



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

*Частина 2*

*Його величність «ВАЛЬС»*

*Харків 2020*

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

Ансамблі  
баяністів-акордеоністів  
у навчальному процесі та виробничій практиці

Частина 2

Його величність «ВАЛЬС»

Навчально-методичний посібник

**Харків**

**2020**

УДК 786,8 (О75,8) П,24  
А 98

*Затверджено на засіданні науково-методичної ради Комунального закладу  
«Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради  
(протокол №                      від                      .)*

**Укладач:**

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

**Рецензенти:**

Анатолій ГАЙДЕНКО – професор кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України;  
Юрій ЛОШКОВ – доктор мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури

А 98 Ансамблі баяністів-акордеоністів у навчальному процесі та виробничій практиці. Частина 2. Його величність ВАЛЬС/навч. метод. посібник / Уклад.: Людмила СНЕДКОВА; Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. – Харків, 2020. –82 с. – Ноти.

Навчально-методичний посібник укладено відповідно до навчальних робочих програми з дисциплін «Ансамблеве виконавство з методикою», «Історія виконавства на народних інструментах», «Теорія та методика викладання музичних дисциплін у ЗВО» для здобувачів вищої освіти ЗВО мистецьких та музично-педагогічних напрямів. Це друга частина циклу посібників для **професійної підготовки** керівників ансамблів народної музики та для забезпечення навчально - методичного комплексу новітнім музичним репертуаром.

В посібнику досліджується та аналізується досвід виконавства в різних жанрово - стильових напрямках ансамблів баяністів-акордеоністів Слобожанщини та їх репертуар. Для поповнення та оновлення сучасного професійно-педагогічного та концертного репертуару укладач надає полегшені аранжування та транскрипції популярних вальсів.

Усі надані композиції багаторазово виконувались під час виконавської діяльності ансамблів народної музики, записані на компакт-диск та користуються успіхом у слухачів. Нотний матеріал публікується уперше.

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

УДК 786,8 (О75,8) П,24

© Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради, 2020;  
© Л.А. Снедкова

<b>ЗМІСТ</b> .....	3
<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	4
<b>РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ АНСАМБЛІВ СЛОБОЖАНЩИНИ</b> .....	5
<b>РОЗДІЛ 2.ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ АНСАМБЛІСТА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СЕМАНТИКИ</b> .....	17
2.1. Про вибір репертуару.....	28
2.2. Функції інструментовки.....	29
<b>РОЗДІЛ 3 ЖАНР ТАНЦЮ- «ВАЛЬС» В РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ-АКОРДЕОНІСТІВ</b> .....	33
3.1. В.Феррарі «Доміно».....	36
3.2. Б. Тіхонов «Феєрверк».....	42
3.3 У. Ютіла «Французький візит».....	49
3.4.. А.Астер «Брюсельские кружева».....	56
3.5. П. Фросіні «Карнавал в Венеції».....	63
<b>ПІСЛЯМОВА</b> .....	75
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	77

## Передмова

У контексті сучасних концепцій мистецької освіти перевага надається творчому розвитку особистості – самодостатньої, самобутньої, здатної до самовираження, самореалізації, духовного, інтелектуального й художньо-творчого самовдосконалення протягом життя.

Упорядкований навчально-методичний посібник відповідає вимогам часу і потребам методичного забезпечення процесу підготовки фахівців з колективної виконавської діяльності – керівників ансамблів та є другою частиною циклу посібників для професійної підготовки керівників ансамблів народної музики та забезпечує навчально - методичний комплекс новітнім музичним репертуаром.

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

Але нажаль, в навчальних планах деяких ВЗО мистецького напрямку відсутня дисципліна «Історія виконавства на народних інструментах» де ґрунтовно вивчається історія, жанрово-стильових і виконавських особливості ансамблевого виконавства баяністів, акордеоністів та аналізується історико-виконавський досвід народно-інструментального ансамблевого виконавства з яким має ознайомитись кожен ансамбліст.

Упорядкований навчально-методичний посібник стане у нагоді під час підготовці професійних фахівців та допоможе вільно орієнтуватися у сучасних ансамблевих музичних напрямках .

Головна задача дисциплін «Ансамблевого виконавства з методикою», «Ансамблеве виконавство» на підставах узагальненого історичного, виконавського, методичного досвіду ансамблевого виконавства підготувати випускників до практичної діяльності в якості артистів ансамблів та оркестрів,

допомогти оволодіти комплексом знань, що необхідні для педагогічної та концертної діяльності в якості керівників різних ансамблів.

Представлена в стислому викладі історія професійних ансамблевих колективів та структура жанрово-стильових і виконавських особливостей провідних ансамблів баяністів в Слобожанщині стануть у нагоді сучасним виконавцям-ансамблістам та вчителям музичного мистецтва – керівника дитячого ансамбля народних інструментів під час забезпечення процесу творчого музикування.

Укладач керувалась принципом формування репертуару доступного та цікавого для опанування здобувачами вищої освіти та керівниками професійних творчих колективів, аматорам, керівникам дитячих ансамблів.

## **РОЗДІЛ 1. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ І ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОВІДНИХ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ, АКОРДЕОНІСТІВ СЛОБОЖАНЩИНИ.**

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

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

Інтерес композиторів і виконавців до камерно - інструментальної творчості спричинив появу численного музичного доробку, що став окрасою сучасної української музики. При цьому визначилися певні регіональні ознаки камерно-

інструментального музикування, зумовлені не лише традиціями музичного життя, але й суто індивідуальними рисами художнього світогляду виконавців.

Активна концертна діяльність фундаторів Харківської баянно-акордеонної школи в 50 – 90-х рр. ХХ сторіччя В. Подгорного, В. Сухініна, В. Овода, П. Потапова, І. Кріцина, В. Дядечка, О. Назаренка, А. Куриська, Ю. Авраменка, Т. Большакової, О. Гуріна, І. Ліпницького, Л. Гури, В. Лісневського, С. Сердюка, О. Міщенко, І. Снедкова, А. Гетьмана, Д. Шаршона, А. Стрільця, А. Гейко та інших виконавців та викладачів музичних факультетів та мистецьких вузів Слобожанщини. сприяли утвердженню регіональної виконавсько-ансамблевої школи в соціокультурному просторі України. [17, с. 43].

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

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

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

Першим професійним концертуючим ансамблем став дует баяністів у складі «Ігор Ліпницький – Леонід Гура». На початку 70-х років їх творча діяльність була дуже плідною, навіть зразковою. Зворотною подією в творчості саме цього дуєту є придбання багатотембрових готово-виборних баянів. Ця

конструкція увійшла до ужитку, як відомо, приблизно у кінці 50-х років, але поширювалася дуже повільно, по-перше, із-за дорожнечі виробництва, а по-друге, через інерцію поглядів на народний інструмент. До моменту придбання І. Липницьким і Л. Гурой інструментів, цей вид баяна вже завоював сольну концертну естраду, але ансамблеве виконання тільки зароджувалося. Саме ансамбль Липницького-Гури стоїть у витоків традиції концертуючих дуєтів на готово-виборних багатотембрових баянах.

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

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

Так, репертуар ансамблю складався з самостійних аранжувань (перекладень) як сольного баянного репертуару, так і класичних оркестрових творів. У репертуарі цього дуєту звучали інвенції Й. С. Баха, Перша сюїта з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» Е. Гріга, «Російська фантазія»



В. Подгорного, «Російська» з балету «Петрушка» І. Стравінського, п'єси І. Альбеніса «Астурія» і «Кордова». Тривали пошуки і в жанрах народної музики. Примітно, що при виборі творів музиканти не робили ніяких знижок на специфіку баяна, прагнучи здолати обмеженість його можливостей. Спеціально для цього дуету харківськими композиторами А. Гайденом, М. Стецюном та іншими написана ціла низка творів. Але особливо багато в списку репертуару власних перекладень, фантазій, рапсодій і концертних п'єс на народні теми відомого баяніста і композитора В. Я. Подгорного (Фантазія на тему Гершвіна «Коханий мій», українська народна пісня «Повій, вітре, на Україну», «Циганська рапсодія», «Ах, ты, душечка», «Ах, ты, ноченька»), з яким ансамбль роками підтримував творчі зв'язки. Дует баяністів за короткий час зумів підкорити слухача і стати першим баянним ансамблем, який повсюдно презентував харківську народно-інструментальну ансамблеву школу

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

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

Отже, баянний дует як різновид ансамблевої творчості з однорідним тембровим складом став *академічним* зразком баянного мистецтва. Саме у цьому жанрі надалі на Харківщині будуть закладені традиції баянного

ансамблевого мистецтва. Так, поряд з цим ансамблем почали свою творчу діяльність однорідний за складом інструментів дует **«Олександр Міщенко – Ігор Снедков»**.

Дует баяністів у складі **«О. Міщенко – І. Снедков»** у 80-90-ті роки минулого століття отримав широке визнання на Україні та за її межами, швидко завоював популярність як в професійних, так і любительських колах. Цей дует став дипломантом III Всеросійського конкурсу виконавців на народних інструментах (Тула, 1986 р.), лауреатом I премії міжнародного конкурсу в Німеччині (Клингенталь, 1996 р.), лауреатом III премії міжнародного конкурсу відеозаписів «Кубок Далекого Сходу» (Владивосток, Росія) та ін.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2) обробки народних пісень і фантазії на народні або авторські теми (Д. Гершвін, О. Дулев, В. Власов, В. Подгорний);

3) оригінальні композиції для баянного дуету з урахуванням сучасного рівня технічних можливостей інструменту.

Кожен з трьох стильових напрямків, як відомо, розвиває виконавське мислення музикантів, і художньо-образний зміст виконуваної музики теж є різноманітним. Зокрема, записи на дисках демонструють всю історичну динаміку розвитку баянного репертуару, розкриваючи при цьому нові творчі можливості в аспекті ансамблевого музикування. Фактура зазначених творів звучить по-оркестровому об'ємно, наближено до оригіналу (орган, оркестр). Перекладення творів композиторів-романтиків (наприклад, П. Сарасате «Наварра») яскраво індивідуальні по загальному колориту і виконавській стилістиці (тембрової, регістрової, артикуляційно-штриховій).

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

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

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

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

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

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

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

Творчий союз дуету баяністів у складі **«О. Міщенко – І. Снедков»** не залишився непоміченим: творчість музикантів посіла чільне місце в історії ансамблевого музикування на народних інструментах не тільки в Україні, але й за її межами. Далі діяльність О. Міщенка і І. Снедкова позначена плідною педагогічною роботою на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

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

Серед розмаїття ансамблевих форм музикування баянний дует як різновид камерного виконавства історично сформував власну функціональну модель, яка базується на співвідношенні двох функцій-партій – сольна та акомпанемент. Якщо учасники дуету співпрацюють на паритетних засадах, виникає відповідна ситуація: перша та друга партії чергуються. І у такий спосіб підтверджується

рівноправність учасників ансамблю. Чинник віртуозності, або стильової упередженості не береться до уваги. Так, дуєт баяністів «**О. Міщенко – І. Снедков**» репрезентував саме такий академічний підхід до формування стилю діяльності колективної творчості: обидва учасники виступають і як солісти, і у функції супроводу. Тембральне розмаїття є практично невичерпним, хоча існують певні закономірності, які не можна порушити (зокрема, реєстровка): відбувається розподіл функцій тембральності музичного тематизму – реєстри мають диференціацію на виклад мелодії, контрапункту та акомпанементу. Після створення першої версії музиканти перевіряють, наскільки вдало складаються виписані партії.

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

Втім, композиторській творчості в сфері народно-інструментального музикування притаманні специфічні риси впливу виконавця на характер трактування композиторського тексту. Цей різновид співтворчості отримав спеціальну дефініцію – «*композиторсько-виконавська інтерпретація*».

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

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

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

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

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

У 1999 р. почав свою діяльність дует баяністів у складі **«А. Гетьмана – А. Шаршонь».** У молодих талановитих солістів народилася ідея спільного музикування заради поїздки на конкурс в Німеччину (Клінгенталь), де вони згодом теж отримали I премію. Цей дует довів виконання відомих творів до досконалості передусім в плані ансамблевого звучання. В їх виконанні запам'ятались такі твори, як «Рондо-капрічіозо» В. Золотарьова, «Пори року» А. П'яцолі, «Танець з шаблями» А. Хачатуряна. Дует активно вів творчу громадську діяльність, беручи участь в концертах, конкурсах і фестивалях на Україні і в Росії.

Жива практика ансамблевого музикування за участю двох баянів другої половини ХХ ст. на Слобожанщині відбила спільне прагнення музикантів відповідати новим, об'єктивно існуючим вимогам виконавської культури. До таких відносяться: поєднання композиторської та виконавської творчості; досконале володіння технікою гри; створення універсального репертуару; використання елементів театралізації. Цілісний погляд на процеси розвитку ансамблевого музикування в харківському регіоні дає підстави припустити,



що процес становлення цього виду народного музикування ще далеко незавершений: спостерігається прагнення розширити репертуарні кордони та виконавські можливості.

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

## **РОЗДІЛ 2. ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ БАЯНІСТА-АНСАМБЛІСТА В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ СЕМАНТИКИ .**

В першій методичній роботі з циклу « Ансамблеве виконавство в навчальному процесі та виробничій практиці» ретельно та багатогранно розглянуті питання методики работ из ансамблевими колективами:

- основні етапи роботи керівника дитячого інструментального ансамблю;
- робота керівника ансамбля над партитурою;
- організаційно-педагогічна підготовка репетиційної роботи з ансамблем;

особливості роботи над ансамблевим супроводом. [25, с.10].

Питання передачі образного змісту музичного твору розглянемо в цьому розділі навчально-методичного посібника.

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

час музикування, наявність паритету при збереженні істотних рис кожної індивідуальності. Лише в цьому випадку, як відомо, виникає справжня синхронність ансамблевого звучання, що забезпечує максимальну узгодженість партій.

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

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

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

Досягненню ансамблевої єдності значною мірою сприяє такий спосіб комунікації, як візуальне спілкування. Необхідність візуальних контактів при грі в ансамблі баяністів обумовлена організацією музичного твору, у якій багато тематичних діалогів, тембрових перегуків голосів, наявна емоційна

сугестія, що сприяє паритету та водночас концептуалізації кожного учасника творчого процесу.

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

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

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

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

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

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

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

В навчальному посібнику надається класифікація різновидів існуючих ансамблів народних інструментів за участі баяна та акордеона задля оцінки жанрово-виконавської специфіки ансамблів Слобожанщини.

Визначимо найвідоміші ансамблеві колективи Слобожанщини, що розрізняють за:

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

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

3) репертуаром: академічні народно - інструментальні ансамблі (камерно-інструментальні ансамблі, камерні вокально-інструментальні ансамблі); джазові та естрадні ансамблі з використанням народного інструментарію. Назвемо такі

ансамблі, як «3+2», «Сірий Фолк», «Гротеск» (ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, керівник М. Данилюк); ансамбль «Симфоджаз» (керівник А. Акулов).

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

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

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

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

У зв'язку з переосмисленням естетичних уявлень у мистецтві другої половини ХХ ст. та у музичній творчості цього історичного періоду

спостерігається тенденція до відходу від жанрово-стильових норм і канонів, що привела до множинності і розмаїтості творчих експериментів. Ця обставина породжує в ансамблевому музикуванні таке явище, як полістилістика.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Надамо загальне визначення терміну змісту поняття в контексті народної інструментально-ансамблевої культури Слобожанщини

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ансамбль народних інструментів за майже 100-літній шлях свого розвитку являє собою сформовану жанрово-стильову систему. Для визначення специфіки жанрово-виконавських різновидів сучасного ансамблевого музикування в Слобожанщині за участю баяна та акордеона існує наступна дефініція : «Ансамбль народних інструментів – це такий різновид колективного музикування, який ґрунтується на нормах музично-виконавської комунікації, до яких слід віднести: збереження індивідуальності кожного музиканта-ансамбліста; віртуозність вищого гатунку; репертуарно-стильові пріоритети, що віддзеркалюють множинність сучасної музичної культури (класика, джаз, фолк, поп-музика); часопростір малих жанрів і форм. Перелічені засади у сукупності проявів становлять ознаку концептуалізації народно-інструментального мистецтва на початку ХХІ століття». [18, с. 33].

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

Камерний ансамблю як своєрідний тип музичної комунікації містить такі характеристики, як: процес спільного групового музикування (від двох до десяти) музикантів, що знаходяться в особливій взаємодії; кількісний і якісний склад його учасників (ансамблевий колектив); саму музику, призначену для

подібного виконання, що відбиває основні змістовні і формальні особливості камерної культури.

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

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

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

Висновки.

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

Пізніше утворюються професійні формації, увібравши кращі традиції виконавства та об'єднавши найбільш ініціативних учасників. Кінцевий художній результат охопив складний культурний часопростір глобалізаційного

спрямування, а саме: автентичного, фольклорно-академічного, естрадно-фольклорного та академічного типів музикування.

### **2.1. Про вибір репертуару.**

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

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

Сучасна музична свобода, жанрова полістилістика дозволяють експериментувати у всіх напрямках. Постійний пошук та захопленість, професійне самовдосконалення, орієнтація на сучасні вимоги можуть виявити в учасниках ансамблю нерозкриті таланти та можливості, а для ансамблю – нові перспективи та горизонти.

### **2.2. Функції інструментовки.**

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

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

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

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

Окрім загальних закономірностей інструментовки для оркестру, необхідно враховувати специфіку ансамблю, в якому партії інструментів часто більш насичені технологічно, мають елементи віртуозності і, здебільшого

повинні бути рівнозначними за ступенем складності. Дублювання функцій у невеликому ансамблі трапляється рідко, зате розподіл цих функцій між інструментами зустрічається доволі часто, що вносить тембральний, акустичний, штриховий та ритмічний контраст і є важливим моментом у інструментовці для ансамблю.

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

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

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

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

*Гармонічною педаллю* ми називаємо втримані гармонічні звуки.

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

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

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

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

**Контрапункт.** Мелодичний елемент самостійного значення, що протиставлений основній мелодії. Контрапункт з'являється іноді з гармонічної тканини, становлячись значнішим у тематичному відношенні голосом і переходячи іноді на перший план. У інших випадках – це вільне продовження мелодичних ліній, що проводяться як протискладення або у контрасті з мелодією.

Функцію контрапунктуючого голосу часто виконують мелодичні лінії фігураційного характеру, а іноді мелодико-гармонічні фігурації. Використання різних тембрів, різних напрямків руху і теситурного відокремлення від мелодії



надають контрапункту контрастного звучання. Заради кольористості інструментовки використовуються різноманітні підголоски, ритмічні, тремолюючи та нерухомі фони, кластери, гліссандо, вібрато та багато інших ефектних прийомів гри на інструментах.

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

### **РОЗДІЛ 3 ЖАНР ТАНЦЮ- «ВАЛЬС» В РЕПЕРТУАРІ АНСАМБЛІВ БАЯНІСТІВ, АКОРДЕОНІСТІВ. (методичний матеріал для проведення лекцій, уроків, позакласних занять)**

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

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

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

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

**В музичному мистецтві існують певні жанрові групи:**

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

- Театральна музика.

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

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

Усі музичні жанри можна поділити на вокальні та інструментальні.

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

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

### **Види вальсу.**

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

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

Найбільш поширеними є:

**Віденський вальс** – стрімкий, швидкий, легкий і витончений.

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

**Танго-вальс**. Поєднує в собі елементи вальсу і танго. Інша назва **Аргентинський (фігурний) вальс**. Цей танець увійшов в програму спортивних бальних танців. Вальси характеризуються виконанням великої кількості елементів та різновидів:

- Американський вальс, одним із різновидів якого є вальс-бостон.

- Російський вальс на два па.
- Крос-степ вальс.
- Мексиканський вальс.
- Танго вальс.
- Римський вальс.
- Кантрі вальс.
- Вальс-мюзет.

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

### **Вальс-мюзет.**

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

Сьогодні вальс-мюзет - французький громадський танець. Музичний розмір -  $\frac{3}{4}$ . Темп помірно швидкий. Об'єднує романтичні кружляння Віденського вальсу і природну жвавість французького мюзет. В навчально - методичному посібник автор рекомендує вальси популярних композиторів, які стануть у нагоді під час формування навчального та концертного репертуару як студентських, дитячих так і професійних ансамблів баяністів та акордеоністів, всім хто любить ансамблеве музикування.

### 3.1.«ВАЛЬС» В РЕПЕРТУАРИ АНСАМБЛІВ.

## ДОМИНО

Л. Феррарі, В. Ковтун  
Аранжування для ансамблю Снедкова І. І.

Tempo di Valse

The first system of the musical score for 'Domino' consists of three staves. The top staff is the right-hand part, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. It features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes) and dynamic markings of *mf* and *p*. The middle staff is the left-hand part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a 'pizz.' (pizzicato) marking and chord symbols 'Dm' and 'M+Б'. The bottom staff is the bass line, starting with a bass clef and a key signature of one flat, with chord symbols 'A7' appearing towards the end of the system.

The second system of the musical score begins at measure 7, indicated by a '7' above the staff. It contains a first ending bracket labeled '1' that spans measures 7 through 13. The right-hand part features a melodic line with a '8va' (octave) marking above measures 8 and 9. The left-hand part provides harmonic support with chord symbols 'A7' and 'Dm' repeated across the system.

The third system of the musical score begins at measure 14, indicated by a '14' above the staff. It contains a second ending bracket labeled '8va' that spans measures 14 through 21. The right-hand part has a melodic line with a '3' marking above measures 20 and 21. The left-hand part features a variety of chord symbols: 'Dm', 'Gm', and 'A7'.

The fourth system of the musical score begins at measure 22, indicated by a '22' above the staff. The right-hand part continues the melodic line. The left-hand part features chord symbols 'A7', 'Gm', and 'D7'.

117

Musical score for measures 117-122. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 117 starts with a treble clef staff containing eighth notes and a bass clef staff with a Dm chord. Measure 118 continues with eighth notes and a Dm chord. Measure 119 features a triplet of eighth notes in the treble and a Gm chord in the bass. Measure 120 has a whole rest in the treble and a Gm chord in the bass. Measure 121 has a whole note in the treble and a Gm chord in the bass. Measure 122 has a whole note in the treble and a Gm chord in the bass.

Dm Dm Gm Gm Gm Gm

123

Musical score for measures 123-128. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 123 starts with a treble clef staff containing a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a Gm chord. Measure 124 continues with eighth notes and a Gm chord. Measure 125 features a triplet of eighth notes in the treble and an A7 chord in the bass. Measure 126 has a triplet of eighth notes in the treble and an A7 chord in the bass. Measure 127 has a whole note in the treble and a Dm chord in the bass. Measure 128 has a whole note in the treble and a Dm chord in the bass.

Gm Gm A7 A7 Dm Dm

129

Musical score for measures 129-134. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 129 starts with a treble clef staff containing eighth notes and a bass clef staff with a Dm chord. Measure 130 continues with eighth notes and a Dm chord. Measure 131 features eighth notes and a Dm chord. Measure 132 has eighth notes and a Dm chord. Measure 133 has a whole note in the treble and a D7 chord in the bass. Measure 134 has a whole note in the treble and a D7 chord in the bass.

Dm Dm Dm Dm D7 D7

135

Musical score for measures 135-140. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has one flat (B-flat). Measure 135 starts with a treble clef staff containing a trill (tr) and a bass clef staff with a Gm chord. Measure 136 has a whole rest in the treble and a Gm chord in the bass. Measure 137 features a triplet of eighth notes in the treble and a Gm chord in the bass. Measure 138 has eighth notes and a Gm chord in the bass. Measure 139 has a triplet of eighth notes in the treble and a Dm chord in the bass. Measure 140 has a whole note in the treble and a Dm chord in the bass.

Gm Gm Gm Gm Dm Dm

141

Musical score for measures 141-146. The system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 141 starts with a treble staff containing eighth notes and a bass staff with a chord labeled E7. Measure 142 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a chord labeled A7. Measure 143 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 144 has a treble staff with a quarter rest and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 145 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 146 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm.

147

Musical score for measures 147-152. The system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 147 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 148 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 149 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 150 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 151 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm. Measure 152 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm.

153

Musical score for measures 153-157. The system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 153 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm. Measure 154 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm. Measure 155 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm. Measure 156 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Gm. Measure 157 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled A7.

158

Musical score for measures 158-162. The system consists of three staves: a treble clef staff, a middle staff, and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). Measure 158 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a chord labeled A7. Measure 159 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 160 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 161 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm. Measure 162 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a chord labeled Dm.

163

Musical score for measures 163-168. The piece is in D minor (one flat). The right hand features a complex melodic line with several triplet patterns. The left hand provides a steady bass line with chords: Dm, Dm, D7, D7, Gm, Gm.

169

Musical score for measures 169-174. The right hand continues with intricate triplet patterns. The left hand chords are: Gm, Gm, Dm, Dm, E7, A7.

175

**6**

Musical score for measures 175-178. Measure 175 is marked with a box containing the number 6. The right hand has a triplet in measure 175 and a fermata in measure 176. The left hand chords are: Dm, Dm.

179

Musical score for measures 179-184. The right hand features a melodic line with triplets. The left hand chords are: Dm, Dm, Dm, Dm.

185

A7 A7

191

Dm Dm D7 D7 Gm Gm

197

C7 C7 F A7 Cm D7 Gm Gm

205

E7 A7 Dm Dm Dm A7 Dm



212

A7 Dm A7 Dm D7

217

Gm Gm Dm Dm E7 A7

223

Dm A7 Dm A7 Dm

228

A7 Dm A7 Dm A7 Dm

## Післямова

У своїй роботі автор узагальнив багаторічний досвід викладання курсу дисциплін « Ансамблевий клас (баян, акордеон)», «Історія виконавства на народних інструментах» здобувачам вищої освіти ЗВО у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського і виконавський досвід роботи в Харківській обласній філармонії в складі різномірних ансамблів за участю баяна та акордеона.

Виконавська творчість на народних інструментах є важливою складовою музичного мистецтва України.

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

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

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

. В процесі вивчення дисциплін провідними завданнями повинні стати:

- інтеграція знань і вмінь, набутих студентами в процесі вивчення психолого-педагогічних (педагогіки, педагогічної психології, методики) та фахових дисциплін (теорії та історії музики, диригування, спеціального музичного інструменту тощо);
- напрацювання та постійне розширення різноманітного музичного репертуару, що має бути покладений в основі майбутньої музично-виконавської творчості;
- виховання творчого ставлення до виконавської діяльності в різних вікових ансамблевих колективах.

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

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

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

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

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

- складу. – Харків, 2001. – Вип. 3. – С. 86– 96.
15. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. – Т. 1 [гл. ред. Ю. Келдыш]. — Москва. Сов. энциклопедия, 1976. — 1103 стб.
  16. Некоторые особенности исполнительской техники в ансамбле баянов : метод. реком. [сост. Мищенко Александр Владимирович]; Харьк. гос. ин-т искусств им. И. П. Котляревского. — Харьков : ХИИ, 1989. — 20 с.
  17. Польская И. И. Камерный ансамбль: теоретико-культурологические аспекты : дис. ... д-ра искусствовед. : 17.00.03 / Ирина Ильинична Польская. — Харьков, 2003. — 435 с.
  18. Снедков І. І. Ансамбль у навчальному процесі та концертній практиці : навч. посібник / І. І. Снедков. — Тернопіль : Богдан, 2010. — 60 с.
  19. Снедков І. І. Фундатори харківської баянної школи / І. Снедков // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річ. каф. нар. інструм. Київ. консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського [зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Микола Андрійович Давидов]. — Київ, 2010. — С. 42-51.
  20. Снедков І. І.; Снедкова Л.А. Професійне народно-інструментальне виконавство: сучасний аспект / Зоряний час: Нариси до 95-річчя утворення ХНУМ імені І.П.Котляревського [ред.упоряд. Г.І. Гінзбург]. — Харків : Вид-во ТОВ « С.А.М.», 2012. — С. 94-127.
  21. Снедков І. І. Фундатори харківської баянної школи / І. Снедков // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції : до 70-річ. каф. нар. інструментів Київ. консерваторії (НМАУ) ім. П. І. Чайковського [зб. наук. ст.; ред.-упоряд. Микола Андрійович Давидов]. — Київ, 2010. — С. 42-51.
  22. Снедкова Л.А. Історико-виконавський досвід ансамблевого музикування за участю баяна та акордеона в Слобожанщині ХХ – ХХІ століть): дис... канд. мист.: 17.00.03 / Харьк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2013. 222 с.
  23. Снедкова Л. Історико-соціальні передумови розвитку ансамблевого музикування на Слобожанщині / Людмила Снедкова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харьк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — Вип. 32 : Когнітивне музикознавство–2. — С. 196-205.
  24. Снедкова Л.А. Народно-інструментальне мистецтво Харкова: здобутки та проблеми // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди [Текст]: матеріали міжнар. наук.-теор. конф., 3-4 квітня 2008 р. / Харьк. держ. акад. культури [заг. ред. В. М. Шейка; відп. ред. І. І. Польська]. — Харків : ХДАК, 2008. — С. 65-66.
  25. Снедкова Л. . Сучасне ансамблеве музикування за участі баяна та акордеона в Слобожанщині / Людмила Снедкова // Вісник Харківської

- державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2012. — Вип. 5. – С.157-161.
- 26.Снедкова Л.А.,Сідоряк В.М., Співак В.О.«Споріднені інструменти в навчальному народно-інструментальному ансамблі». Методичні настанови. ФОП- Петров В.В.Харків. 2020, — 70с.
27. Трофимчук О. І. Темброва еволюція в українській народно-оркестровій музиці: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Олег Ігорович Трофимчук. — Рівне, 2006. — 193 с.
- 28.Ушенин В. Работа со смешанным ансамблем русских народных инструментов в вузе. – М.: ин-т Гнесиных, 1984, в.74
- 29.Харченко. А. Развитие ансамблевого искусства исполнения на народных инструментах (во второй половине XX века) на Харьковщине : магистерская работа (научн.рук. Ю. В. Николаевская). – Харьков, ХНУМ им. И. П. Котляревского, 2005. – 69 с.

*Навчальне видання*

Людмила СНЄДКОВА

Ансамблі  
баяністів-акордеоністів у навчальному процесі  
та виробничій практиці

Частина 2  
Його величність «ВАЛЬС»

Навчально-методичний посібник

Друкується в авторській редакції

Комп'ютерний набір *Снедкова Л.А.*

Художнє оформлення *Снедков А.І.*