная подача как предпосылка создания необходимого давления в меховой камере) и последующем ударе клавиши. Жесткая атака обозначается знаком акцента:

Жесткая атака звука



По сравнению с предыдущими видами, жесткой атаке сопутствуют более определенно выраженные зрительно-двигательные ориентиры для партнеров: предварительный ауфтакт (замах) и падение руки на клавишу наглядно фиксируют момент начала звучания. Поэтому представляется естественным начинать работу по освоению навыков звукоизвлечения в ансамбле именно с жесткой атаки, учитывая и характер движений, и достигаемый звуковой результат. В процессе занятий следует уделить особое внимание целенаправленной унификации исполнительских ощущений:

- предварительного ауфтакта;
- уровня интенсивности предварительного давления в меховой камере;
- скорости падения руки (кисти) на клавишу.

⁵ Создание предварительного давления в меховой камере достигается благодаря опережающему началу движения меха по отношению к движению пальца. Удар по клавише осуществляется на фоне уже подготовленного давления в меховой камере. В зависимости от характера исполняемой музыки интенсивность предварительного давления может быть различной. Ошибкой многих баянистов является создание излишнего предварительного давления или удар клавиши одновременно с началом движения меха.

Уже на раннем этапе ансамблевого музицирования необходимо добиваться единого понимания всеми исполнителями ключевой роли афтакта и перспектив его использования в организации совместной работы. Необходимость указанного осмысления афтакта присуща и сольному исполнительству⁶, однако специфическая проблема ансамблевого музицирования связана с необходимостью сообщить другим участникам предполагаемые параметры звучания и время его начала. Исходя из этого, афтакт в ансамбле выполняет роль своеобразного дирижерского жеста, координирующего и упорядочивающего совместные действия группы инструменталистов.

В зависимости от характера исполняемой музыки, важнейшие компоненты афтакта (а следовательно, и начало звучания) существенно корректируются. Глубина афтакта, предваряющего распевную, кантиленную пьесу или фрагмент композиции, связана с воображаемым дыханием певца (синхронное вступление участников ансамбля в такой музыке требует чуткого взаимопонимания между партнерами). В ритмически активных, подвижных произведениях совместное начало характеризуется большей определенностью и наглядностью, ансамблевое единство здесь может быть достигнуто уже на раннем этапе музицирования (в отличие от сольного исполнительства, для которого указанный этап связан с приоритетной ролью мягкой атаки звука). Поэтому в педагогической практике чаще всего коллективное освоение жесткой атаки предшествует изучению остальных ее видов.

Отработке исполнительских взаимодействий на стадии афтакта благоприятствуют специальные упражнения, варьируемые с учетом различных положений меха: сжатого, полуразжатого (средняя точка разжима-сжима) и разжатого (его оптимальная точка зависит от физических кондиций учащегося). Каждое упражнение призвано способствовать достижению и фиксации

⁶ Помимо общей координации образно-художественных задач и исполнительских движений, афтакт при игре на баяне (аккордеоне) является важнейшей составляющей музыкально-речевого синтаксиса.

определенной характеристики звука в условиях заданного уровня громкости (*p*, *mp*, *mf*, *f*) после звукоизвлечения.

Основные задачи указанного этапа:

1. Усвоение важнейших особенностей формирования звука на баяне.
2. Достижение идентичности всех действий, связанных с различными видами атаки звука, у каждого из партнеров.
3. Подчинение разнообразных характеристик звука в момент его возникновения: насыщенности, окраски, тембральных оттенков (света и тени, глубины и прозрачности) – единому художественному замыслу и его адекватному воплощению.
4. Синхронизация исполнительских движений, связанных со звукоизвлечением, в условиях коллективного музицирования.

Следующим этапом работы в ансамбле становятся формирование однотипных навыков громкостно-динамического слышания и координация совместных изменений динамики. Первоначально рекомендуется освоить ряд упражнений на буквальное копирование действий партнера:

Упражнение 1. Зарождение звука и его изменения при *crescendo* и *diminuendo*:

The musical score for Exercise 1 consists of two staves, I and II, in 4/4 time. Staff I starts with a dynamic marking of *ppp* and a crescendo symbol leading to *p*. Staff II starts with a dynamic marking of *ppp* and a crescendo symbol leading to *p*. Both staves have a *mp* dynamic marking and a diminuendo symbol. The score is divided into four measures, with a fermata over the second measure of each staff.

Упражнение 2. При мягкой атаке – постепенное усиление звука:

The musical score for Exercise 2 consists of two staves, I and II, in 4/4 time. Staff I starts with a dynamic marking of *p* and a crescendo symbol. Staff II starts with a dynamic marking of *p* and a crescendo symbol. Both staves have a *p* dynamic marking and a crescendo symbol. The score is divided into four measures, with a fermata over the second measure of each staff.

Упражнение 3. При твердой атаке – изменения динамики на *crescendo* и *diminuendo*:

Exercise 3 musical score: Two staves (I and II) in 4/4 time. Staff I starts with a dynamic marking of *mp*, followed by a crescendo to *f* and a diminuendo to *pp*. Staff II starts with a dynamic marking of *mp*, followed by a crescendo to *f* and a diminuendo to *pp*. Both staves feature a *v* (accents) and a *Г* (breath mark) at the beginning and end of the exercise.

Упражнение 4. При жесткой атаке – постепенное затухание звука:

Exercise 4 musical score: Two staves (I and II) in 4/4 time. Both staves start with a dynamic marking of *f* and feature a gradual decrescendo (hairpins) leading to a *pp* dynamic. Both staves feature a *v* (accents) and a *Г* (breath mark) at the beginning and end of the exercise.

Упражнение 5. Изменение громкостного нюанса на одну градацию:

Exercise 5 musical score: Two staves (I and II) in 4/4 time. Both staves feature a dynamic shift from *mf* to *mp* (diminuendo) and from *mp* to *mf* (crescendo). Both staves feature a *v* (accents) and a *Г* (breath mark) at the beginning and end of the exercise.

Упражнение 6. Тянущийся звук с подчеркиванием меха:

Exercise 6 musical score: Two staves (I and II) in 4/4 time. Both staves feature a dynamic marking of *p* (piano) and a *v* (accents) at the beginning and end of the exercise. The notes are slurred, indicating a sustained sound.

Упражнение 7. На одном звуке – *diminuendo* с восстановлением первоначального нюанса:

В дальнейшем же перечисленные упражнения исполняются подряд с разнообразными штрихами, динамикой и тщательно контролируемым звуковым результатом.

Приоритетные задачи описываемого этапа:

1. Кристаллизация ансамблевых исполнительских навыков в процессе управления динамической фазой совместного звучания.
2. Выработка идентичных действий в моменты варьирования громкостных и тембровых характеристик звука.
3. Формирование комплекса умений, соответствующих различным функциям исполнителя в ансамбле (например, соло, полифонический «диалог», аккомпанемент), а также оперативным «переключениям» указанных функций.

Одним из важнейших направлений репетиционной работы в условиях ансамблевого исполнительства является идентичность качественных параметров синхронного снятия звука. Напомним, что на баяне (аккордеоне) существует шесть разновидностей окончания звука: пальцевые снятия (мягкое освобождение и резкое отдергивание), меховые снятия (затухающее и «эхо»), синхронные мехо-пальцевые снятия (мягкое и резкое). Все они связаны с определенными движениями пальца и меха, что способствует варьированию звуковых характеристик. При этом в указанных снятиях постоянно участвуют два компонента – мех и палец. Например, даже пальцевые снятия сопровождаются корректирующими движениями меха, поскольку уровень давления в меховой камере подвержен тончайшим колебаниям.

Снятие звука в ансамблевом исполнительстве определяется не только временем окончания выписанной длительности, но и характером сопутствующего исполнительского действия. Однако многие баянисты, уделяя должное внимание адекватной протяженности звучания, недооценивают художественный эффект, возникающий благодаря унифицированному приему снятия. Именно поэтому многие баянные (аккордеонные) ансамбли разочаровывают аудиторию, вопреки похвальной самоотдаче исполнителей: подводит ощущение явной незавершенности, иногда – неряшливости звучания. Единообразное снятие в условиях ансамблевой игры представляется нормой, как и аналогичное выполнение атаки.

Порой баянисты, отдавая предпочтение пальцевым действиям, используют мех при атаке и окончании звука лишь в роли нагнетающего механизма. Такой подход к звукоизвлечению и снятию, бесспорно, сужает выразительный потенциал инструмента, нивелирует живое «дыхание» музыкальной ткани, ощущаемое благодаря участию меха в микропроцессах звукотворчества. Функция меха в ансамблевом исполнительстве оказывается еще более существенной, поскольку любая штриховая неточность способна разрушить целостное восприятие художественного образа.

Повсеместное применение пальцевого снятия на баяне (аккордеоне) возможно в границах конкретной музыкальной стилистики или в отдельных произведениях характеристического плана (сообразно выявляемому замыслу композитора). Во всех остальных случаях определяющее влияние меха на рассматриваемую фазу ансамблевого звучания является неоспоримым фактом.

Целенаправленное освоение различных типов снятия звука в ансамбле увязывается со спецификой того или иного музыкального материала. Определенные способы окончания фразы, мотива и т. д. выбираются исходя из художественной трактовки данного построения. Затем участники ансамбля достигают необходимого единообразия звуковых характеристик, варьируя индивидуальные и коллективные формы работы. Так, если пальцевые снятия лишь поначалу предполагают «много-

сторонний» контроль идентичности соответствующих движений в моменты отпущения клавиш, то меховые «эхо» и синхронные мехо-пальцевые снятия требуют специальных совместных репетиций. В частности, весьма эффективным приемом является остановка меха с отдачей (противонаправленным «импульсом», способным «погасить» инерцию предыдущего движения). Глубина отдачи, естественно, изменяется с учетом конкретно музыкального материала. Установив оптимальную разновидность и характер снятия, партнеры осуществляют надлежащую координацию исполнительских движений и обеспечивают синхронность последних.

Основные задачи указанного этапа:

1. Овладение всеми разновидностями окончания звуков в ансамблевом музицировании.
2. Формирование устойчивых навыков, позволяющих гибко варьировать применяемые типы снятия в том или ином художественном контексте.
3. Достижение идентичности упомянутых исполнительских действий.

Помимо единой штриховой культуры, предпосылкой успешной работы в ансамбле является формирование идентичного подхода ко временным параметрам исполняемого произведения: темпу, метру и ритмической пульсации. Лишь благодаря соответствующей трактовке упомянутой «триады» коллектив может достичь *ансамблевой синхронности* – «совпадения с предельной точностью мельчайших длительностей (звуков или пауз) у всех исполнителей»⁷. Малейшее нарушение синхронности при совместной игре разрушает эффект слитного звучания, ансамблевого единства.

Идентичность совместного «бытия во времени», запечатлеваемая исполнительскими процессами, обуславливается подобным же восприятием общего характера и эмоционально-образного строя музыкального произведения. В частности, оптимальный темп звукового воплощения той или иной пьесы должен фиксироваться с учетом содержательной специфики и смысловой емкости художественного материала. Определив указанный темп, каждый из партнеров

⁷ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М., 1971. С. 22.

целенаправленно «вживается» в композиторский замысел и гибко реализует временные «колебания», выписываемые автором.

Единая трактовка темпа – важнейшее условие метроритмической синхронности ансамбля. Совместное ощущение временных процессов не ограничивается регулярными чередованиями сильных и слабых тактовых долей (хотя подобная регулярность традиционно считается эффективным критерием исполнительского самоконтроля). Речь идет об упорядоченной организации музыкального времени пьесы в целом, а также об иерархической соподчиненности всех временных параметров данного произведения.

Предпосылкой синхронности ансамблевого исполнения является единство ритмической пульсации, которое, с одной стороны, придает звучанию необходимую слаженность и внутреннюю упругость, с другой – позволяет инструменталистам точно фиксировать атаку и завершение каждого звука, избегать несовпадений в разнообразных комбинациях мелких длительностей, особенно при отклонениях от заданного темпа. Подобная метроритмическая согласованность в ансамблевом музицировании и создает у слушателя неповторимое впечатление «монолитной» игры, уподобляемой сольному исполнению.

Успешной работе на первоначальной стадии разучивания метроритмически сложного произведения благоприятствует выбор наименьшей длительности в качестве единицы пульсации. В дальнейшем, с ускорением темпа, названная единица сменяется более крупной длительностью. При этом рекомендуется время от времени возвращаться к относительно медленным темпам и, разумеется, к соответствующим единицам пульсации.

В целом инструменталист, осмысленно управляющий временными процессами, владеющий многообразными элементами атаки, соединения, снятия звуков и их сочетаний, располагает богатейшей палитрой выразительных средств. Творческий подход к взаимодействию последних при исполнении художественного репертуара благоприятствует формированию одухотворенной атмосферы ансамблевого музицирования, его неповторимого колорита.

Методические рекомендации к работе над музыкальным произведением

Завершив подготовительный этап работы, когда участники ансамбля в должной мере овладели фундаментальными навыками звукоизвлечения на баяне, а их исполнительские действия приобрели надлежащую идентичность и синхронность, можно приступать к разучиванию музыкальных произведений. В качестве примеров организации соответствующих занятий рассмотрим некоторые пьесы, публикуемые в данном пособии.

Пьеса Г. Беляева «Готический менуэт» (с. 32) написана для дуэта баянов в трехголосном изложении. Первому баяну здесь поручен мелодический голос, второму – сопровождение дуэтного типа с мерно «шагающим» басом в партии левой руки¹.

Вначале каждый участник под руководством педагога должен ознакомиться с нотным текстом. При этом совместно анализируется строение музыкального произведения, выявляются основные жанрово-стилистические закономерности, присущие старинному танцу – менуэту. Педагог обращает внимание учащегося на специфику метрической организации менуэта, связывая характер исполнения с особенностями трехдольного метра. Более точному и наглядному представлению соответствующей пульсации способствует язык дирижерских жестов, при помощи которых демонстрируются аффтакт, «максимально» опорная 1-я доля, «отраженная» 2-я и «умеренно» опорная 3-я. Затем педагог, сыграв начало пьесы, предлагает ученику воссоздать (по желанию – мысленно или реально) старинный танец пластически. В данной ситуации весьма желательны подробные объяснения, иногда показы характерных движений, экскурсы в историю «галантной» эпохи, предопределившей особую значимость отдельных элементов (например, поклонов и приседаний, что «утяжеляет» 1-ю и 3-ю доли такта).

¹ Указанную пьесу можно предложить и ученическому трио баянистов (аккордеонистов); в этом случае партия левой руки должна исполняться третьим участником ансамбля.

Освоив метрическую организацию пьесы в целом, следует определить мельчайшую единицу «внутреннего пульса» – речь идет о непрерывном «биении» в границах тактовых долей, упорядочивающем разнообразные сочетания танцевальных ритмоформул. Заметим, что «внутренняя пульсация» может варьироваться применительно к различным стадиям репетиционной работы. Исходным моментом в процессе разучивания данной пьесы является «биение» шестнадцатых длительностей, благодаря которому достигаются оптимальные соотношения смежных тактовых долей и необходимая идентичность исполнения ритмических рисунков.

По завершении ознакомительной стадии, педагог и учащийся в деталях анализируют структурное членение пьесы (прежде всего, на уровне мотивов и фраз), характерные особенности штрихов, адекватные образным составляющим данного произведения. Впоследствии же исполнительская «детализация» мотивных и фразовых структур должна быть подчинена целостному драматургическому процессу – интонированию. Органичное взаимодействие интонационных тяготений призвано содействовать образно-эмоциональному развитию, координируемому с общей художественной трактовкой пьесы.

Участнику ансамбля, разучивающему вторую партию, необходимо уделить особое внимание дифференцированному звучанию голосов и выбору адекватных исполнительских приемов (в частности, распределению меха). Такой подход, безусловно, требует от инструменталиста надлежащих умений: речь идет о гибко варьируемом уровне давления меха на голоса, об артикуляционно-штриховой автономии обеих рук и самостоятельном развертывании интонационных линий.

Дальнейшая работа над совместным исполнительским воплощением музыкального текста прежде всего характеризуется точным соблюдением штрихов и громкостно-динамического баланса ансамблевых партий.

Штрихи – один из основных факторов образной выразительности и неотъемлемая составляющая композиторского замысла – требуют кропотливой

и тщательной репетиционной шлифовки. Например, дуэтное изложение в рассматриваемой пьесе связано с однотипными штрихами, что представляет значительную трудность для учащихся. Помимо этого, в смежных тактах неоднократно сопоставляются *staccato* и *legato*, танцевальность и распевность. Отсюда проистекает важнейшая ансамблевая задача: шаг за шагом добиваться максимально выверенного, единообразного и синхронного исполнения. Специфика интонирования, штрих *detache* и тембровая окраска басовой линии должны приближаться к звучанию смычкового контрабаса.

Собственно дуэт верхних голосов предполагает известную динамическую градацию, мотивированную главенством партии первого баяна. Мелодия в ансамбле, как правило, должна звучать несколько ярче и выразительнее других голосов; рельефно оттеняемый бас служит в подобных ситуациях «уравновешивающим» фактором.

«Переборы» А. Доренского (с. 36) – жанровая сценка, воссоздающая атмосферу народного музицирования в русских деревнях прошлого столетия. Пьеса выдержана в двухдольном размере, с акцентуацией, характерной для русских танцев и инструментальных наигрышей, в «гармошечном» фактурном изложении. Совместной работе участников ансамбля предшествует разбор нотного текста: рассматриваются образный строй, метроритмическая организация, синтаксис и формообразование, существенные моменты исполнения – штрихи, нюансировка.

Воплощение авторского замысла «Переборов» в значительной степени обуславливается сферой метроритма. Анализ метрических параметров предусматривает разграничение сильных и слабых долей в такте, фиксацию их соподчиненности. Ансамблисты дирижируют пьесе на $2/4$, отмечая «нисходящую» направленность сильных (опорных) долей, «восходящую» – слабых, проникаясь настроением задорного, веселого танца.

Помимо идентичного и синхронного исполнения мелодии, в процессе ансамблевых занятий необходимо уделить внимание дифференцированному

звучанию басо-аккордового аккомпанемента. В частности, бас рекомендуется играть активно, глубоко (за счет опережающего давления в меховой камере и быстрого нажима клавиши), аккорды – легко, полетно (чему способствуют небольшое предварительное давление в меховой камере, создаваемое исполнителем, пальцевой удар клавиши и быстрое снятие).

В пьесе Г. Балаева «Повторяй за мной» (с. 56) доминирует «эхообразный» принцип изложения: музыкальные мотивы и фразы, исполняемые одним инструментом, немедленно воспроизводит другой (переноса их выше на октаву). Работая над этим произведением, очень важно добиваться от участников ансамбля выверенного единства метроритмической пульсации, штриховой и интонационной идентичности при четком выдерживании сквозной формообразующей линии. В ходе совместных занятий следует использовать «двойную» пульсацию, отсчитывая вслух (или фиксируя посредством метронома) полутакты, мысленно же ориентируясь на движение более мелких временных долей. В последнем случае необходимо опираться на восьмушки – единицу «внутреннего» пульса и надежный ориентир для вертикальной координации партий. «Ведомый» участник ансамбля предваряет свои вступления интонационной и ритмической настройкой – речь идет о непрерывной «внутренней» пульсации восьмыми и пении про себя тех мотивов и фраз, которые исполняются партнером. Аналогичный метод работы можно рекомендовать и «ведущему» инструменталисту. В результате совместной подготовки желательно так выстроить «эхообразную» композицию, чтобы возник эффект сольного исполнения – «диалогов» между клавиатурами одного инструмента.

Подводя итог сказанному, вкратце наметим важнейшие этапы совместной работы педагога и учащихся над музыкальным произведением:

а) аналитический разбор нотного текста, охватывающий мелодику, гармонию, фактуру, композицию, особенности интонирования, важнейшие образные сферы, характер пьесы в целом;

б) «эскизное» разучивание музыкального материала – адаптация инструменталистов к изложению звуковой ткани, выбор логически обусловленной аппликатуры, формирование комплекса востребуемых навыков пространственного ориентирования;

в) освоение темпоритмических закономерностей в их взаимодействии;

г) исполнительское воссоздание текста, осуществляемое специфическими инструментальными средствами;

д) интонационно-образное решение, возникающее благодаря «диалогу» общемузыкальных смыслов и конкретных технических задач. Именно здесь, на интонационно-образном уровне, возникают предпосылки к полномасштабному художественному творчеству музыканта-исполнителя как интерпретирующей деятельности.

В ансамблях баянистов (аккордеонистов) любой партии может быть поручена та или иная функция, определяемая замыслом композитора (инструментовщика). Поэтому каждый из участников должен безукоризненно владеть основными компонентами художественно-выразительного ансамблевого исполнения. Перечислим эти компоненты:

1. Умение в нужный момент проявить инициативу, выступить на данном этапе солистом, не теряя, однако, связи с сопровождением, чутко воспринимая его гармонические, фактурные, ритмические особенности, поддерживая оптимальные соотношения громкостно-динамических градаций между мелодией и аккомпанементом.

2. Владение навыками естественной передачи мелодии другому инструменту. Исполнители должны стремиться к максимальной плавности, незаметности «перемещений» мелодического голоса, мысленно интонируя его от начала до конца и сохраняя образно-эмоциональное единство соответствующего построения или раздела.

3. Освоение навыков плавного перехода от соло к аккомпанементу и наоборот. Существенные проблемы в таких ситуациях обычно возникают из-за

чрезмерно поспешного, суетливого завершения мелодического фрагмента или преувеличенной «масштабности» сопровождения (сбои в ритмической пульсации, однотипность нюансировки и т. д.).

4. Умение исполнять аккомпанемент в полном соответствии с характером мелодии. Обычно сопровождение разделяется на подголосочное, педальное и аккордовое. Подголосок произрастает из ведущего голоса, дополняя и оттеняя его. Педаль служит фоном для выразительного и рельефного звучания мелодии, в одних случаях связывая последнюю с аккомпанементом, в других – создавая необходимый колорит. Аккордовое сопровождение, направляемое басом, выступает в качестве гармонического и ритмического фундамента. Представляется очень важным, чтобы сопровождение органически дополняло и обогащало мелодическую линию.

Достижению синхронности действий в ансамблевом исполнительстве способствует визуальный контакт между всеми участниками – регулярное общение посредством жестов, мимики, взглядов, позволяющее определять начало и окончание построений, в зависимости от характера исполняемой музыки акцентировать «диалогические» элементы взаимодействия партнеров на сцене. В ансамбле баянистов (аккордеонистов) можно считать оптимальным принцип посадки, благодаря которому достигается стабильность упомянутого контакта, обеспечивается возможность наблюдать за действиями правой и левой рук любого исполнителя, – наряду со слуховой координацией партнеров, призванной поддерживать естественный баланс совместного звучания.

Заключительный этап работы – подготовка к сценическому выступлению – связан с необходимостью постоянного слухового контроля в условиях определенного концертного зала. Учащиеся должны ориентироваться на специфические параметры акустики, корректируя звучность соответственно ее слушательскому восприятию в различных точках данного помещения.

Готический менуэт

Г. Беляев

Не спеша

Баян I *mf*

Баян II *mf*

I *mf*

II *mf*

Fine

I *mp*

II *mp*

I *mf* poco a poco cresc. *f*

II *mp* poco a poco cresc. *mf*

D. C. al Fine

Вечер

А. Джогстоуп
Редакция В. Ушенина

Умеренно

Этан I

Этан II

В

poco a poco cresc.

f

poco a poco cresc.

f

mf

dim.

p

mf

dim.

pp

За околицей

П. Кухнов

Умеренно, игриво

Баян I

Баян II

I

II

I.

II

System 1: Treble clef with *mf* dynamic. Bass clef with *mf* dynamic. Chords are marked with 'Б' and '7'. The system contains four measures.

System 2: Treble clef with *sp* dynamic. Bass clef with *sp* dynamic. Chords are marked with 'Б' and '7'. The system contains four measures, with circled numbers 3 at the end of the second and fourth measures.

System 3: Treble clef with *mf* dynamic. Bass clef with *mf* dynamic. Chords are marked with 'Б' and '7'. The system contains four measures.

System 4: Treble clef with *cresc.* dynamic, ending with *f*. Bass clef with *cresc.* dynamic, ending with *f*. Chords are marked with 'Б'. The system contains four measures, with a circled number 3 at the end of the fourth measure.

Переборы

А. Доренский

Весело

The musical score is titled "Переборы" (Переборы) by А. Доренский (A. Dorenskiy). It is marked "Весело" (Весело), indicating a lively tempo. The score is written for two bayan instruments, labeled "Баян I" and "Баян II". The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score consists of four systems of staves. Each system has two staves for Баян I and two staves for Баян II. The first system includes dynamic markings *f* and *f*Б. The second system includes a first ending bracket labeled "I". The notation includes various rhythmic values, accents, and slurs. The piece concludes with a final flourish in the fourth system.

2

First system of music, measures 2-5. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *mf*. The bass line includes chordal markings: M, M, Б, M.

Second system of music, measures 6-9. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The dynamic marking is *mf*. The bass line includes chordal markings: M, Б, Б, M.

3

Third system of music, measures 10-13. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The dynamic marking is *mp*. The bass line includes chordal markings: M, Б, Б, M.

Fourth system of music, measures 14-17. The score continues in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The dynamic marking is *mp*. The bass line includes chordal markings: M, Б, Б, M.

4

I

II

Musical score for measures 4-5. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features two staves: I (right hand) and II (left hand). The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and accents (>). The letter 'Б' is written above the bass line in measures 4 and 5.

I

II

Musical score for measures 6-7. The score continues from the previous system. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and accents (>). The letter 'Б' is written above the bass line in measures 6 and 7.

5

I

II

Musical score for measures 8-9. The score continues from the previous system. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and accents (>). The letter 'Б' is written above the bass line in measures 8 and 9.

I

II

Musical score for measures 10-11. The score continues from the previous system. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes. Dynamic markings include *f* (forte) and accents (>). The letter 'Б' is written above the bass line in measures 10 and 11.

Песня в горах

Г. Беляев

Не спеша

Этан I

Этан II

The first system of the score consists of two vocal staves (Этан I and Этан II) and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo marking 'Не спеша' (Allegretto) is placed above the vocal staves. The first measure of the vocal lines is marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano), and the second measure is marked with *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

The second system of the score is a piano accompaniment system. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains several triplet figures, indicated by a '3' above the notes. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. The overall texture is light and melodic.

The third system of the score is a piano accompaniment system. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains several triplet figures, indicated by a '3' above the notes. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. The overall texture is light and melodic. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *mf* (mezzo-forte).

The fourth system of the score is a piano accompaniment system. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand contains several triplet figures, indicated by a '3' above the notes, and a five-note group (quintuplet) indicated by a '5' above the notes. The left hand provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. The overall texture is light and melodic. Dynamics include *p* (piano) and *p* (piano). A *rit.* (ritardando) marking is present above the right hand.

Вокализ

Г. Беляев

Подвижно

Баян I

mf

Баян II

p

V

I

II

V

I

II

M

7

simile

I

II

7

M

7

I

II

This system contains three staves. The top staff (I) is a single melodic line with a long slur over the first four measures. The middle staff (II) is a treble clef staff with a continuous eighth-note accompaniment. The bottom staff (II) is a bass clef staff with block chords, some marked with a Cyrillic letter 'Б' and a circled 'e'.

I

II

This system continues the musical score with the same three-staff structure as the first system. The melodic line in the top staff and the eighth-note accompaniment in the middle staff are consistent. The bass staff continues with block chords, including some marked with 'Б' and circled 'e'.

I

II

This system continues the musical score. The top staff (I) has a melodic line with a slur. The middle staff (II) has an eighth-note accompaniment. The bottom staff (II) has block chords, some marked with 'M' and a circled 'e', and one marked with '# 7' and a circled 'e'.

I

II

rit. *p*
pp

This system concludes the musical score. The top staff (I) has a melodic line with a slur and a fermata. The middle staff (II) has an eighth-note accompaniment that ends with a fermata. The bottom staff (II) has block chords, some marked with 'M' and a circled 'e', and one marked with '7' and a circled 'e'. Dynamic markings 'rit.', 'p', and 'pp' are present. A circled 'e' is also visible at the bottom right of the page.

Юный ковбой

В. Сурцук

Игриво

Баян I

Баян II

I

II

I

II

I

II

imitando il banjo

mp

p

mf

mf

*) Удары ладонью по правой клавиатуре

I

II

I

II

I

II

I

II

Швейцарский танец

Не очень быстро

Е. Дербенко

Баян I

Баян II

1

f *mp*

f *mp* Б

p

p

mf *mf* Б

7 7 Б 7

I

mf

Конец

I

Б

7

Б

I

2

f

Б

Б

7

Б

7

Б

7

Б

I

Б

7

Б

7

Б

7

Б

7

Б

Повторить сначала до слова Конец

Восточная мелодия

Г. Беляев

Весело

Баян I

mf

Баян II

mf

Б

М

7

rit.

а tempo

I

II

Б

М

М

I

II

М

7

7

7

I 


II 


I 

II 

I 

II 

I 

II 

Озорное настроение

П. Кухнов

Оживленно

rit.

a tempo

Баян I

Баян II

The first system of the musical score consists of two staves. The top staff is for Bajan I and the bottom staff is for Bajan II. Both staves are in 2/4 time and G major. The Bajan I staff begins with a dynamic marking of *f* and includes accents and slurs. The Bajan II staff also begins with *f* and includes a circled '3' below the first measure. A hairpin crescendo is shown between the two staves, leading to a dynamic marking of *mf* in the second measure of the Bajan II staff. The system concludes with a circled '3' below the final measure of the Bajan II staff.

The second system continues the musical score. The Bajan I staff features a series of eighth-note patterns. The Bajan II staff includes chords marked with 'Б' and '7'. A circled '3' is present below the final measure of the Bajan II staff.

The third system continues the musical score. The Bajan I staff features a series of eighth-note patterns. The Bajan II staff includes chords marked with 'Б' and '7'. A circled '3' is present below the final measure of the Bajan II staff.

The fourth system concludes the musical score. The Bajan I staff features a series of eighth-note patterns. The Bajan II staff includes chords marked with 'Б' and '7'. A circled '3' is present below the final measure of the Bajan II staff.

I *mf* *f* V Г V V Г V

II *f* *mf* Б 7 Б

I *mf* *f* V Г V V Г V

II *f* *mf* Б 7 Б

I *mf* *f* V Г V V Г V

II *f* *mf* Б 7 Б

I *mf* *f* V Г V V Г V

II *f* *mf* Б 7 Б

System 1: Treble clef with melodic line and slurs. Bass clef with accompaniment. Dynamics: *mp*. Text: по корпусу

System 2: Treble clef with melodic line and slurs. Bass clef with accompaniment. Dynamics: *mp*

System 3: Treble clef with melodic line and slurs. Bass clef with accompaniment. Dynamics: *mf*. Includes guitar chord diagrams (7, Б) and a circled 7.

System 4: Treble clef with melodic line and slurs. Bass clef with accompaniment. Dynamics: *mf*. Includes guitar chord diagrams (Б, 7) and a circled 3. Text: rit. Эх! (голос), Эх!

*) Л.р. по корпусу.

③

③

Пляши веселей!

(Казачий перепляс)

Е. Дербенко

Размеренно

Баян I

Баян II

f

I

II

f

M B M

I

II

B B M B B B 7

1

mf

mf

Б М Б М

1 2

p

p

Б Б Б Б М Б 7

2

f

mf

Б Б М Б 7

1 2

mf

М М М 7 М Б М

3

I *f*

II *f* 7 Б М 7 Б V

I *mf (p)*

II *mf (p)* 7 М 7 Б 7

I 1 2 4 *mf* **Игриво**

II М 7 Б 7 *mf* Б

I 1 2 5 *f*

II М 7 Б 7 *f* Б

First system of musical notation, measures 1-4. It consists of a vocal line (I) and a piano accompaniment (II). The piano part includes fingerings (7) and dynamic markings (M, >). The vocal line has first and second endings marked '1' and '2'.

Second system of musical notation, measures 5-8. It consists of a vocal line (I) and a piano accompaniment (II). The piano part includes fingerings (7) and dynamic markings (M, >). The vocal line has first and second endings marked '1' and '2', and a measure number '6' with the marking 'VGVG' above it.

Third system of musical notation, measures 9-12. It consists of a vocal line (I) and a piano accompaniment (II). The piano part includes fingerings (7) and dynamic markings (M, >). The vocal line has first and second endings marked '1' and '2', and the marking 'VGVG' above it.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. It consists of a vocal line (I) and a piano accompaniment (II). The piano part includes fingerings (7) and dynamic markings (M, >). The vocal line has first and second endings marked '1' and '2', and the marking 'VGVG' above it. The system concludes with the word 'Окончание' (Finis) and a double circle symbol (⊙⊙).

Бисовка – повторить с начала (Вступление) до знака ⊙⊙.

Повторяй за мной

Г. Балаев

Переложение В. Ушенина

С движением

1

Баян I

Баян II

tr

tr

M

7

I

II

Б

2

I

II

M

Б

Hand I: Treble clef, melodic line with slurs and ties.

Hand II: Bass clef, accompaniment with chords and slurs. Includes markings 'M' and '(e)'.

Hand I: Treble clef, melodic line with slurs and ties.

Hand II: Bass clef, accompaniment with chords and slurs. Includes markings 'M', 'Б', and '(e)'.

3

Hand I: Treble clef, melodic line with slurs and ties. Includes dynamic marking *mf*.

Hand II: Bass clef, accompaniment with chords and slurs. Includes dynamic marking *mf* and marking 'M'.

Hand I: Treble clef, melodic line with slurs and ties.

Hand II: Bass clef, accompaniment with chords and slurs. Includes marking '7'.

I

II

I

II

I

II

p *poco a poco cresc.*

I

II

i

ii

mp

6

I

II

f

Б М

7

Б

Б

I

II

М УМ

Б

М

I

II

rit.

М

Б

Б

М

Галоп

А. Доренский

Быстро, весело, легко

Баян I

Баян II

I

II

I

II

I

II

I

mf

sf

M

7

I

sf

M

I

M

7

Б

7

Б

7

I

Б

7

Б

7

Б

7

М

7

Б

7

Б

Микки-Маус

М. Шмитц

Обработка А. Ноздрачева

Подвижно, игриво

Баян I

f

Баян II

f

The first system of the musical score is for two bayan instruments. The top staff is labeled 'Баян I' and the bottom staff is labeled 'Баян II'. Both staves are in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The music is marked with a forte dynamic (*f*). The melody in the upper staves consists of eighth and sixteenth notes, while the lower staves provide a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

I

mf

II

tr

Б

7

The second system continues the piece. The upper staff is marked with a mezzo-forte dynamic (*mf*). The lower staff features a trill (*tr*) and a chord marked with the letter 'Б'. A fermata is placed over the final note of the system. The notation includes various articulation marks like accents and slurs.

I

1. 2.

II

The third system concludes the piece. It features a first and second ending bracket over the final measures of the upper staff. The lower staff continues with its accompaniment, ending with a double bar line and repeat signs. The dynamics and articulation are consistent with the previous systems.

The image displays a musical score for page 63, consisting of four systems. Each system includes a Violin I (I) part and a Piano (P) part. The Violin I parts feature a rhythmic eighth-note pattern with accents. The Piano parts feature a bass line with a 7th fret fingering and chords in the right hand. Dynamics include 'f' and 'mf'. The piece concludes with a double bar line and fermatas.

Чарльстон

Г. Хейд

Обработка А. Доренского

Не очень быстро

Баян I

mf

Баян II

mf

Б Б М Б Б Б 7

I

II

Б Б 7 Б Б 7

I

II

М Б Б 7 Б Б Б 7

I

f

II

f

Б 7 7 7 7

I

mf

mf

7

7

7

Б

I

Б

М

Б

Б

7

Б

Б

I

7

Б

Б

М

I

Б

Б

7

Б

Б

Б

7

Б

8

На ранчо

Г. Беляев

Бодро

Баян I

Баян II

tr

Б М Б М Б М Б М

I

II

mf

Б М Б М Б М Б М

I

II

Б М Б М Б М Б М

I

II

M B 7

I

II

B M B M M

I

II

B M B M M

I

II

B M B M B M

f

I

II

I

II

I

II

I

II

Дедушкино банджо

В. Сурцуков

Весело

Баян I

tr imitando il banjo

Баян II

tr imitando il banjo

I

mf

II

mf

Б М 7 Б М 7

I

f

II

leggero

Б 7

I

II

7 7

I *f* *p*

II *sf* *pp*

I

II 7 B

I 3 3 3 *mf*

II *f* *f*

I

II 7 B

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

B

Detailed description: This system contains the first two staves of music. Part I (top staff) features a melodic line with slurs and accents. Part II (bottom staff) includes a bass line with a 7th fret fingering and a 'B' marking below the staff.

I

II

B

Detailed description: This system contains the next two staves. Part I continues the melodic line. Part II includes a bass line with a 7th fret fingering and a 'Б' marking above the staff.

I

II

B

Detailed description: This system contains the third two staves. Part I features a triplet of eighth notes. Part II includes a bass line with a 7th fret fingering and a 'B' marking below the staff.

I

II

Мехом

Мехом

sf

Detailed description: This system contains the final two staves. Part I has a 'Мехом' marking above the staff. Part II has a 'Мехом' marking above the staff and an 'sf' dynamic marking at the end.

System 1: Treble clef (I) and Bass clef (II). Treble clef starts with a dynamic of *mp* and features a series of chords with accents. Bass clef has rests followed by chords with accents and a dynamic of *mp*.

System 2: Treble clef (I) starts with a dynamic of *f* and ends with *mf*. Bass clef (II) starts with *mf* and ends with *mp*. Includes fingerings: *Б*, *М*, *7*, *Б*. Includes a fermata over the final measure of the treble part.

System 3: Treble clef (I) features triplets and a dynamic of *mp*. Bass clef (II) features triplets and a dynamic of *mp*. Includes fingerings: *М*, *7*, *Б*.

System 4: Treble clef (I) and Bass clef (II) feature dynamic markings of *sf*. Includes performance instructions marked with asterisks: *1), *2), *3), *4).

* Удары кистью правой руки: 1) по боринам меха; 2) по правому полукорпусу; 3) по правой клавиатуре. 4) Удар кистью левой руки по левой клавиатуре.

Блюз

Г. Беляев

Не спеша

Баян I

Баян II

I

II

I

II

I

II

I

II

M 7 Б 7

I

II

Б 7

I

II

7

I

II

Б 7 ум Б

На скамеечке

Е. Дербенко

Не спеша, меланхолично

loco

Баян I

Баян II

(кулаком по грифу)

mf

p

B

I

II

I

II

loco 2

5-5
4-4

I

II

12

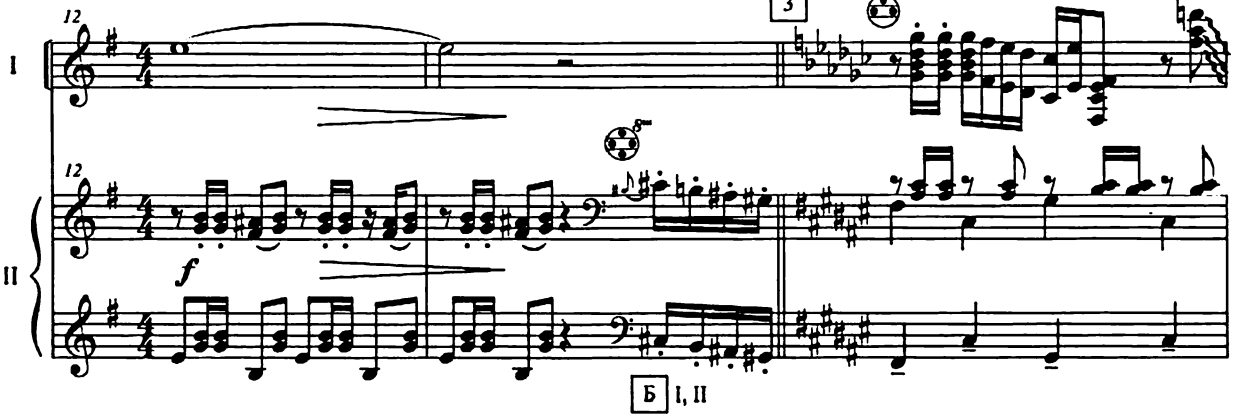
I

II

f

3

Б I, II

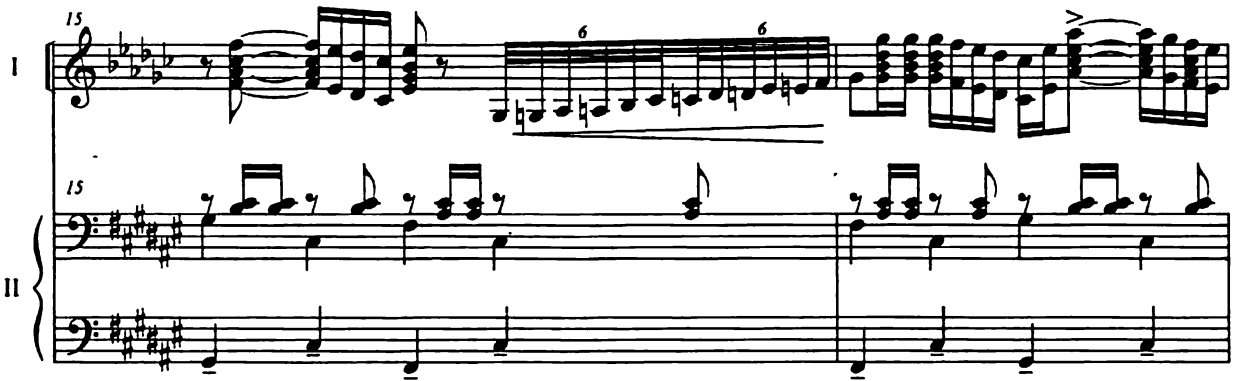


15

I

II

6



17

I

II

4

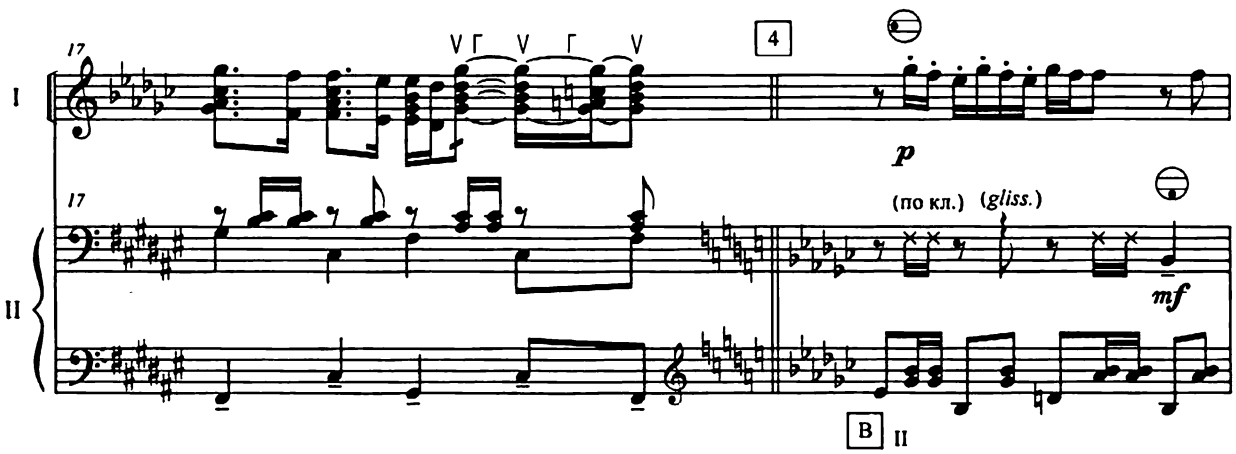
V Г V Г V

p

(по кл.) (*gliss.*)

mf

Б II




20

I

II

20





I 23

II 23

Б В Б В Б В

I 26

II 26

rit. a tempo

p

I 29

II 29

rit. a tempo

p

I 32

II 32

rit.

p

Лавровская кадрили

Е. Дербенко

Живо, озорно

Баян I

Баян II

f

1

I

II

M

Б

Б

Б

М

I

II

7

Б

Б

М

7

V Г V Г V Г V Г V Г V Г

I

II

1

2

2

p

Напевно

p

М

М

Б

3

I

II

2

3

I

II

М

Б

М

М

М

I

II

4

W Γ V Γ V V Γ V Γ V

p < f *p < f* *p < f*

7

7

8

Б

М

М

Б

I

II

5

1

2

Б

Б

Б

М

I

II

Б Б 7 Б М

I

6

p *mp* *p staccato*

II

7 Б *p* *p staccato*

I

mf *p*

II

p М Б

I

p

1 2

II

I *f*

II *f* *sim.*

I

II

8

I *mp*

II *p*

9

I *p* *mf*

II *mf*

8/16

1 2

10

mf *f* *p*

mf *f* *p*

Б М

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

Б М

f *sim.*

f *sim.*

Б М

p *f* *ff*

p *f* *ff*

Б 7 М

Дивертисмент в старинном стиле

А. Доренский

Переложение В. Ушенина

Изящно

♩ V Г V Г V Г V Г V Г V Г V Г V Г V Г

Баян I

tr

Баян II

tr

V Г V Г V Г V Г V Г V Г V Г V Г

*f**p**mf**f**p**mf*

Musical score for the first system, measures 1-3. The score is written for piano and voice. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal part is in the treble clef. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf*. There are accents (*V*) and breath marks (*Γ*) above the vocal line.

Musical score for the second system, measures 4-6. The score is written for piano and voice. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal part is in the treble clef. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf*. There are accents (*V*) and breath marks (*Γ*) above the vocal line.

Musical score for the third system, measures 7-9. The score is written for piano and voice. The piano part consists of a treble and bass clef. The vocal part is in the treble clef. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *mf*. There are accents (*V*) and breath marks (*Γ*) above the vocal line.

First system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a *mf* dynamic marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. A *mf* dynamic marking is placed below the third staff.

Second system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a *mf* dynamic marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment.

Third system of a musical score. It consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line with a long slur over the first two measures and a *p* dynamic marking. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The third staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. The fourth staff is in bass clef with a key signature of one flat, playing a steady eighth-note accompaniment. In the final measure of the system, there are two sets of markings: *V* Γ *V* Γ *simile* above the top staff and *p* below it, indicating a change in dynamics and articulation.

Musical score system 1, measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The first two staves are grouped by a brace on the left. The music consists of chords and melodic lines with various articulations like slurs and accents.

Musical score system 2, measures 5-8. This system includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo). It also features performance instructions: *V* (accents), *Γ* (breath marks), and *simile*. The notation continues with chords and melodic lines across the four staves.

Musical score system 3, measures 9-12. This system includes dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). It also features a section symbol $\% \oplus$ above the staff. The notation continues with chords and melodic lines across the four staves.

Лимузин

С движеннем

Е. Дербенко

Баян I

Баян II

I

II

I

II

I

II

I

II

♯

Б

♯ 7

7

I

II

Б

♯ 7

Б

♯ 7

7

I

II

Б

♯ 7

7

Б

Б

♯ 7

7

I

II

Б

Б

♯ 7

7

I

II

p

p

I

II

1

2

7

I

II

%

Б

7

Б

Б

7

Б 7

Б

I

II

8

7

Б

7

Б 7

Б

Cantabile

V.

V.

Русский регтайм

Е. Дербенко

Не очень быстро

I
 II
 I
 II
 I
 II
 I
 II

stacc.
mp
stacc.
mp
stacc.
mp
stacc.
mp

Б
 Б М 7

I

II

2

I

II

I

II

I

II

I

II

This system contains the first two staves of music. Staff I is a single treble clef staff. Staff II is a grand staff consisting of a treble and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. There are some dynamic markings like *p* and *mf* in the bass line.

I

II

This system contains the next two staves of music. Staff I continues with a melodic line of eighth notes. Staff II has a more active bass line with chords and moving lines. A '7' chord marking is present in the bass line.

I

II

This system contains the third two staves of music. It features a repeat sign with two endings, labeled '1' and '2'. Staff I has a melodic line that repeats. Staff II has a bass line with chords and rests. A '7' chord marking is present in the bass line.

I

II

This system contains the final two staves of music. Staff I begins with a *p* dynamic marking. Staff II also begins with a *p* dynamic marking and includes an 'M' marking. The music concludes with a final cadence in both staves.

I

II

I

II

I

II

M

7

VGVG simile

I

II

7

7

M

8

V

VGV

Закарпатский танец

А. Доренский

Свободно

Баян I



Баян II

tr

p

Умеренно быстро

I



II

mf

mf

I



II

M

7

7

M

M

I

II

I

mp

II

mp

I

II

mf

I

II

mp

I

II

Б M Б

I

mf

II

mf M Б M

I

II

Б M Б

I

II

M s M

I

II

I

II

I

II

Вальс-мюзет

А. Доренский

Легко, романтично

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

mf *poco a poco cresc.*

II

mf *poco a poco cresc.*

I

II

I

II

I

II

I

II

I

II

I

mf

mf

7

II

I

7

II

I

mp

mp

Б

7

II

I

II

M

I

II

7

M

I

II

f

f

M

I

II

M

7

ff

ff

M

Музыкальная табакерка

А. Лядов

Переложение В. Ушенина

Размеренно, подобно механизму

1 8

Баян I

Баян II

Баян III

pp sempre staccato

pp sempre staccato

pp sempre staccato

I

II

III

8

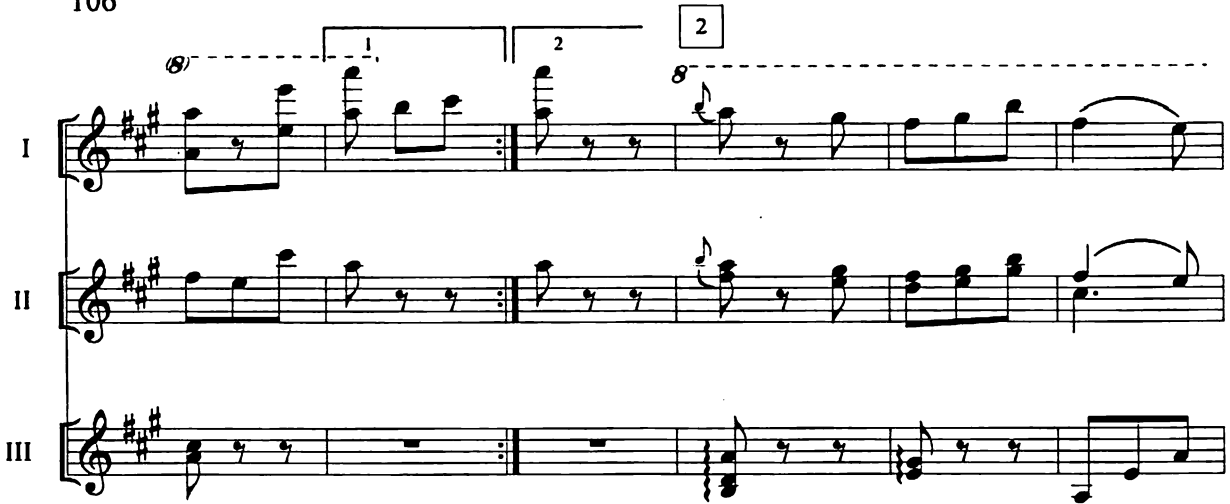
I

II

III

8

pp sempre staccato



System 1: Three staves (I, II, III) in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Staff I features a melodic line with a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '2'. A box containing the number '2' is positioned above the second ending. Staff II provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. Staff III contains a bass line with chords and a melodic line. A dashed line with a circled '8' is positioned above the first staff.



System 2: Continuation of the three-staff arrangement. Staff I continues the melodic line. Staff II continues the harmonic accompaniment. Staff III continues the bass line. A dashed line with a circled '8' is positioned above the first staff.



System 3: Continuation of the three-staff arrangement. Staff I continues the melodic line. Staff II continues the harmonic accompaniment. Staff III continues the bass line. A dashed line with a circled '8' is positioned above the first staff, and another dashed line with a circled '8' is positioned above the second staff.

3

System I: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 1 is a whole rest. Measures 2-3 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System II: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 1-3 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System III: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 1-3 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System I: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 4-6 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System II: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 4-6 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System III: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 4-6 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'.

System I: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 7-9 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'. Measure 9 ends with a double bar line and a fermata. A box containing the number '4' is above the measure. The dynamic is *mp*.

System II: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 7-9 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'. Measure 9 ends with a double bar line and a fermata. The dynamic is *mp*.

System III: Treble clef, key signature of three sharps. Measures 7-9 contain eighth notes with stems up and down, marked with a slur and '8'. Measure 9 ends with a double bar line and a fermata. The dynamic is *mp*.

The word "Fine" is written below the system III staff.

I 


II 

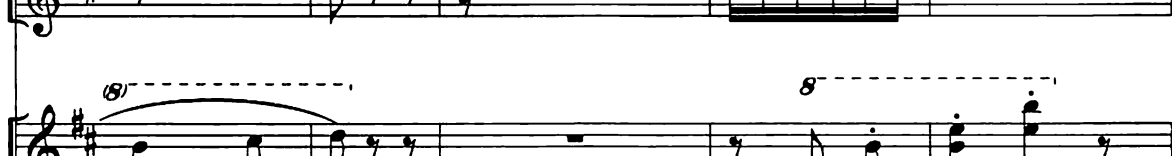
III 


I 


II 


III 


I 


II 


III 


I 


II 


III 


I 

II 

III 

I 

II 

III 

Повторить с начала до слова Конца

Ой, да ты, калинушка

Русская народная песня

Обработка И. Паницкого

Переложение В. Ушенина

Протяжно

Баян I

pp

Баян II

p

Пр. р.

Баян III

I

II

Лев. р. В

III

I

II

tr

III

I

II

III

B

rit.

Tempo I

I

II

III

B

cresc.

cresc.

cresc.

I

II

III

B

ff

ff




ff

I 
II 
III 

mp *p*

I 
II 
III 

pp

I 
II 
III 

dim. *rit.* *pp* *pp* *pp*

Вечерняя

Пьеса для трех правых рук

В. Черников

Не спеша, с юмором

Баян I

Баян II

Баян III

Пр.р. $\textcircled{\ominus}$ Loco

mf

5

I

II

III

10

I

II

III

15

I

II

III

20

I

II

III

25

I

II

III

30

росо а росо accel.

Подвижнее

2

mp

p

p

I

II

III

35

I

II

III

40

III

II

I

Detailed description: This system contains measures 40 through 43. The top staff (I) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill in measure 41 and a long slur over measures 42 and 43. The middle staff (II) provides harmonic support with chords and some eighth-note accompaniment. The bottom staff (III) has a simple bass line with quarter and eighth notes.

44

III

II

I

Detailed description: This system contains measures 44 through 47. The top staff (I) continues the melodic line with a trill in measure 44 and a long slur over measures 45 and 46. The middle staff (II) and bottom staff (III) continue their respective parts with chords and a steady bass line.

48

III

II

I

8^{va}-----

p

pp

pp

Detailed description: This system contains measures 48 through 51. The top staff (I) has a melodic line with a trill in measure 48 and a long slur over measures 49 and 50. The middle staff (II) and bottom staff (III) continue their parts. Dynamic markings include *p* in the first staff, *pp* in the second staff, and *pp* in the third staff. An *8^{va}* marking with a dashed line is positioned above the first staff.

52

III

II

I

(8^{va})-----

Detailed description: This system contains measures 52 through 55. The top staff (I) has a melodic line with a trill in measure 52 and a long slur over measures 53 and 54. The middle staff (II) and bottom staff (III) continue their parts. A *(8^{va})* marking with a dashed line is positioned above the first staff.

poco a poco rit.

56

I *p*
 II *pp*
 III *pp*

63 **Tempo I**

I
 II *mf*
 III *mf*

68 3

I *mp*
 II
 III

72

I *p*
 II
 III *p*

*) Нетемперированное глитсандо

Танго для бабушки

117

Е. Дербенко

В темпе танго

Баян I

Баян II

Баян III

I

II

III

I

II

III

I

II

III

I

II

III

2.

V Г V Г

2

V Г V Г

Б

Коней

I

II

III

V Г V Г V Г V Г

Б

I

II

III

I

II

III

I

II

III

*) Повторить от X до Phi с заходом на вторую вольту.

I

II

III

I


II

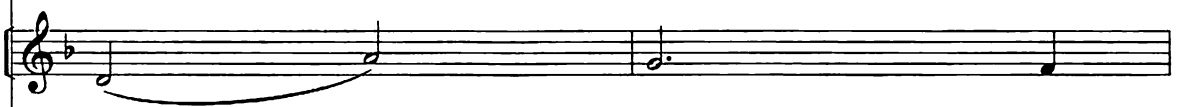
III


I


II


III


I 

II 

III 

I 

II 

III 

I 

II 

III 

I *f*

II *f*

III *f*

I

II

III

I

II

III

Повторить с начала до слова Конец.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Ансамбль «учитель – ученик» и его особенности	6
Перепелочка. Белорусская народная песня. Обработка А. Загребельного	8
<i>Спадавеккиа А.</i> Полька из кинофильма «Золушка». Обработка Г. Беляева	11
Формирование важнейших элементов ансамблевой культуры	14
Методические рекомендации к работе над музыкальным произведением	26

Дуэты

<i>Беляев Г.</i> Готический менуэт	32
<i>Джозгстауп А.</i> Вечер. Редакция В. Ушенина	33
<i>Кухнов П.</i> За околицей	34
<i>Доренский А.</i> Переборы	36
<i>Беляев Г.</i> Песня в горах	39
<i>Беляев Г.</i> Вокализ	40
<i>Суриуков В.</i> Юный ковбой	42
<i>Дербенко Е.</i> Швейцарский танец	45
<i>Беляев Г.</i> Восточная мелодия	47
<i>Кухнов П.</i> Озорное настроение	49
<i>Дербенко Е.</i> Пляши веселей! (Казачий перепляс)	52
<i>Балаев Г.</i> Повторяй за мной. Переложение В. Ушенина	56
<i>Доренский А.</i> Галоп	60
<i>Шмитц М.</i> Микки-Маус. Обработка А. Ноздрачева	62
<i>Хейд Г.</i> Чарльстон. Обработка А. Доренского	64
<i>Беляев Г.</i> На ранчо	66
<i>Суриуков В.</i> Дедушкино банджо	69
<i>Беляев Г.</i> Блюз	74
<i>Дербенко Е.</i> На скамеечке	76
<i>Дербенко Е.</i> Лавровская кадриль	79
<i>Доренский А.</i> Дивертисмент в старинном стиле. Переложение В. Ушенина ...	84
<i>Дербенко Е.</i> Лимузин	88
<i>Дербенко Е.</i> Русский регтайм	91

<i>Доренский А. Закарпатский танец</i>	95
<i>Доренский А. Вальс-мюзет</i>	98

Трио

<i>Лядов А. Музыкальная табакерка. Переложение В. Ушенина</i>	105
<i>Ой, да ты, калинушка. Обработка И. Паницкого. Переложение В. Ушенина</i>	110
<i>Черников В. Вечерняя. Пьеса для трех правых рук</i>	113
<i>Дербенко Е. Танго для бабушки</i>	117
<i>Рекомендуемая литература</i>	123