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 самодеятельных 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 летах», 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». Ощущая 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.

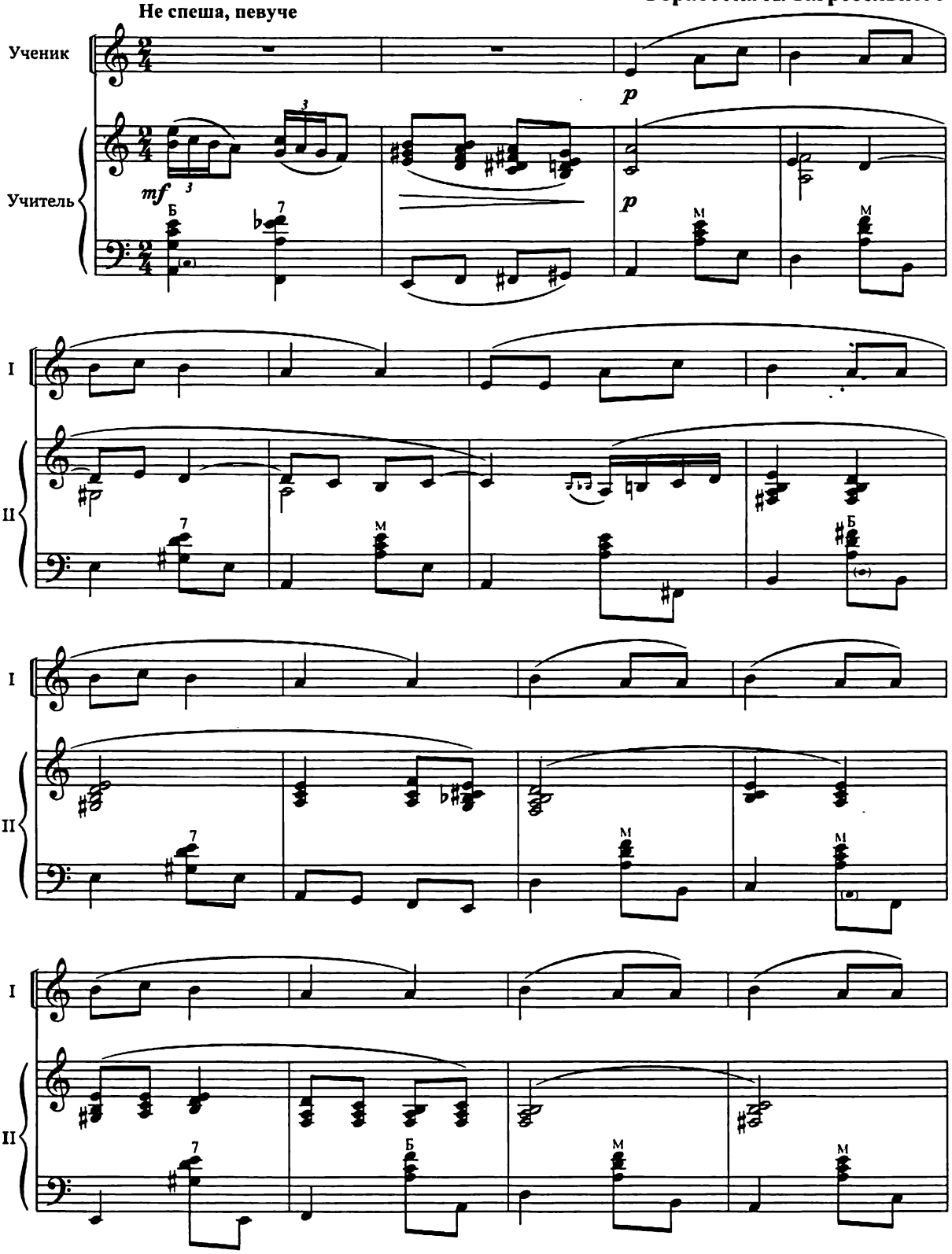
В качестве иллюстрации к сказанному далее представлены две пьесы: белорусская народная песня «Перепелочка» (обр. А. Загребельного) и «Полька» А. Спадавеккиа (обр. Г. Беляева), – совместное исполнение которых позволяет начинающему ученику и преподавателю воссоздать современный облик звучания баянного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

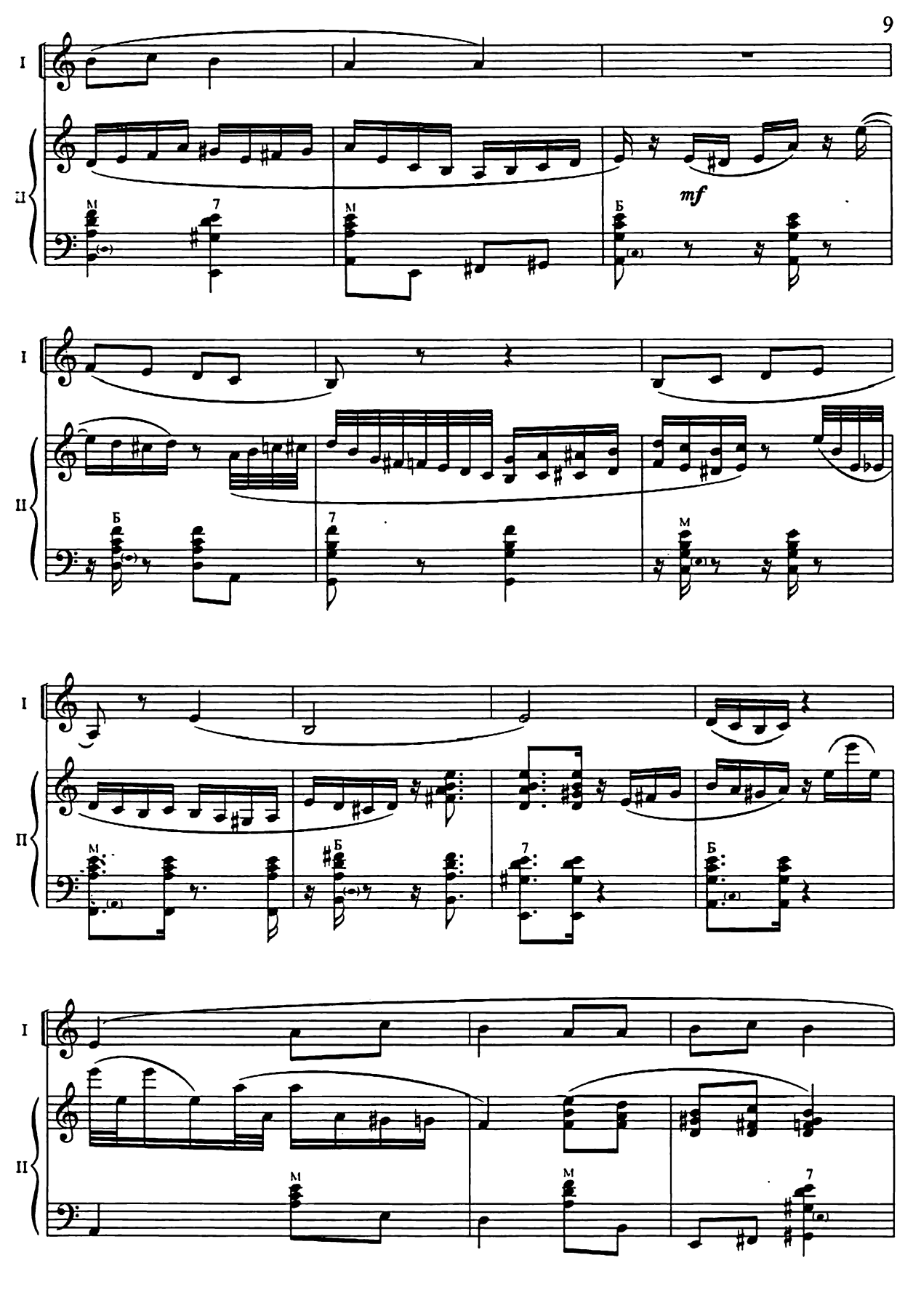
Перепелочка

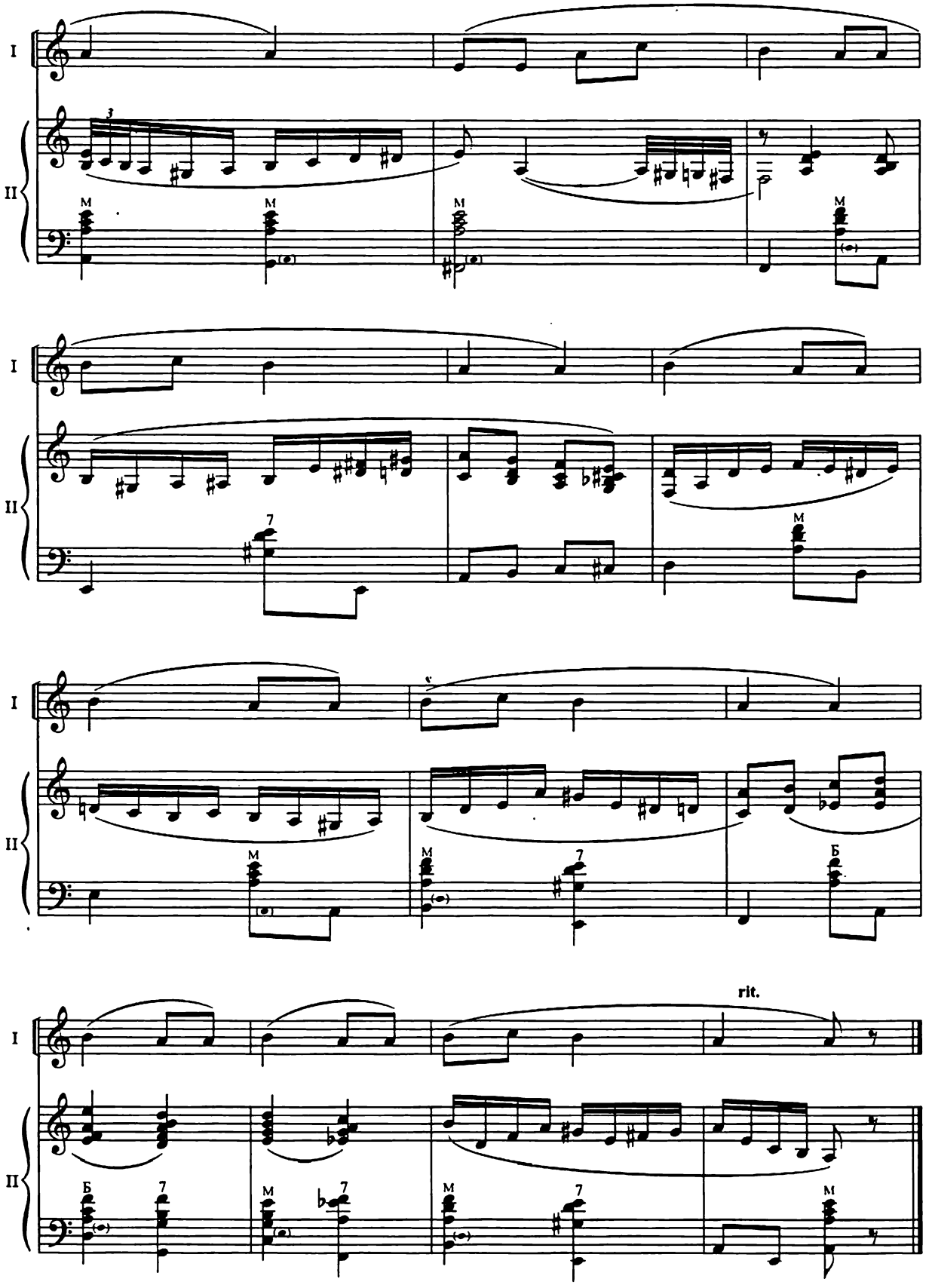
Белорусская народная песня

Обработка А. Загребельного

Не спеша, певуче



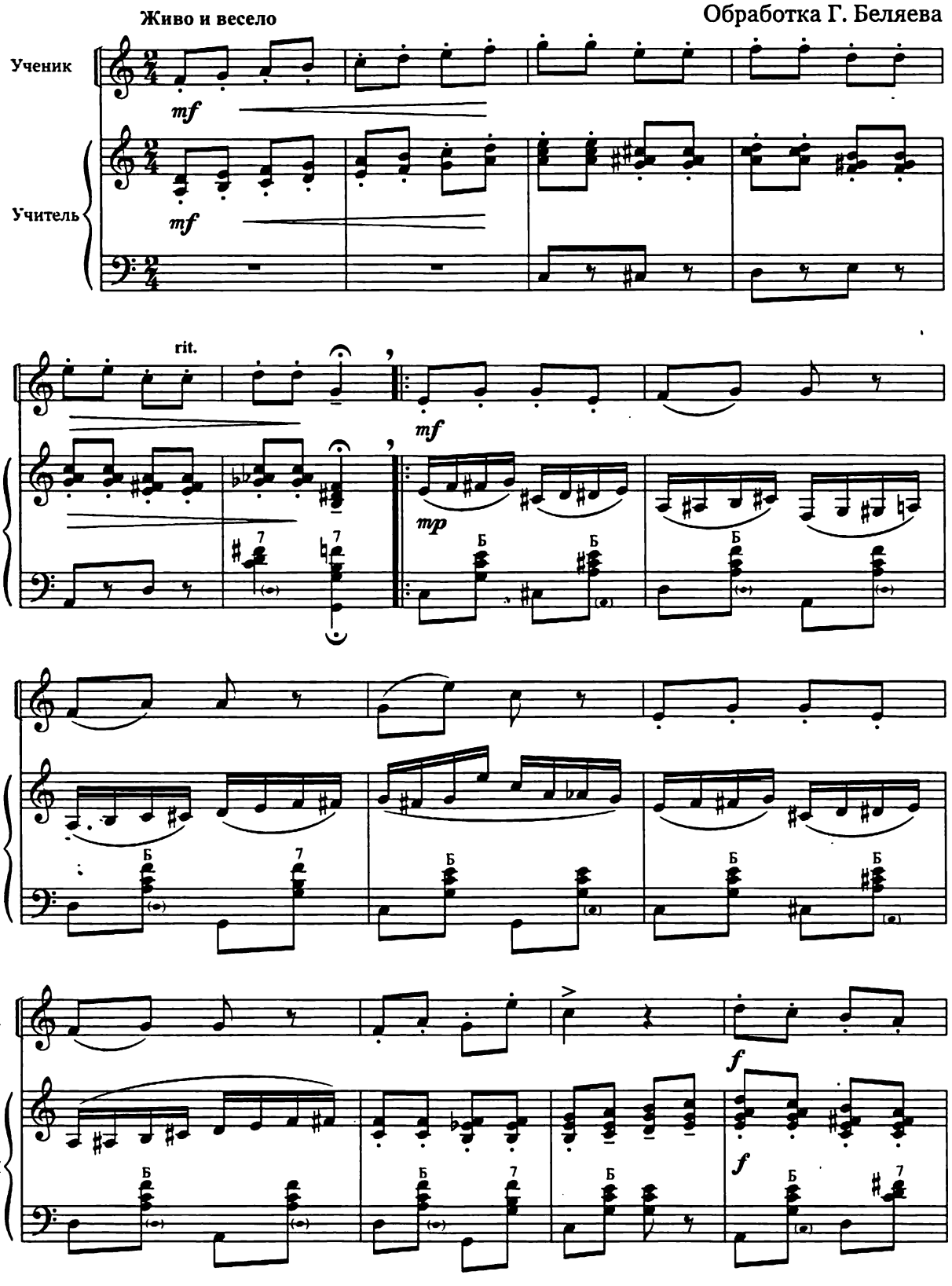

I
II
M
7
M
Б
mf
I
II
Б
7
M
I
II
M
Б
7
Б
I
II
M
M
7

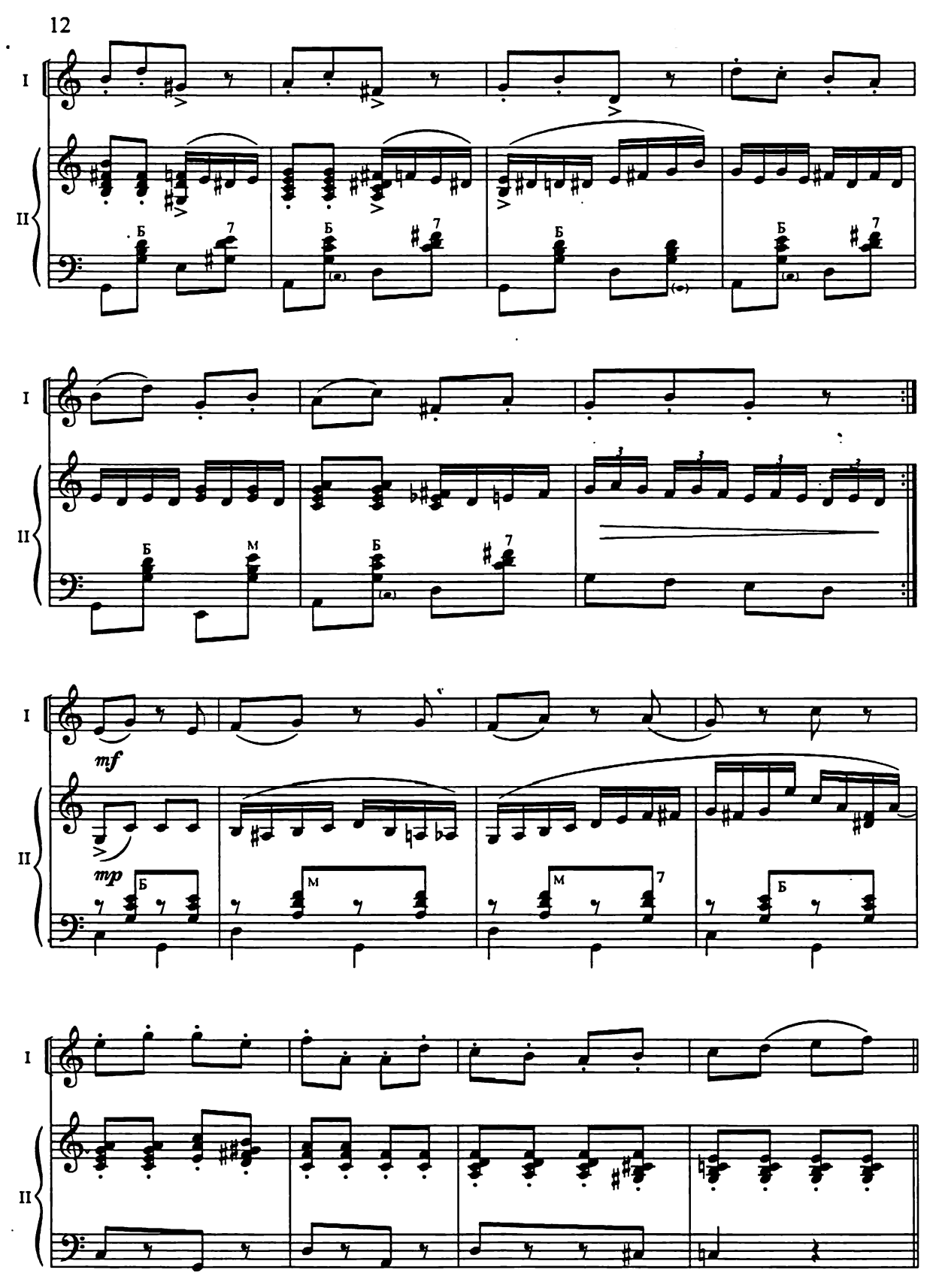

I
II
M
7
Б
rit.

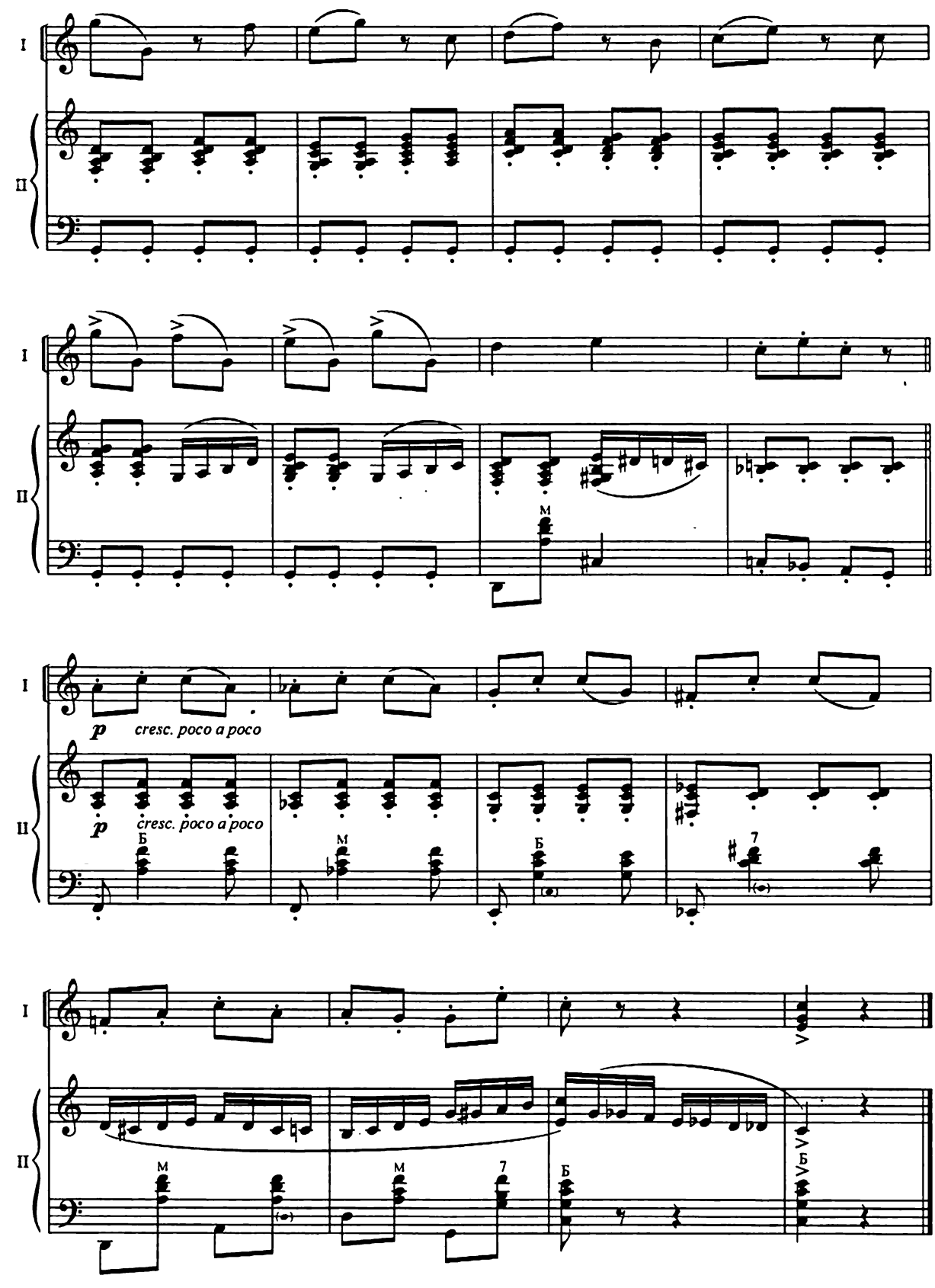
Полька

из кинофильма «Золушка»

А. Спадавеккиа
Обработка Г. Беляева




I
II
Б
7
Б
7
Б
Б
7
I
II
Б
М
Б
7
I
mf
II
mp
Б
М
М
7
Б
I
II


I
II
p
cresc. poco a poco
p
cresc. poco a poco
M
Б
M
Б
7
M
M
7
Б
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 меха[1] 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 баяне[2]. 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 педагогов[3]) 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 – ауфтакта (замаха).

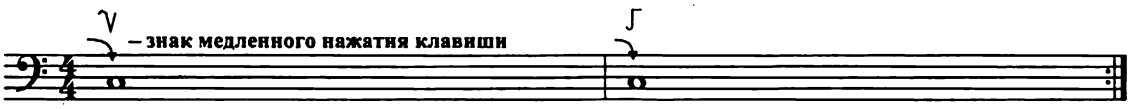
[2] Более подробно указанные упражнения описываются в издании: Ушенин В. Школа художественного мастерства баяниста. Ростов-на-Дону, 2009. С. 9–14.

[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 жесткое[4]. Каждая из упомянутых разновидностей связана с определенным движением меха и пальцев.

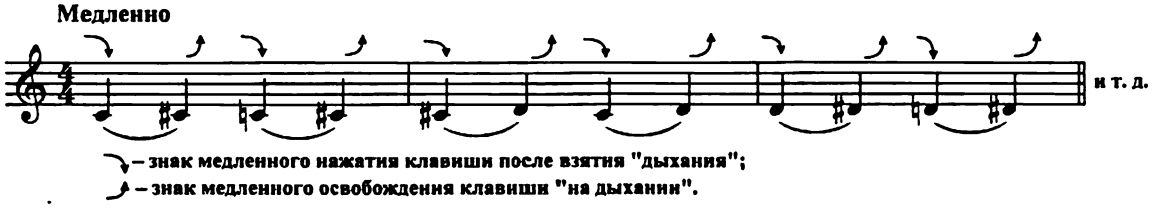
Мягкая атака звука. Медленное нажатие клавиши, сопровождаемое одновременным началом движения меха (эластичная подача):

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»).

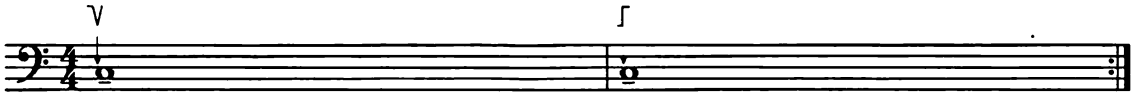
4. Одновременно с нажимом клавиши рука начинает приподниматься (базовое игровое движение «на дыхании»).

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 ауфтакта (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 ауфтактактом (небольшим «замахом» в обратном направлении, необходимым для организации начальной стадии перемещения меха), осуществляется движение левой руки (желательно совместить ауфтакты 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

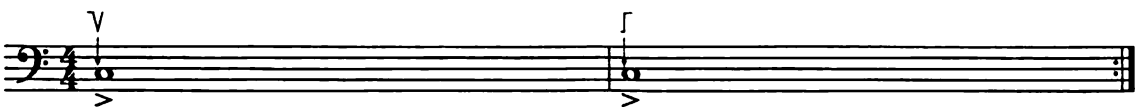


Выполняя данное упражнение, рекомендуется уделить первоочередное внимание опережающему движению меха (за счет *интенсивной* подачи), бла-

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, выставляемой под нотой.

Следующий вид – *жесткая атака* звука. Выполняя данное упражнение, следует сосредоточиться на опережающем движении меха (предварительная[5] 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 ауфтакта и перспектив его использования в организации совместной работы. Необходимость указанного осмысления ауфтакта присуща и сольному исполнительству[6], однако специфическая проблема ансамблевого музицирования связана с необходимостью сообщить другим участникам предполагаемые параметры звучания и время его начала. Исходя из этого, ауфтакт в ансамбле выполняет роль своеобразного дирижерского жеста, координирующего и упорядочивающего совместные действия группы инструменталистов.

В зависимости от характера исполняемой музыки, важнейшие компоненты ауфтакта (а следовательно, и начало звучания) существенно корректируются. Глубина ауфтакта, 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 ауфтакта 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, ауфтакт при игре на баяне (аккордеоне) является важнейшей составляющей музыкально-речевого синтаксиса.

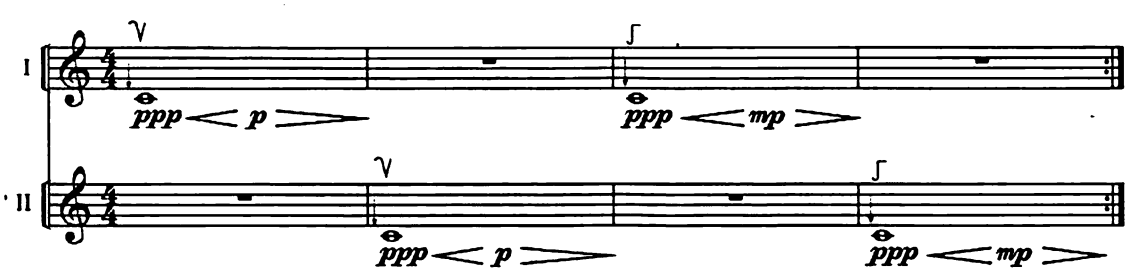
определенной характеристики звука в условиях заданного уровня громкости (*p, mp, mf, f*) после звукоизвлечения.

Основные задачи указанного этапа:

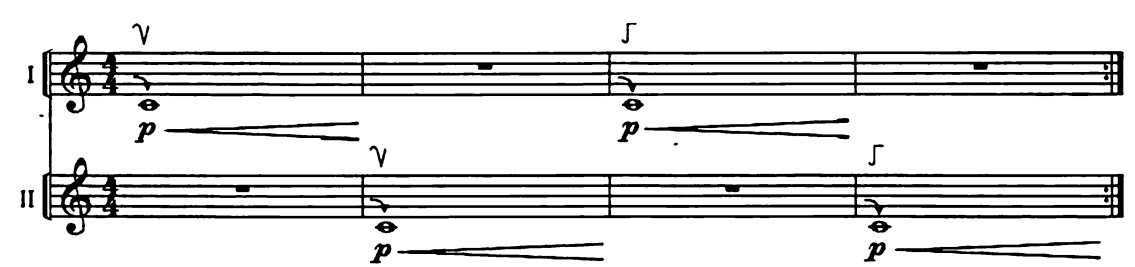
1. Усвоение важнейших особенностей формирования звука на баяне.
2. Достижение идентичности всех действий, связанных с различными видами атаки звука, у каждого из партнеров.
3. Подчинение разнообразных характеристик звука в момент его возникновения: насыщенности, окраски, тембральных оттенков (света и 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:

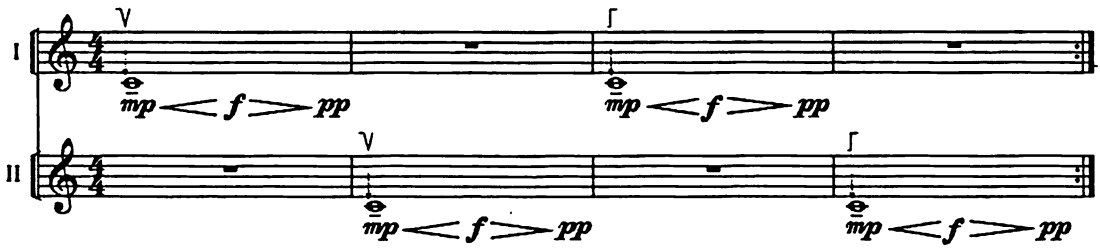
Упражнение 1. Зарождение звука и его изменения при *crescendo* и *diminuendo*:



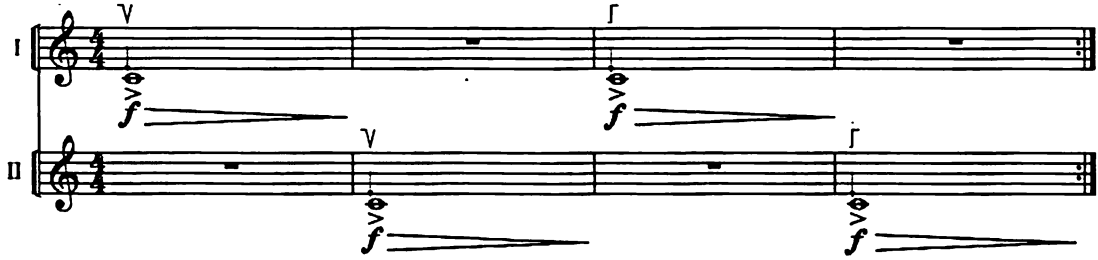
Упражнение 2. При мягкой атаке – постепенное усиление звука:



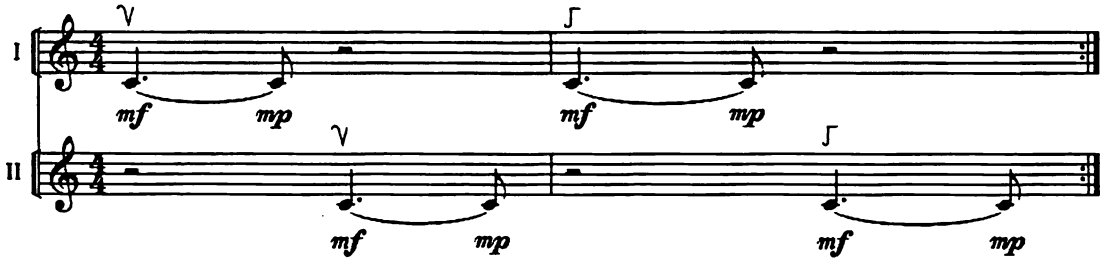
Упражнение 3. При твердой атаке – изменения динамики на *crescendo* и *diminuendo*:



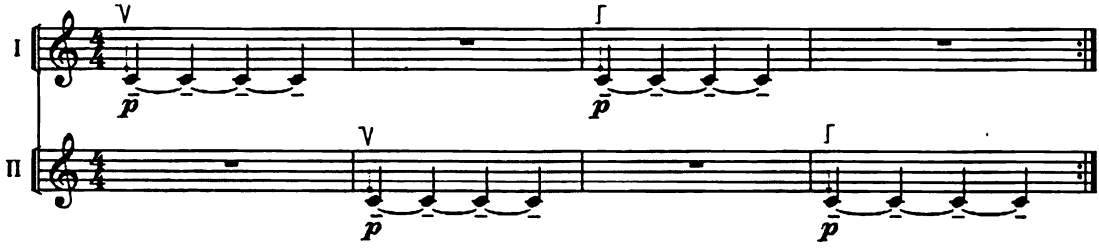
Упражнение 4. При жесткой атаке – постепенное затухание звука:



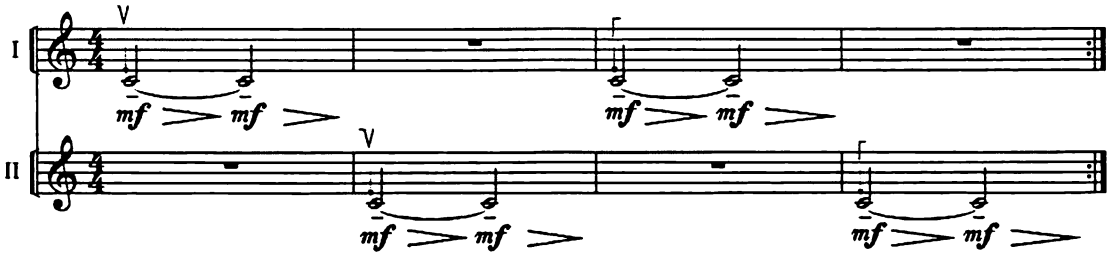
Упражнение 5. Изменение громкостного нюанса на одну градацию:



Упражнение 6. Тянущийся звук с подчеркиванием меха:



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 отпускания 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 руки[1].

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 ауфтакт, «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 пьесу 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 (перенося 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.).

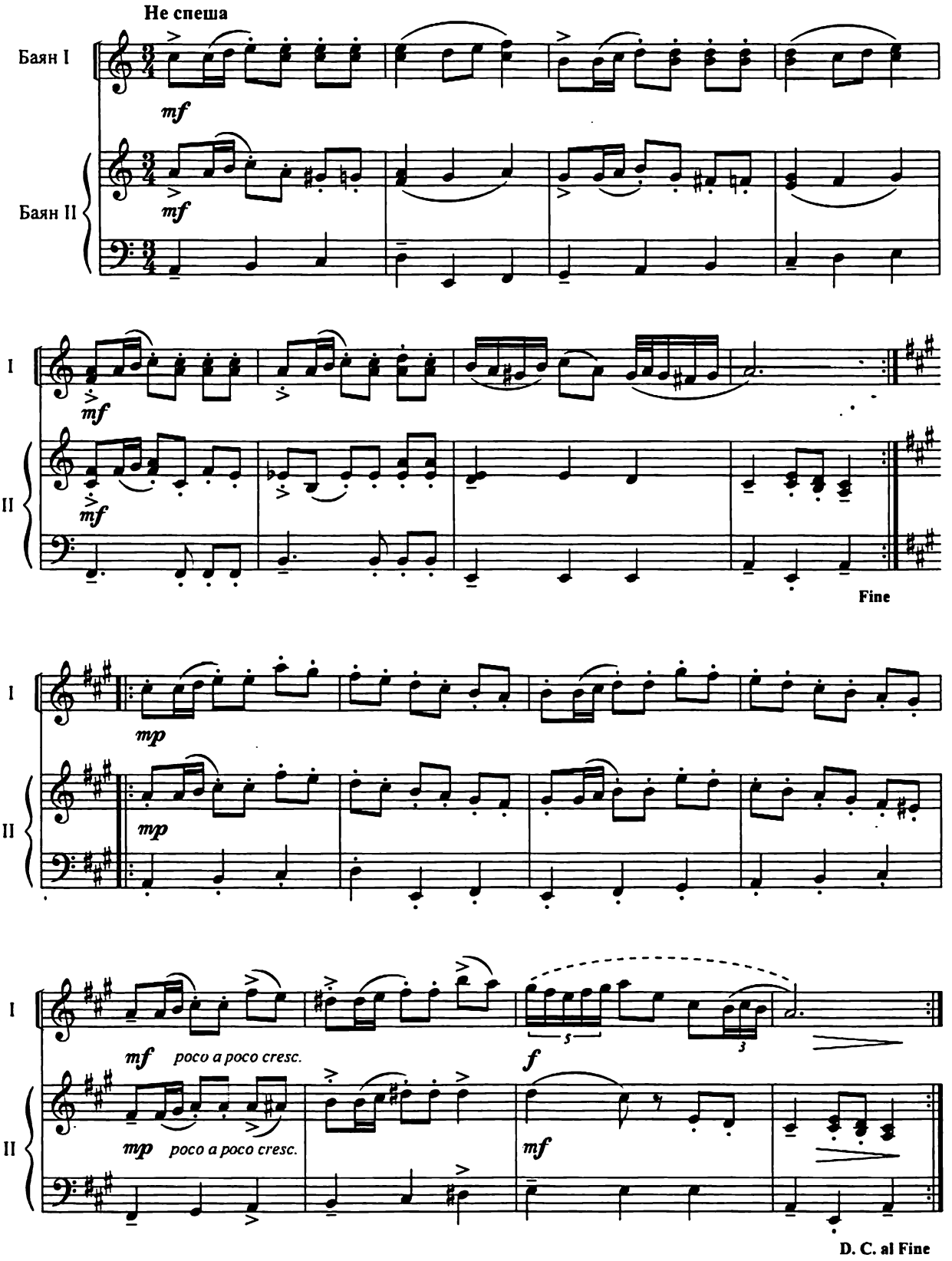
4. Умение исполнять аккомпанемент в полном соответствии с характером мелодии. Обычно сопровождение разделяется на подголосочное, педальное и аккордовое. Подголосок произрастает из ведущего голоса, дополняя и оттеняя его. Педаль служит фоном для выразительного и рельефного звучания мелодии, в одних случаях 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.

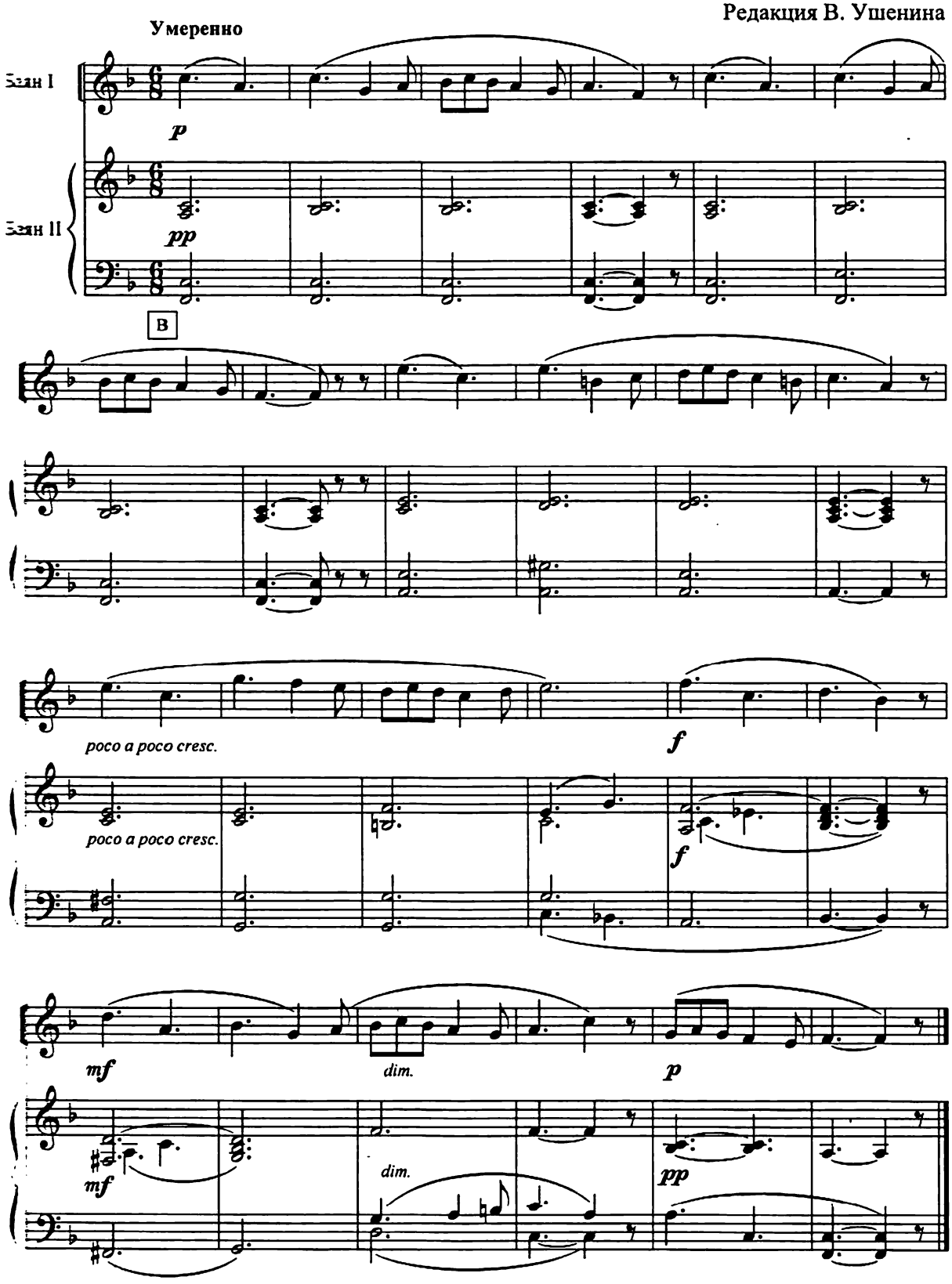
Готический менуэт

Г. Беляев



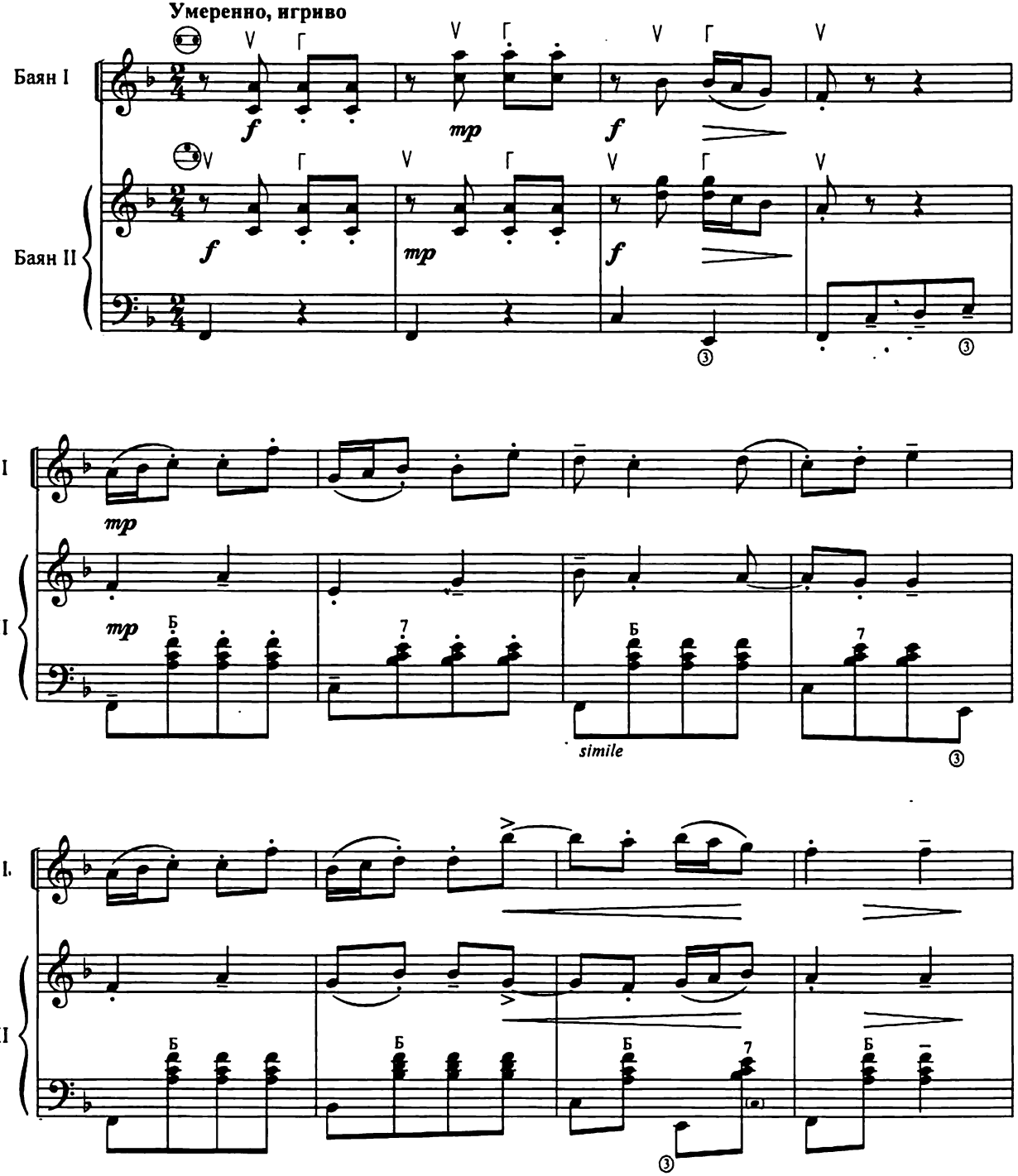
Вечер

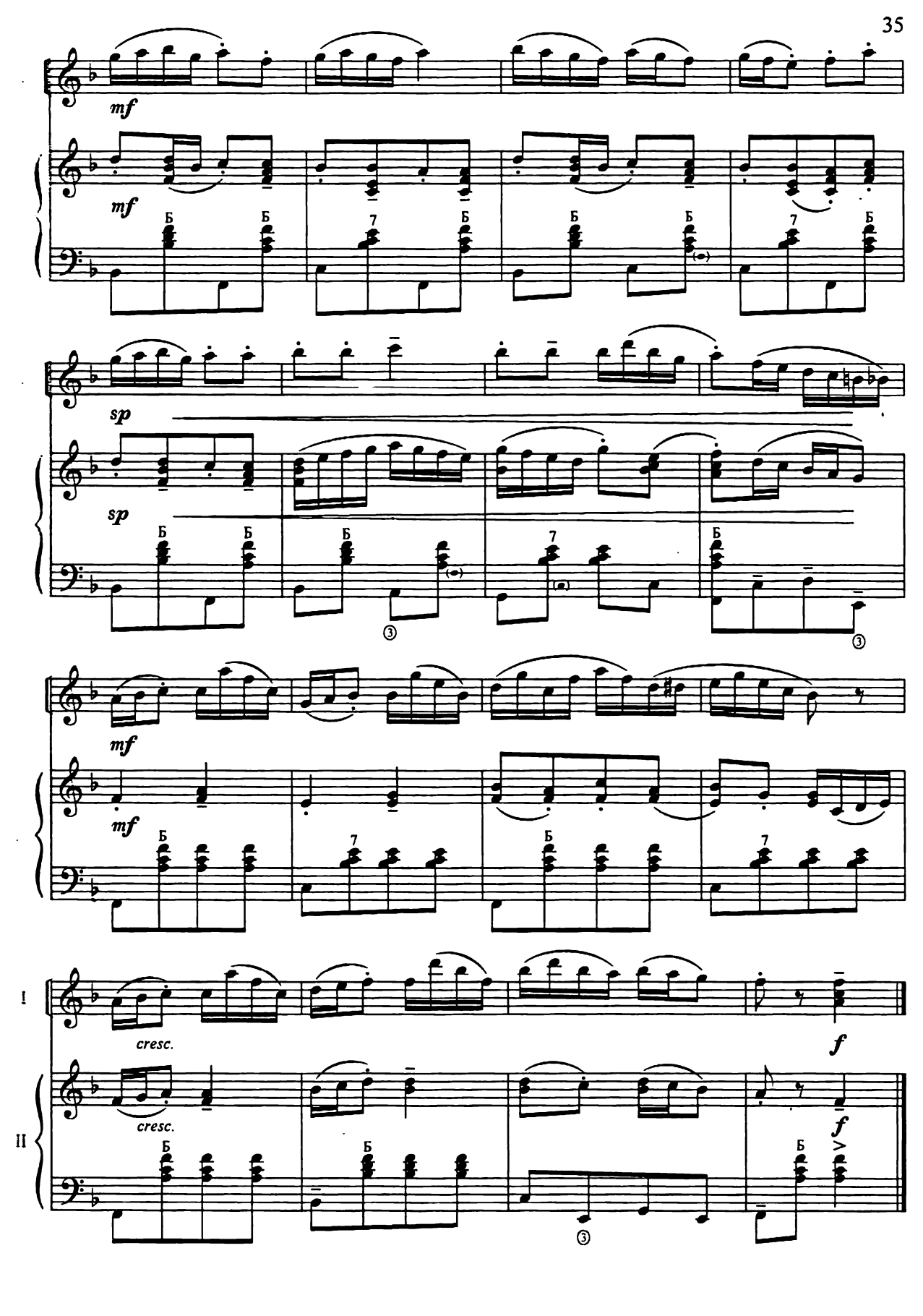
А. Джогстоуп
Редакция В. Ушенина



За околицей

П. Кухнов

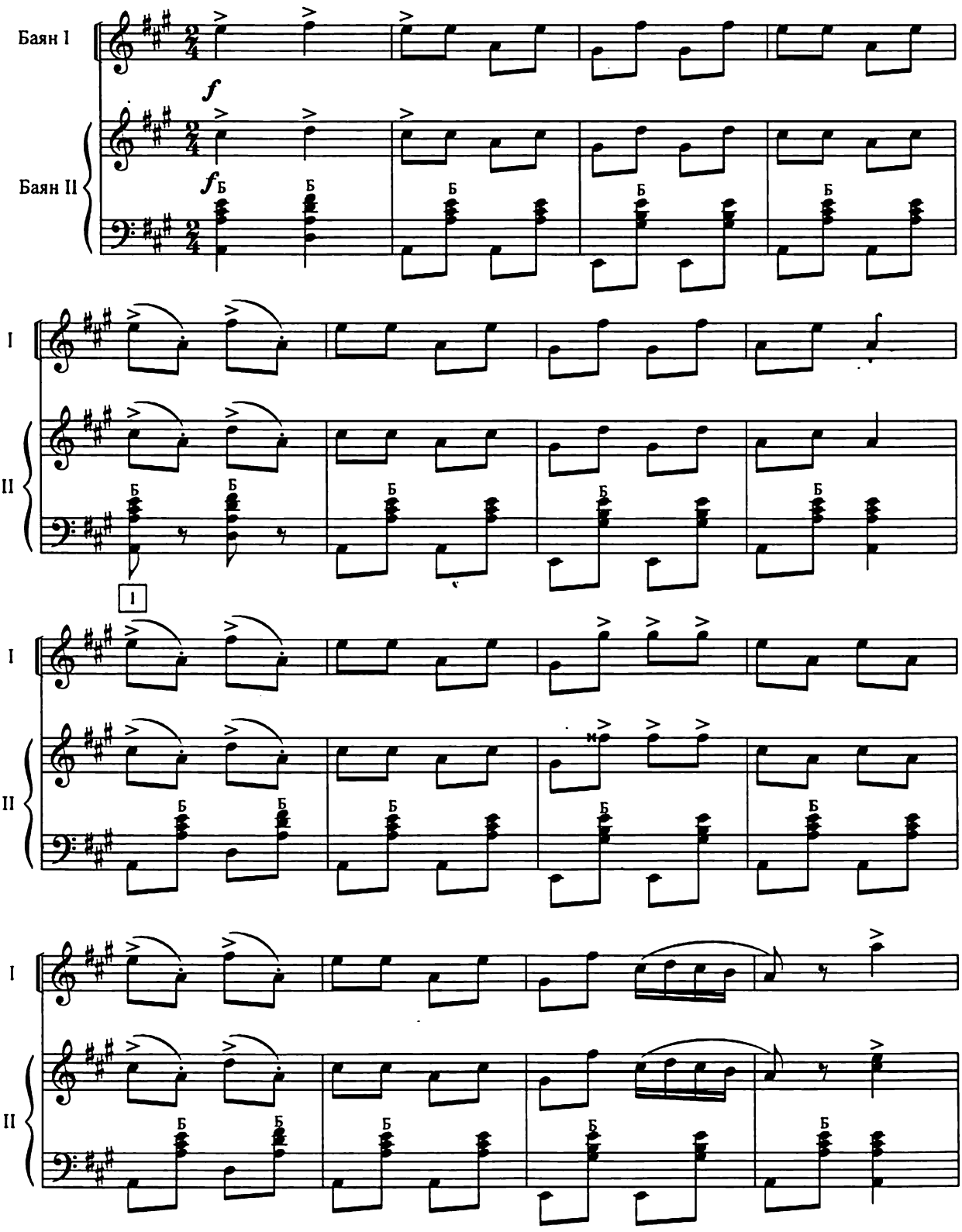


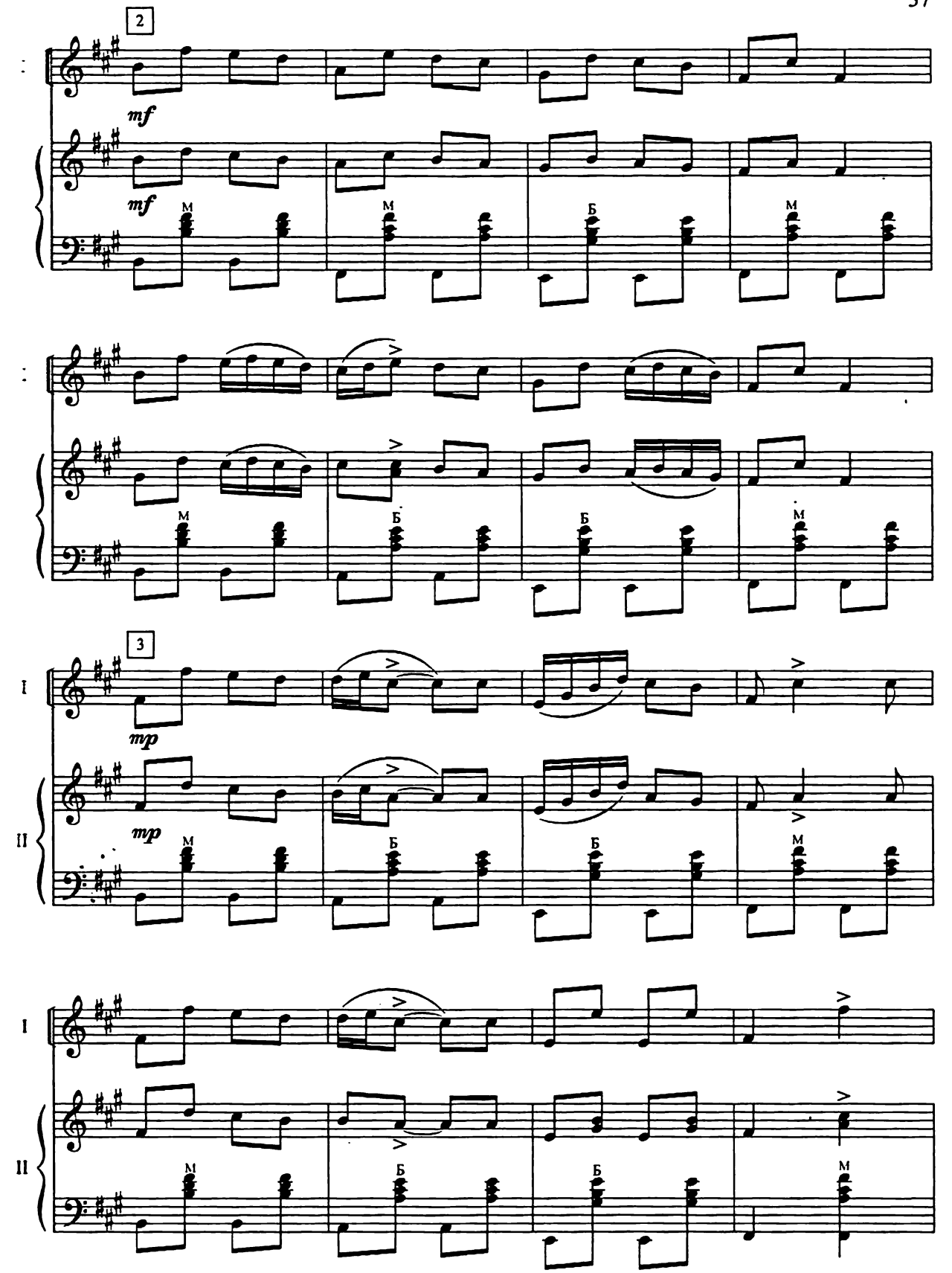

mf
mf
sp
sp
mf
mf
I
cresc.
f
II
cresc.
f

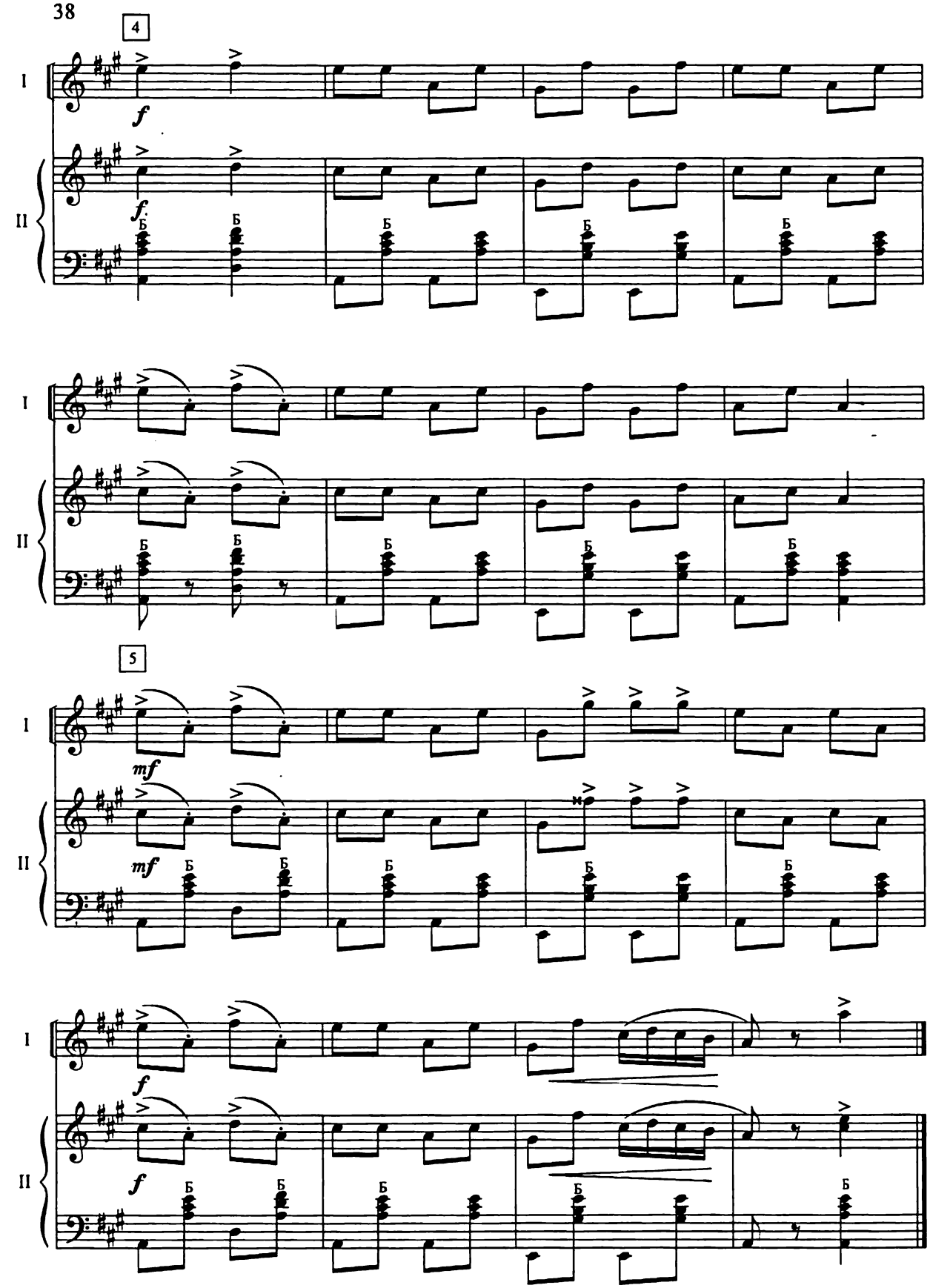
Переборы

А. Доренский

Весело

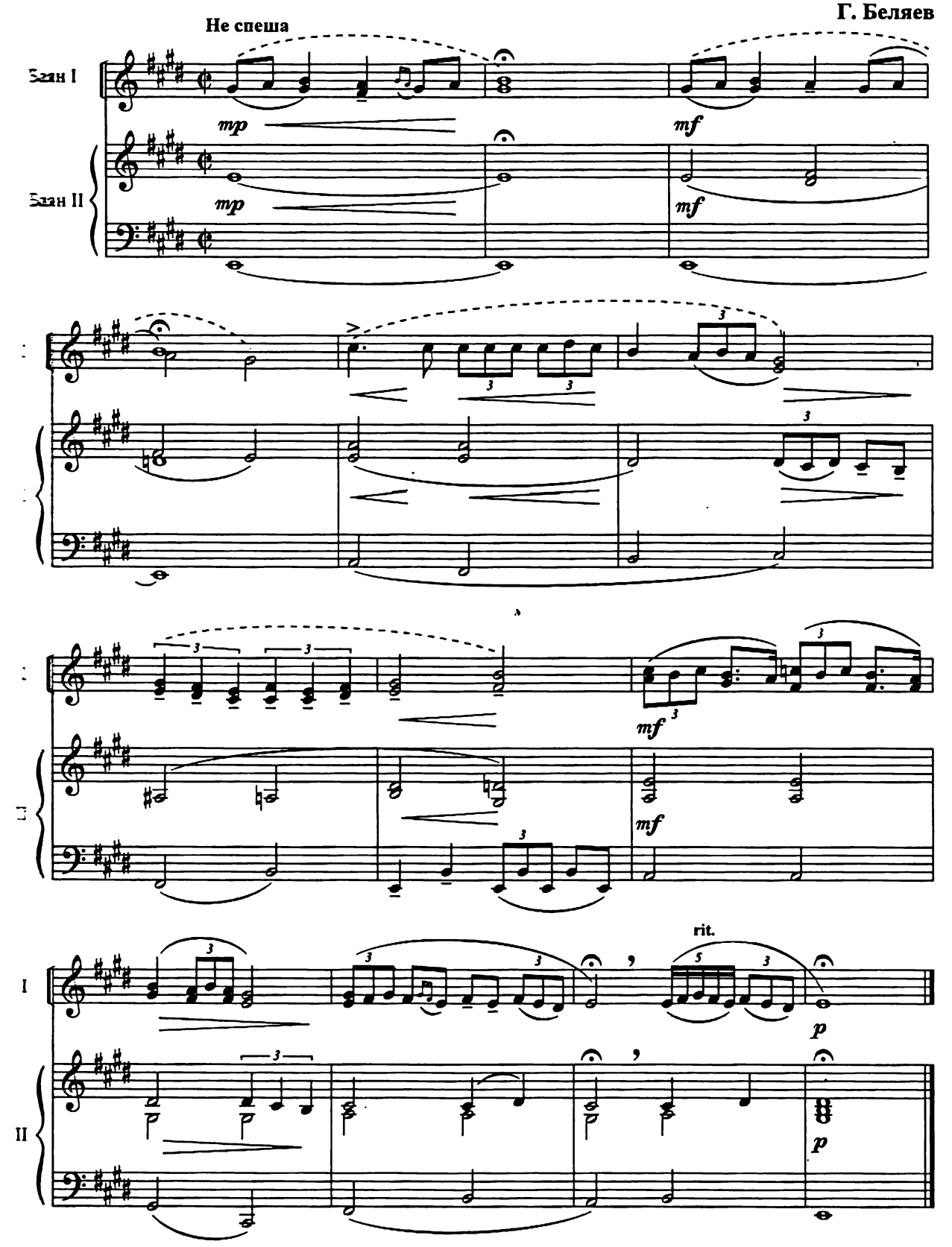



2
mf
mf
M
M
Б
M
Б
Б
M
3
I
mp
II
mp
M
Б
Б
M
I
II
M
Б
Б
M


4
I
II
f
f
Б
5
mf
mf
f
f

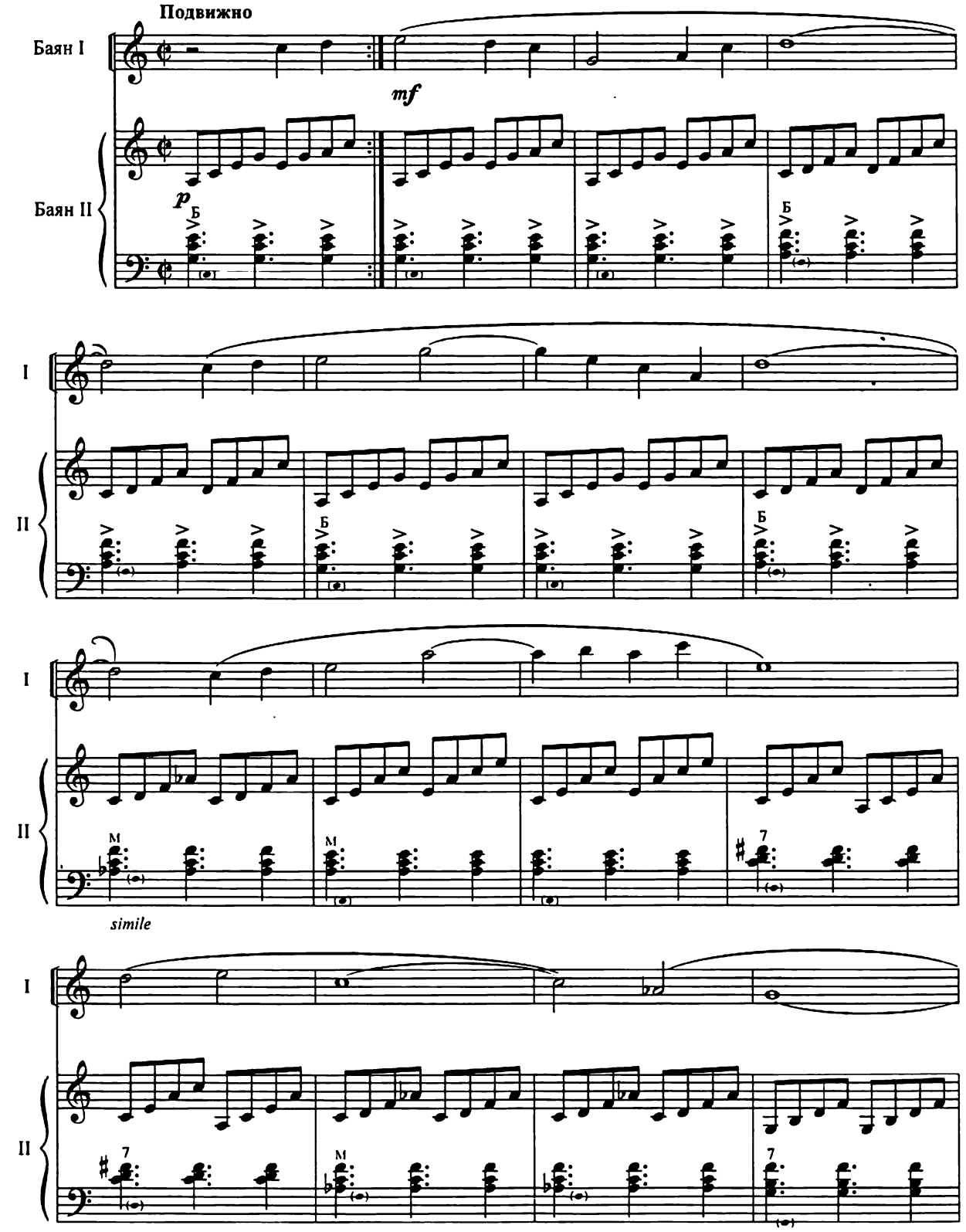
Песня в горах

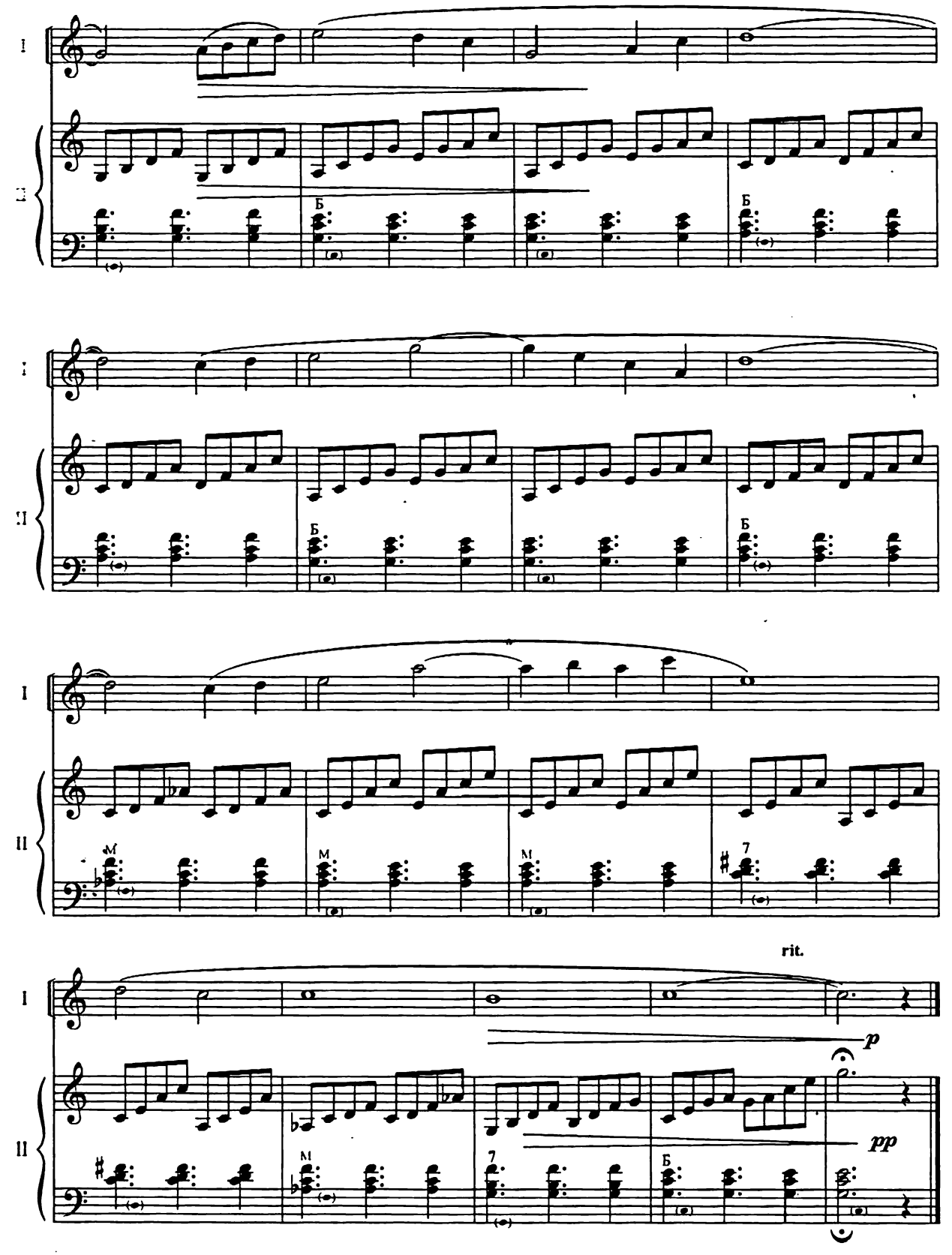
Г. Беляев



Вокализ

Г. Беляев

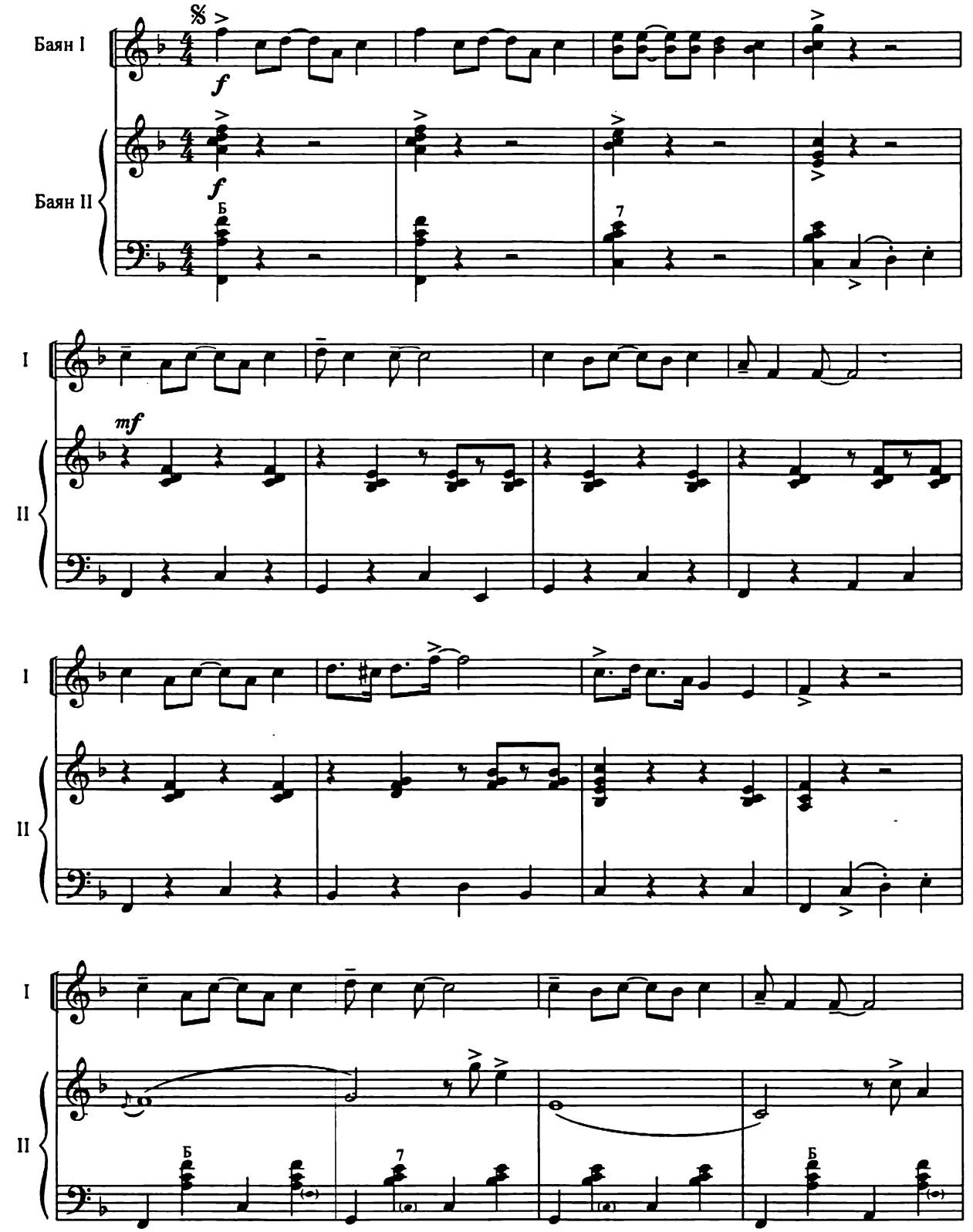


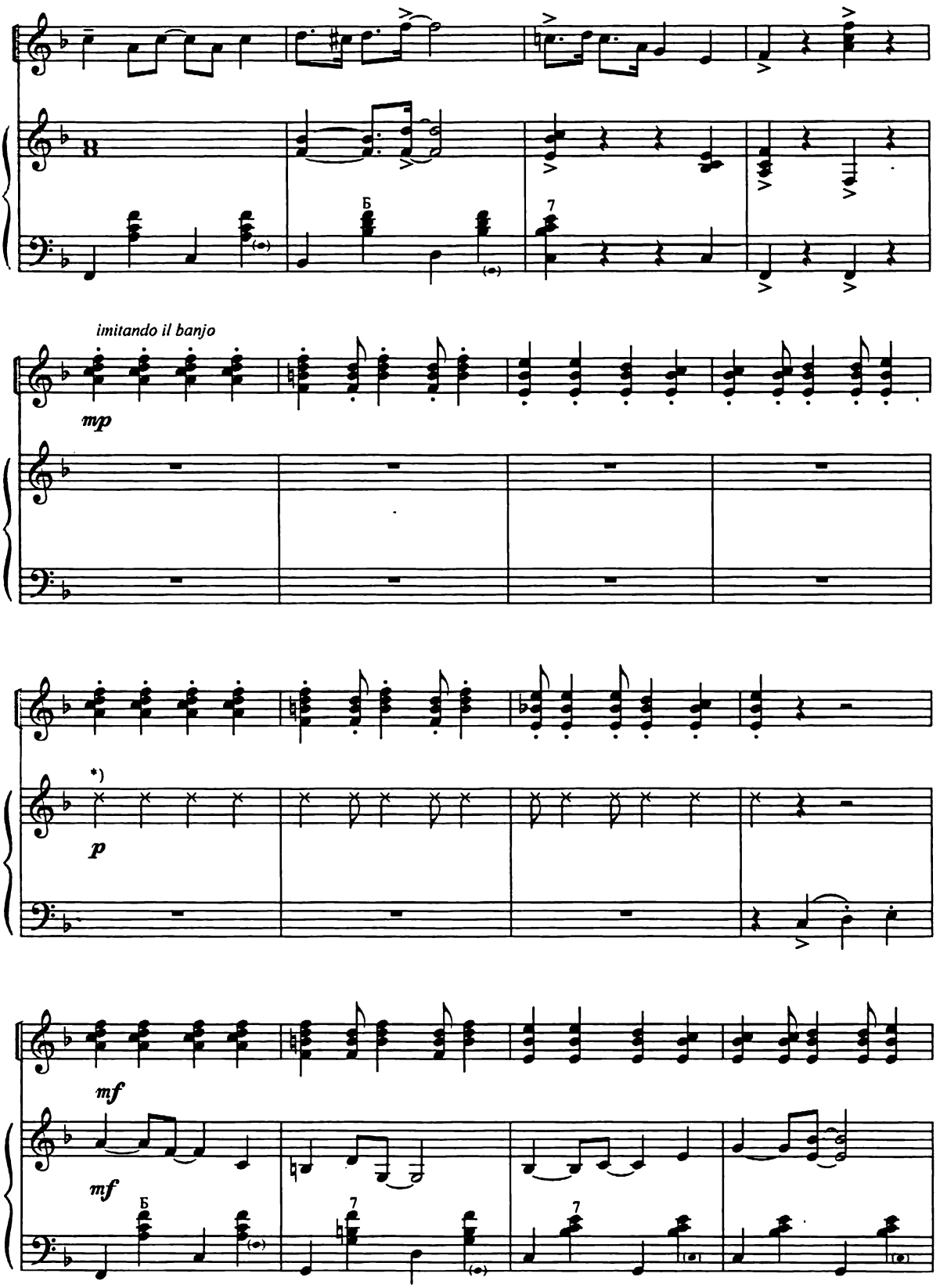

I
II
Б
M
7
rit.
p
pp

Юный ковбой

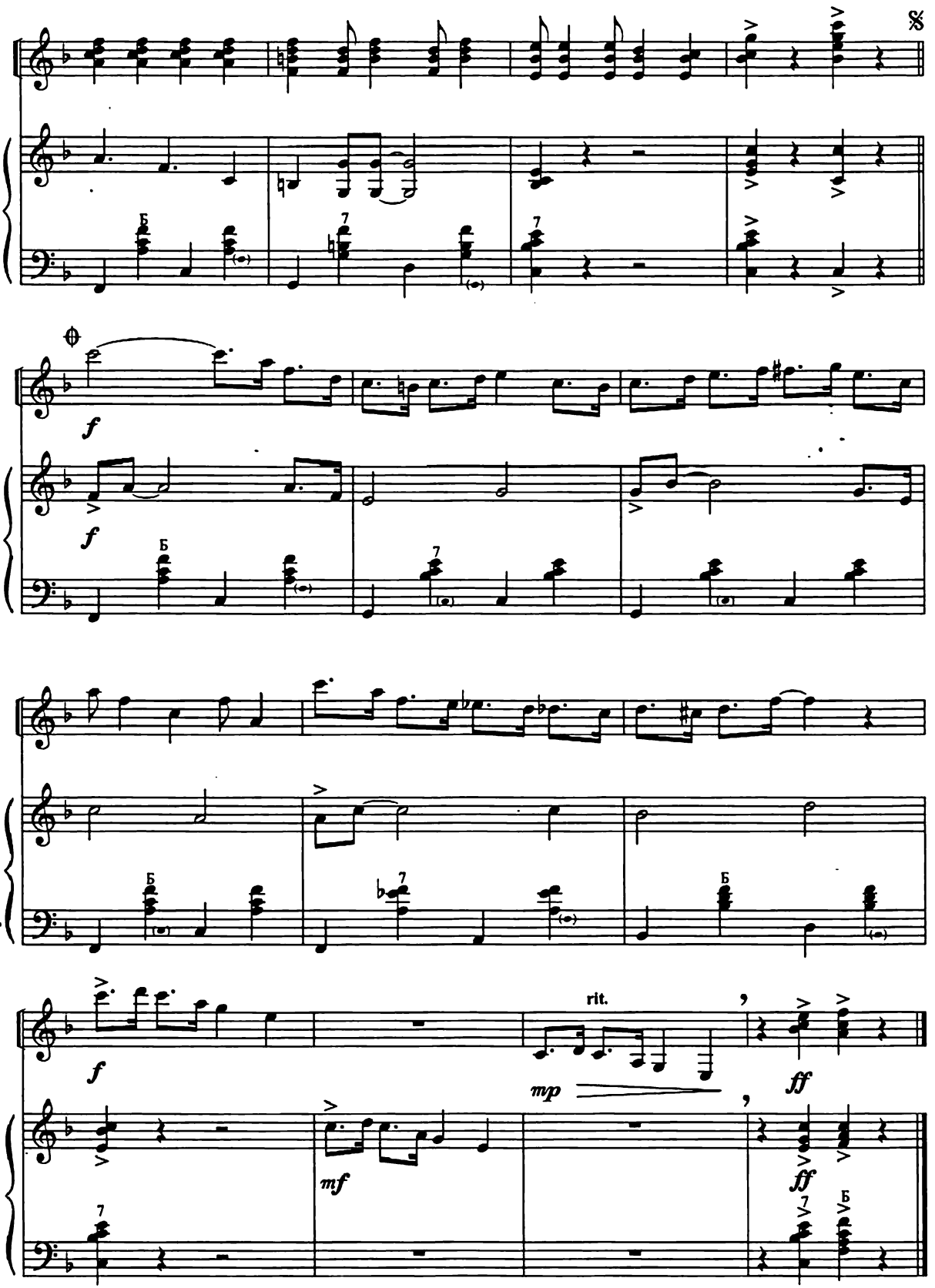
Игриво

В. Сурцуков





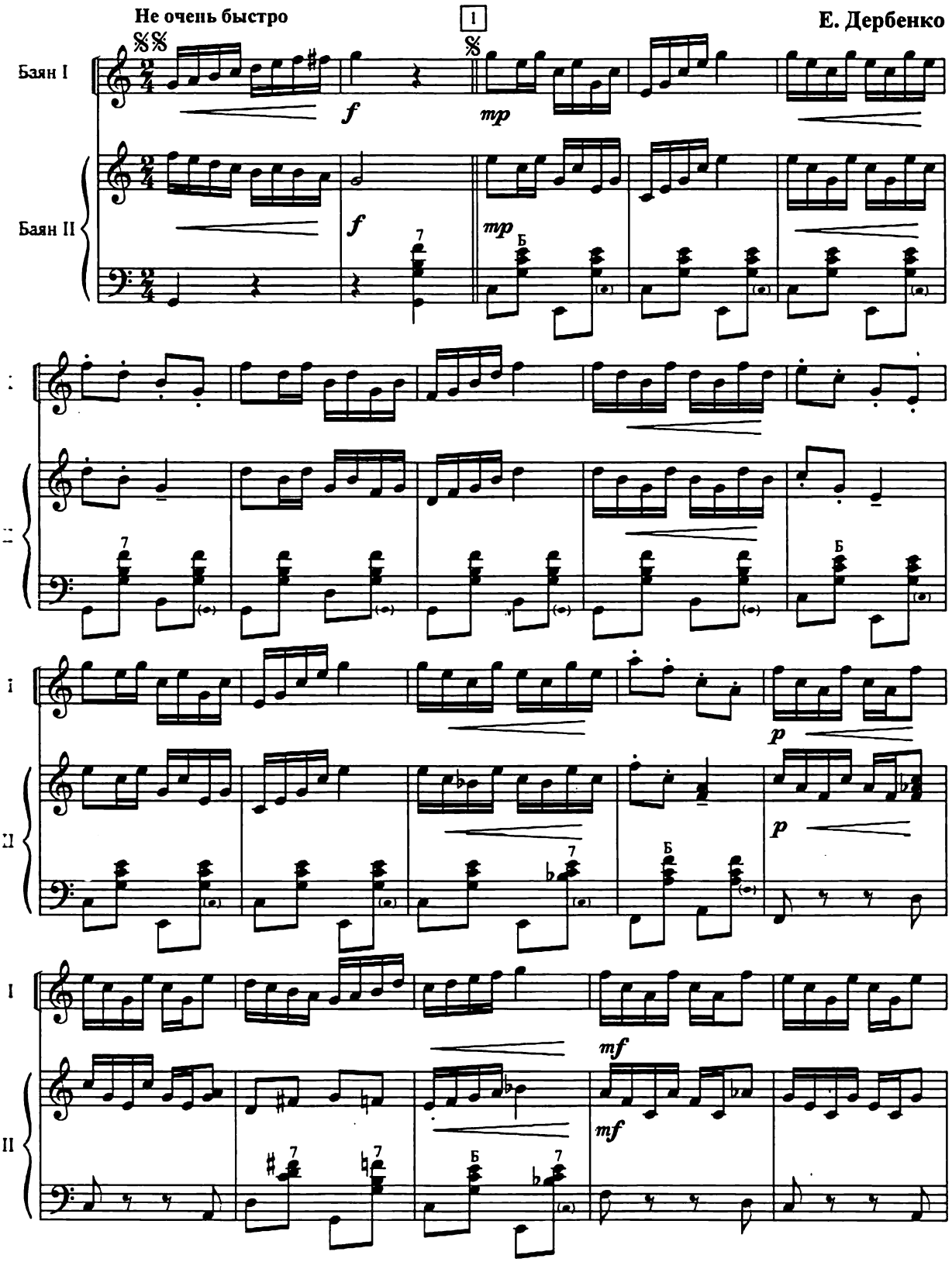
*) Удары ладонью по правой клавиатуре

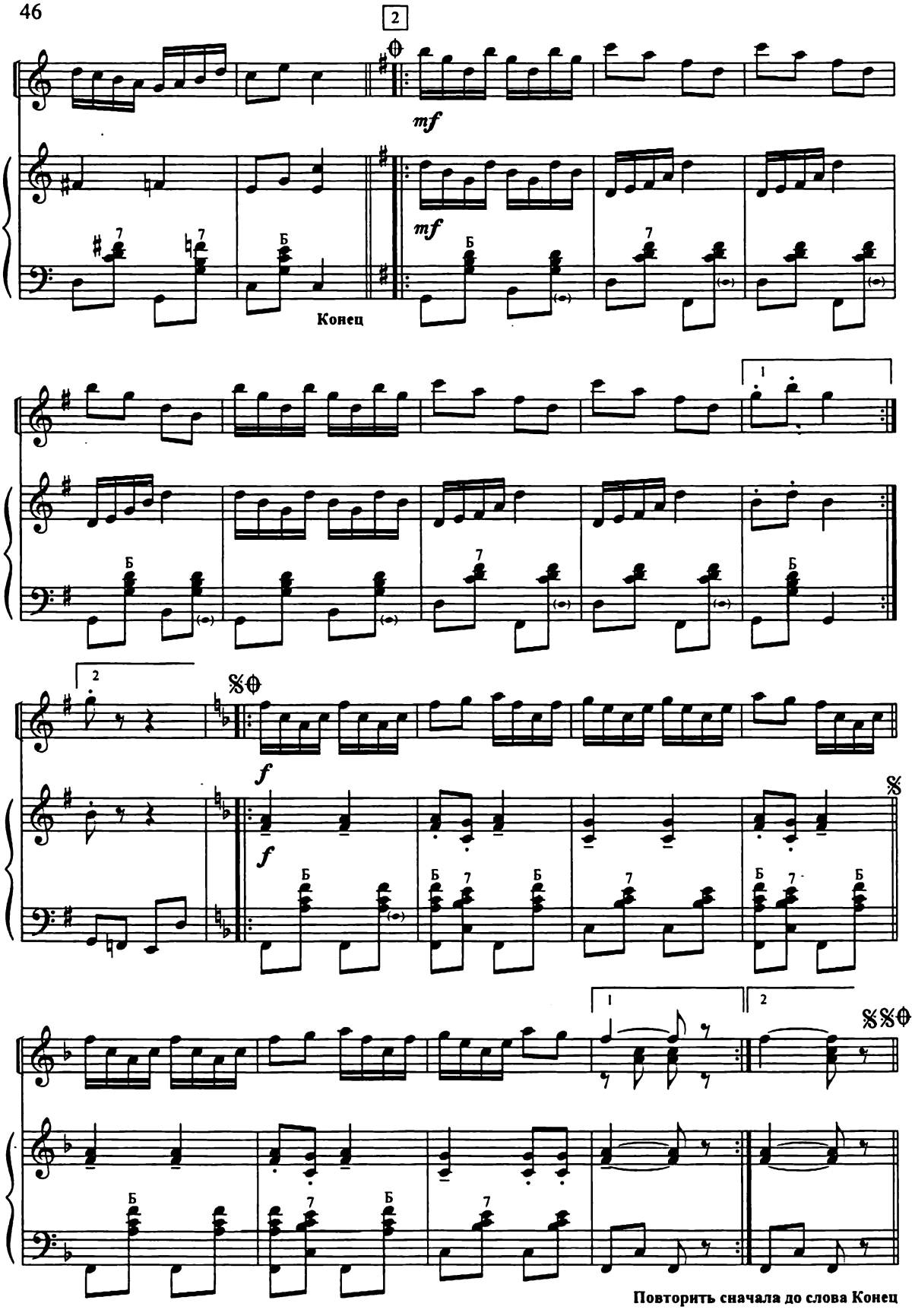

I
II
Б
7
f
rit.
mp
mf
ff

Швейцарский танец

Не очень быстро

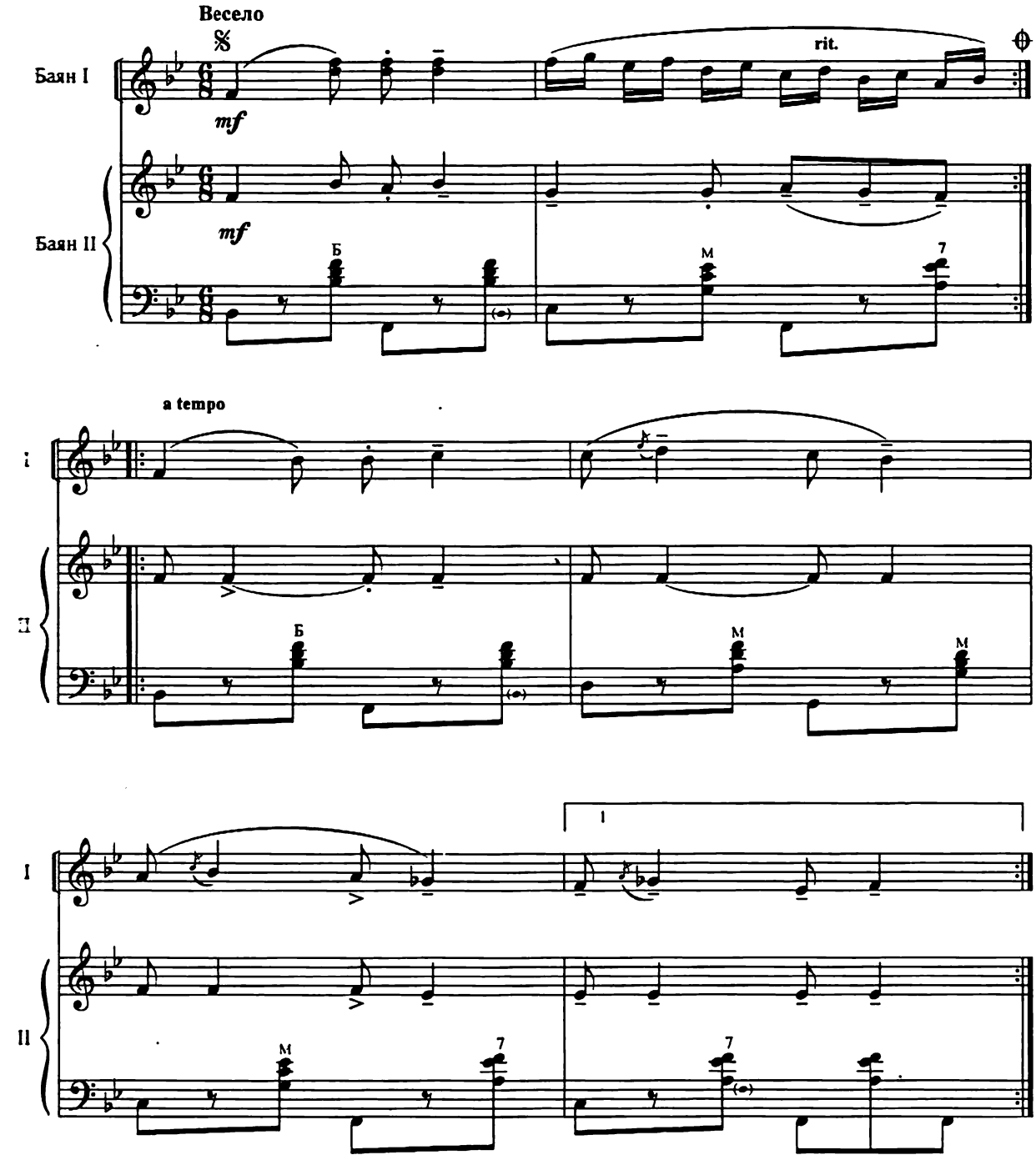
Е. Дербенко

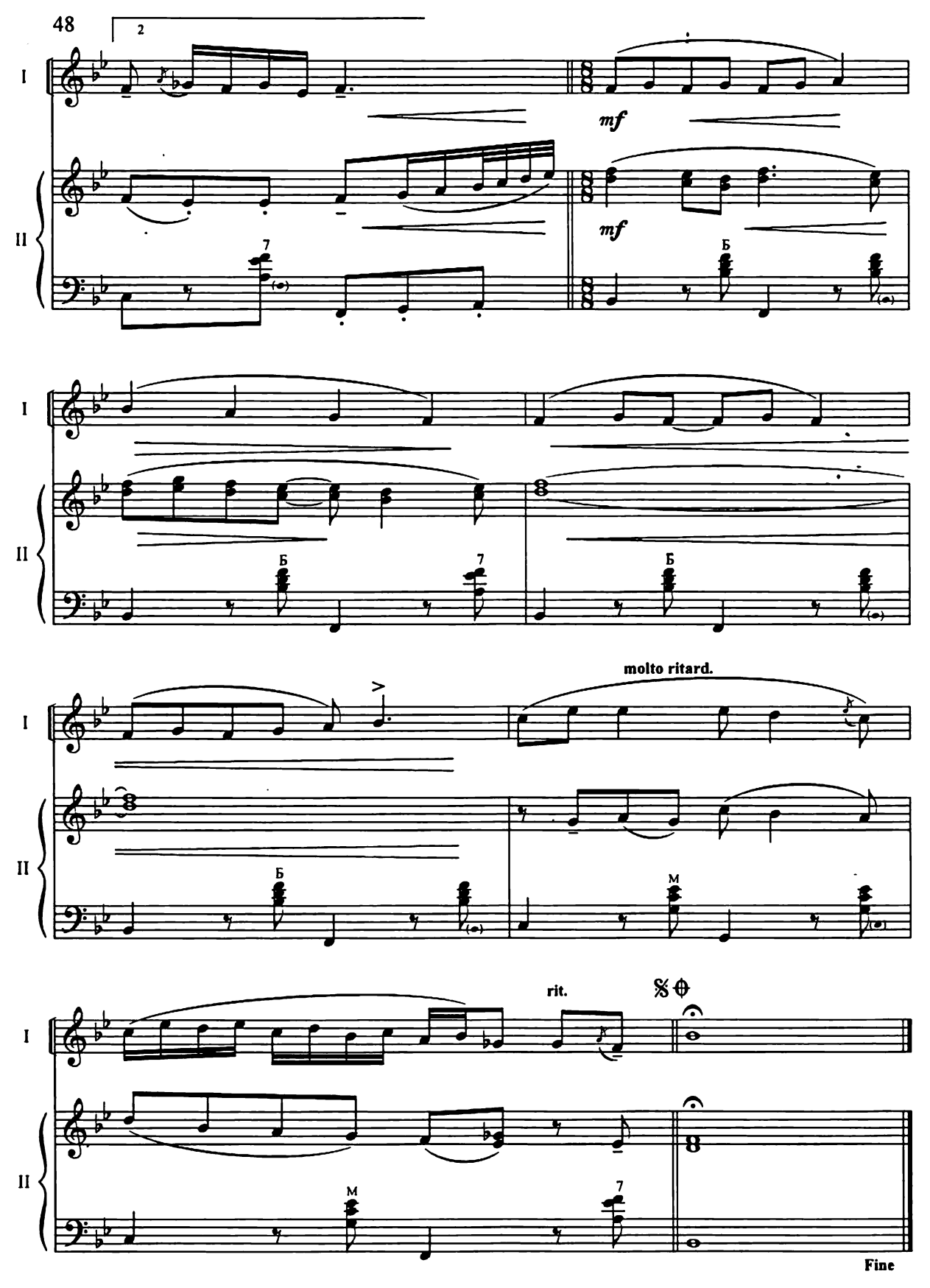



2
I
II
mf
mf
Б
7
Конец
1
2
𝄋
f
f
𝄋
𝄋𝄋
Повторить сначала до слова Конец

Восточная мелодия

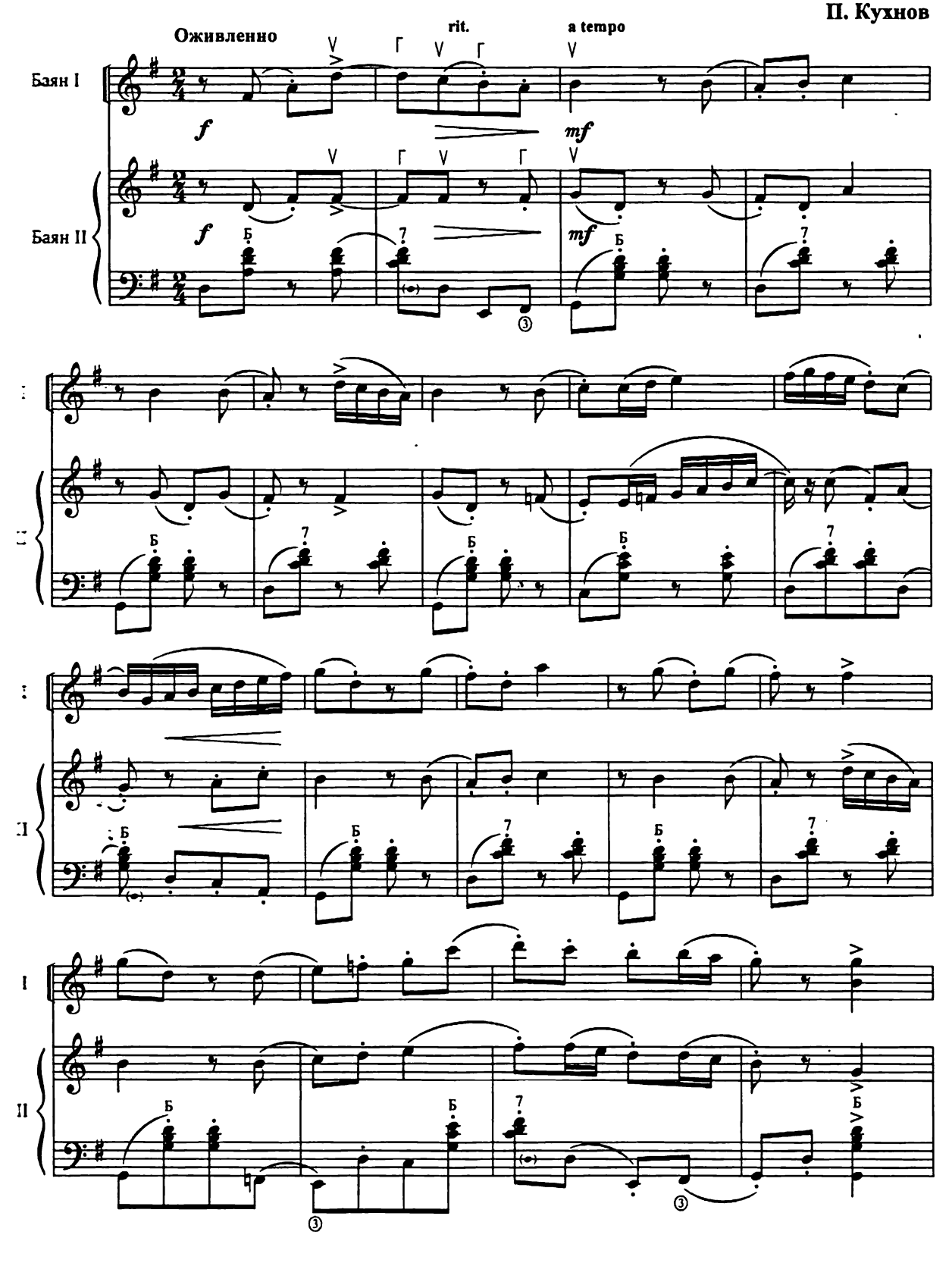
Г. Беляев

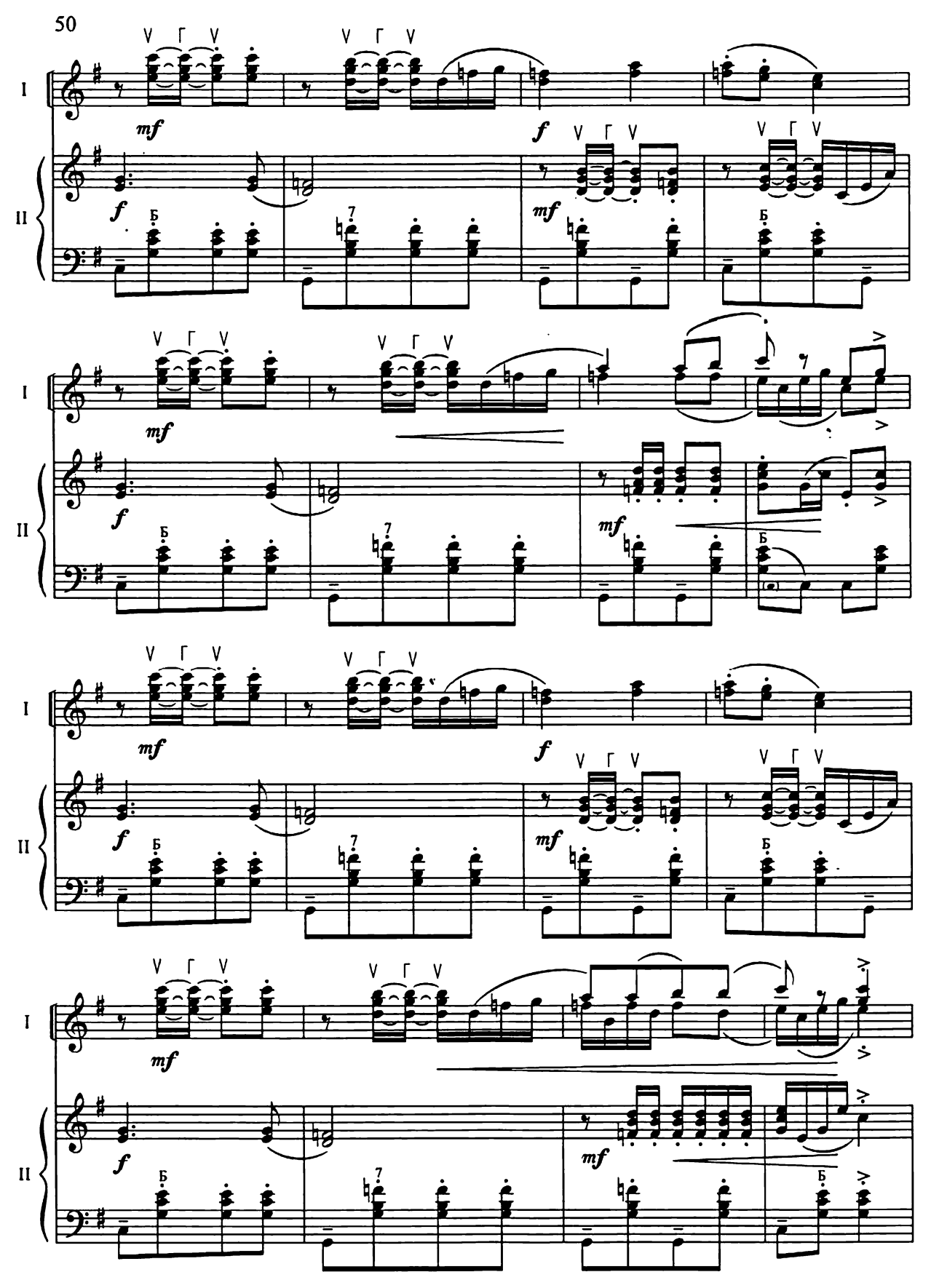


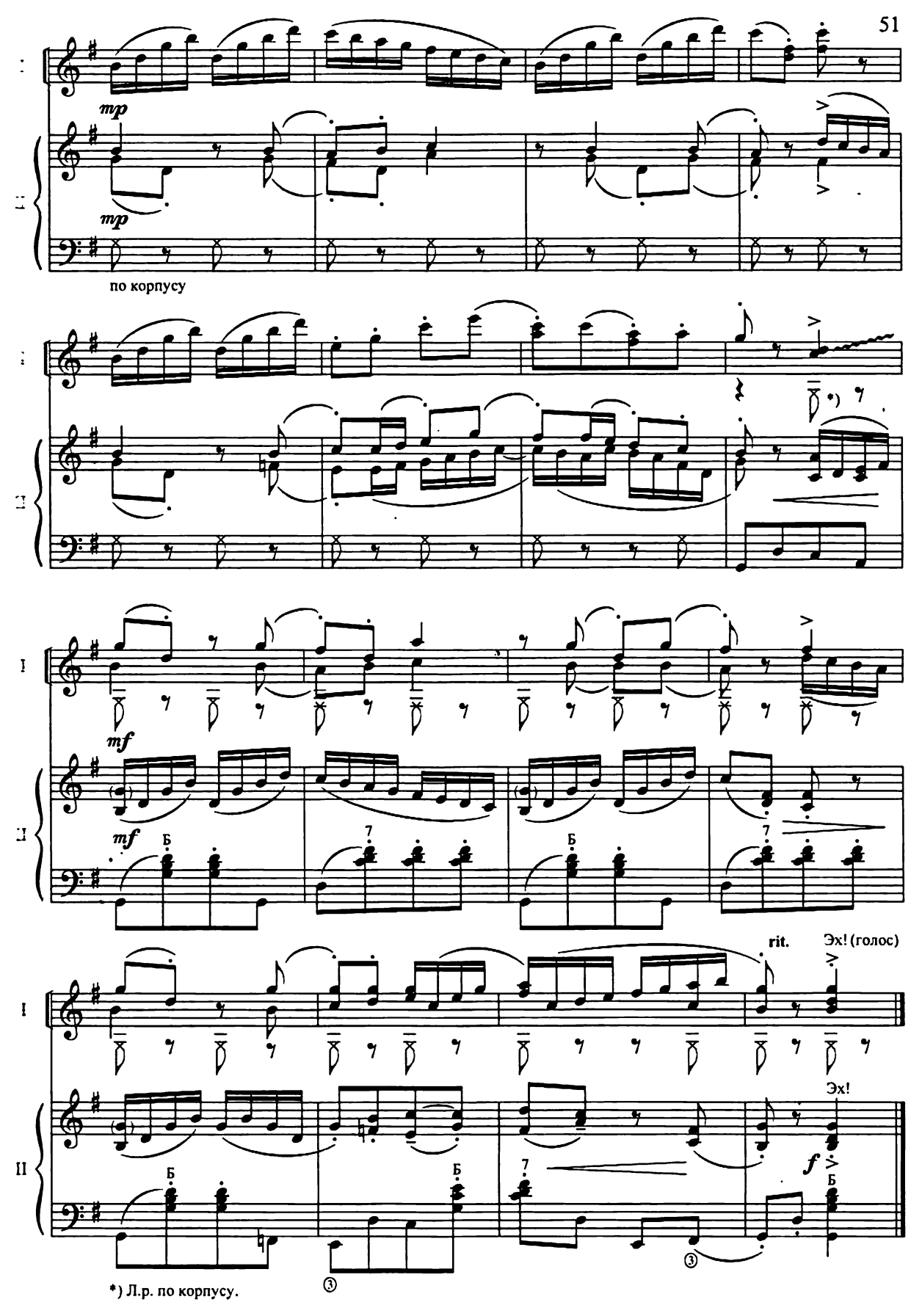

48
2
I
II
mf
mf
7
Б
Б
Б
7
Б
molto ritard.
M
rit.
M
7
Fine

Озорное настроение

П. Кухнов



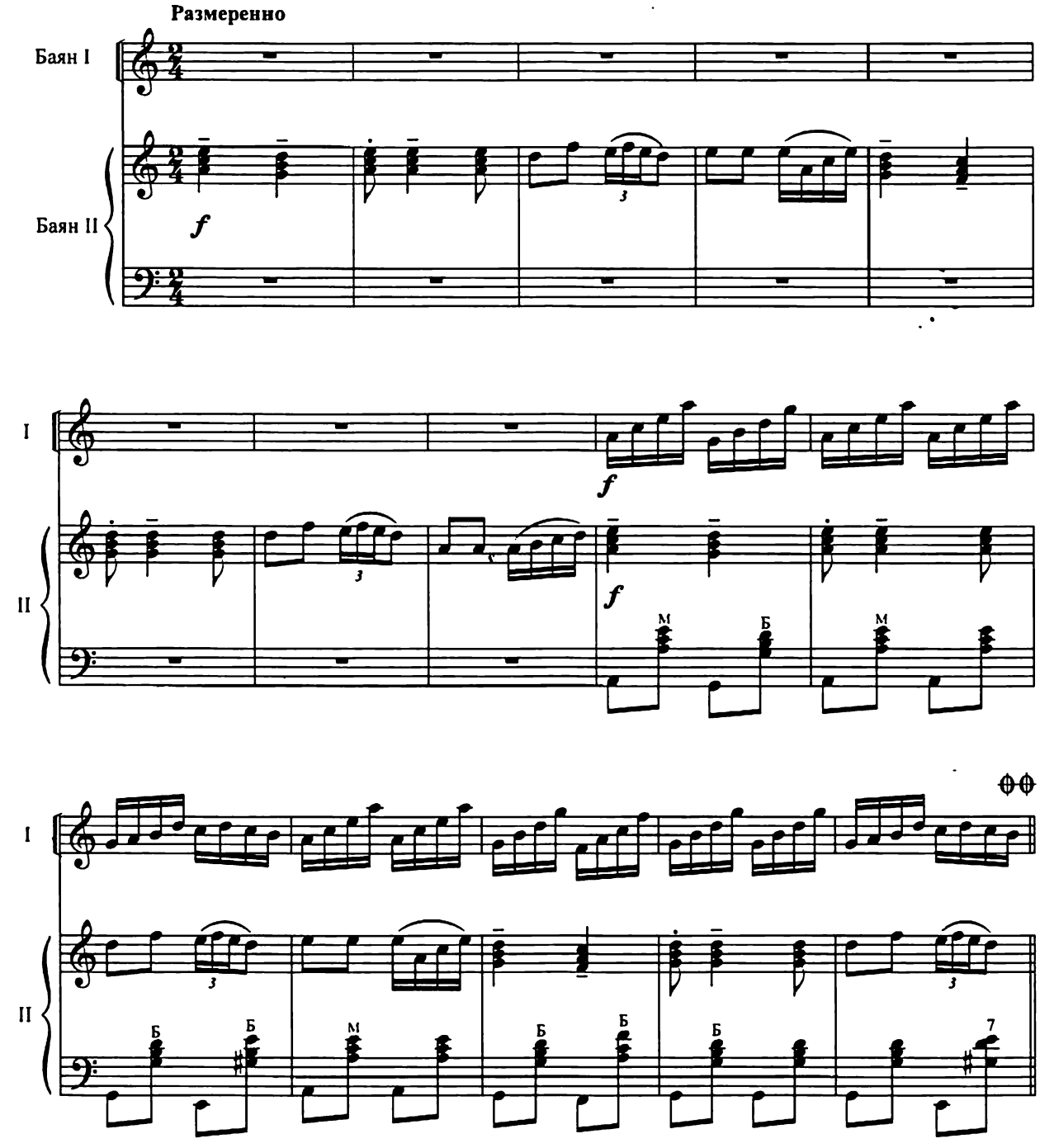

I
II
mf
f
Б
7

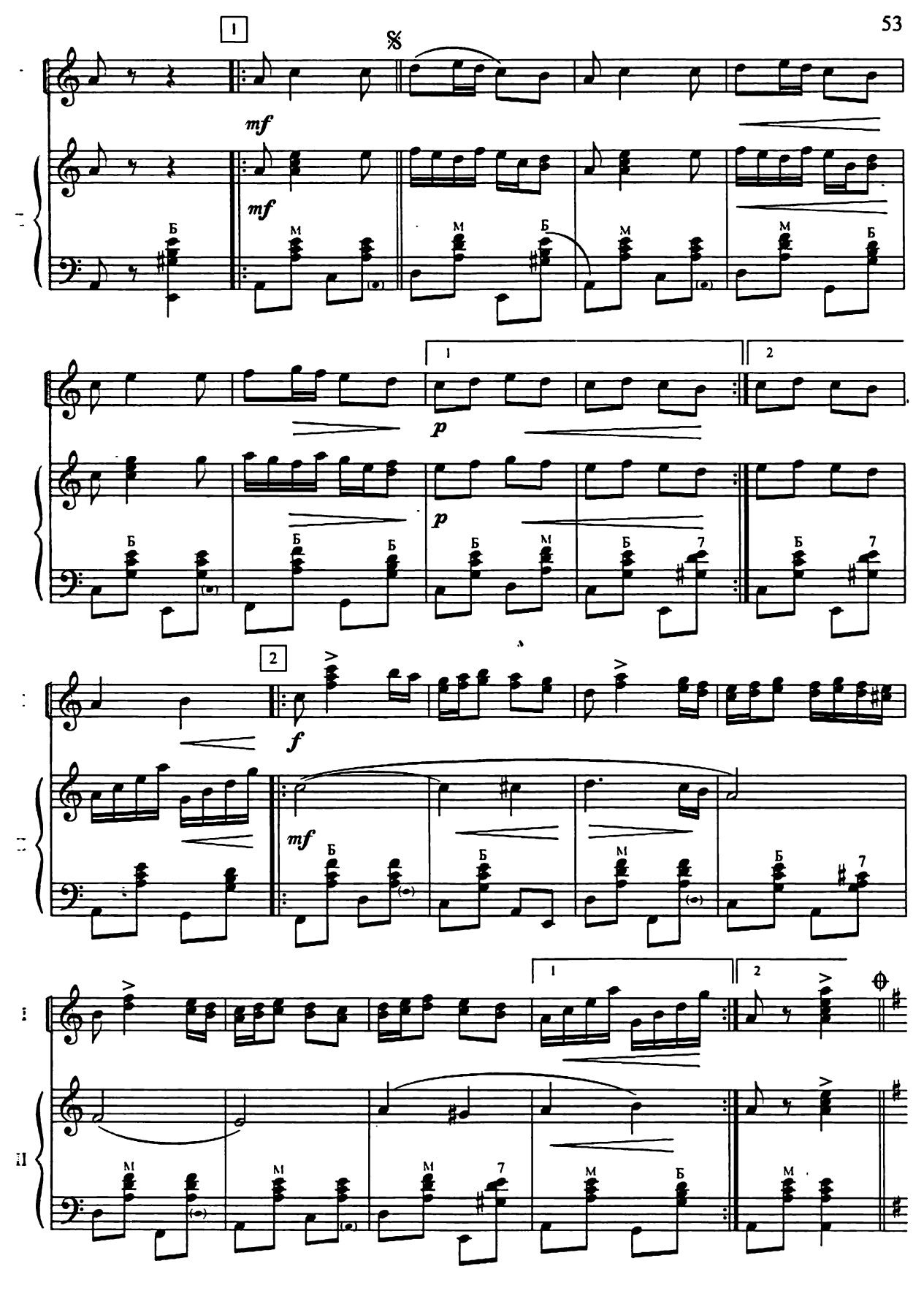

mp
mp
по корпусу
*)
mf
mf
Б
7
rit.
Эх! (голос)
Эх!
f
*) Л.р. по корпусу.

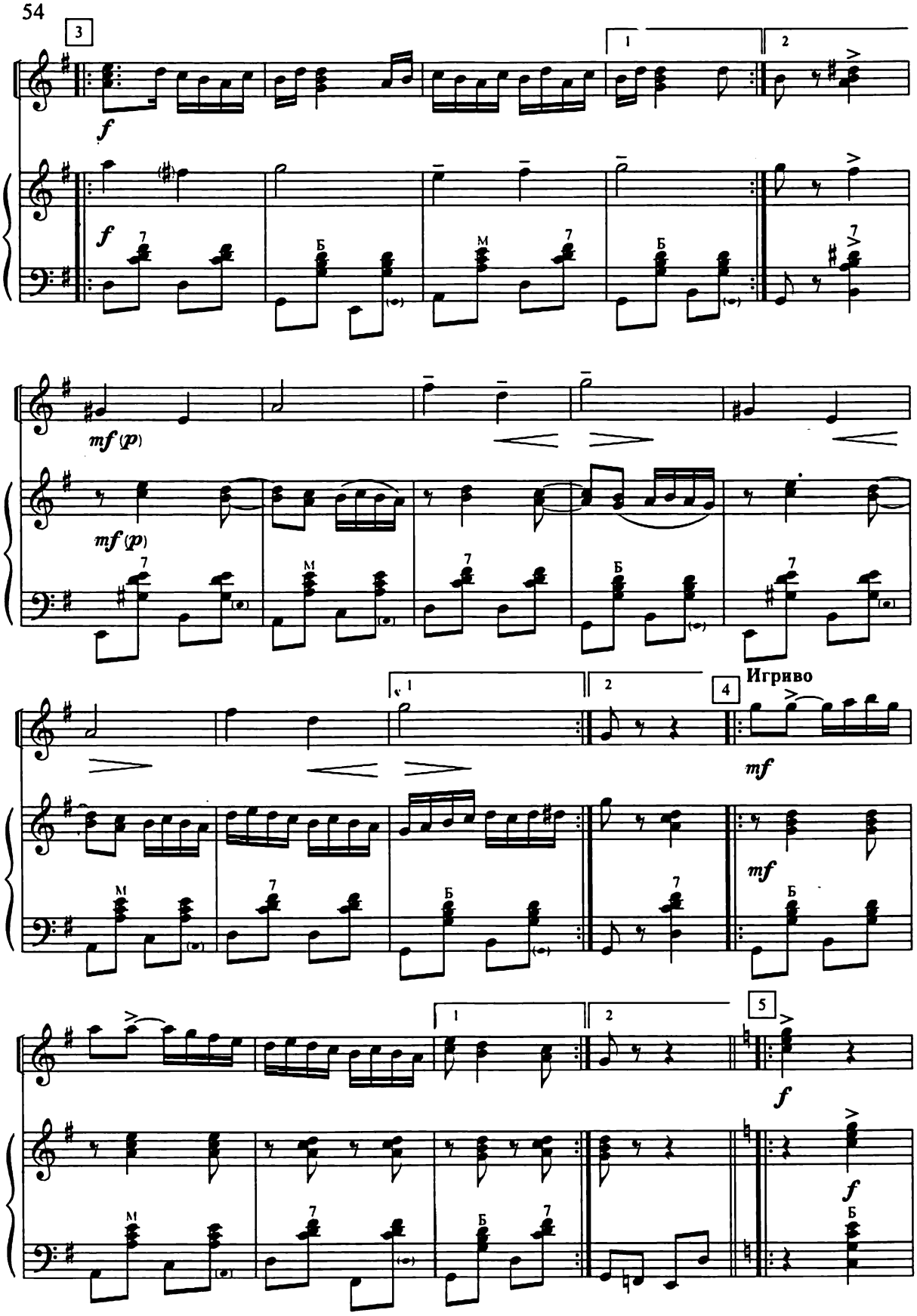
Пляши веселей!

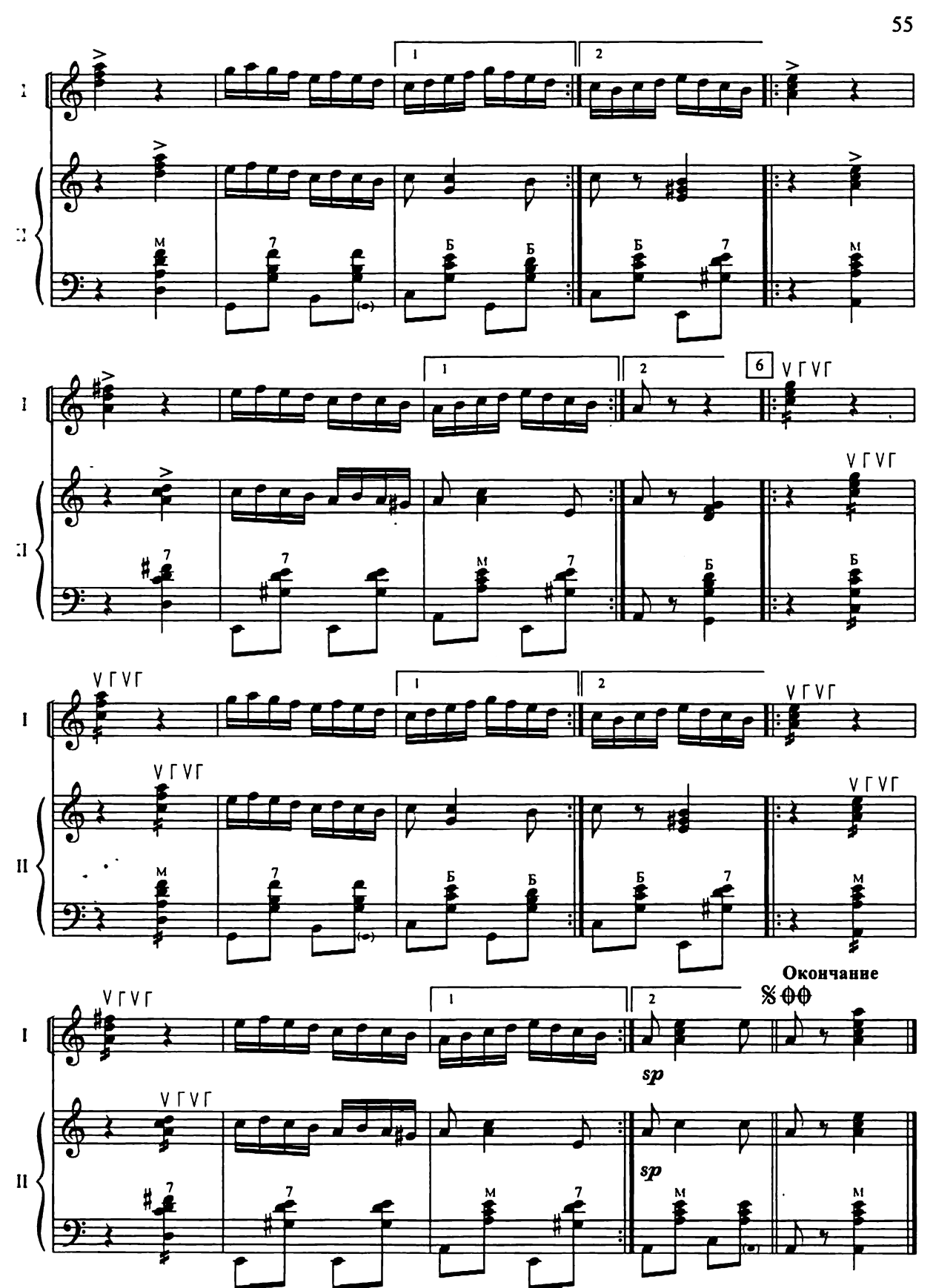
(Казачий перепляс)

Е. Дербенко




1
mf
mf
Б
М
Б
М
Б
М
Б
1
2
p
p
Б
Б
Б
Б
М
Б
7
Б
7
2
f
mf
Б
Б
М
Б
7
1
2
М
М
М
7
М
Б
М


3
1
2
I
II
f
7
Б
М
mf (p)
4
Игриво
mf
5

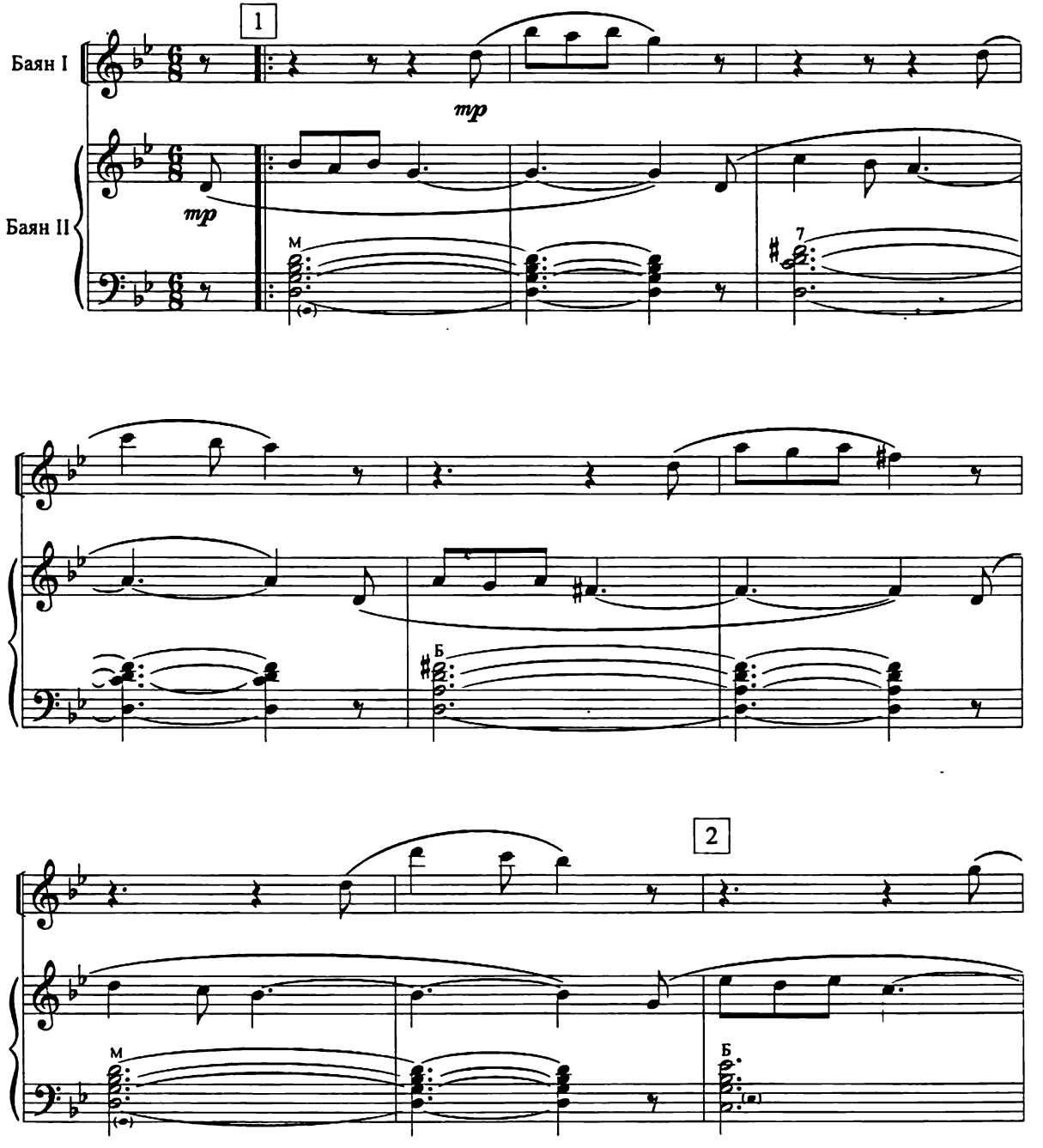


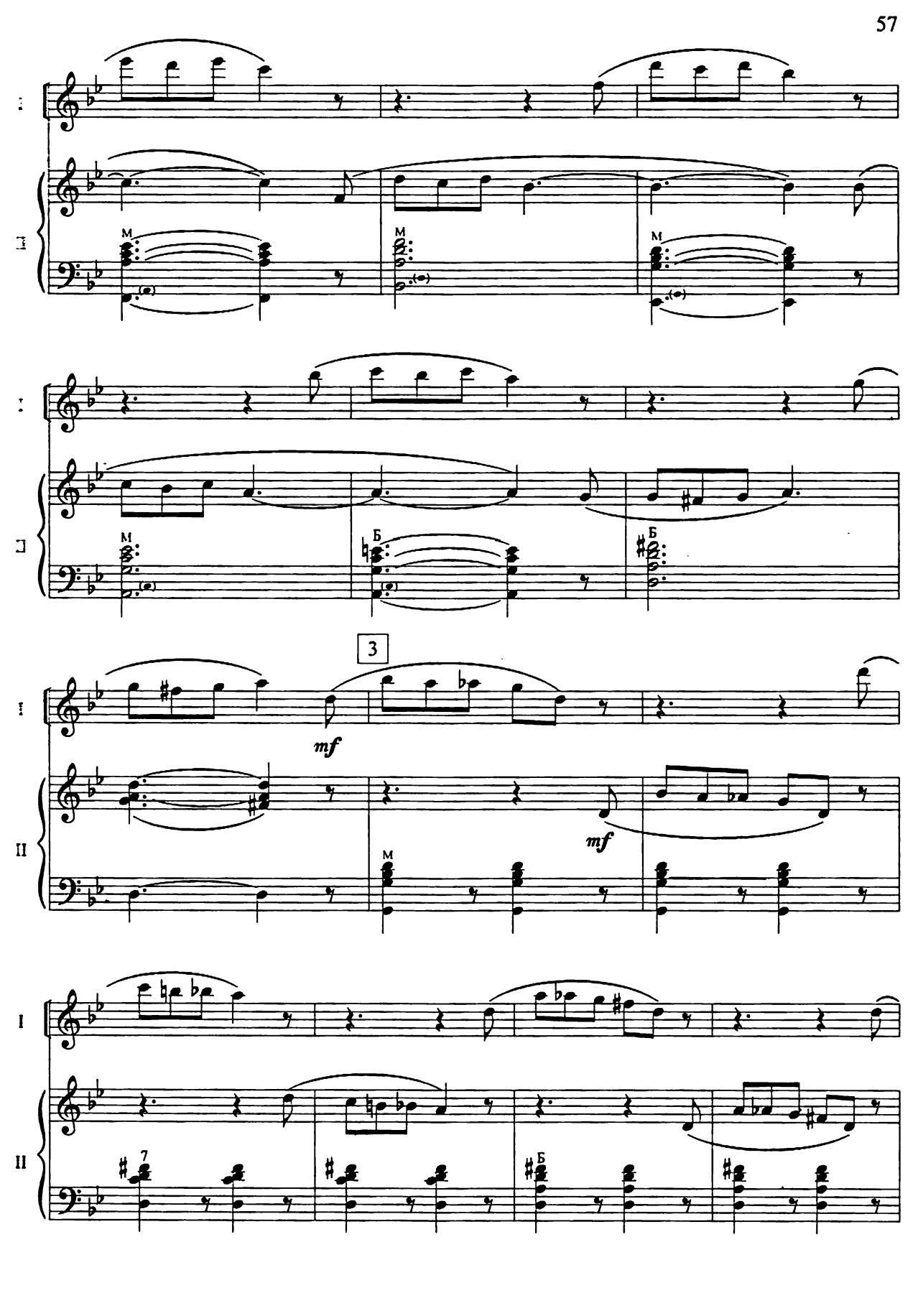
Бисовка – повторить с начала (Вступление) до знака 𝄋𝄋 .

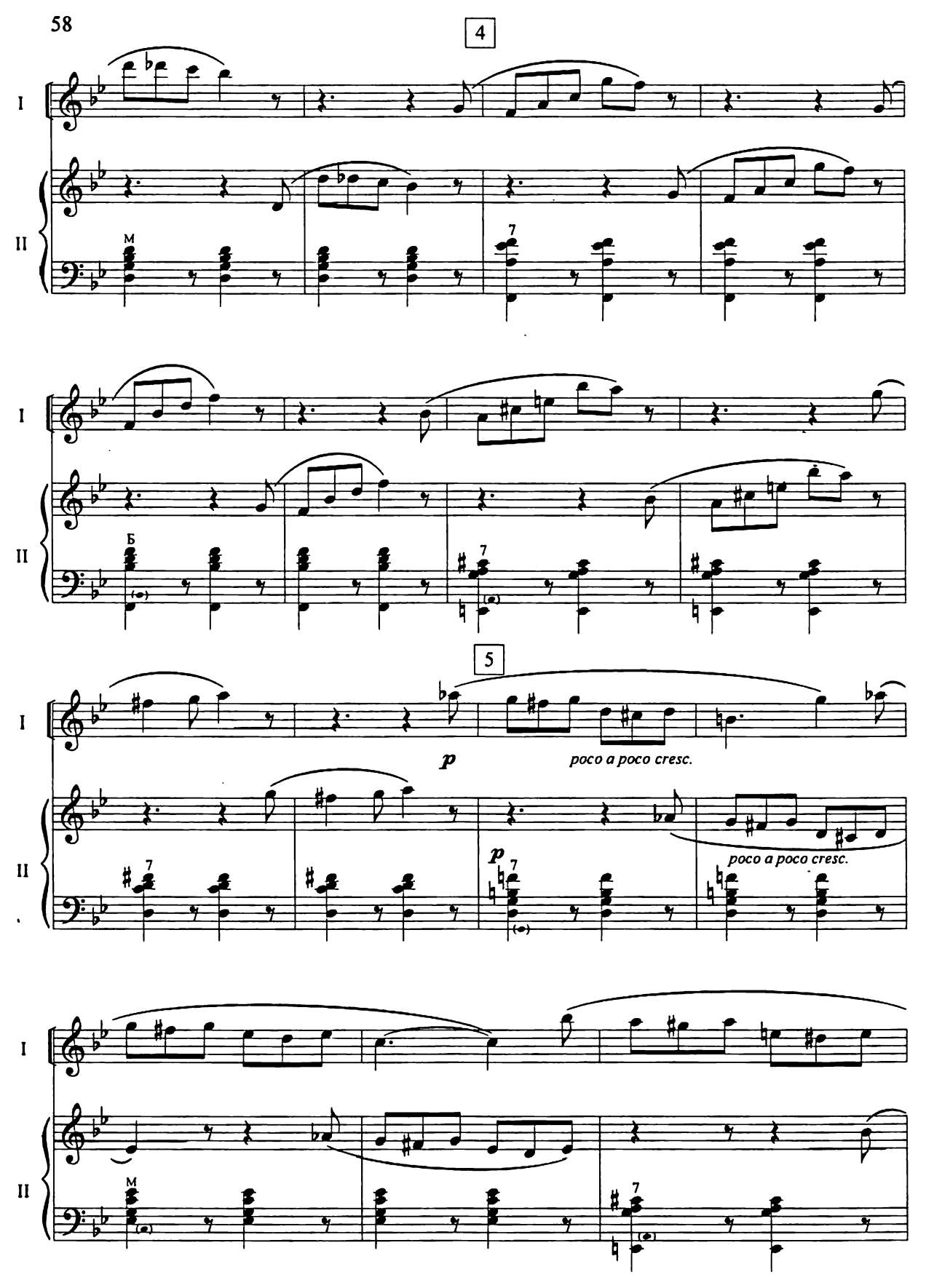
Повторяй за мной

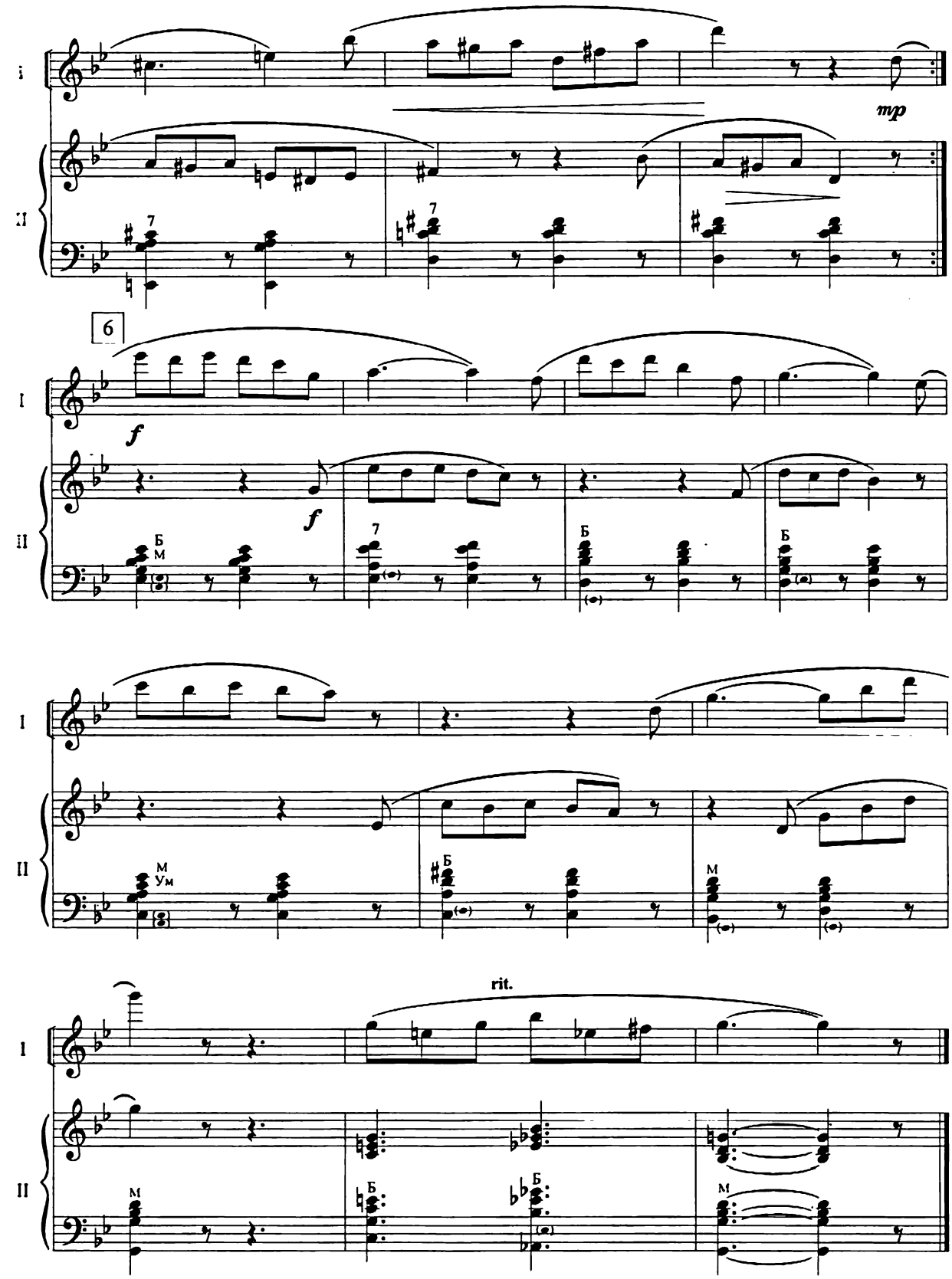
Г. Балаев
Переложение В. Ушенина

С движением




I
II
M
Б
3
mf
mf
7

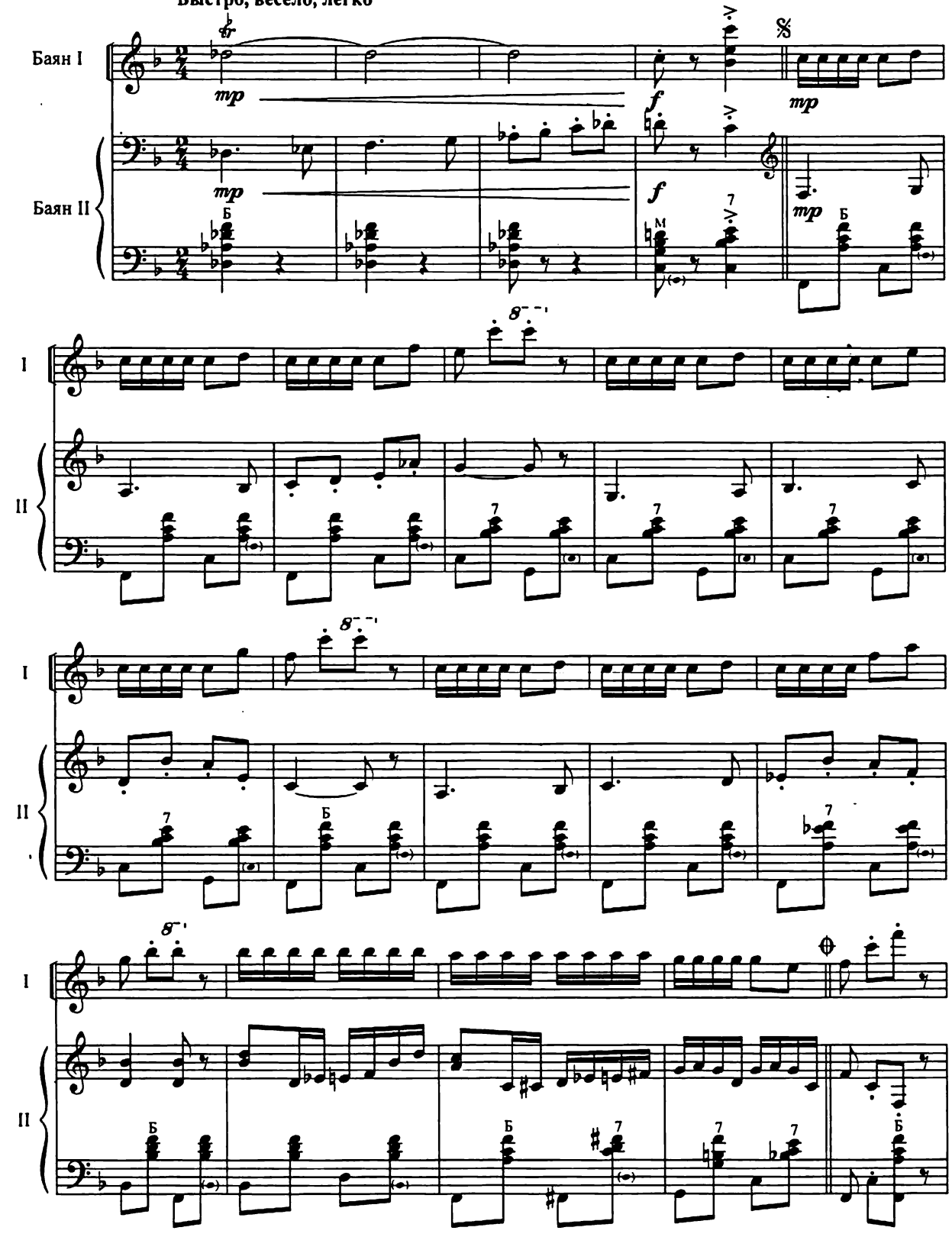

4
I
II
M
7
Б
5
p
poco a poco cresc.
p
poco a poco cresc.

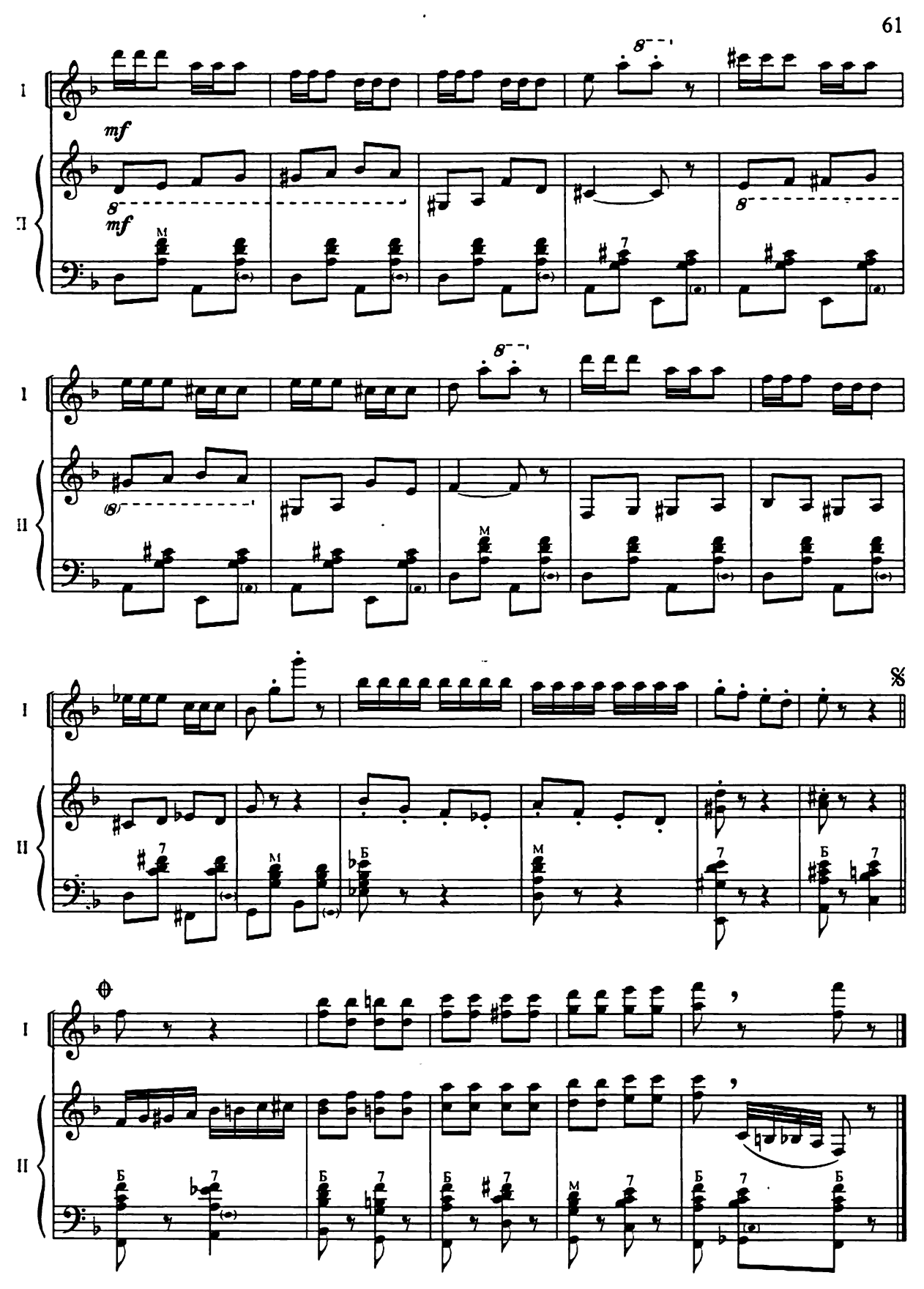

mp
6
f
f
rit.

Галоп

А. Доренский

Быстро, весело, легко

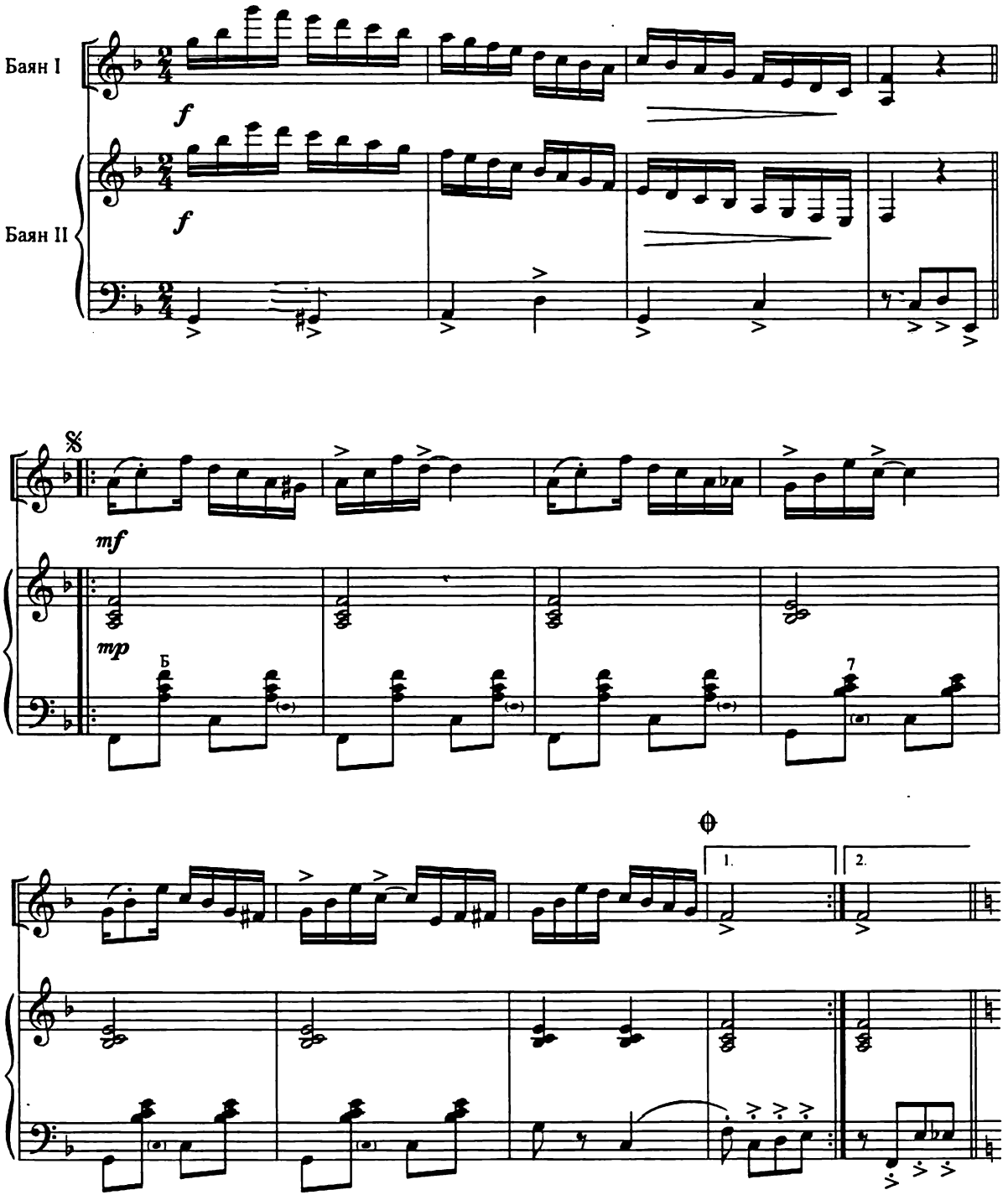



I
II
mf
8
M
7
Б

Микки-Маус

М. Шмитц
Обработка А. Ноздрачева

Подвижно, игриво

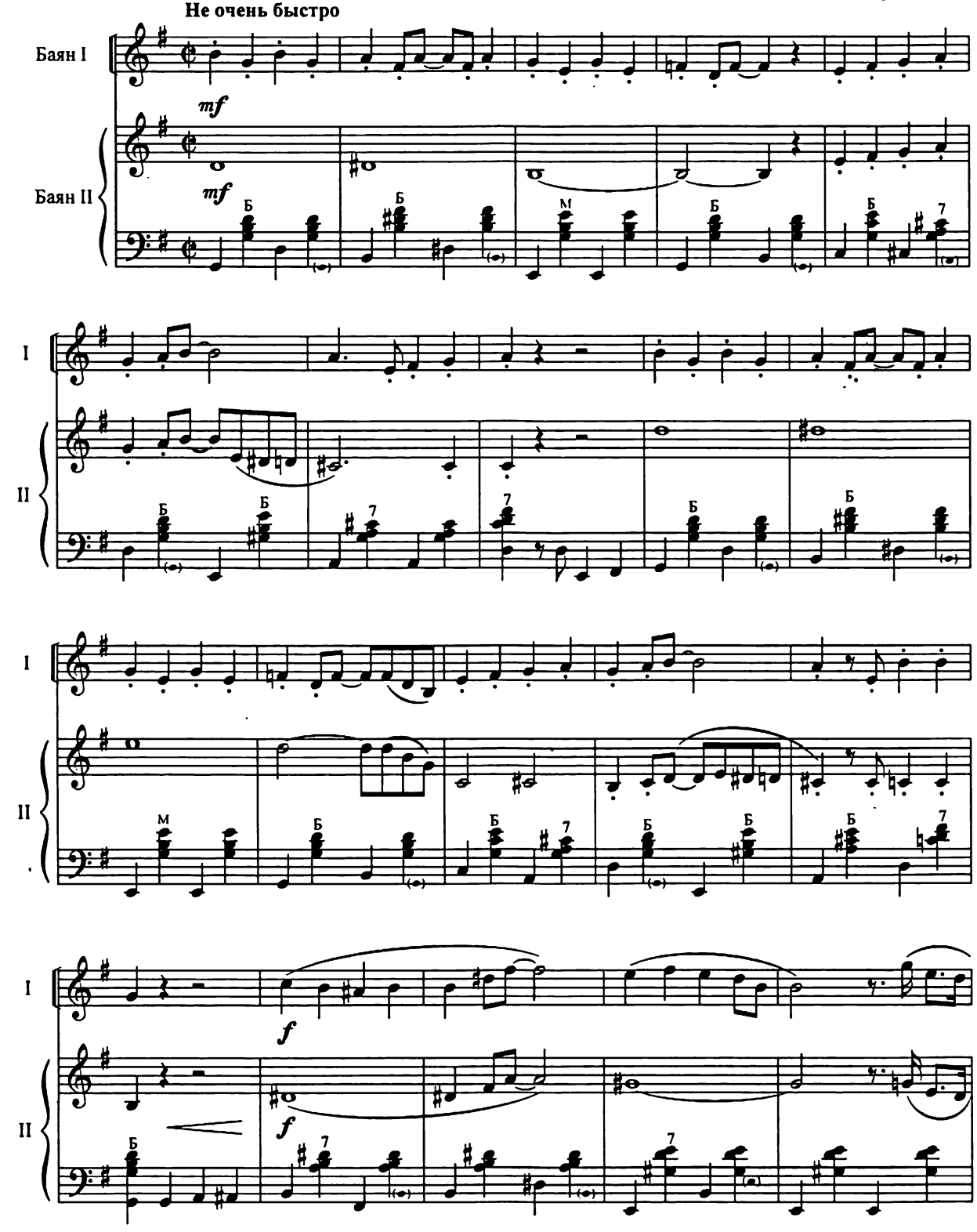


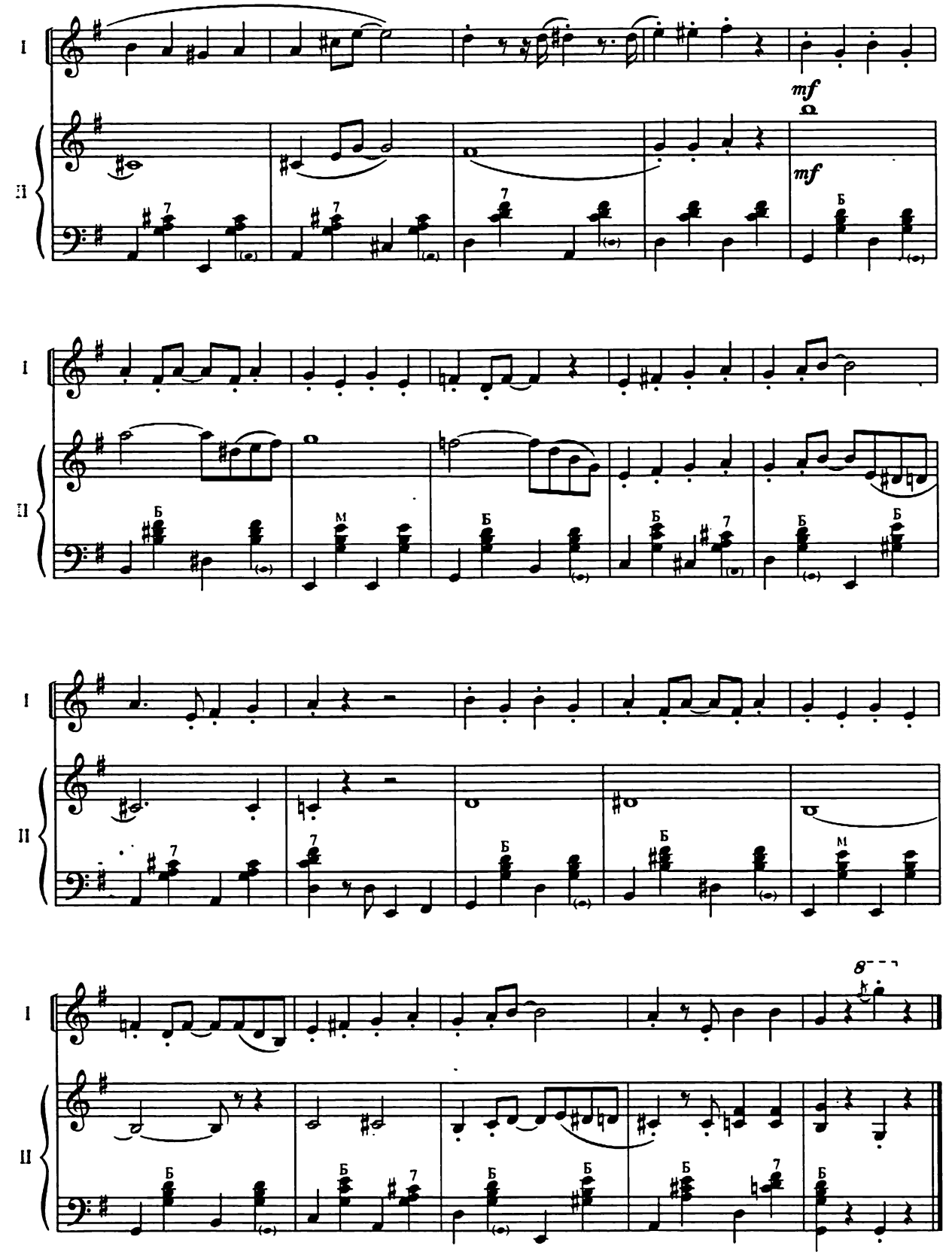
I
II
f
mf
7
Б
М

Чарльстон

Г. Хейд
Обработка А. Доренского

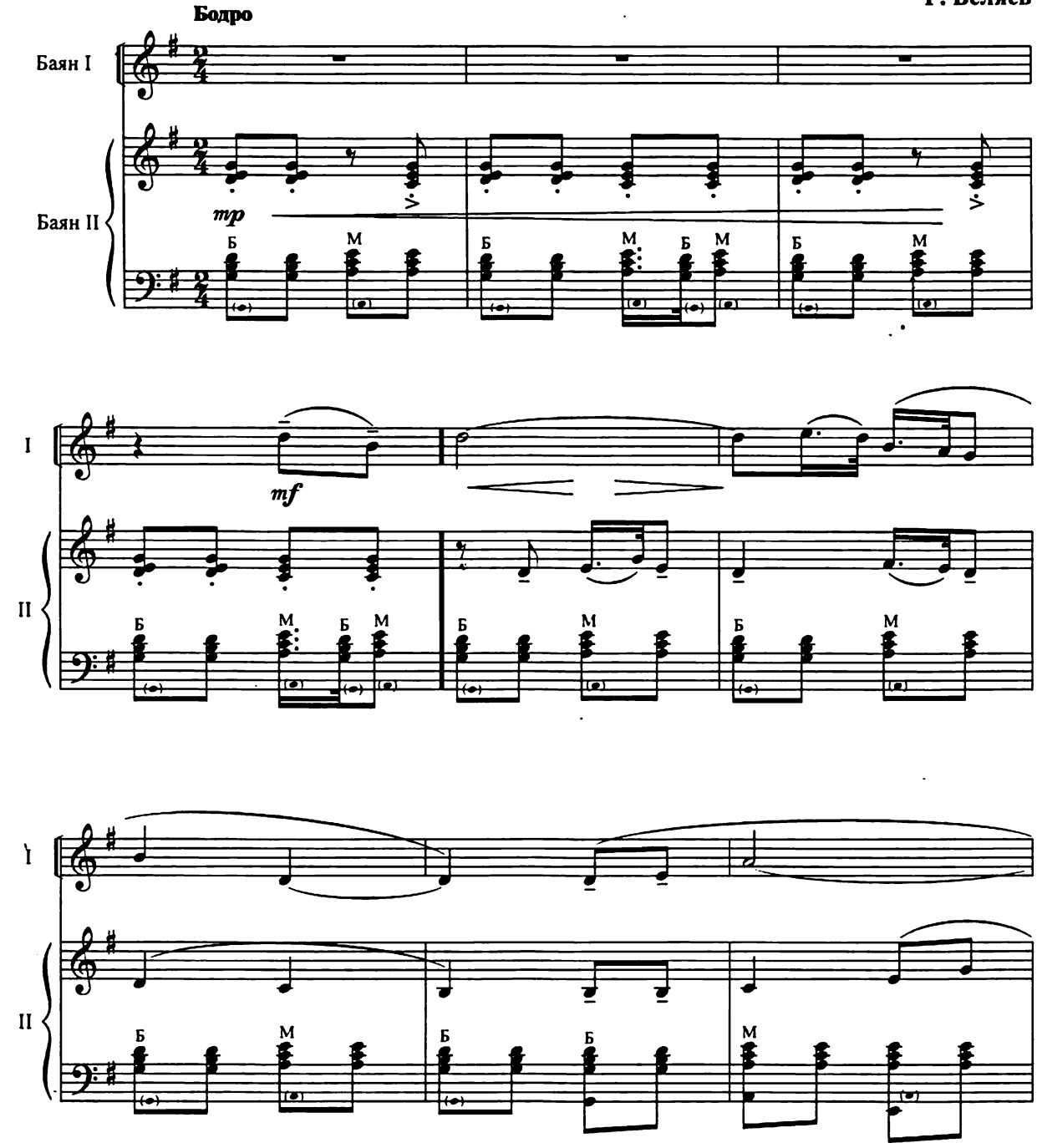
Не очень быстро

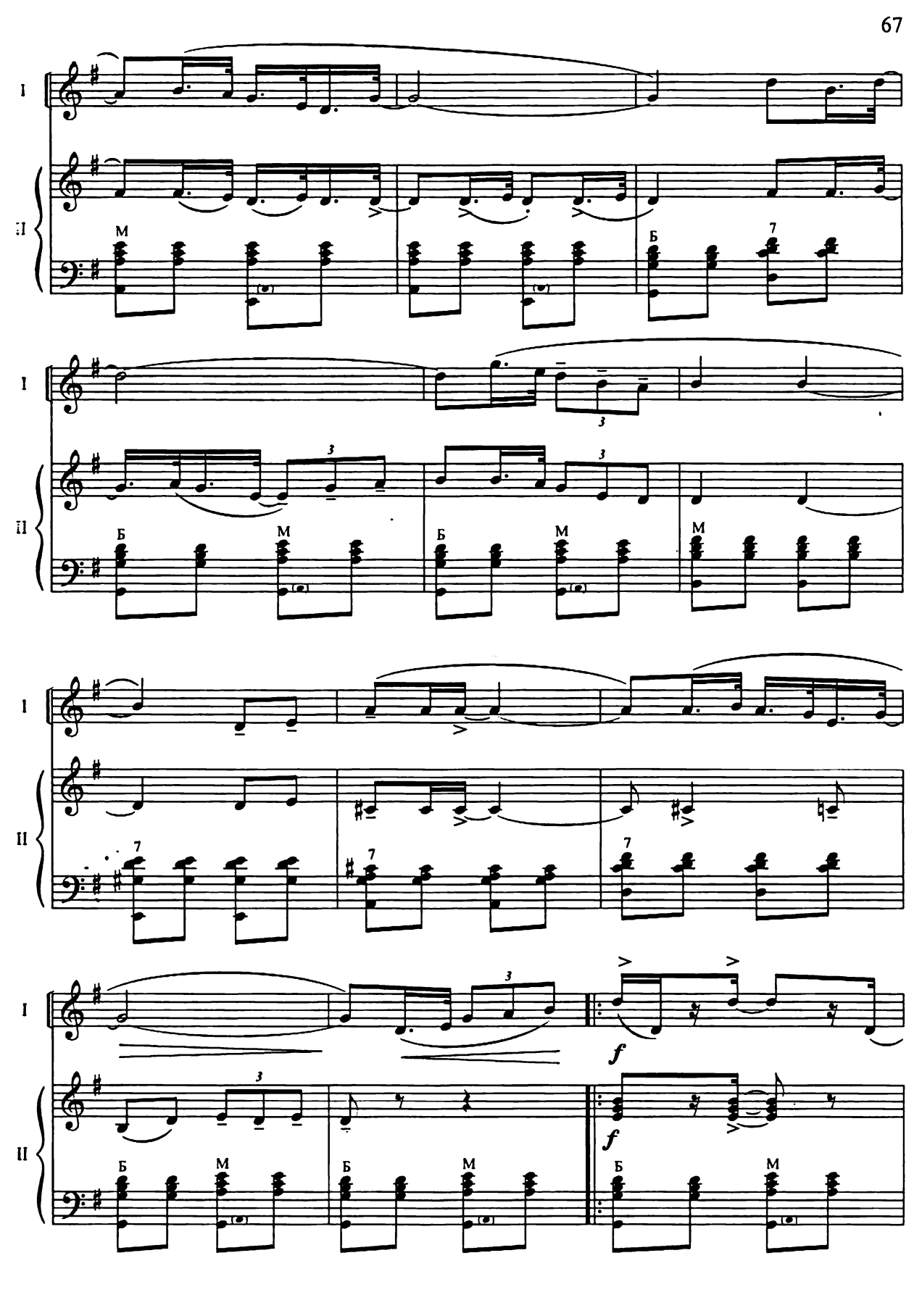


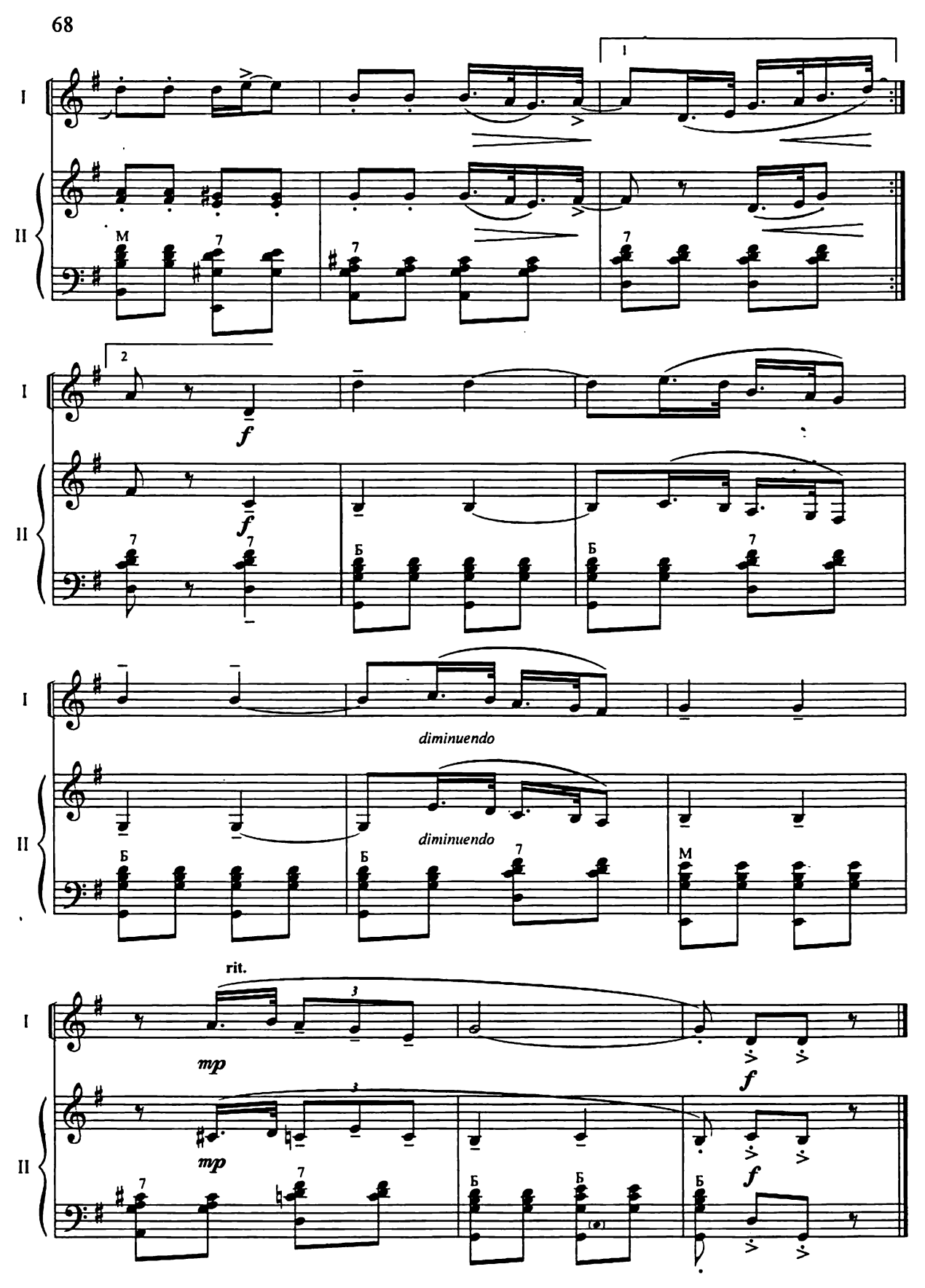

I
II
mf
mf
Б
7
M
8

На ранчо

Г. Беляев




I
II
M
Б
7
3
f


I
II
1
2
M
7
Б
f
diminuendo
rit.
3
mp

Дедушкино банджо

В. Сурцуков

Весело

Баян I

Баян II

mp imitando il banjo

mp imitando il banjo

I

II

mf

Б М 7 Б М 7

mf

I

II

f

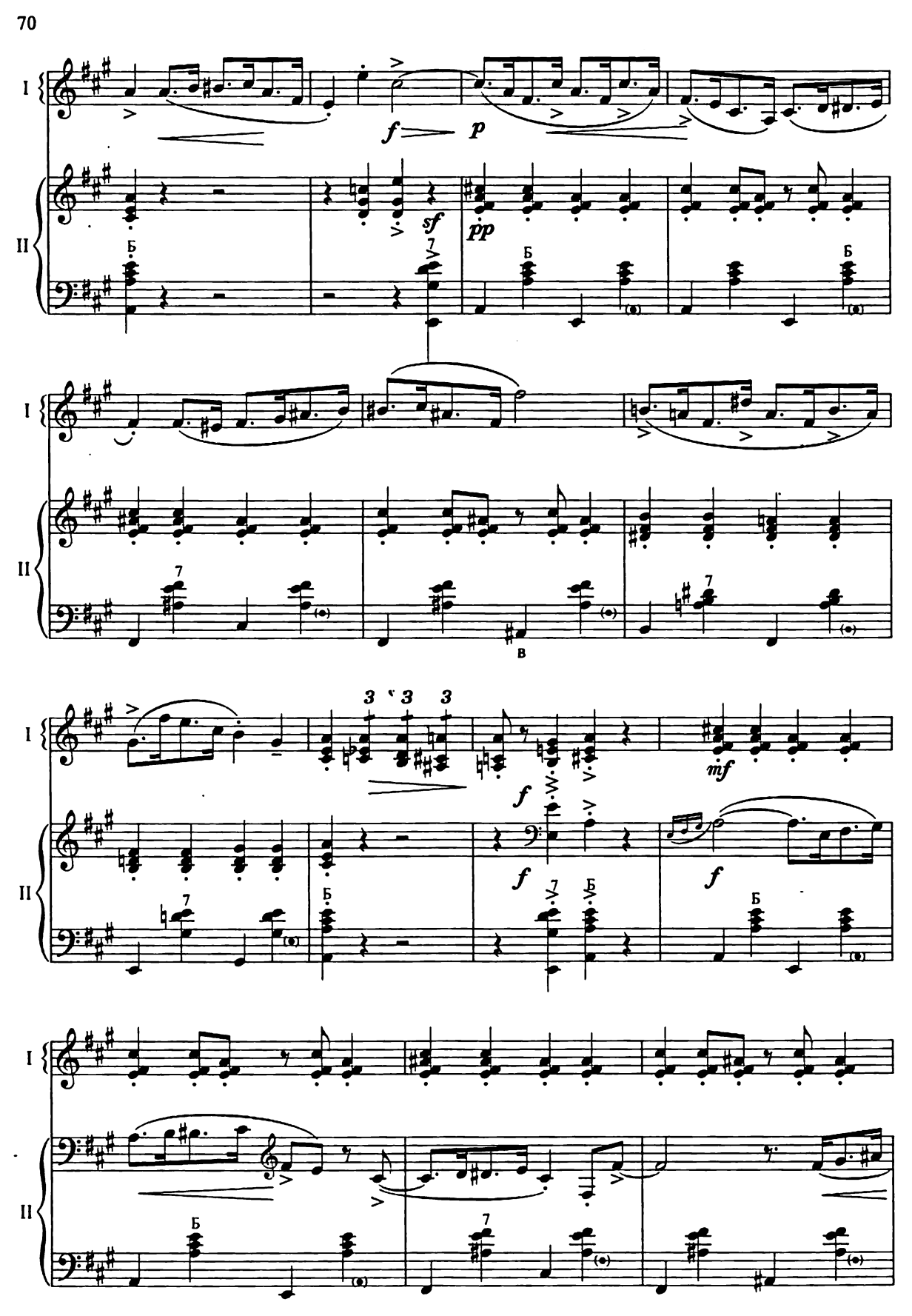
leggiero

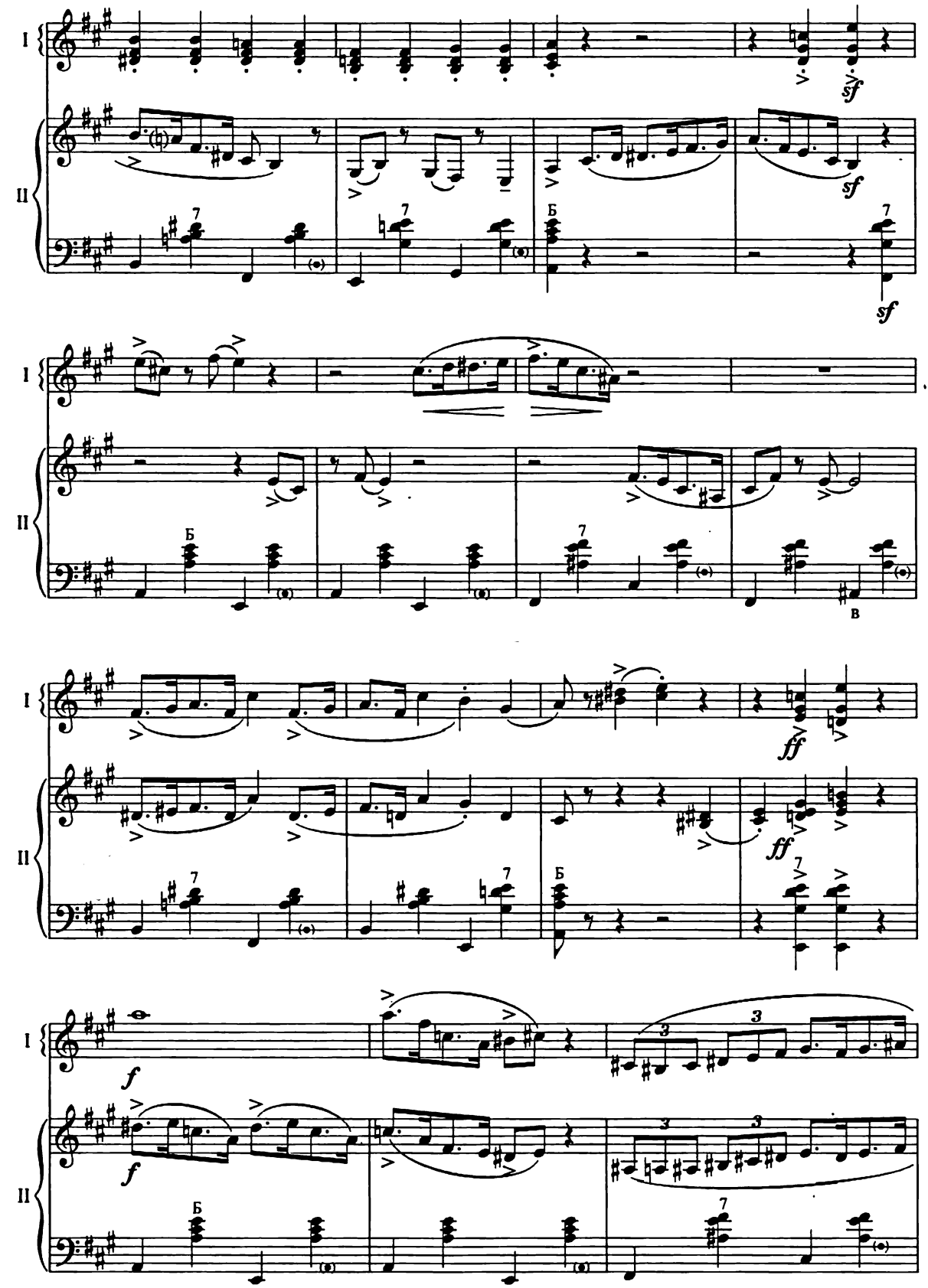
Б 7

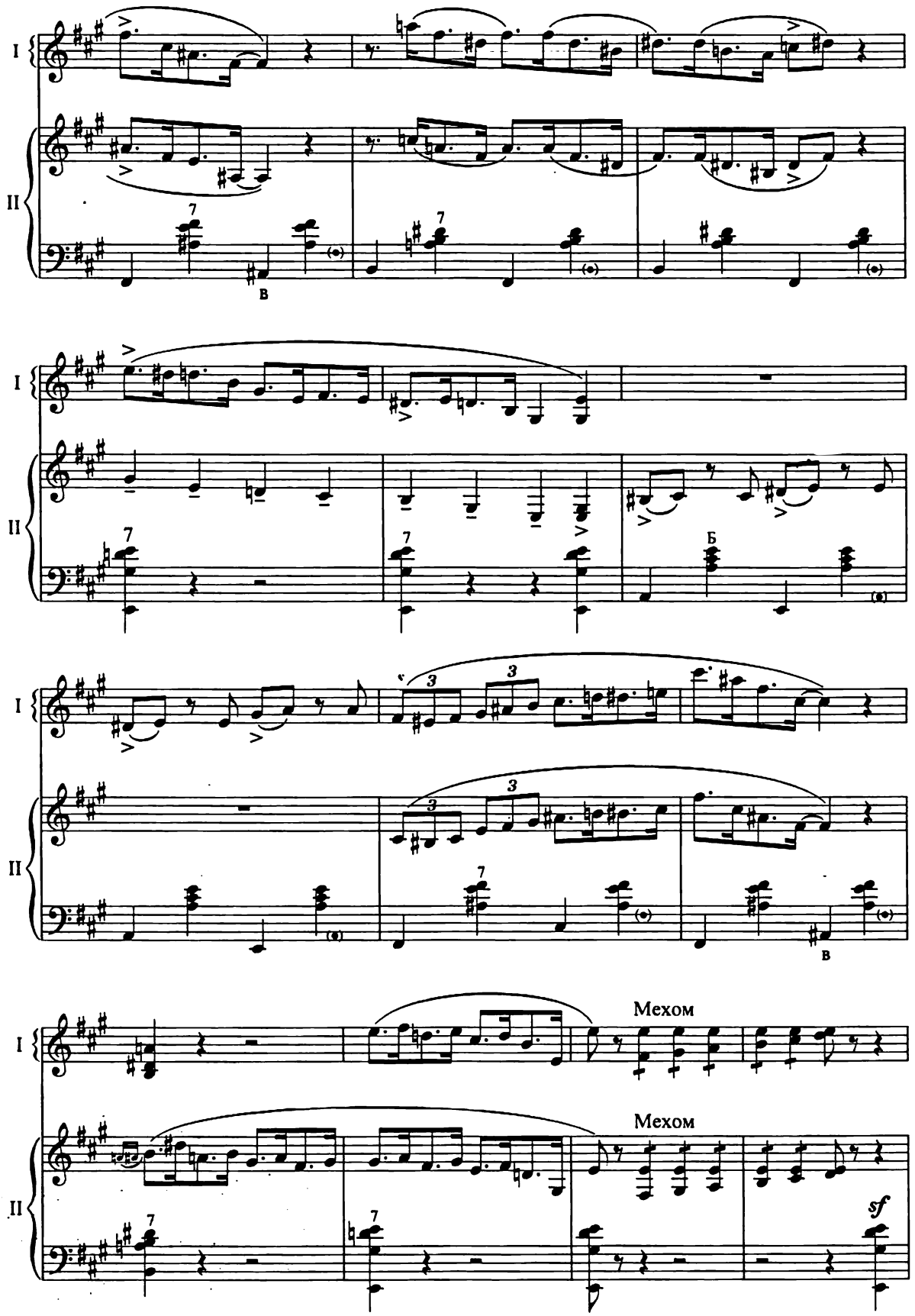
I

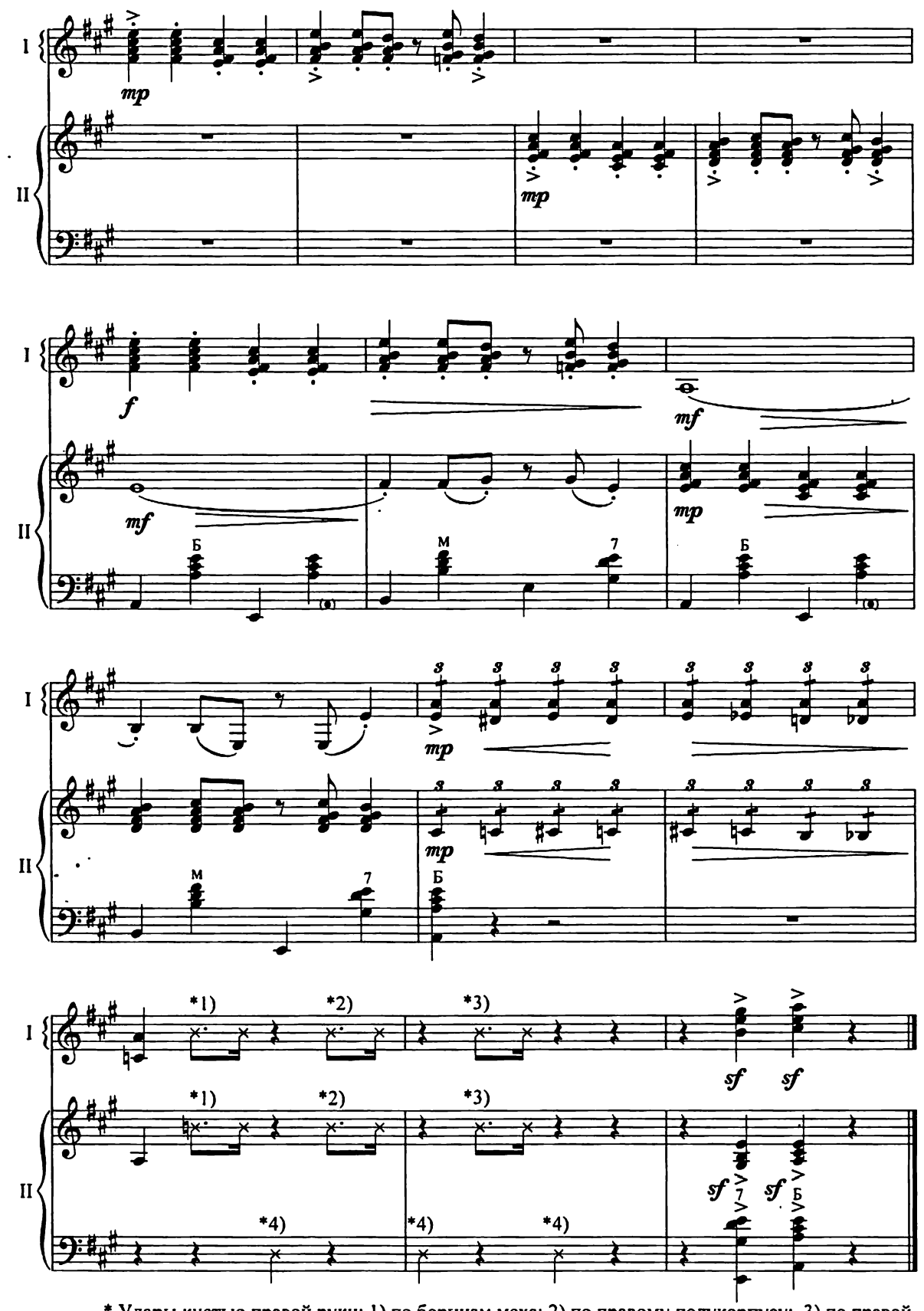
II

7 7


I
II
f
p
sf
pp
Б
7
в
3
mf


I
II
sf
Б
В
ff
f

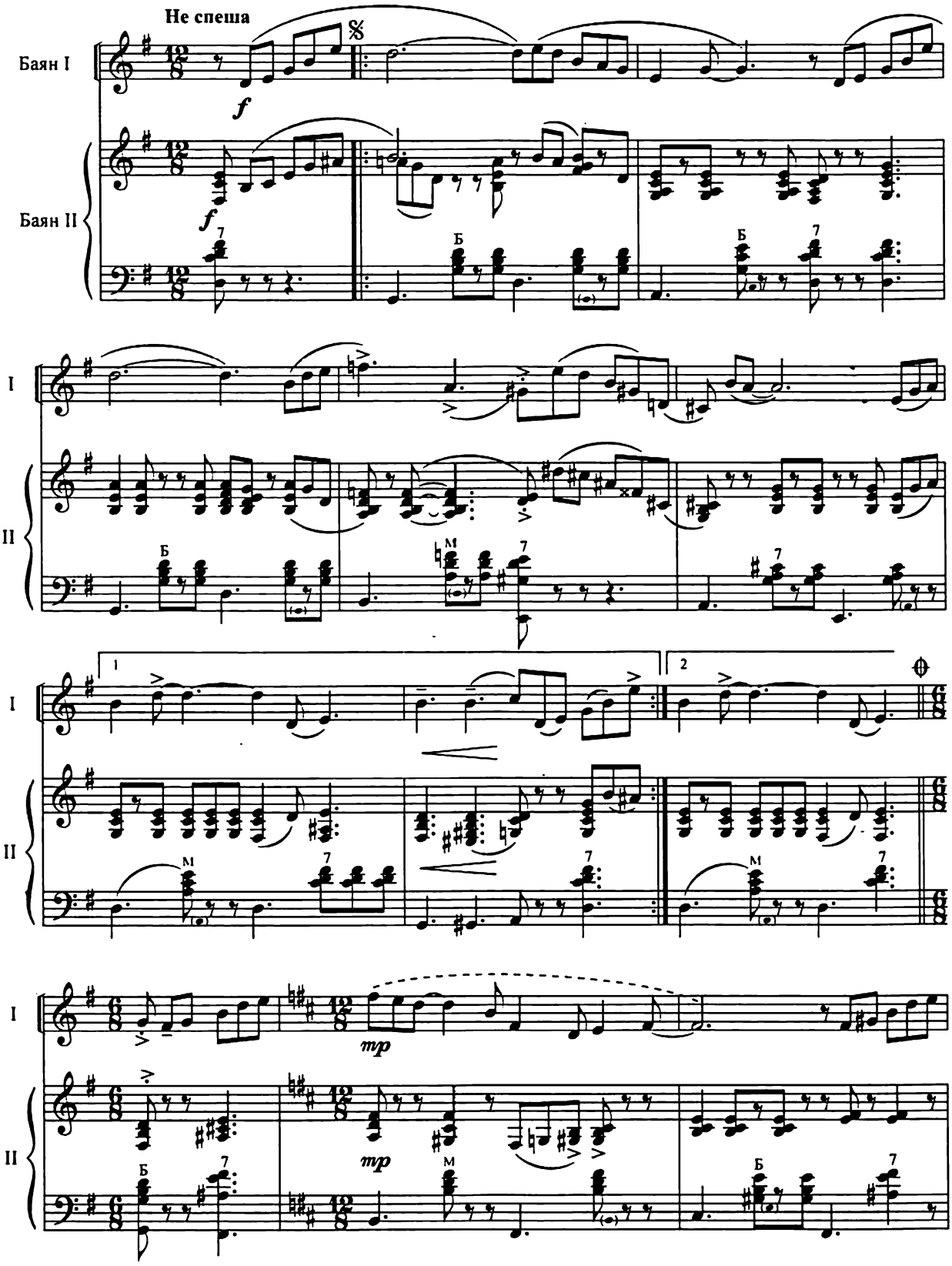

I
II
В
Б
Мехом
Мехом
sf

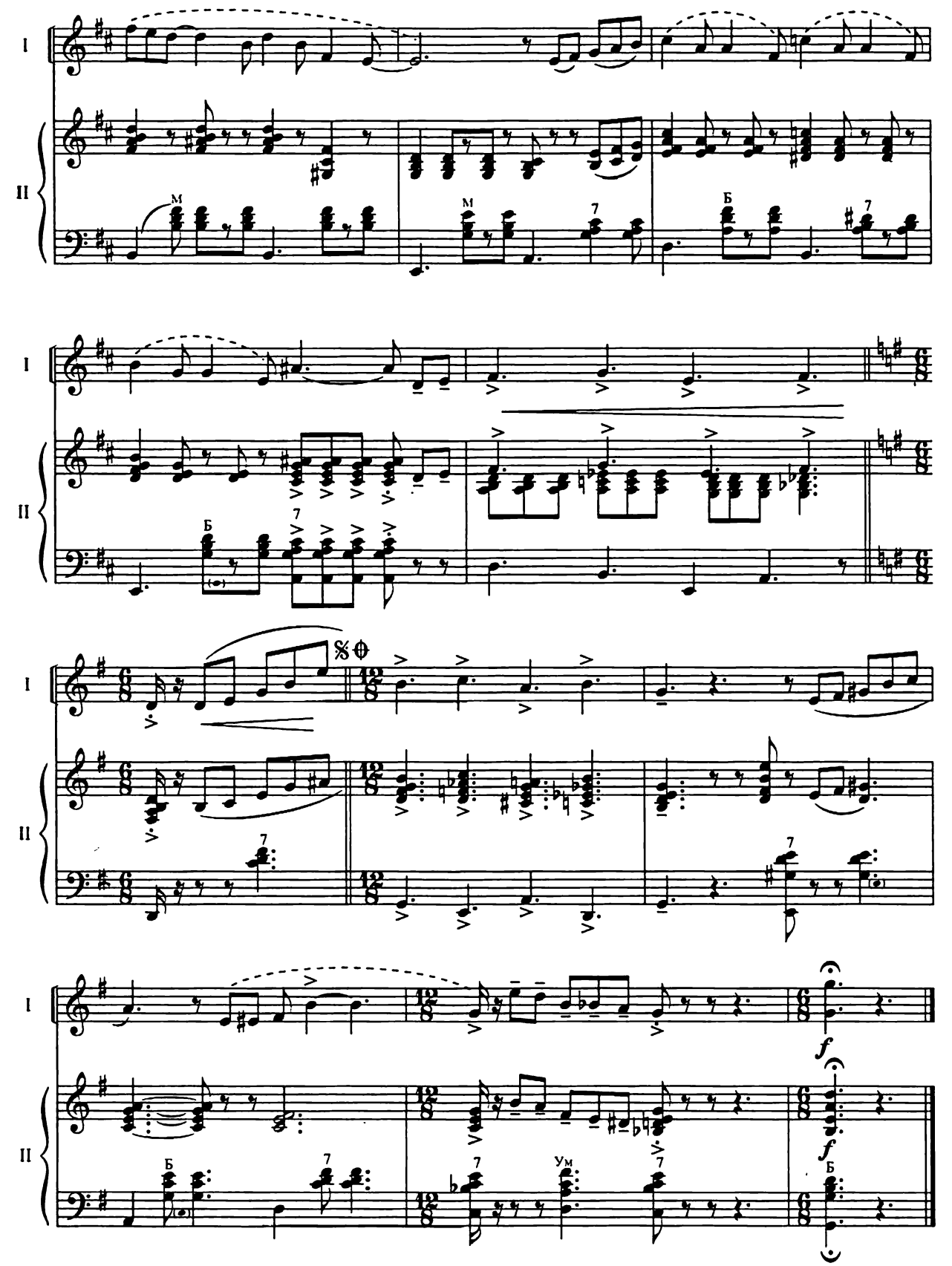


* Удары кистью правой руки: 1) по боринам меха; 2) по правому полукорпусу; 3) по правой клавиатуре. 4) Удар кистью левой руки по левой клавиатуре.

Блюз

Г. Беляев

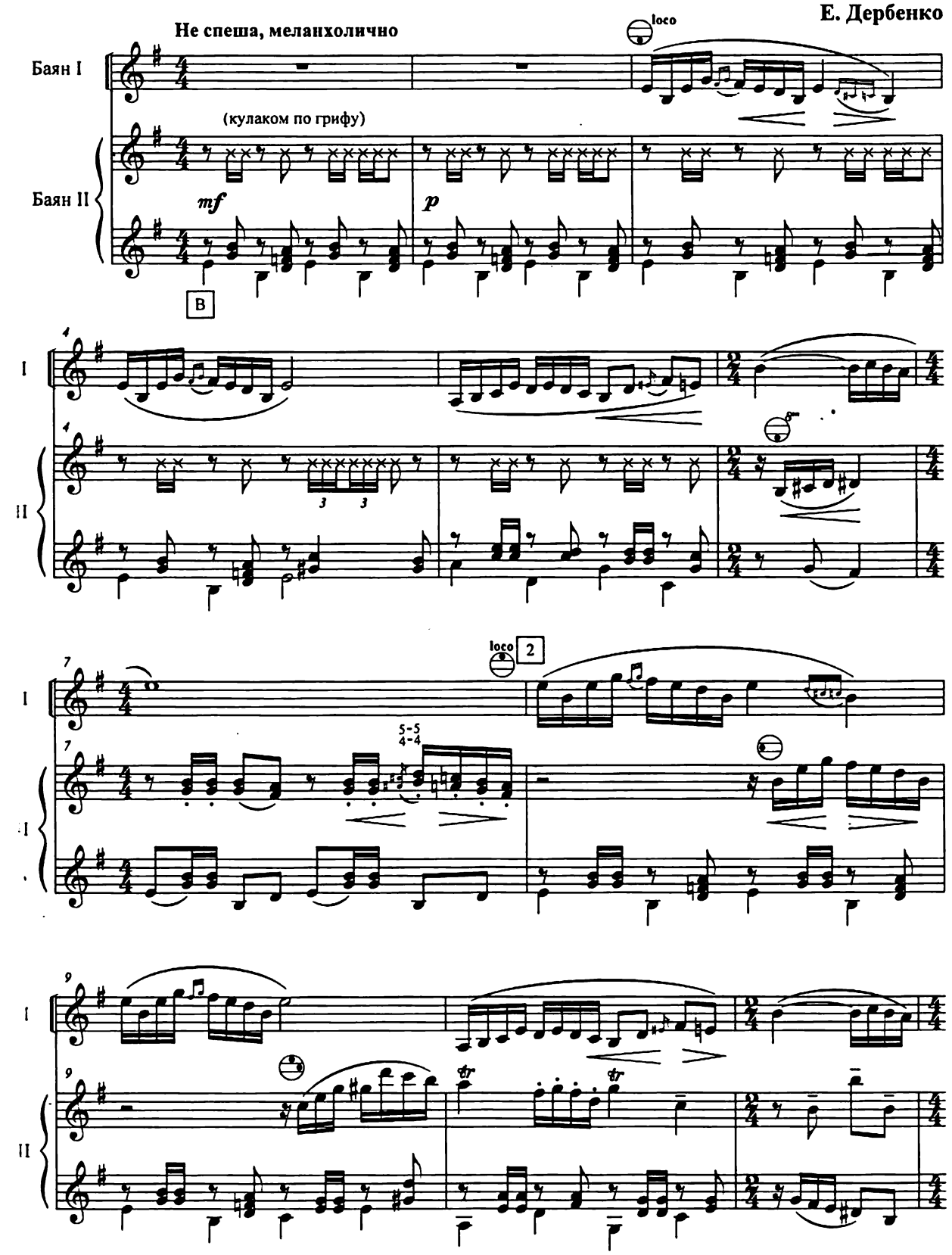


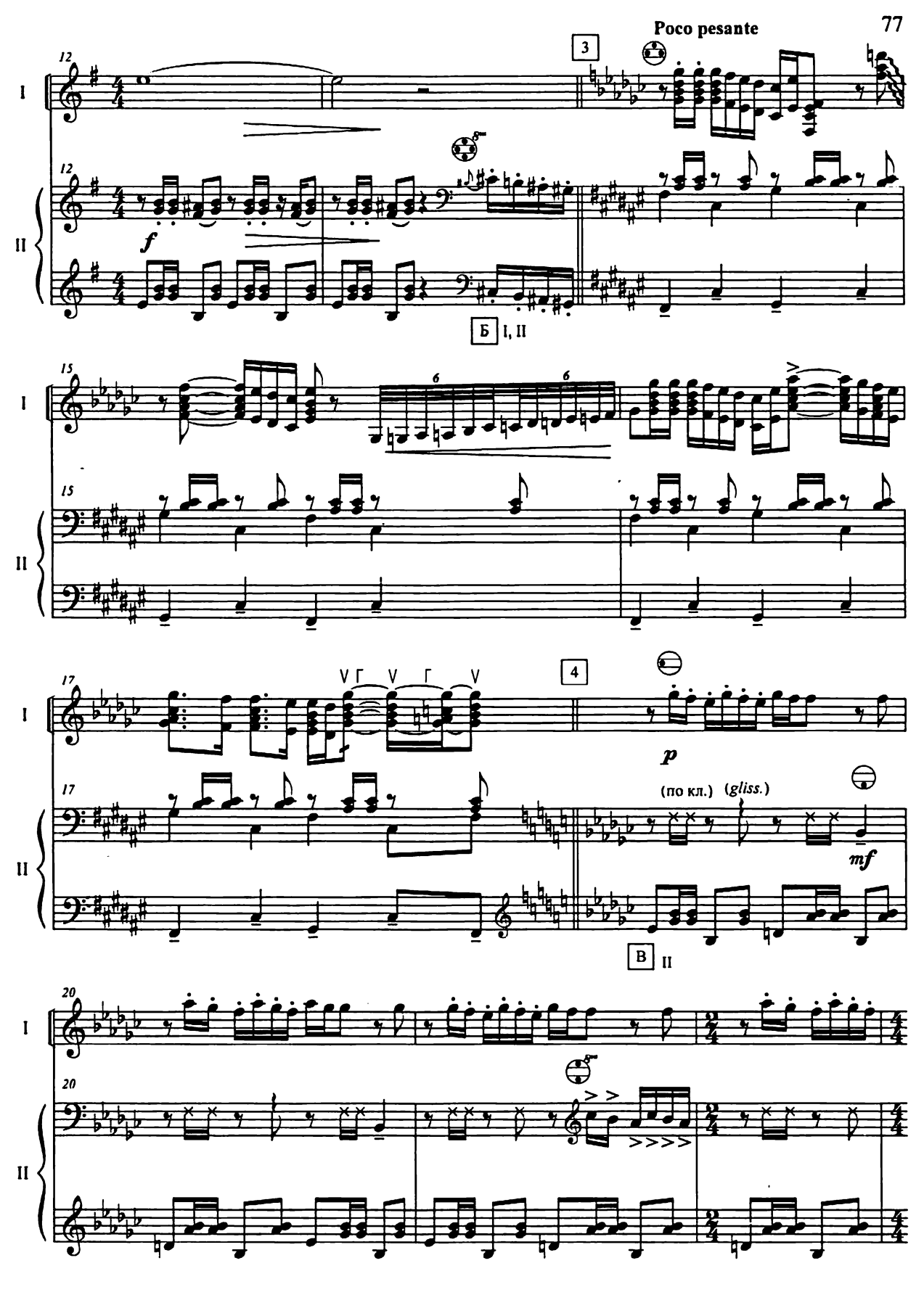

I
II
M
M
7
Б
I
II
Б
7
I
II
7
I
II
7
Б
7
Ум
7
Б
f
f

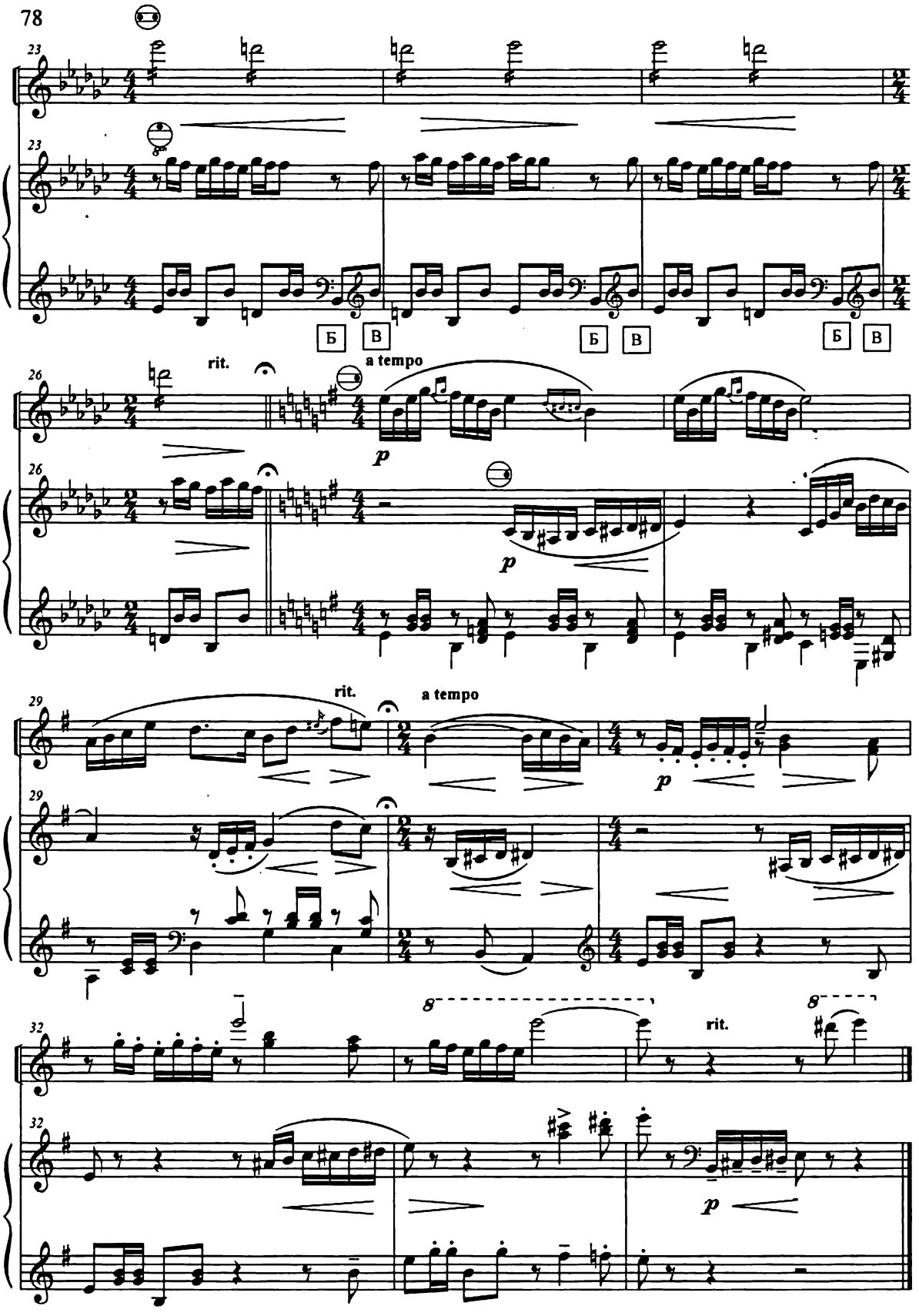
На скамеечке

Е. Дербенко

Не спеша, меланхолично



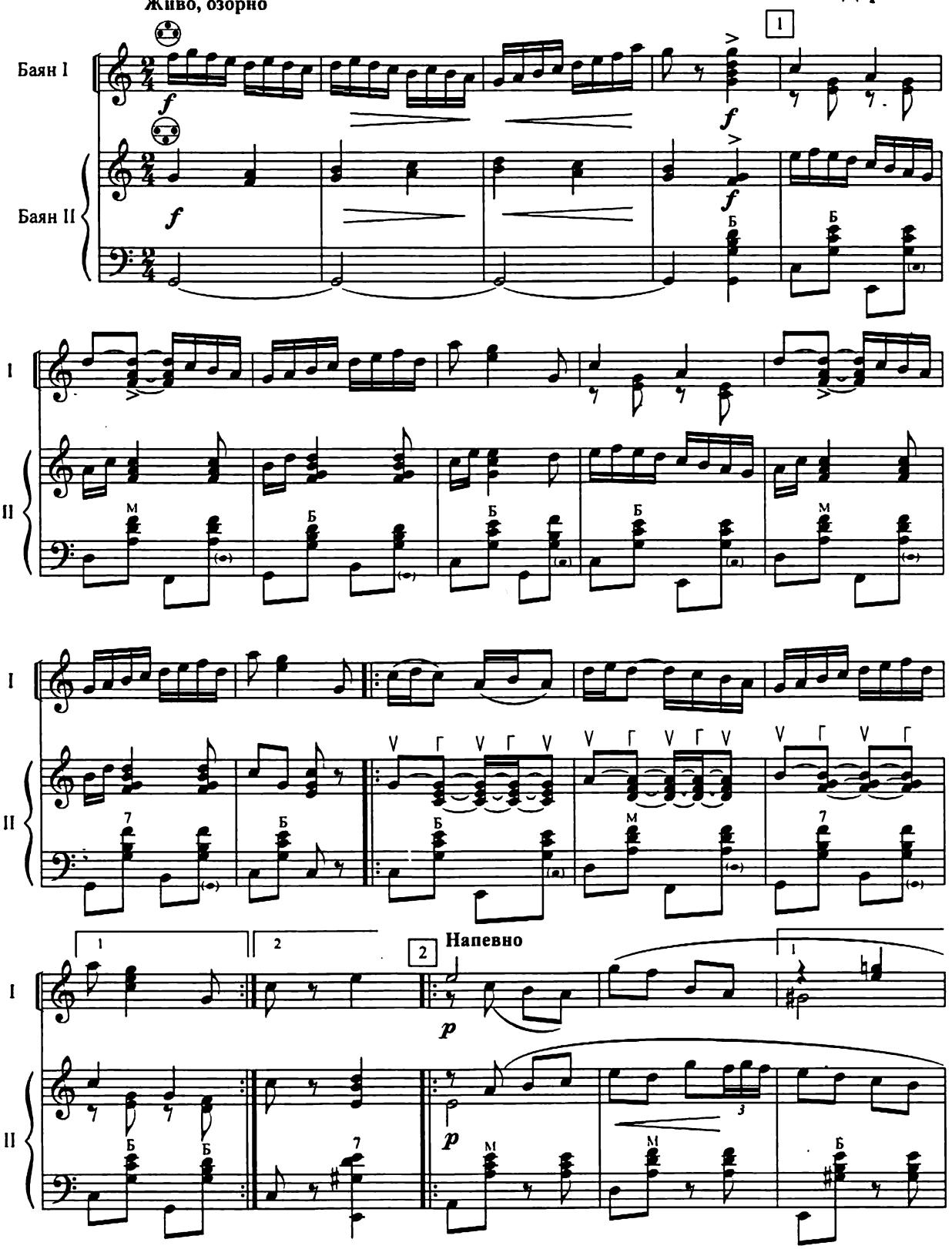

Poco pesante
3
I
II
f
Б I, II
4
p
(по кл.) (gliss.)
mf
В II

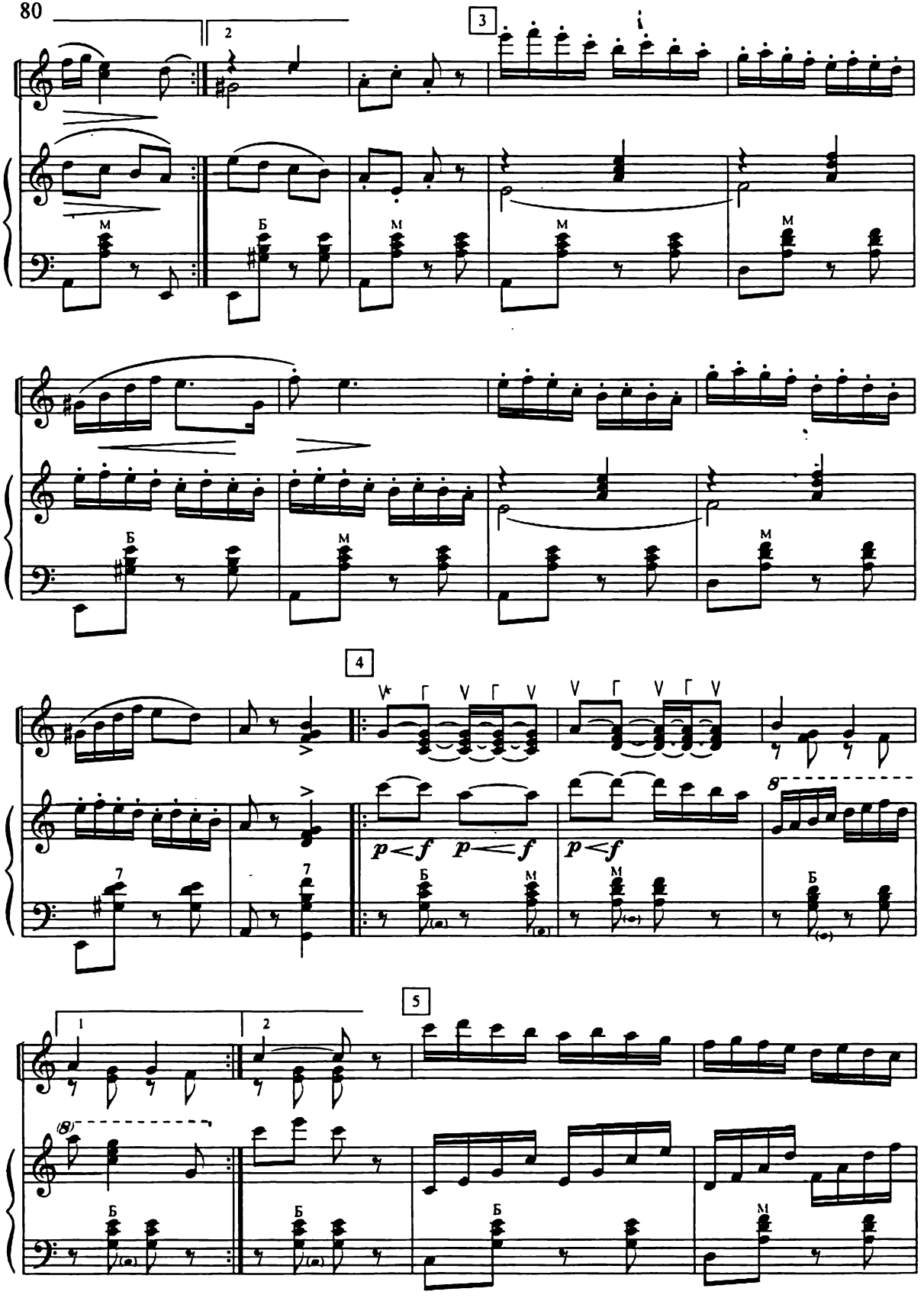

I
II
23
Б
В
Б
В
Б
В
26
rit.
a tempo
p
p
29
rit.
a tempo
p
32
8
rit.
8
p

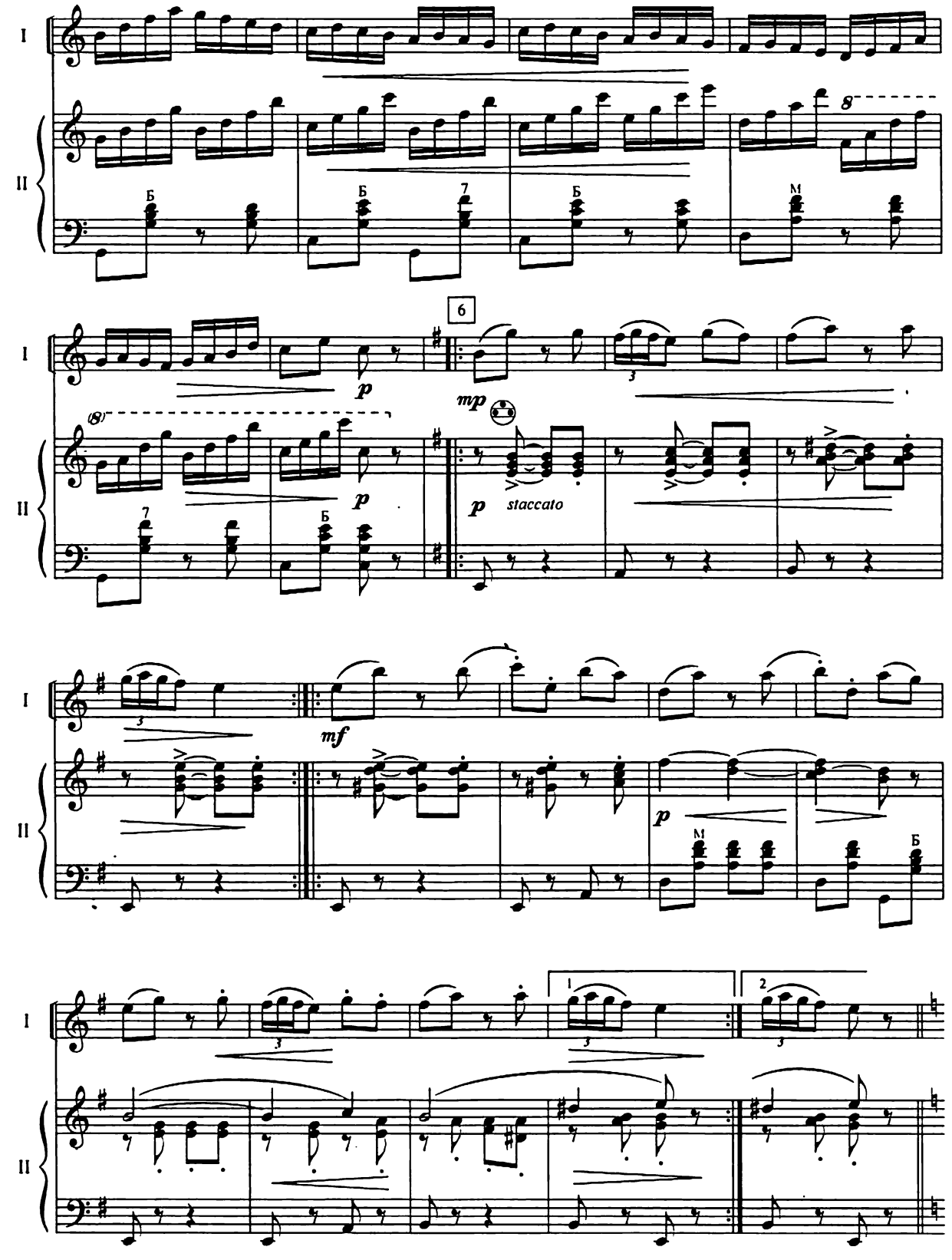
Лавровская кадриль

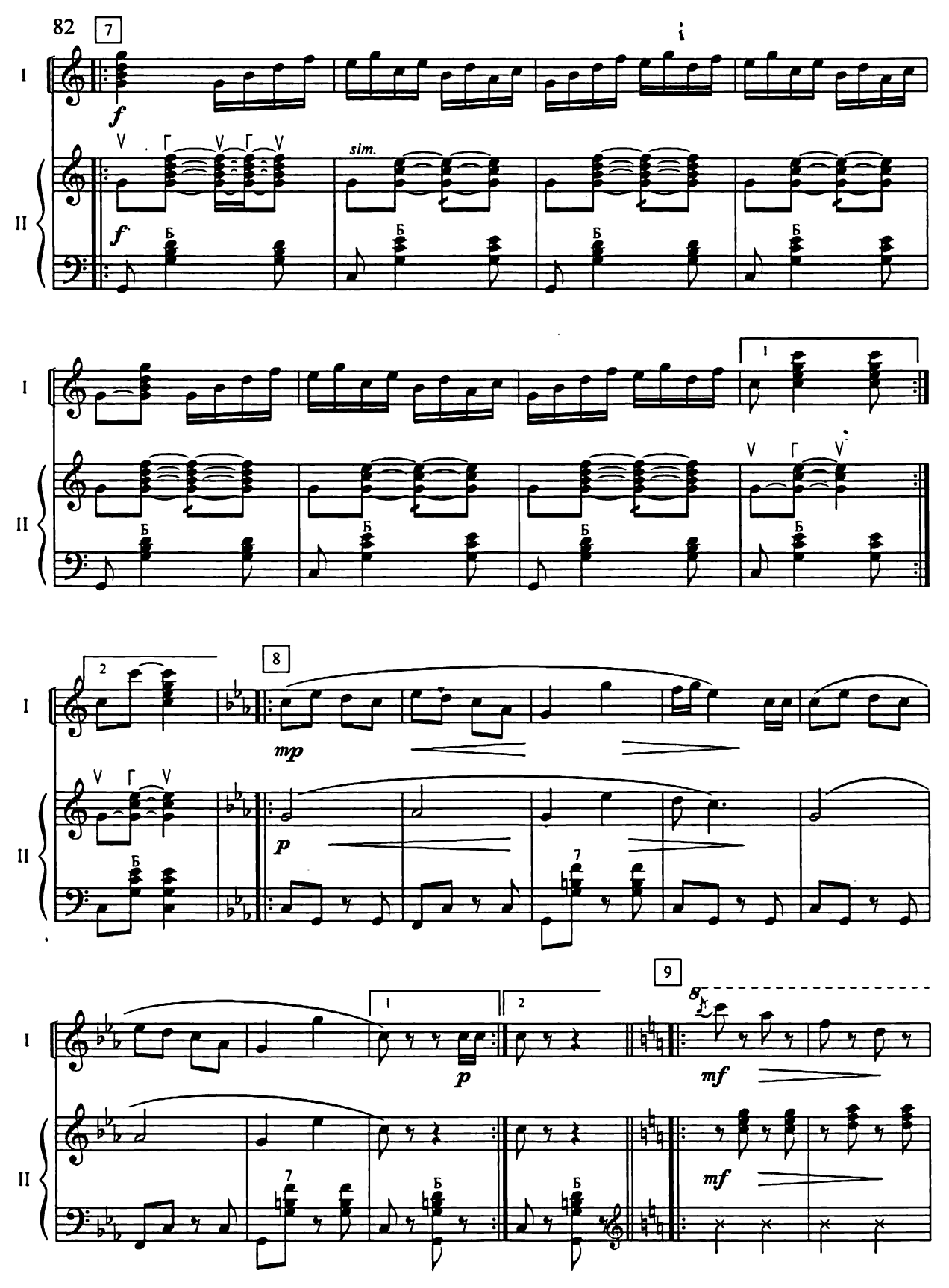
Е. Дербенко

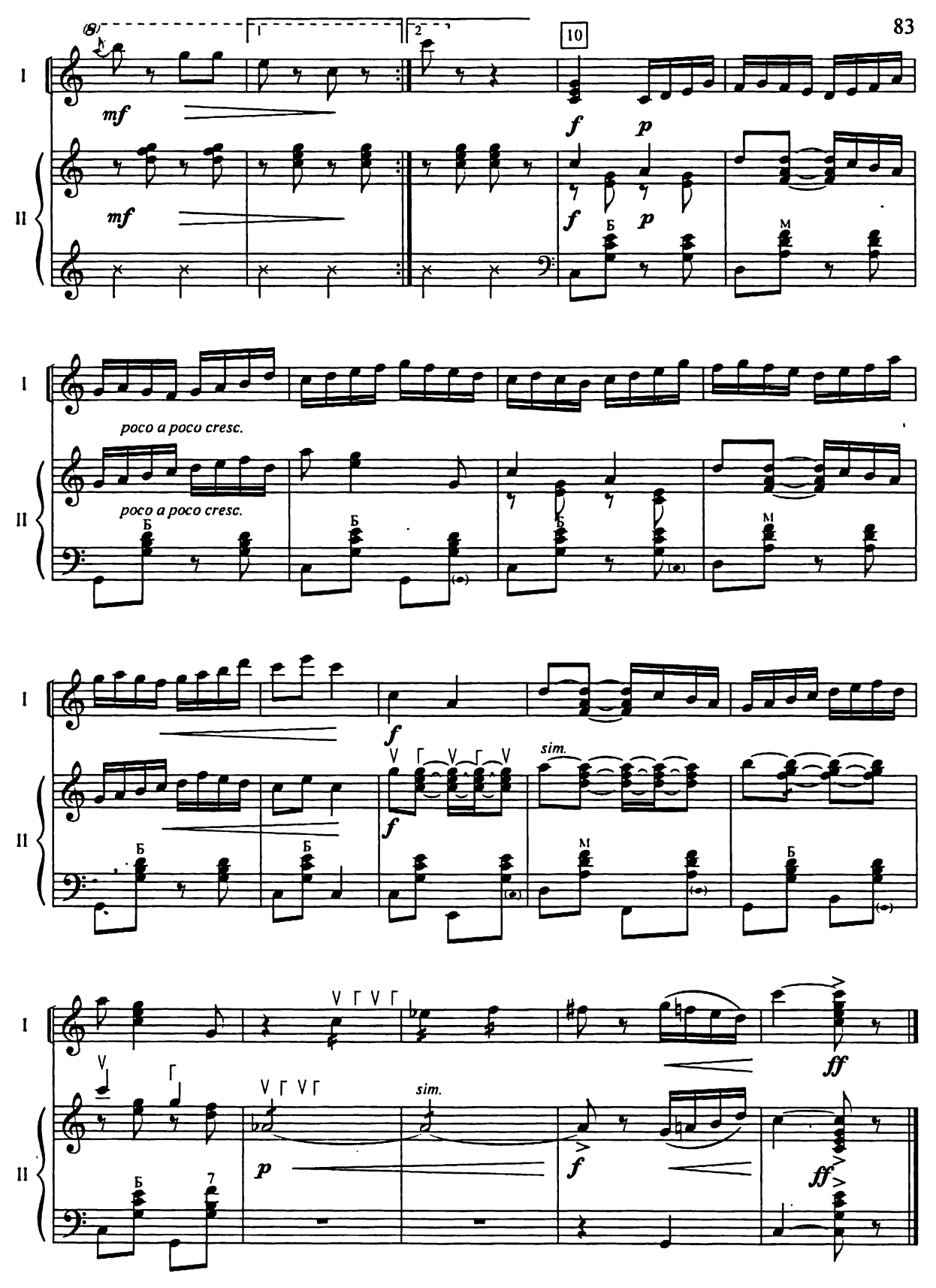
Живо, озорно




I
II
3
4
5
p<f
p<f
p<f


I
II
Б
7
M
8
6
p
mp
staccato
mf
1
2

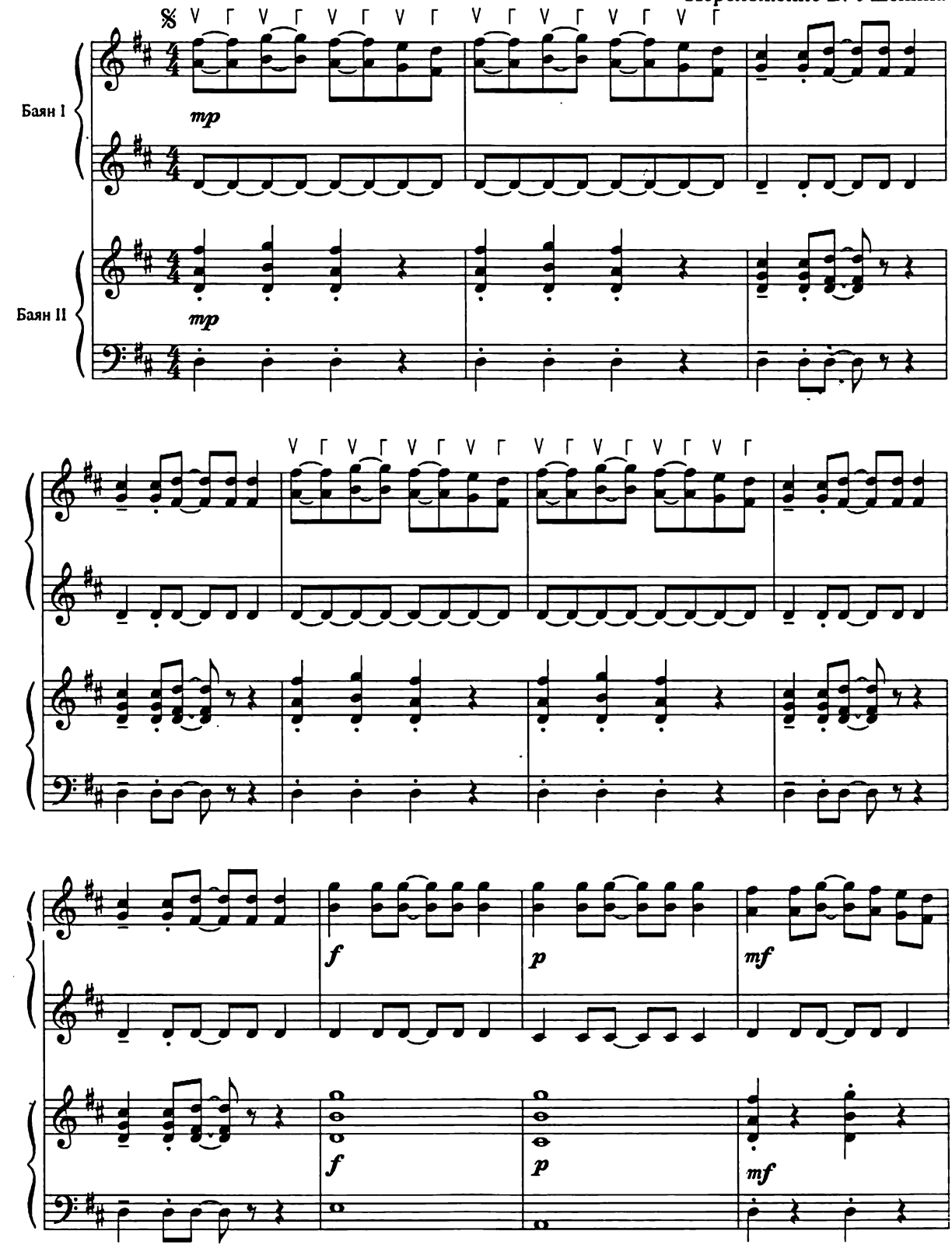

7
I
II
f
sim.
Б
1
2
8
mp
p
7
9
mf

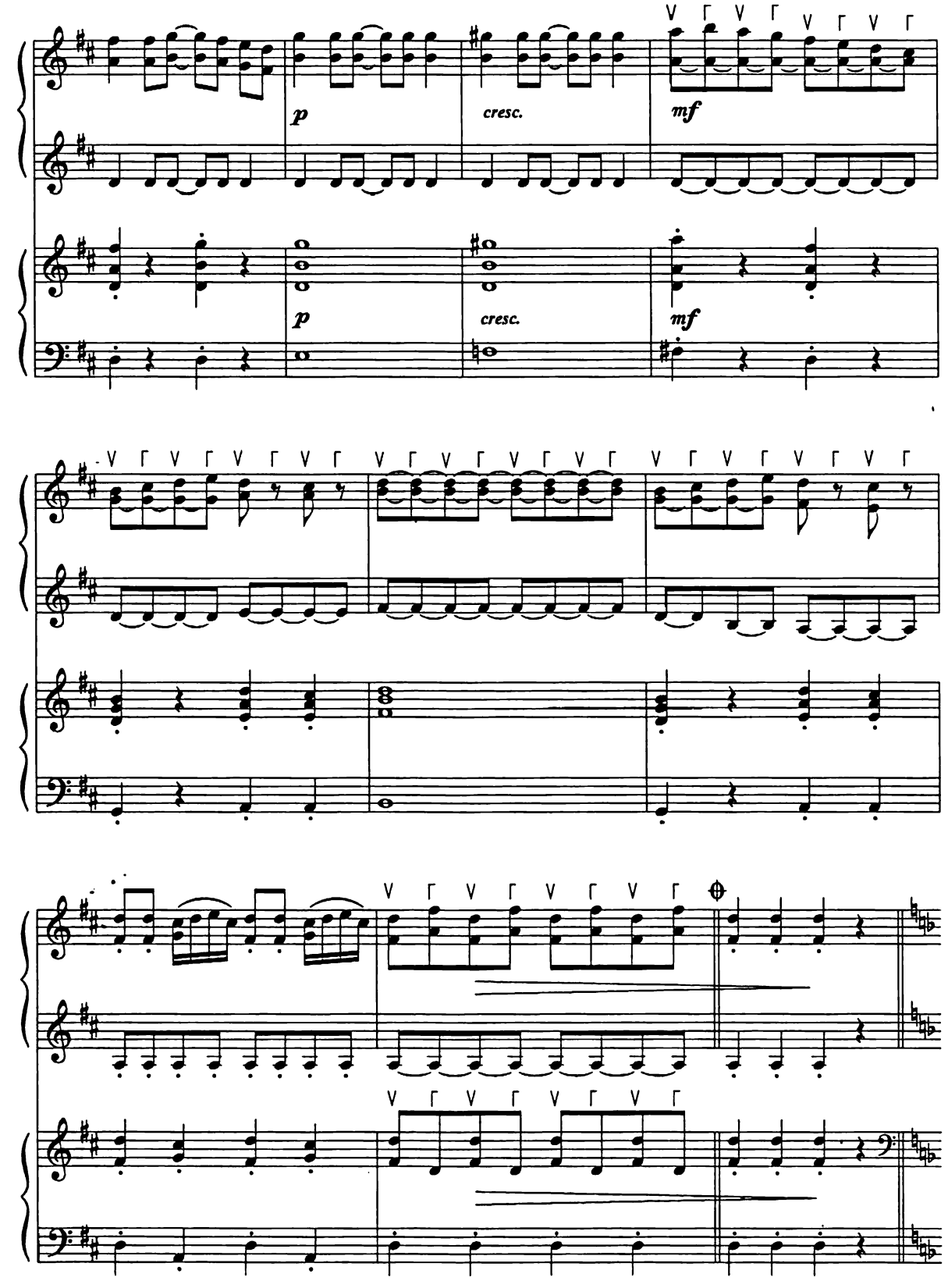

(8)
1
2
10
I
II
mf
f
p
Б
M
poco a poco cresc.
V
Г
sim.
ff
7

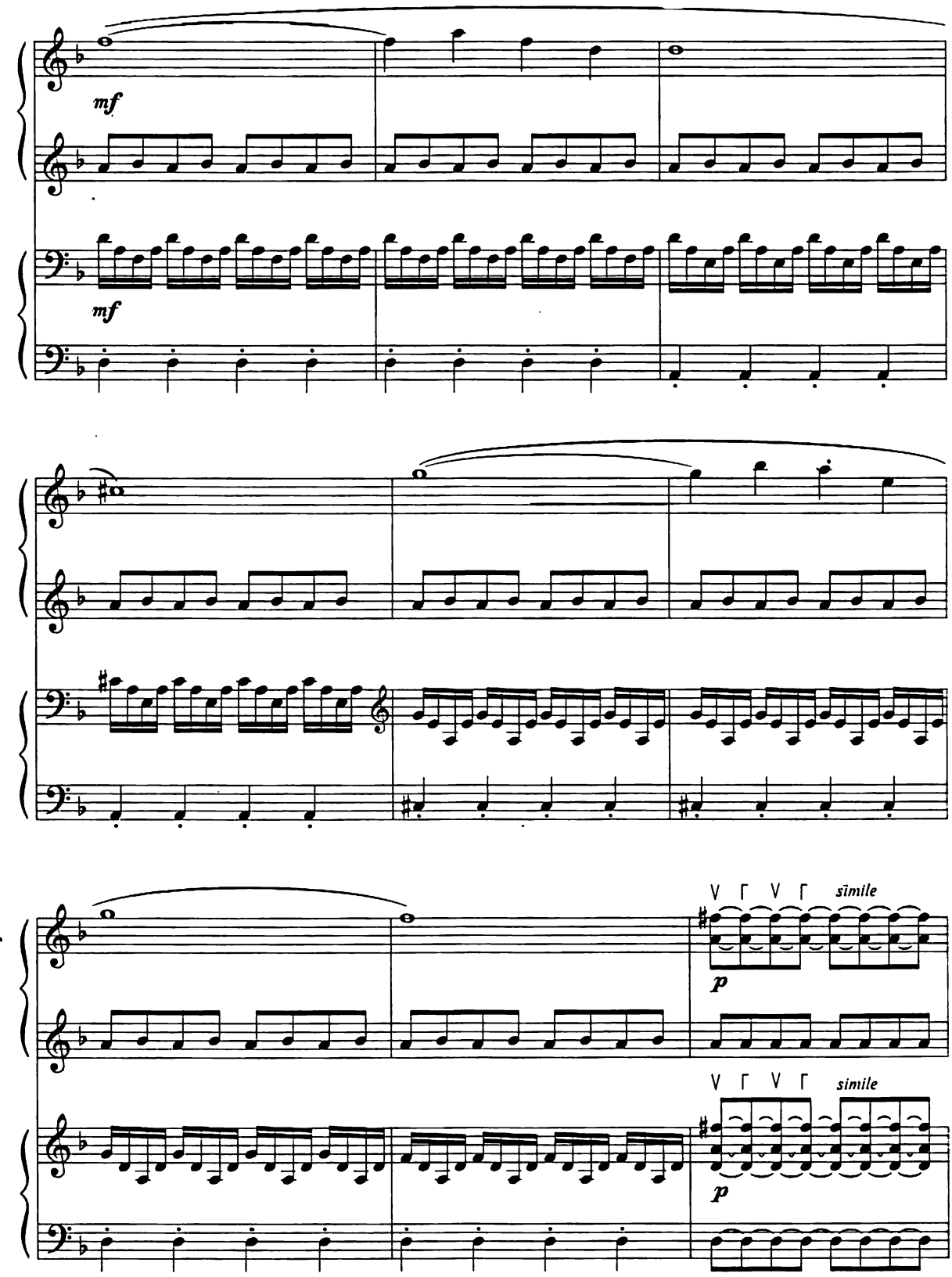
Дивертисмент в старинном стиле

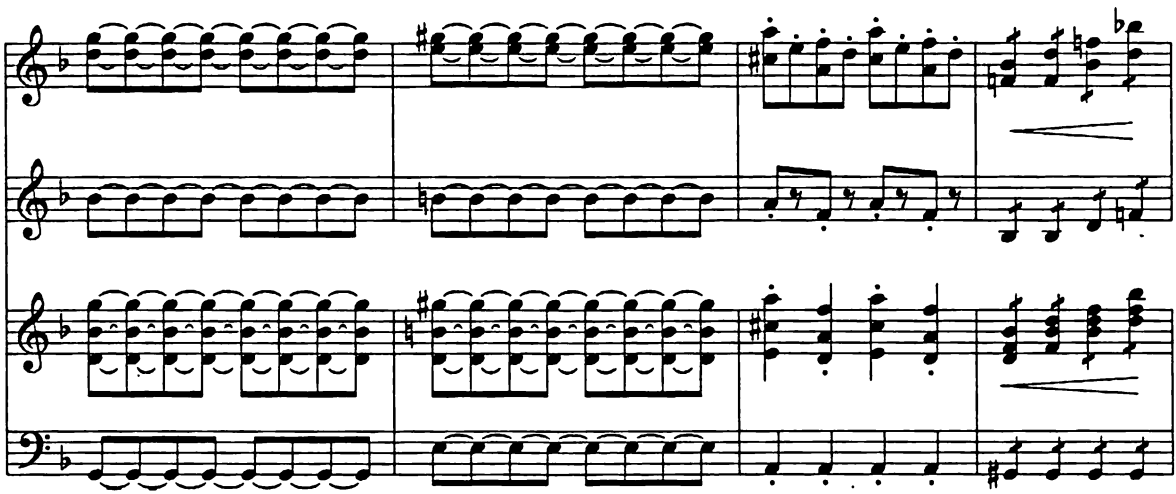
А. Доренский
Переложение В. Ушенина

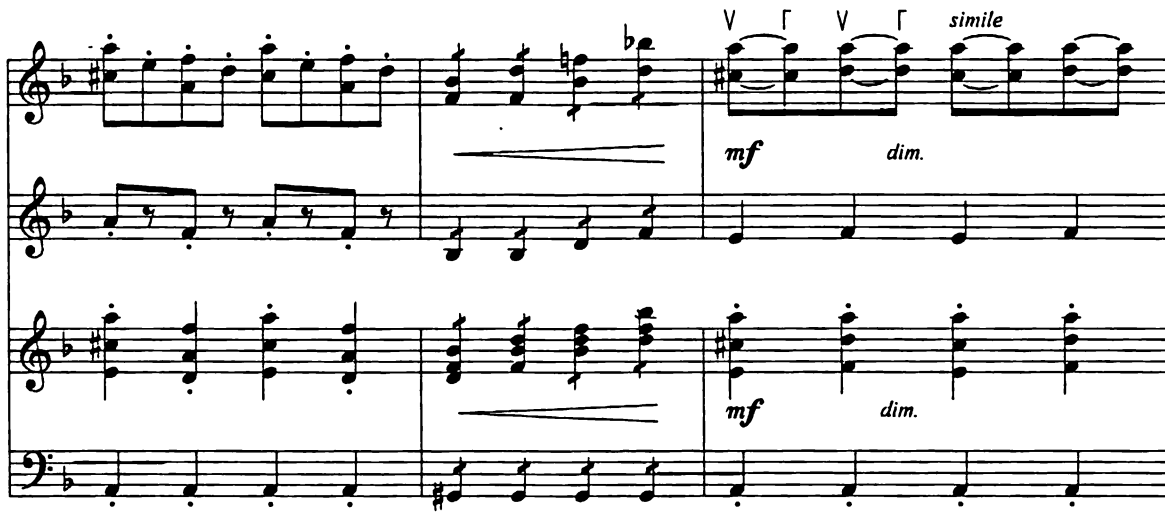
Изящно

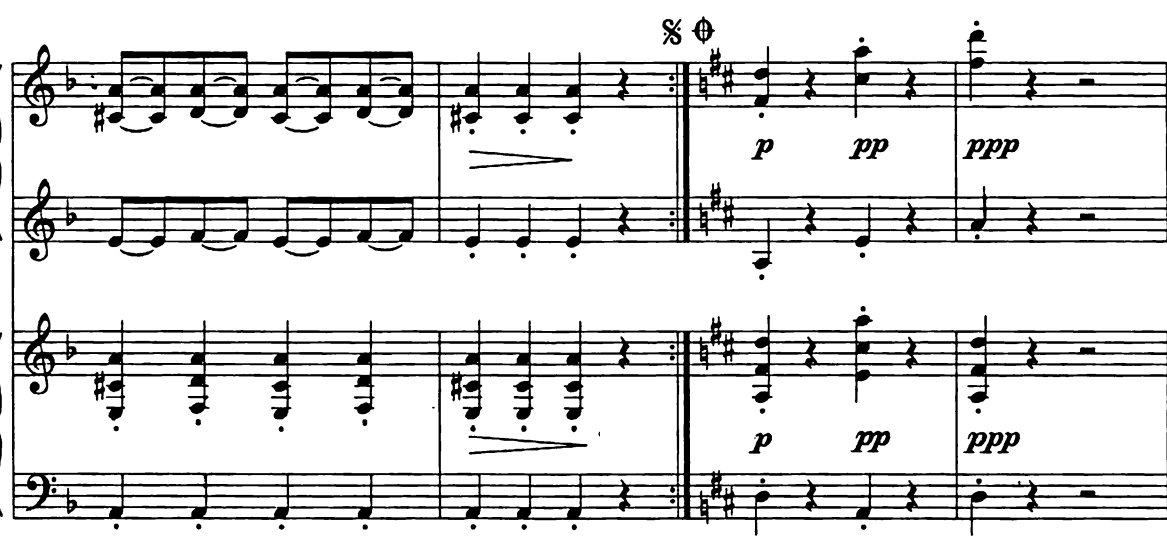



p
cresc.
mf
p
cresc.
mf


mf
mf
simile
p
simile
p



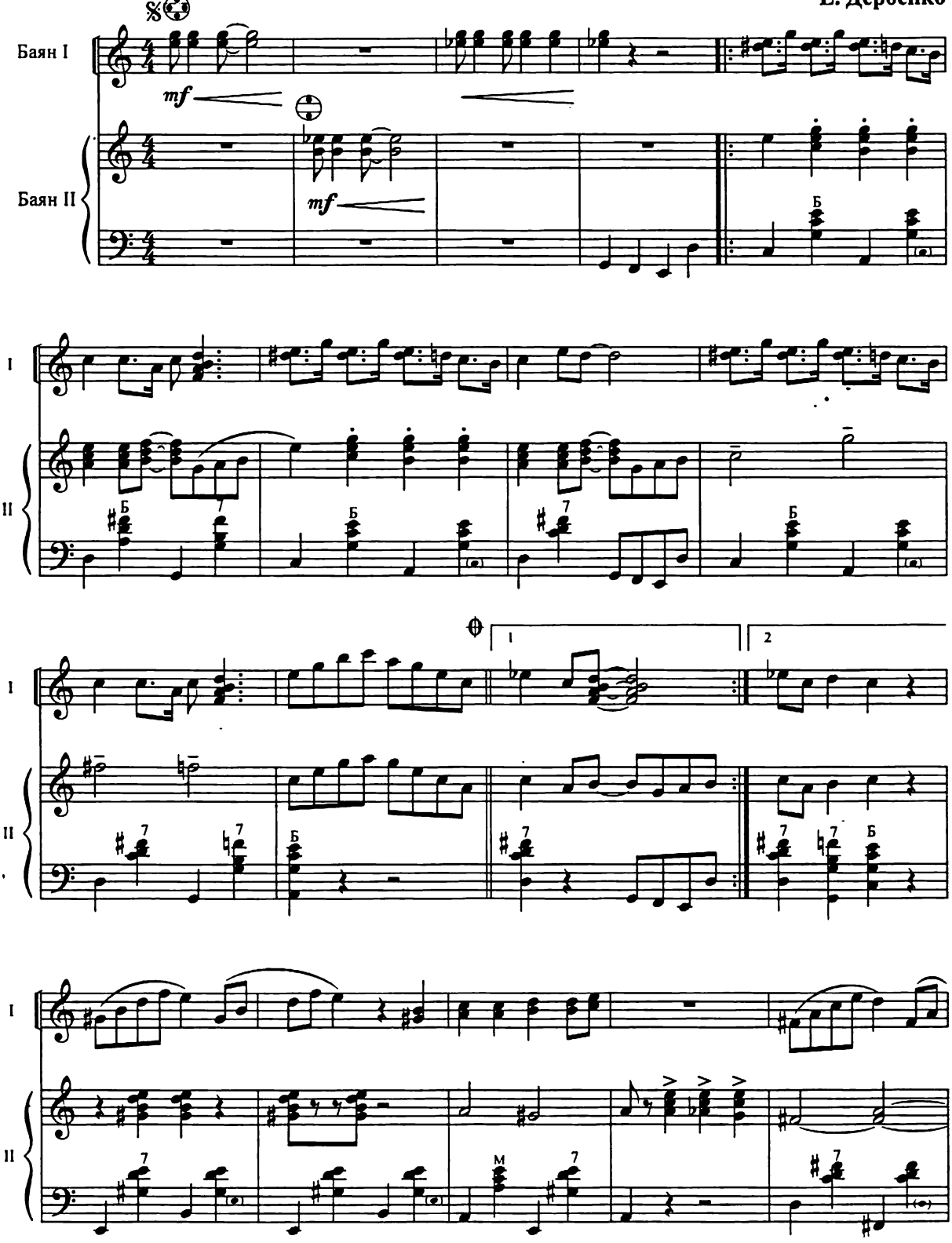

simile
mf
dim.
mf
dim.

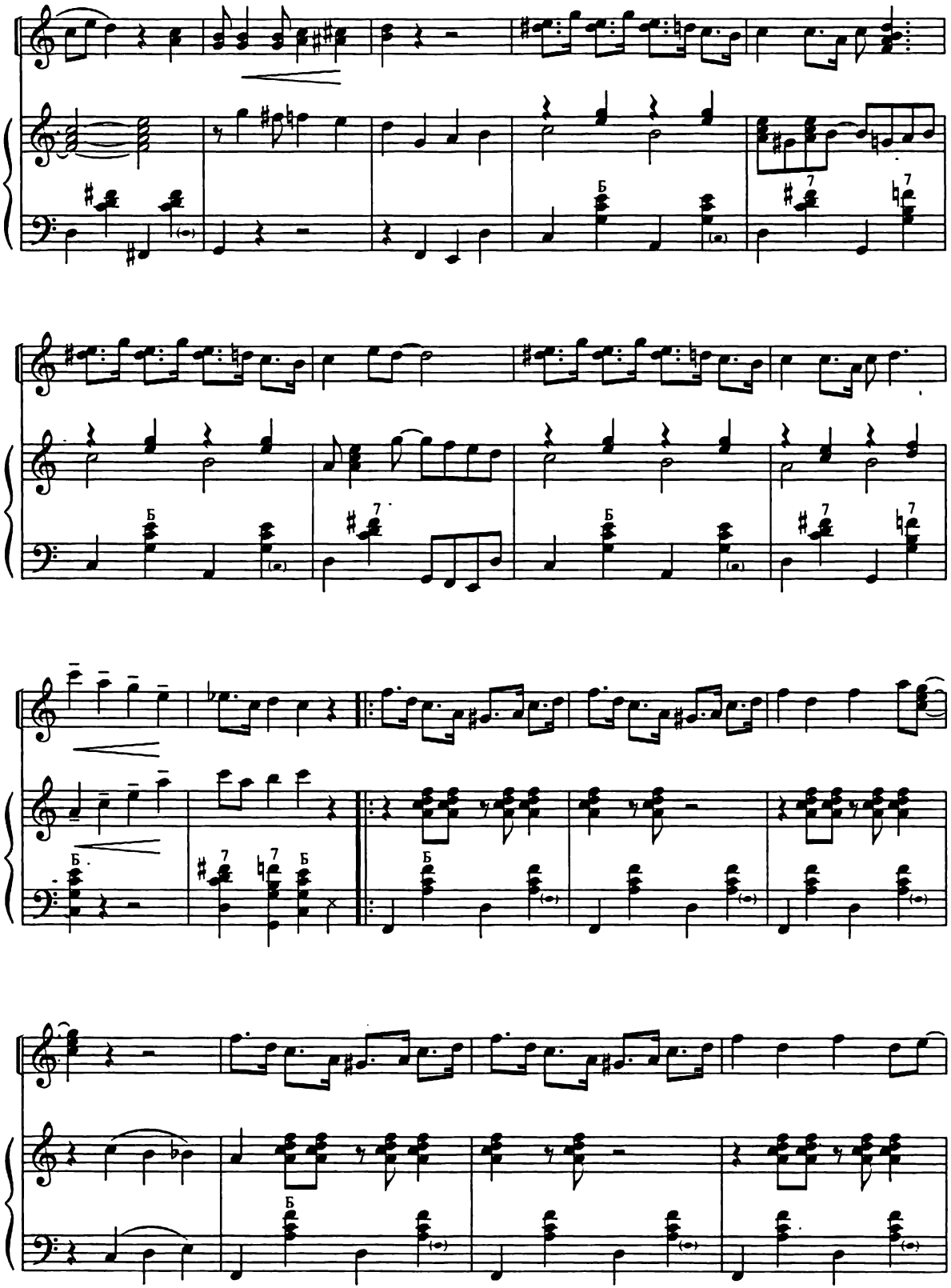

p
pp
ppp
p
pp
ppp

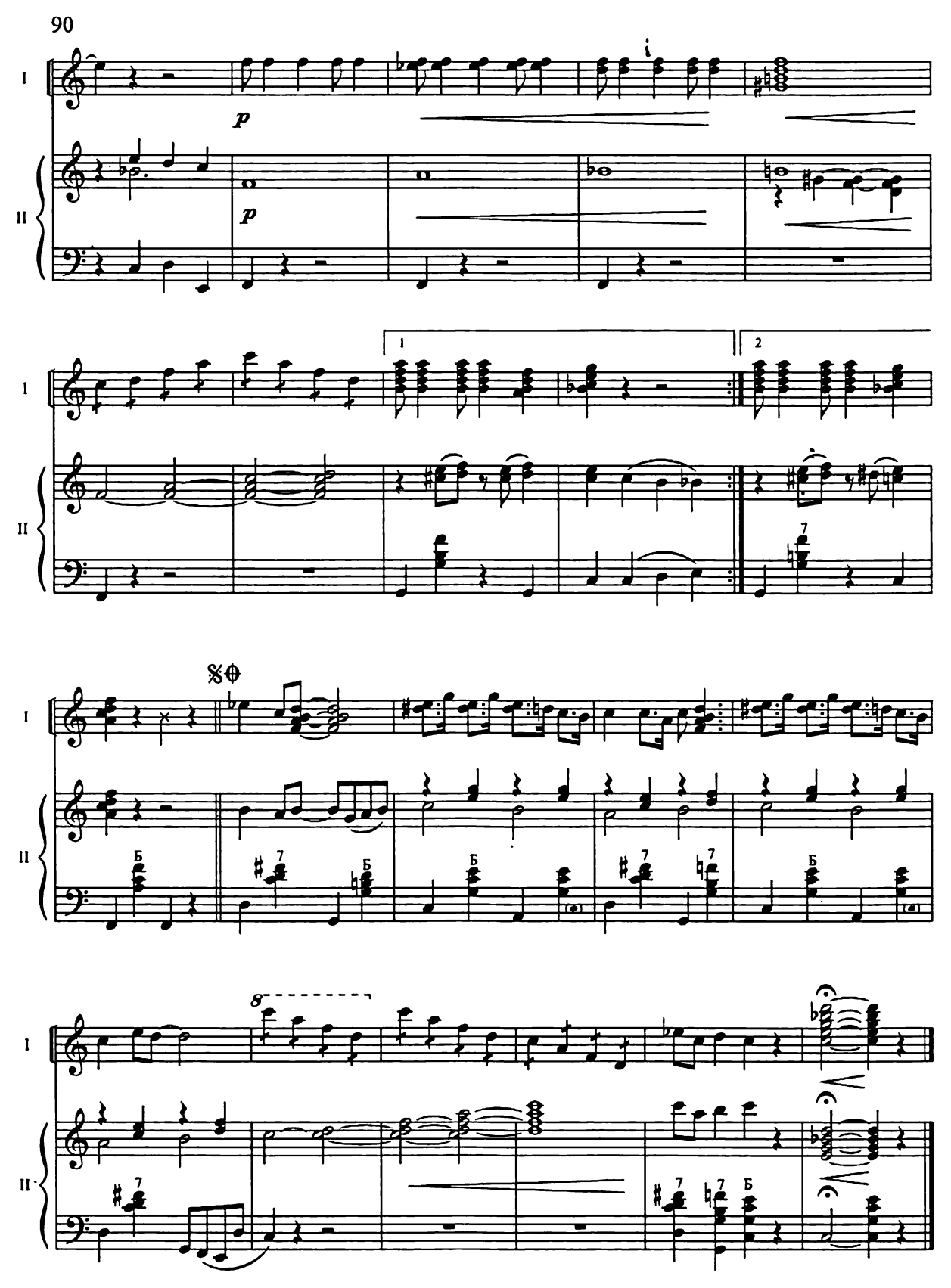
Лимузин

С движением

Е. Дербенко



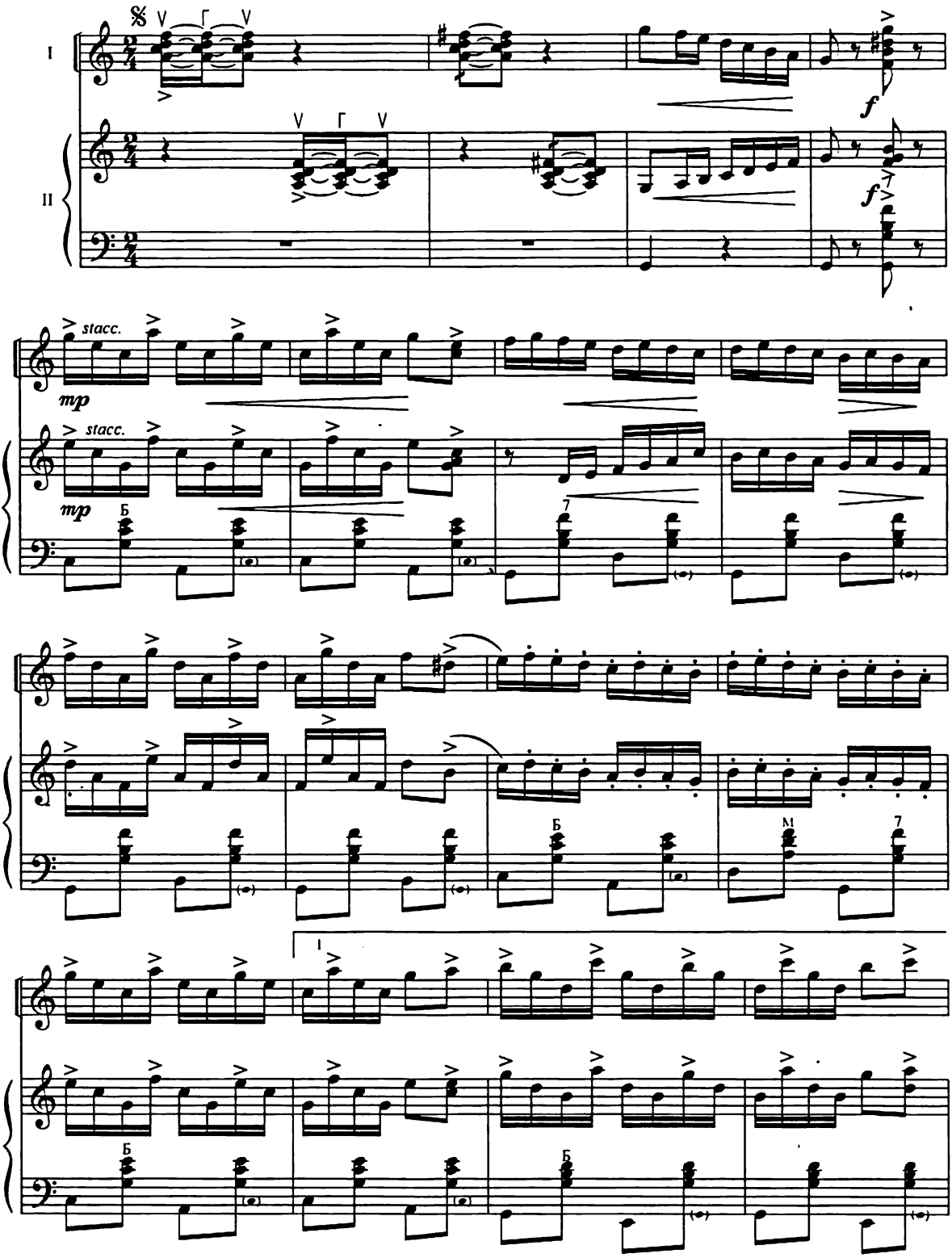

I
II
Б
7

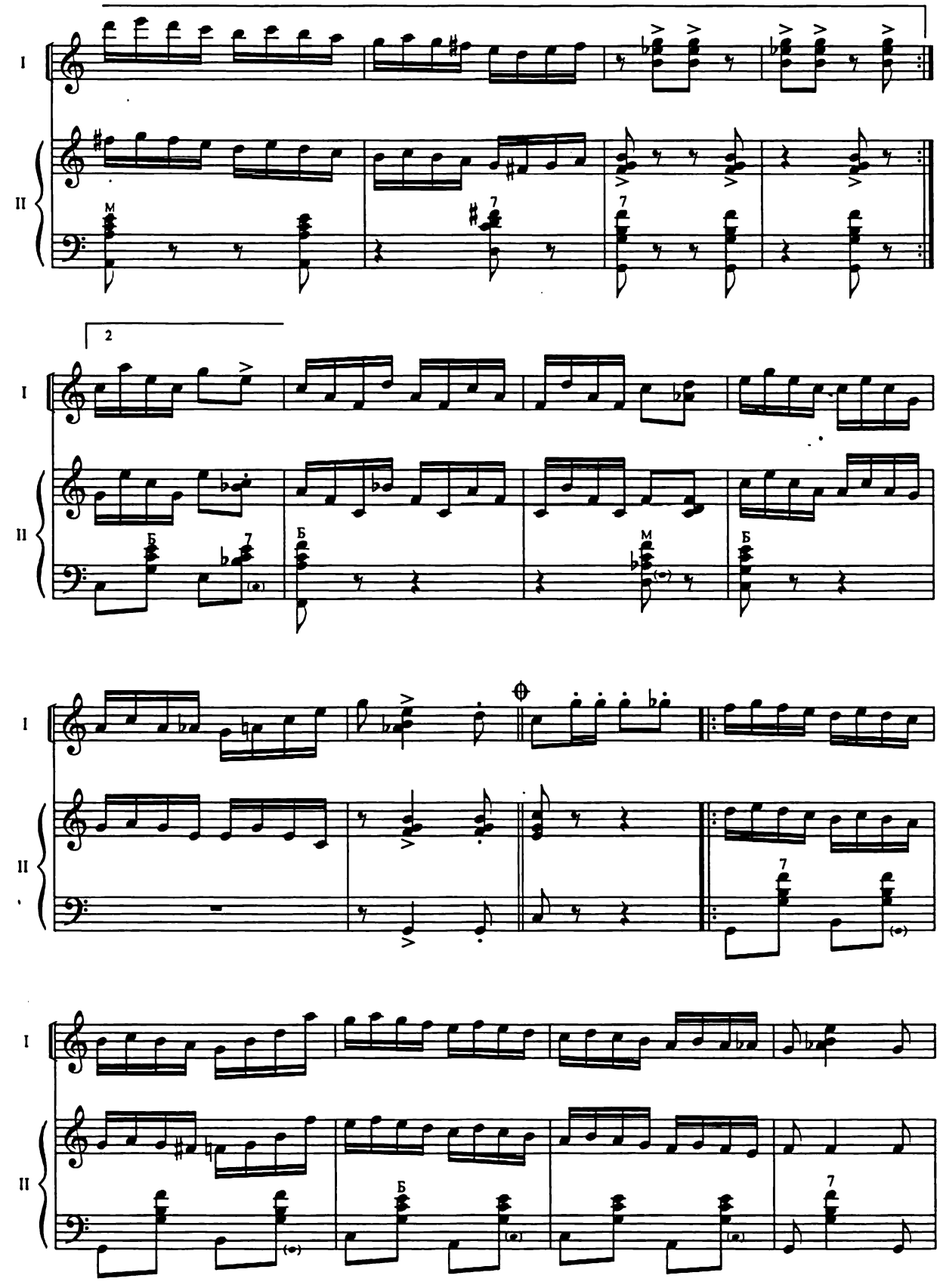

I
II
p
p
1
2
8

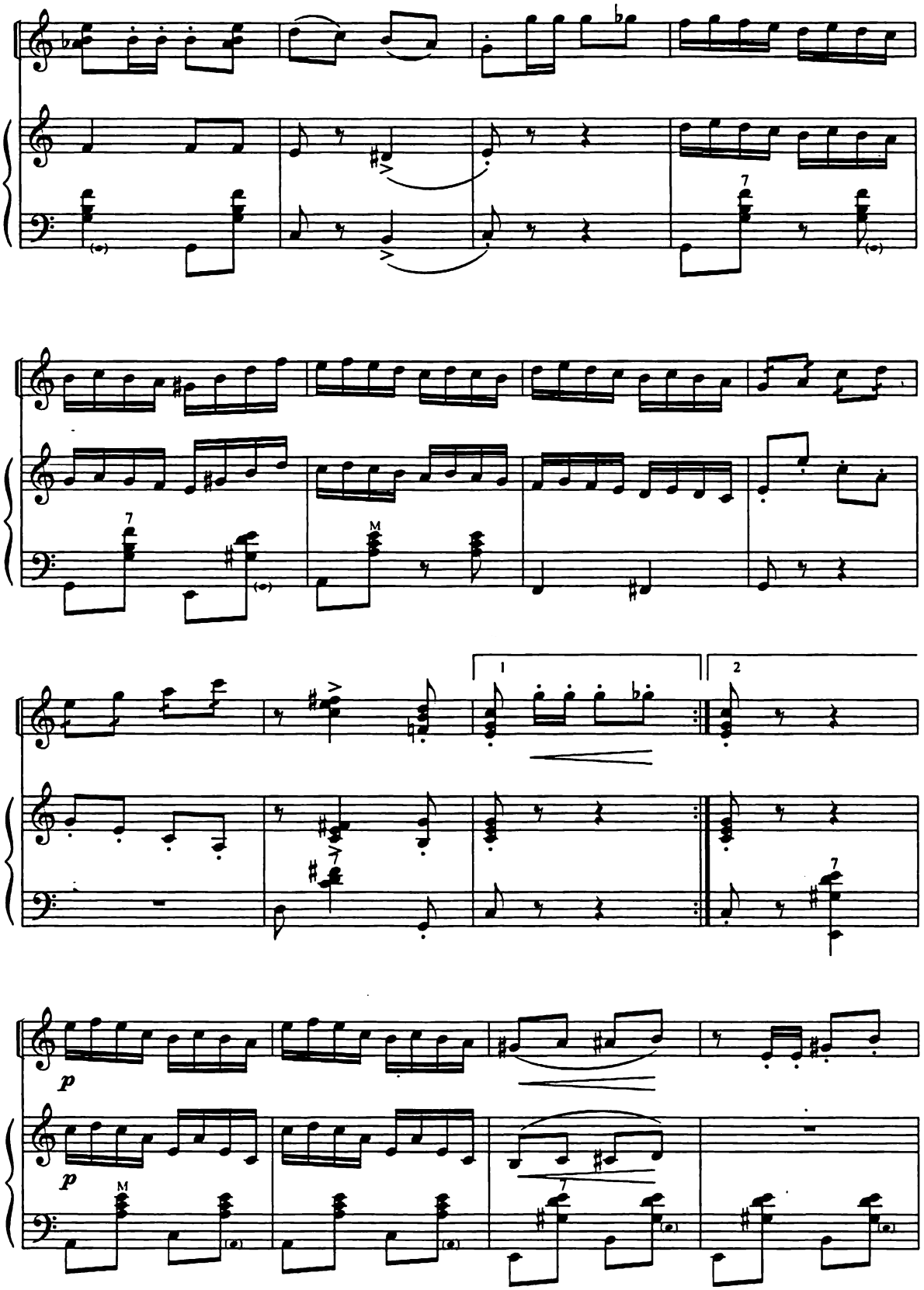
Русский регтайм

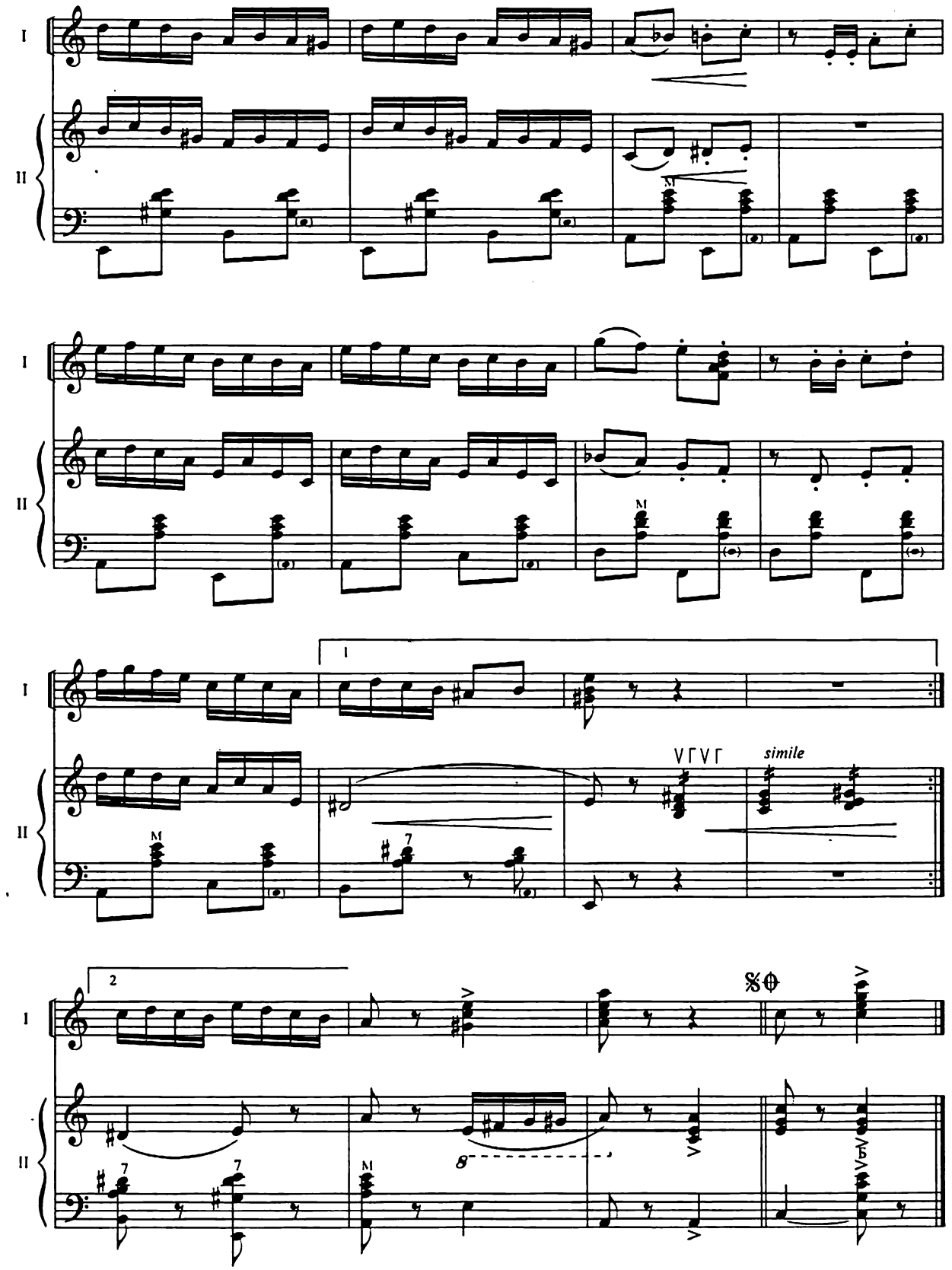
Е. Дербенко

Не очень быстро



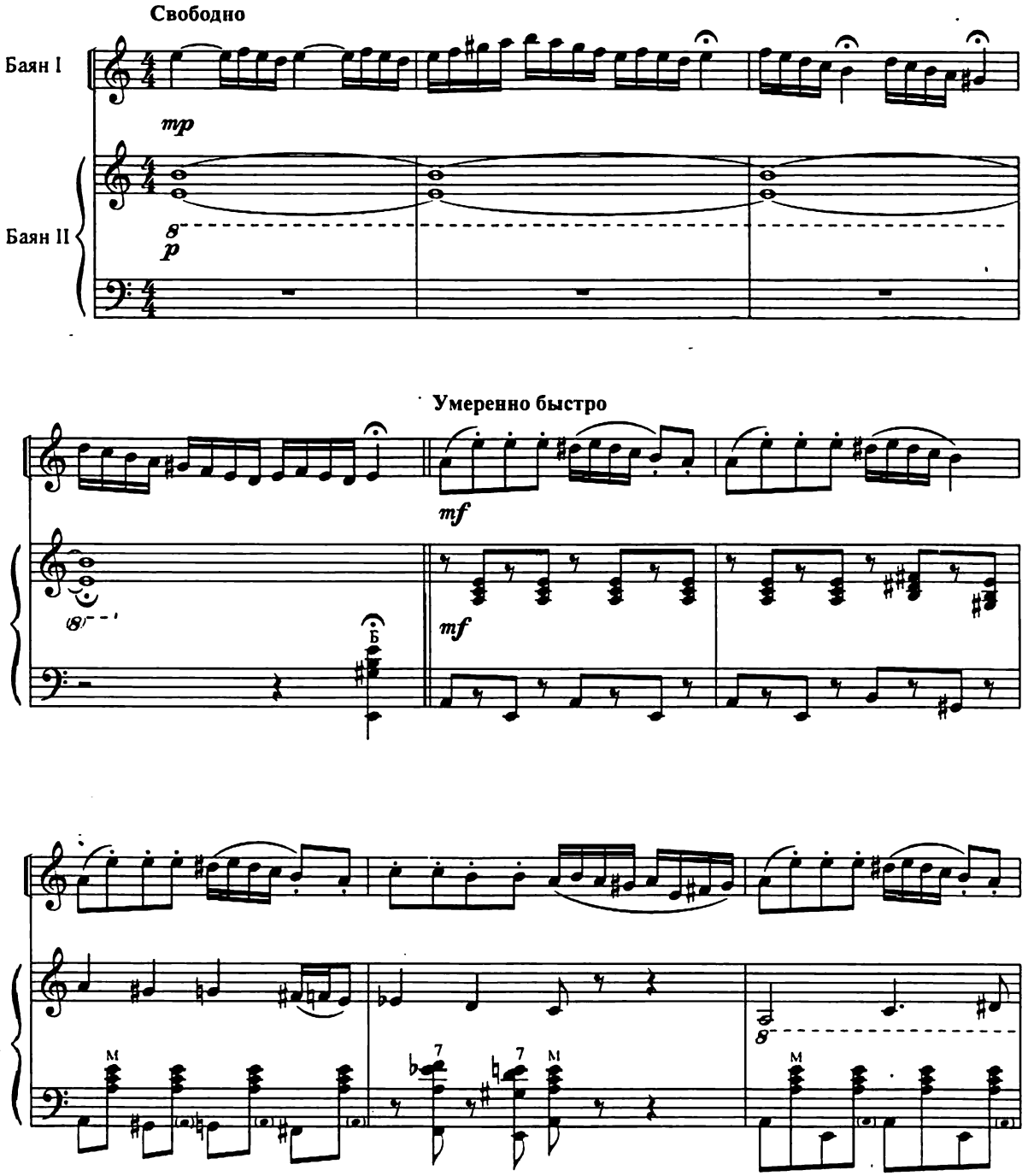

I
II
M
7
2
Б
7
Б
Б
M
Б
I
II
7
I
II
Б
7

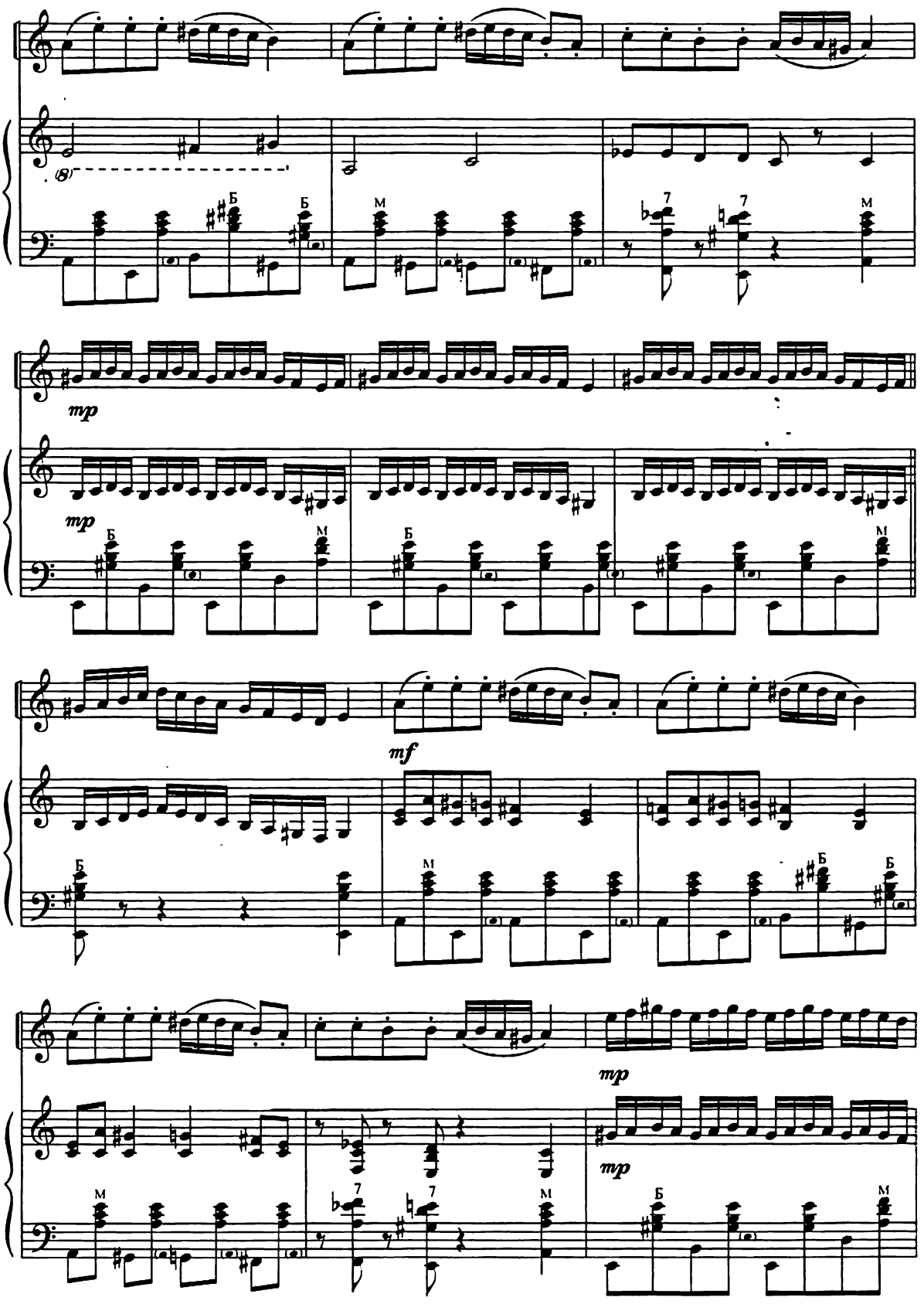

I
II
7
M
1
2
p
p

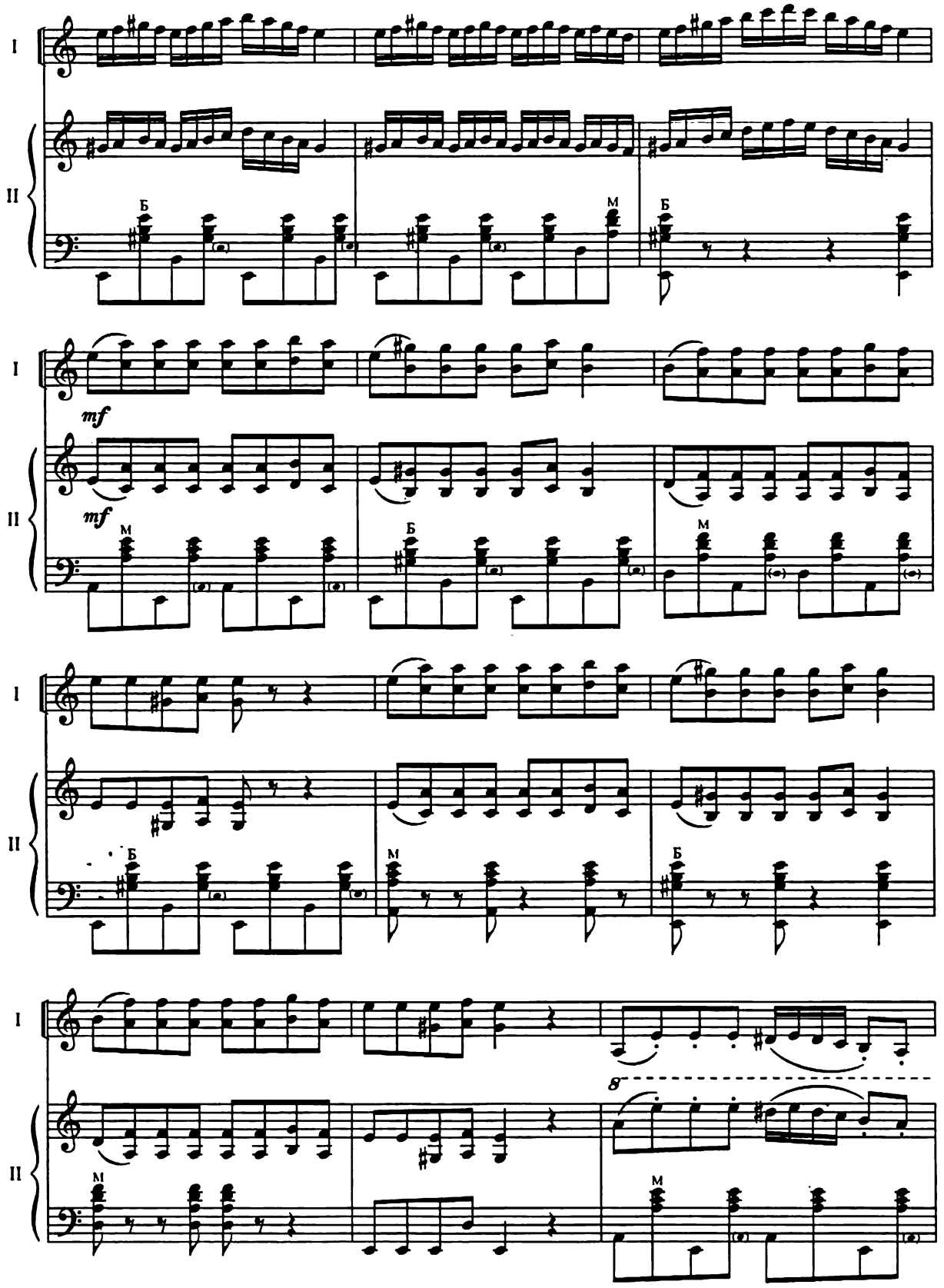

I
II
M
1
simile
2
8

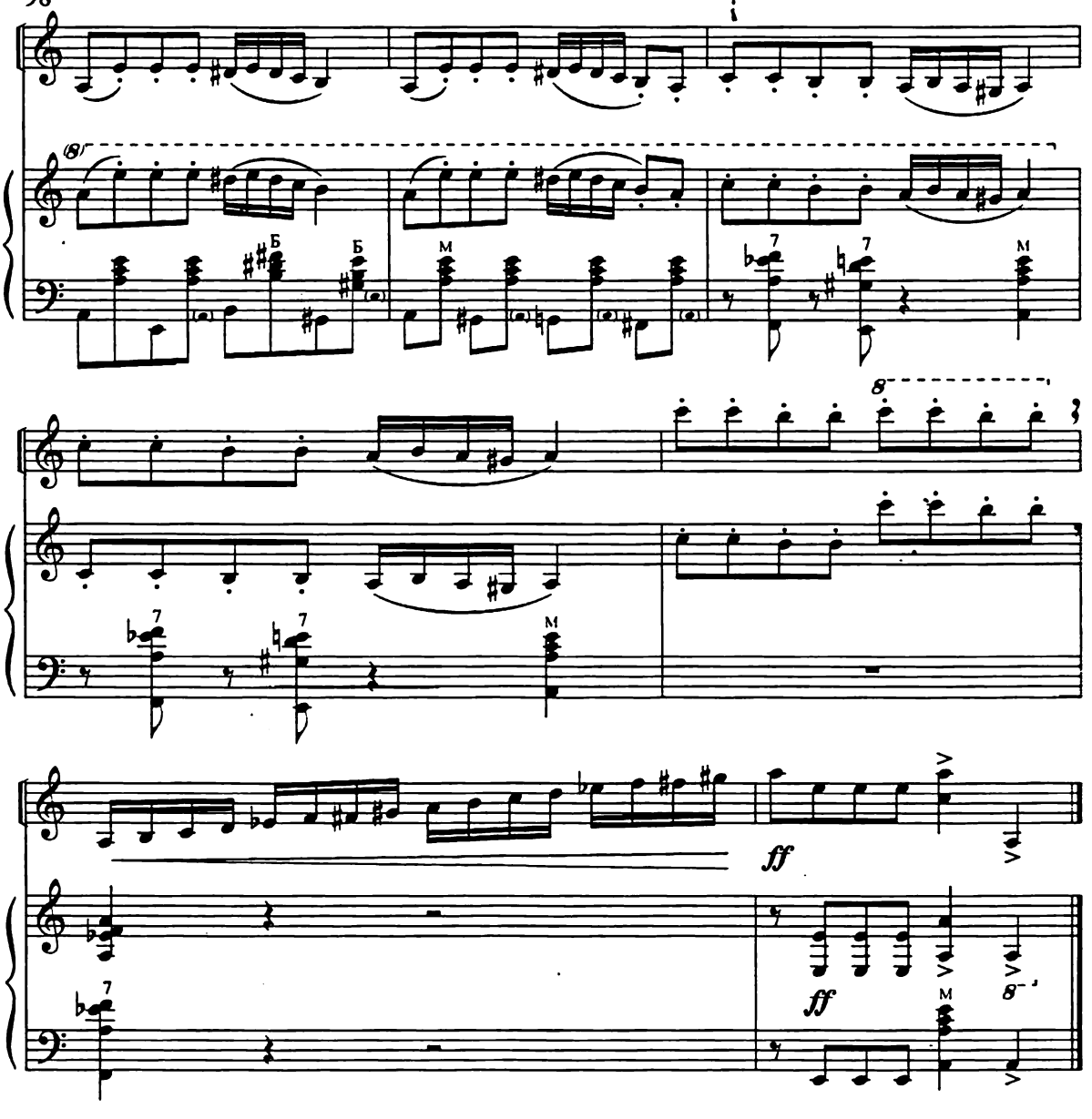
Закарпатский танец

А. Доренский




I
II
(8)
Б
М
7
mp
mf

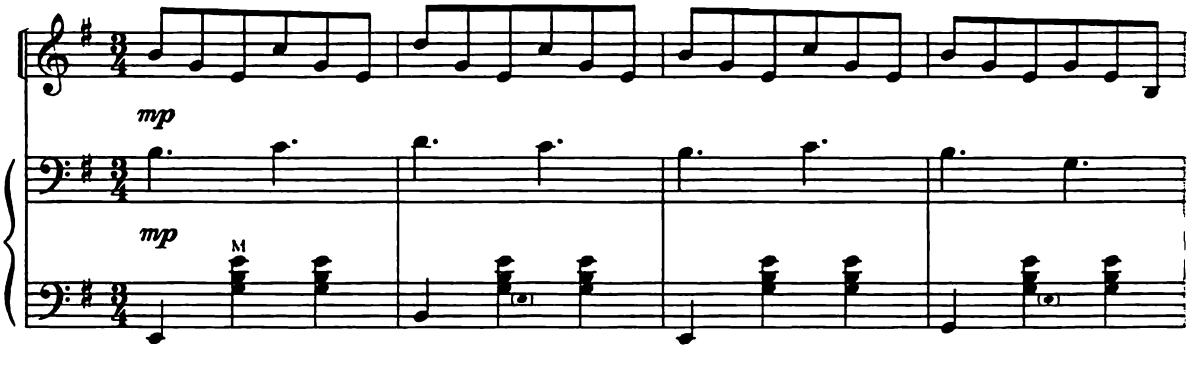

I
II
Б
М
mf
8

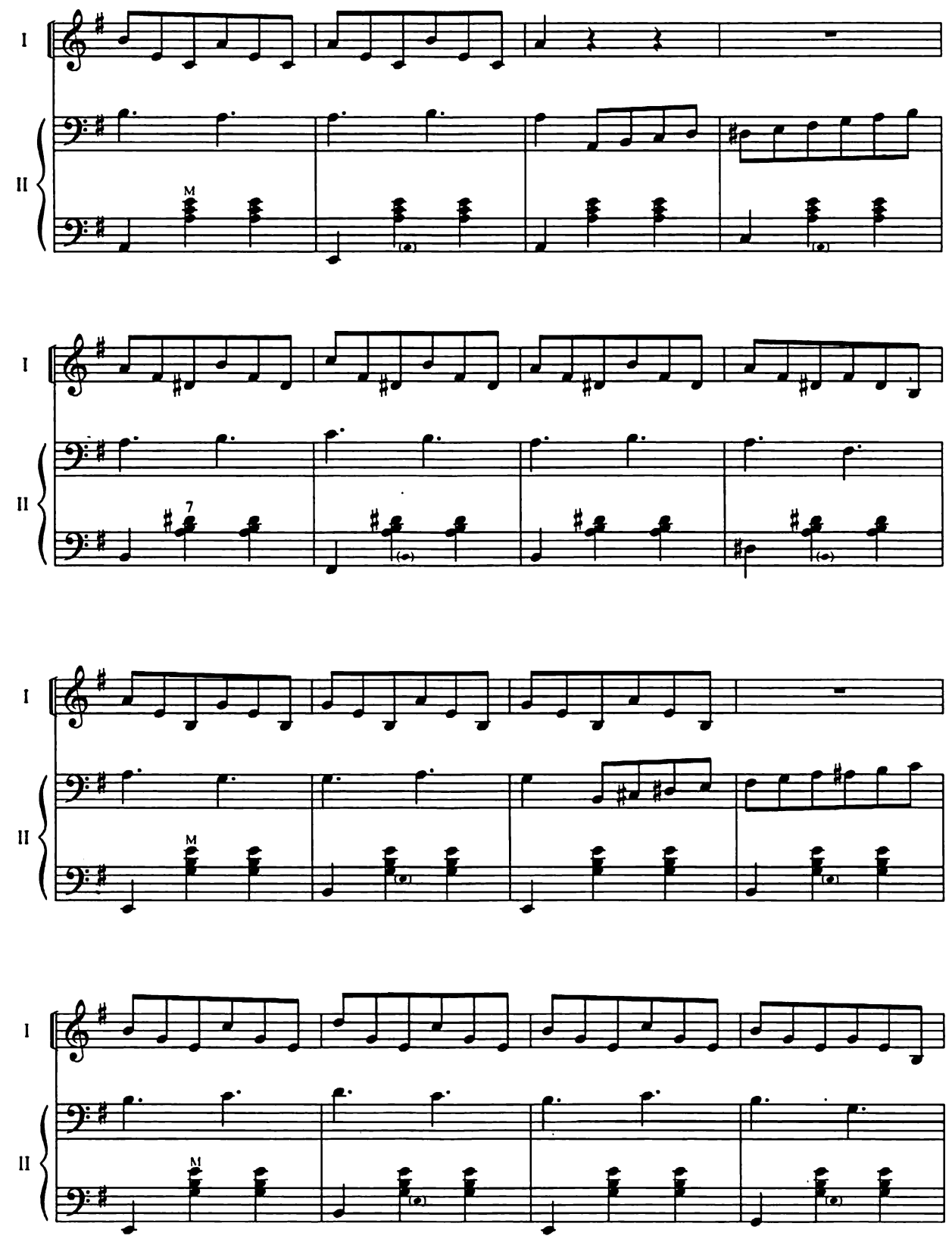


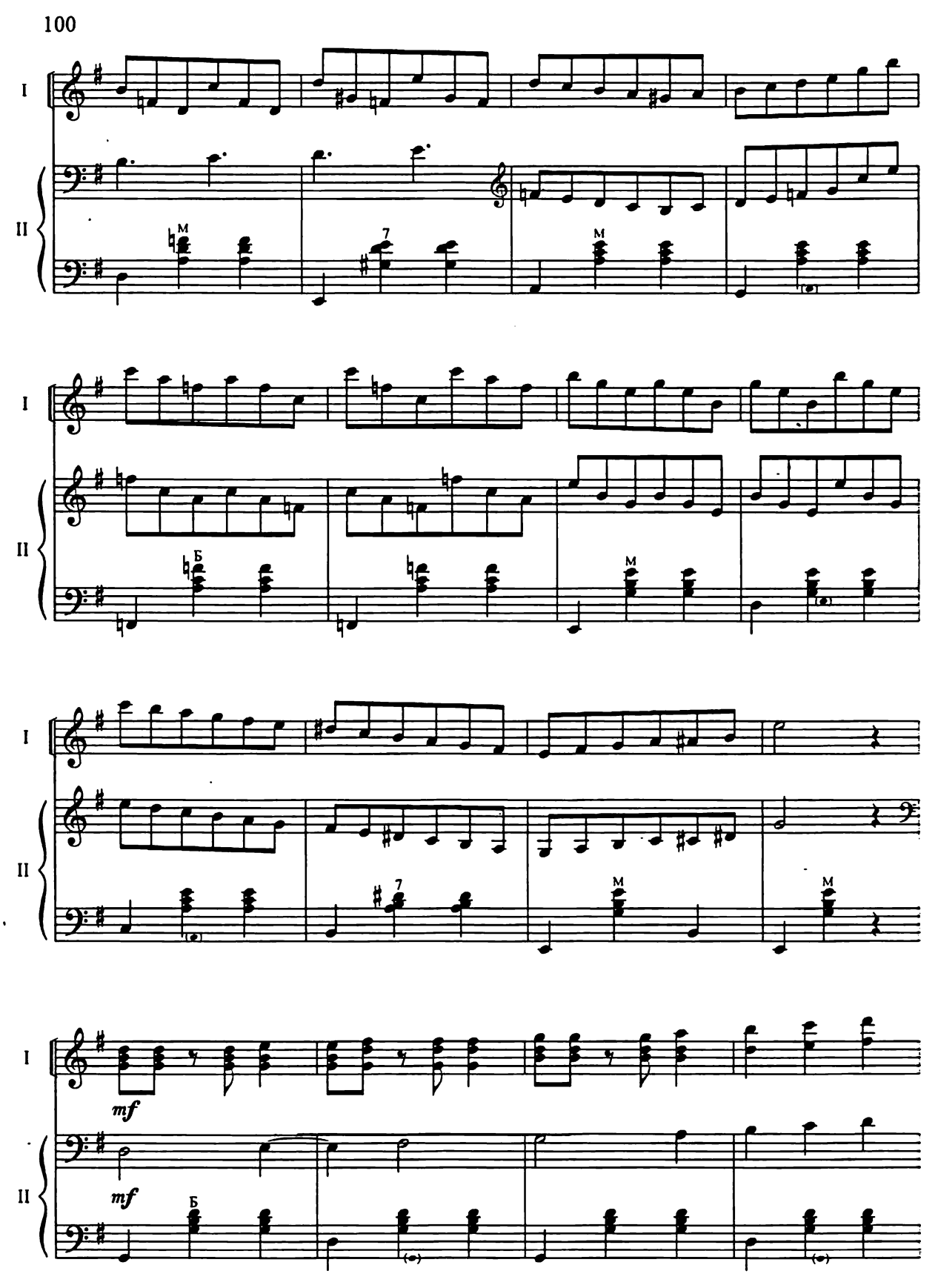
Вальс-мюзет

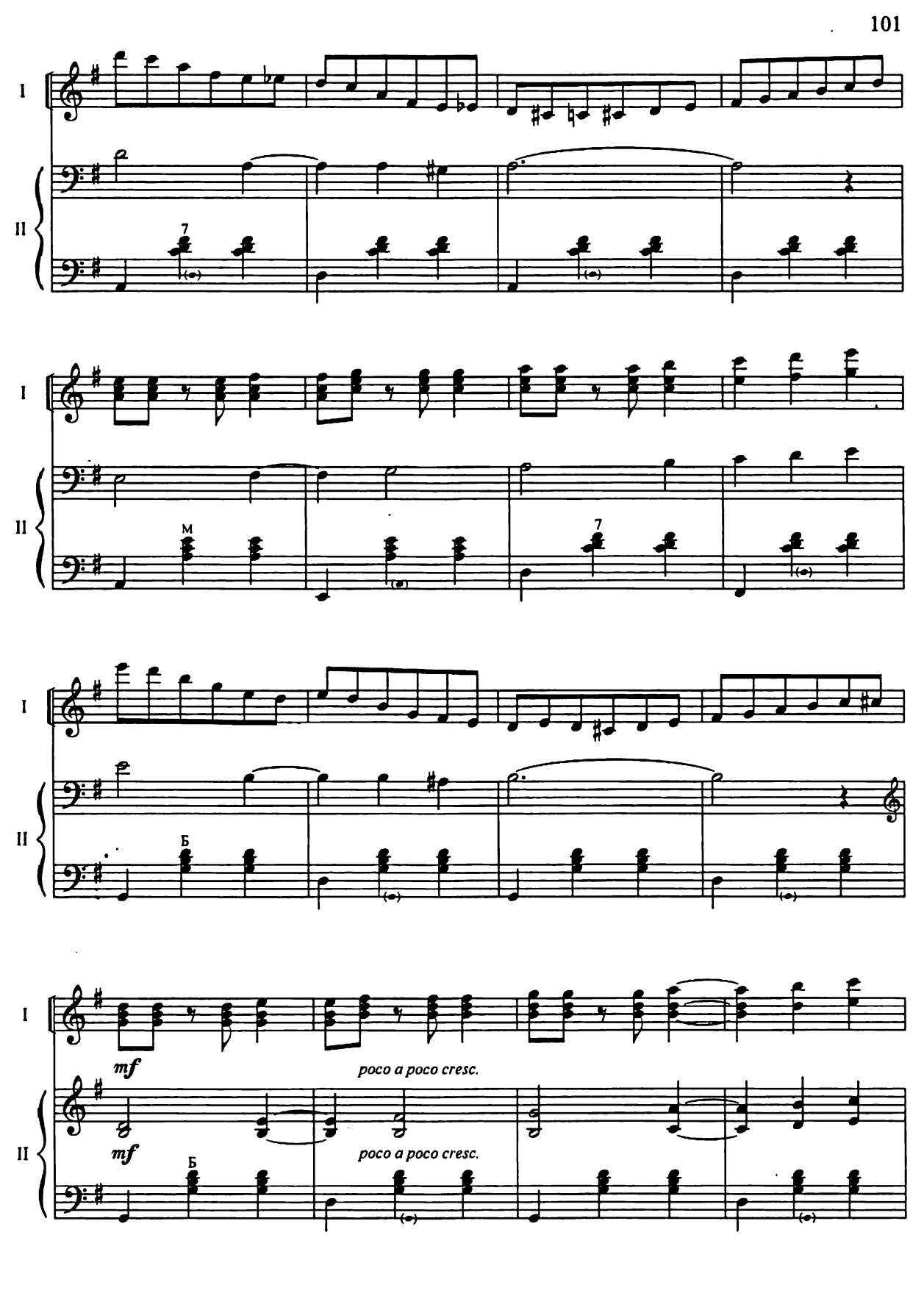
А. Доренский

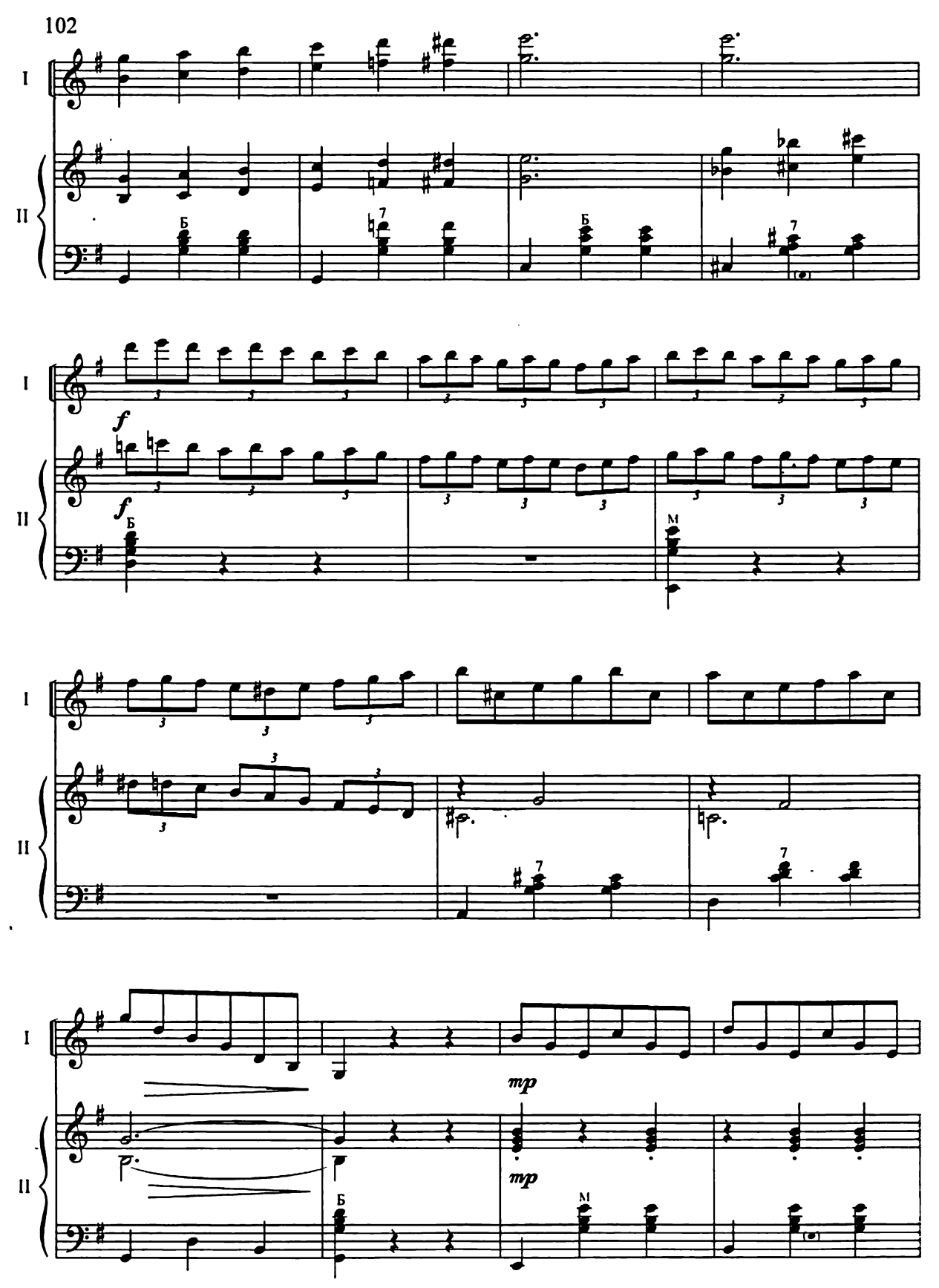
Легко, романтично

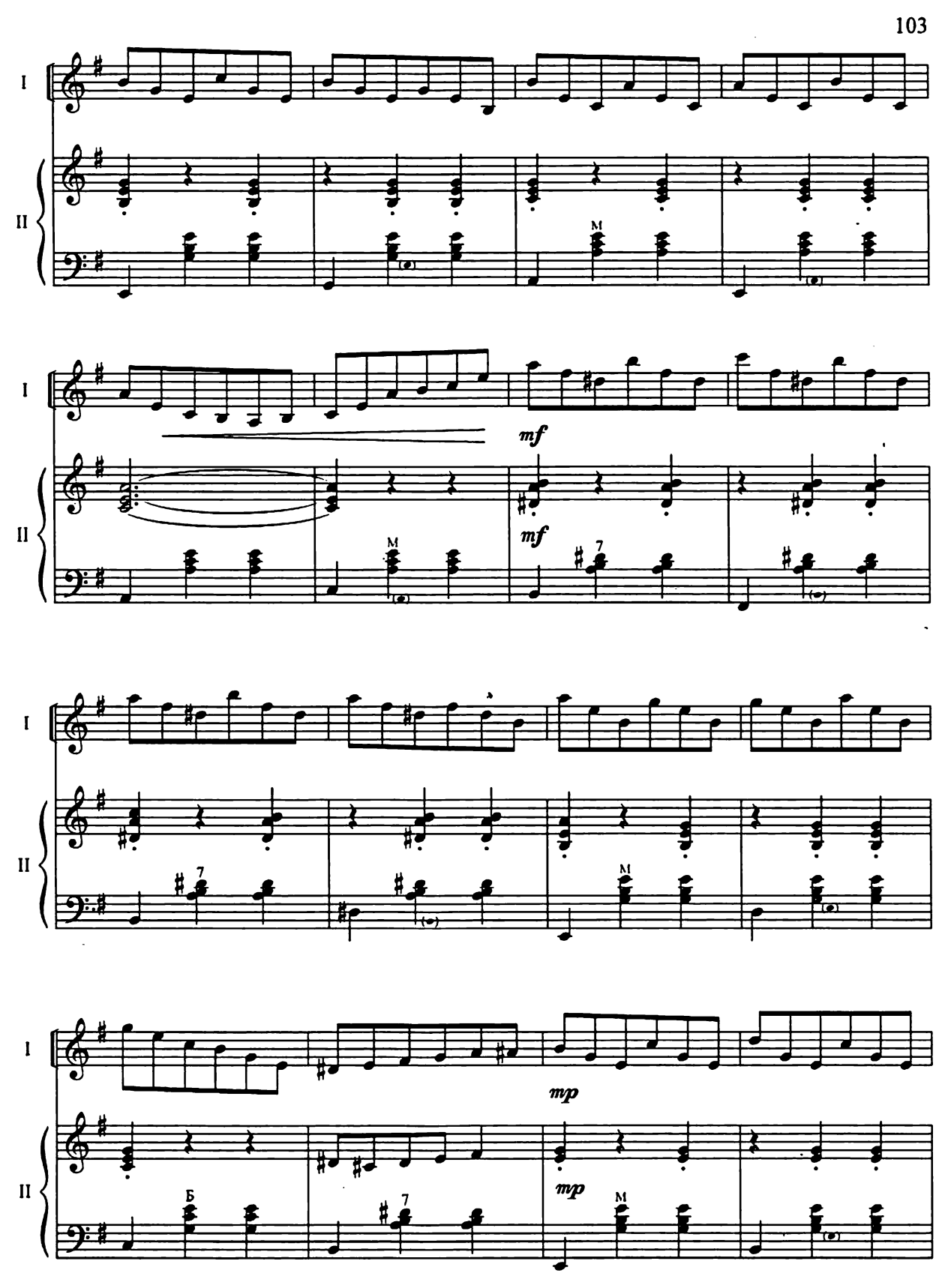


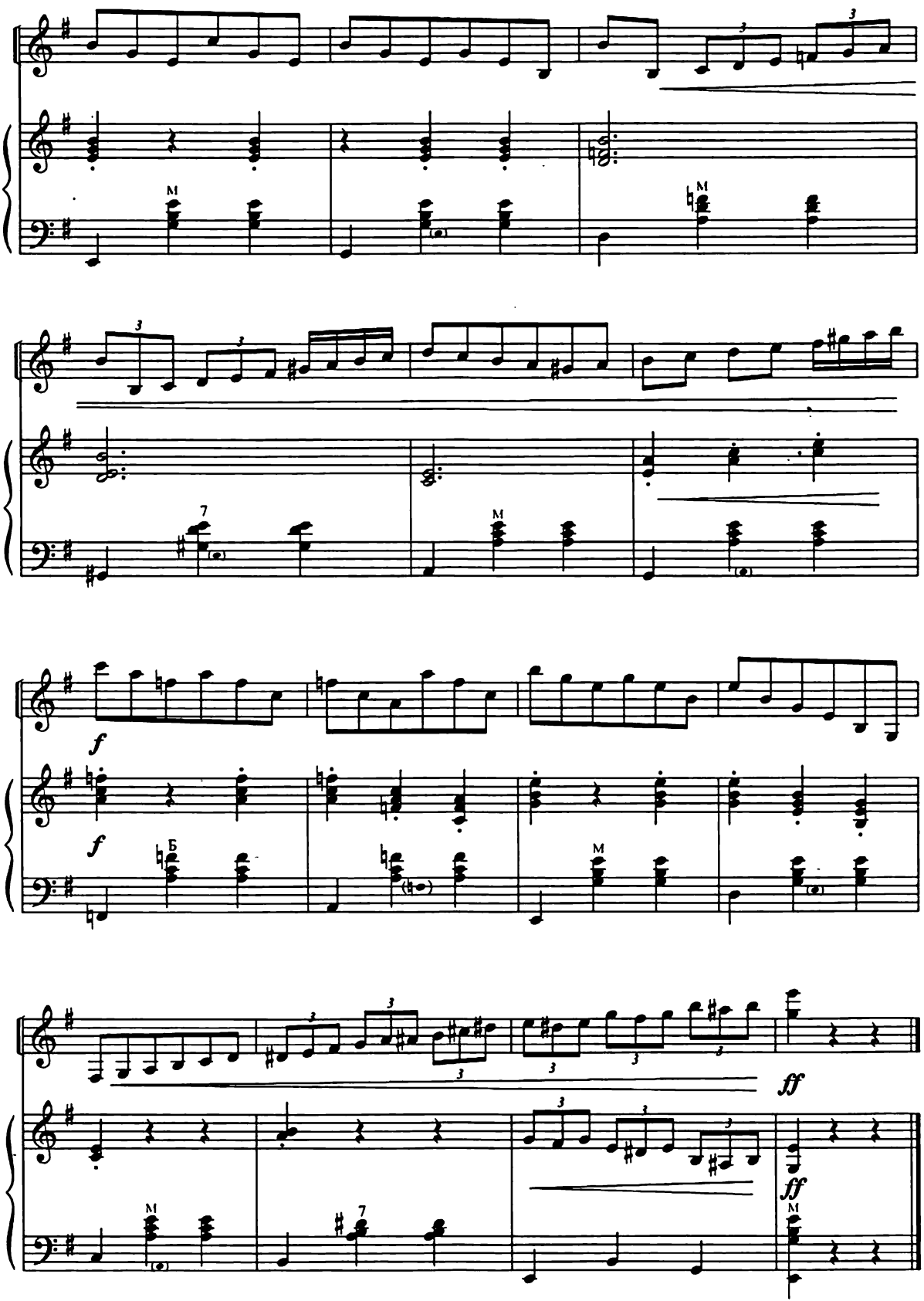

I
II
M
I
II
7
I
II
M
I
II
M


I
II
M
7
M
I
II
Б
M
I
II
7
M
M
I
II
mf
mf
Б


I
II
7
м
7
Б
mf
poco a poco cresc.
mf
poco a poco cresc.
Б


I
II
Б
7
Б
7
I
f
f
II
Б
M
I
II
7
7
I
mp
mp
II
Б
M

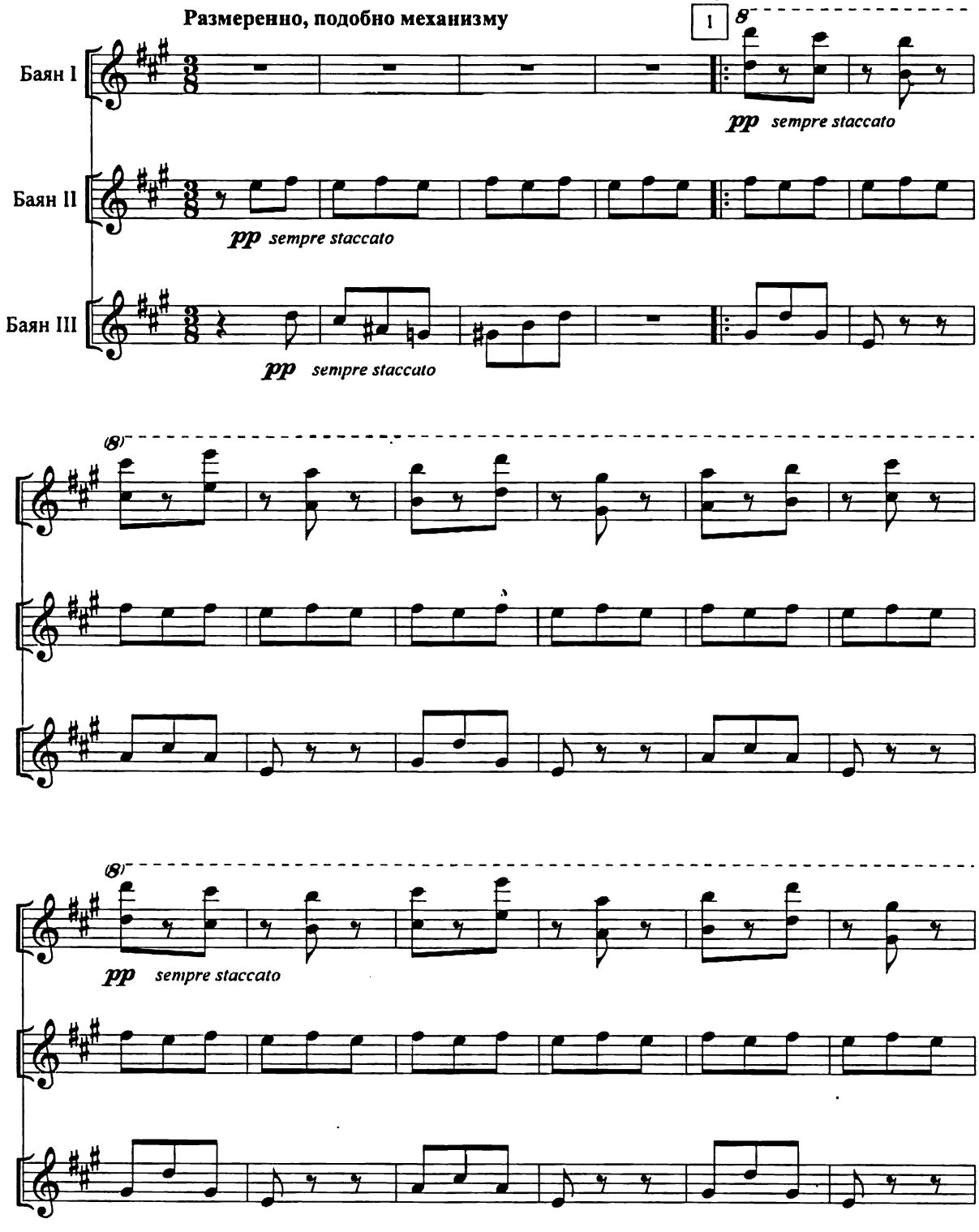

I
II
M
mf
mf
7
M
7
M
mp
mp
Б
7
M

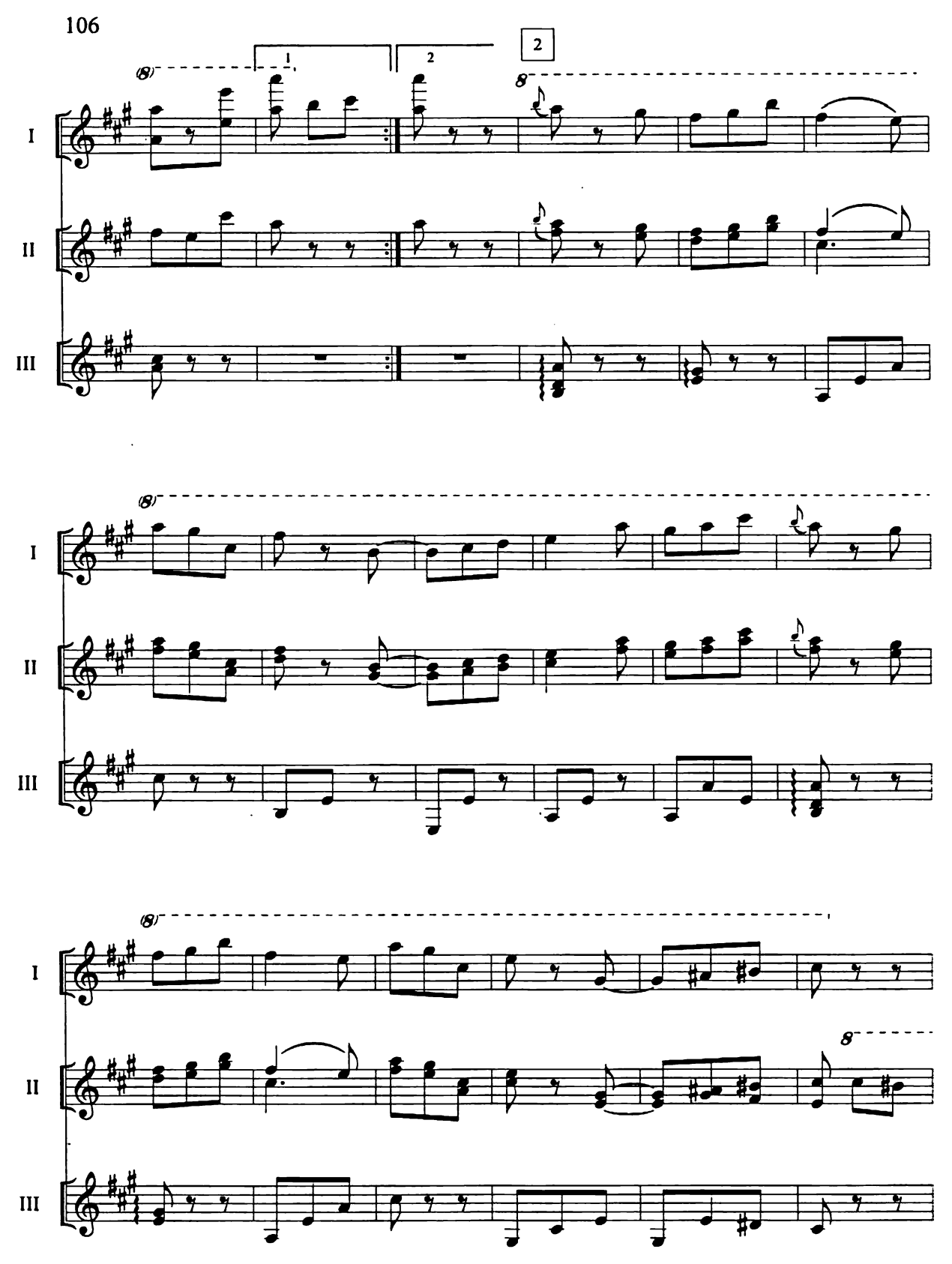

I
II
M
7
M
I
II
7
M
I
II
f
f
Б
M
I
II
ff
ff
M
7
M

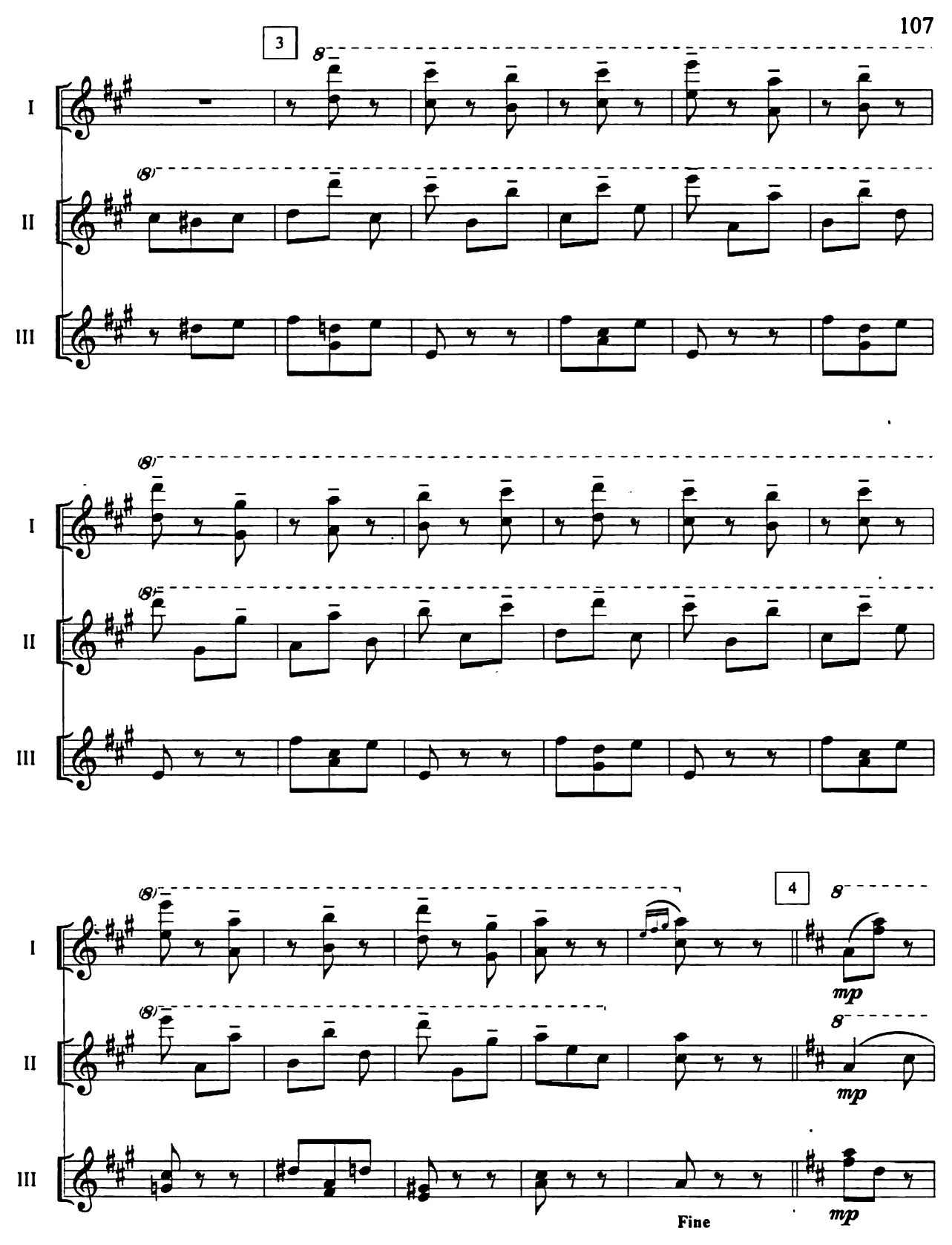
Музыкальная табакерка

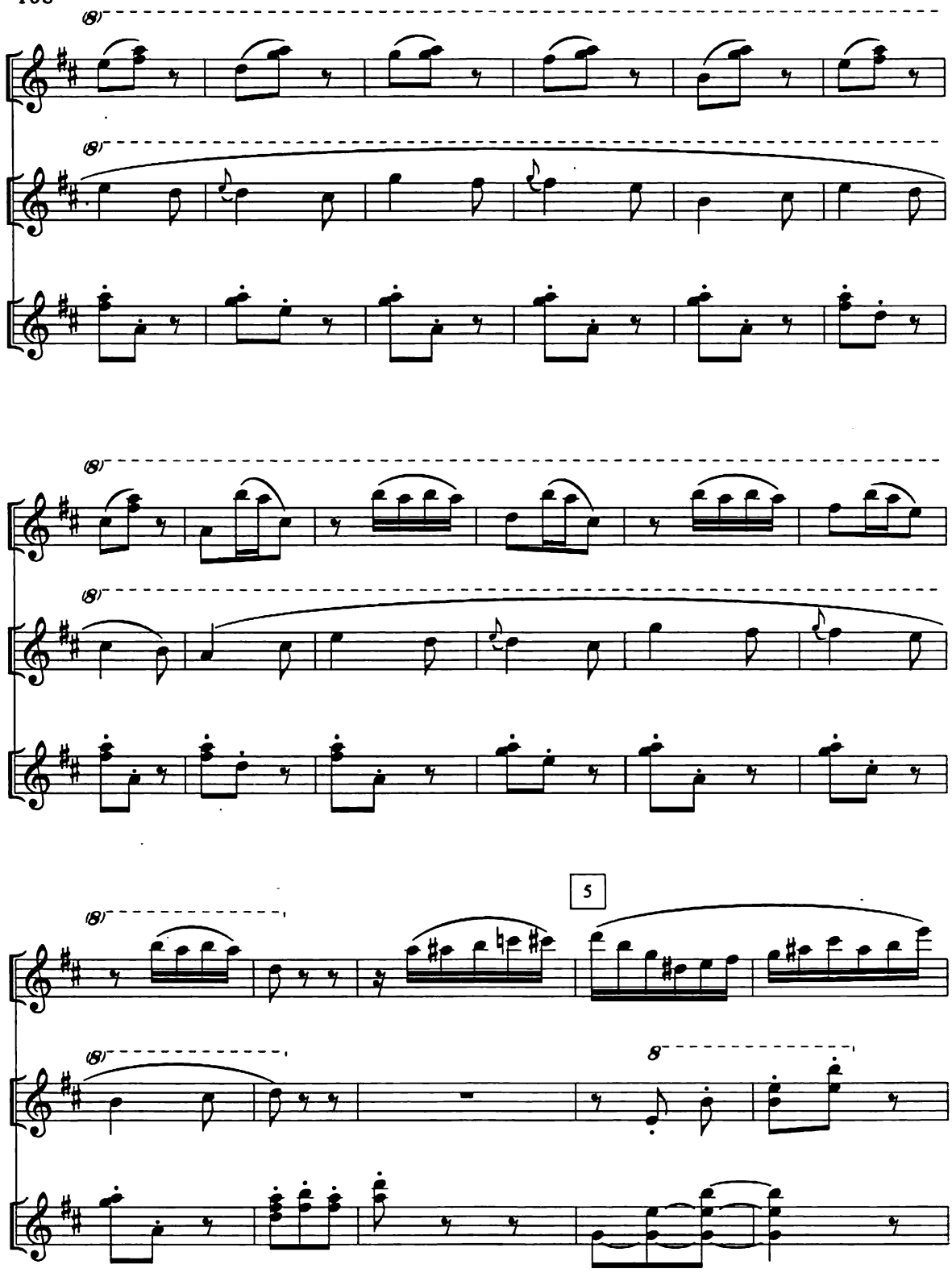
А. Лядов

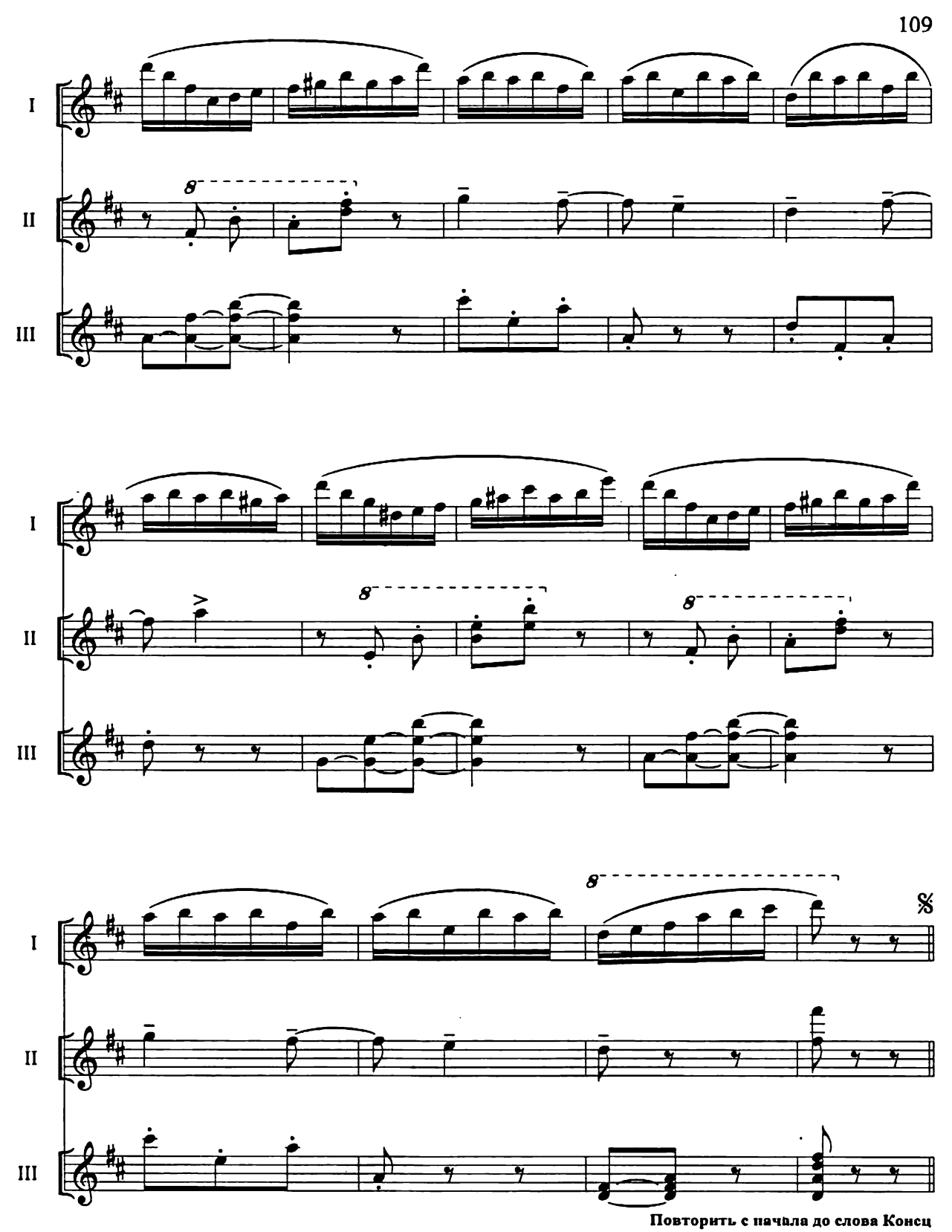
Переложение В. Ушенина




1
2
2
(8)
8
I
II
III
(8)
I
II
III
(8)
I
II
8
III


3
8
(8)
I
II
III
4
mp
Fine


(8)
I
II
III
(8)
I
II
III
5
(8)
I
(8)
II
8
III

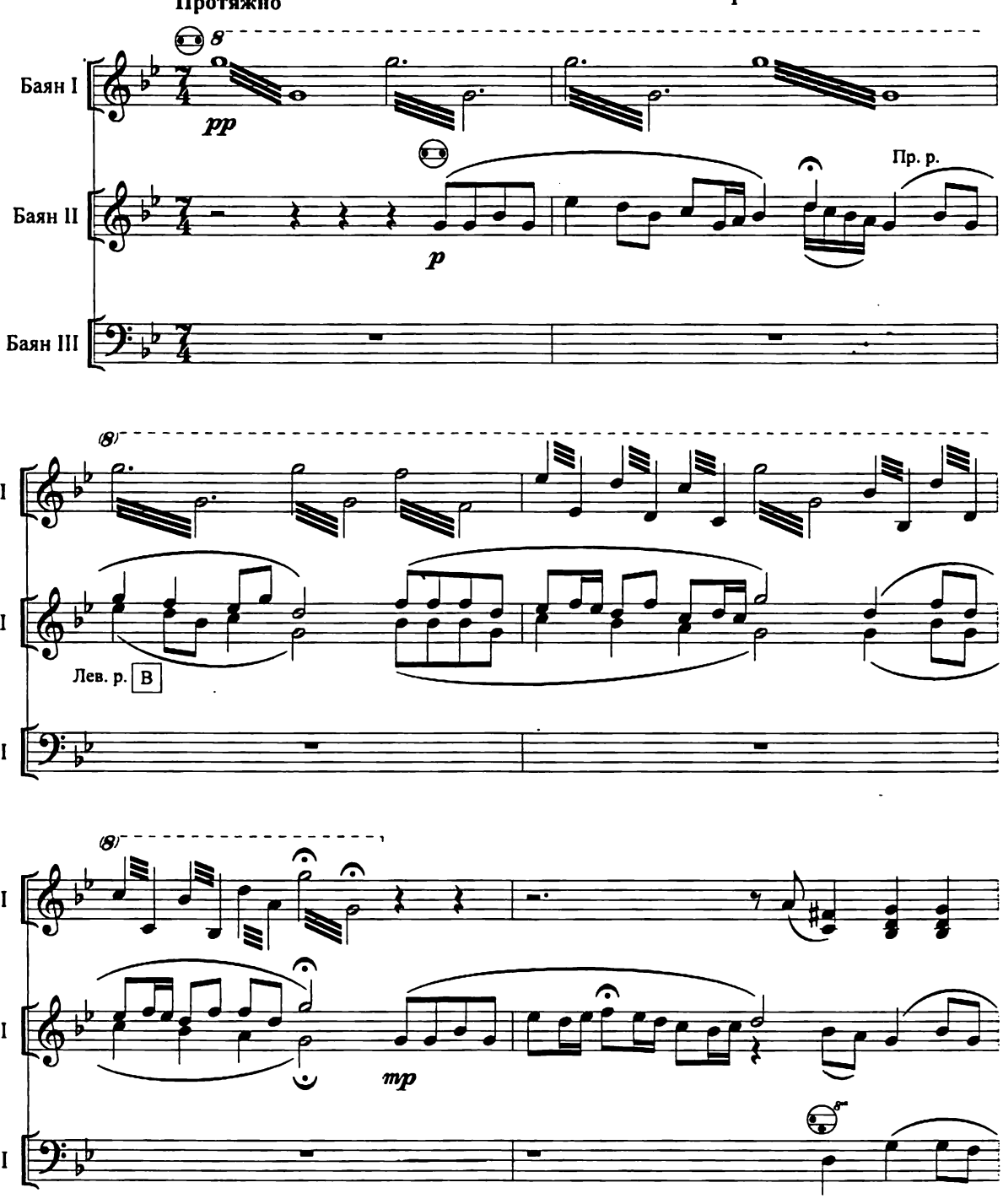


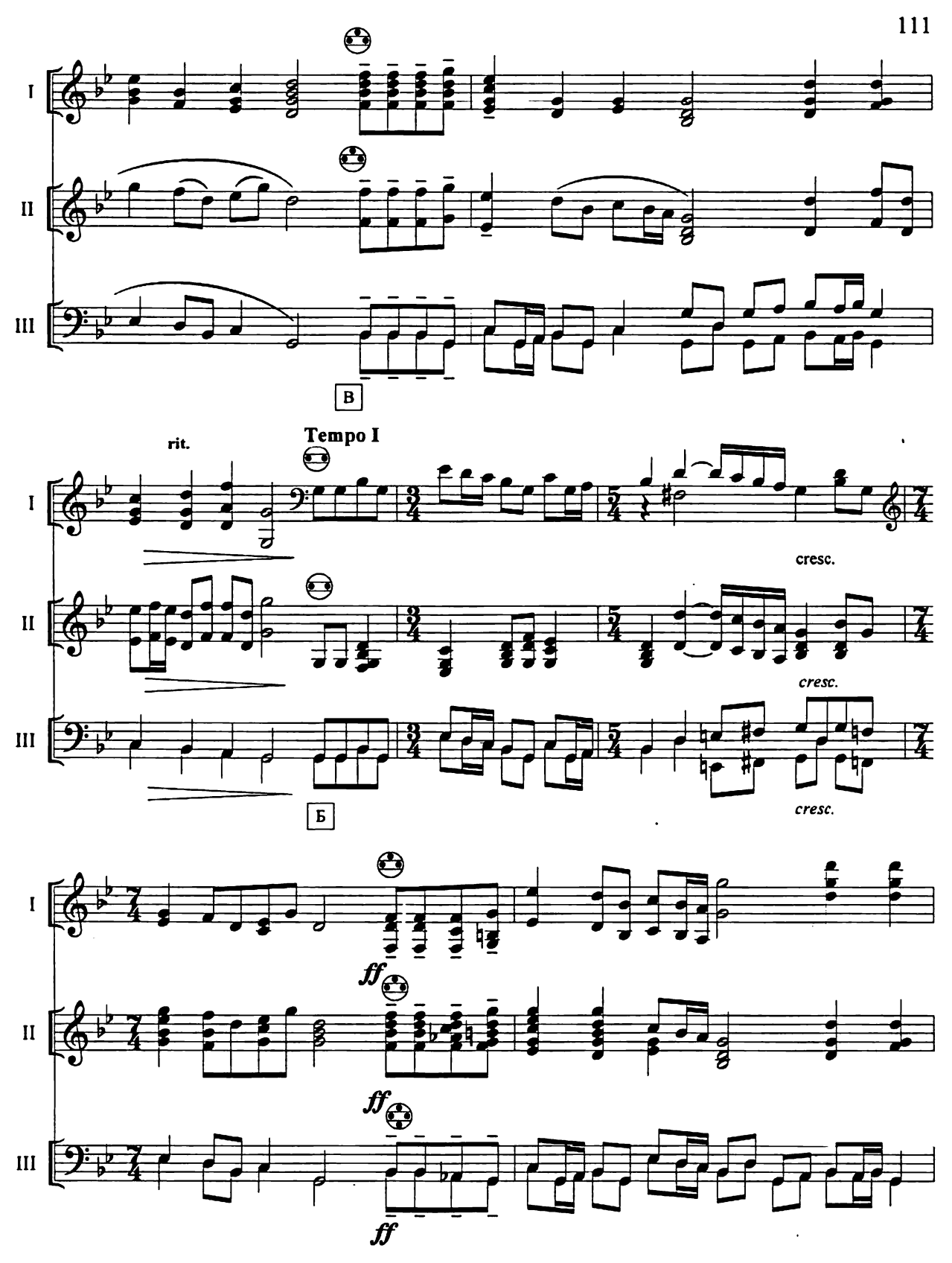
Повторить с начала до слова Консц

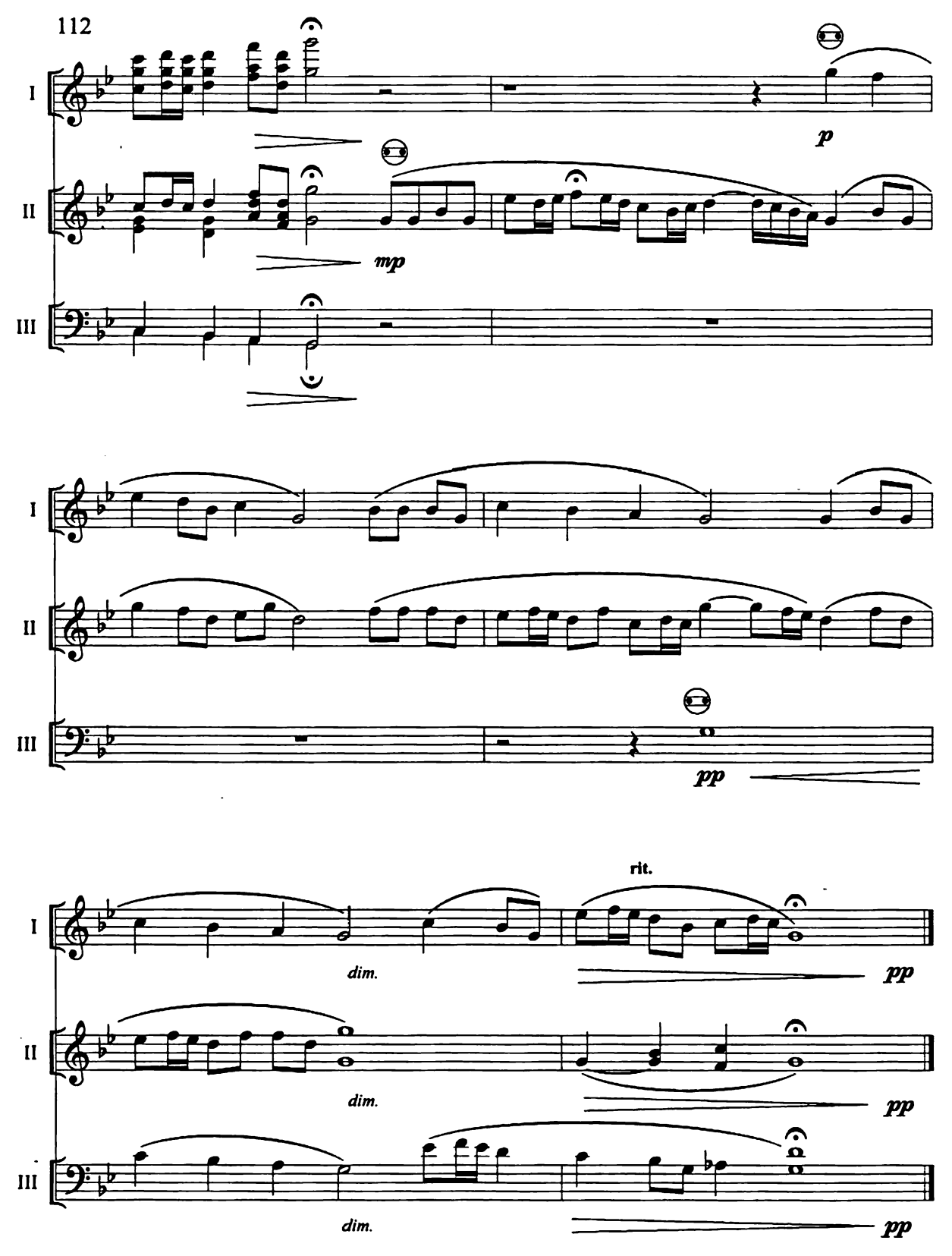
Ой, да ты, калинушка

Русская народная песня

Обработка И. Паницкого
Переложение В. Ушенина




I
II
III
В
rit.
Tempo I
cresc.
cresc.
cresc.
Б
ff
ff
ff

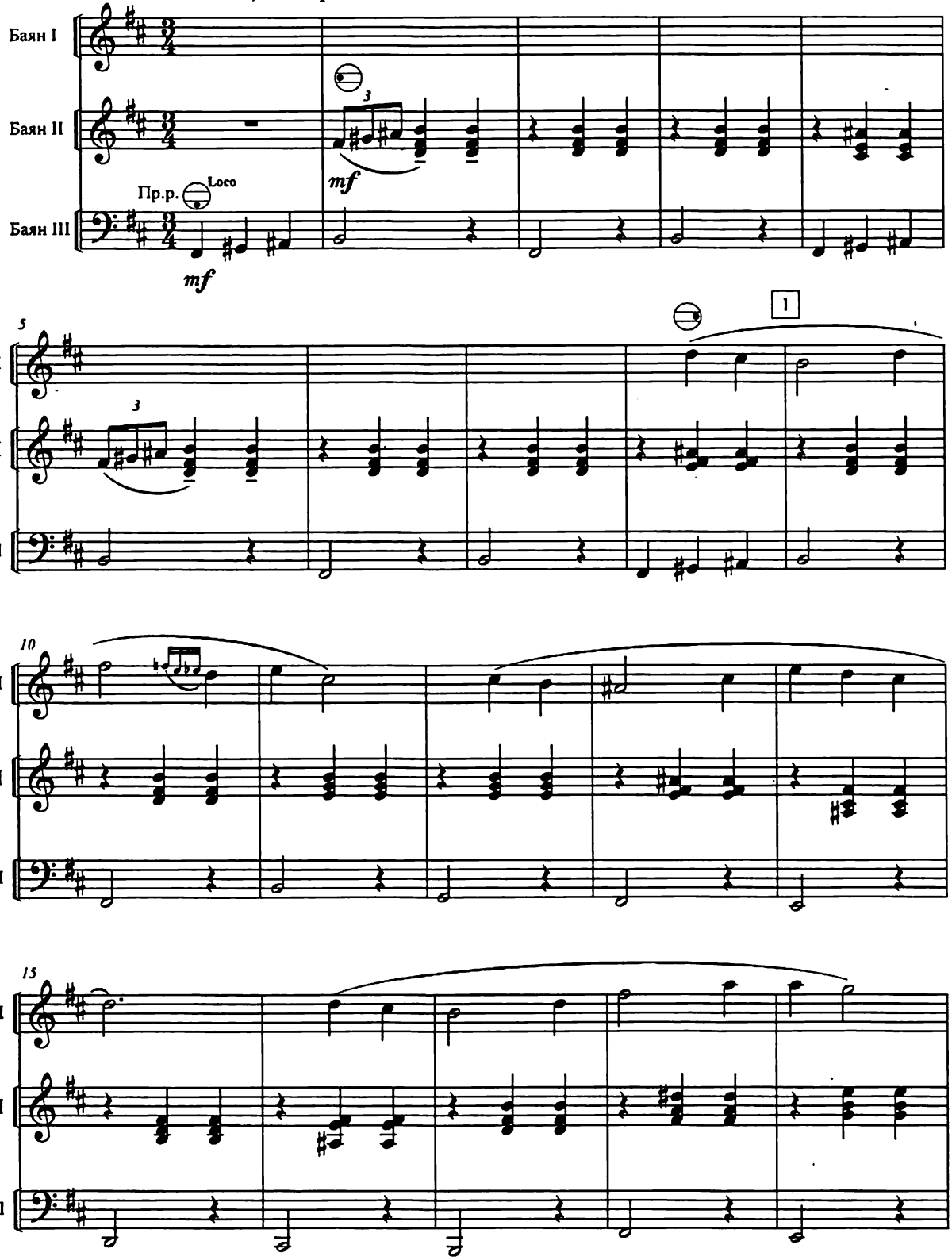

I
II
III
p
mp
pp
rit.
dim.
dim.
dim.
pp
pp
pp

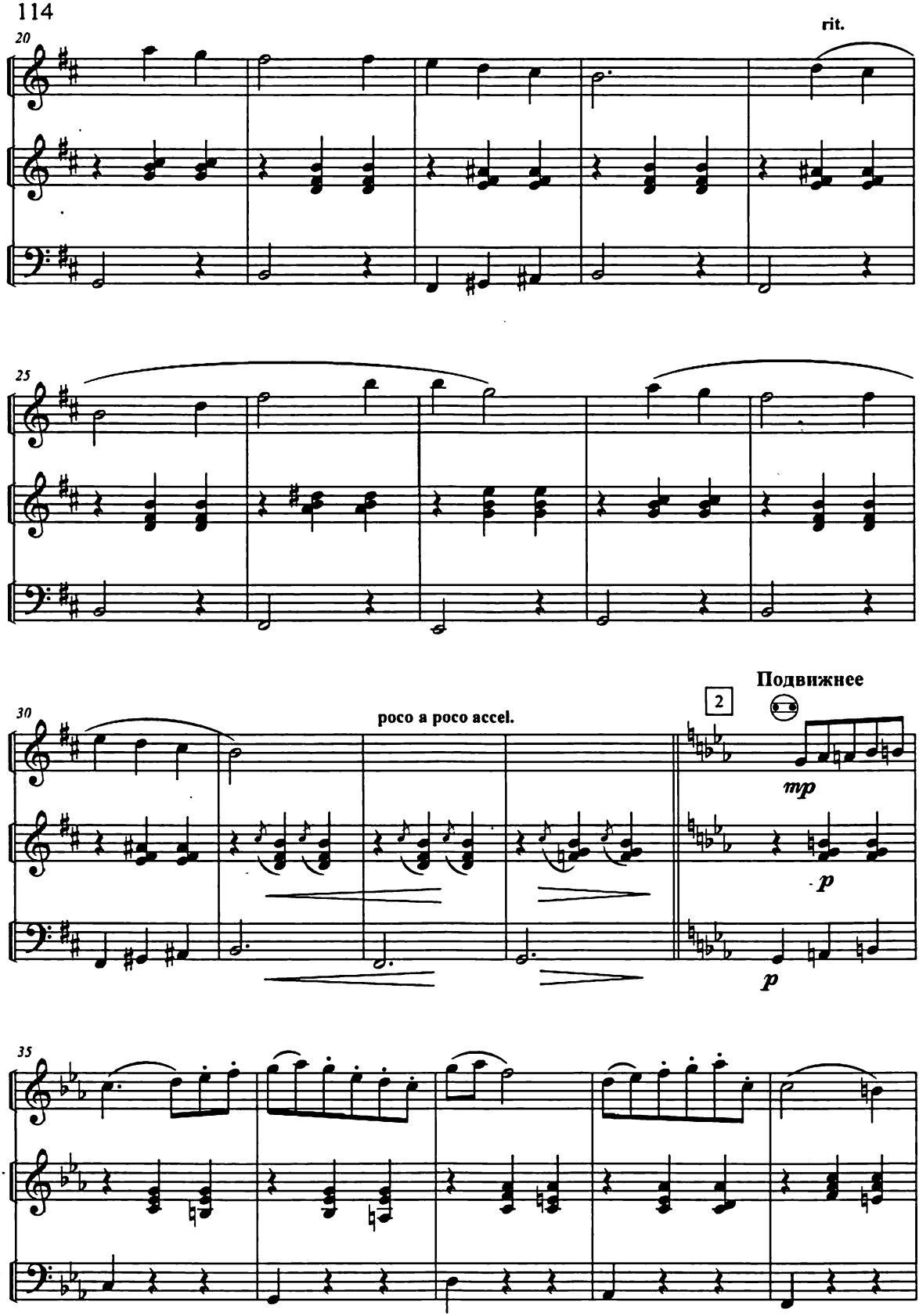
Вечерняя

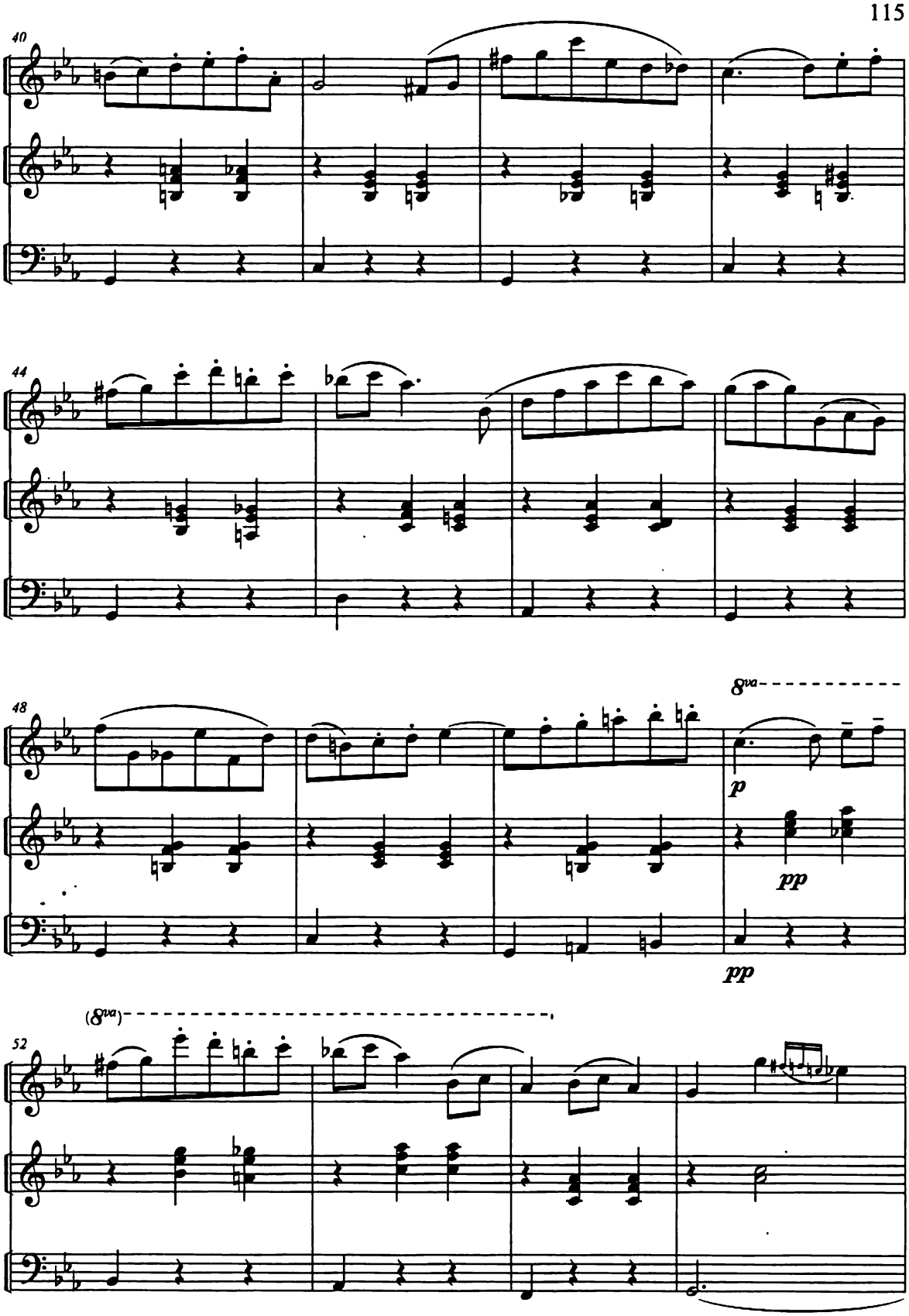
Пьеса для трех правых рук

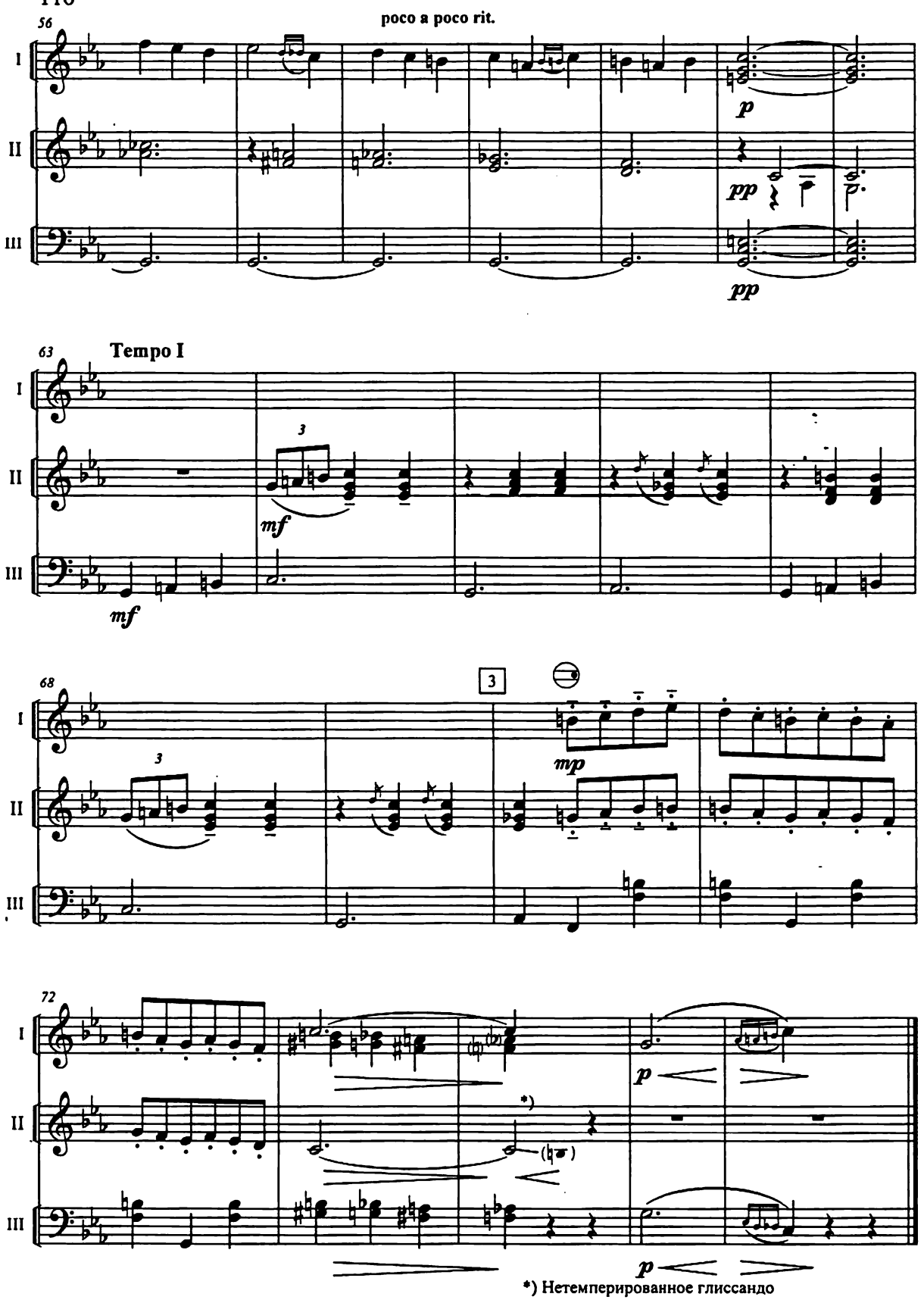
В. Черников

Не спеша, с юмором



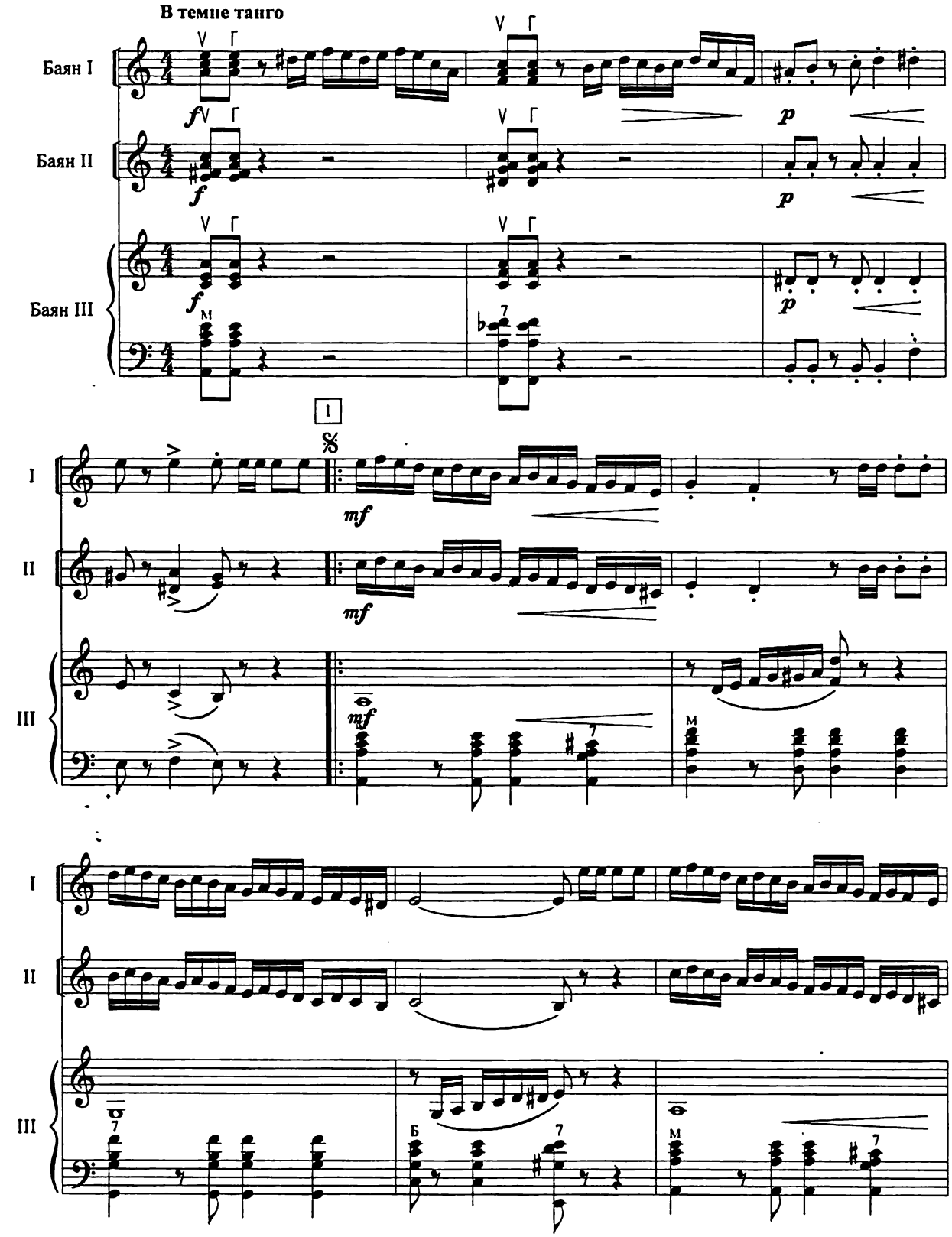

20
rit.
I
II
III
25
30
poco a poco accel.
2
Подвижнее
mp
p
p
35

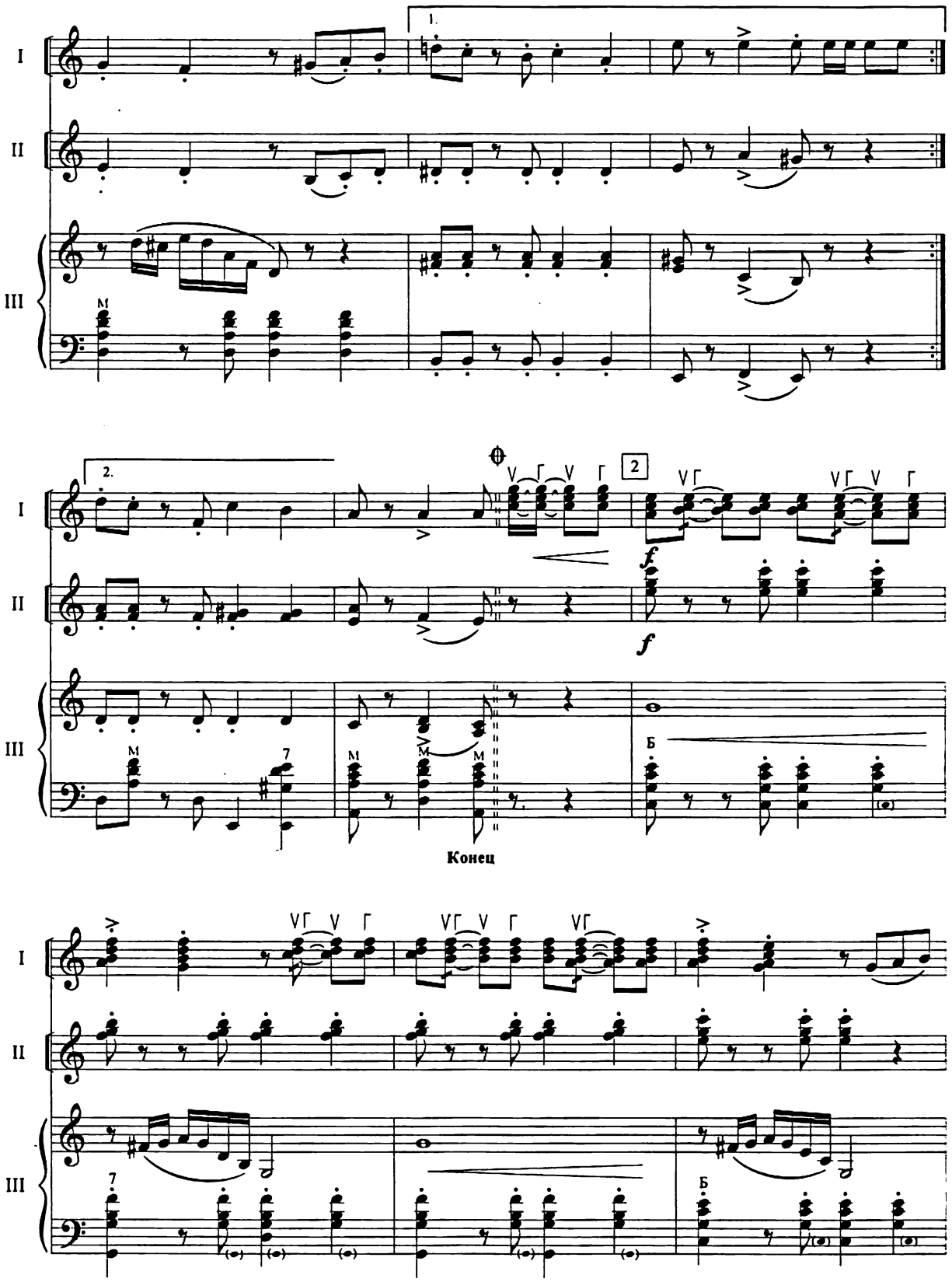

40
I
II
III
44
I
II
III
48
8va
I
II
III
p
pp
pp
(8va)
52
I
II
III

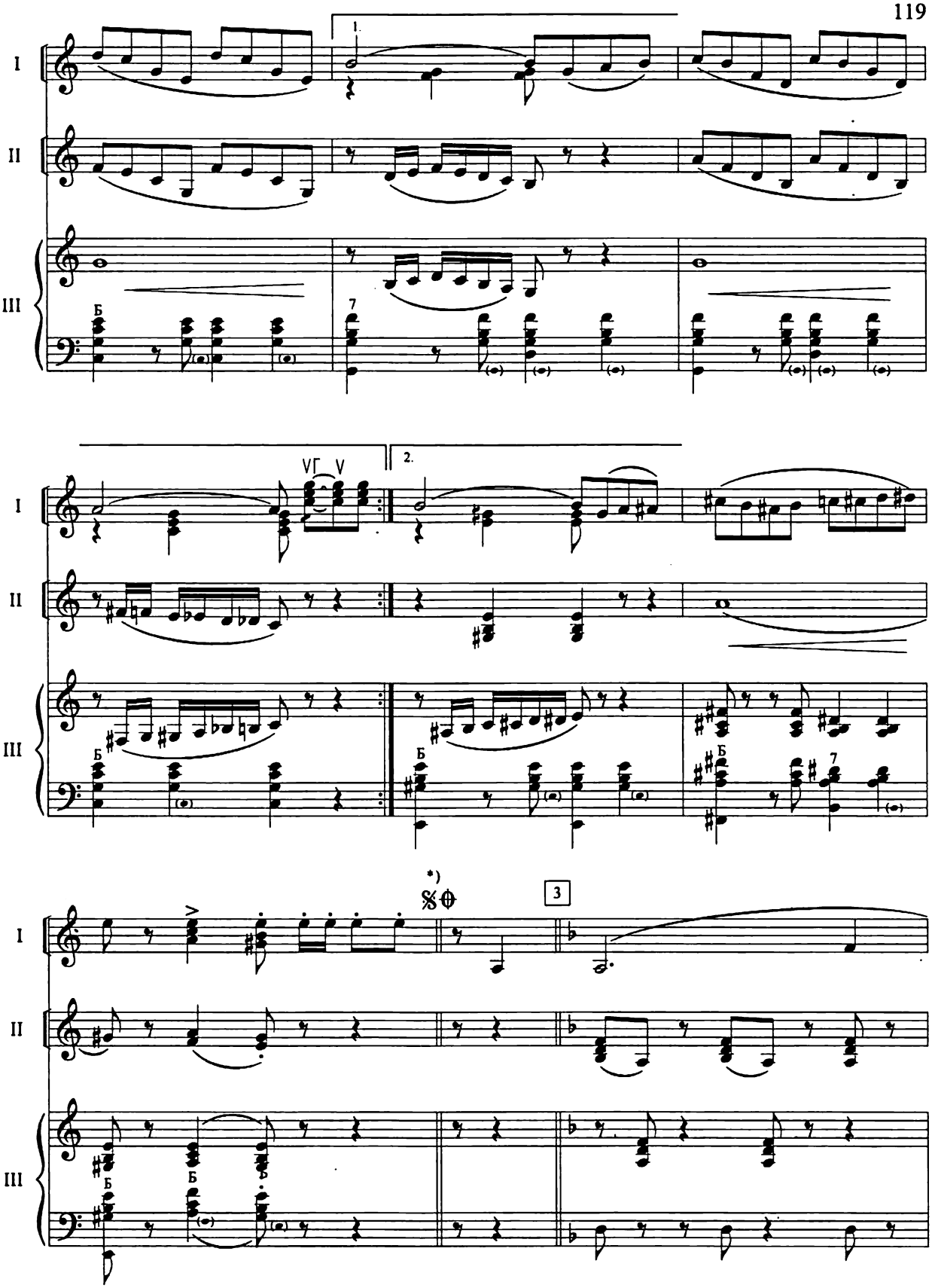

56
poco a poco rit.
I
II
III
p
pp
pp
63
Tempo I
3
mf
mf
68
3
3
mp
72
p
*)
p
*) Нетемперированное глиссандо

Танго для бабушки

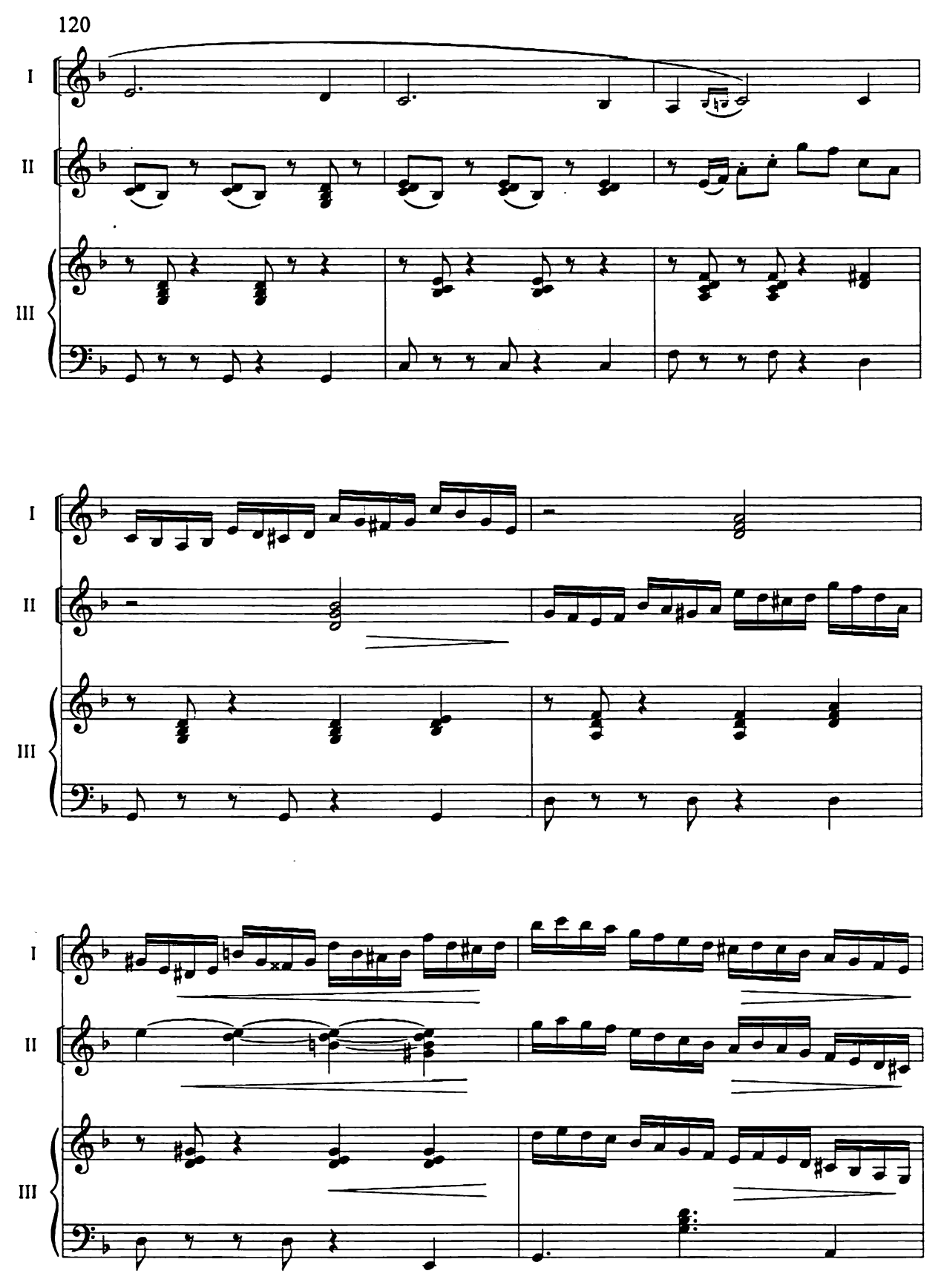
Е. Дербенко

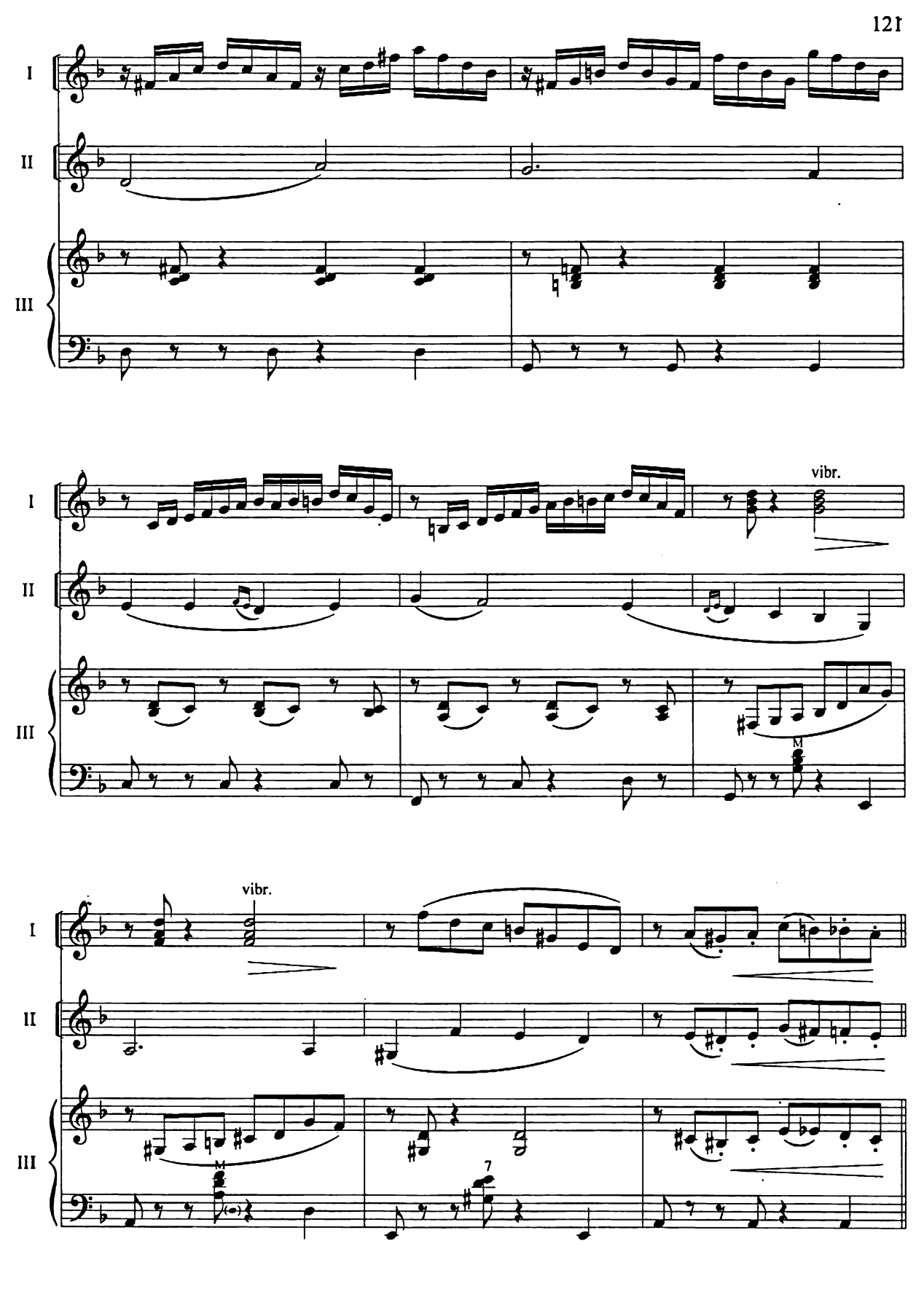


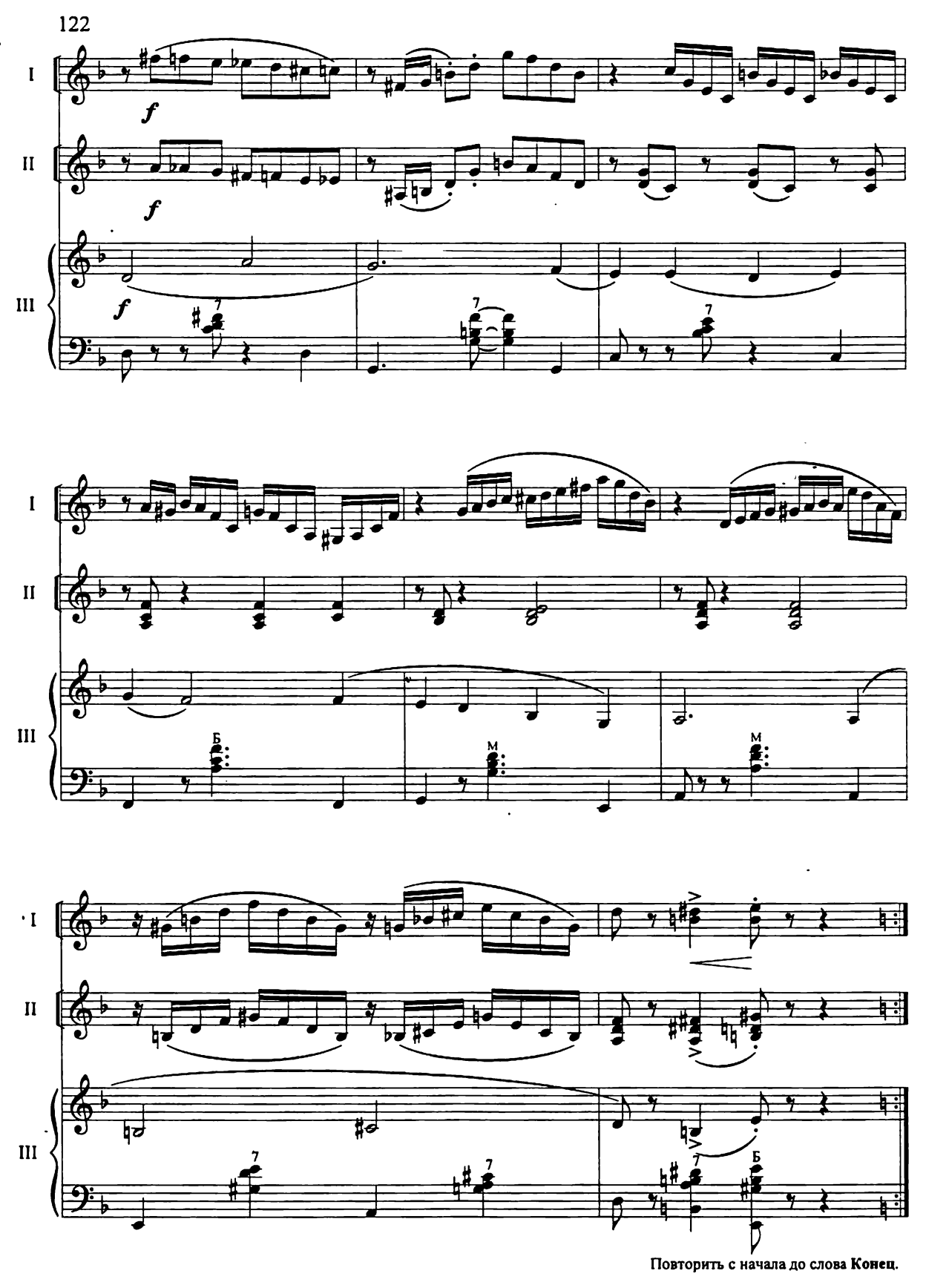

I
II
III
1.
2.
2
f
Б
Конец



*) Повторить от 𝄋 до ⊕ с заходом на вторую вольту.


I
II
III
I
II
III
I
II
III


I
II
III
vibr.
M
vibr.
M
7



Повторить с начала до слова **Конец.**

СОДЕРЖАНИЕ

Введение 3

Ансамбль «учитель – ученик» и его особенности 6

Перепелочка. Белорусская народная песня. Обработка А. Загребельного 8

Спадавеккиа А. Полька из кинофильма «Золушка». Обработка Г. Беляева 11

Формирование важнейших элементов ансамблевой культуры 14

Методические рекомендации к работе над музыкальным произведением 26

Дуэты

Беляев Г. Готический менуэт 32

Джогстоун А. Вечер. Редакция В. Ушенина 33

Кухнов П. За околицей 34

Доренский А. Переборы 36

Беляев Г. Песня в горах 39

Беляев Г. Вокализ 40

Сурцуков В. Юный ковбой 42

Дербенко Е. Швейцарский танец 45

Беляев Г. Восточная мелодия 47

Кухнов П. Озорное настроение 49

Дербенко Е. Пляши веселей! (Казачий перепляс) 52

Балаев Г. Повторяй за мной. Переложение В. Ушенина 56

Доренский А. Галоп 60

Шмитц М. Микки-Маус. Обработка А. Ноздрачева 62

Хейд Г. Чарльстон. Обработка А. Доренского 64

Беляев Г. На ранчо 66

Сурцуков В. Дедушкино банджо 69

Беляев Г. Блюз 74

Дербенко Е. На скамеечке 76

Дербенко Е. Лавровская кадриль 79

Доренский А. Дивертисмент в старинном стиле. Переложение В. Ушенина ... 84

Дербенко Е. Лимузин 88

Дербенко Е. Русский регтайм 91

Доренский А. Закарпатский танец 95
Доренский А. Вальс-мюзет 98

Трио

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