Міністерство освіти і науки України
Волинський національний університет імені Лесі Українки

П. Й. Шиманський

Грає інструментальний ансамбль «Експромт» Фрагменти з опери А. П'яццолли «Марія де Буенос-Айрес»

Навчально-репертуарний посібник
для студентів мистецьких закладів I-IV рівнів акредитації
спеціальності «Музичне мистецтво»

Частина 3

Луцьк
Вежа-Друк
2024

УДК 780.8:785.7(075.8)
Ш 61

Рекомендовано до друку науково-методичною радою Волинського національного університету імені Лесі Українки
(*протокол № 10 від 21 червня 2022 р.*)

Рецензенти:

Коменда О. І. – доктор мистецтвознавства, в. о. професора кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Кашаюк В. М. – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки .

Ш 61 **Шиманський П. Й.**
Грає інструментальний ансамбль «Експромт» Фрагменти з опери А. П'яццолли «Марія де Буенос-Айрес»: навч.-реперт. посіб. Для студ. мист. навч. закл. І-ІV рівнів акредитації спец. 025 «Музичне мистецтво» / П. Й. Шиманський. – Луцьк: Вежа-Друк, 2024. – 246 с.

ISMN 979-0-9007158-9-0

У навчально-репертуарному посібнику Грає інструментальний ансамбль «Експромт». Фрагменти з опери А. П'яццолли «Марія де Буенос-Айрес» пропонуються аранжування А. П'яццолли направлені на виховання вмінь і навичок, які повинні сформуватись у процесі навчання (інтонаційна впевненість та самостійність, єдина манера гри та почуття ансамблевої рівноваги, сценічна культура тощо)

Fragments from the Ástor Piazzolla’s opera «María de Buenos Aires» are aimed at the education of skills and abilities that should be formed during the learning process (intonation confidence and independence, a single manner of playing and a sense of ensemble balance, stage culture, etc.)

УДК 780.8:785.7(075.8)

ISMN 979-0-9007158-9-0
© Шиманський П. Й., 2024

Зміст

Передмова 4
Alevare 11
Tema de Maria 55
Milonga carrieguera (por María la Niña) 90
Contramilonga a la funerala 96
Tangata del Alba 134
Allegro tangabile 175
Milonga de la anunciacion 216
Список використаних джерел 246

Передмова

У 1965-му році відомий аргентинський астролог Орангел пророкував Астору П'яццоллі, що через два роки життєво важливий для нього задум постукає у його двері. І дійсно, у 1967-му уругвайський поет Орасіо Феррер постукав у двері композитора, адже дверний дзвінок не працював. На той час Орасіо Феррер завершив роботу над збіркою «Romancero Canyengue», що для Астора П'яццолли стала відкриттям Орасіо як поета. До того часу композитор знав того лише як редактора та ілюстратора журналу «Tangueando», в якому висвітлювався розвиток танго нуево. Прочитавши нову збірку Орасіо, Астор тут же зателефонував йому. «Ці вірші, – сказав він, – виражають те, чого я прагну в музиці. Нам необхідно працювати разом». Це запрошення привело до співпраці поета і композитора, що тривала з кінця 1967-го до прем'єри «Марія де Буенос-Айрес» у травні 1968-го року.

1968-й був роком, у якому в більшості країн Західної та Східної Європи ширилися студентські демонстрації, а у Північній Америці — марші на захист громадянських прав, демонстрації проти війни у В'єтнамі, рухи гіппі, геїв, феміністок, марші захисників екології. Все це буквально спалахнуло в один момент. У Аргентині на той час влада перебувала в руках генерала Хуана Карлоса Онганіа. Він захопив її у 1966 році шляхом військового перевороту, і на той час уже проводив репресії проти різних форм «аморальності» — міні-спідниць, довгого волосся та інших вседозволеностей авангарду. Наприклад, в 1968 році цензура заборонила прем'єру оперу Альберта Гінастери «Бомарцо» за її сексуальний зміст. Ось культурний контекст, у якому Астор П'яццолла і Орасіо Феррер знайшли один одного, щоб писати «Марію де Буенос-Айрес». Лібрето було зроблено з посиланням до бітлів, гіппі та дівчат в синіх джинсах, що в певному сенсі надало п'єсі лівизни.

У оригінальній постановці «Марії де Буенос-Айрес» було використано мультимедійні експерименти того часу — кадри, узяті як з плівок, так і з діапозитивів Адольфо Броновського, що були спроєктовані на задник сцени за

допомогою прожекторів. Кінець 1960-х демонстрував появу численних нових арт-форм, серед яких не лише світлові шоу, але також, наприклад, рок-опера і концептуальний альбом. «Марія де Буенос-Айрес» так само вийшла за межі традиційних форм. П'яццолла і Феррер описали її як оперіту. Багато хто був схильний сприймати все це в значенні малої опери чи оперети, й чимало постановок трактували всі ці жанри як одне й те ж, включно з танцями, уведенням нових сюжетних ліній, дійових осіб чи підсюжетів. Однак такі спроби були породжені нерозумінням. Феррер переказав розмову з П'яццоллою, яка відбулася між ними в період виникнення задуму, з якої він запам'ятав таке:

Що це? Я не можу збагнути. З одного боку, це трохи схоже на ораторію, з іншого – на кантату, але це — ні те, ні інше, це не мюзикл, тим більше це не опера. У мене є ідея — дивись — це не опера навіть за найширшого розмаху уяви, однак це опера в сенсі роботи, витвору чи споруди. Те, що ми написали, може бути названо маленькою роботою чи маленькою спорудою — тож чому ми не можемо назвати це оперіта?

І Феррар, і П'яццолла, обоє розуміли, що річ, яку вони створили, знаходиться поза межами традиційного жанру. Тож якщо в цієї п'єси і були попередники, то це — «Тригрошова опера» Курта Вайля і Бертольда Брехта та «Вестсайдська історія» Леонарда Бернстайна і Стівена Сондгайма (дійовими особами «Тригрошової опери», як і «Марії де Буенос-Айрес», є сутенери, злодії, жебраки, тоді як «Вестсайдська історія» навіть має героїню, що носить ім'я Марія).

«Марія де Буенос-Айрес» вперше була виконана в Буенос-Айресі, власне в тій його частині, що називалася «La Planeta». Критики були налаштовані вороже, глядачі спостерігали за виставою звіддаля, збентежені незрозумілим лібрето і сюрреалістичним сюжетом. У результаті постановка принесла і П'яццоллі, і Ферреру суттєві матеріальні збитки. Жоден з них, проте, не сумнівався в якості їхньої оперіти. Танго нуево П'яццолли, тим більше, починаючи з 1955-го року, відтоді, як він повернувся до Буенос-Айреса після

навчання у Наді Буланже, увібрало у себе, крім стилю кабаре, в якому П'яццолла формувався як музикант у 1930–1940-х, численні класичні й джазові елементи. У такий спосіб у «Марію де Буенос-Айрес» проникли фуги і токати, розташовані там поряд з широко представленими жанрами аргентинської традиційної музики, зокрема, такими як мілонга, каніенге, кандомбе та діалоги-спаринги, притаманні пісенній традиції пайядів. Інструментальний склад теж був вирішений в діапазоні від традиційних для танго інструментів – флейти, акустичної гітари, скрипки і бандонеона — до більш сучасного звукового світу вібрафона, електрогітари та перкусії.

Лібрето Орасіо Феррера – високо поетичне. Коли його критикували за те, що воно було занадто складним і незрозумілим, Феррер відповідав, що він не прагнув бути зрозумілим, однак мав на меті передати емоцію і атмосферу. У іншому інтерв'ю він сказав: «Поезія призначена не для того, щоб бути прочитаною, а для того, щоб бути продекламованою. Вона схожа на музику ... Читання поезії подібне до читання партитури; це щось, що відбувається в повітрі, а не на папері». Як і у будь-якого письменника, впливи в поезії Орасіо Феррера є численними і різноманітними, однак вплив Федеріка Гарсії Лорки є в ній визначальним: специфічна поезія Лорки надає їй особливого сюрреалістичного відбитку. Назва збірки Орасіо про життя низів Буенос-Айреса «Romancero Canyengue» адресує уяву читача до збірки Лорки «Romancero Gitano» (Циганські романсеро). З іншого боку, міфологізована Феррером культура вуличного кримінального світу наслідує шлях Хосе Луїса Борхеса, що підносить міфічних ґанґстерів минулого до статусу епічних героїв:

Where are those who felt no hatred,
lust for money or love
But lived and died by the knife?
Although these vicious daggers —
or that other dagger,
Time itself, have been lost in the mud,

Today, beyond time and ill-fated death,
Those dead people live on in tango. (Tango, 1958)

«Марія де Буенос-Айрес» була написана протягом кількох місяців одразу після релізу дев'ятого альбому «Бітлз» «Magical Mistery Tour» (Чарівна таємнича мандрівка), який вважають піком психоделічного року у творчості гурту. Хоча галюциногенна перкусія і не брала жодної участі у творчому процесі Феррера, однак його сюрреалістичне лібрето виглядало таким, що немов дихало повітрям тогочасної психоделічної поп лірики, викривлення часу якої сприймалося як ремінісценія, запозичена у одного з предтеч психоделії Льюїса Керролла. Наприклад, протягом оперіти головна дійова особа Марія проживає цілих півтора життя (народження, смерть, воскресіння і народження доньки), в той час, як для інших персонажів все це відбувається протягом кількох днів.

Однією з вражаючих особливостей мови Феррера є зближення лунфардо — кримінального вуличного сленгу Буенос-Айреса — з біблійною мовою і адресуваннями до релігійних та оккультних ритуалів. Він уводить чимало алюзій, що характеризують особливе вуличне життя Буенос-Айреса — в плані згадування азартних ігор, кінних перегонів, поетів танго минулого (Енріке Дісчеполо, Оліверіо Хірондо), знакових місць міста, використовуючи не лише лунфардо, але й численні неологізми.

Хто така Марія? Феррер часто казав, що вона – відображення Буенос-Айреса. Вона тісно пов'язана з танго (María tango, slum María, María night, María fatal passion, María of love, of Buenos Aires, that's me!). У певному відношенні її смерть і воскресіння відображають процес втрати пристойності, притаманної танго у 1950–1960-х роках, зокрема, в якомусь сенсі, власне, навіть тимчасовий занепад цього жанру, але й подальший його перевинахід авторами оперети. Однак на глибшому рівні образ Марії не звужується до такої описової інтерпретації. Певним чином, вона є квінтесенцією її міста (I am my city!), вуличної культури танго, і в той самий час вона неодноразово описана за

посередництвом асоціацій з Дівою Марією та Ісусом Христом. Більше ніж випадковим в образі Марії є вираження нею самої сутності жіночого, хоча, незважаючи на жодні високі асоціації, її героїня — фатально зіпсована міською культурою кабаре (зокрема, і через зв'язок з «аморальним» бандонеоном): культура кабаре світить крізь неї більше, ніж сутнісна не зіпсутість Марії (and yet, the heart/ Has refused to be worse).

Що відбувається в оперіті? Марія народжується в бідній родині у передмісті. Вона виростає і приходить у місто, потрапляючи до злочинного світу кабаре, світу злодіїв старих водостічних труб, світу власників борделів, кишенькових злодіїв, повій і сутенерів, де весь світ постає перед нею зі зворотнього боку. На додачу до всього, бандонеон розбещує Марію, в помсту за що Дуенде розрізає його (бандонеон) посередині (verse like a pickaxe). Марія помирає і потрапляє до пекла (There goes María's shadow to her other hell…). Її Тінь бродить навколо міста і в одному з інфернальних циклів зустрічає хор психоаналітиків. Одному з них вона відкриває свою травму зростання в бідності (Of the endless greys of the past/I can only remember/That one cruel mystery that screamed at me:/"Be born!"). На цьому етапі оповідання в нього вже всією своєю особою вступає оповідач Дуенде: засидівшись у місцевому магічному барі після втрати обожнюваної героїні його оповідання, він звертає увагу на трьох п'яних маріонеток, які вирішили допомогти йому, принісши звістку про народження нової Марії. Маріонетки шалено мчать вулицями Буенос-Айреса у пошуках можливості зачаття дитини для Тіні Марії (run amok in the streets of Buenos Aires, looking for the seed of a child for the Shadow of María). Незабаром Тінь Марії починає народжувати. Поряд муляри-будівельники і замішувачі спагеті: вони трясуться і галюцинують від страху споглядання несподіваного чуда ("What have they put in the drinks that/There's a gang of little stars where the olives used to be?"). Нова Марія народилась. Перша половина оперіти, таким чином, як бачимо, сповнена Великодніх алюзій, що проявляють себе через страждання і смерть Марії (можна сказати, що все це є метафорою Великої П'ятниці). Друга частина твору починається з моменту

потрапляння Марії у пекло, однак потім дія розвивається в напрямку до її воскресіння, звіщання чуда і народження нової Марії, що сприймаються глядачами як звучання Різдвяних дзвіночків.

Образи оперіти є швидкоплинними, фантастичними, і для переважної частини глядачів вони то з'являються, то зникають упродовж усієї п'єси: Сонний Горобець (на лунфардо горобець означає погану людину), пайядор (аргентинець, мандрівний співак), Голос Тієї Неділі, Чоловіки, які повертаються з Містерії, злодії старих водостічних труб, власники борделів, психоаналітики, Три Маріонетки, Сп'янілі від Речей, Магічні Муляри-Будівельники, замішувачі спагеті, глядачі. Лише два персонажі проходять крізь усю п'єсу від її початку і до кінця – це Марія у всій повноті свого образу (зокрема, й трансформована смертю, чим означено кінець першої дії, у Тінь Марії) і цілковито розмовний персонаж Дуенде — дух, що у першій частині оперіти оповідає історію, але у другій вже вступає в дію як реальна істота, допомагаючи у такий спосіб керувати сюжетом. На прем'єрі у 1968 році, але також і чимало разів після того партію Дунде в оперіті виконував особисто Орасіо Феррер. Таким чином виникало накладання між реальним життям письменника і життям персонажа, якого він сам створив і роль якого виконував: обоє обожнювали Марію і все, що було пов'язано з нею; обоє були оповідачами; і обоє — діючими силами, агентами її воскресіння, а, отже, і агентами відродження культури танго, яке було її невід'ємною частиною.

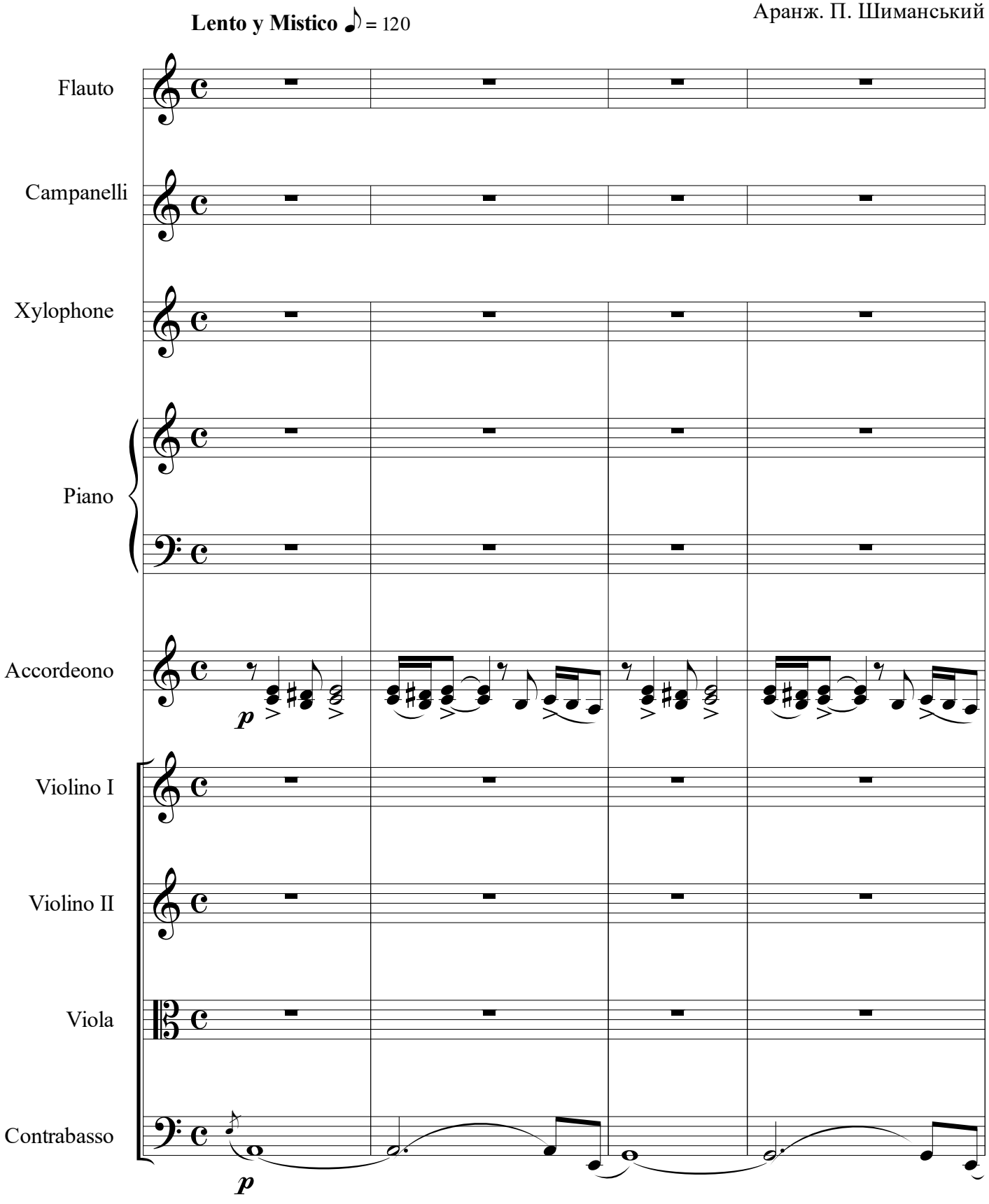
Після «Марії де Буенос-Айрес» П'яццолла і Феррер продовжували працювати разом, однак переважно над окремими піснями, такими, наприклад, як напрочуд успішна «Balada para un loco» (Балада для божевільного). Єдиною їхньою іншою роботою для сцени була створена у 1971 році ораторія «El pueblo joven» (Молоде містечко), написана на замовлення німецького телебачення (Saarbrücken's Channel 2). Феррер продовжував компонувати сценічні ораторії, однак вже з іншими композиторами, такими як Орасіо Сальган чи Хуан Хосе Мосаліні. У 1976 році Феррер переїхав на квартиру поряд з отелем Алвеар, розташовану у одному з престижних районів Буенос-Айреса під назвою

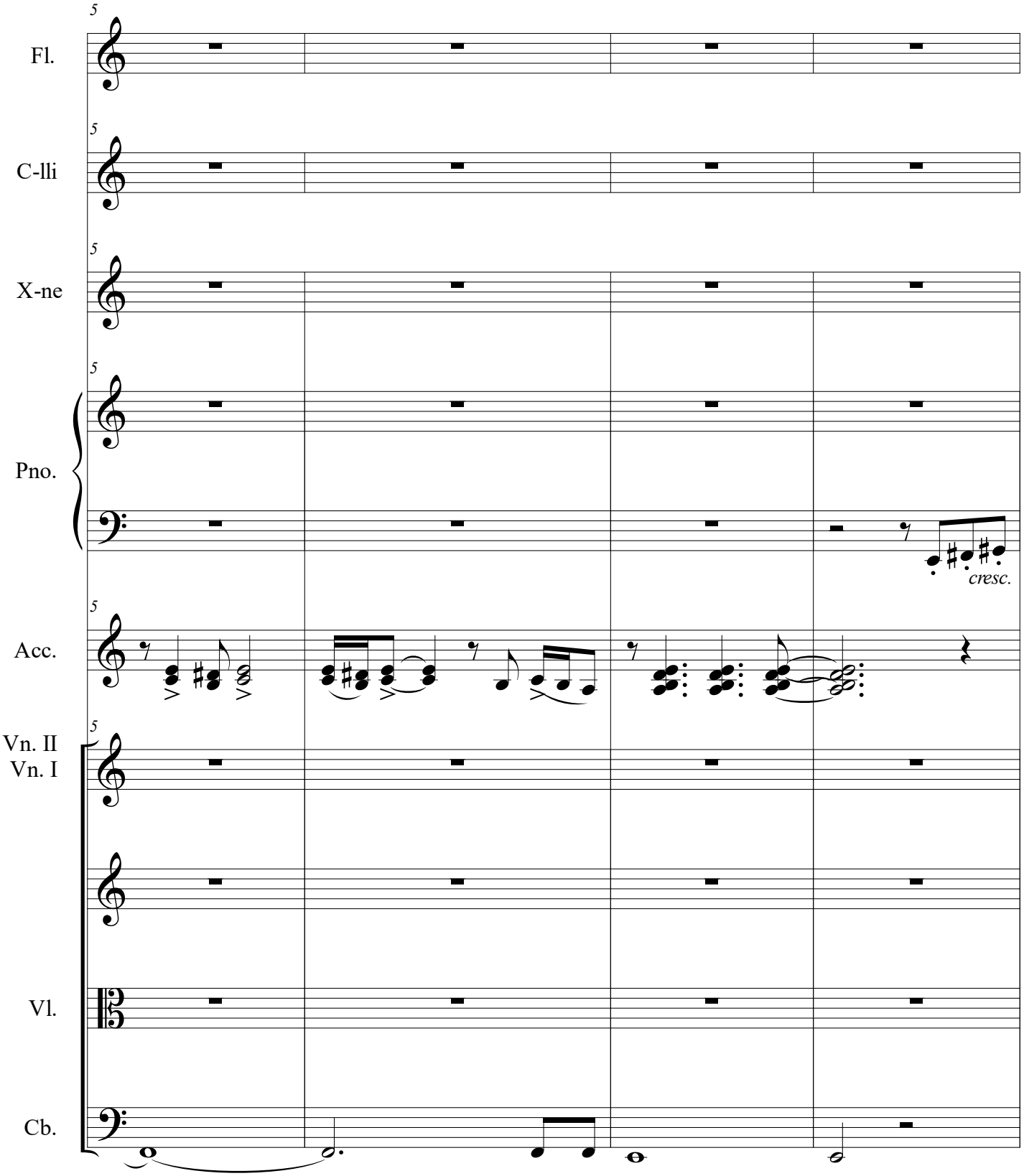
Реколета. Анекдот розповідає, що тамтешні відвідувачі час від часу мали змогу його спостерігати: бачили, як він спускався до готельного бару, декламуючи пасажі з «Марії де Буенос-Айрес», після чого на деякий час зникав, щоб невдовзі з'явитися знову. Вочевидь, для нього все ще було спокусою уявляти себе Дуенде, який прийшов до магічного бару з оперіти, прийшов для того, щоб розповісти присутнім казку про втрачену тінь і в своєму пияцтві й далі продовжувати кликати її (Came along to tell the tale –/Has lost a shadow/And, in his drunkenness, keeps calling it).

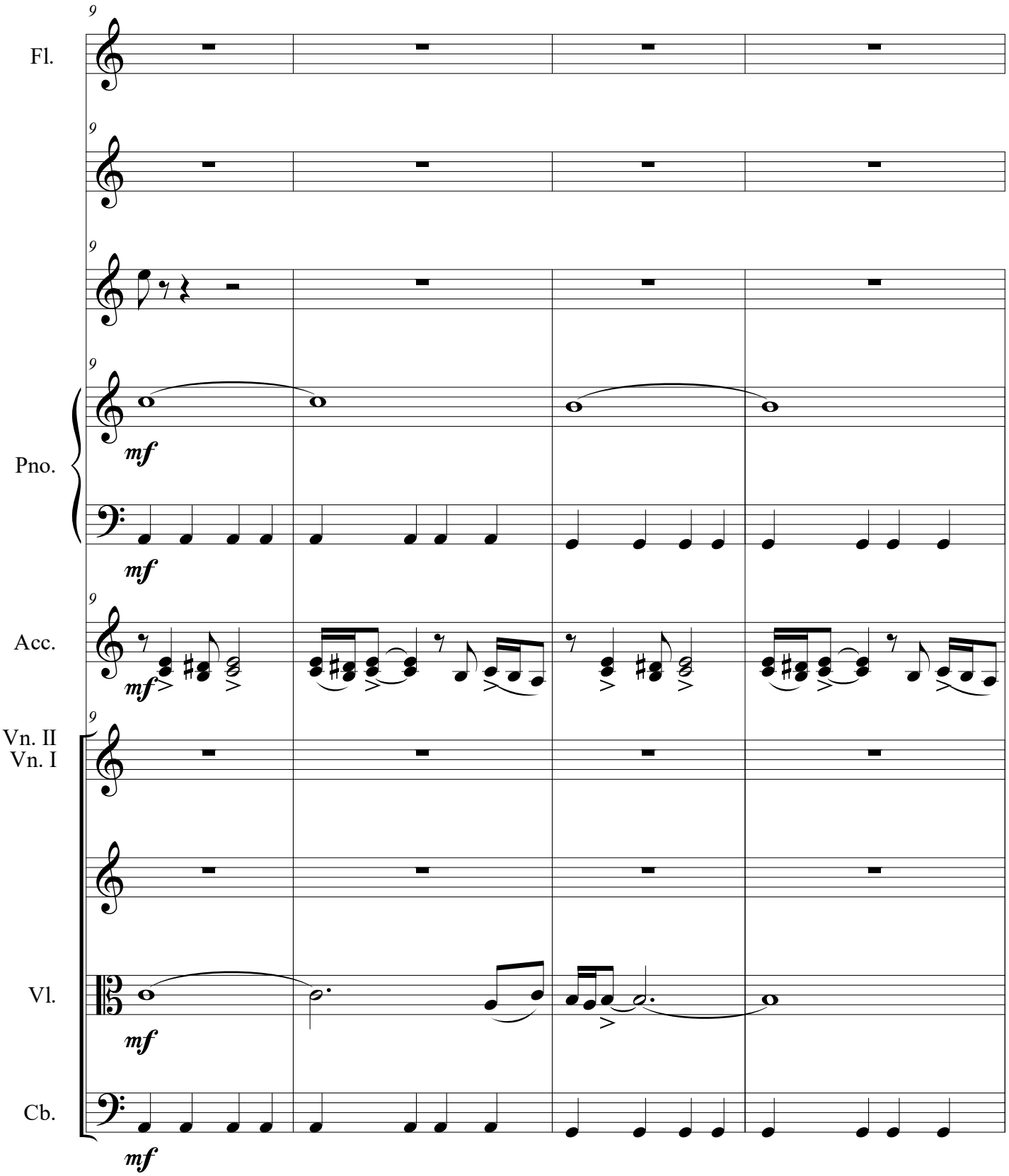
Роберт Макфолл (переклад Ольги Коменди)

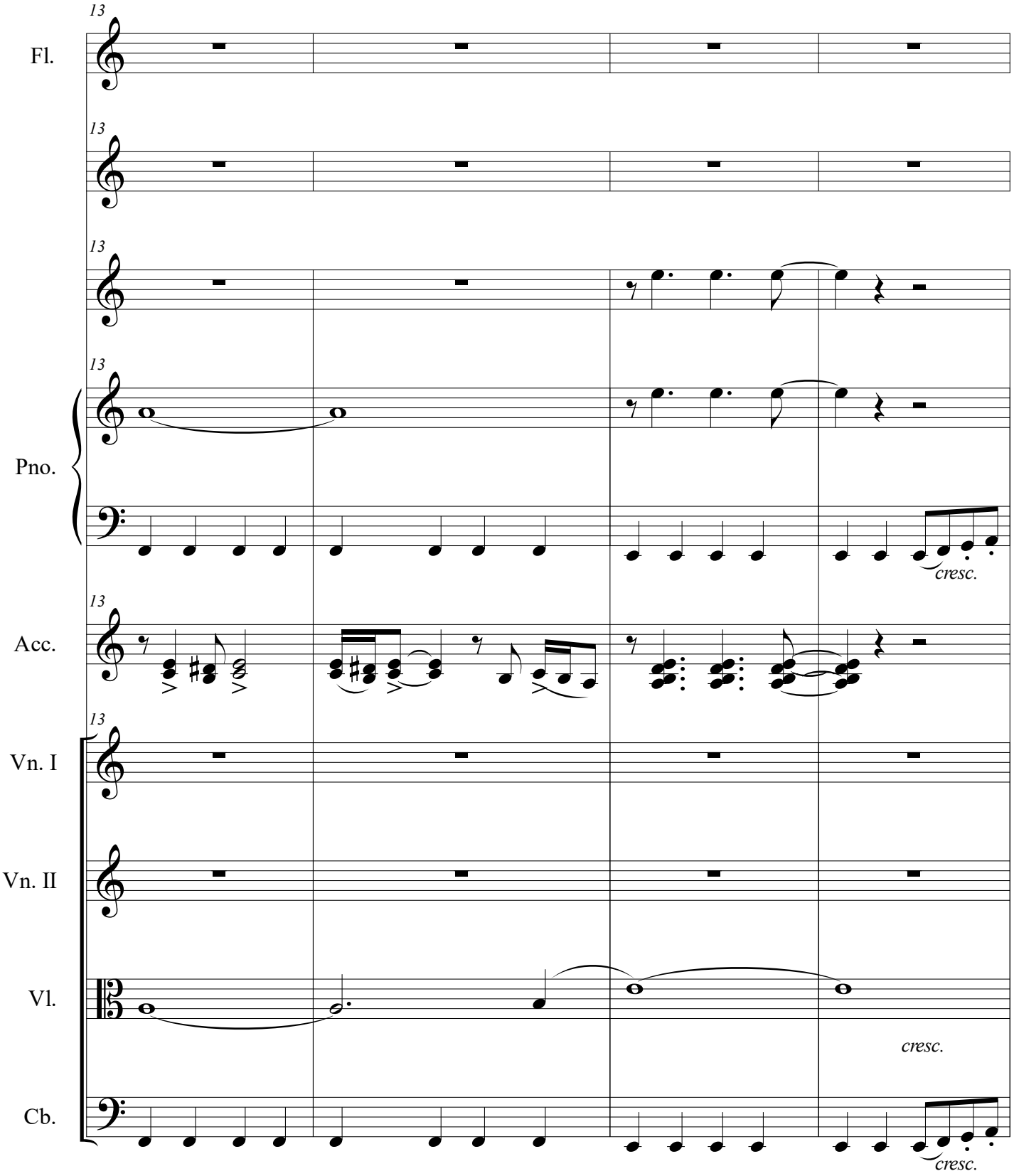
ALEVARE

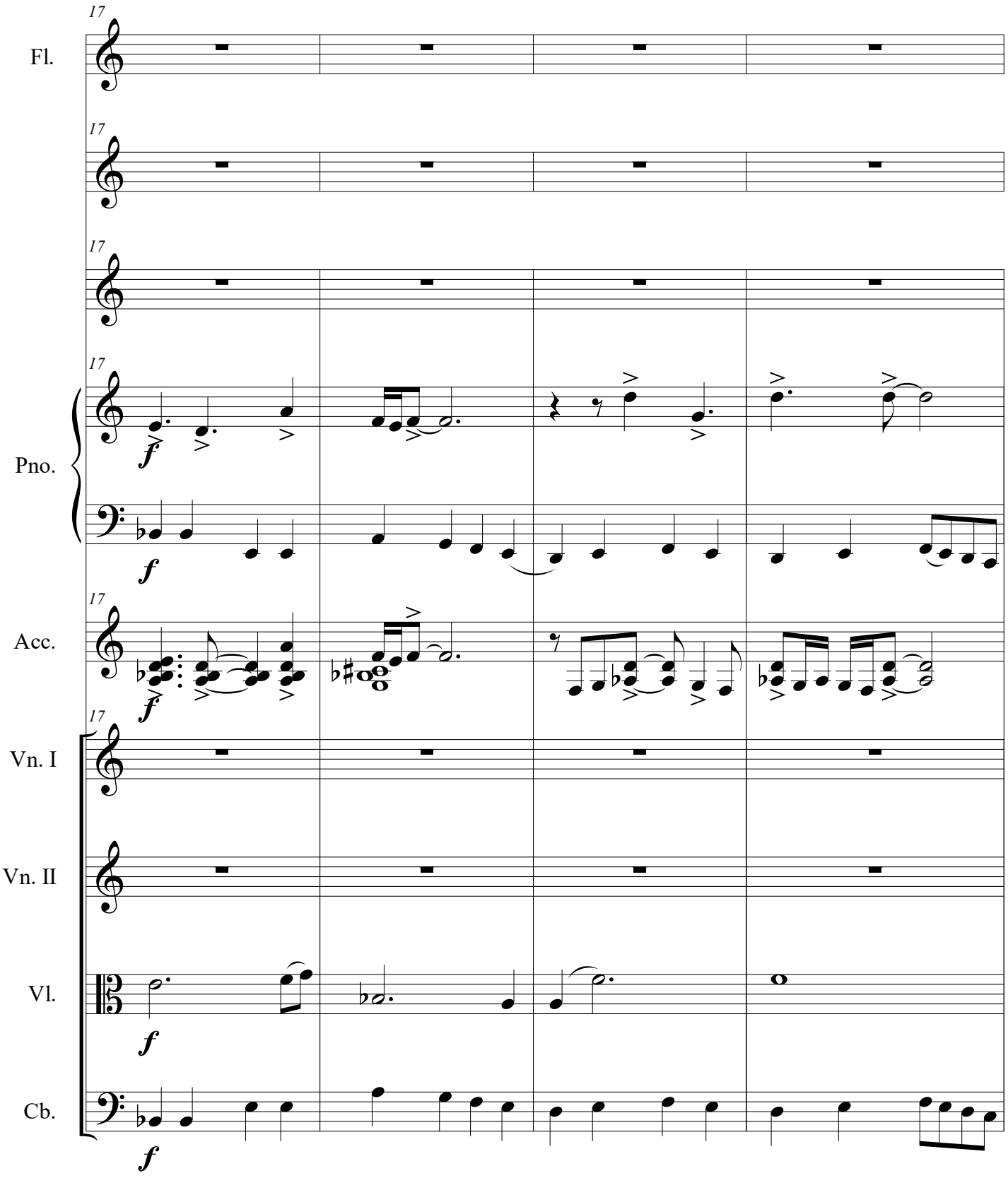
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

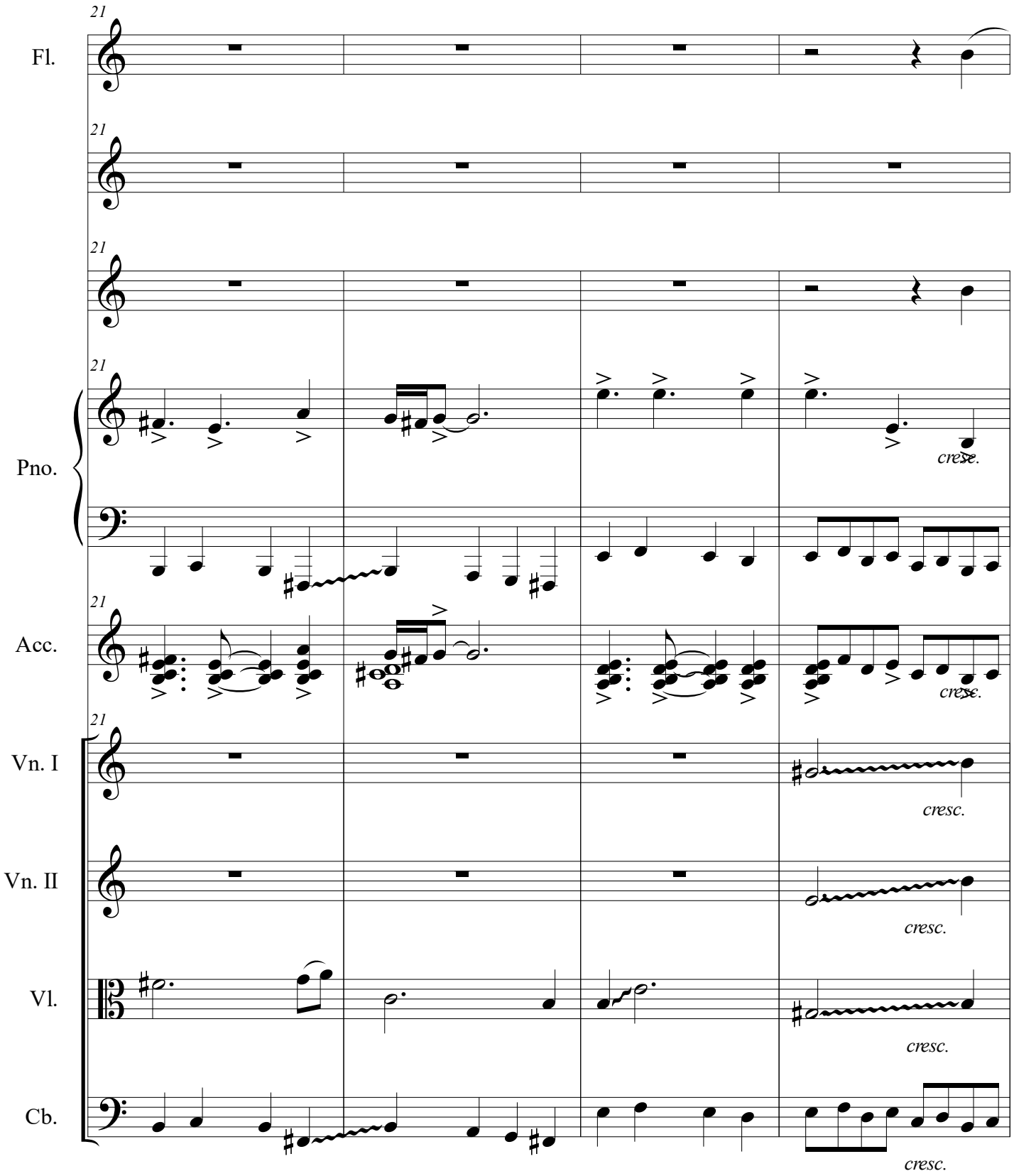


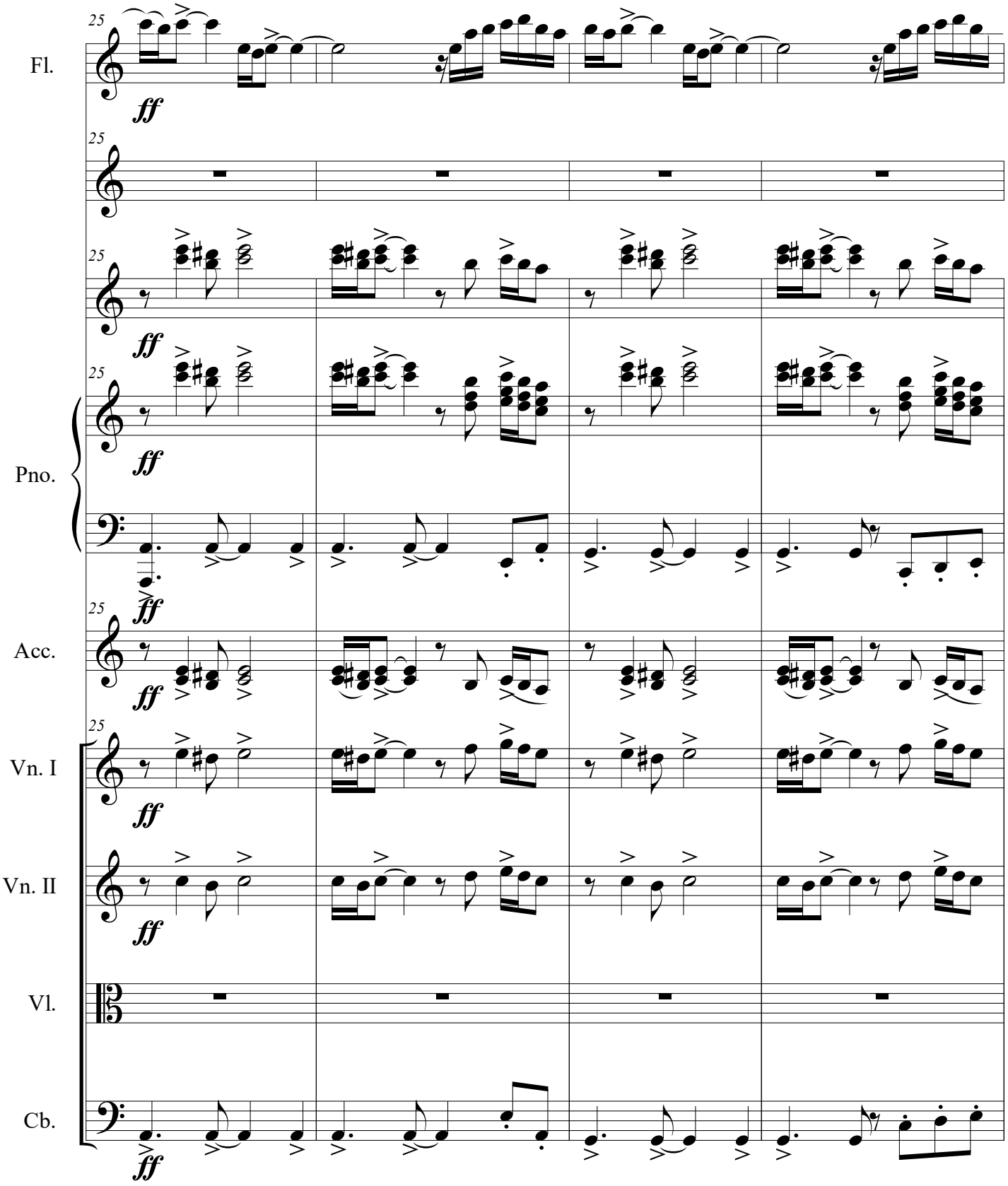

5
Fl.
5
C-lli
5
X-ne
5
Pno.
cresc.
5
Acc.
5
Vn. II
Vn. I
Vl.
Cb.

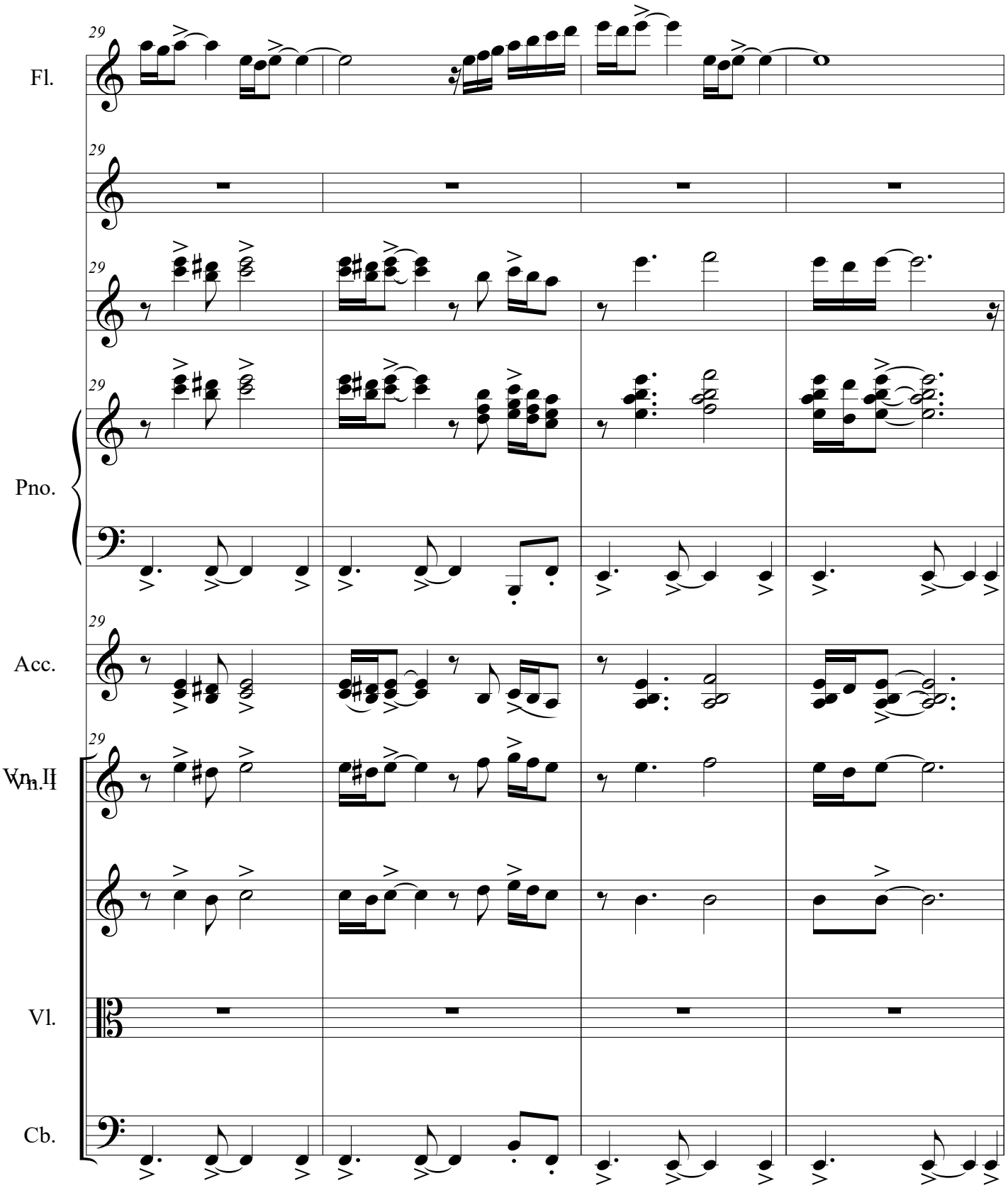

9
Fl.
9
9
9
Pno.
mf
mf
9
Acc.
mf
9
Vn. II
Vn. I
Vl.
mf
Cb.
mf

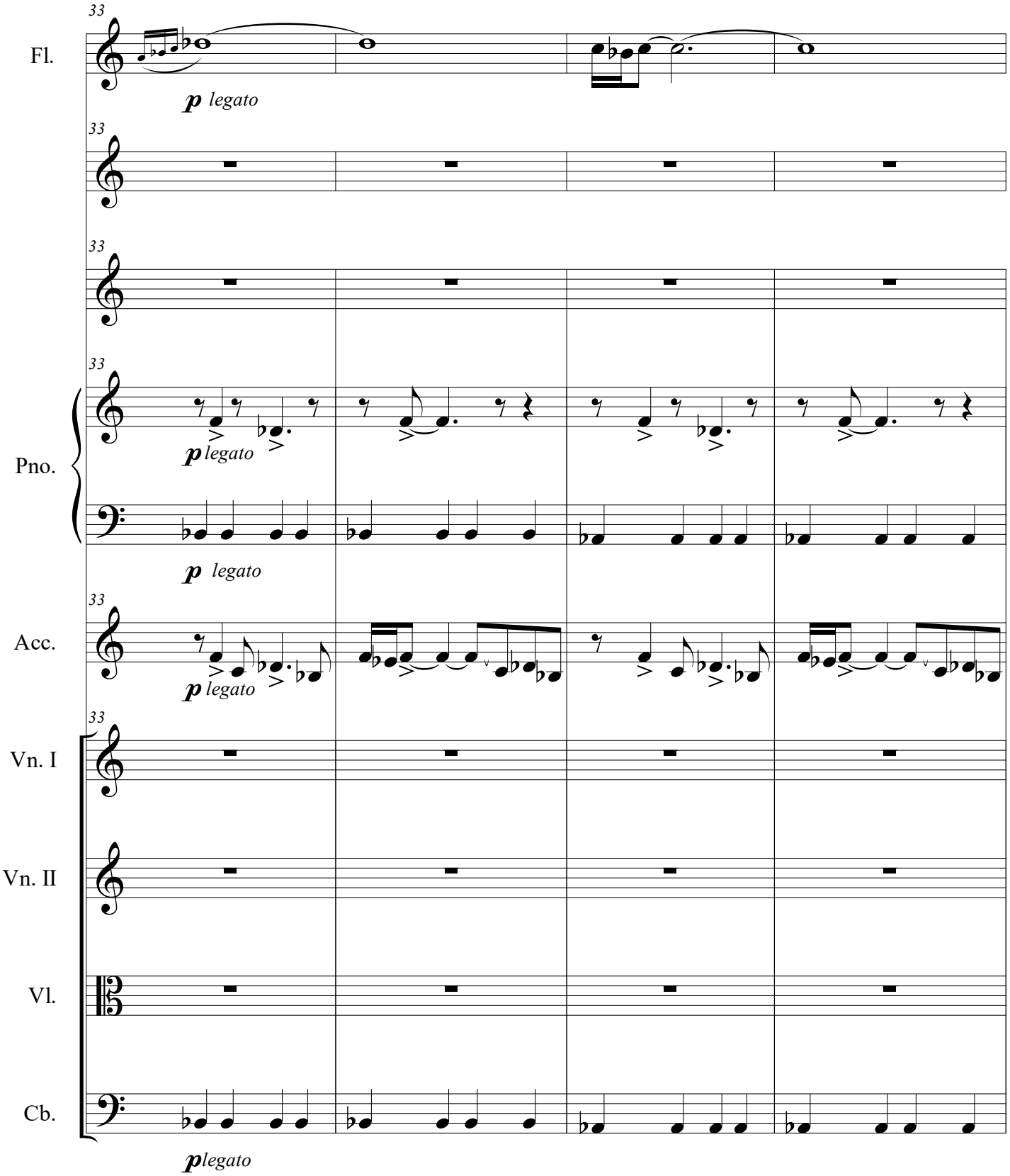

13
Fl.
13
13
13
Pno.
cresc.
13
Acc.
13
Vn. I
Vn. II
Vl.
cresc.
Cb.
cresc.

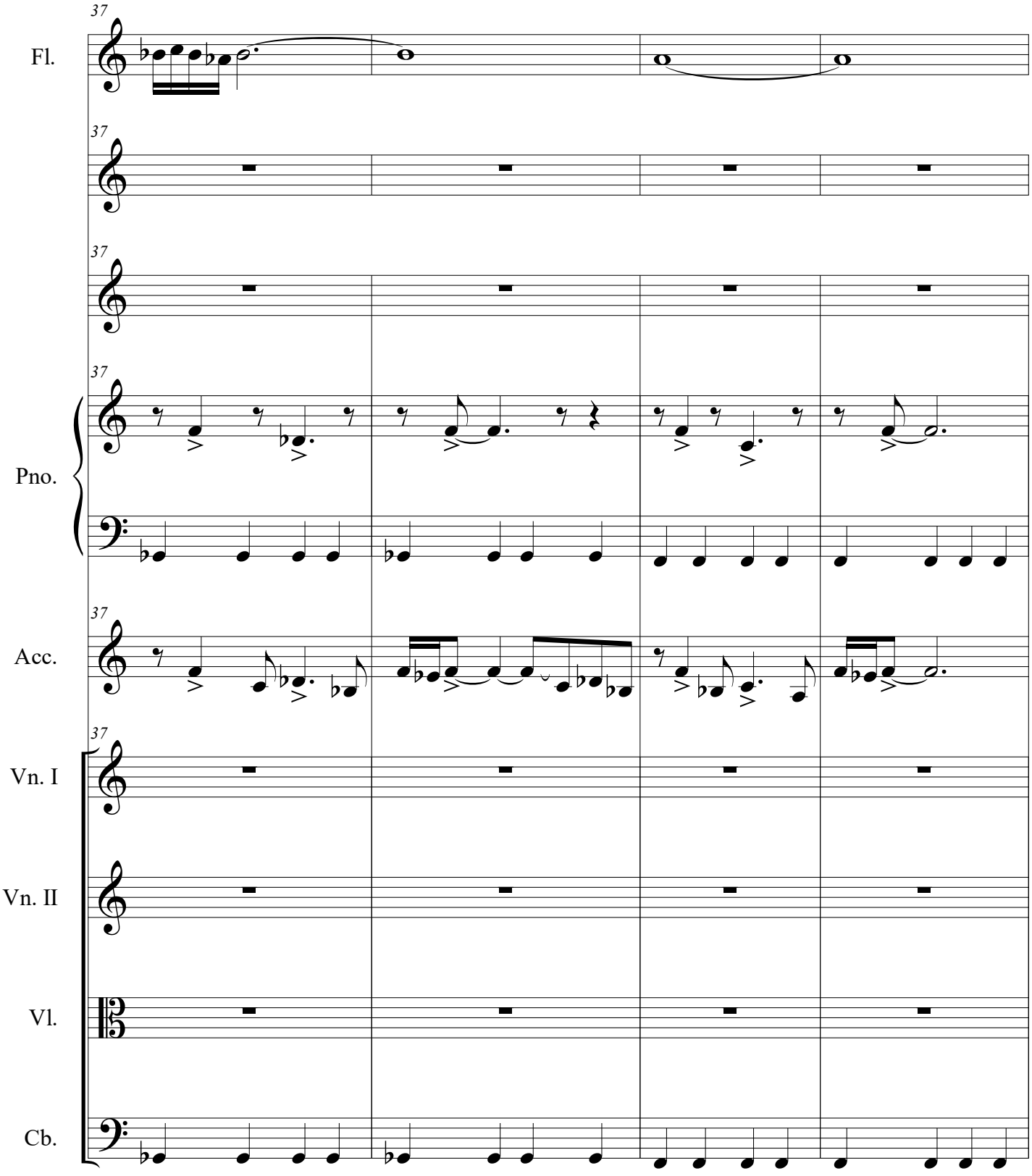

17
Fl.
17
17
17
Pno.
f
f
17
Acc.
f
17
Vn. I
Vn. II
Vl.
f
Cb.
f

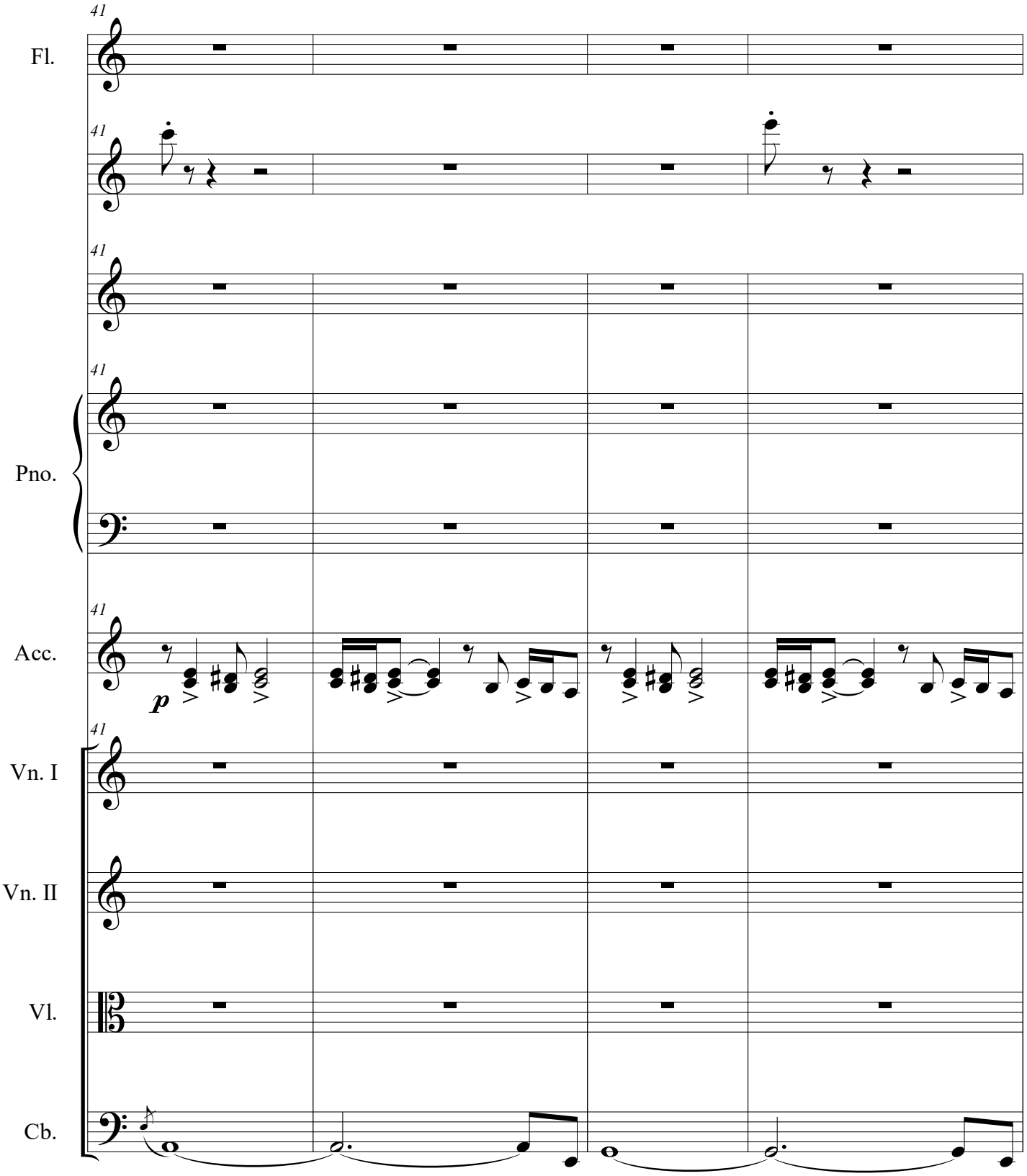

21
Fl.
21
21
21
Pno.
cresc.
21
Acc.
cresc.
21
Vn. I
cresc.
Vn. II
cresc.
Vl.
cresc.
Cb.
cresc.

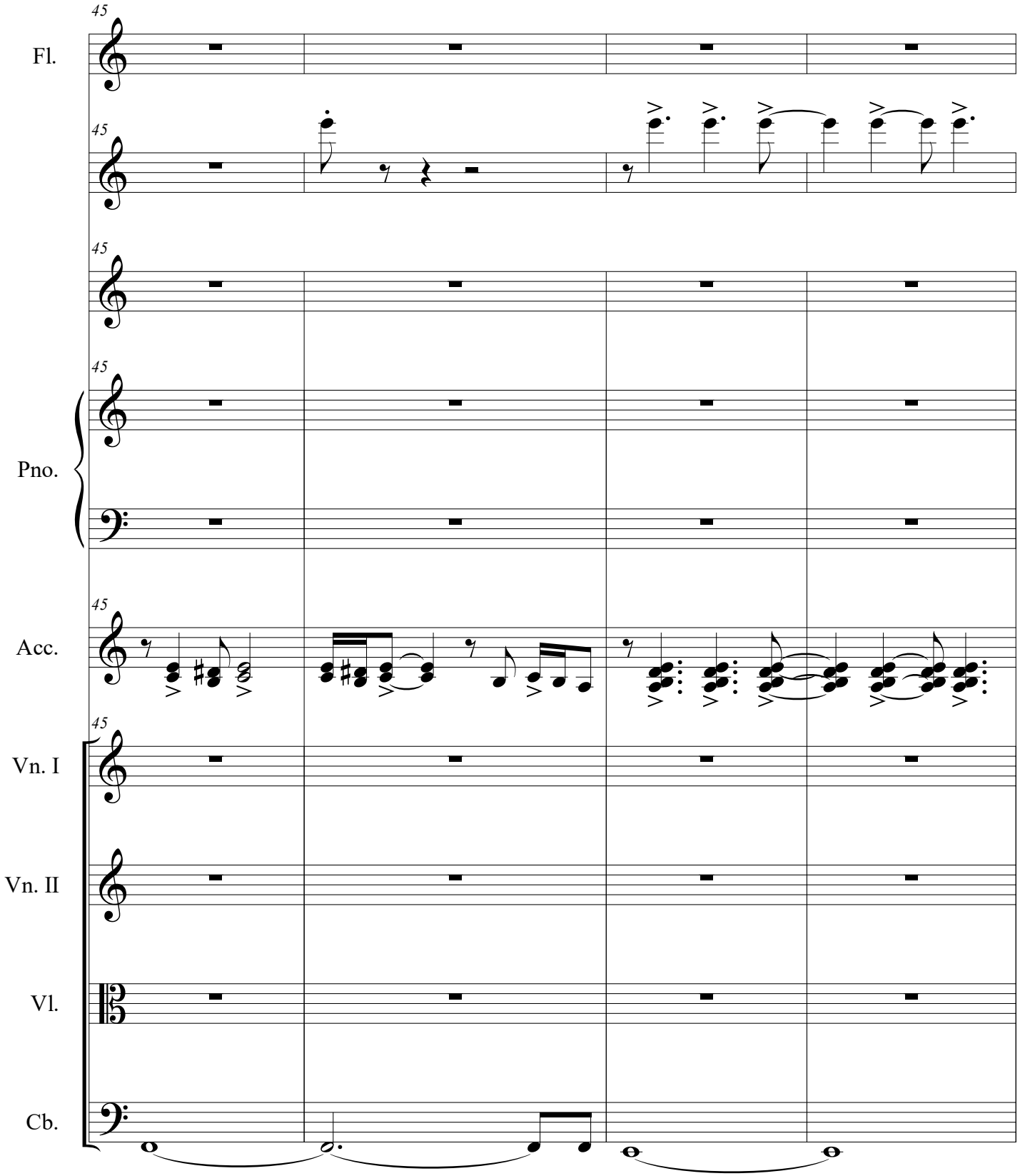

25
Fl.
ff
25
25
Pno.
ff
25
Acc.
ff
25
Vn. I
ff
Vn. II
ff
Vl.
Cb.
ff

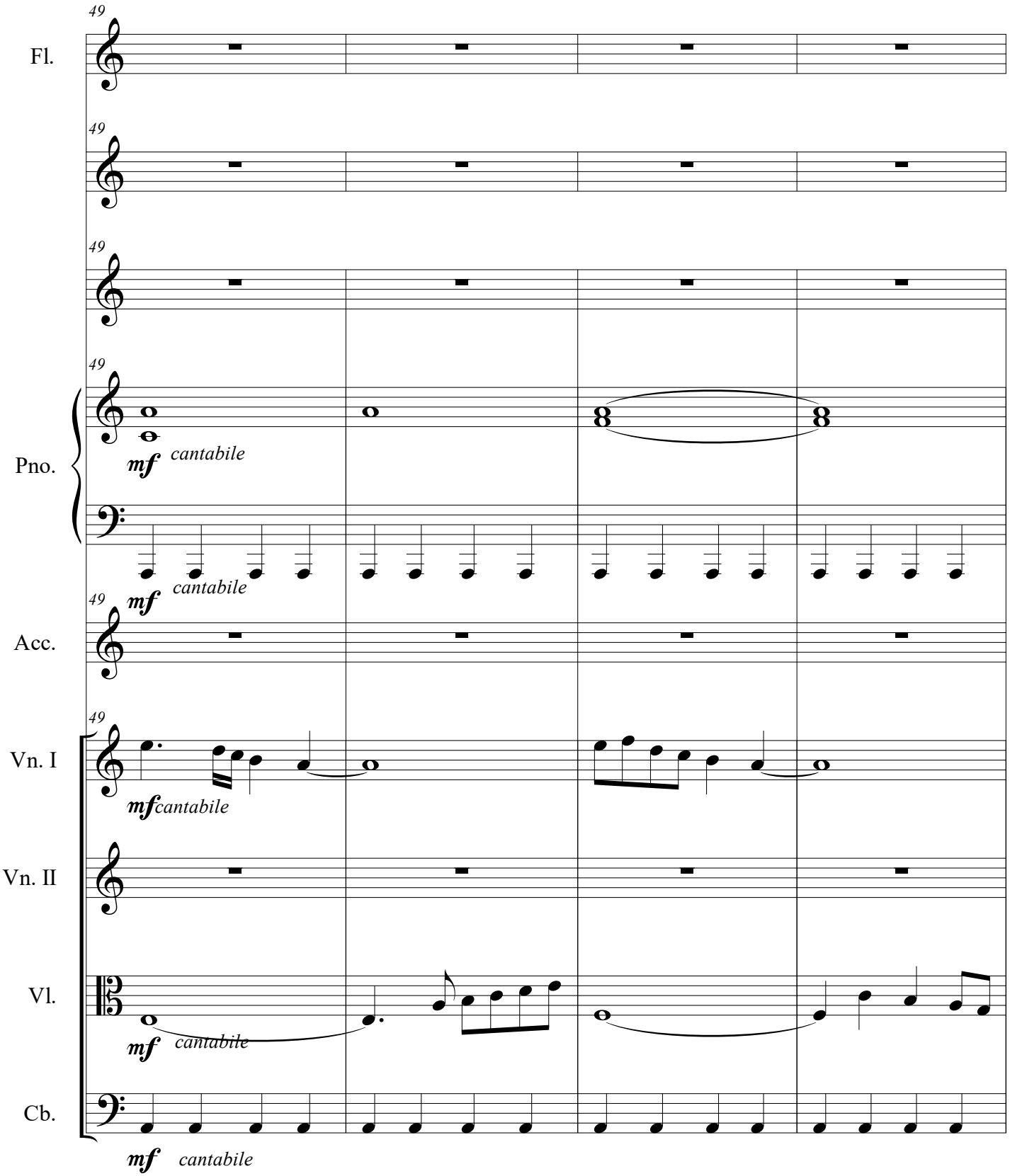

29
Fl.
29
29
29
Pno.
29
Acc.
29
Vn. II
Vl.
Cb.

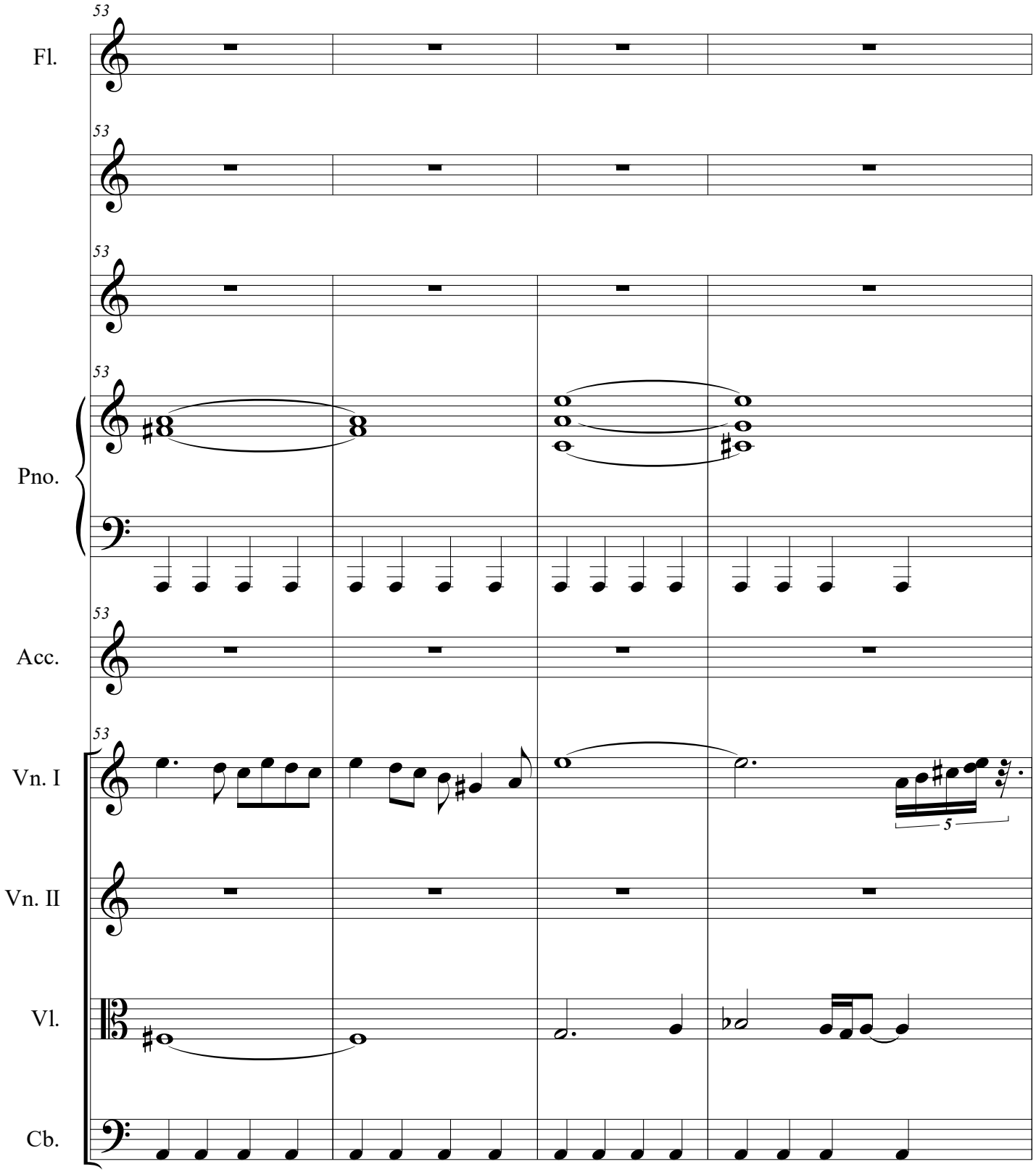

33
Fl.
p legato
33
33
33
Pno.
p legato
p legato
33
Acc.
p legato
33
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
plegato

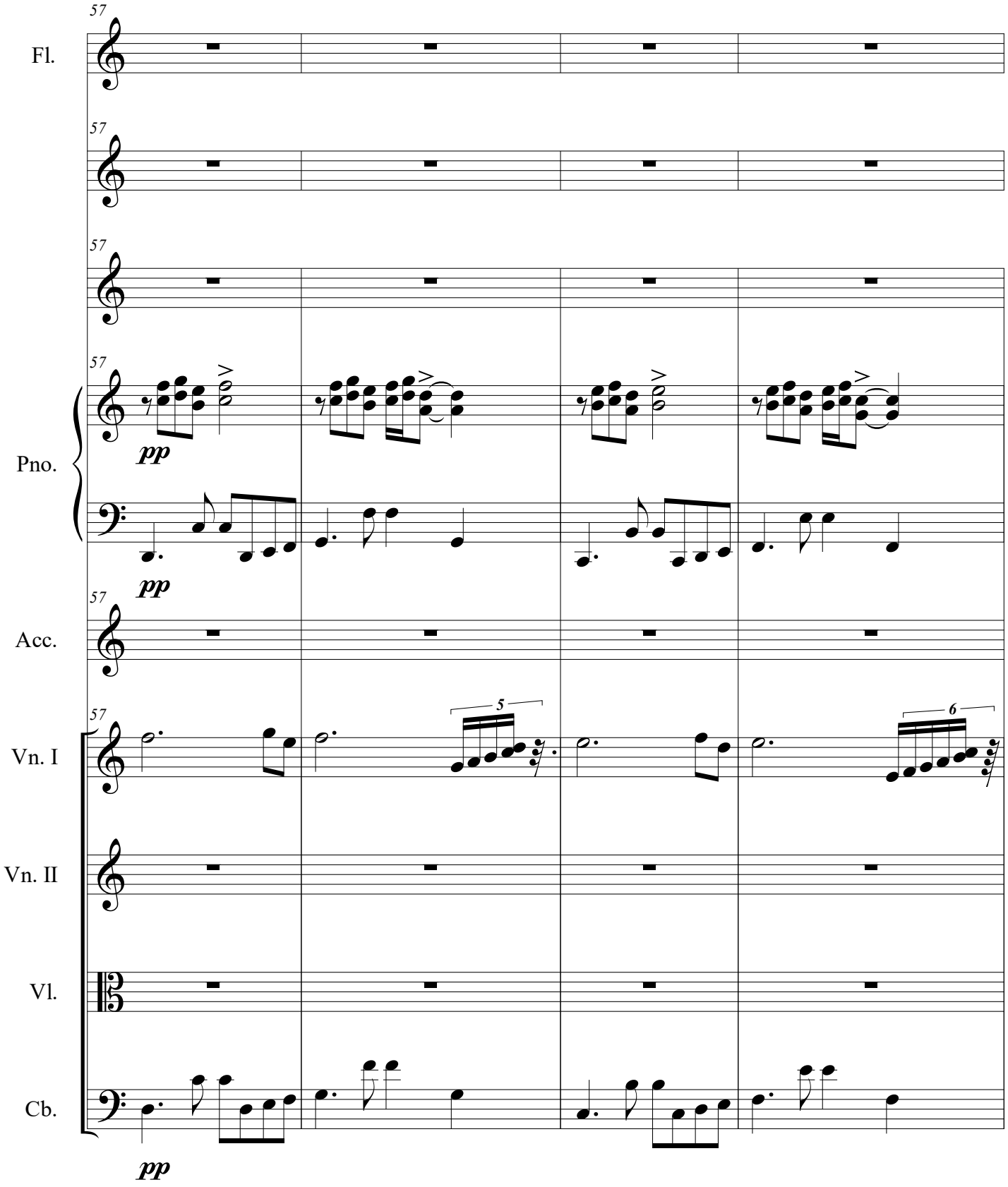

37
Fl.
37
37
37
Pno.
37
Acc.
37
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

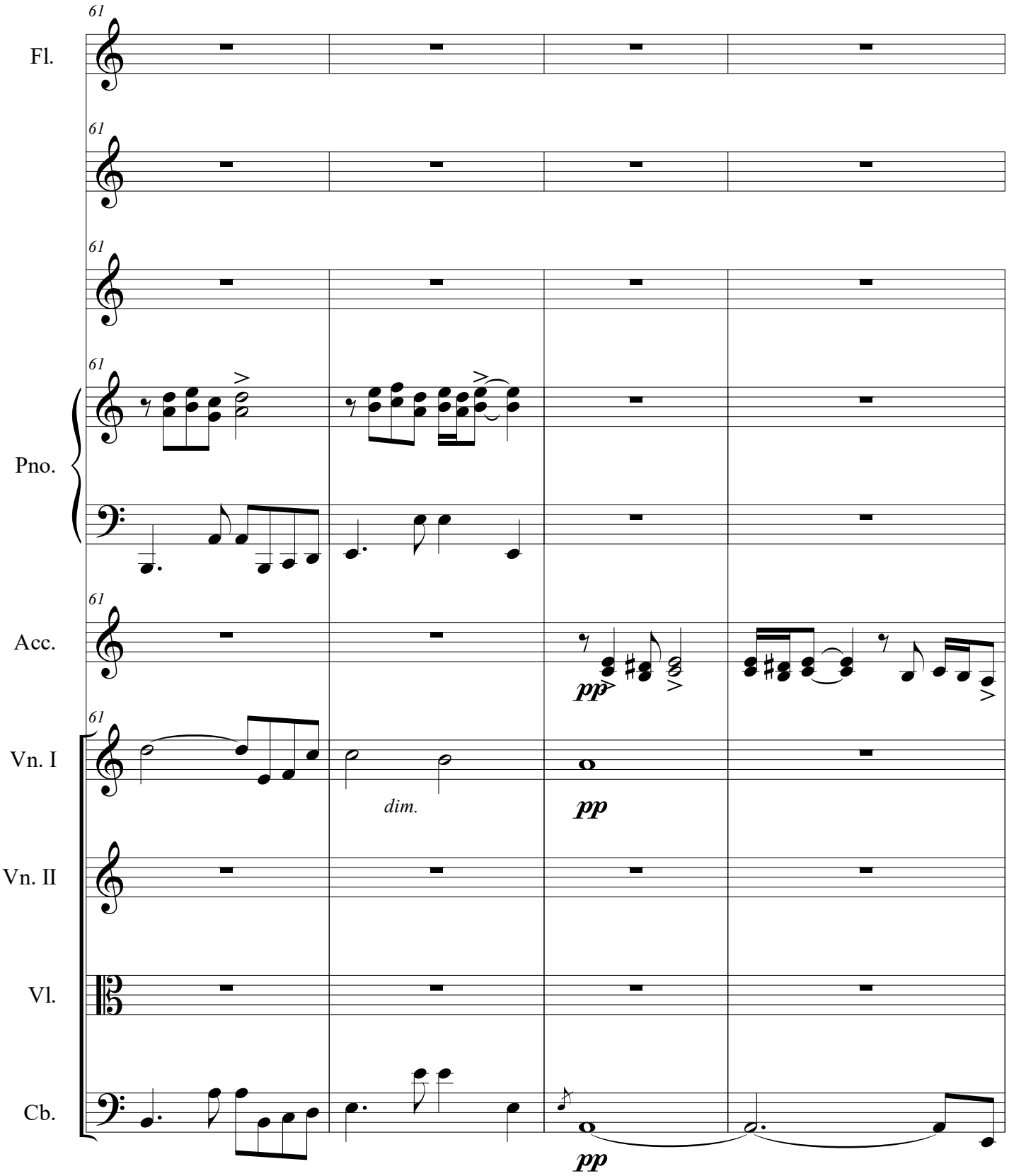

41
Fl.
41
41
41
Pno.
41
Acc.
p
41
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

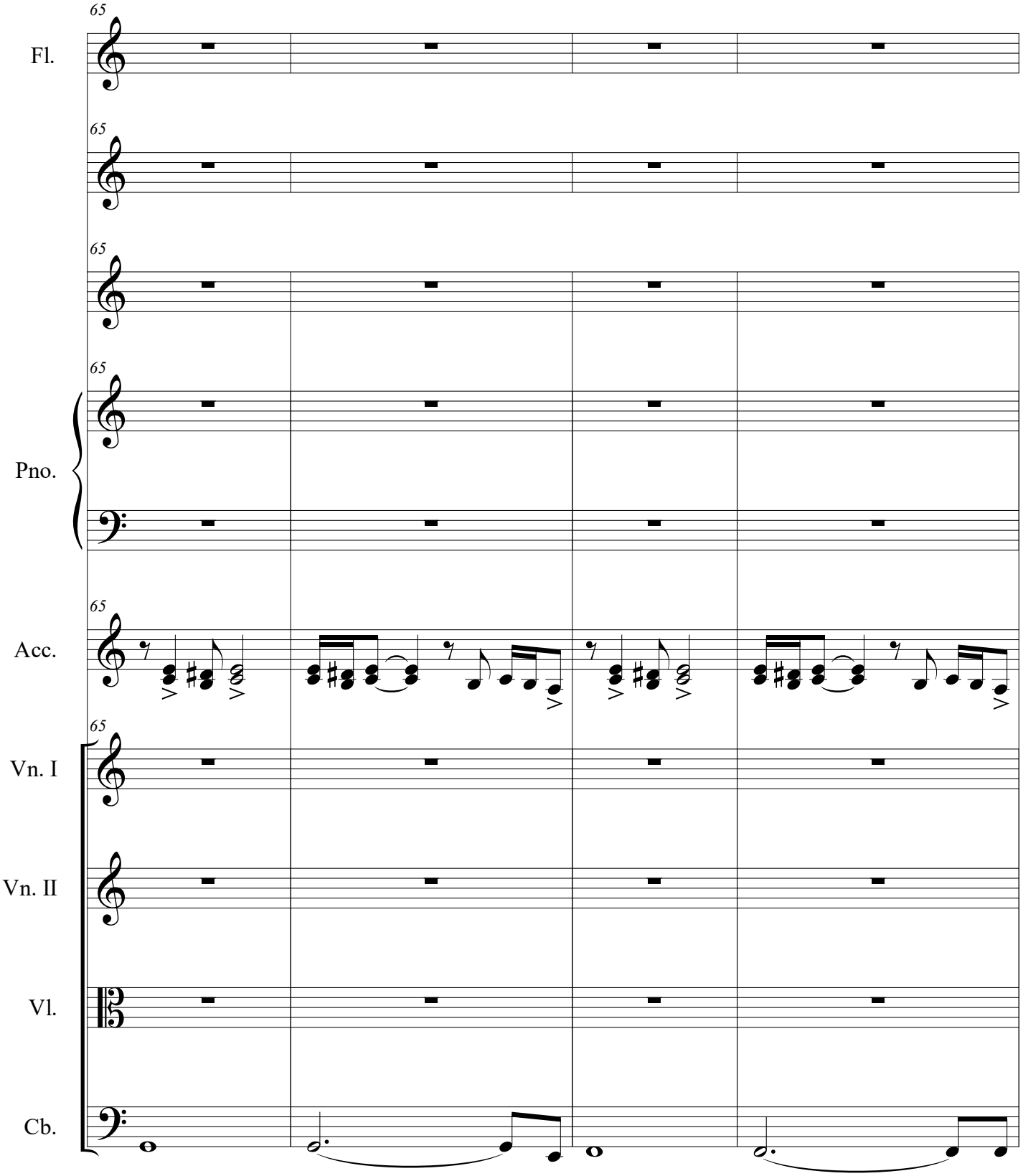

45
Fl.
45
45
45
Pno.
45
Acc.
45
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

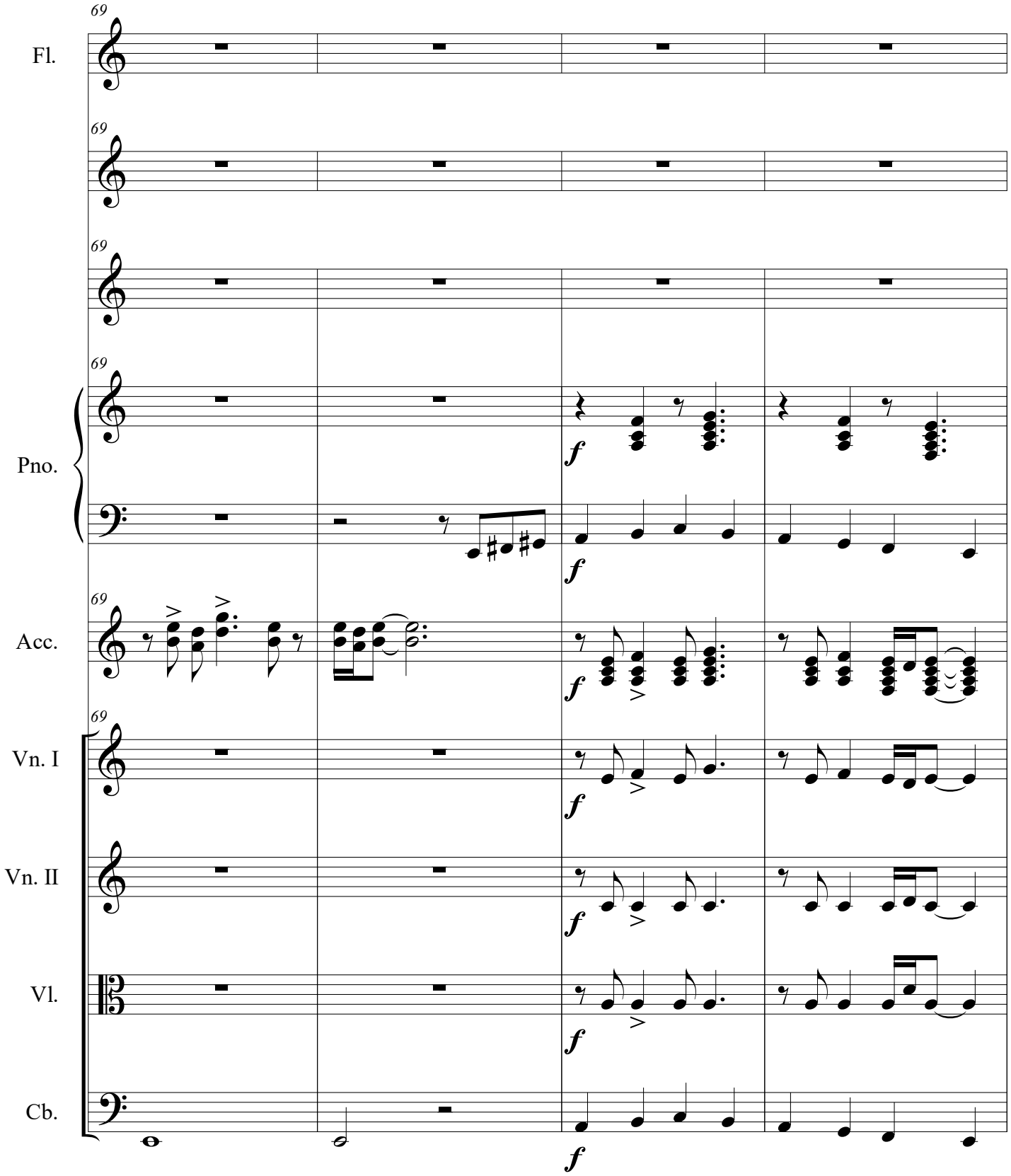

49
Fl.
49
49
49
Pno.
mf cantabile
mf cantabile
49
Acc.
49
Vn. I
mf cantabile
Vn. II
Vl.
mf cantabile
Cb.
mf cantabile

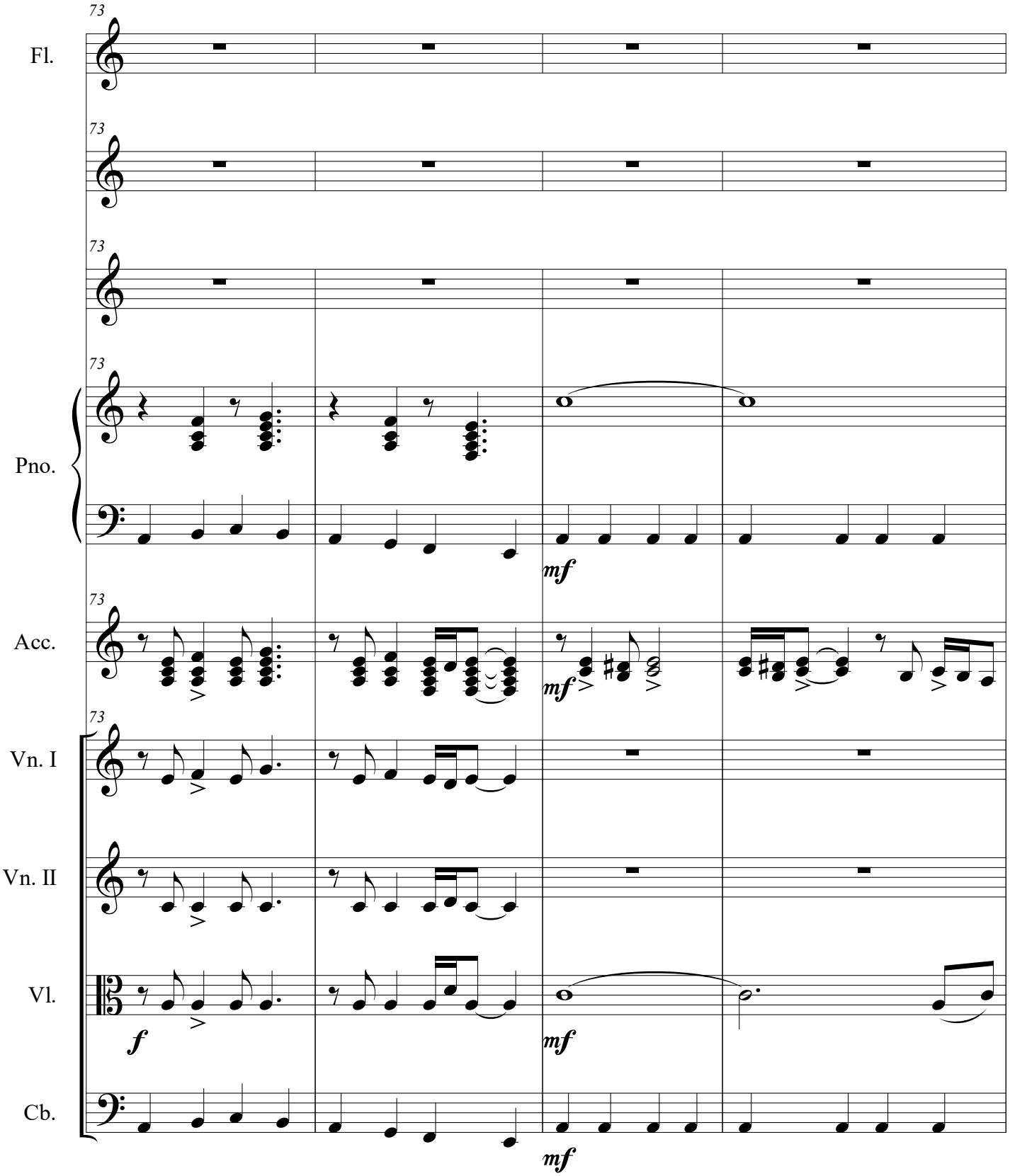

53
Fl.
53
53
53
Pno.
53
Acc.
53
Vn. I
5
Vn. II
Vl.
Cb.

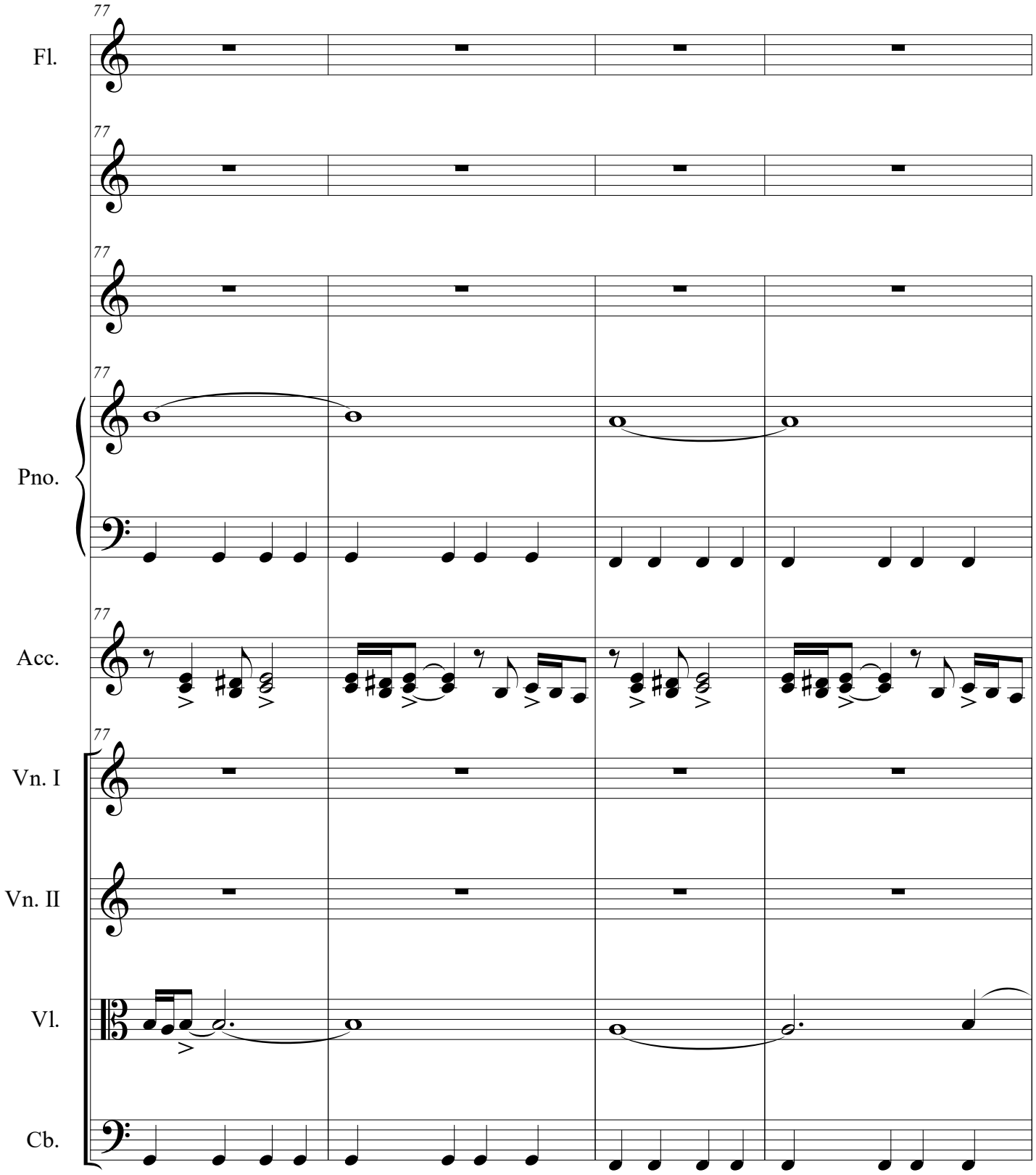

57
Fl.
57
57
57
Pno.
pp
pp
57
Acc.
57
Vn. I
5
6
Vn. II
Vl.
Cb.
pp

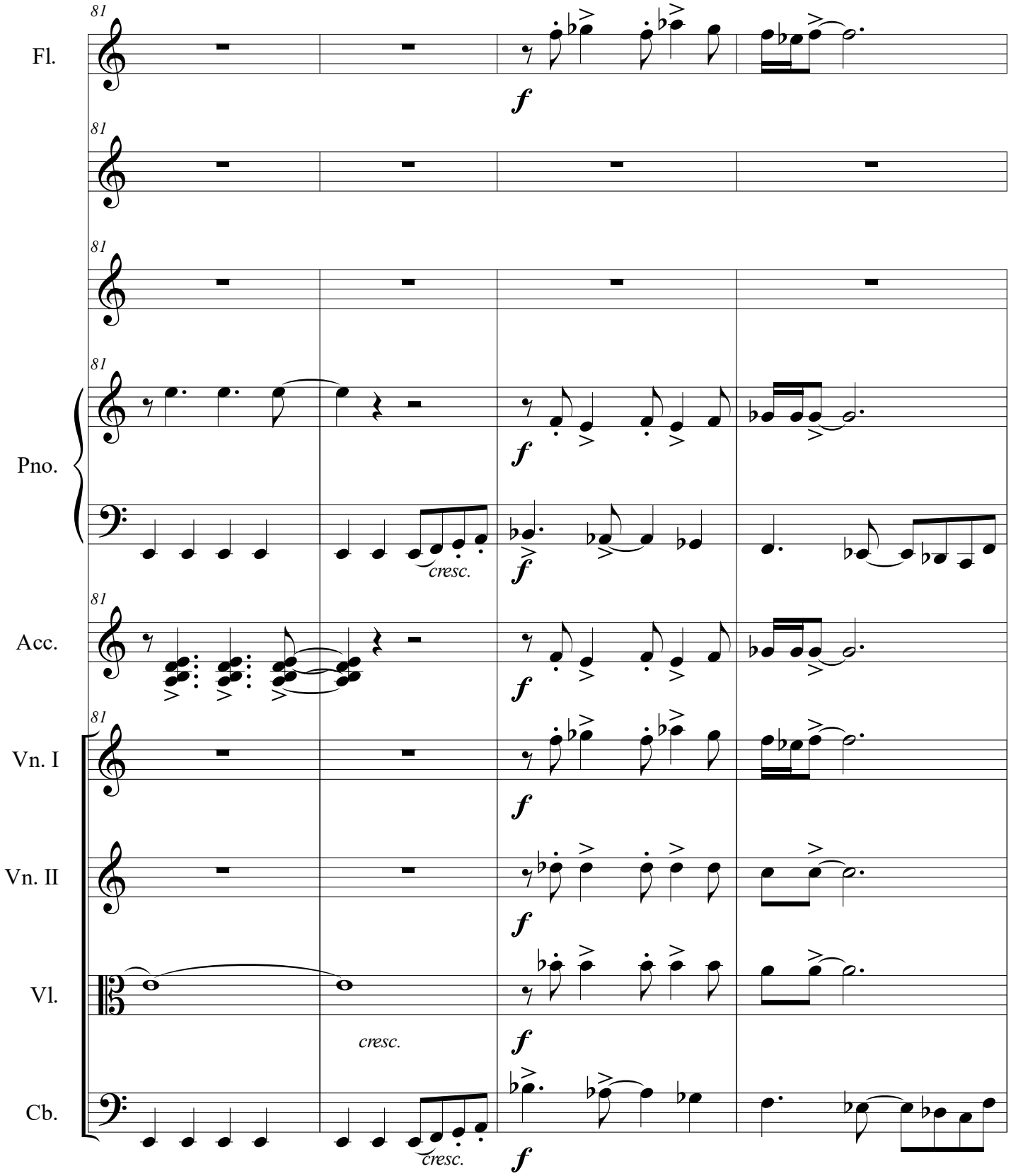

61
Fl.
61
61
61
Pno.
61
Acc.
61
Vn. I
dim.
pp
Vn. II
Vl.
Cb.
pp

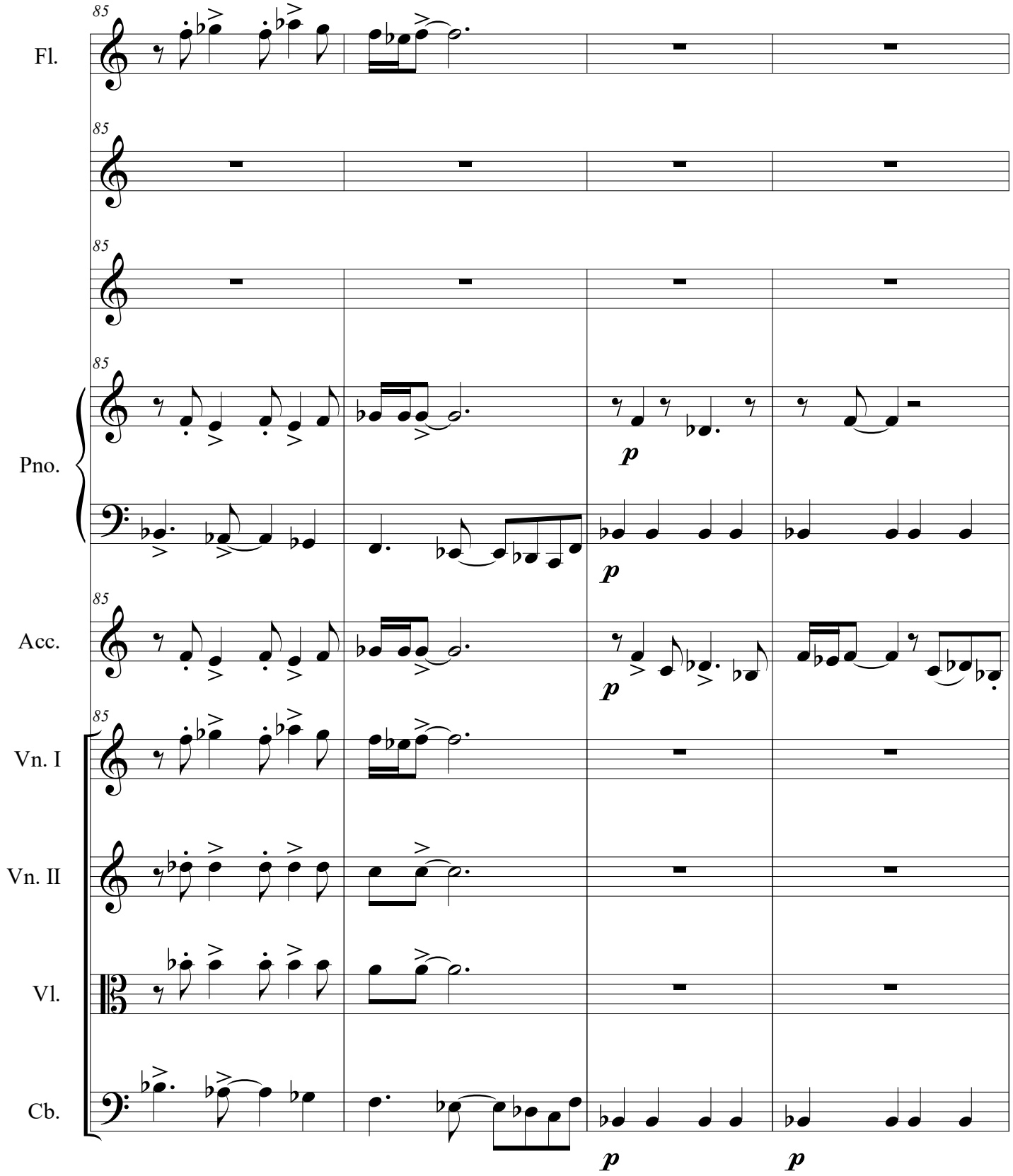

65
Fl.
65
65
65
Pno.
65
Acc.
65
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

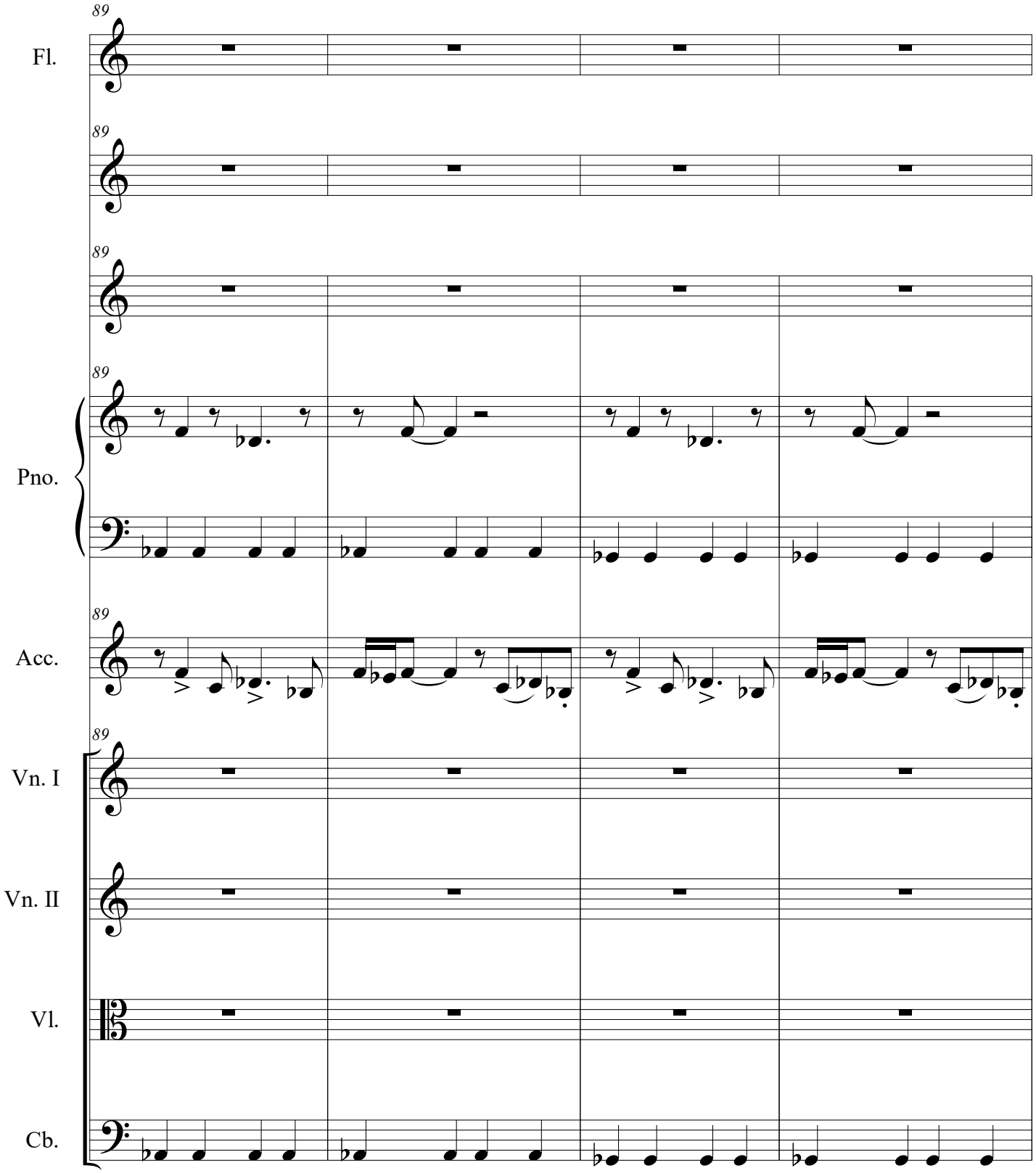

69
Fl.
69
69
69
Pno.
f
f
69
Acc.
f
69
Vn. I
f
Vn. II
f
Vl.
f
Cb.
f

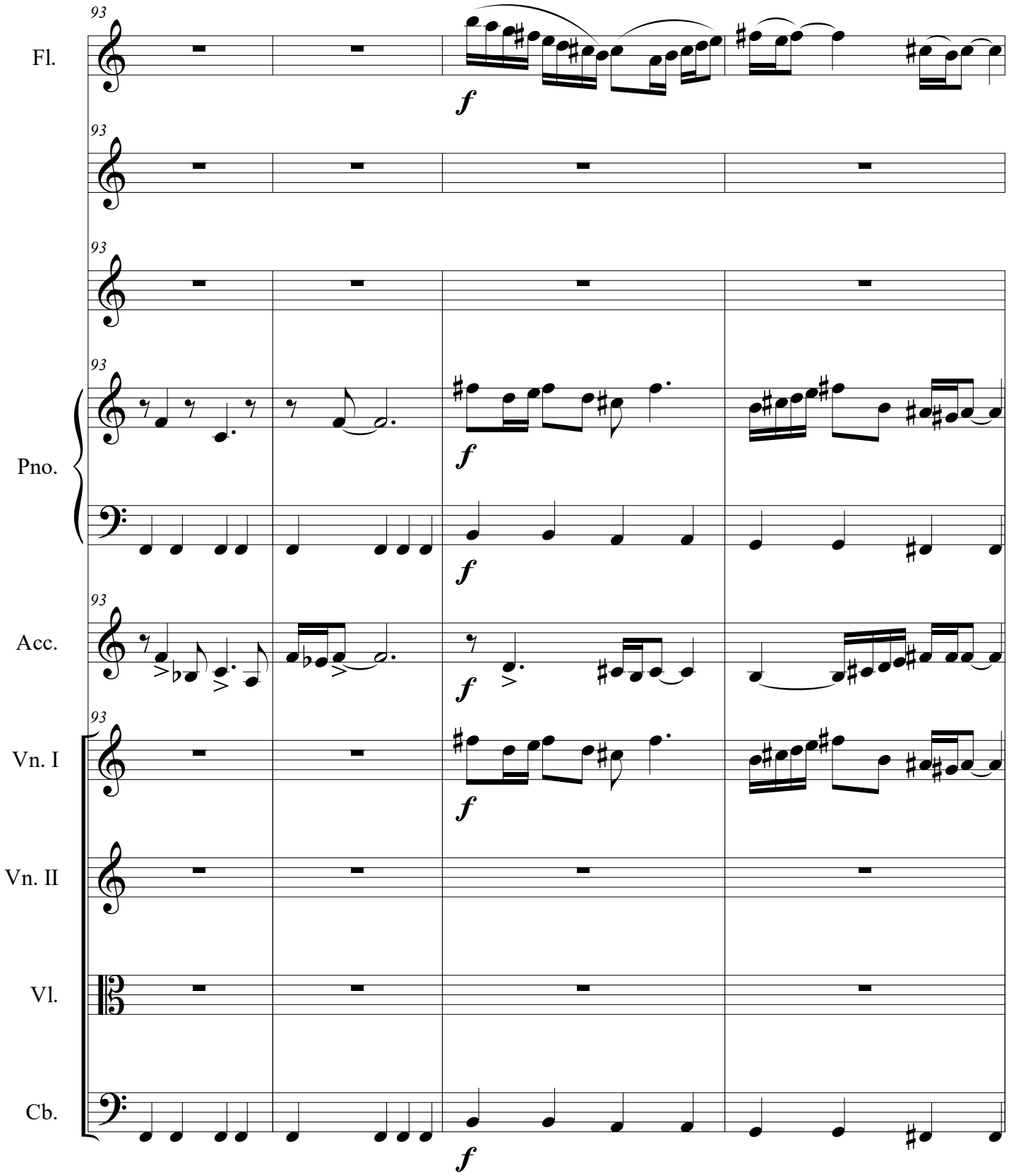

73
Fl.
73
73
73
Pno.
mf
73
Acc.
mf
73
Vn. I
Vn. II
Vl.
f
mf
Cb.
mf

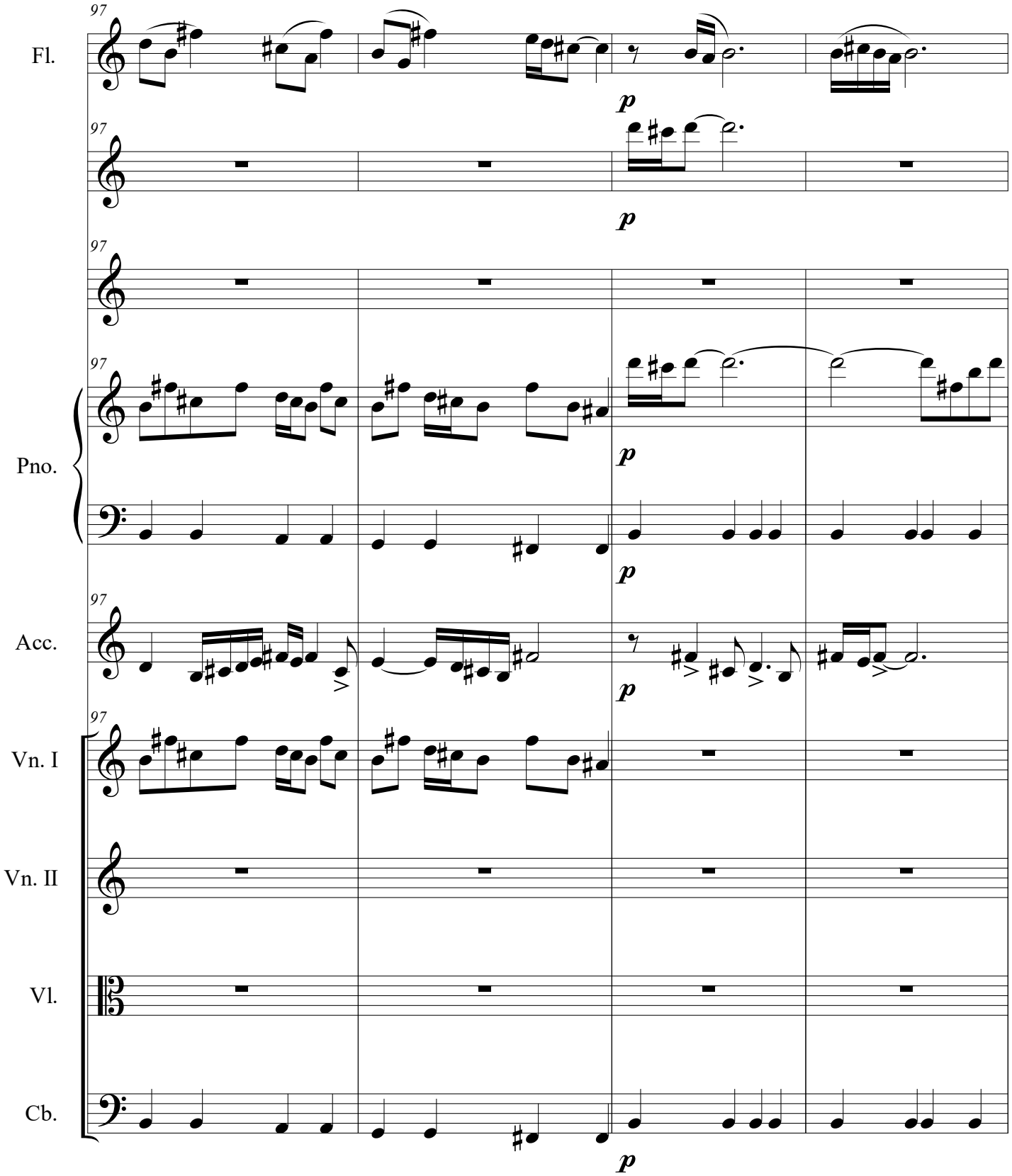

77
Fl.
77
77
77
Pno.
77
Acc.
77
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

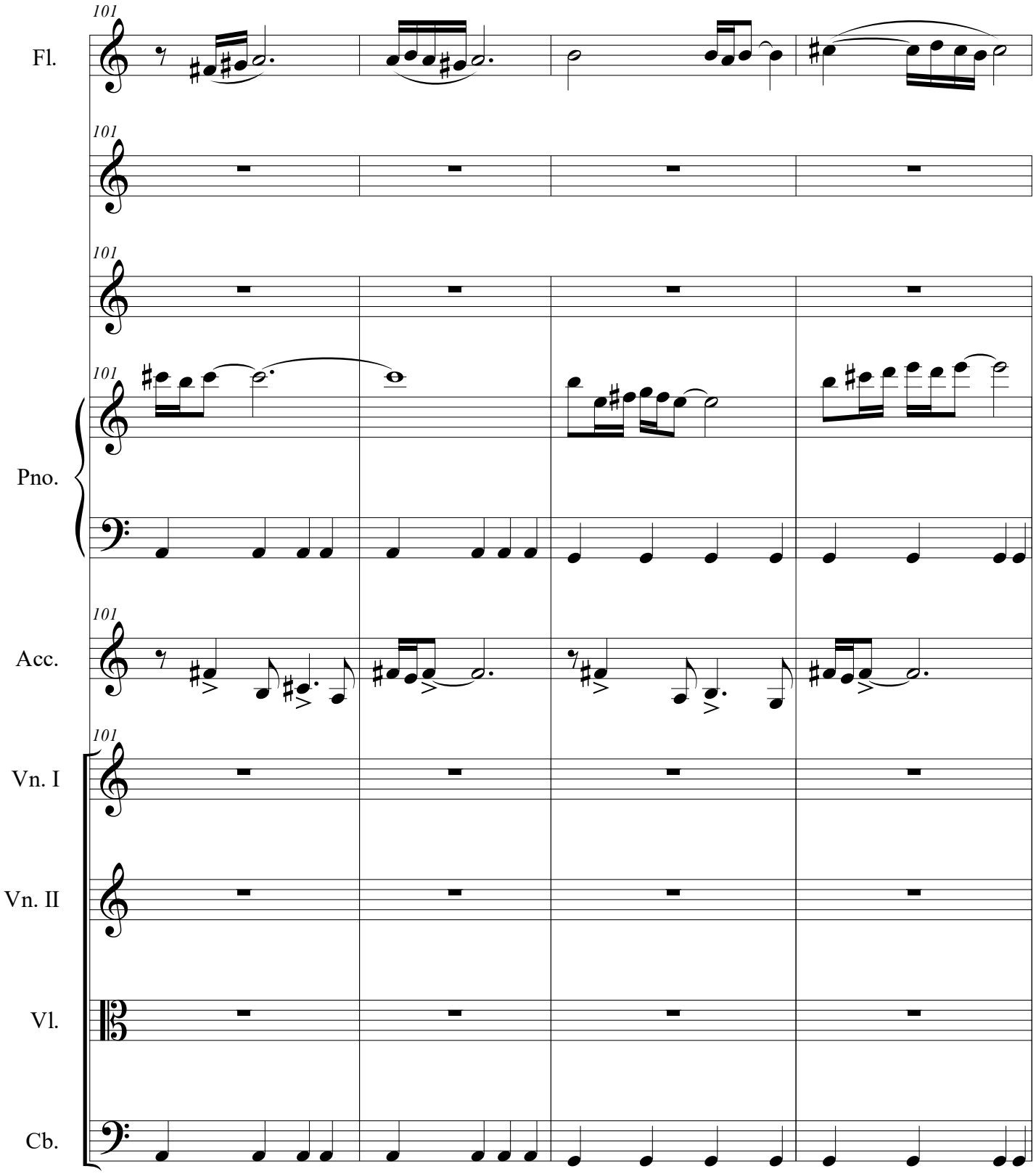

81
Fl.
f
81
81
81
Pno.
cresc.
f
81
Acc.
f
81
Vn. I
f
Vn. II
f
Vl.
cresc.
f
Cb.
cresc.
f

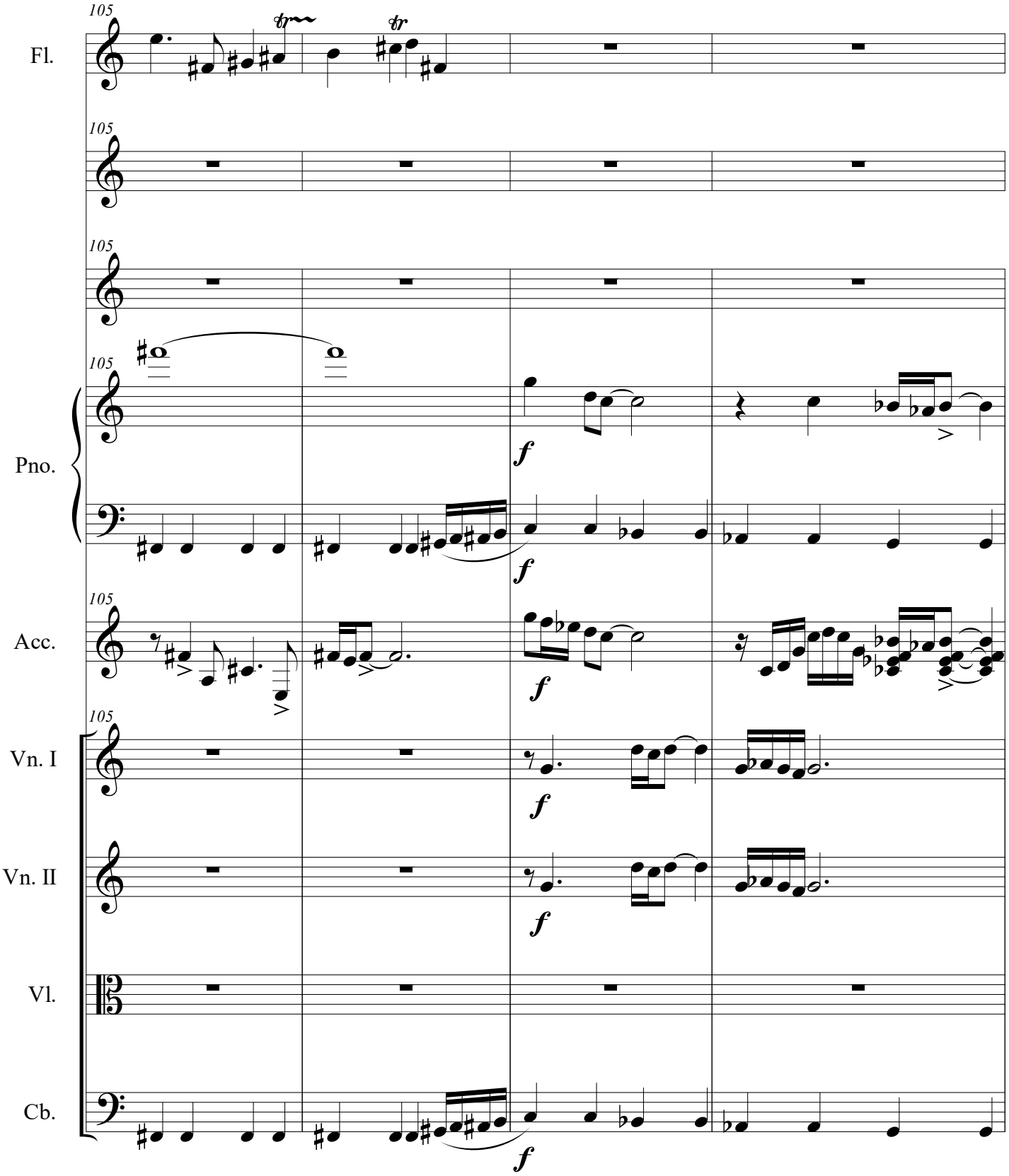

85
Fl.
85
85
85
Pno.
p
p
85
Acc.
p
85
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
p
p

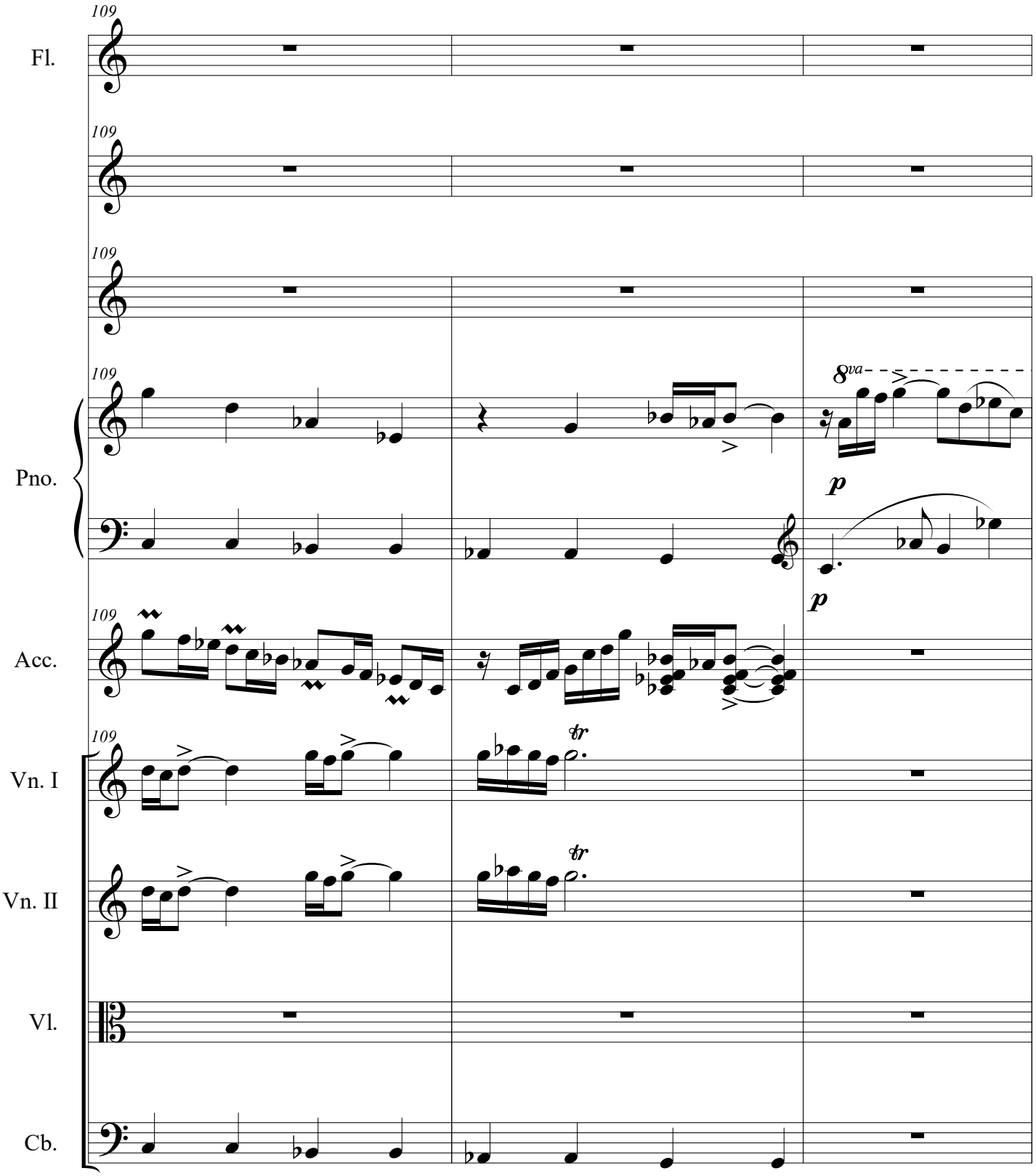

89
Fl.
89
89
89
Pno.
89
Acc.
89
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

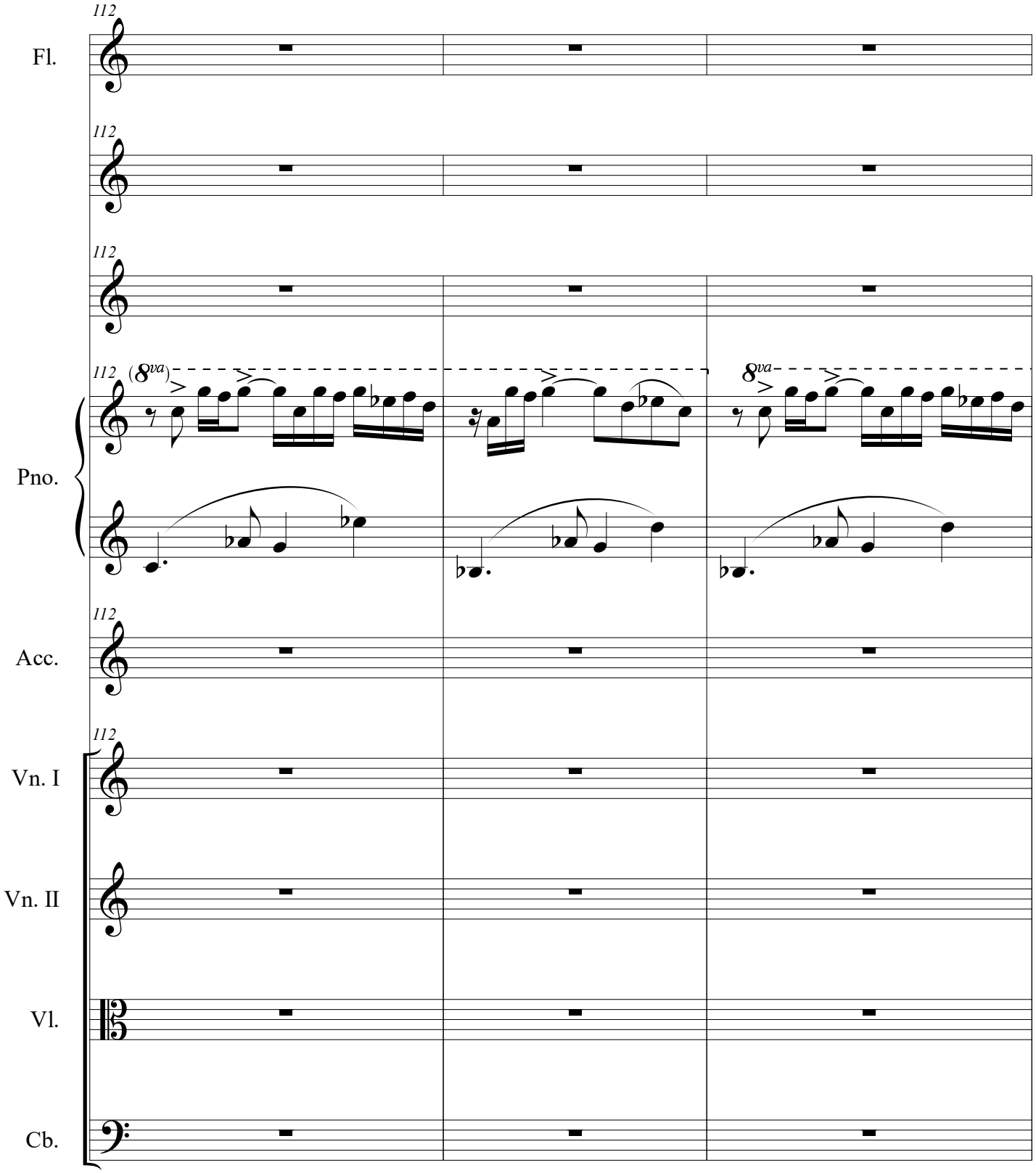

93
Fl.
f
93
93
93
Pno.
f
f
93
Acc.
f
93
Vn. I
f
Vn. II
Vl.
Cb.
f

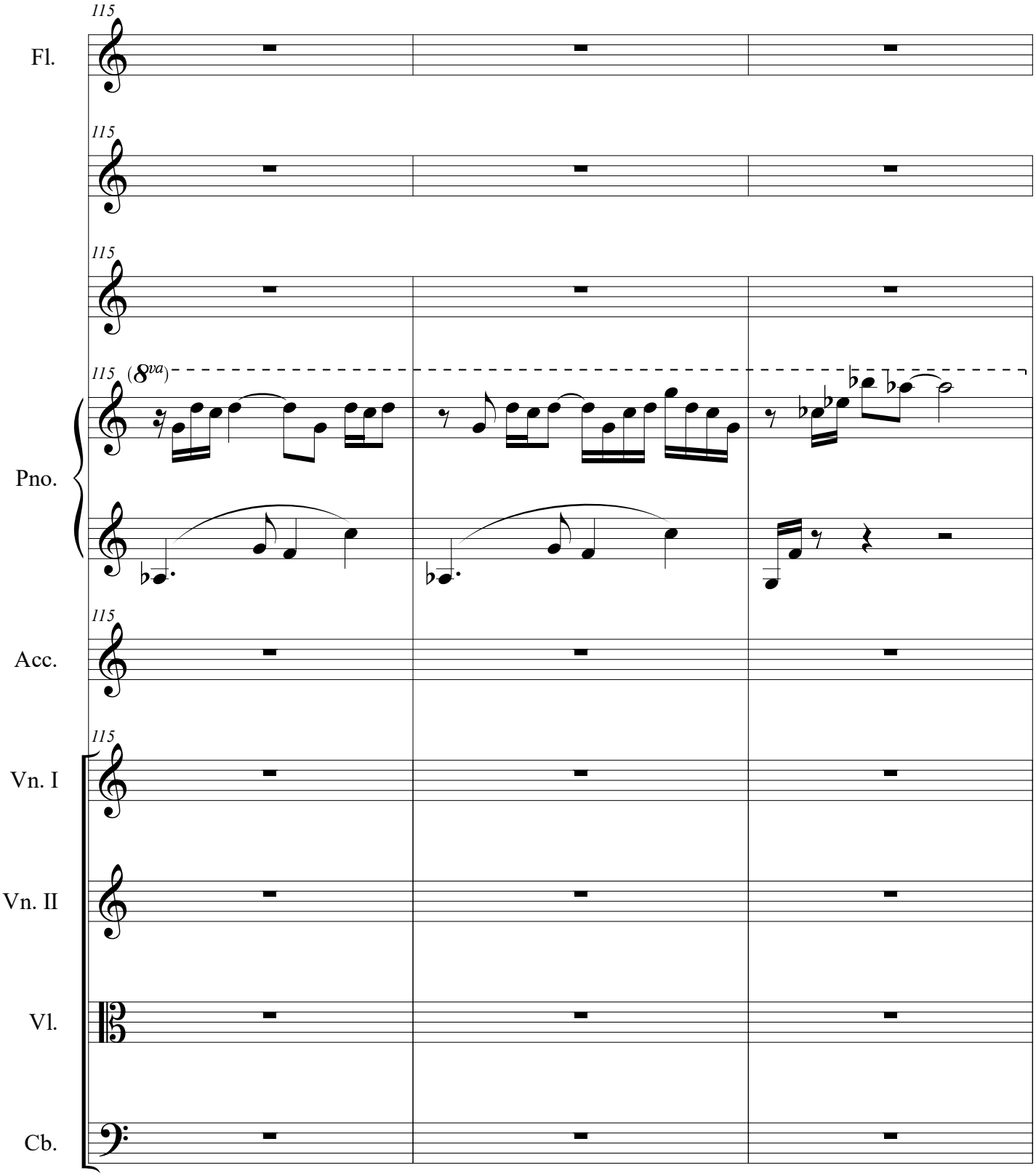

97
Fl.
p
97
p
97
97
Pno.
p
p
97
Acc.
p
97
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
p

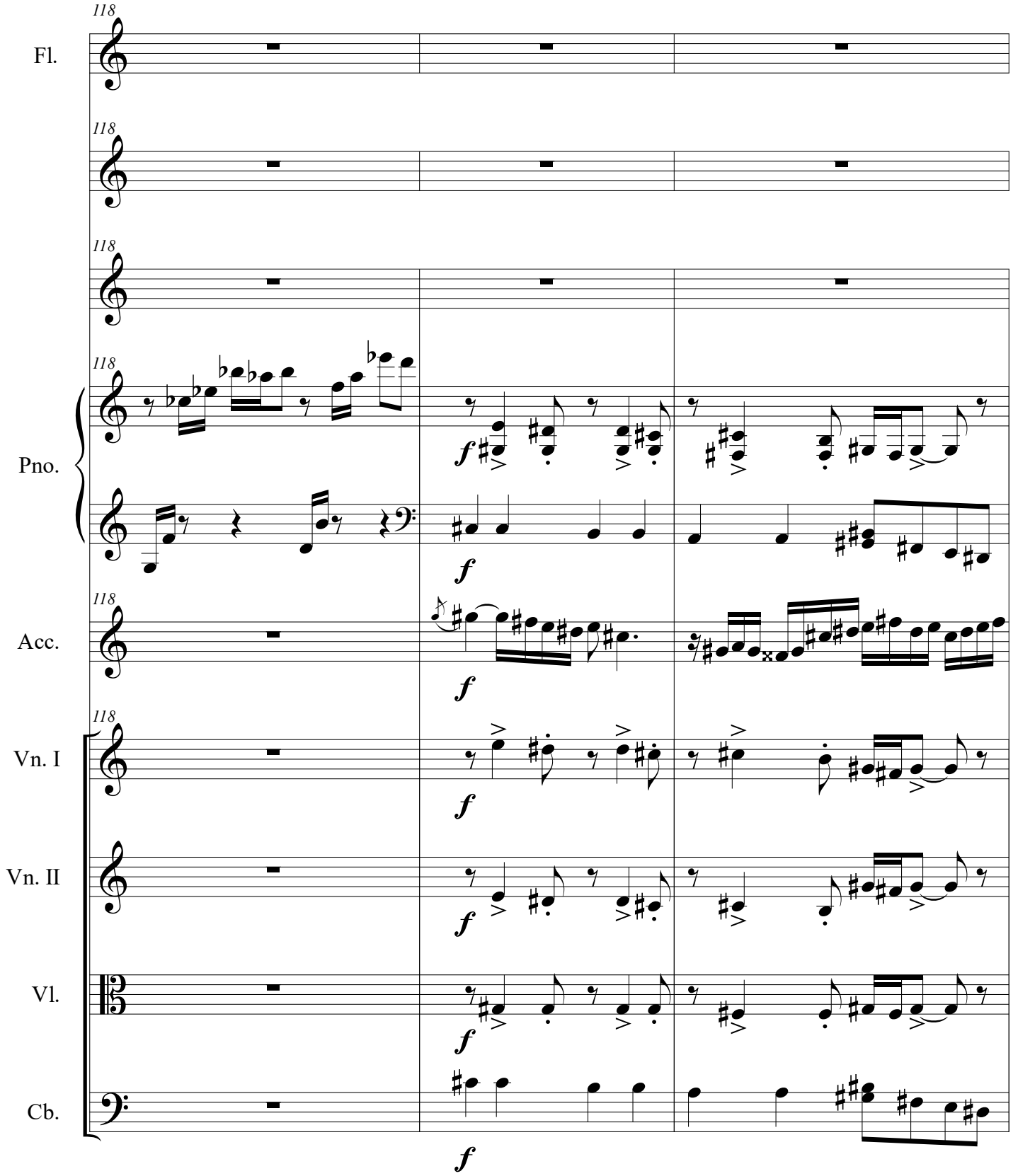

101
Fl.
101
101
101
Pno.
101
Acc.
101
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

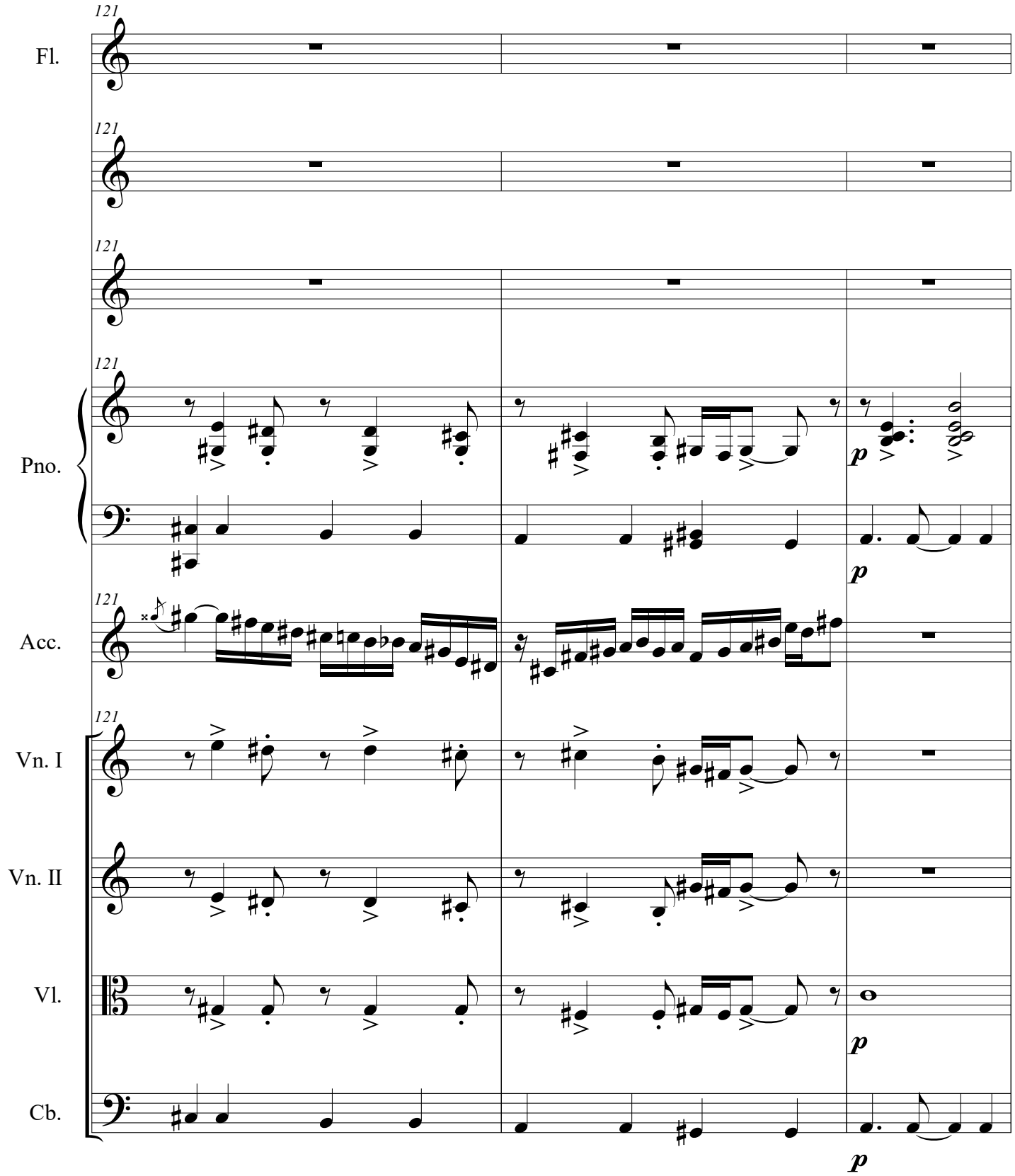

105
Fl.
105
105
105
Pno.
105
Acc.
105
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
f

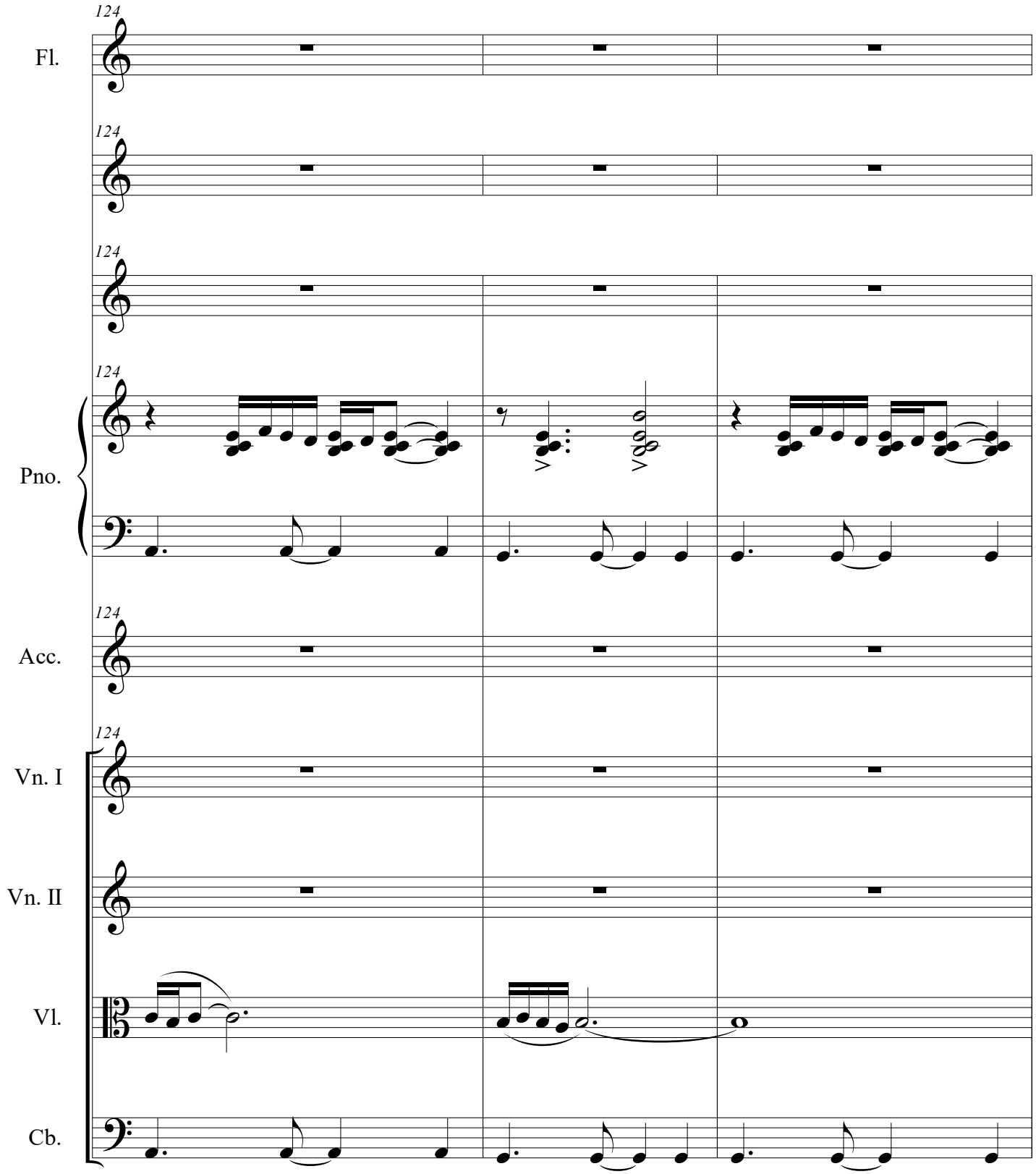

109
Fl.
109
109
109
Pno.
8va
p
p
109
Acc.
109
Vn. I
tr
Vn. II
tr
Vl.
Cb.

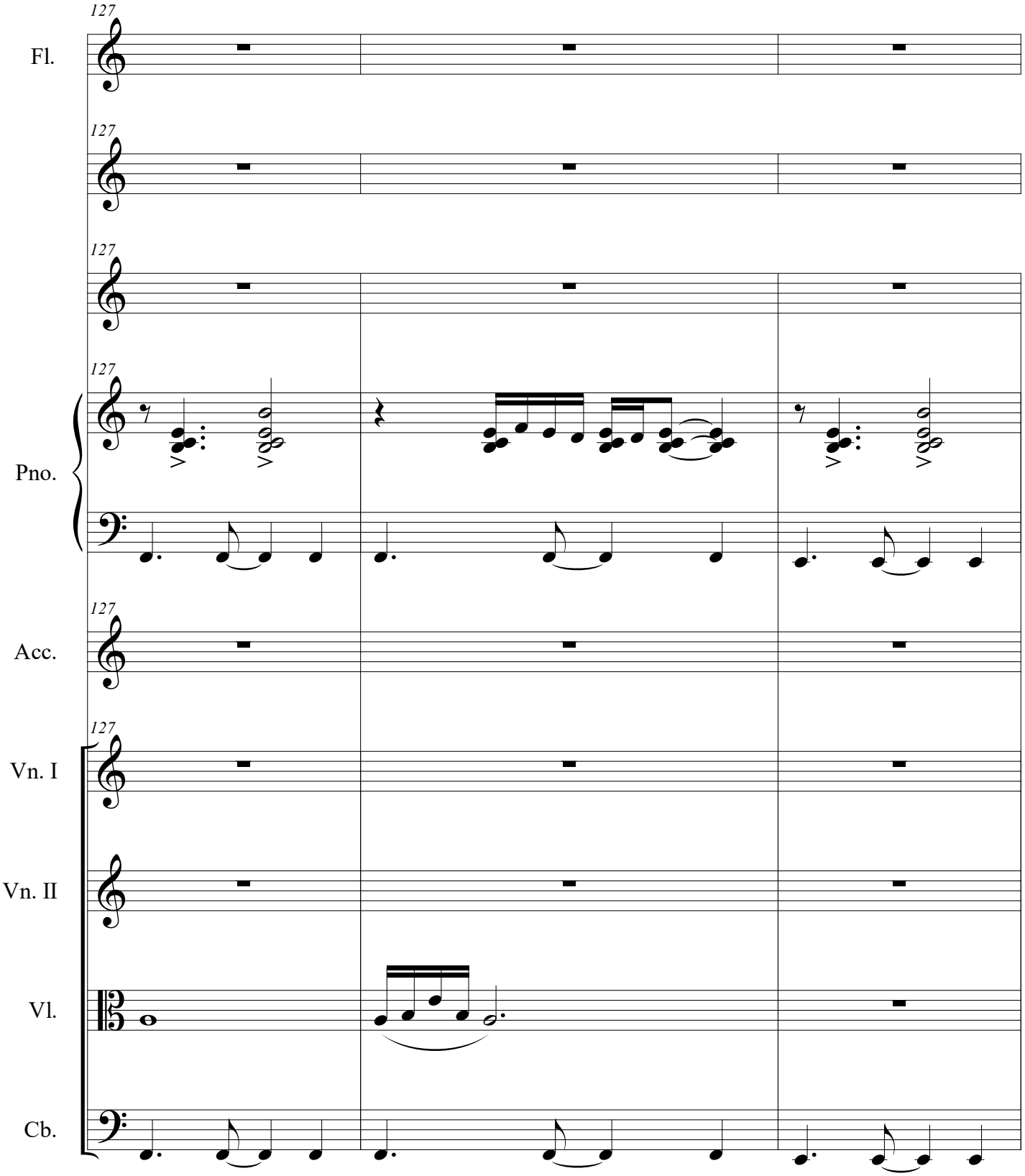

112
Fl.
112
112
112
(8va)
8va
Pno.
112
Acc.
112
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

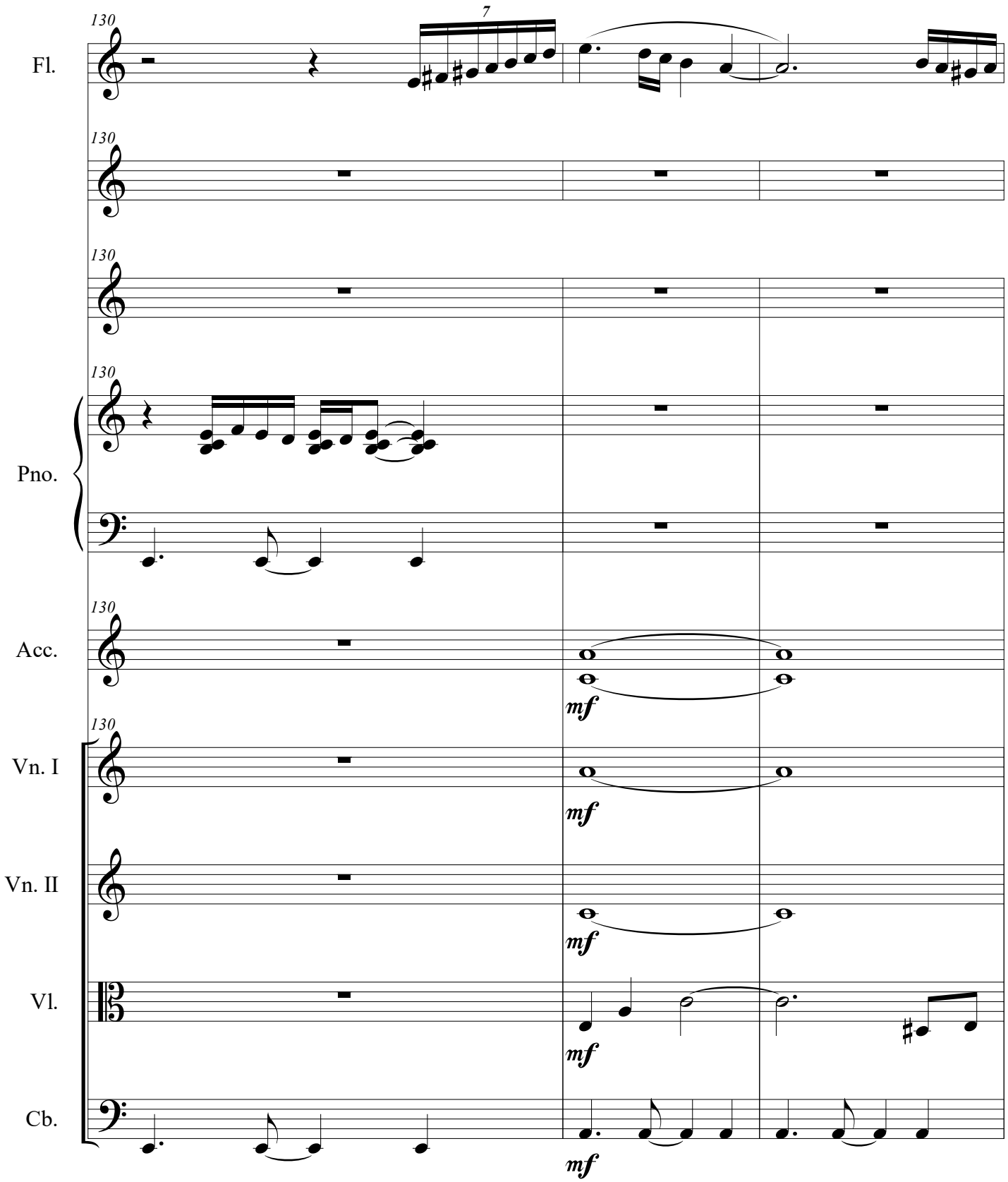

115
Fl.
115
115
115
(8va)
Pno.
115
Acc.
115
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

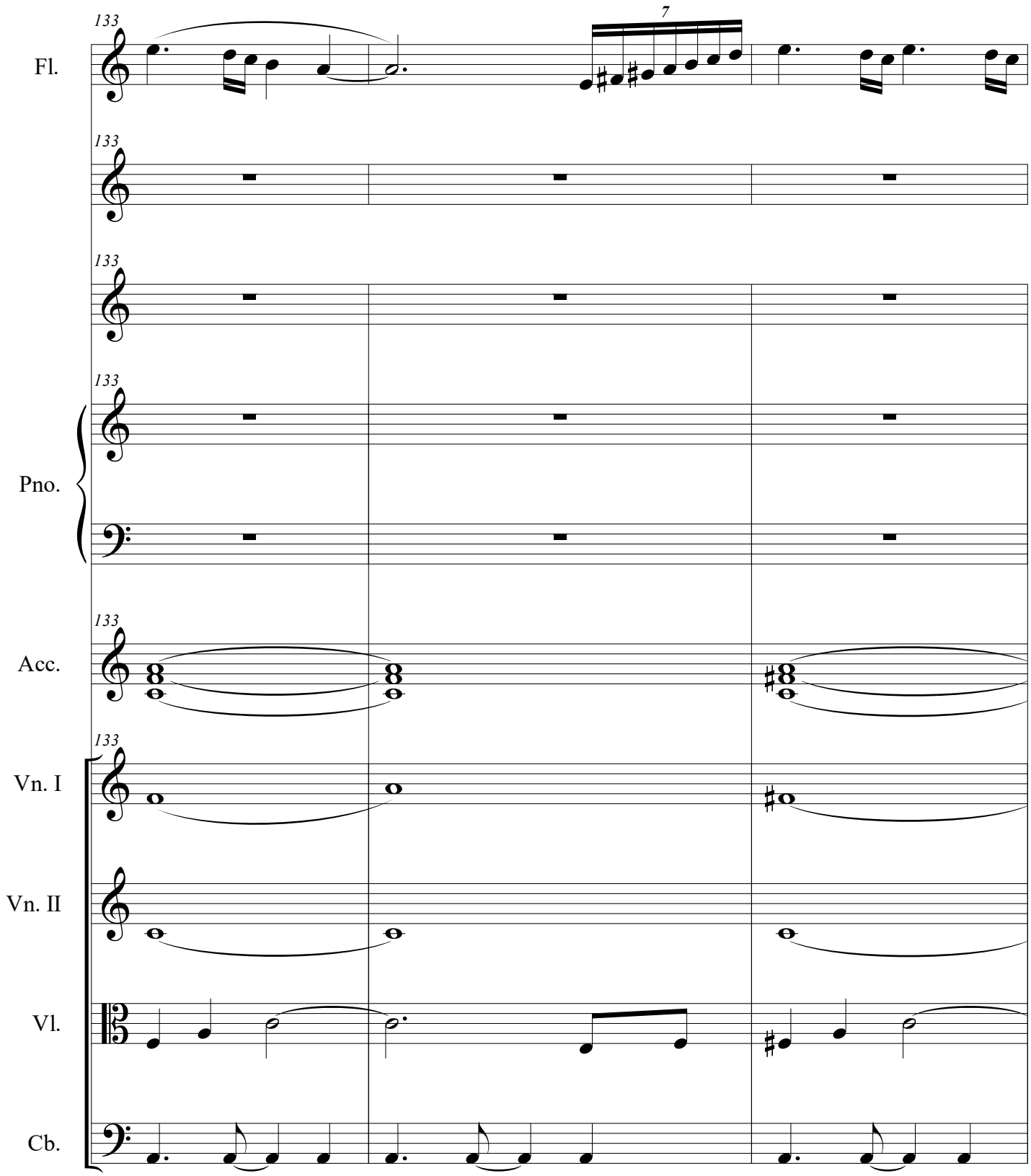

118
Fl.
118
118
118
Pno.
118
Acc.
118
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
f

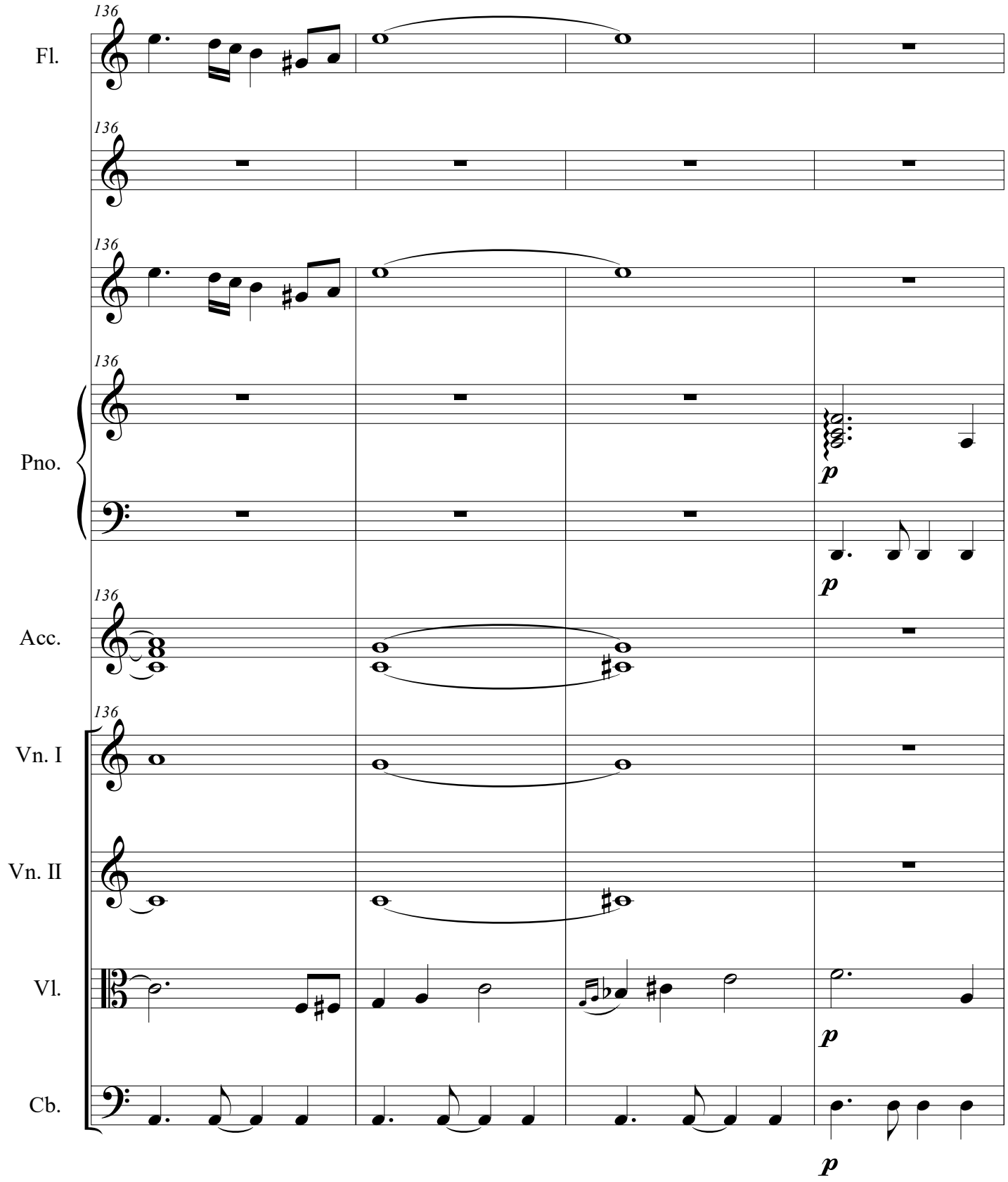

121
Fl.
121
121
121
Pno.
p
p
121
Acc.
121
Vn. I
Vn. II
Vl.
p
Cb.
p

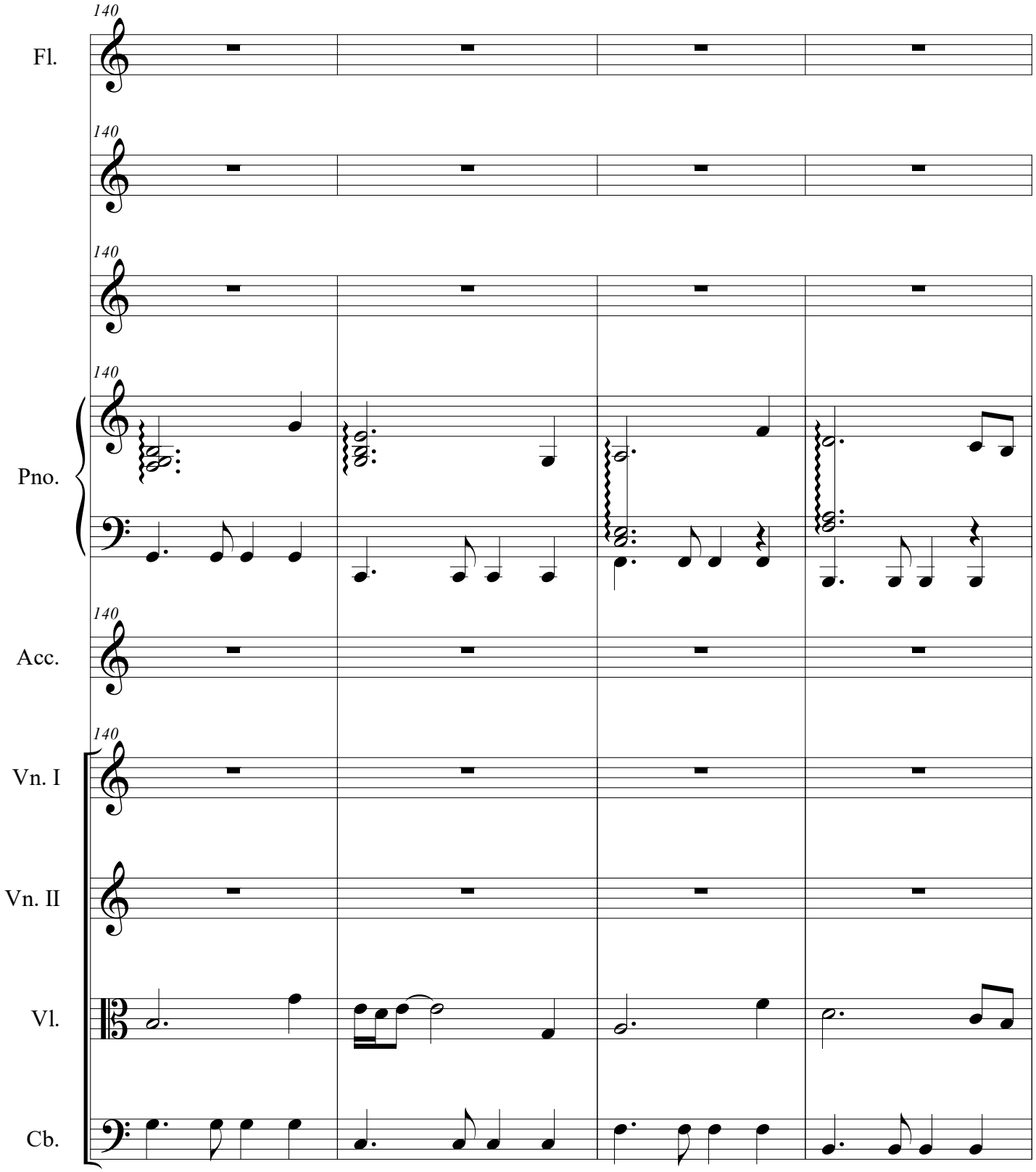

124
Fl.
124
124
124
Pno.
124
Acc.
124
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

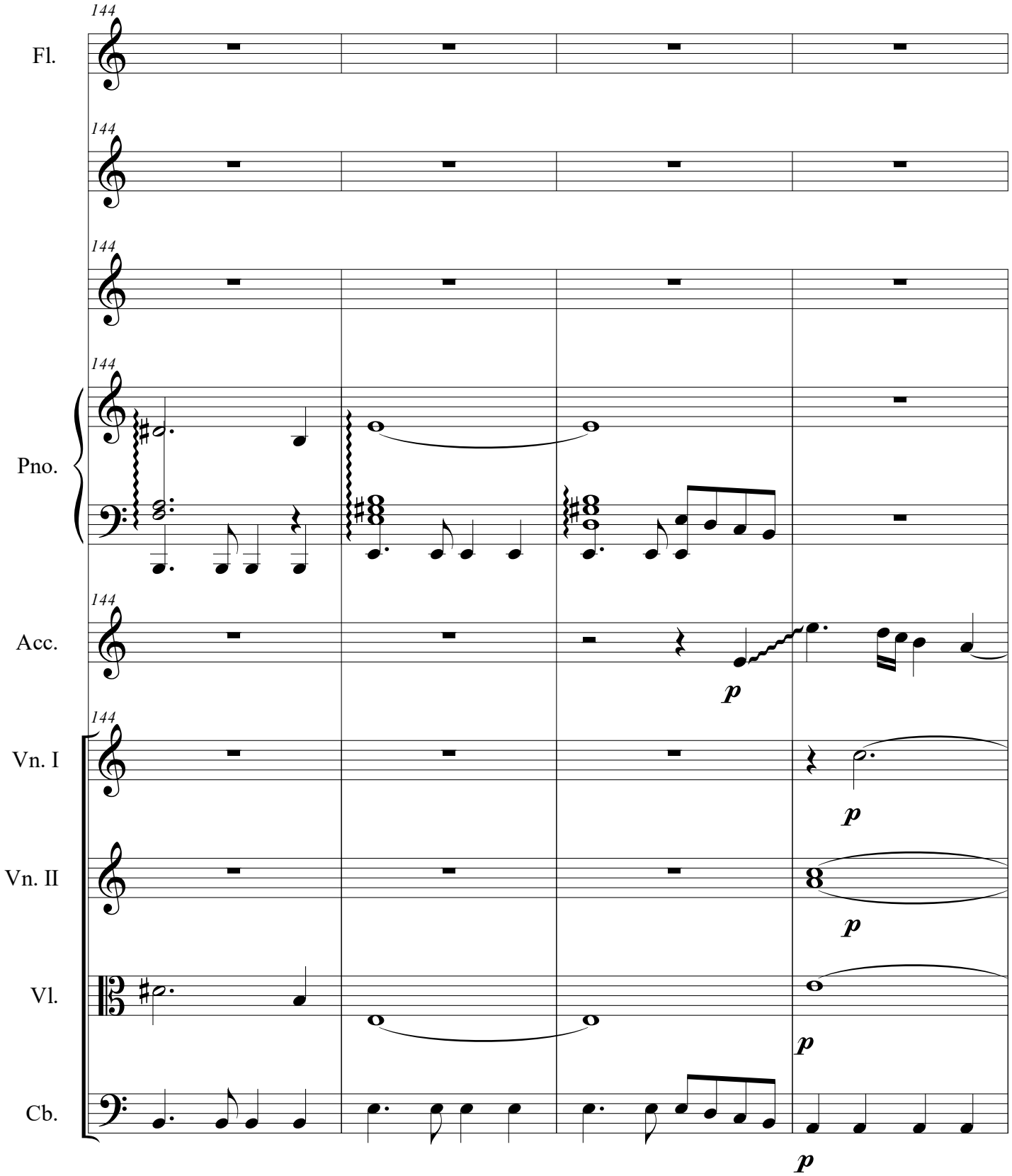

127
Fl.
127
127
127
Pno.
127
Acc.
127
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

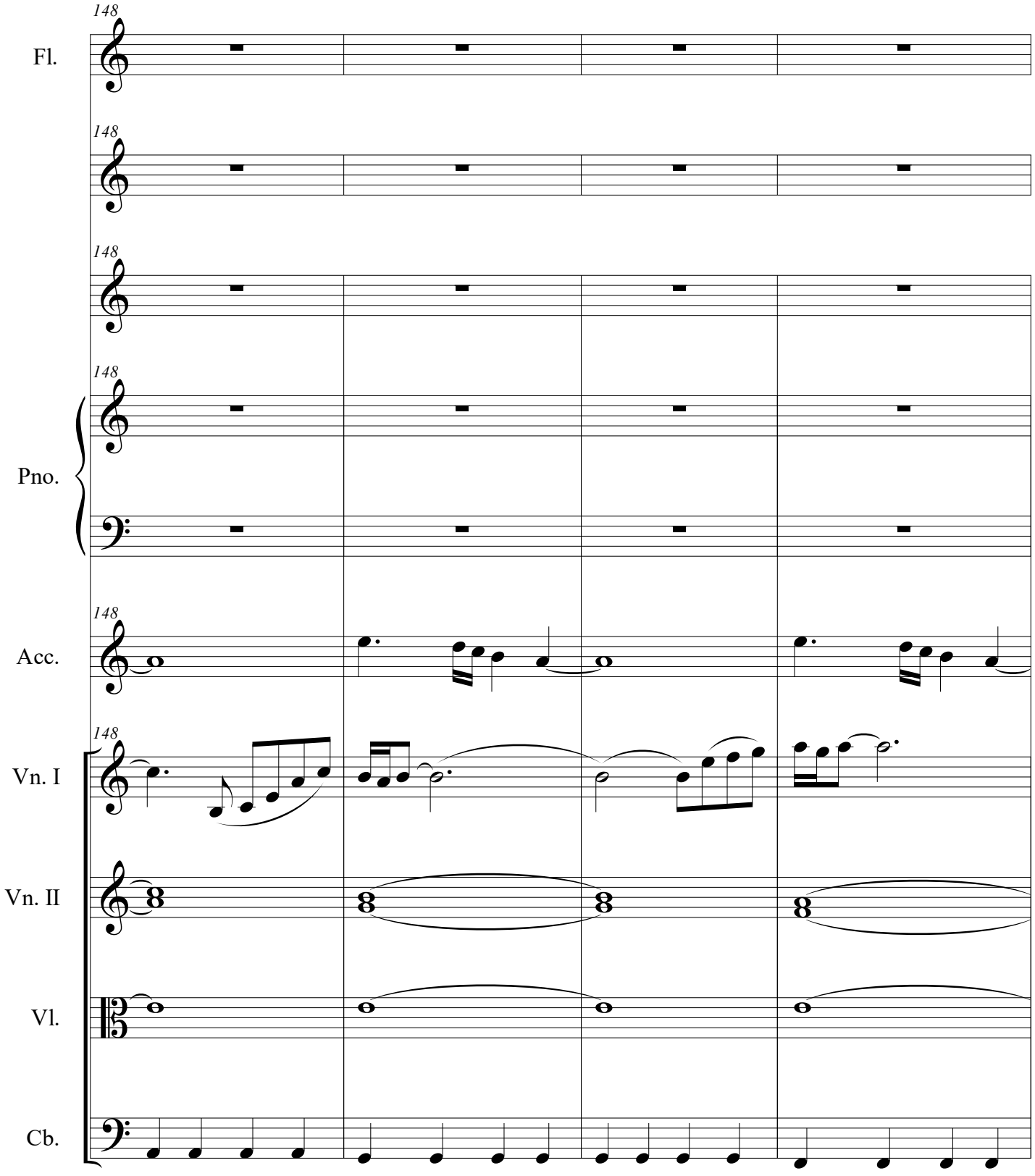

130
7
Fl.
130
130
130
Pno.
130
Acc.
mf
130
Vn. I
mf
Vn. II
mf
Vl.
mf
Cb.
mf

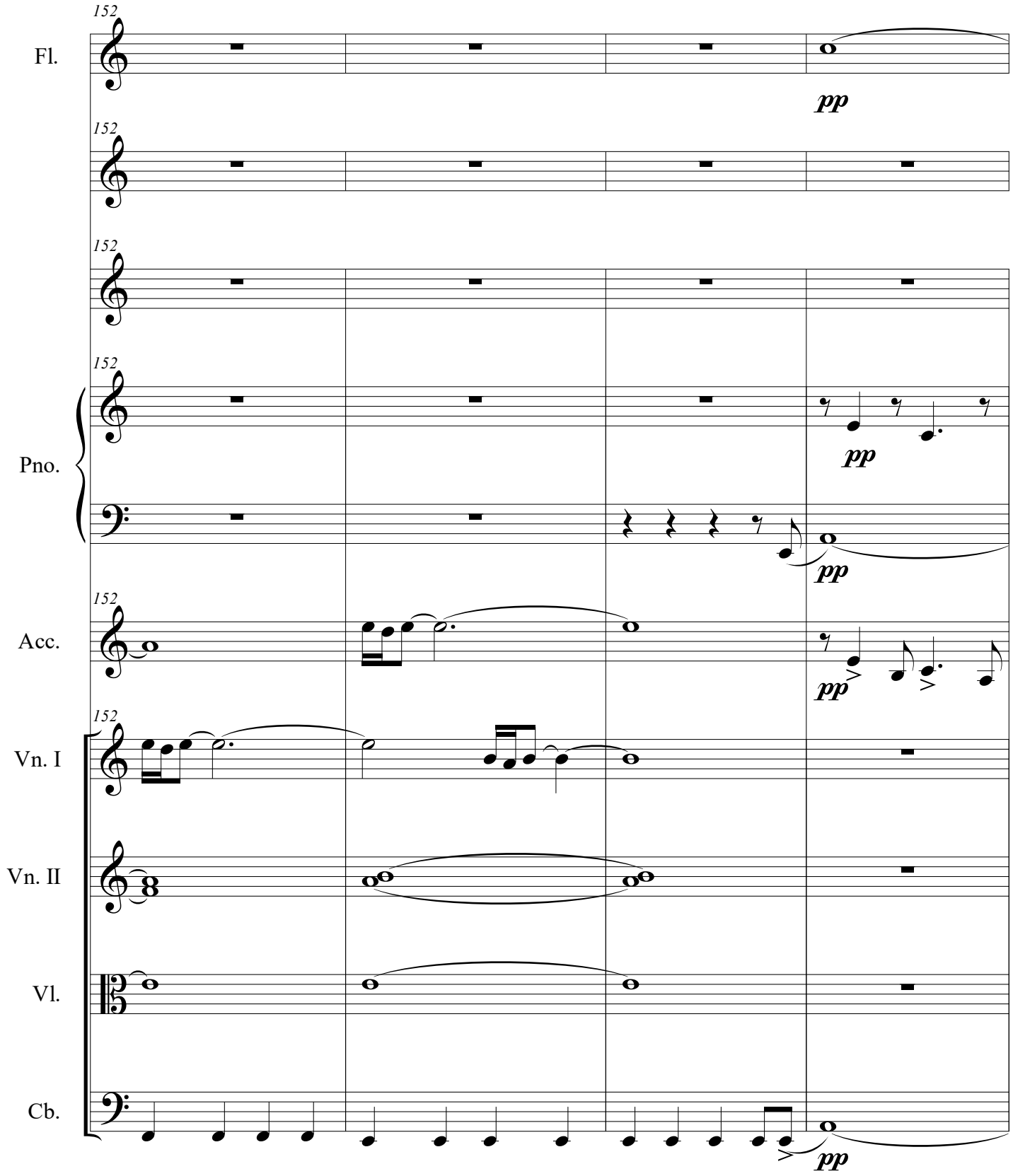

133
7
Fl.
133
133
133
Pno.
133
Acc.
133
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

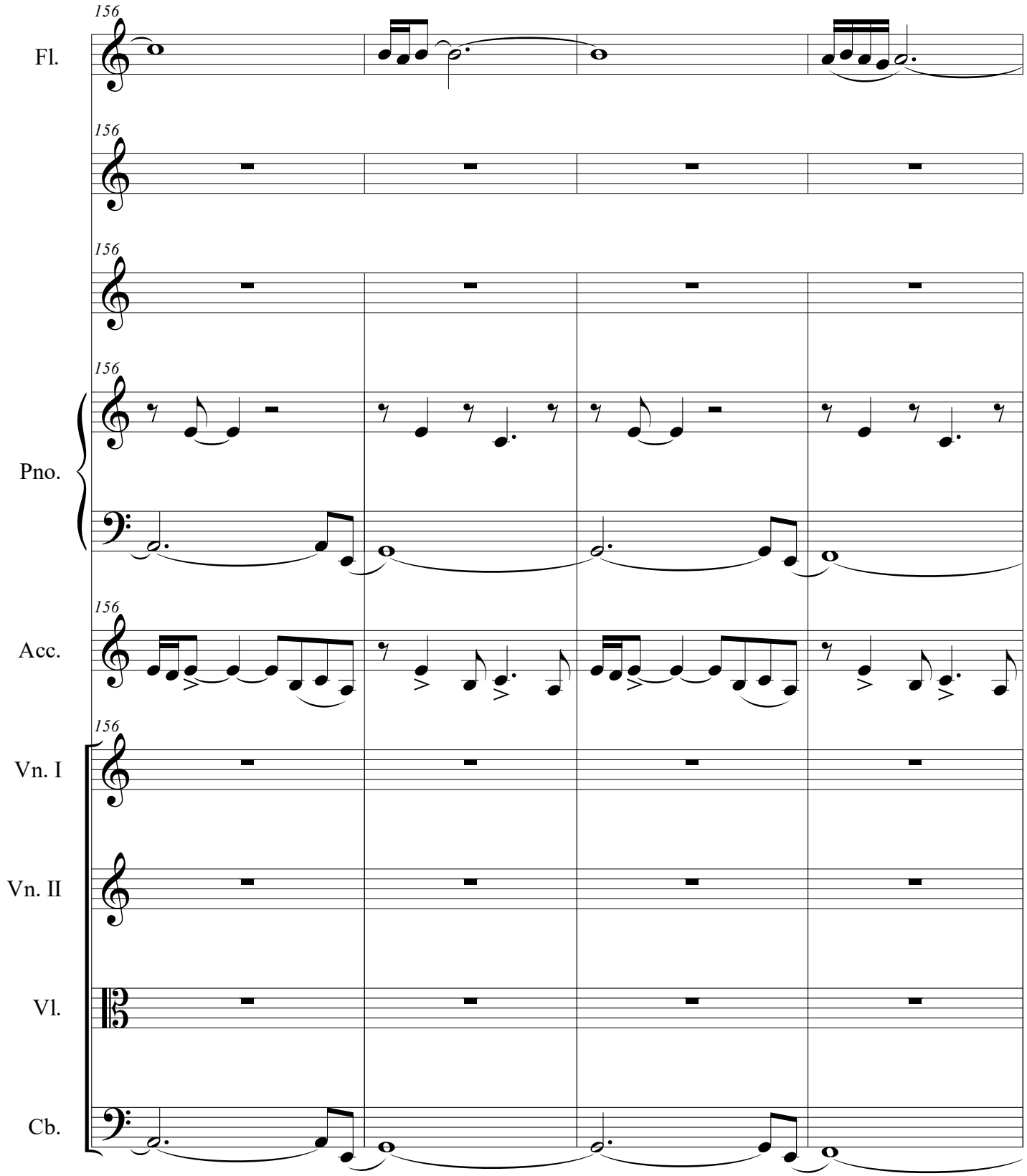

136
Fl.
136
136
136
Pno.
p
p
136
Acc.
136
Vn. I
Vn. II
Vl.
p
Cb.
p

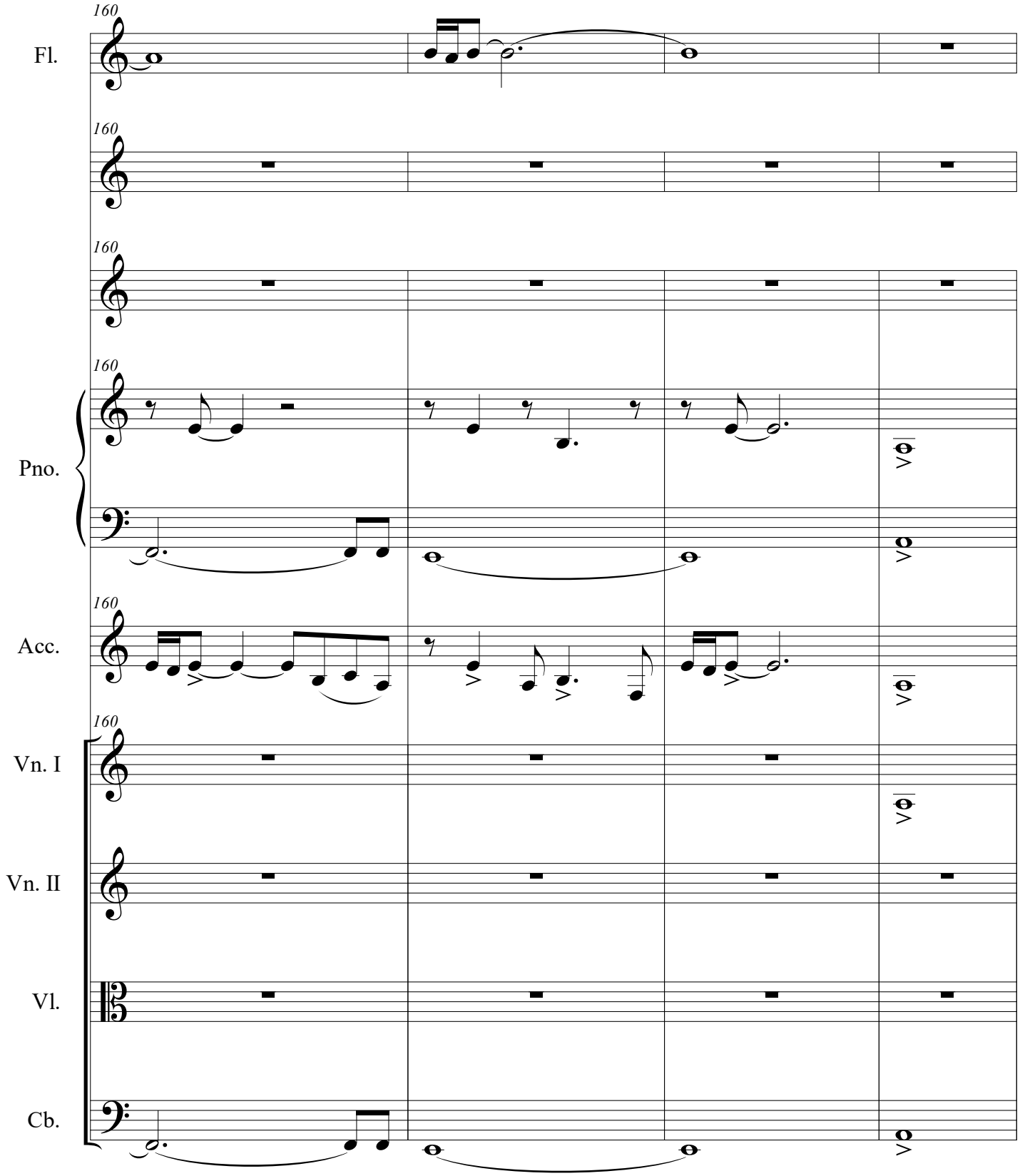

140
Fl.
140
140
140
Pno.
140
Acc.
140
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

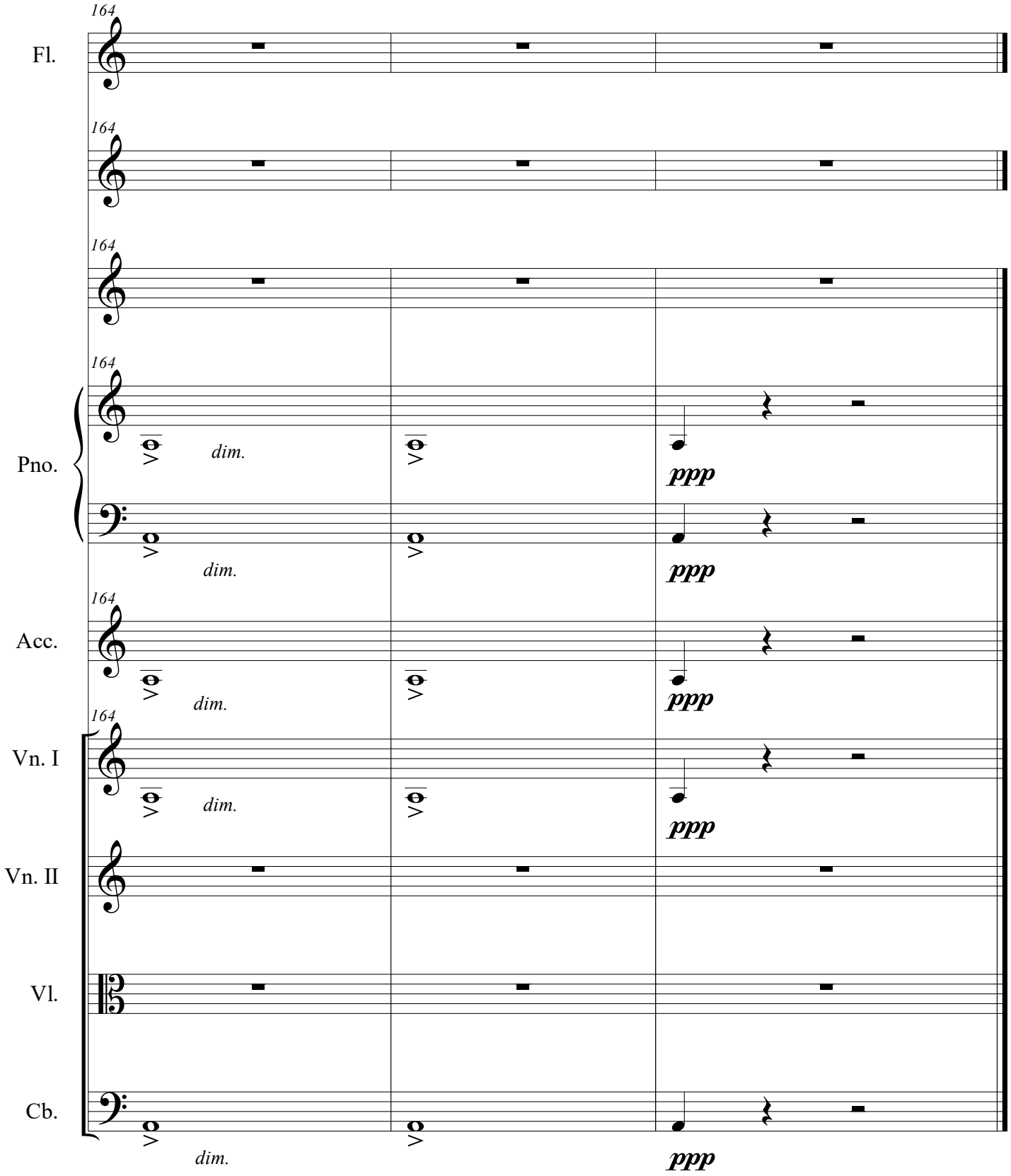

144
Fl.
144
144
144
Pno.
144
Acc.
p
144
Vn. I
p
Vn. II
p
Vl.
p
Cb.
p


148
Fl.
148
148
148
Pno.
148
Acc.
148
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.


152
Fl.
pp
152
152
152
Pno.
pp
pp
152
Acc.
pp
152
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.
pp


156
Fl.
156
156
156
Pno.
156
Acc.
156
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

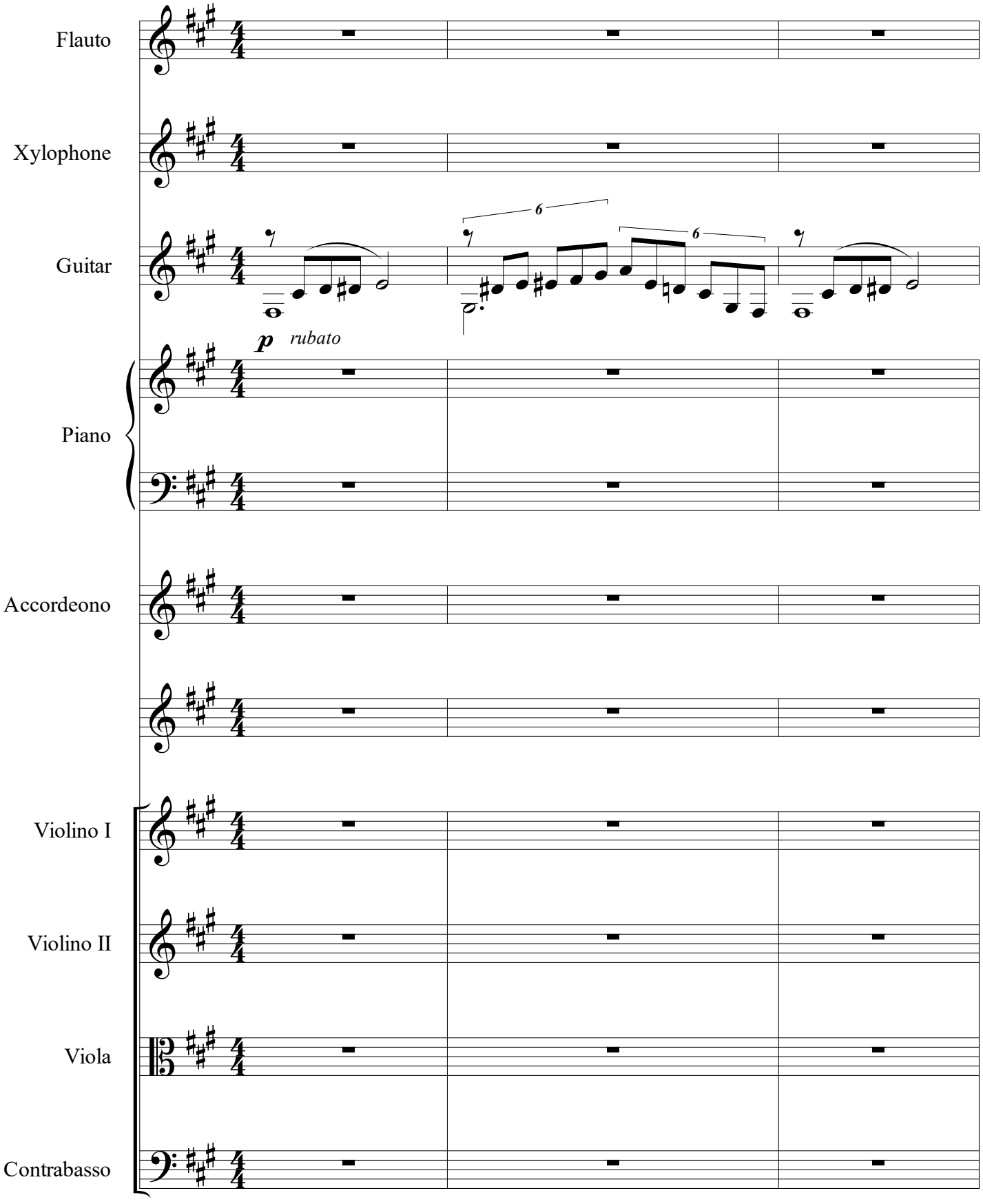

160
Fl.
160
160
160
Pno.
160
Acc.
160
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

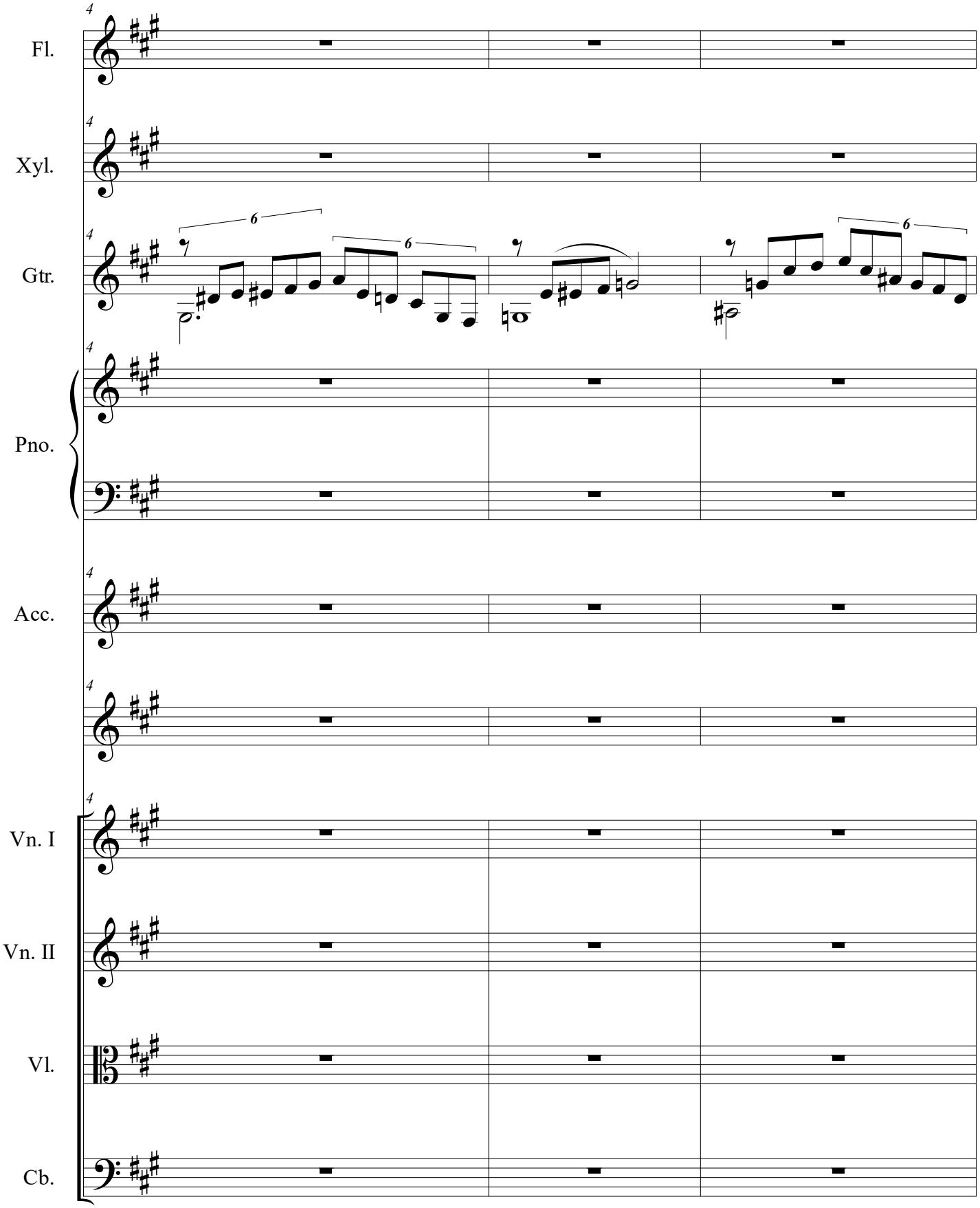

164
Fl.
164
164
164
Pno.
dim.
dim.
ppp
ppp
164
Acc.
dim.
ppp
164
Vn. I
dim.
ppp
Vn. II
Vl.
Cb.
dim.
ppp

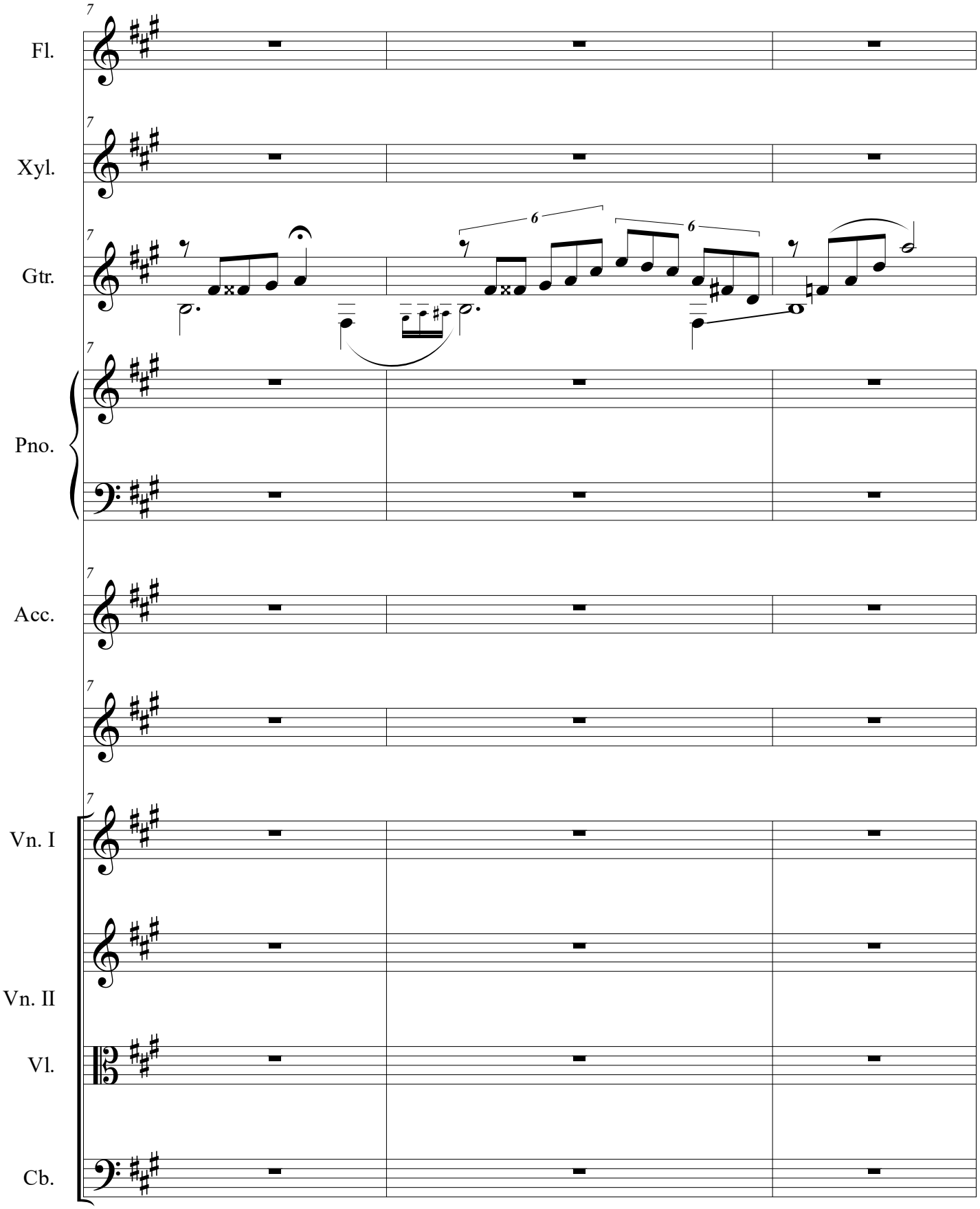
TEMA DE MARIA

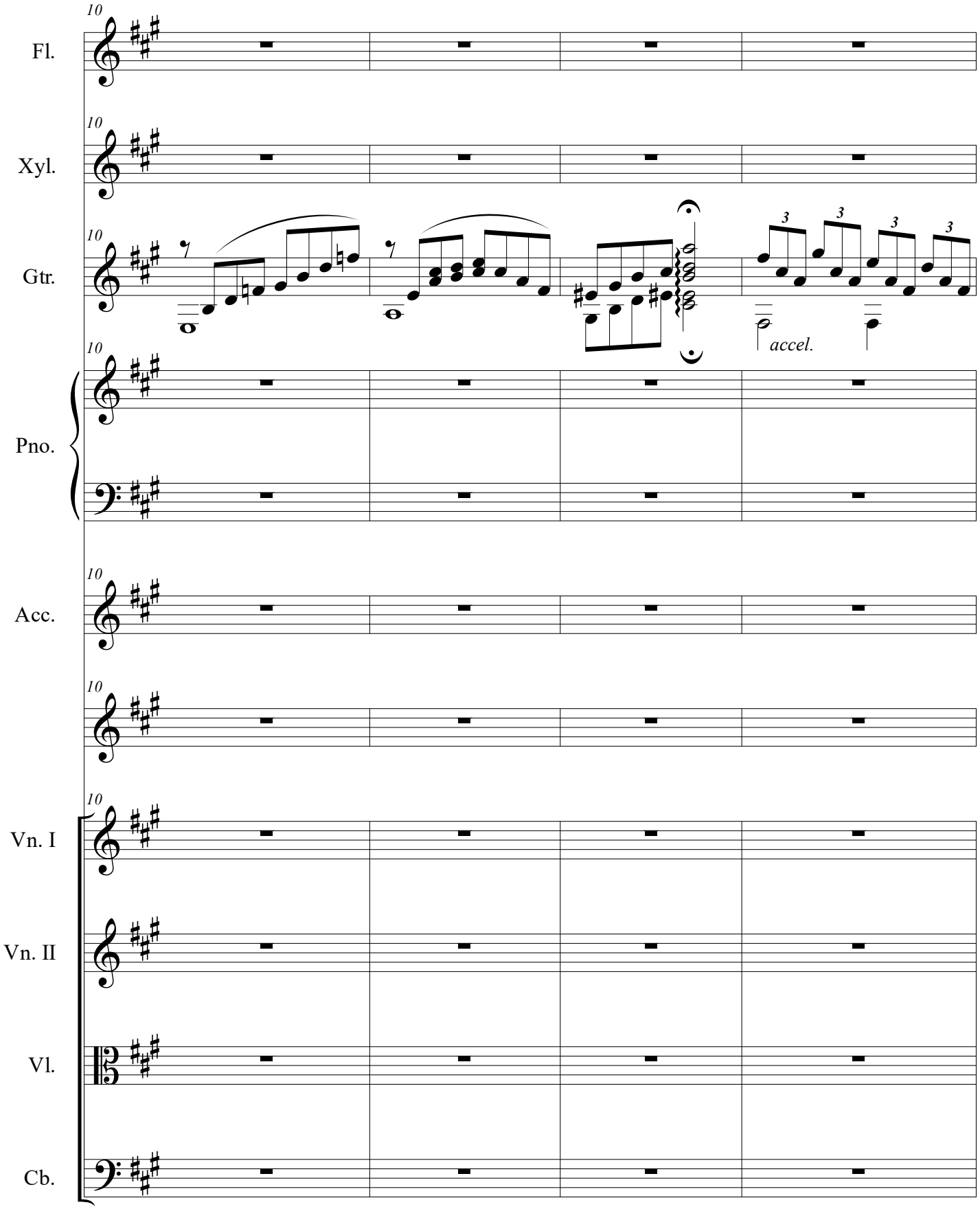
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

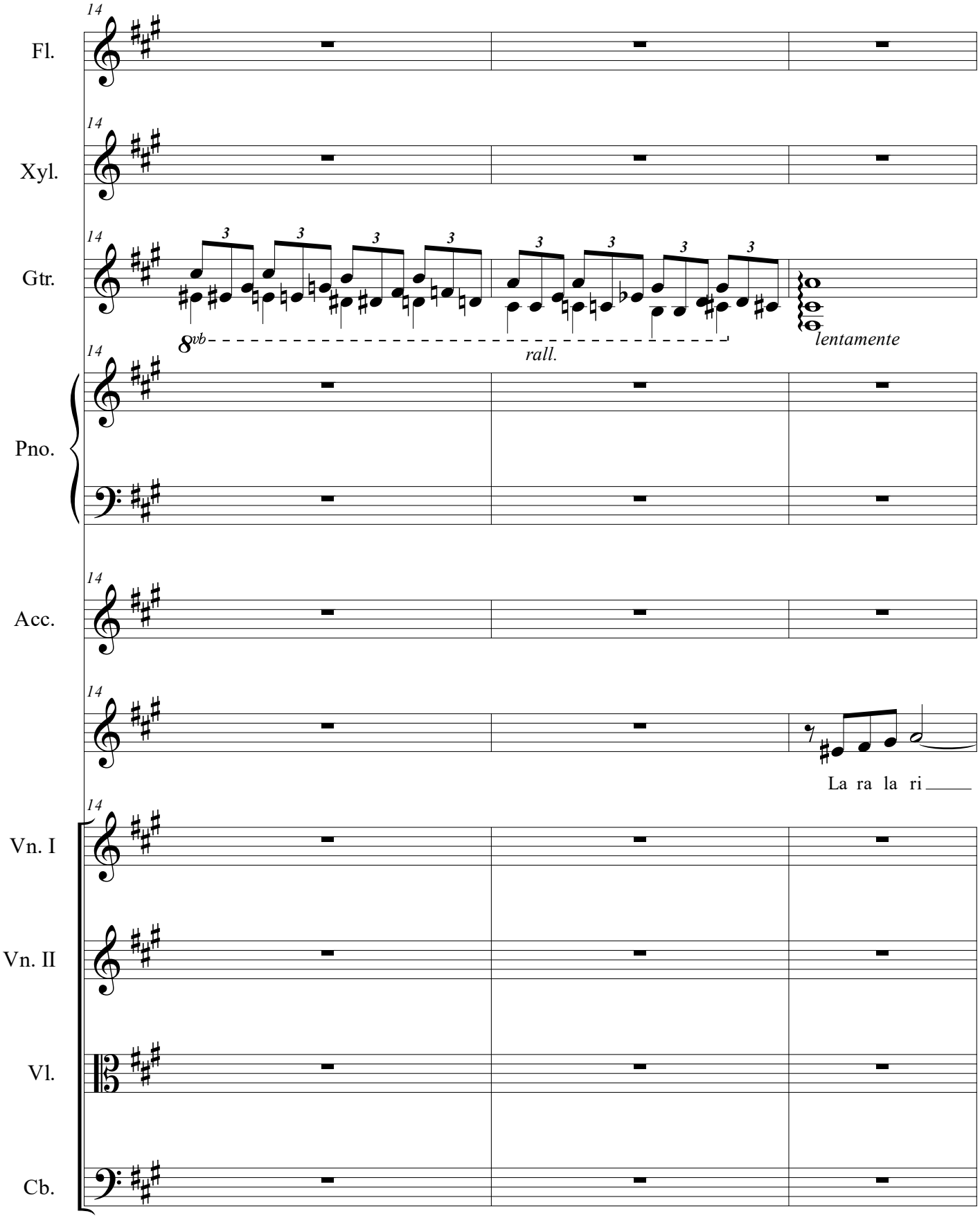
Triste y Lento ♪ = 120

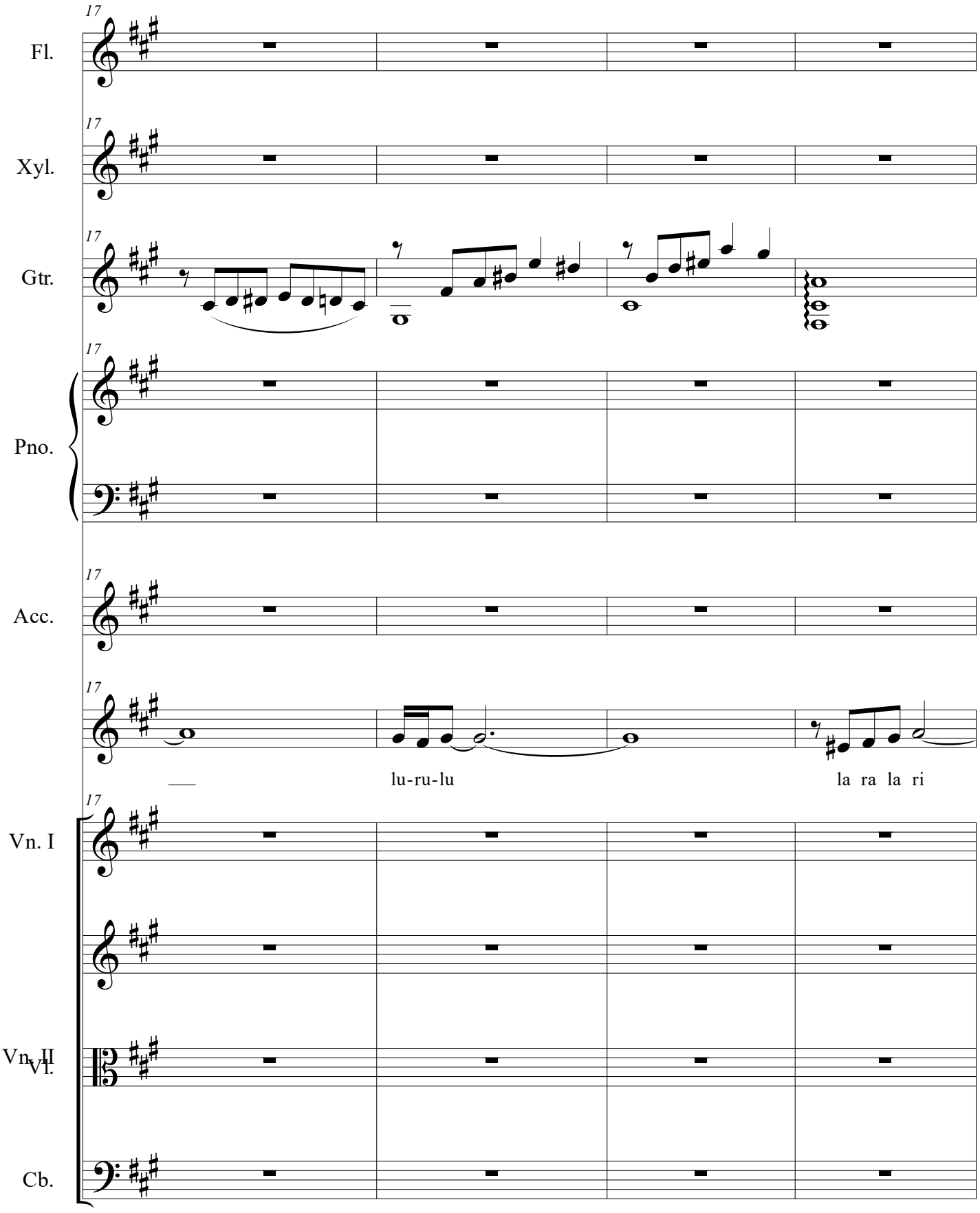


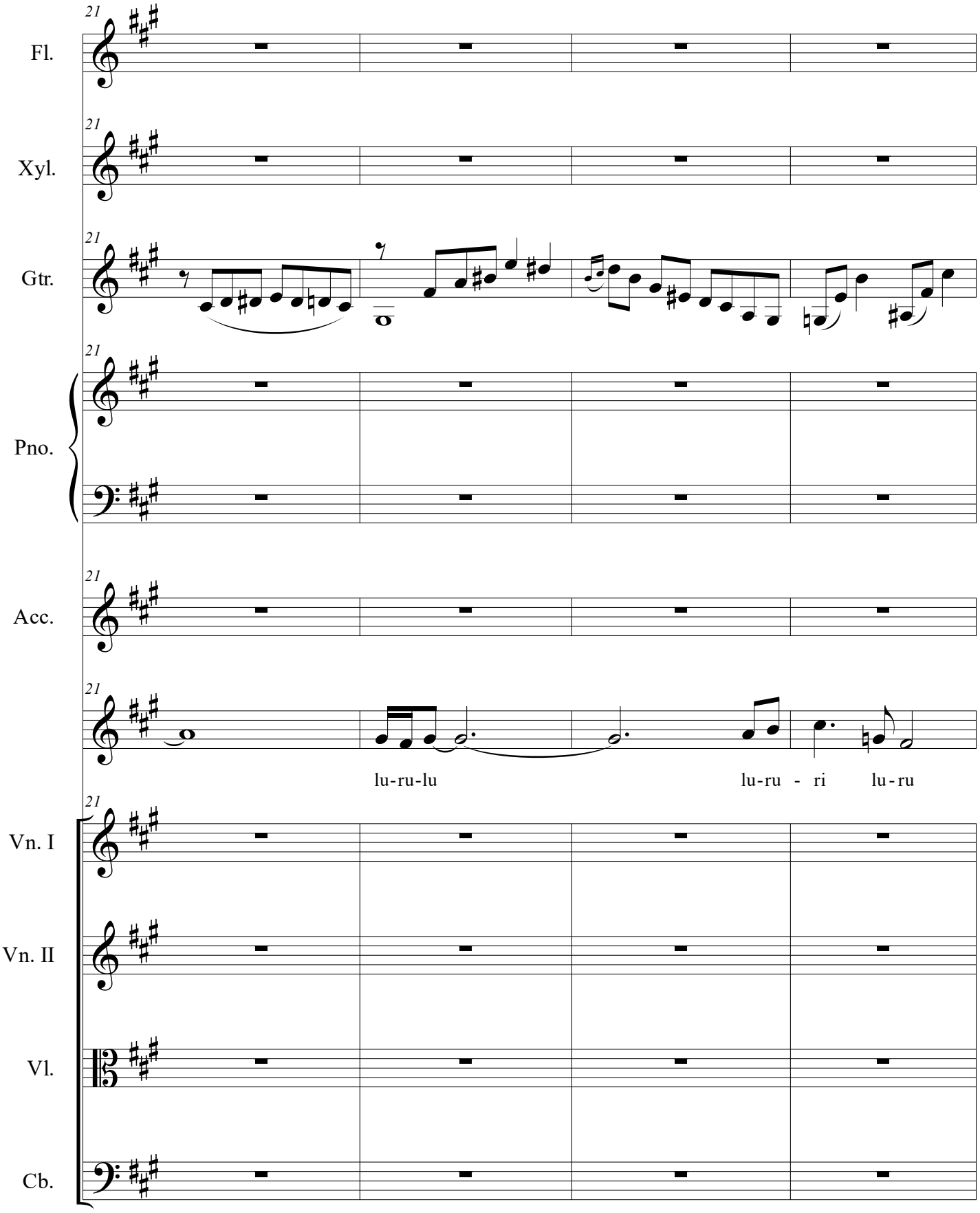

Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

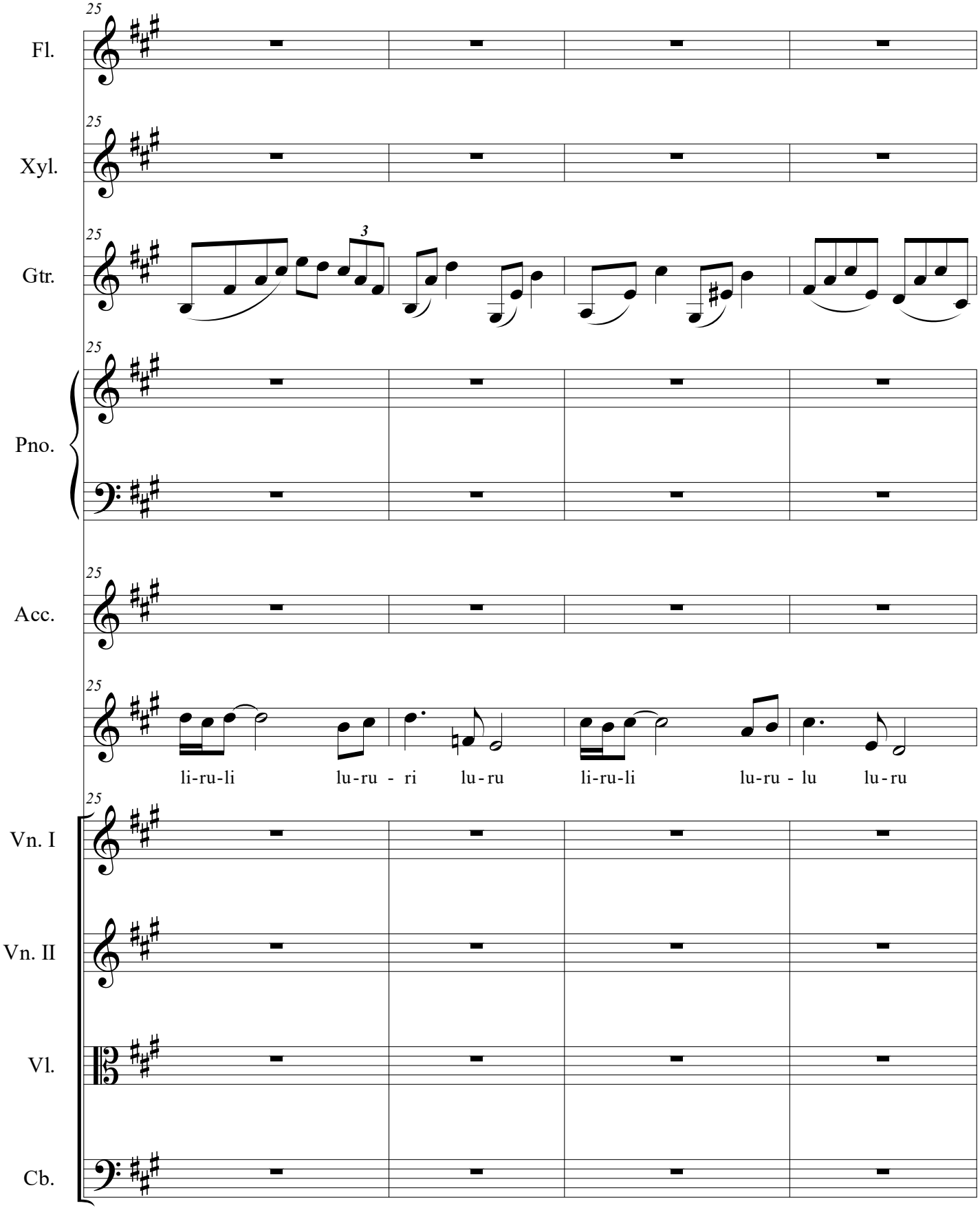

7
Fl.
Xyl.
Gtr.
6
6
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

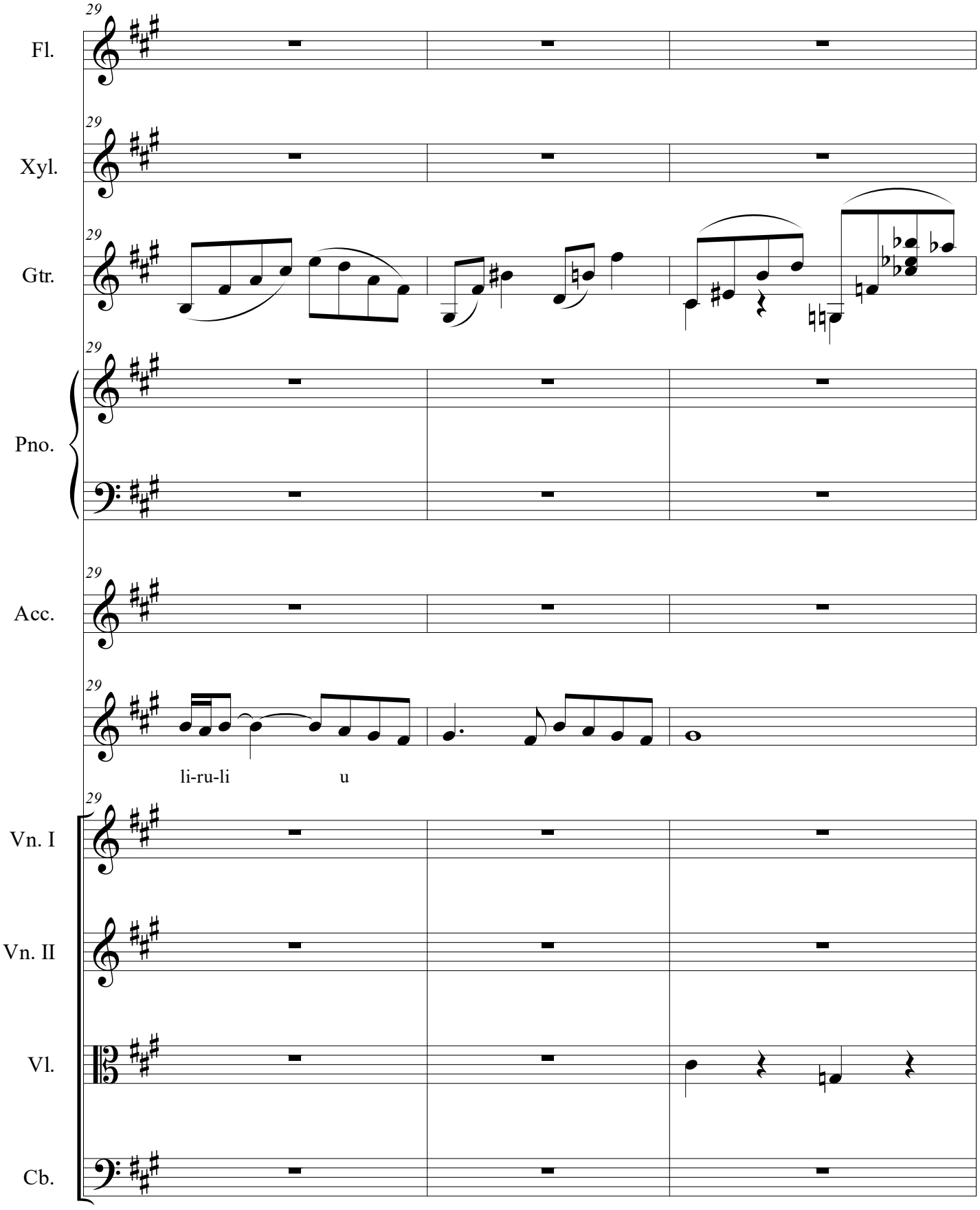

10
Fl.
Xyl.
Gtr.
accel.
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

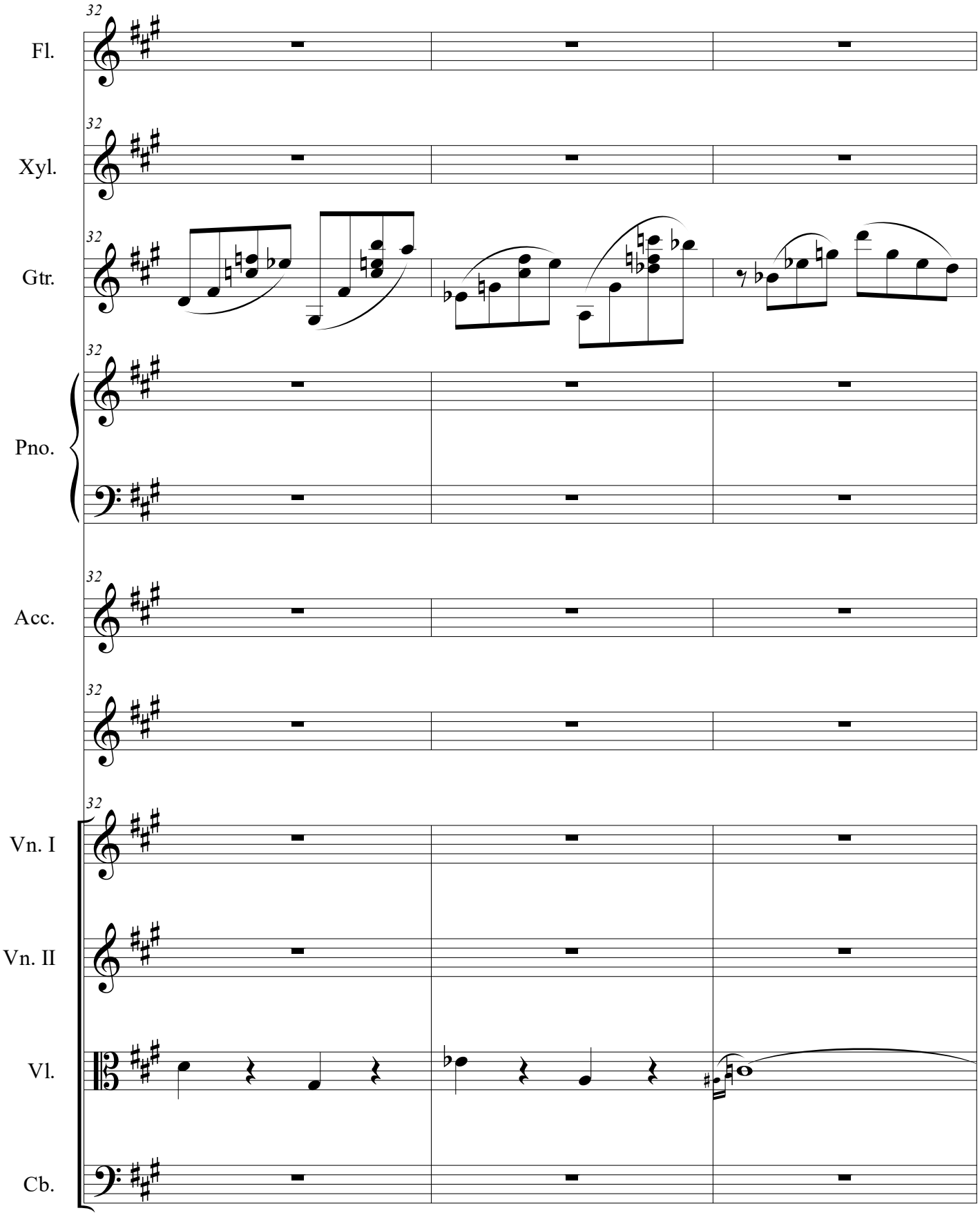

14
Fl.
14
Xyl.
14
Gtr.
3
8vb
rall.
lentamente
14
Pno.
14
Acc.
14
La ra la ri
14
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

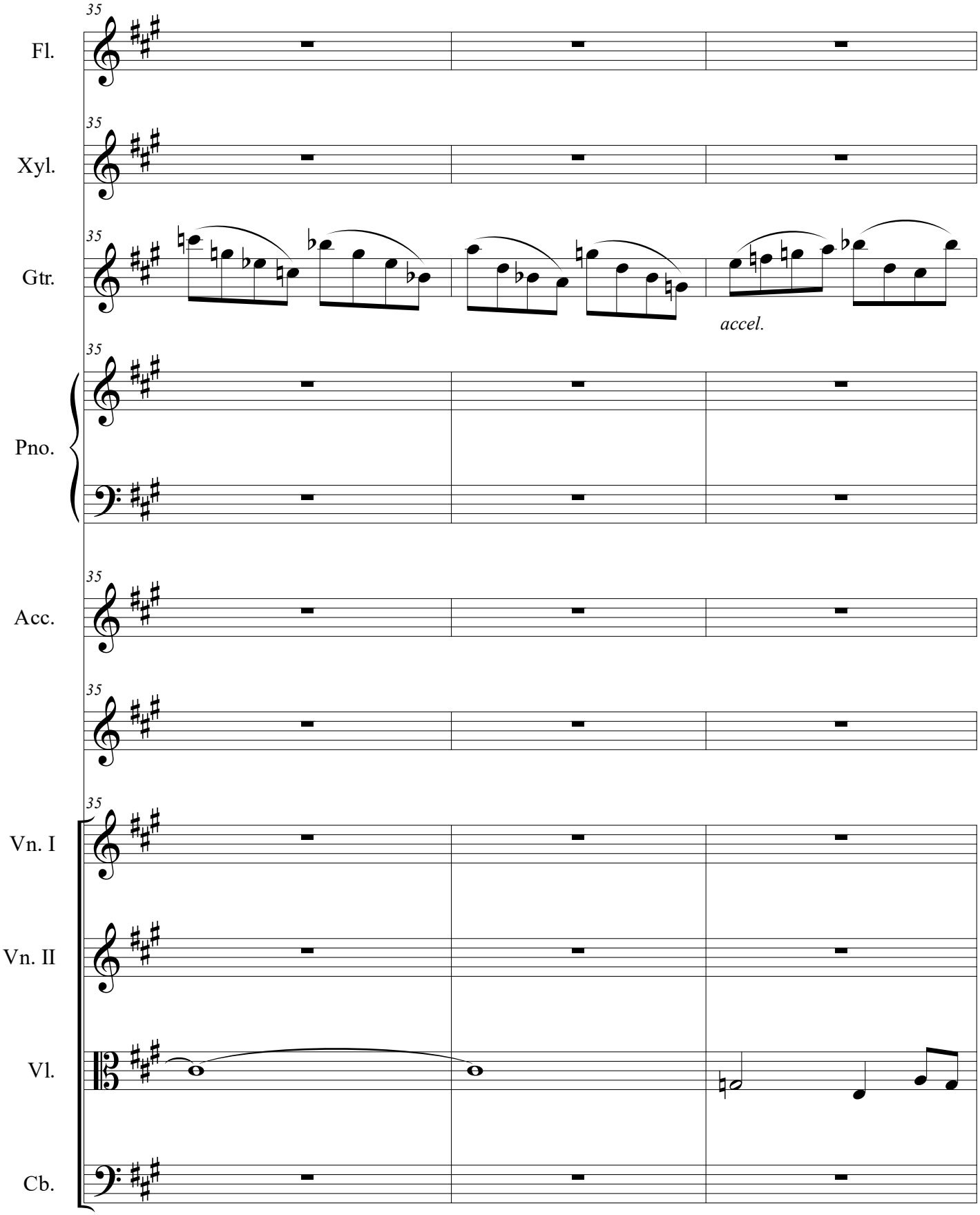

17
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
lu-ru-lu
la ra la ri
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

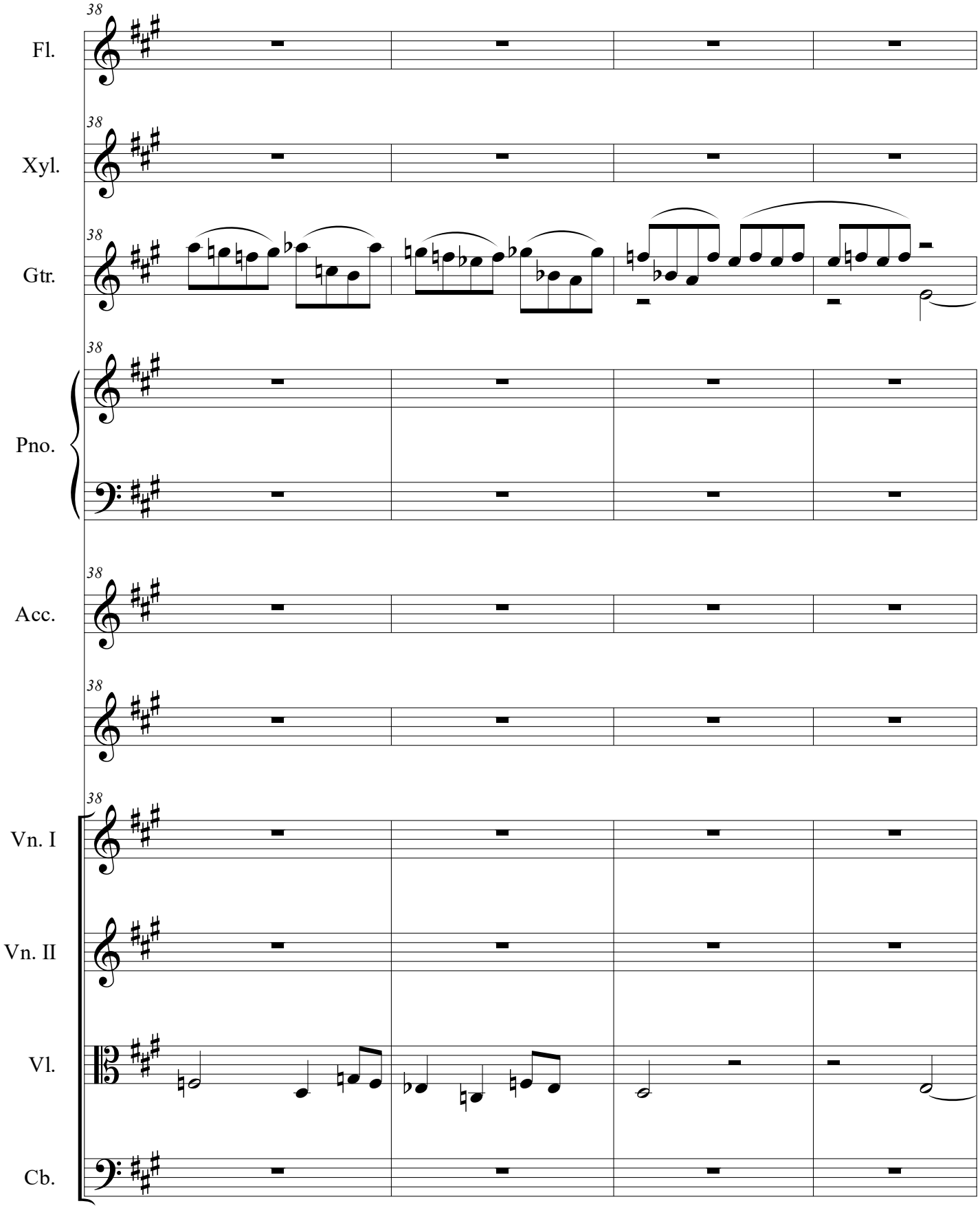

21
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
lu-ru-lu
lu-ru - ri lu-ru
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.


25
Fl.
Xyl.
Gtr.
3
Pno.
Acc.
li-ru-li lu-ru - ri lu-ru li-ru-li lu-ru - lu lu-ru
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

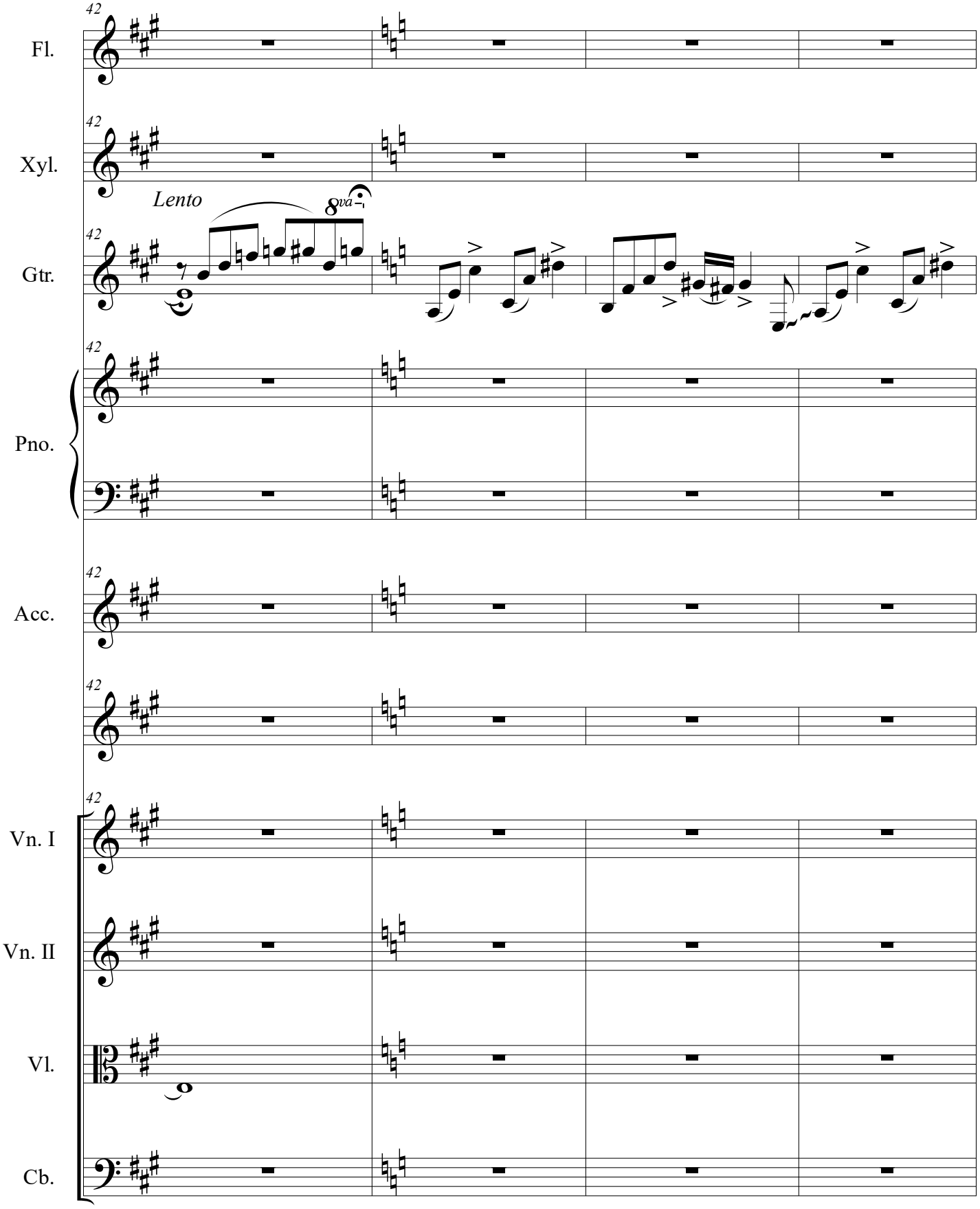

29
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
li-ru-li
u
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

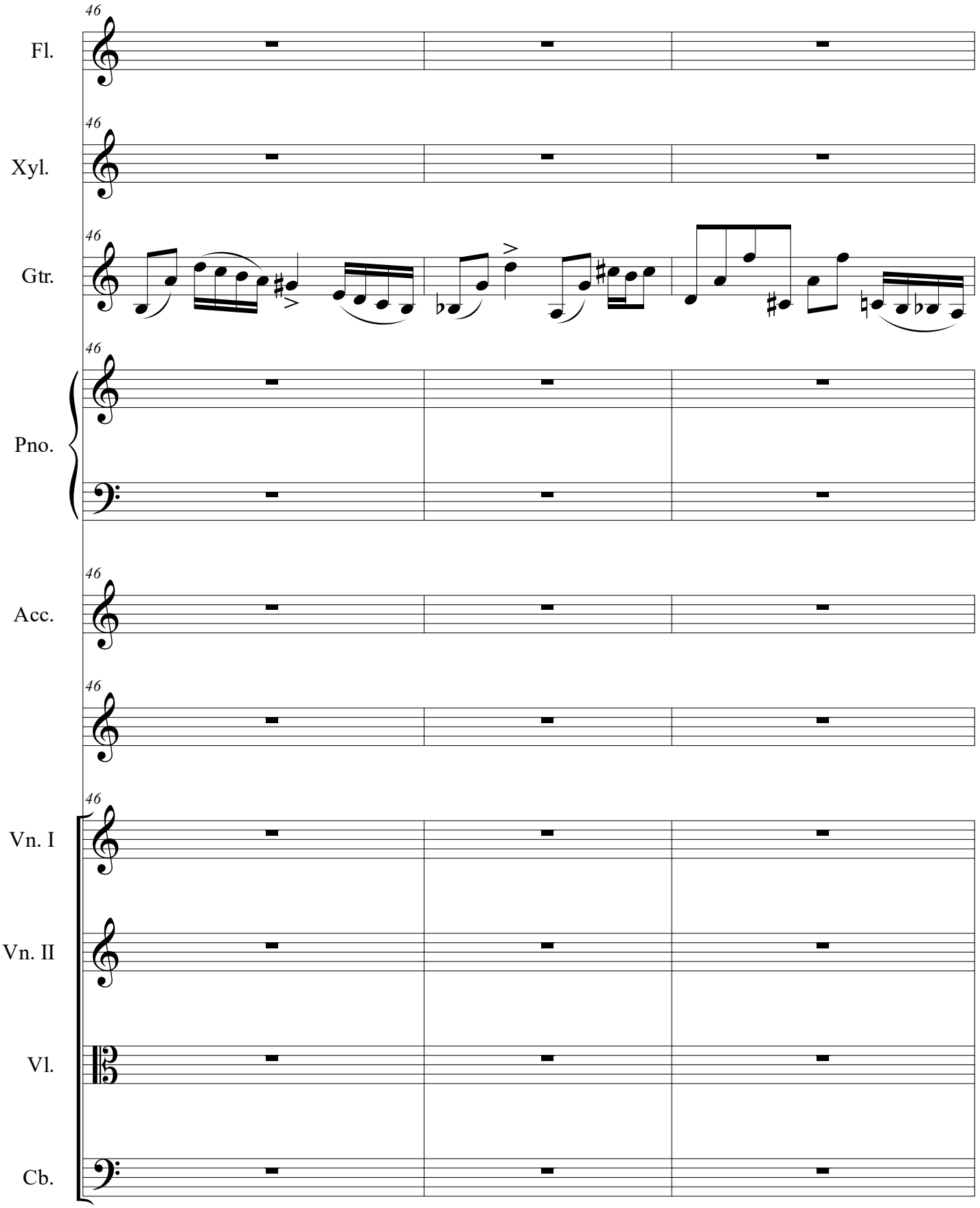

32
Fl.
32
Xyl.
32
Gtr.
32
Pno.
32
Acc.
32
32
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

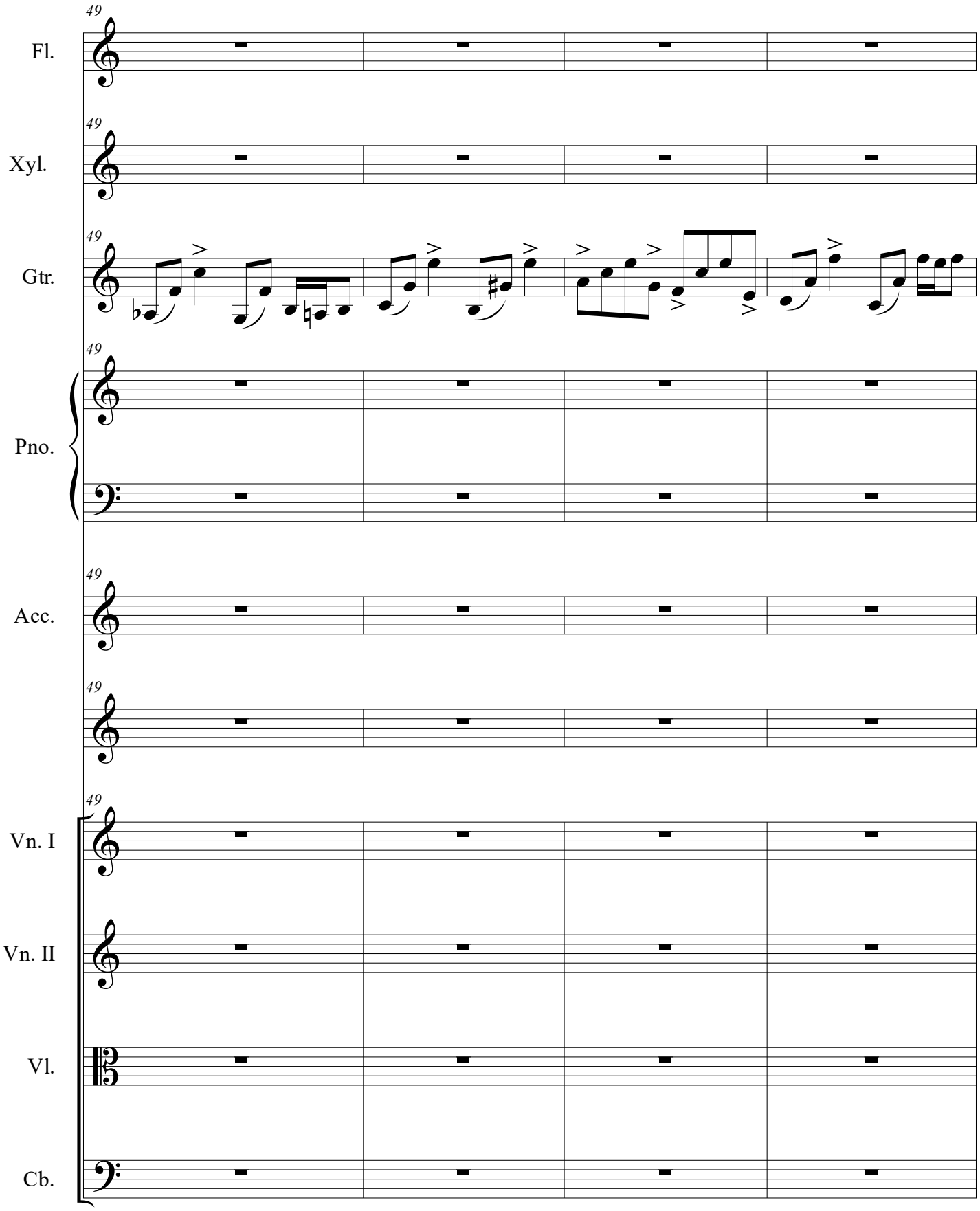

35
Fl.
35
Xyl.
35
Gtr.
accel.
35
Pno.
35
Acc.
35
35
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

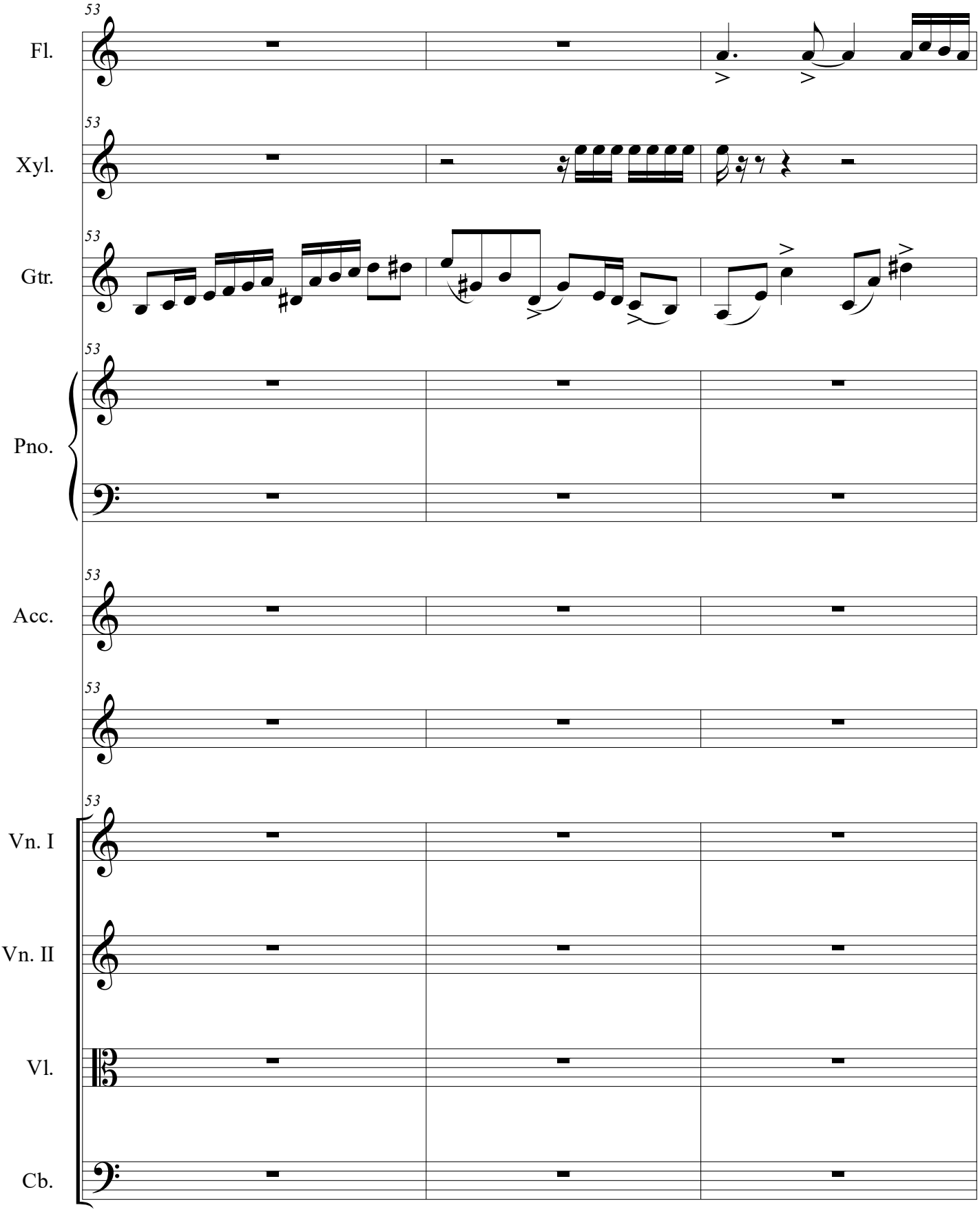

38
Fl.
38
Xyl.
38
Gtr.
38
Pno.
38
Acc.
38
38
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

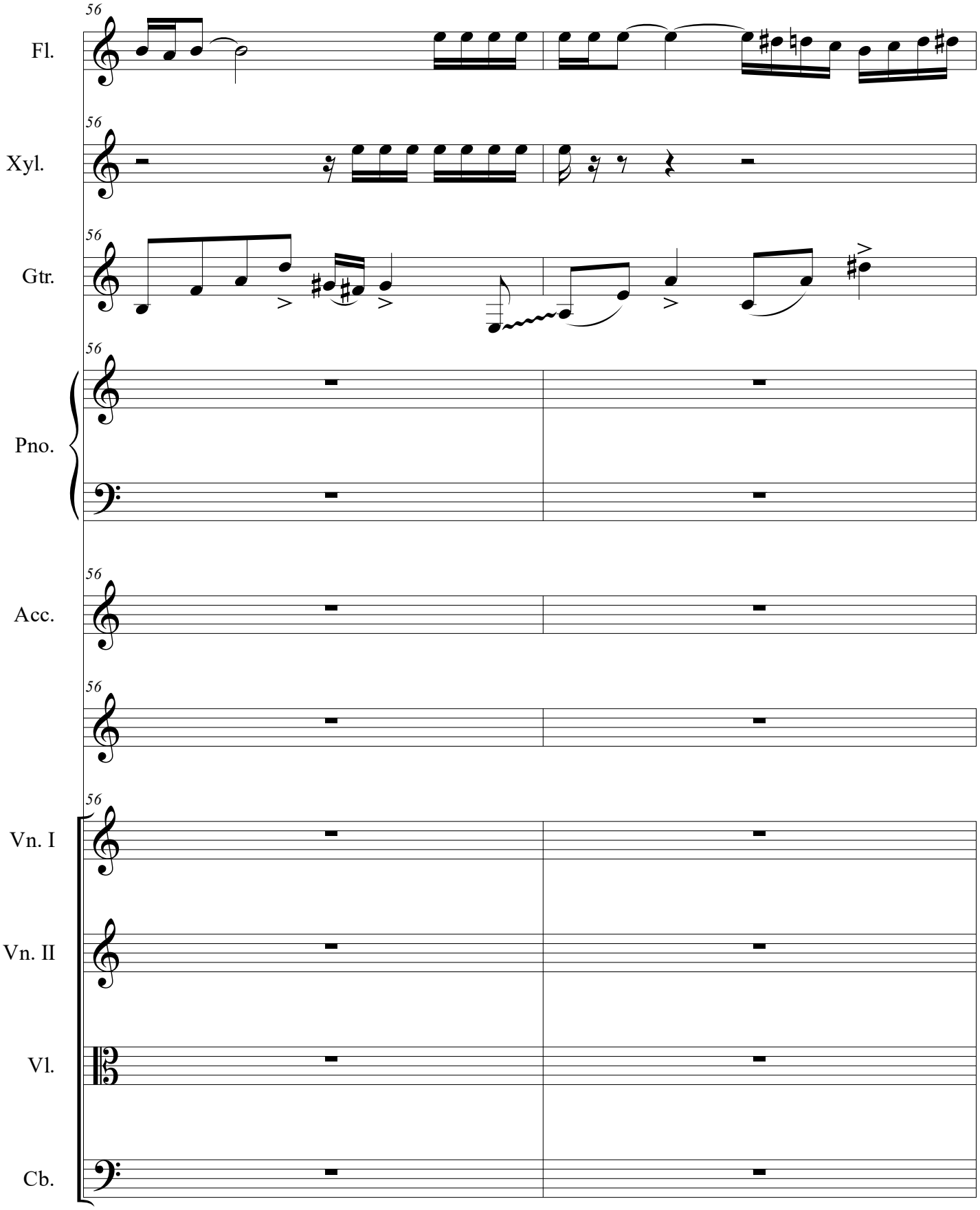
Tempo di TANGO

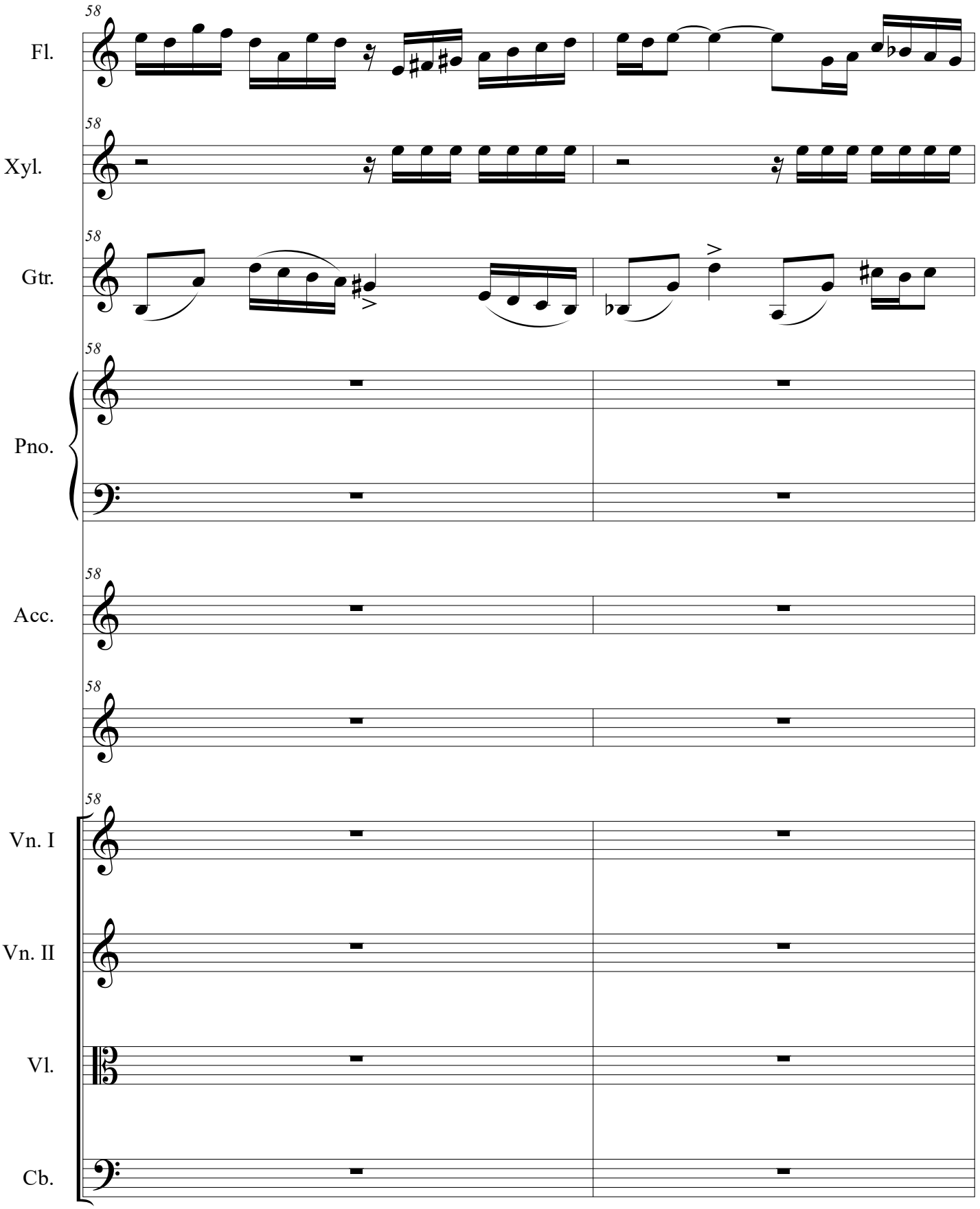


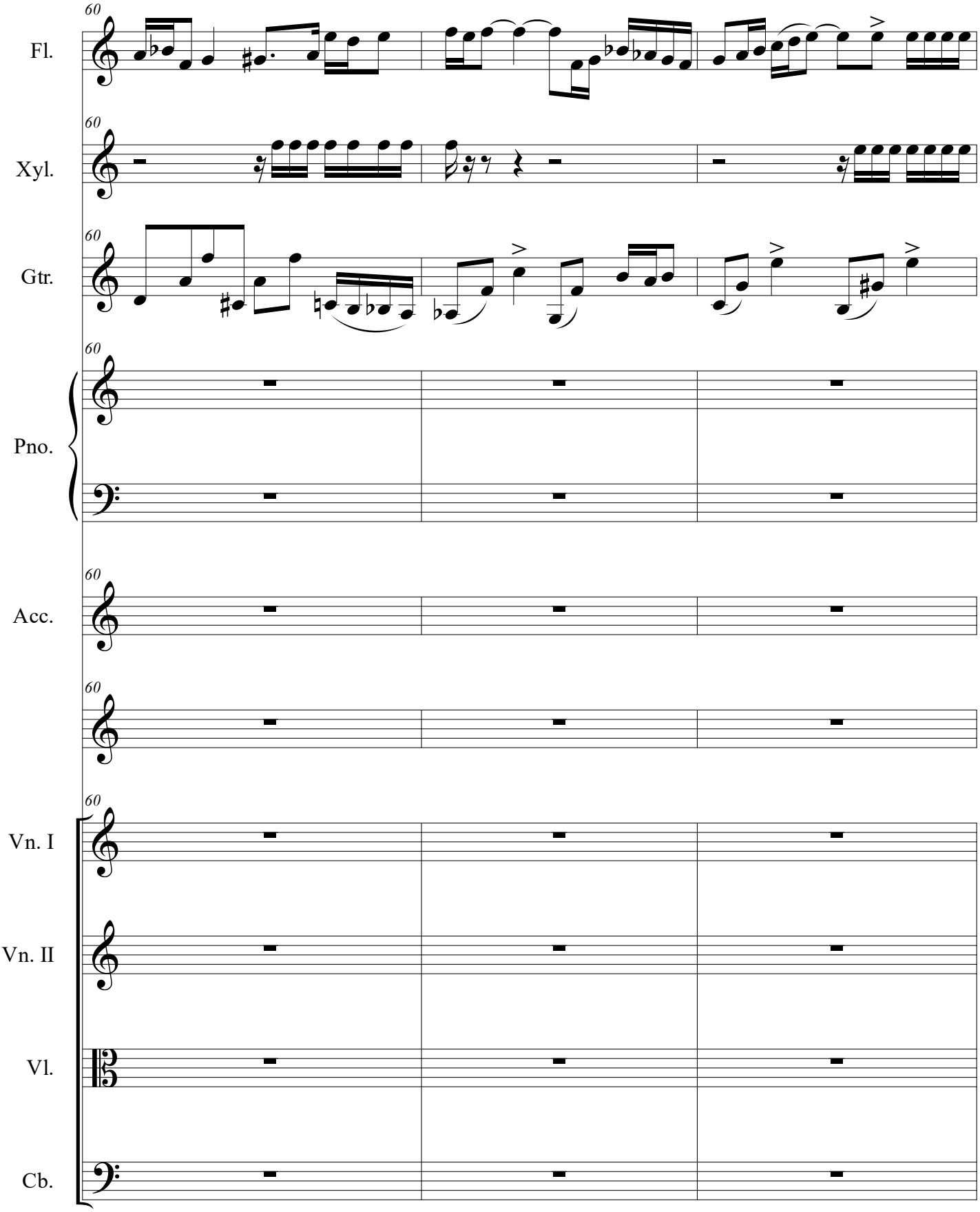

46
Fl.
46
Xyl.
46
Gtr.
46
Pno.
46
Acc.
46
46
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

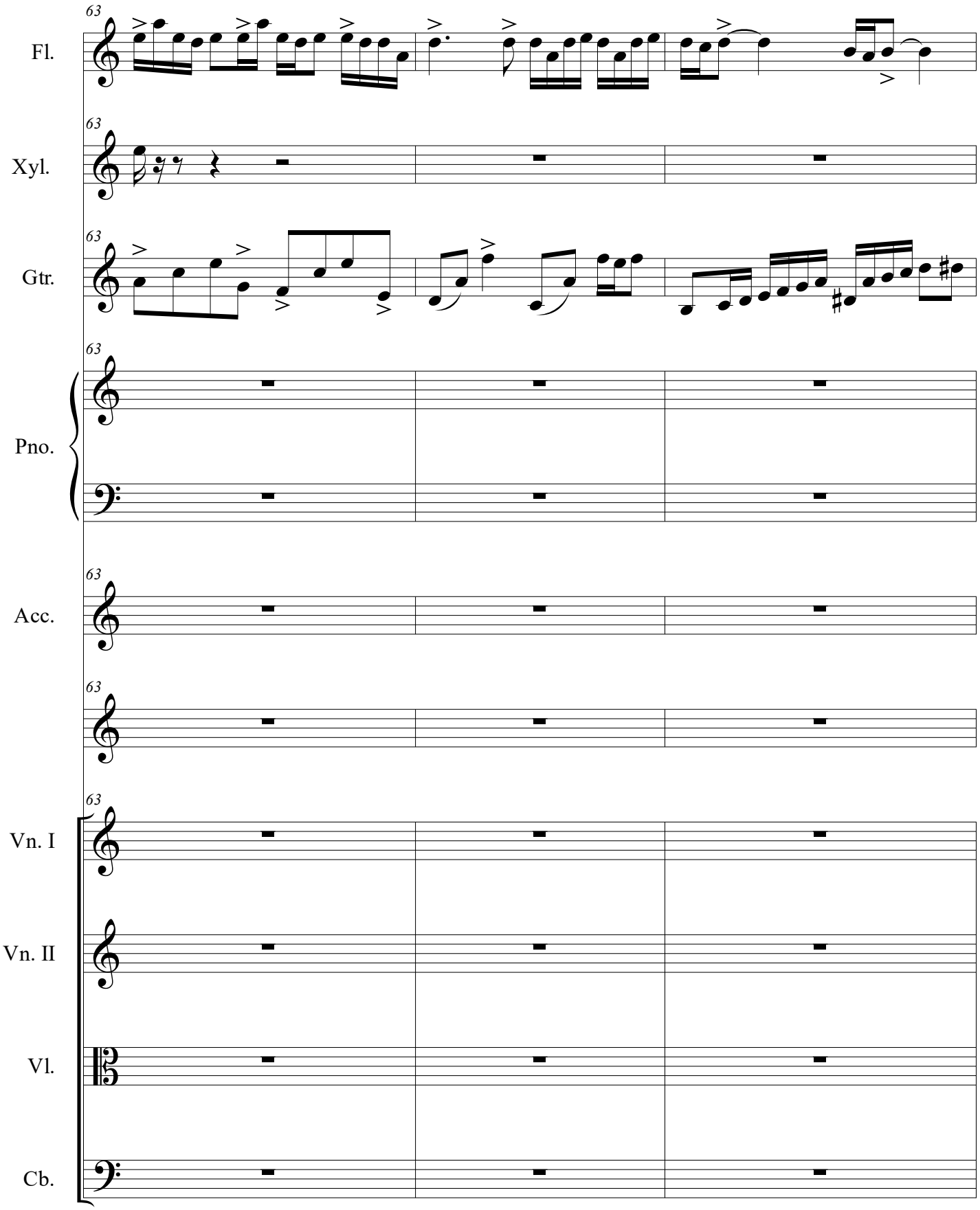

49
Fl.
49
Xyl.
49
Gtr.
49
Pno.
49
Acc.
49
49
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

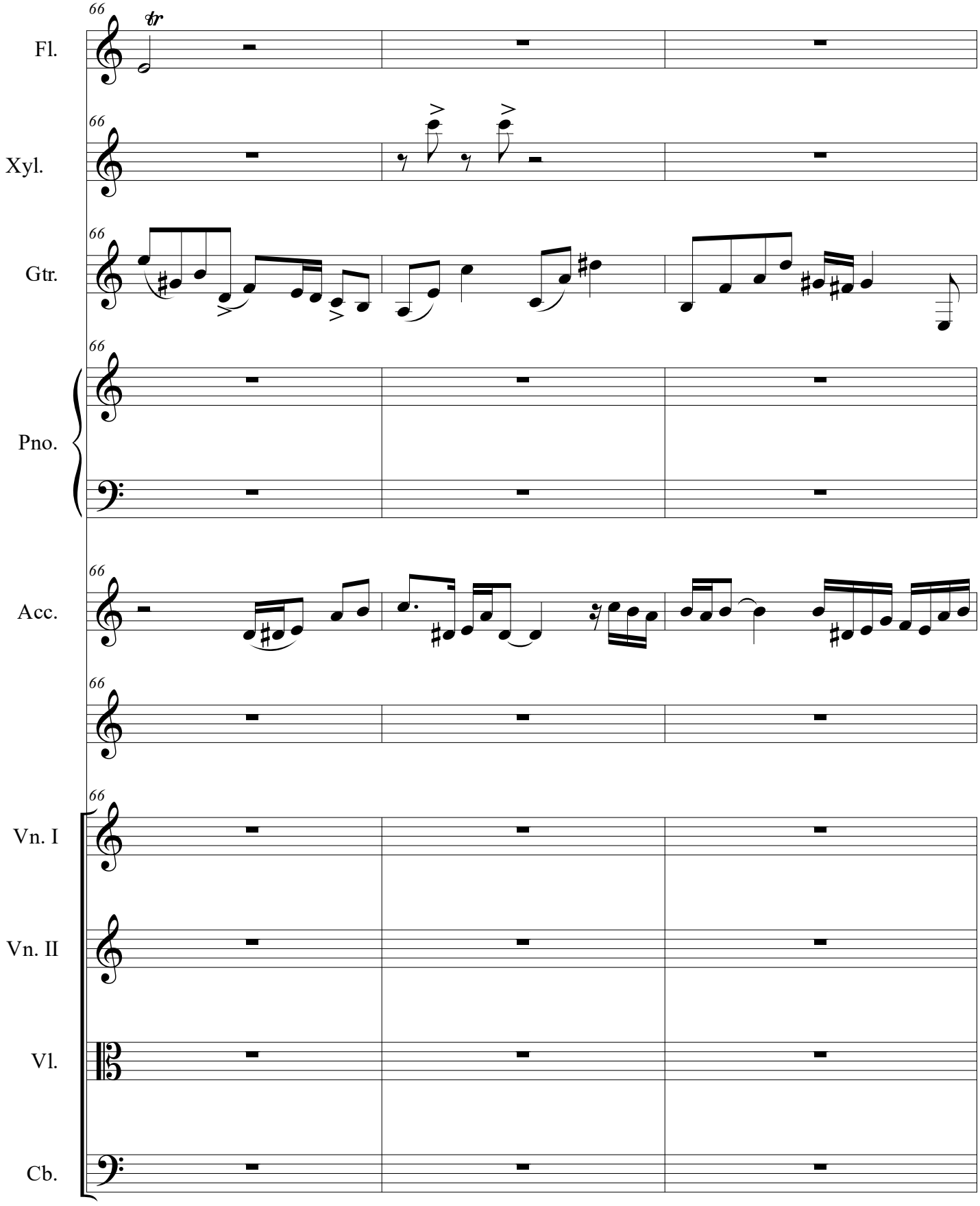

53
Fl.
53
Xyl.
53
Gtr.
53
Pno.
53
Acc.
53
53
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

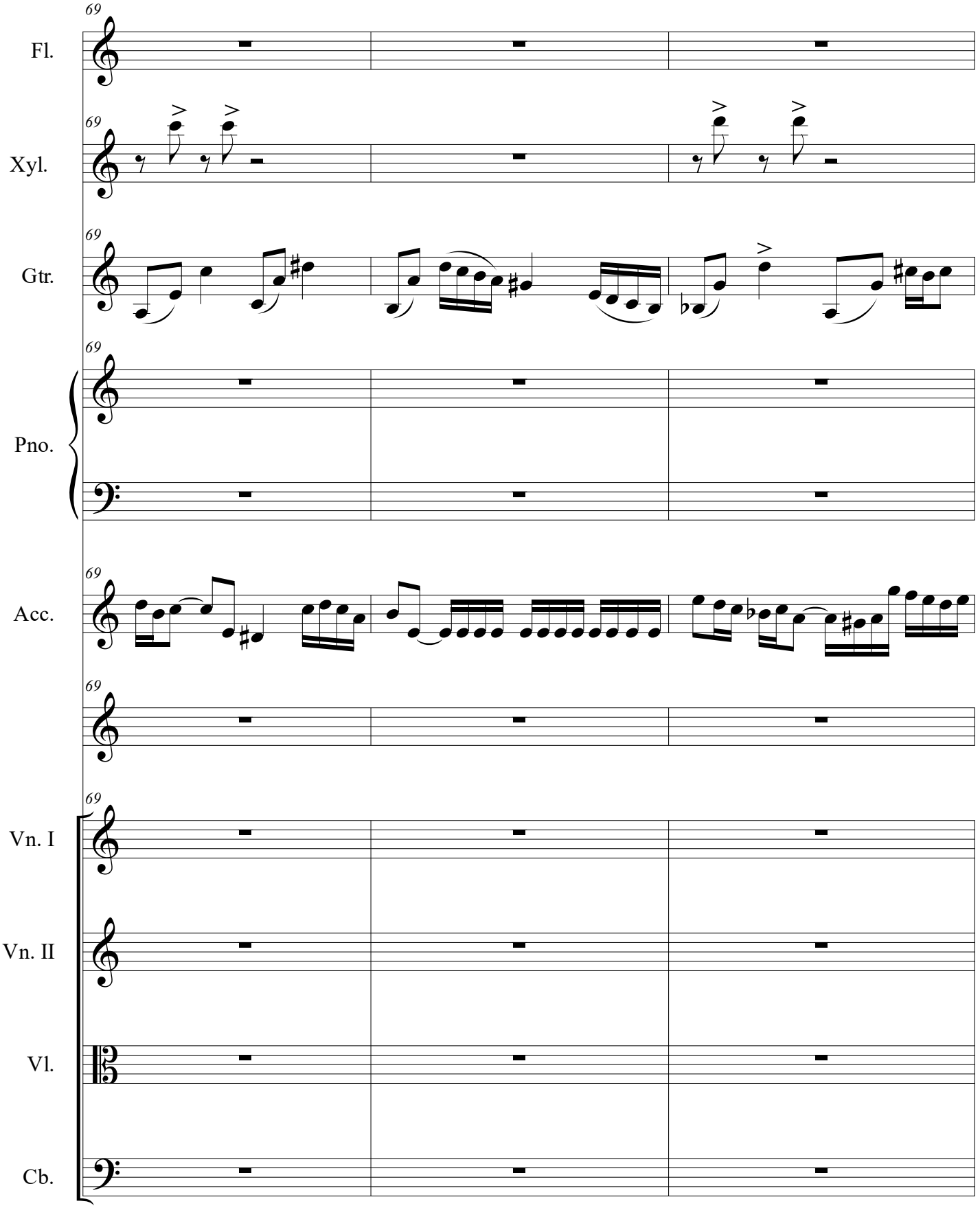

56
Fl.
56
Xyl.
56
Gtr.
56
Pno.
56
Acc.
56
56
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

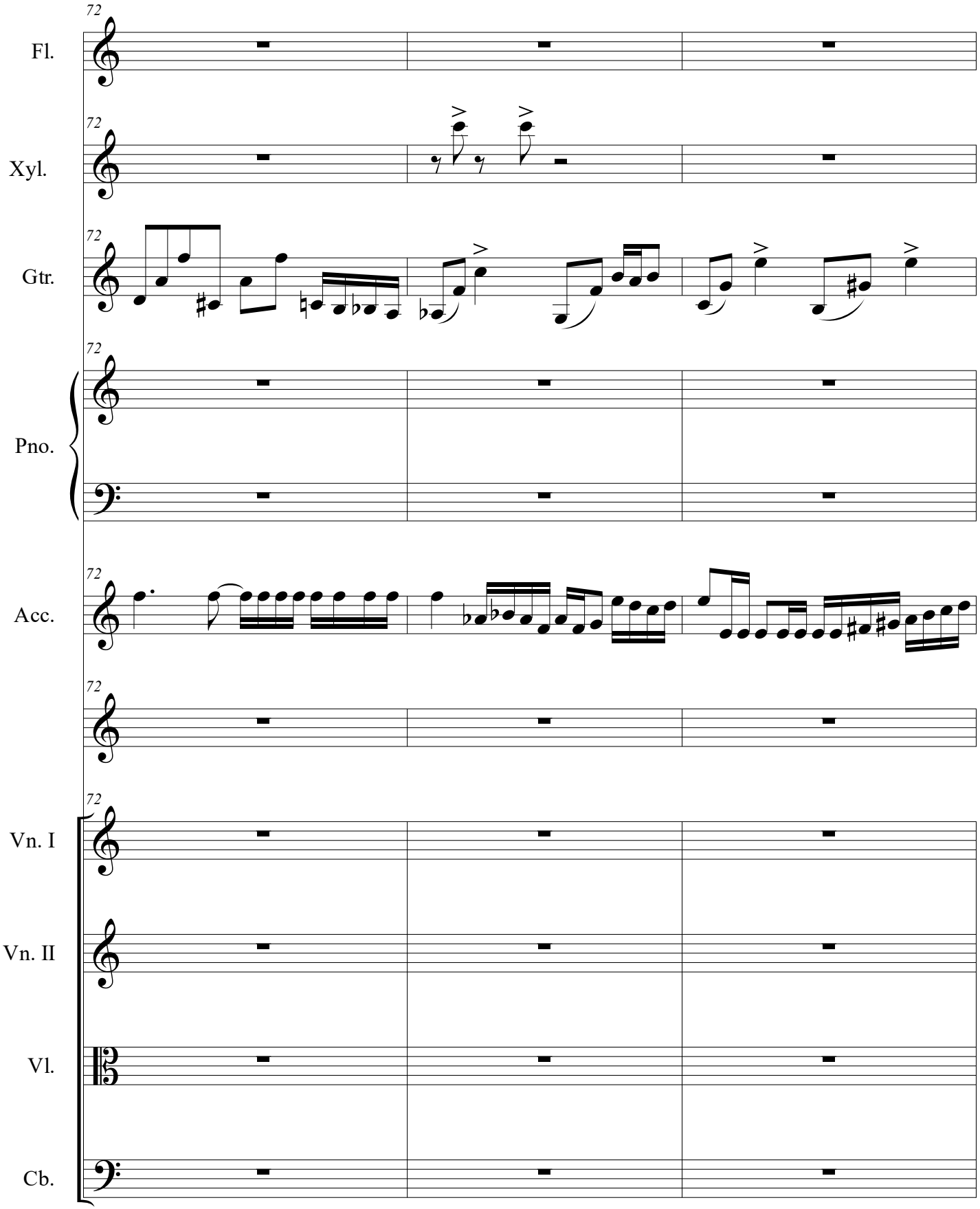

58
Fl.
58
Xyl.
58
Gtr.
58
Pno.
58
Acc.
58
58
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

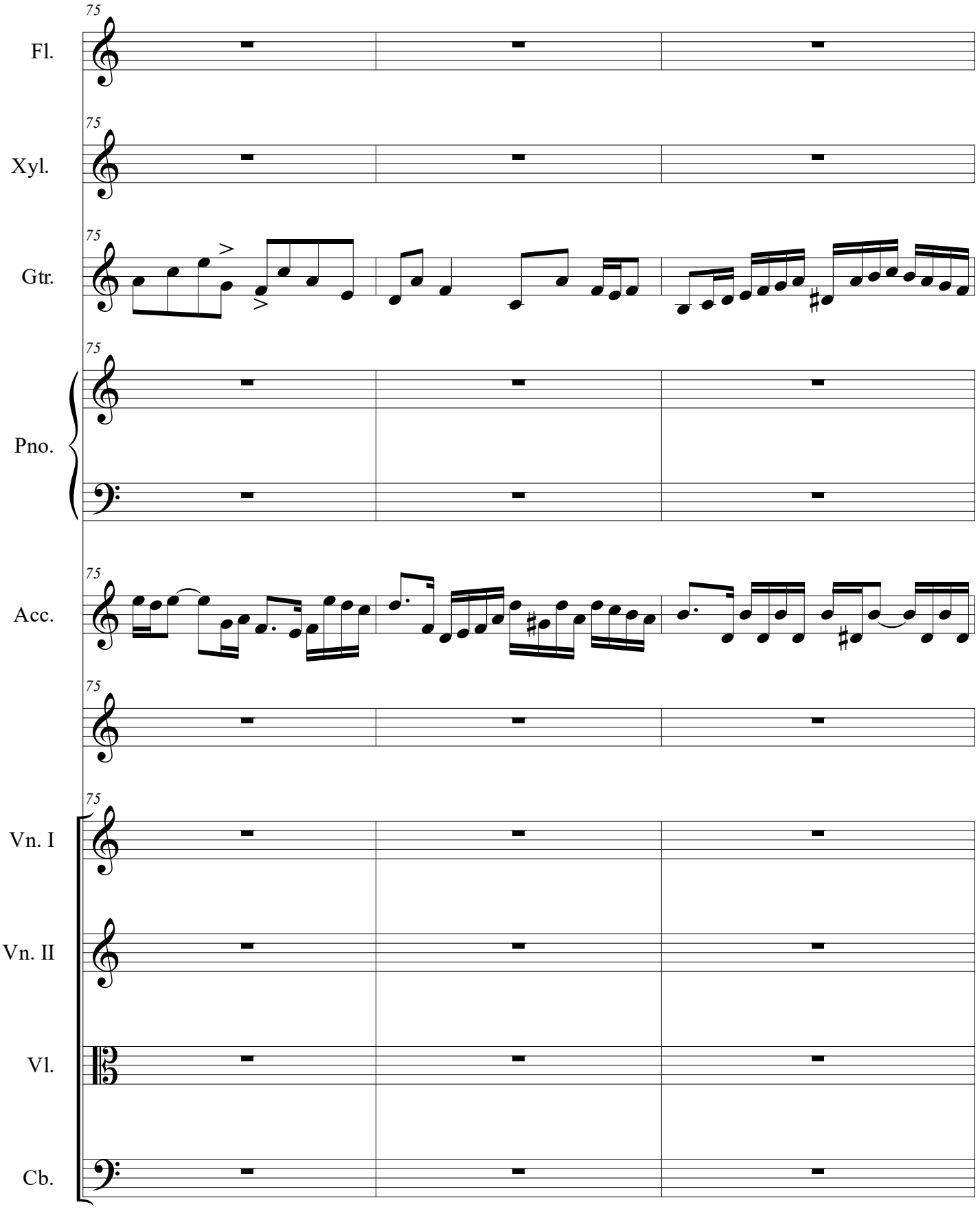

60
Fl.
60
Xyl.
60
Gtr.
60
Pno.
60
Acc.
60
60
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

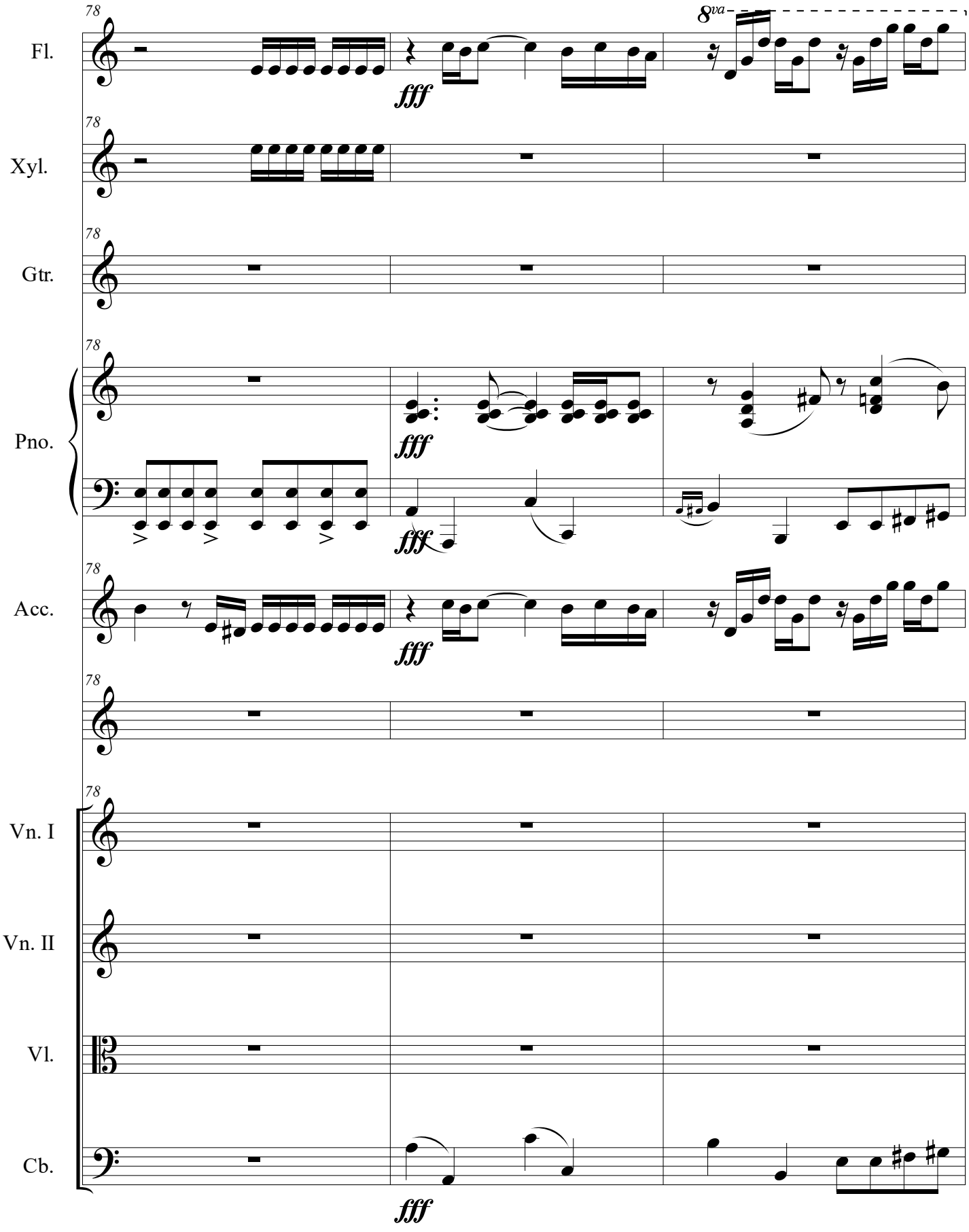

63
Fl.
63
Xyl.
63
Gtr.
63
Pno.
63
Acc.
63
63
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

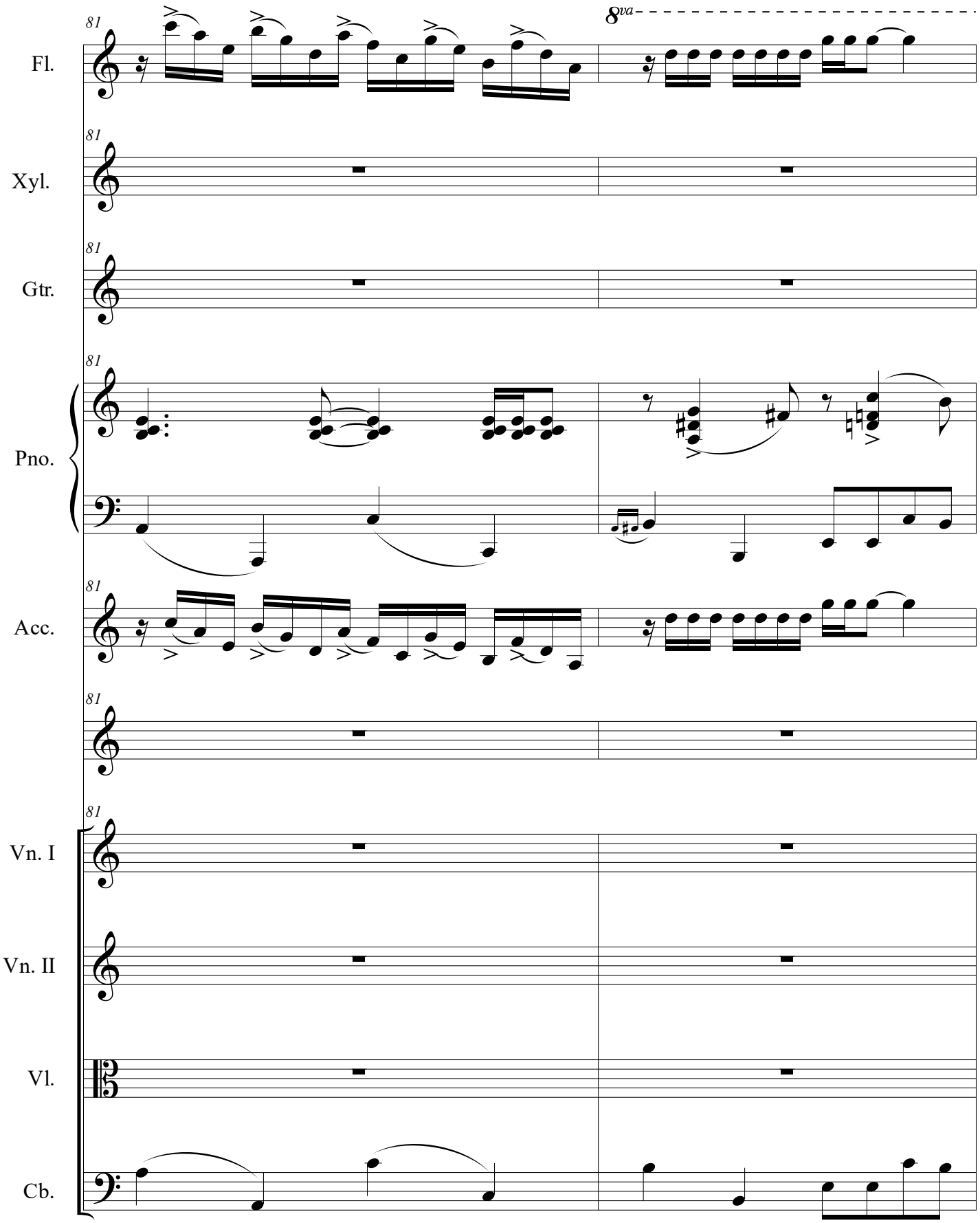

66
Fl.
tr
66
Xyl.
66
Gtr.
66
Pno.
66
Acc.
66
66
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

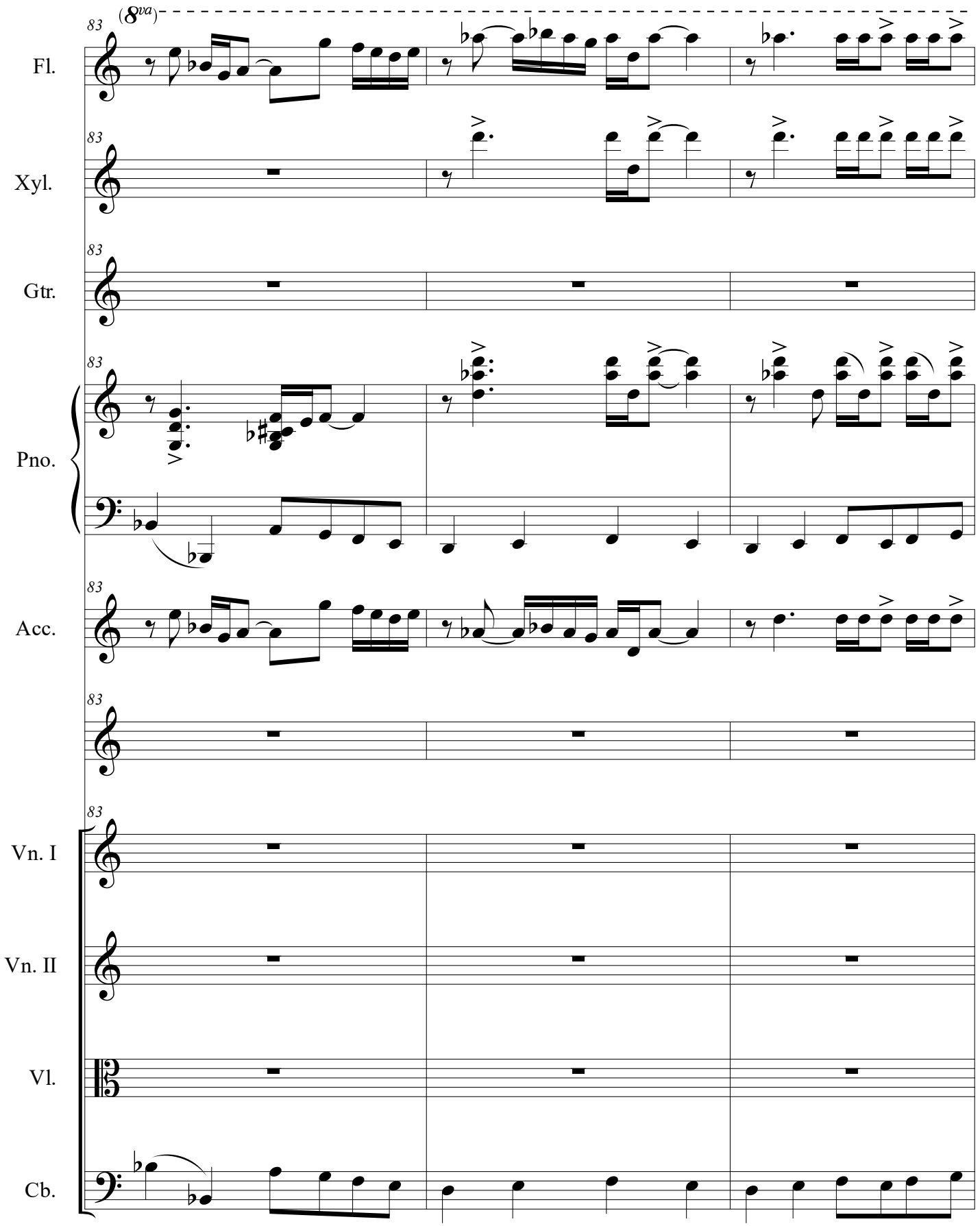

69
Fl.
69
Xyl.
69
Gtr.
69
Pno.
69
Acc.
69
69
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

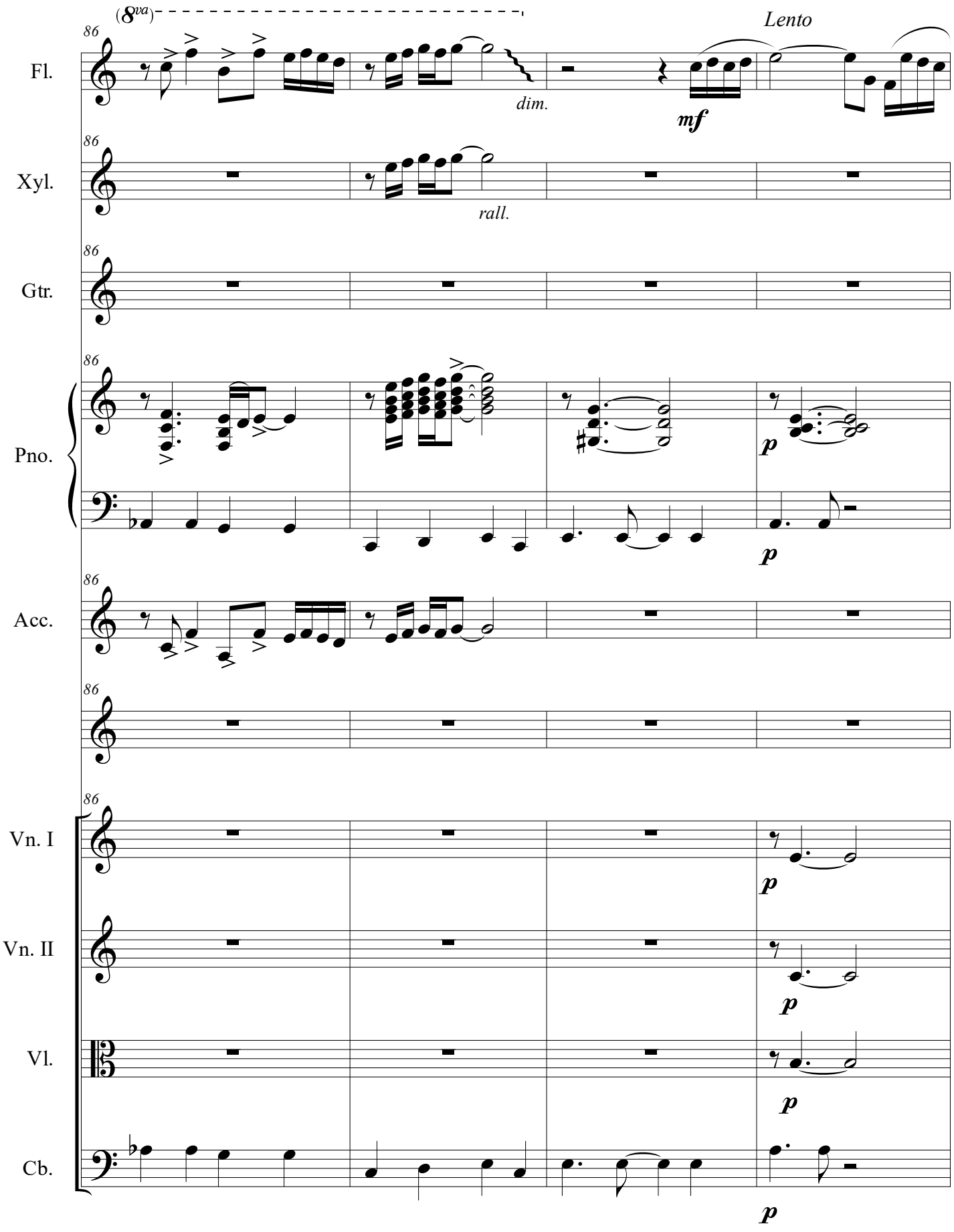

72
Fl.
72
Xyl.
72
Gtr.
72
Pno.
72
Acc.
72
72
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

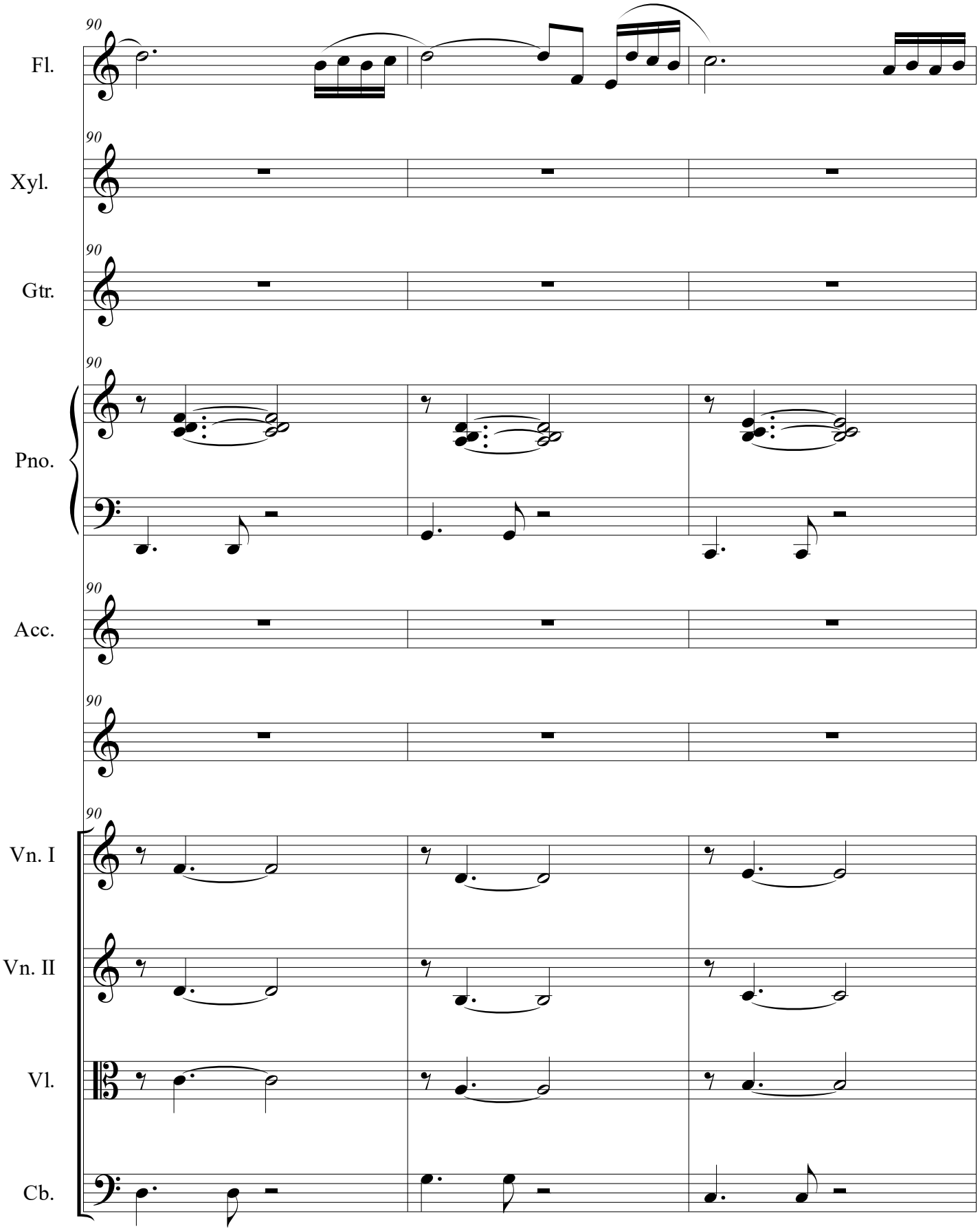

75
Fl.
75
Xyl.
75
Gtr.
75
Pno.
75
Acc.
75
75
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

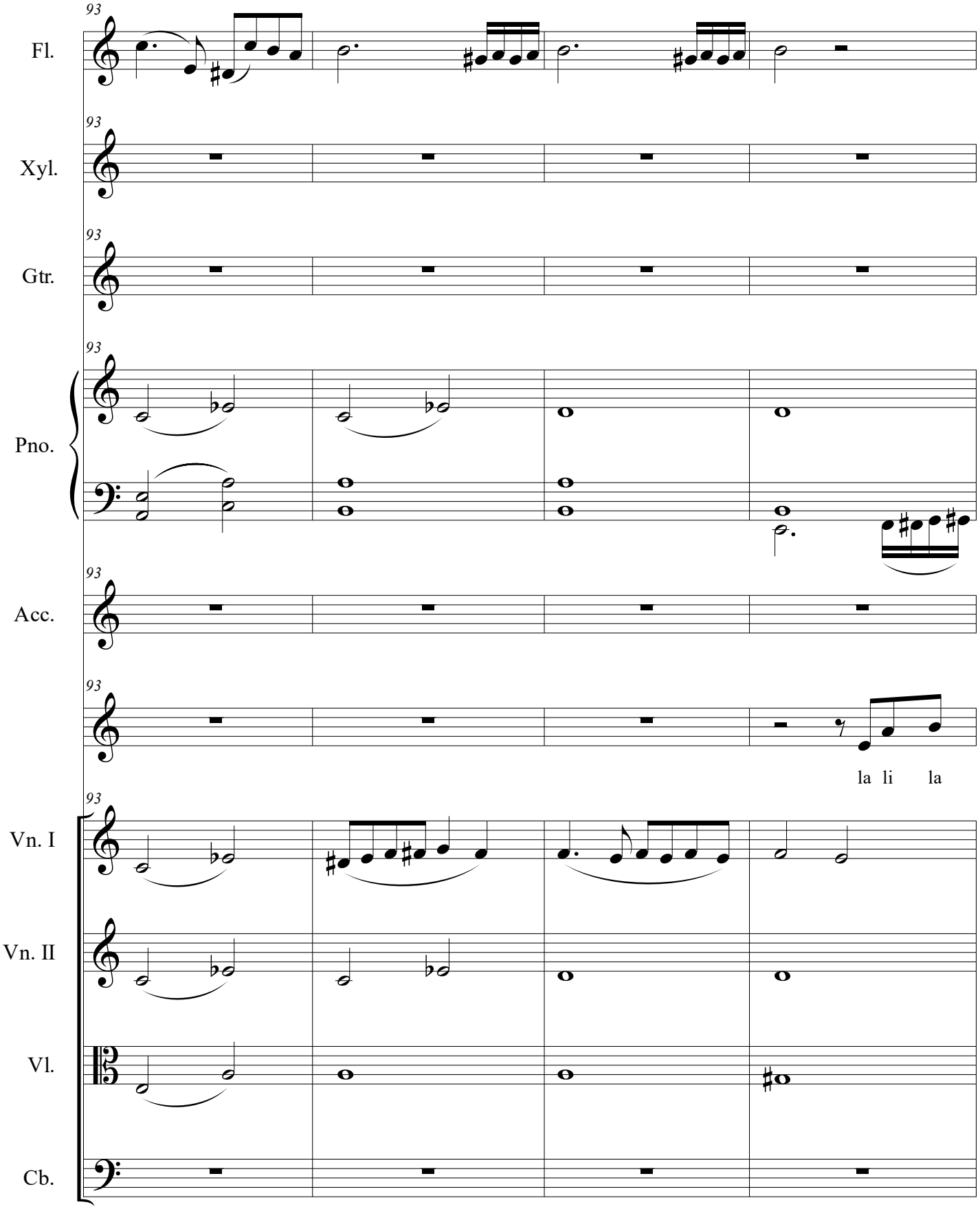

78
Fl.
8va
fff
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

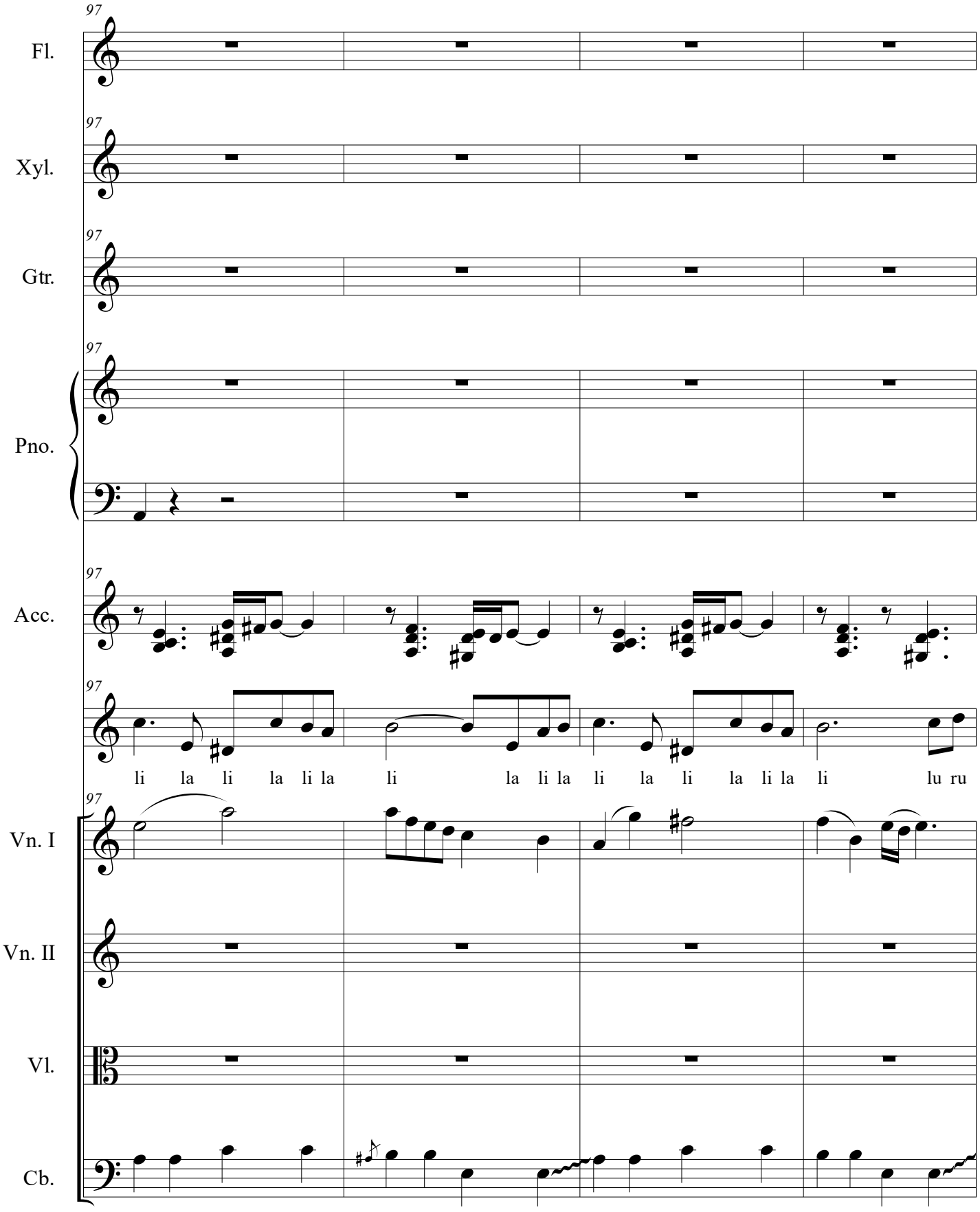

81
8va
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

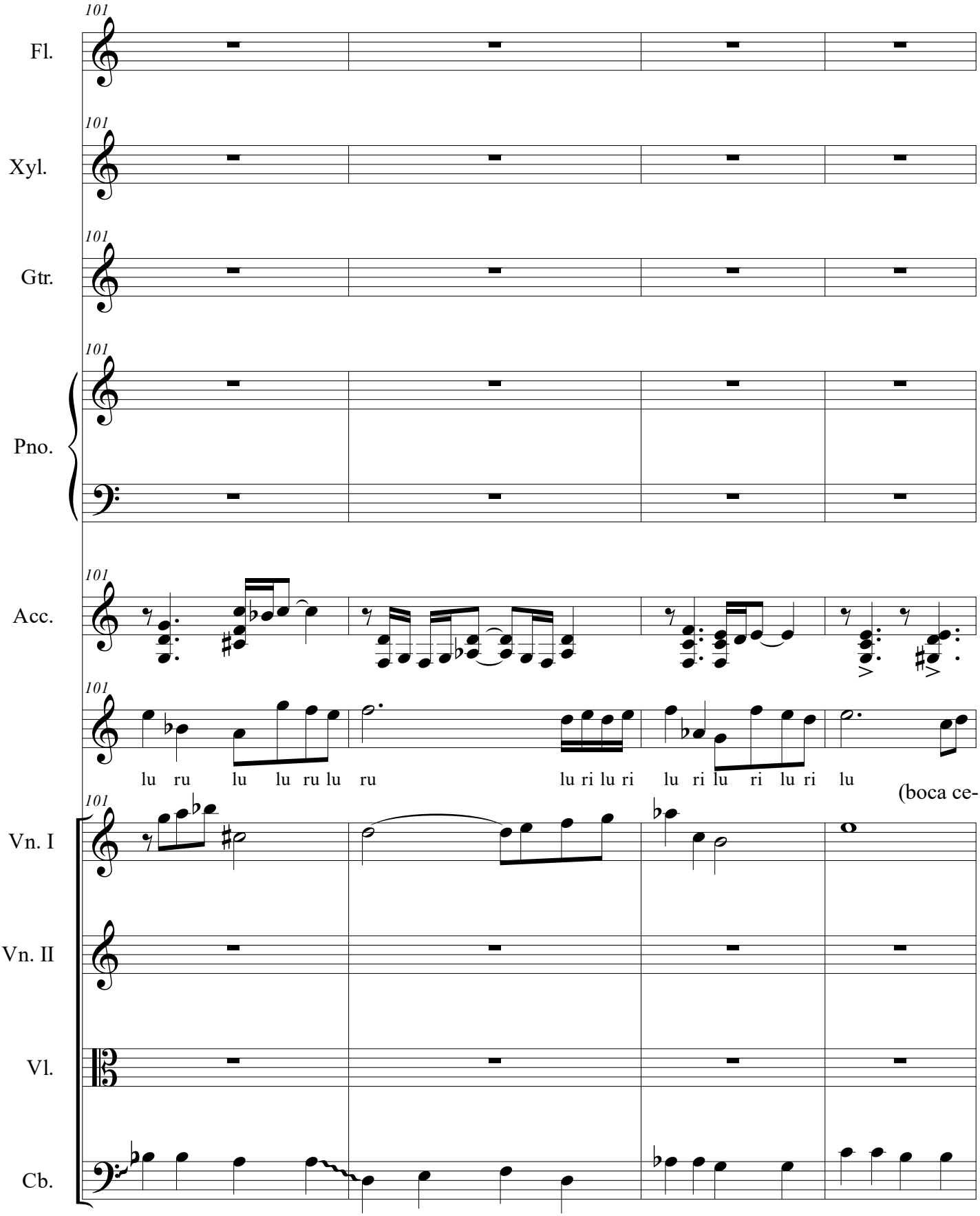

(8va)
83
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

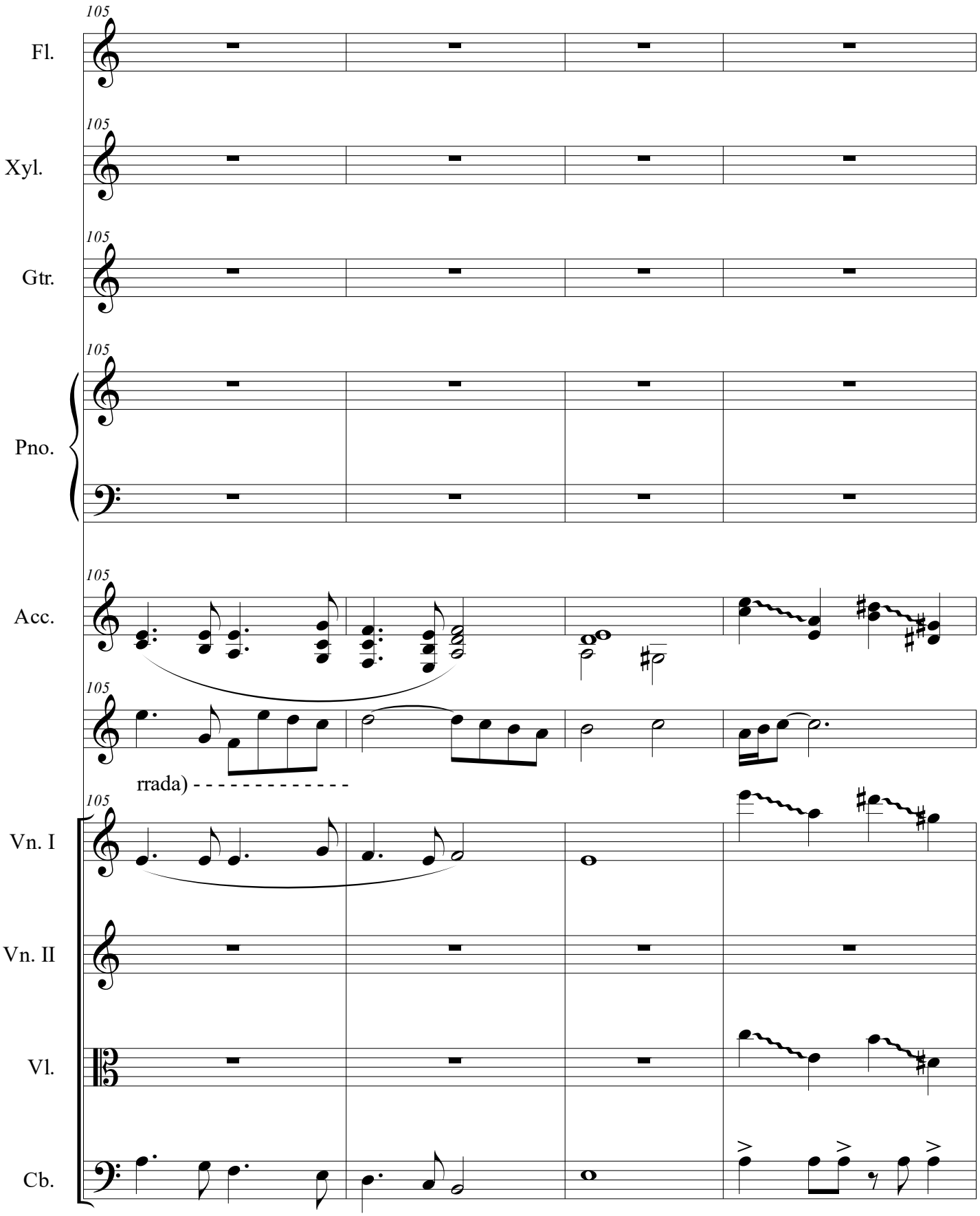

(8va)
86
Fl.
dim.
Lento
mf
Xyl.
rall.
Gtr.
Pno.
p
Acc.
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

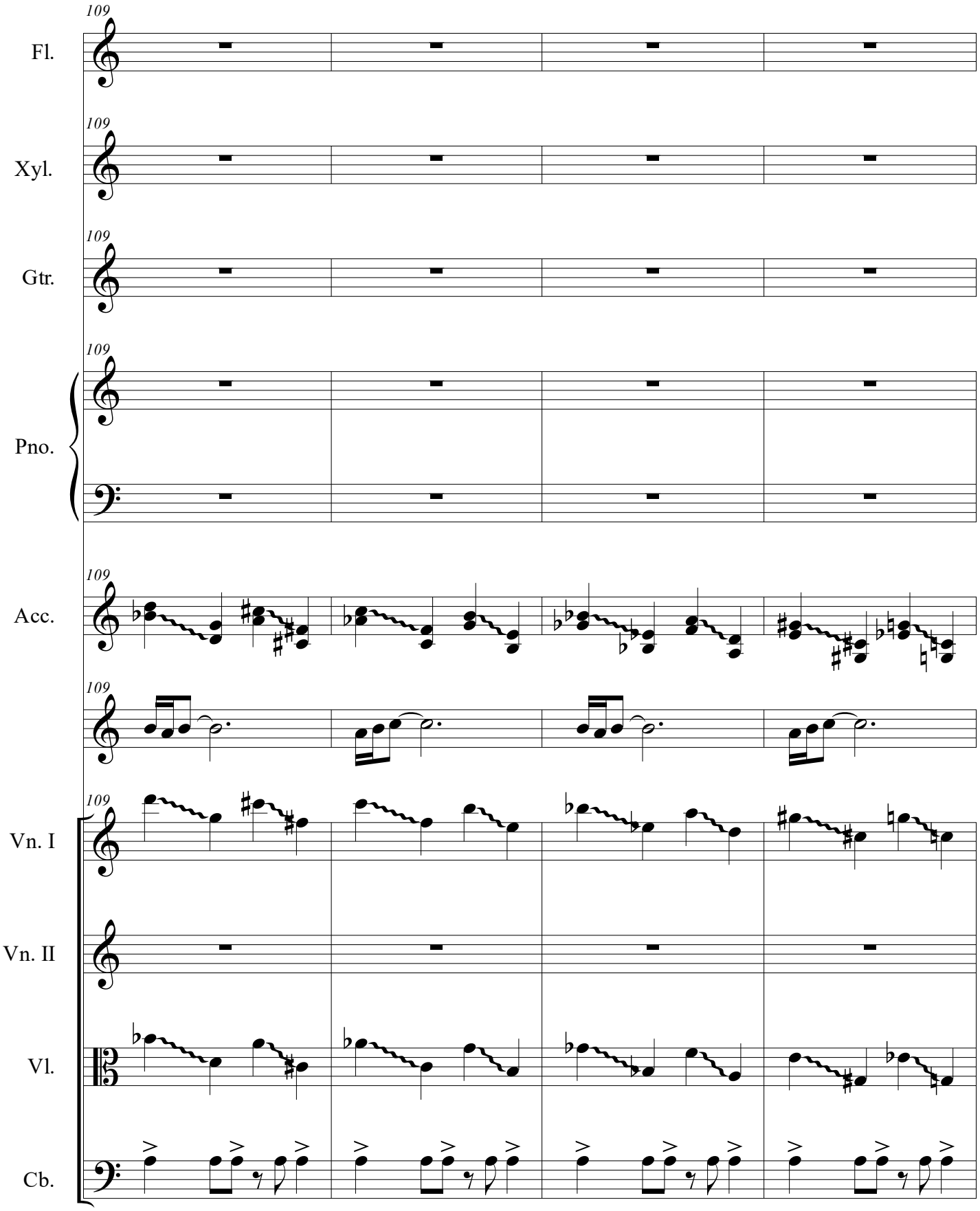

90
Fl.
90
Xyl.
90
Gtr.
90
Pno.
90
Acc.
90
90
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

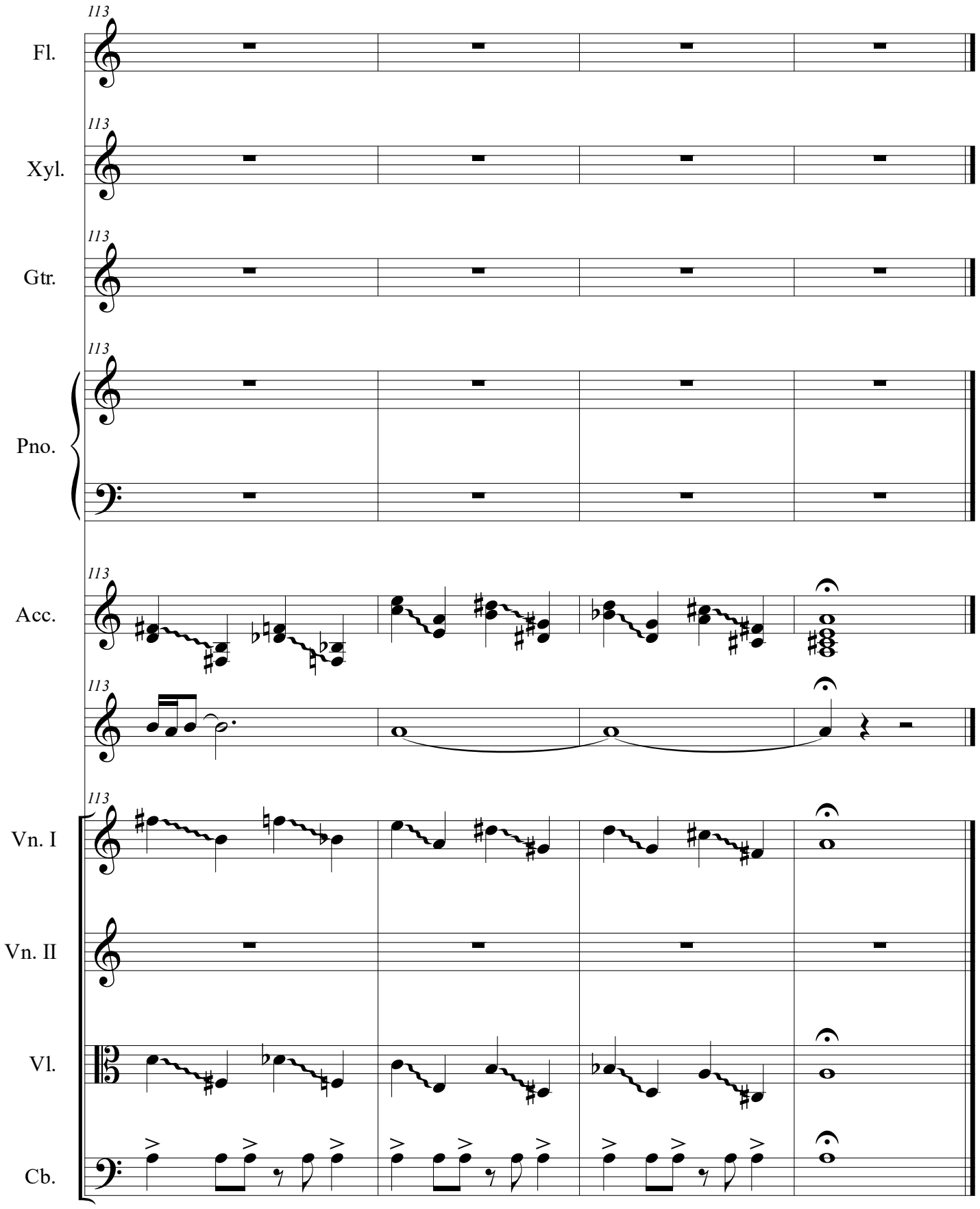

93
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
la li la
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.


97
Fl.
97
Xyl.
97
Gtr.
97
Pno.
97
Acc.
97
li la li la li la li la li la li la li la li la li lu ru
97
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.


101
Fl.
Xyl.
Gtr.
Pno.
Acc.
lu ru lu lu ru lu ru
lu ri lu ri
lu ri lu ri lu ri lu
(boca ce-
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.


105
Fl.
105
Xyl.
105
Gtr.
105
Pno.
105
Acc.
105
rrada) - - - - - - - - - - - -
105
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

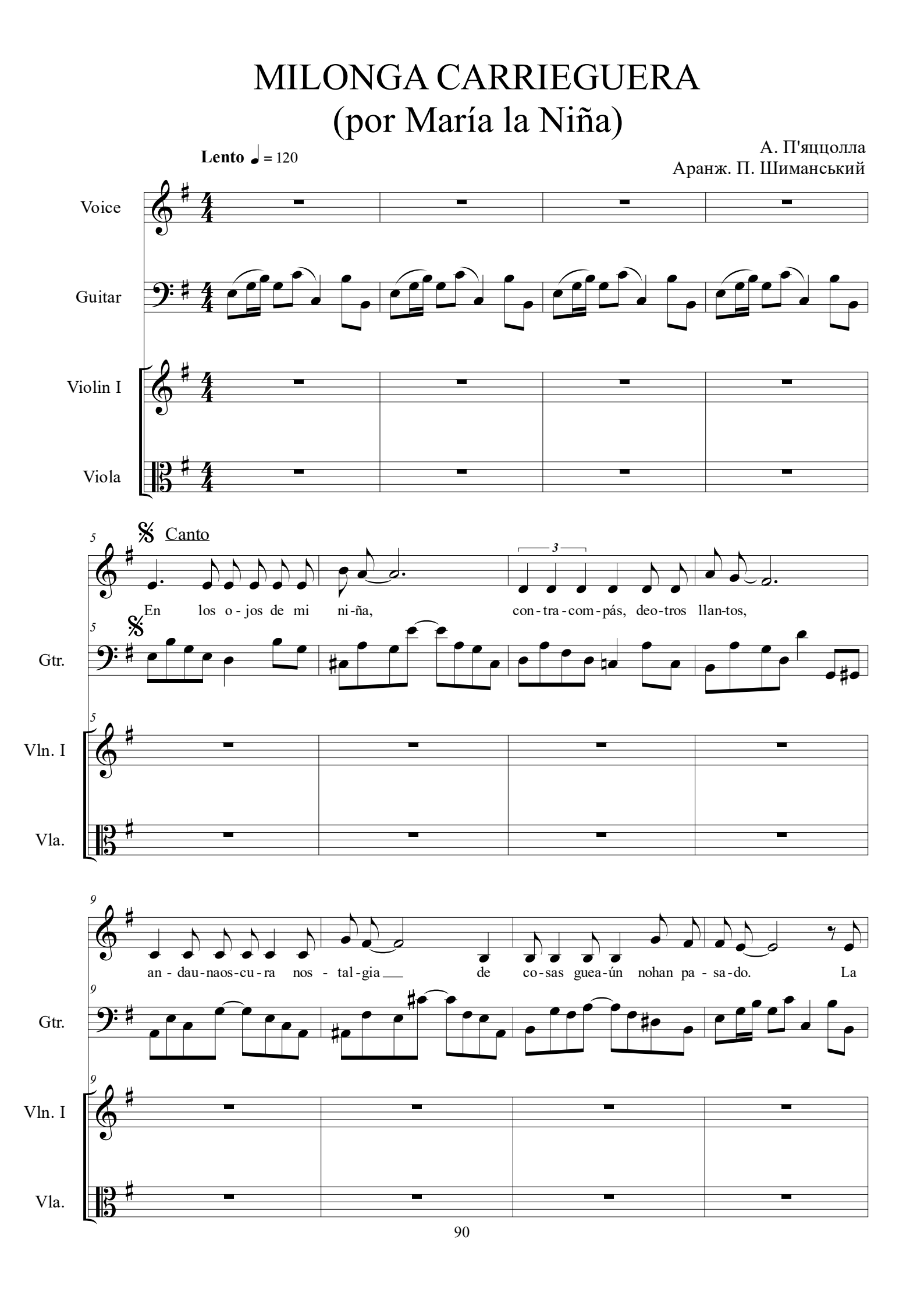

109
Fl.
109
Xyl.
109
Gtr.
109
Pno.
109
Acc.
109
109
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

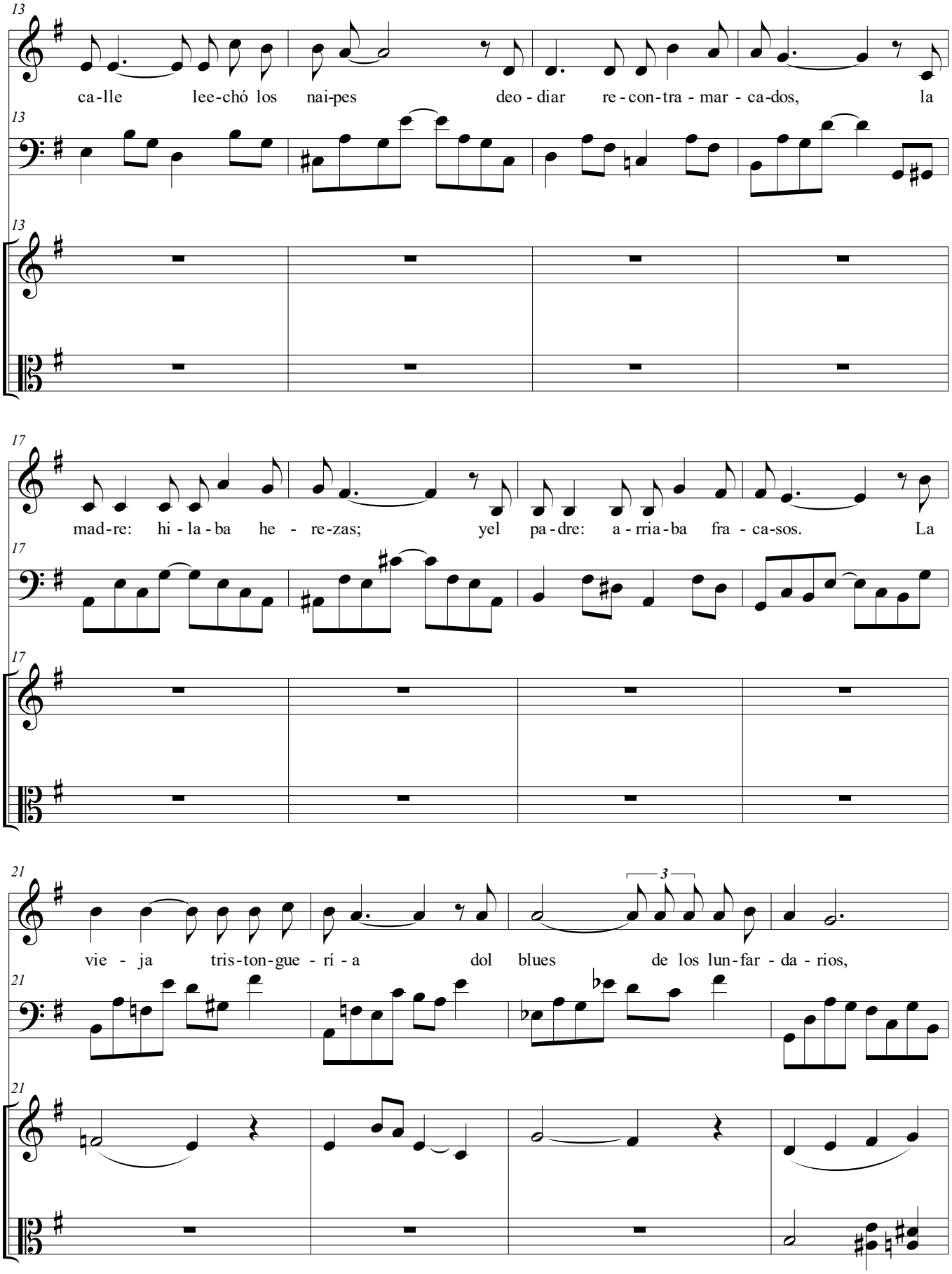

113
Fl.
113
Xyl.
113
Gtr.
113
Pno.
113
Acc.
113
Vn. I
Vn. II
Vl.
Cb.

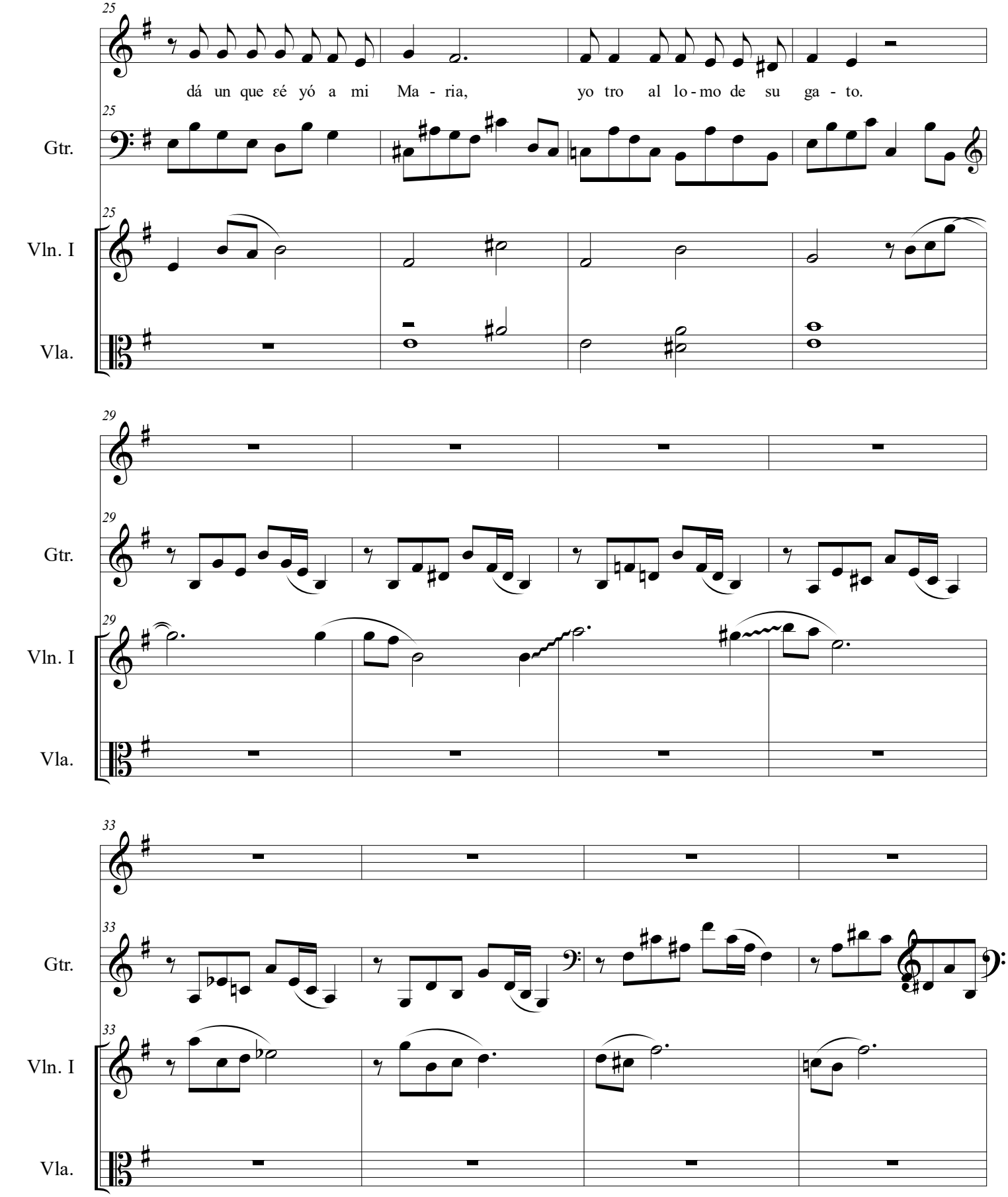
MILONGA CARRIEGUERA
(por María la Niña)

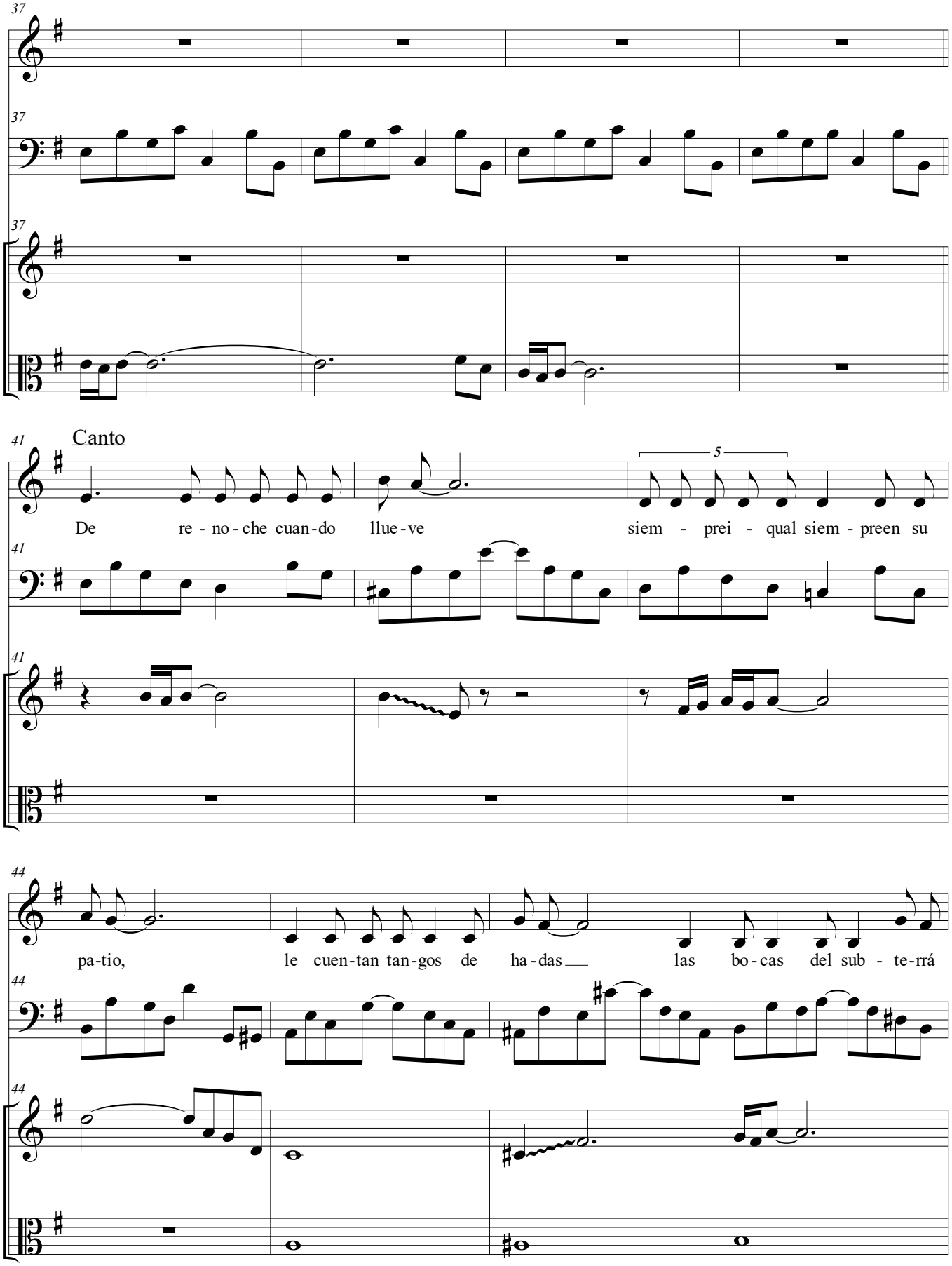
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

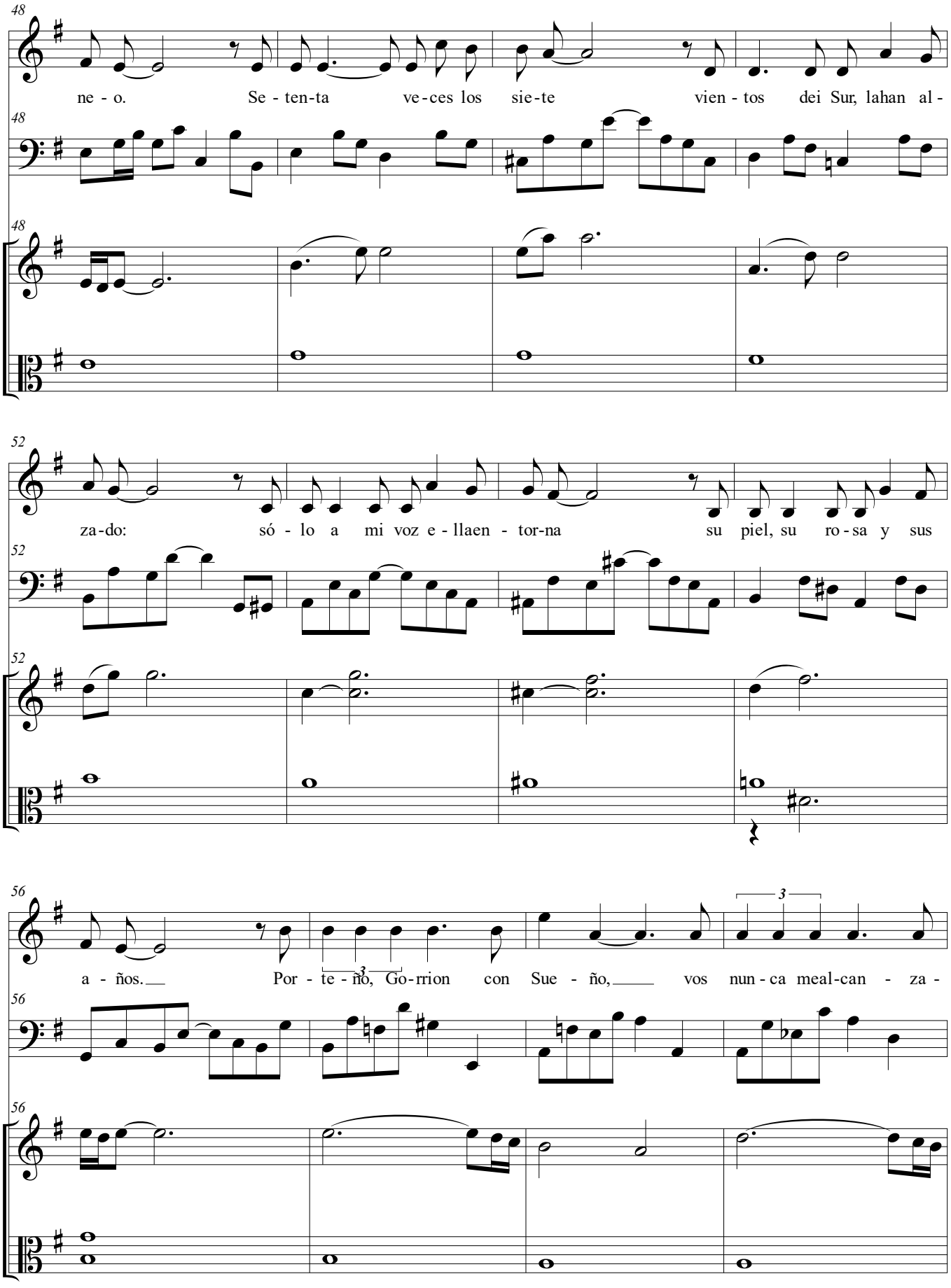
Lento ♩ = 120

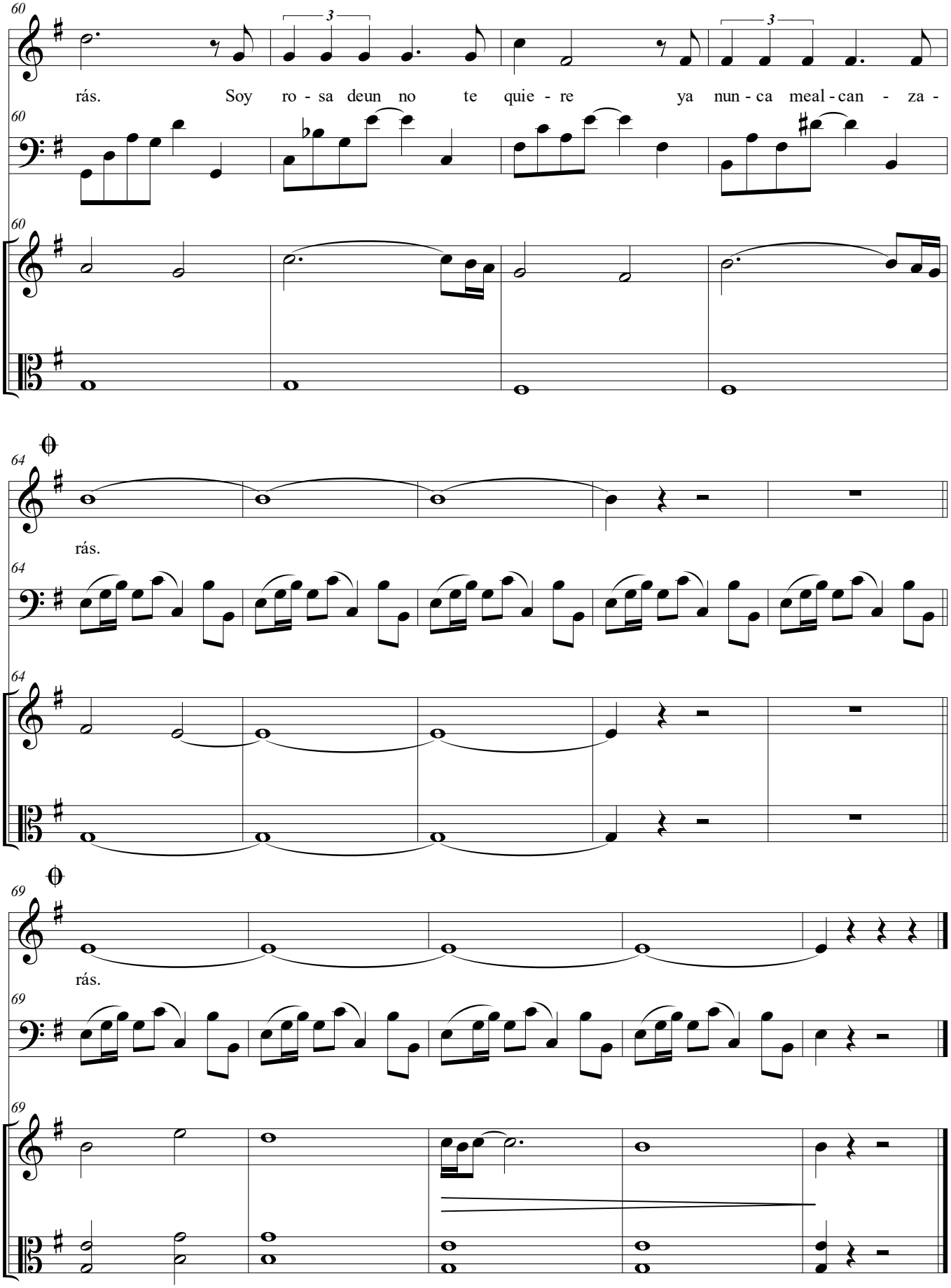



13
ca-lle lee-chó los nai-pes deo-diar re-con-tra-mar-ca-dos, la
Gtr.
Vln. I
Vla.
17
mad-re: hi-la-ba he-re-zas; yel pa-dre: a-rria-ba fra-ca-sos. La
Gtr.
Vln. I
Vla.
21
3
vie-ja tris-ton-gue-rí-a dol blues de los lun-far-da-rios,
Gtr.
Vln. I
Vla.


25
dá un que εé yó a mi Ma - ria, yo tro al lo - mo de su ga - to.
Gtr.
Vln. I
Vla.
29
33

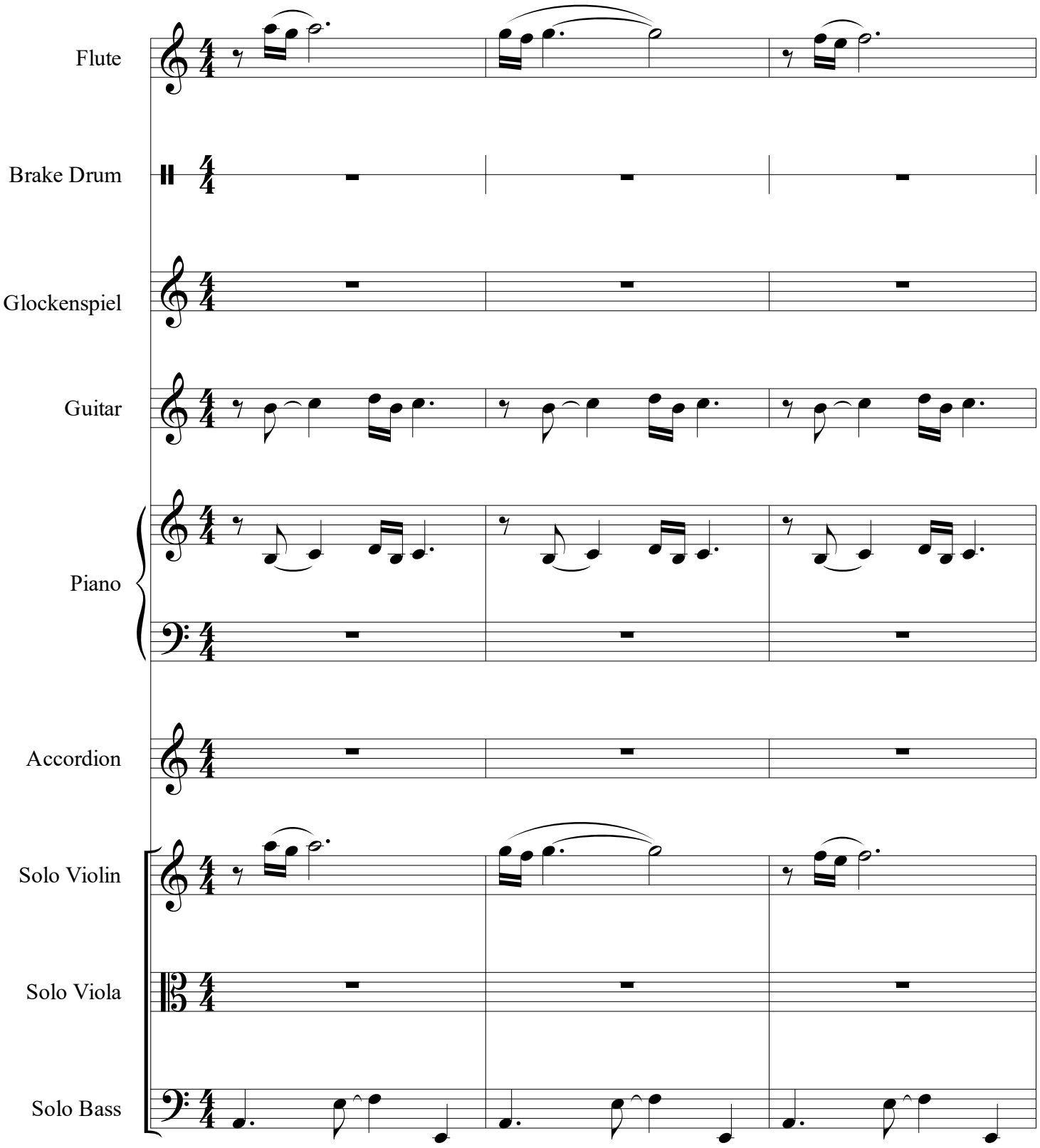

37
Gtr.
Vln. I
Vla.
41
Canto
5
De re - no - che cuan - do llue - ve siem - prei - qual siem - preen su
44
pa - tio, le cuen - tan tan - gos de ha - das las bo - cas del sub - te - rrá

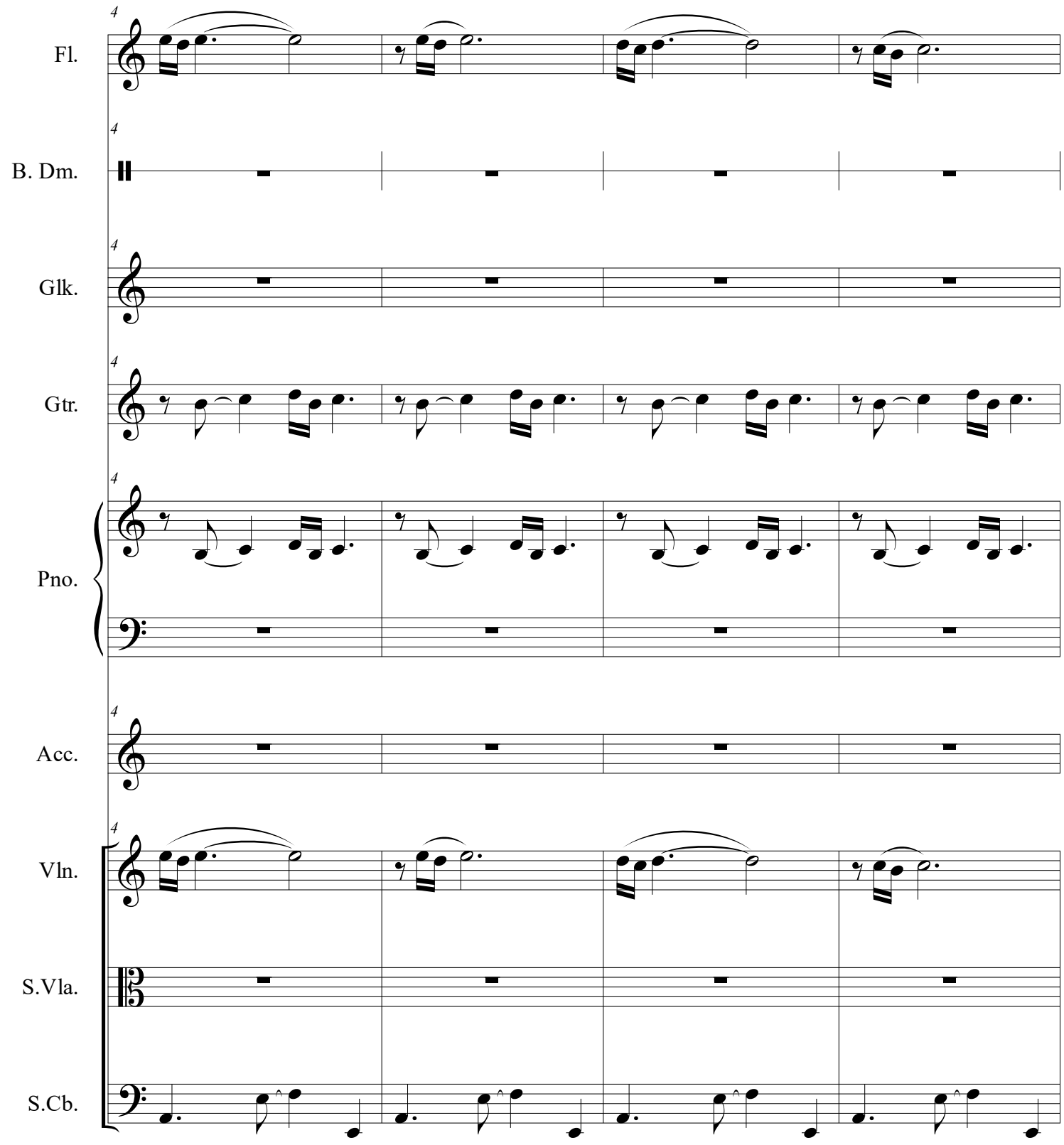

48
ne - o. Se - ten-ta ve-ces los sie-te vien - tos dei Sur, lahan al -
Gtr.
Vln. I
Vla.
52
za-do: só - lo a mi voz e - llaen - tor-na su piel, su ro - sa y sus
56
a - ños. Por - te - ño, Go-rrion con Sue - ño, vos nun - ca meal-can - za -
3

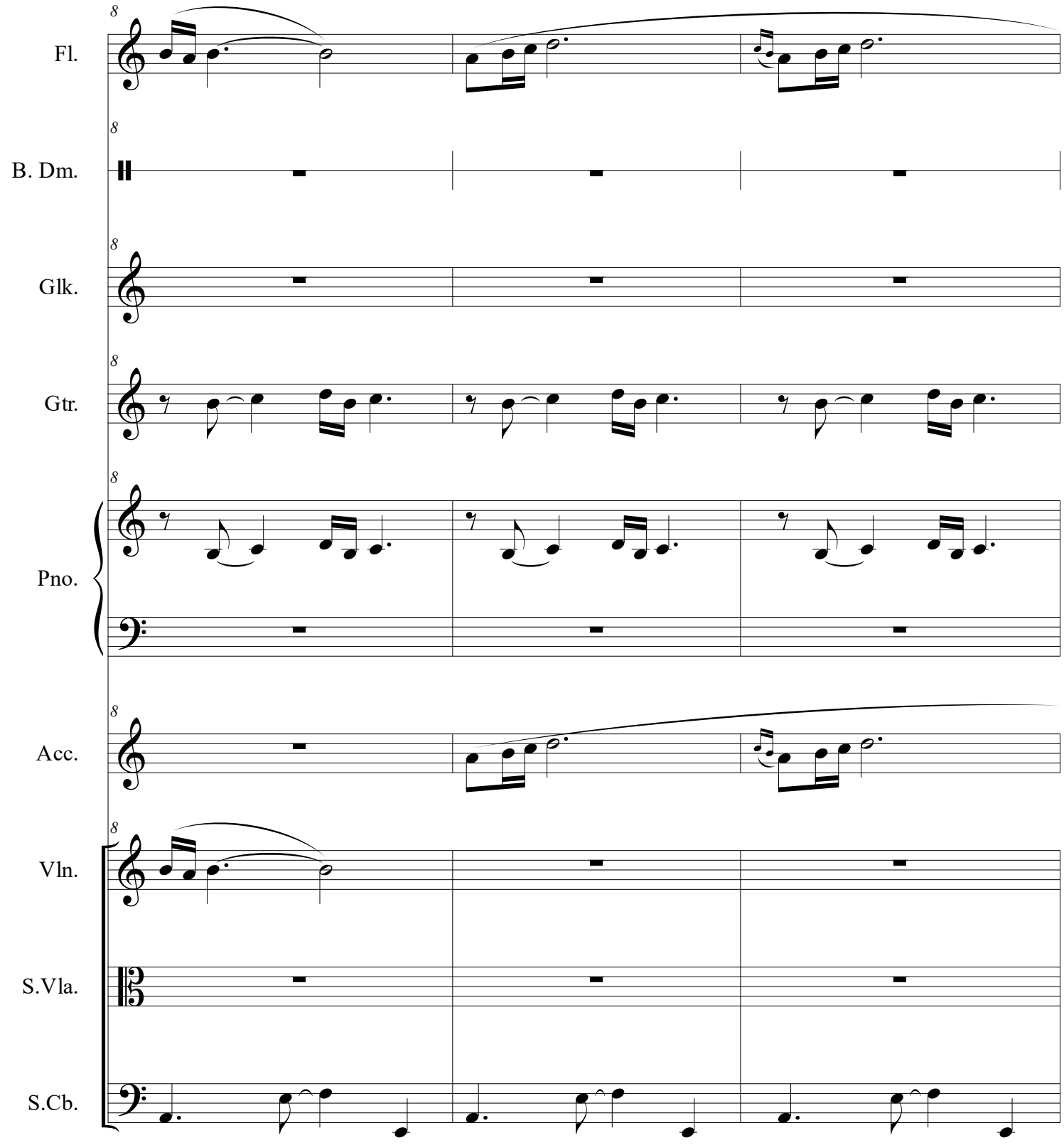

60
rás. Soy ro - sa deun no te quie - re ya nun - ca meal - can - za -
Gtr.
Vln. I
Vla.
64
rás.
69
rás.

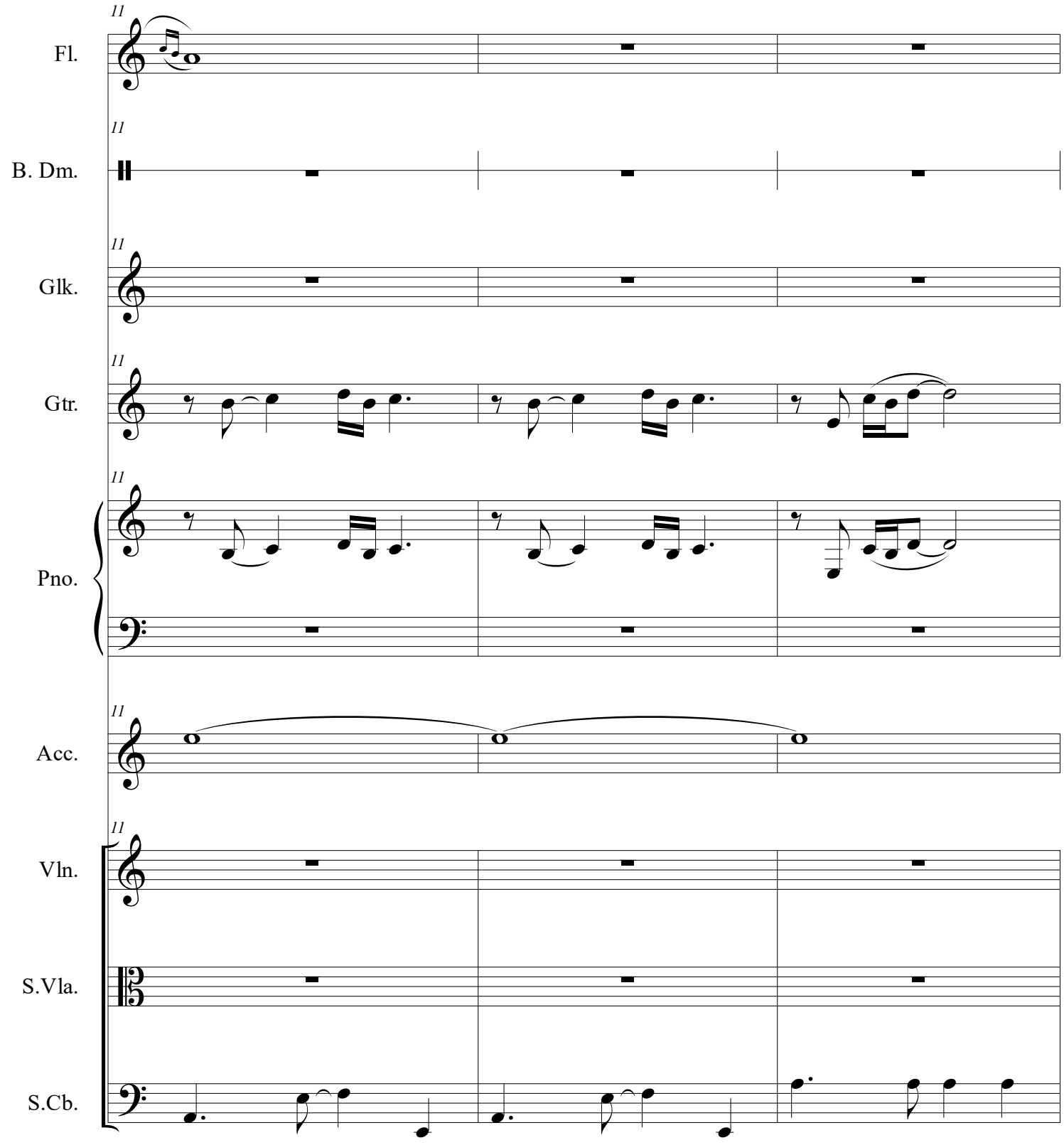
CONTRAMILONGA
A LA FUNERALA

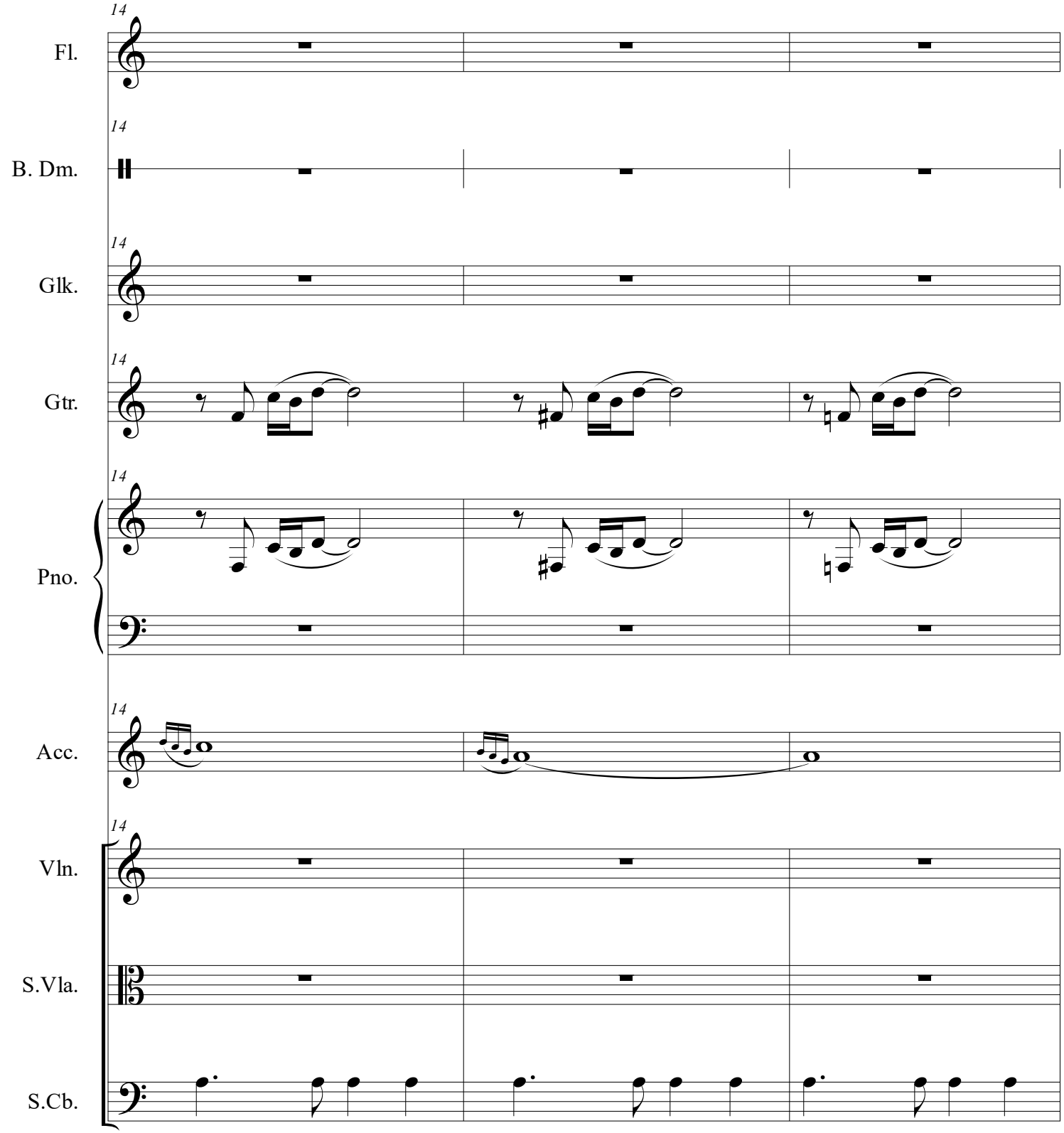
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

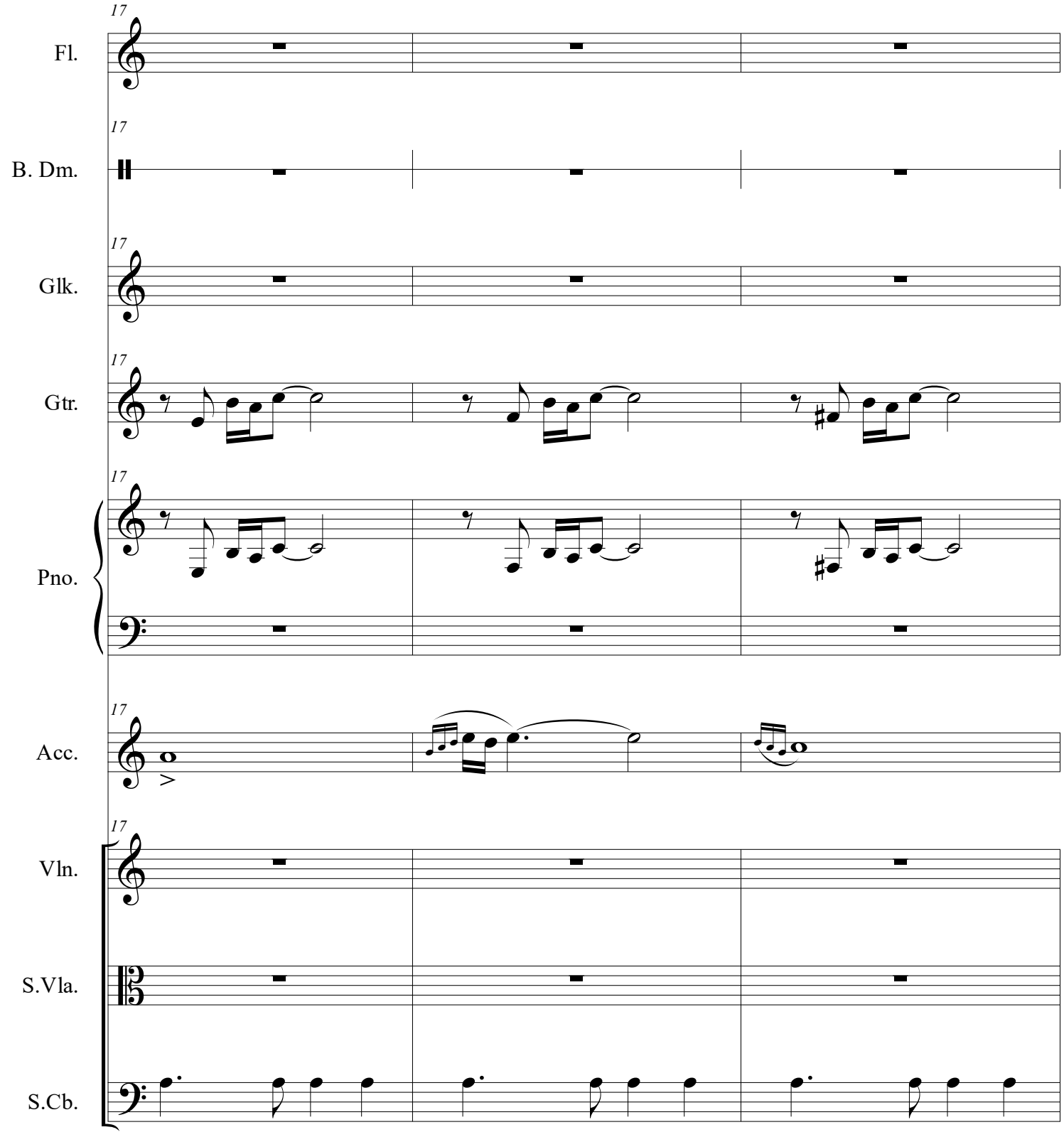


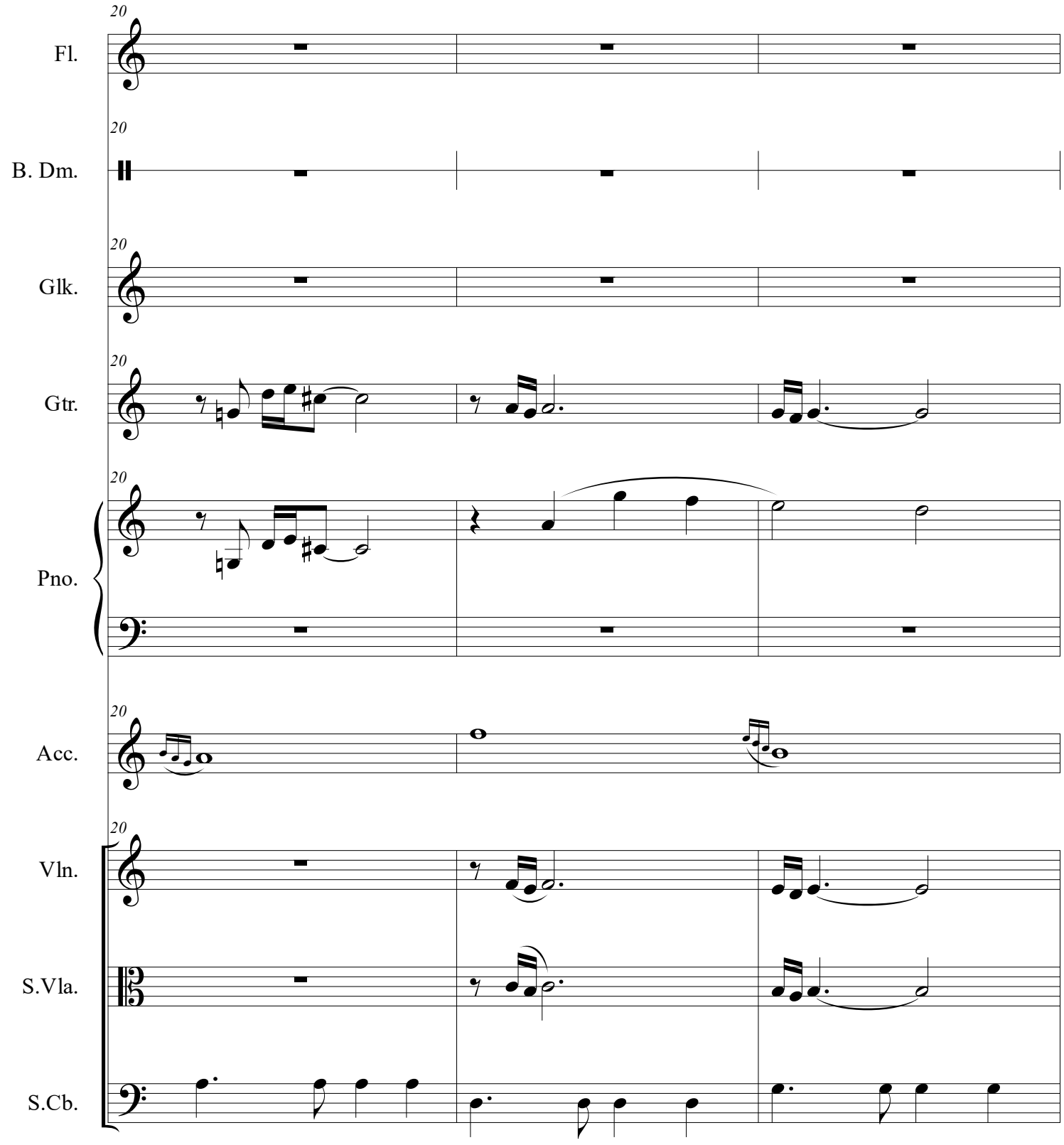

Fl.
B. Dm.
Glk.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

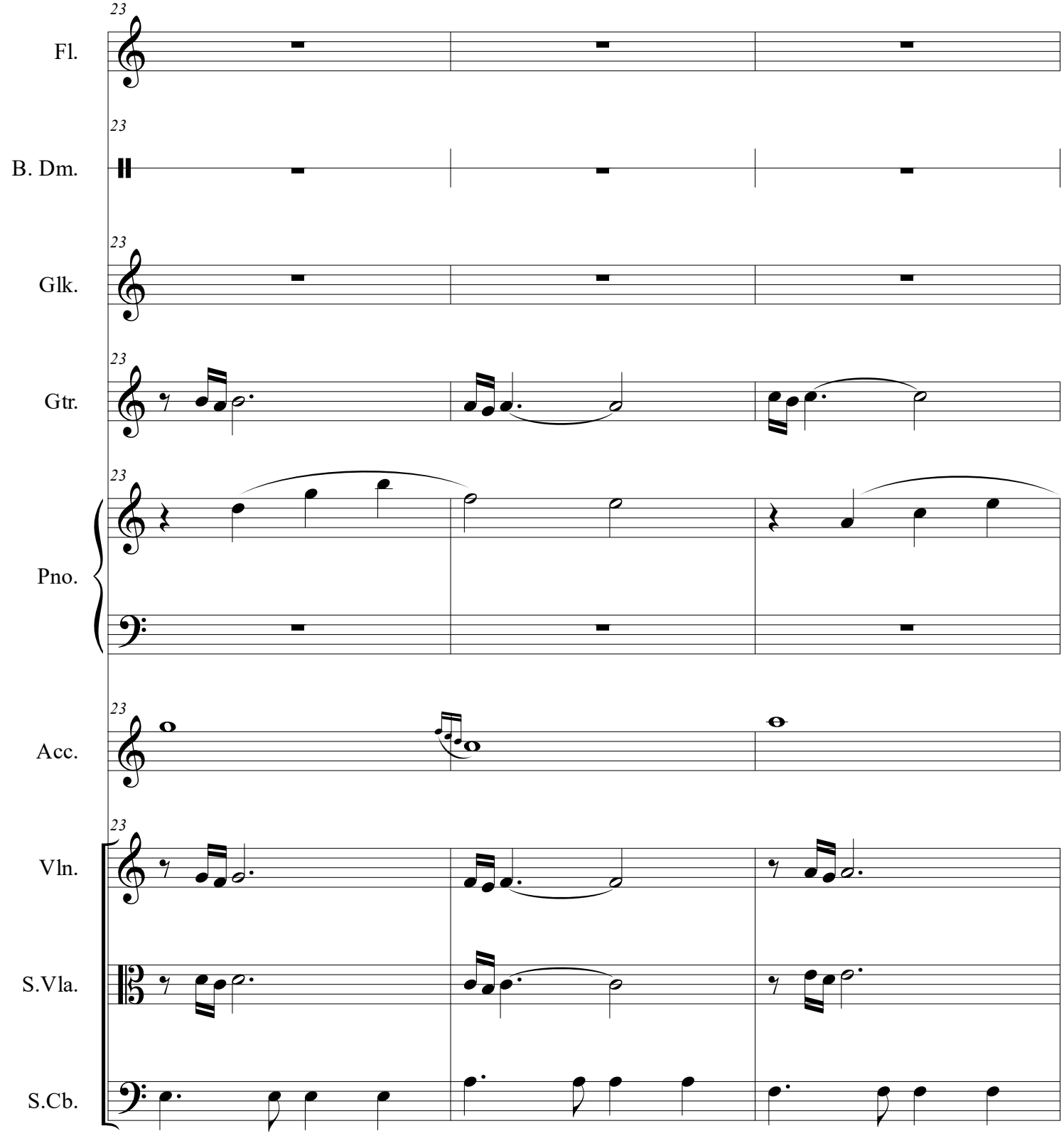

Fl.
B. Dm.
Glk.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

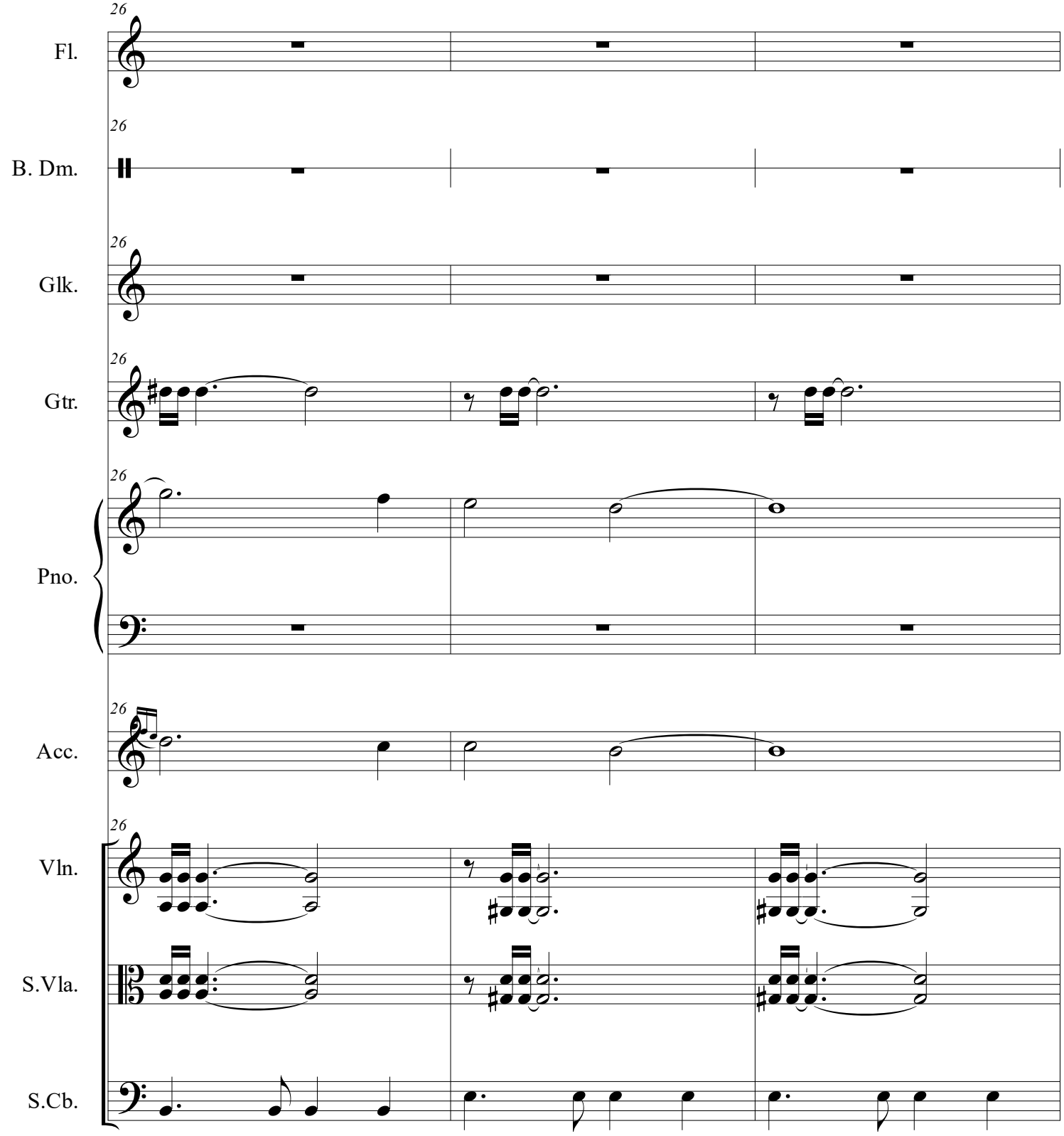

11
Fl.
11
B. Dm.
11
Glk.
11
Gtr.
11
Pno.
11
Acc.
11
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

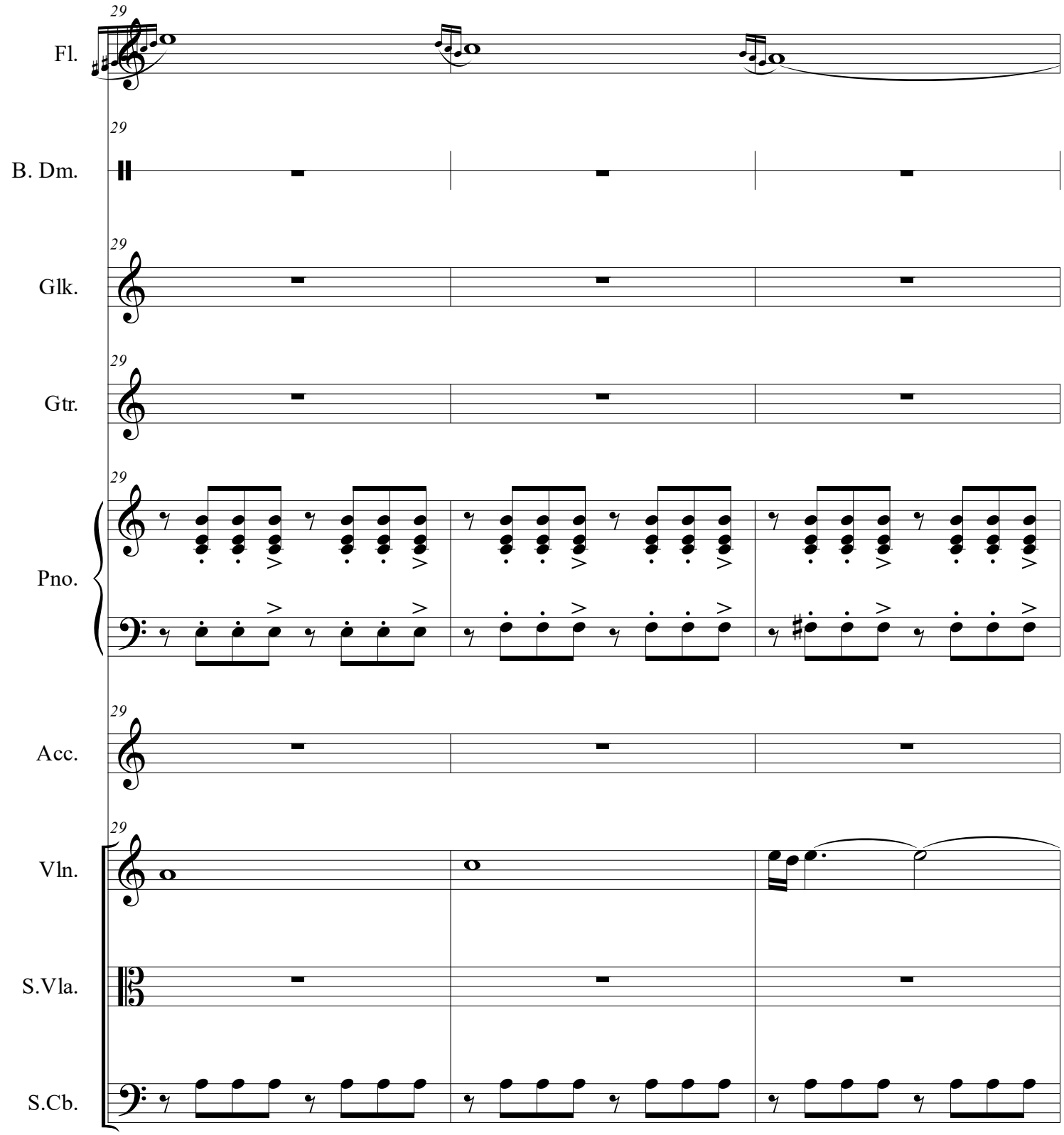

14
Fl.
14
B. Dm.
14
Glk.
14
Gtr.
14
Pno.
14
Acc.
14
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

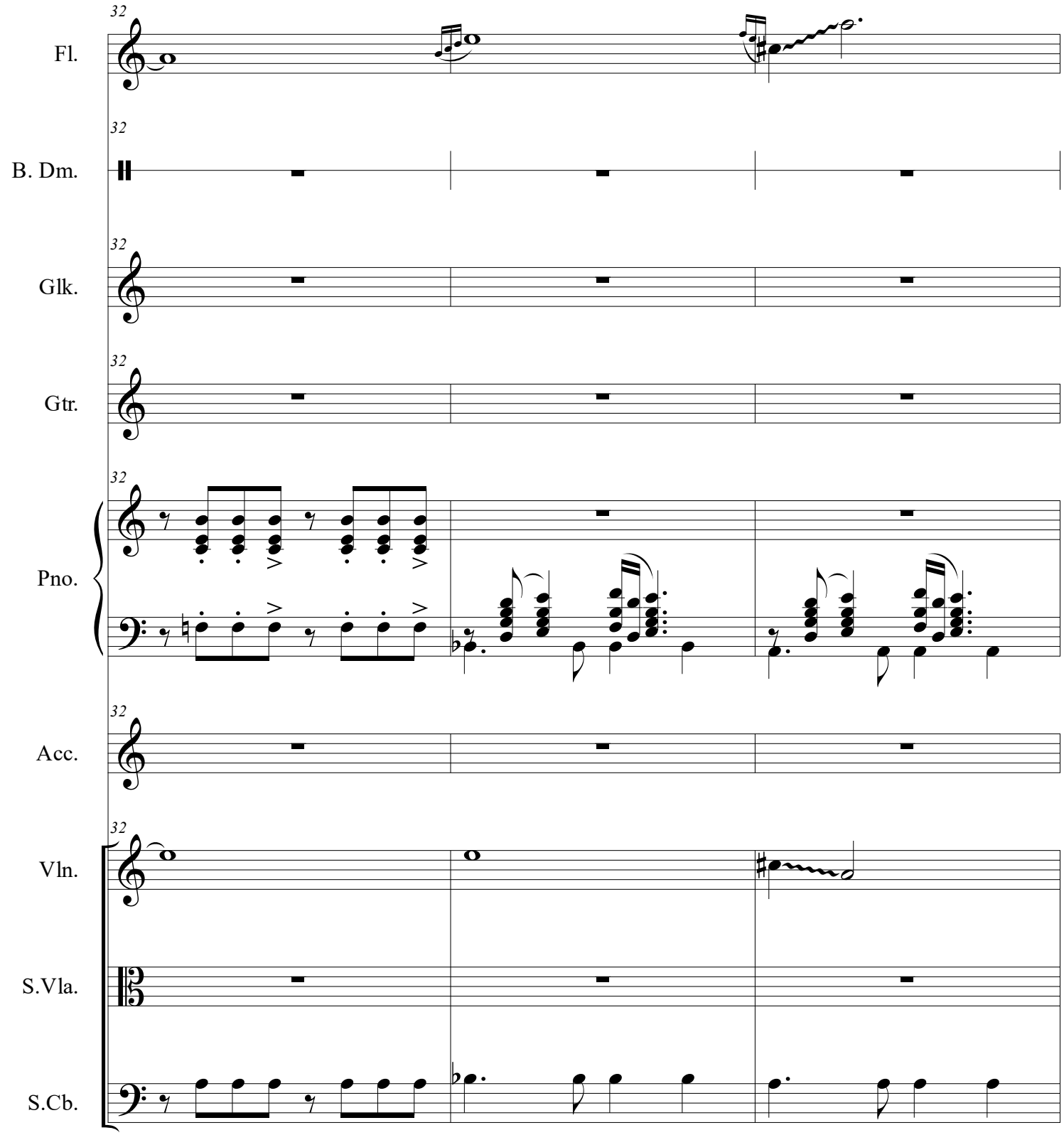

17
Fl.
17
B. Dm.
17
Glk.
17
Gtr.
17
Pno.
17
Acc.
17
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

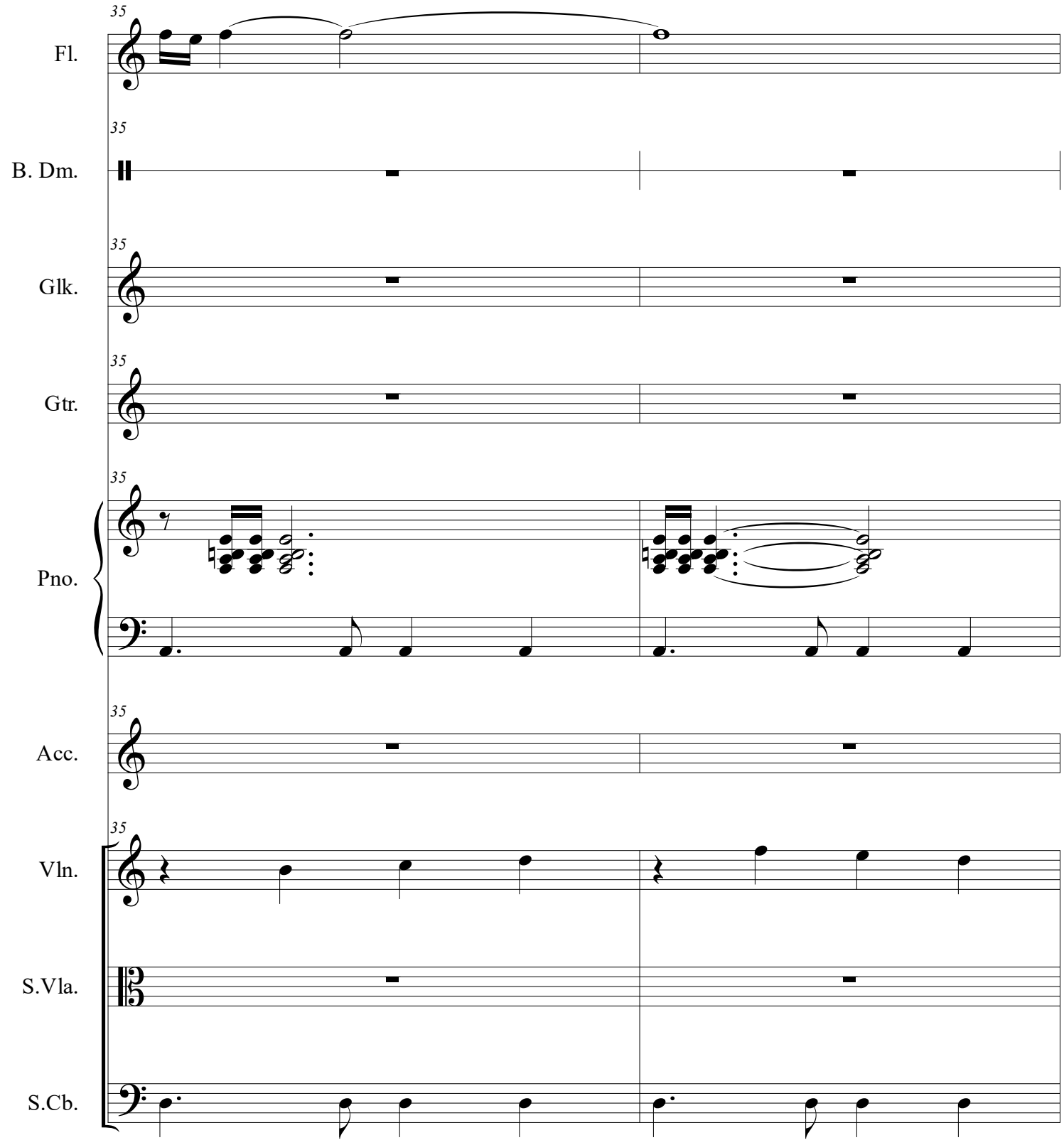

20
Fl.
20
B. Dm.
20
Glk.
20
Gtr.
20
Pno.
20
Acc.
20
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

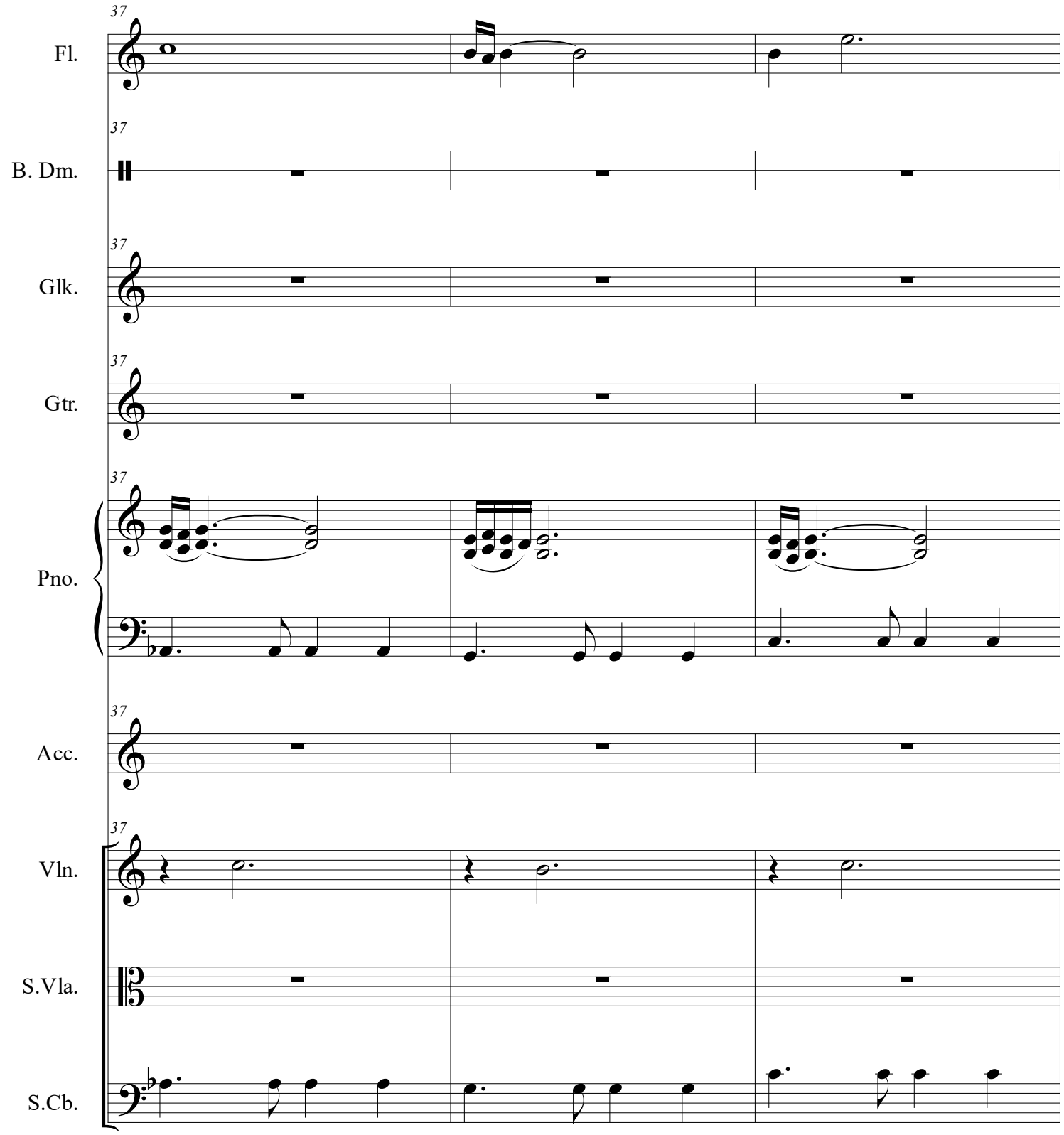

23
Fl.
23
B. Dm.
23
Glk.
23
Gtr.
23
Pno.
23
Acc.
23
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

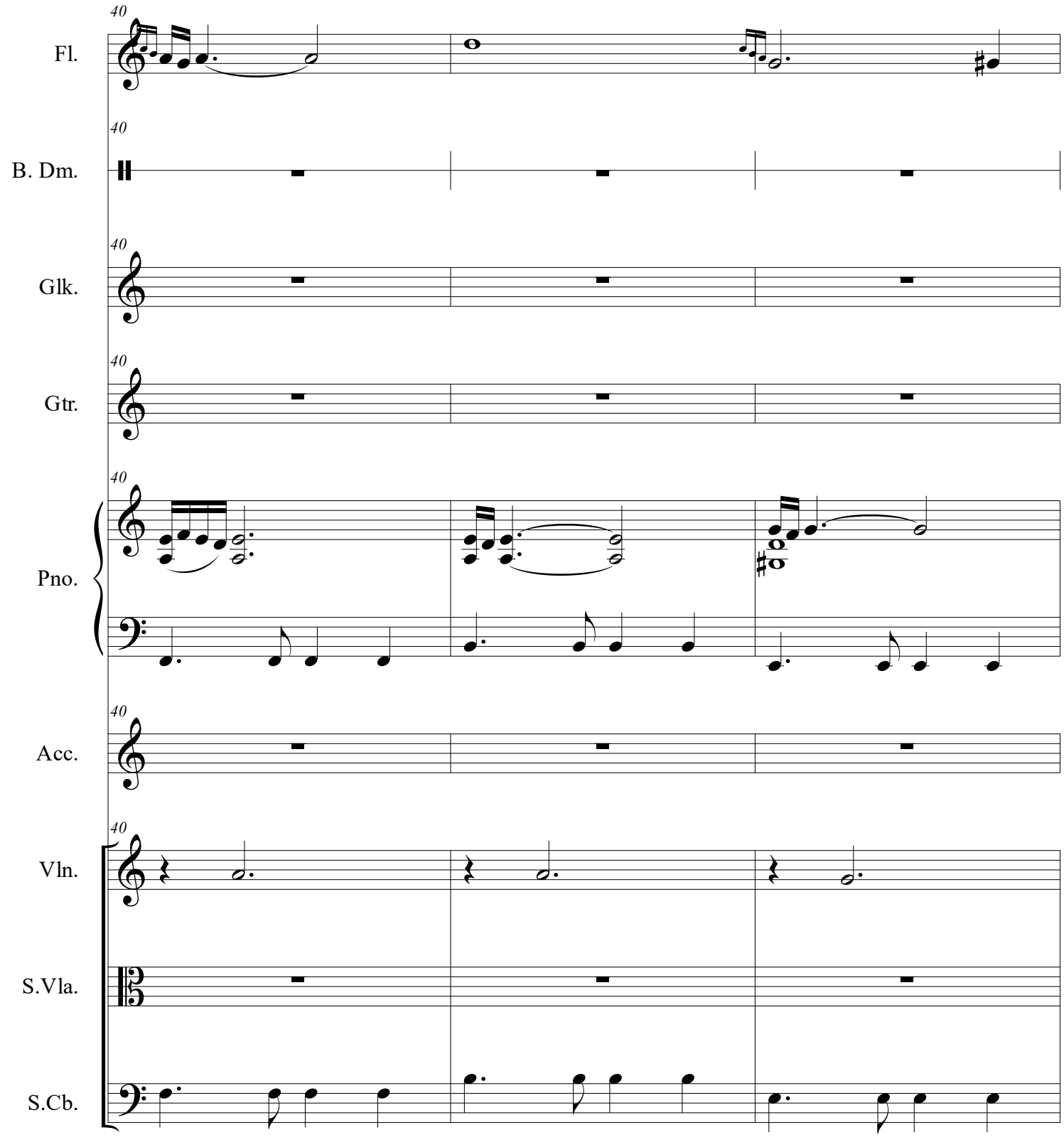

26
Fl.
26
B. Dm.
26
Glk.
26
Gtr.
26
Pno.
26
Acc.
26
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

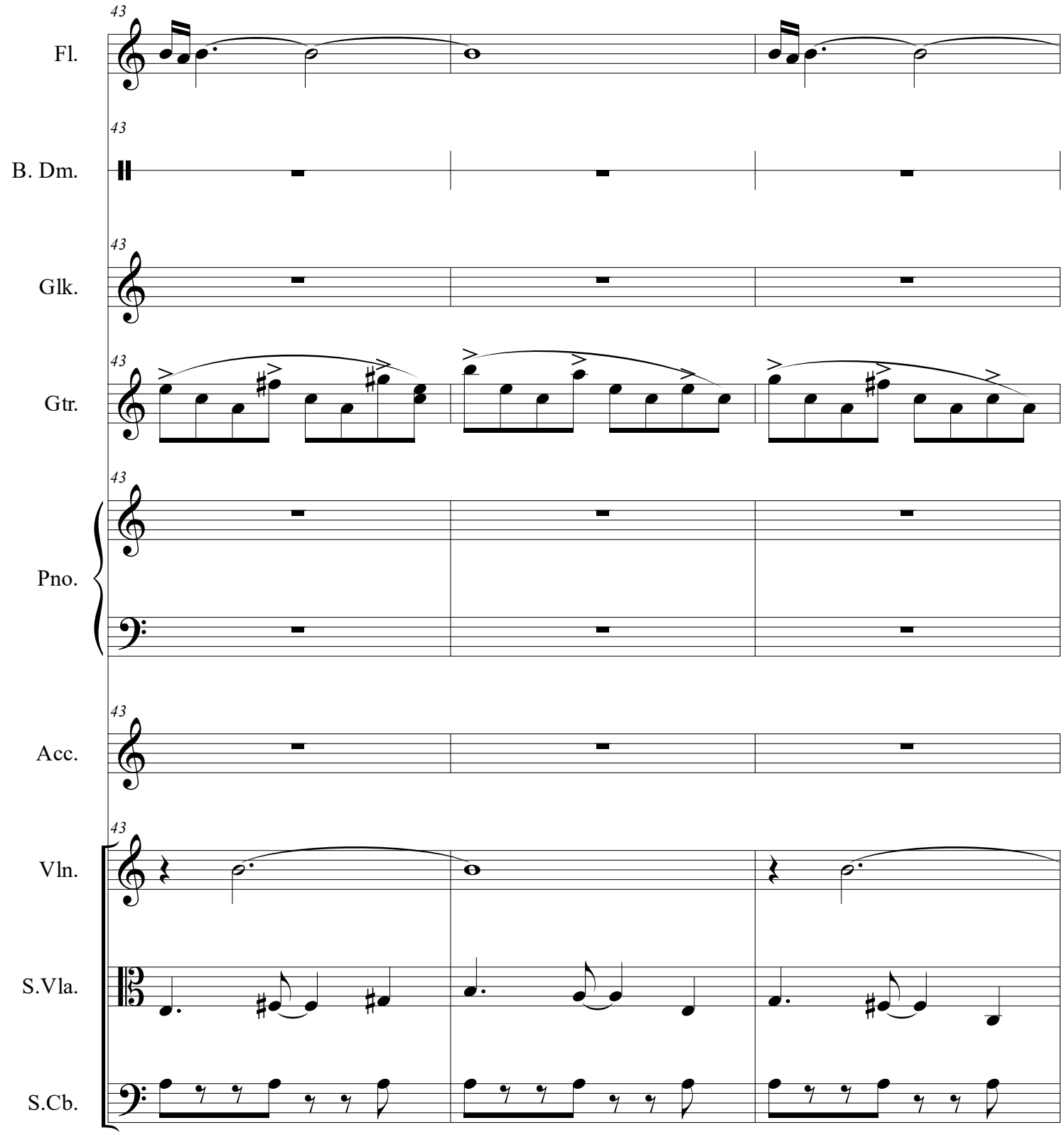

29
Fl.
29
B. Dm.
29
Glk.
29
Gtr.
29
Pno.
29
Acc.
29
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

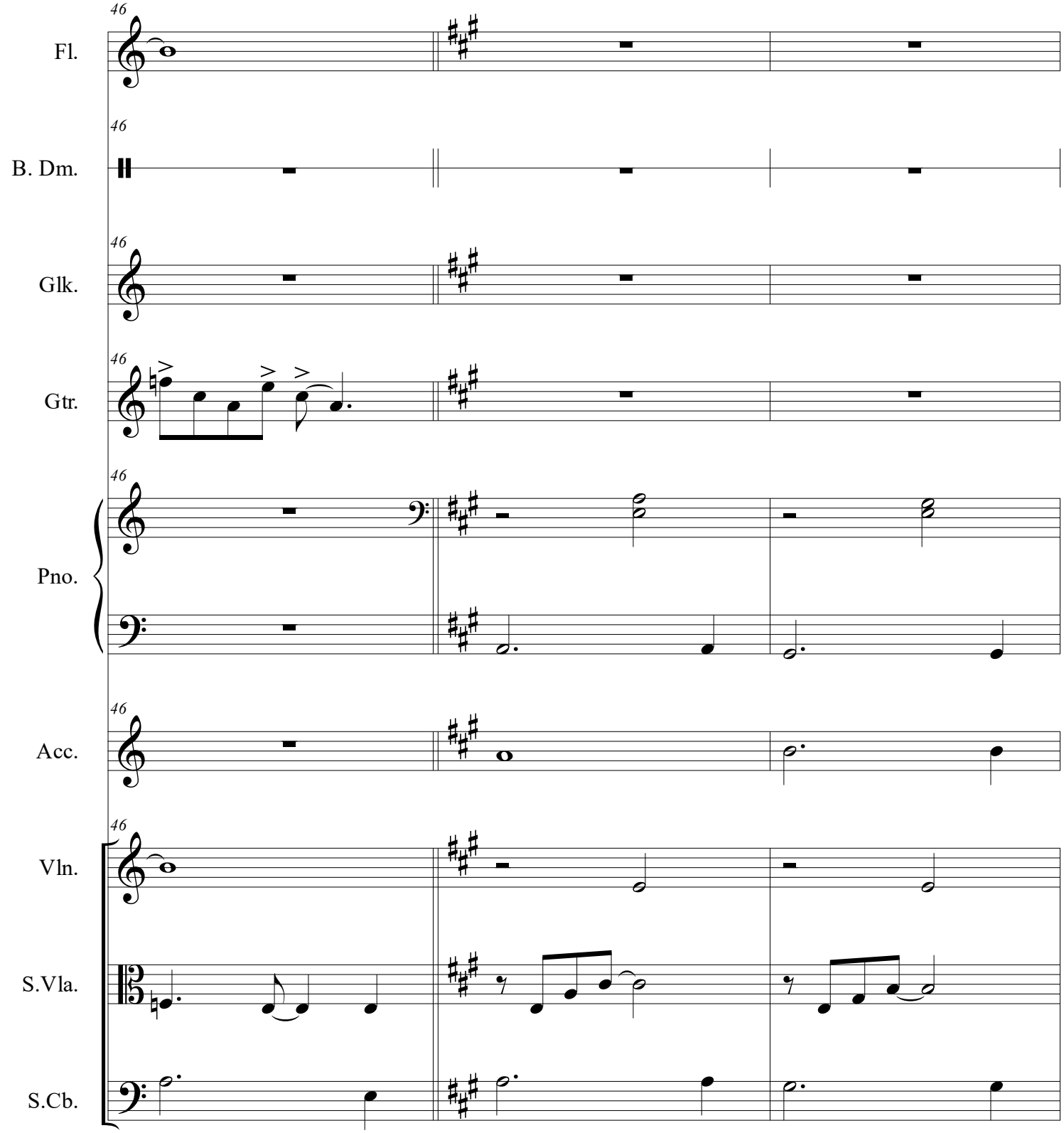

32
Fl.
32
B. Dm.
32
Glk.
32
Gtr.
32
Pno.
32
Acc.
32
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

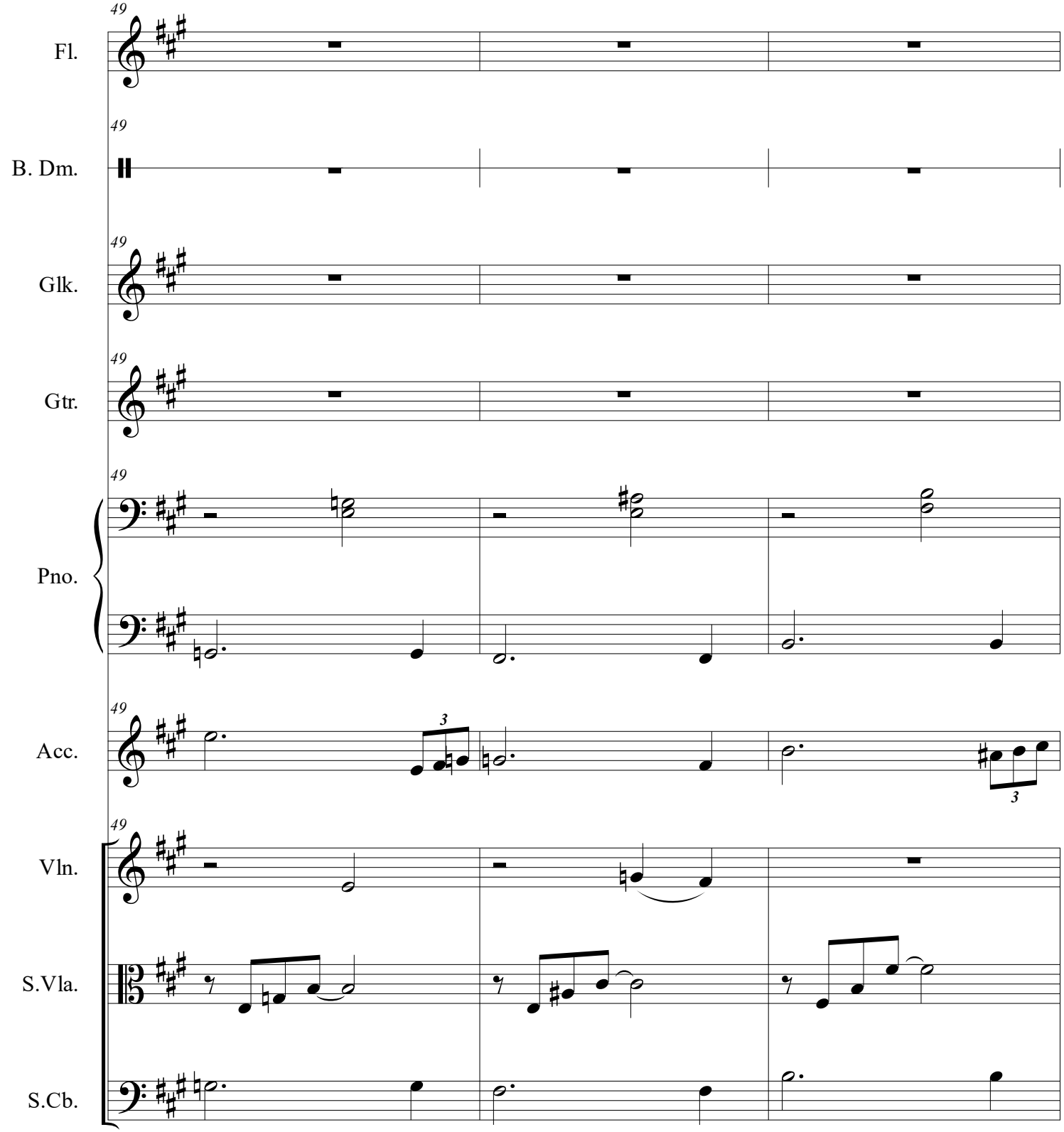

35
Fl.
35
B. Dm.
35
Glk.
35
Gtr.
35
Pno.
35
Acc.
35
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

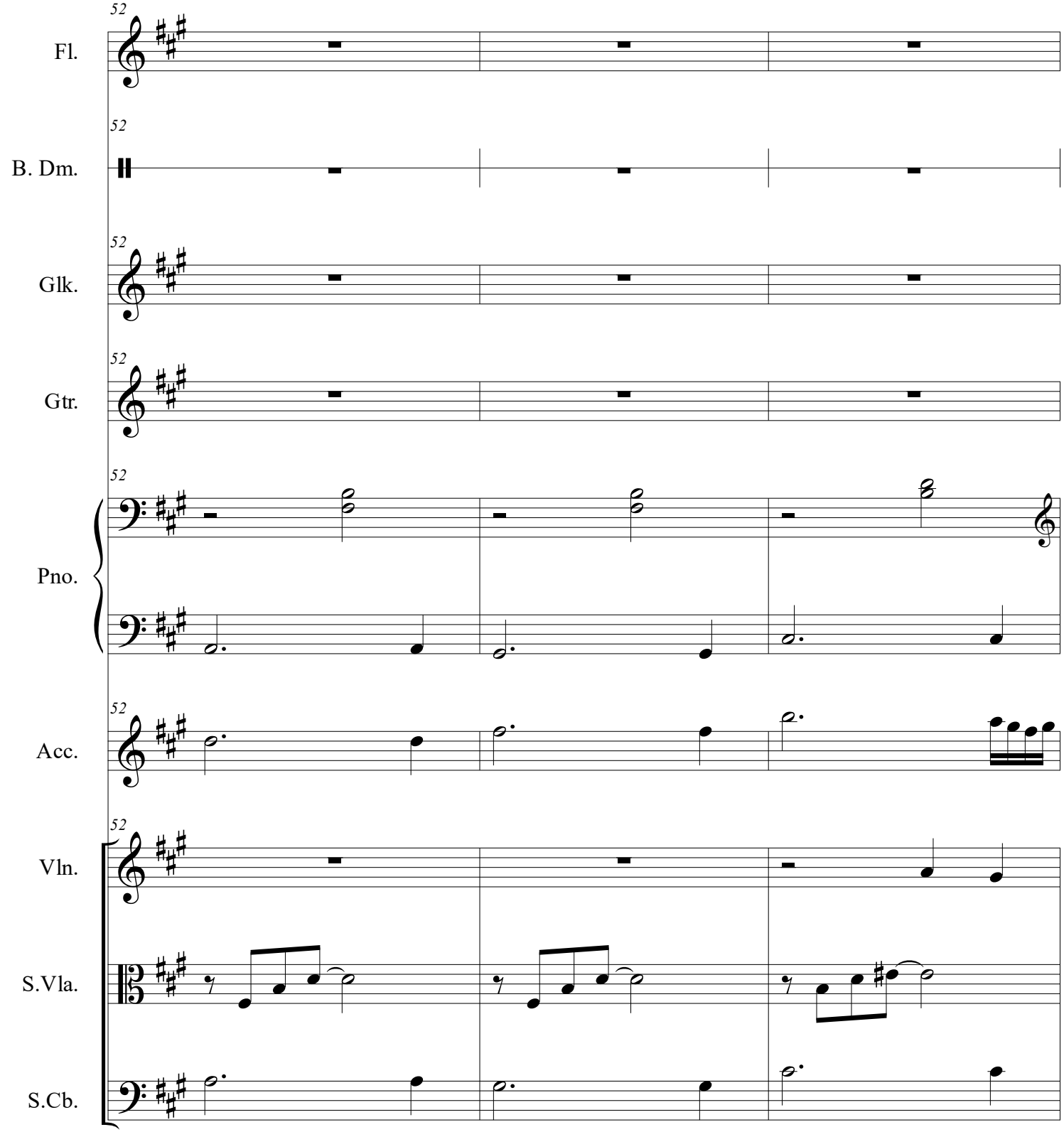

37
Fl.
37
B. Dm.
37
Glk.
37
Gtr.
37
Pno.
37
Acc.
37
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

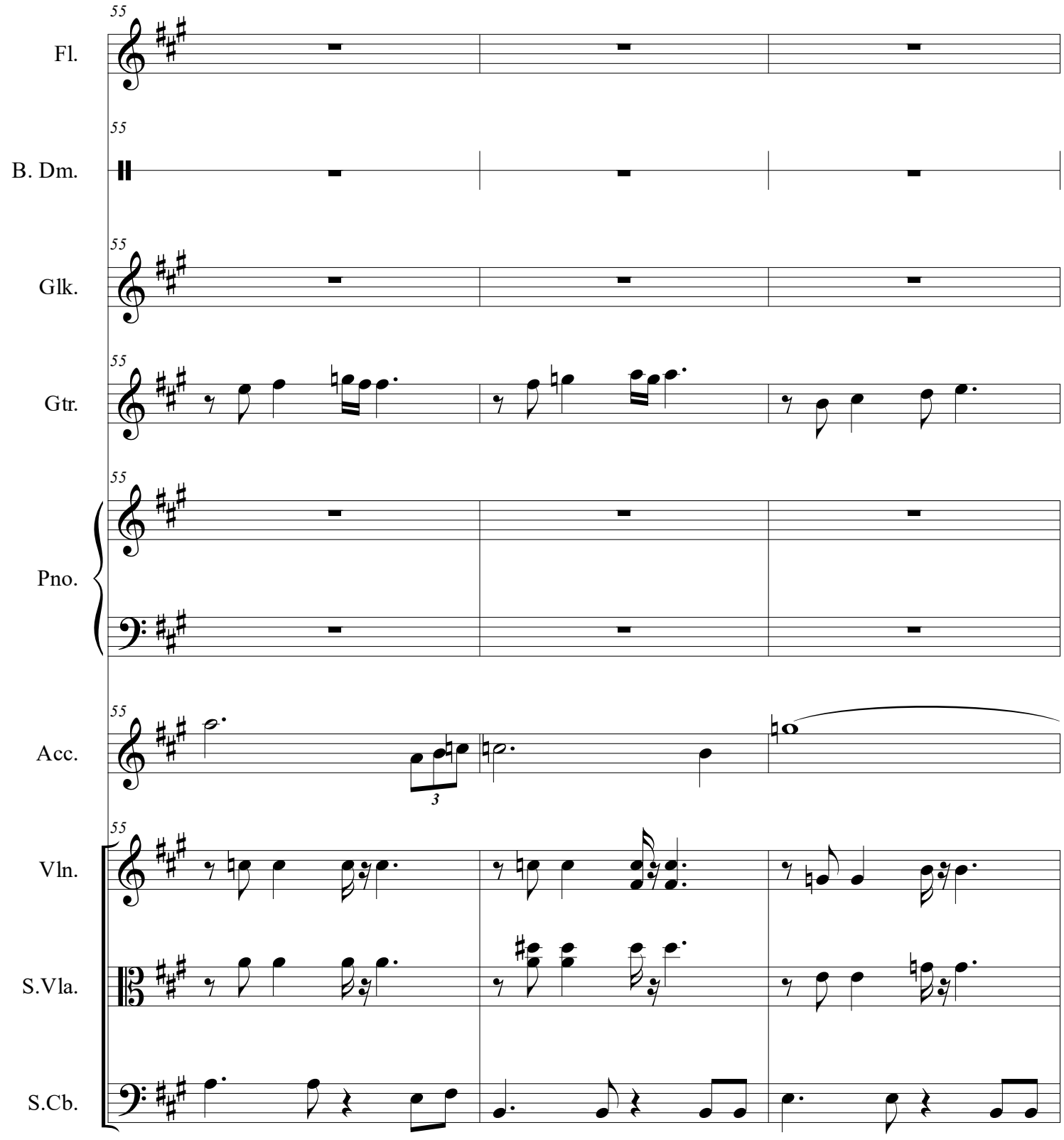

40
Fl.
40
B. Dm.
40
Glk.
40
Gtr.
40
Pno.
40
Acc.
40
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

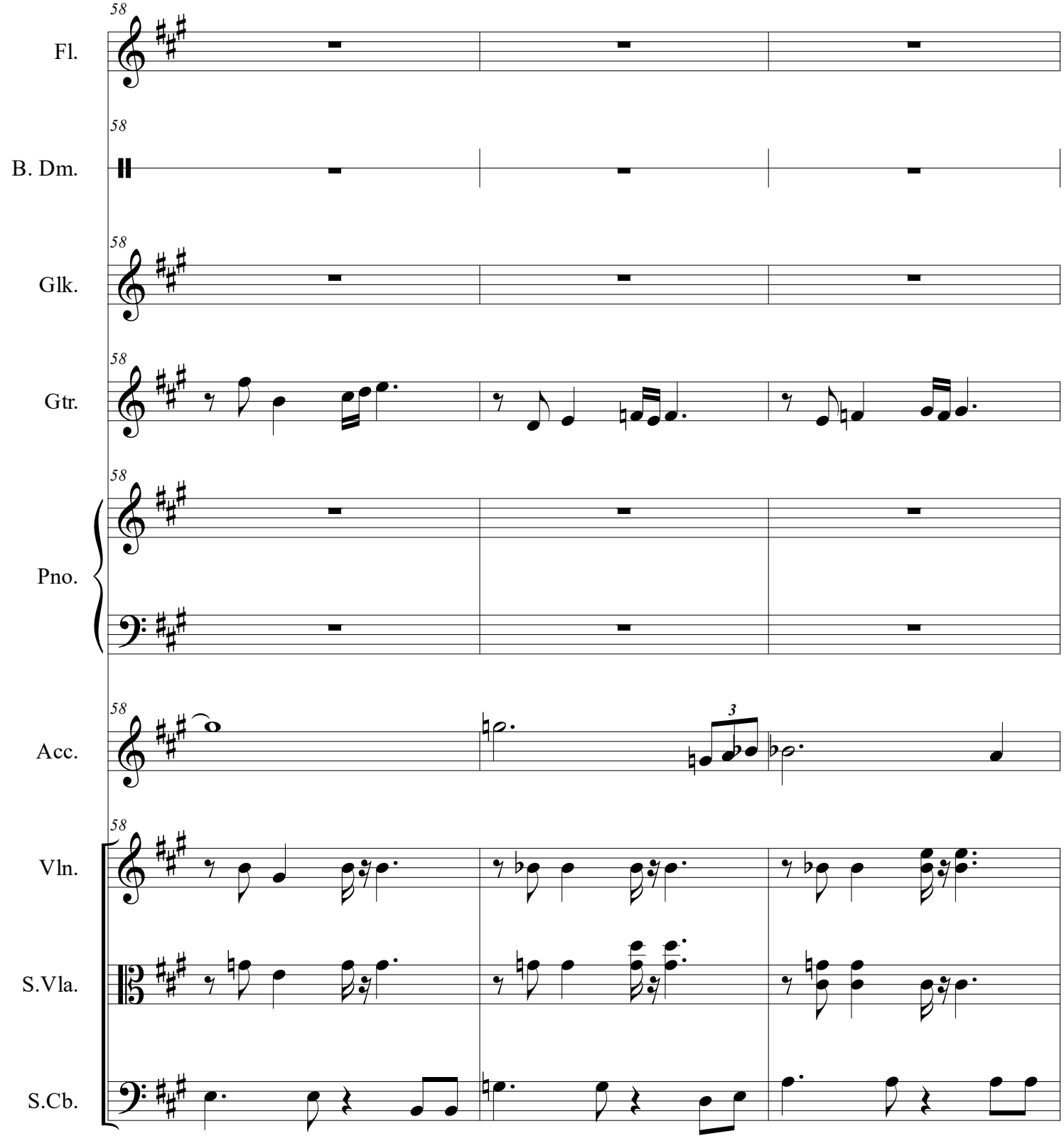

43
Fl.
43
B. Dm.
43
Glk.
43
Gtr.
43
Pno.
43
Acc.
43
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

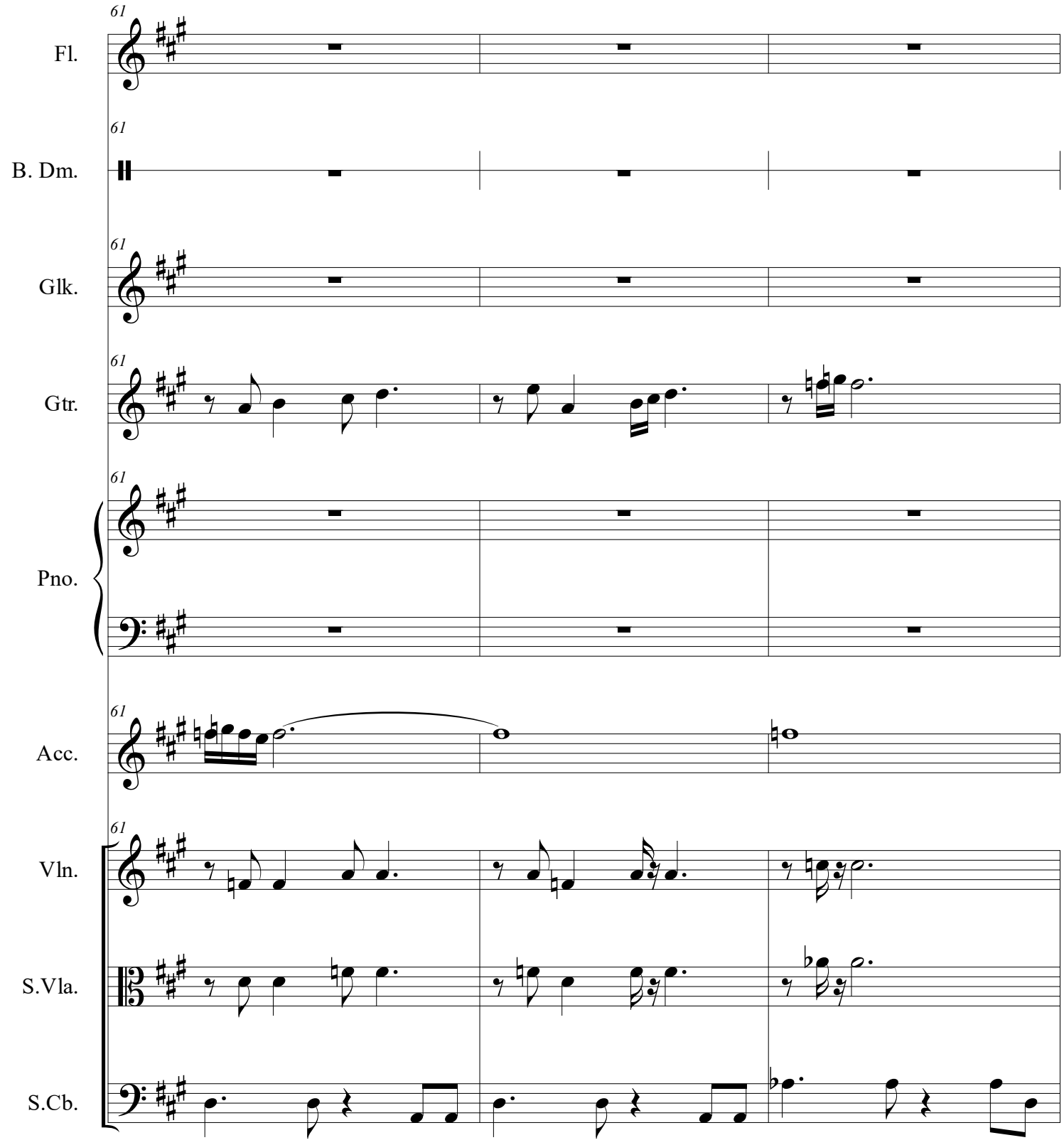

46
Fl.
46
B. Dm.
46
Glk.
46
Gtr.
46
Pno.
46
Acc.
46
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

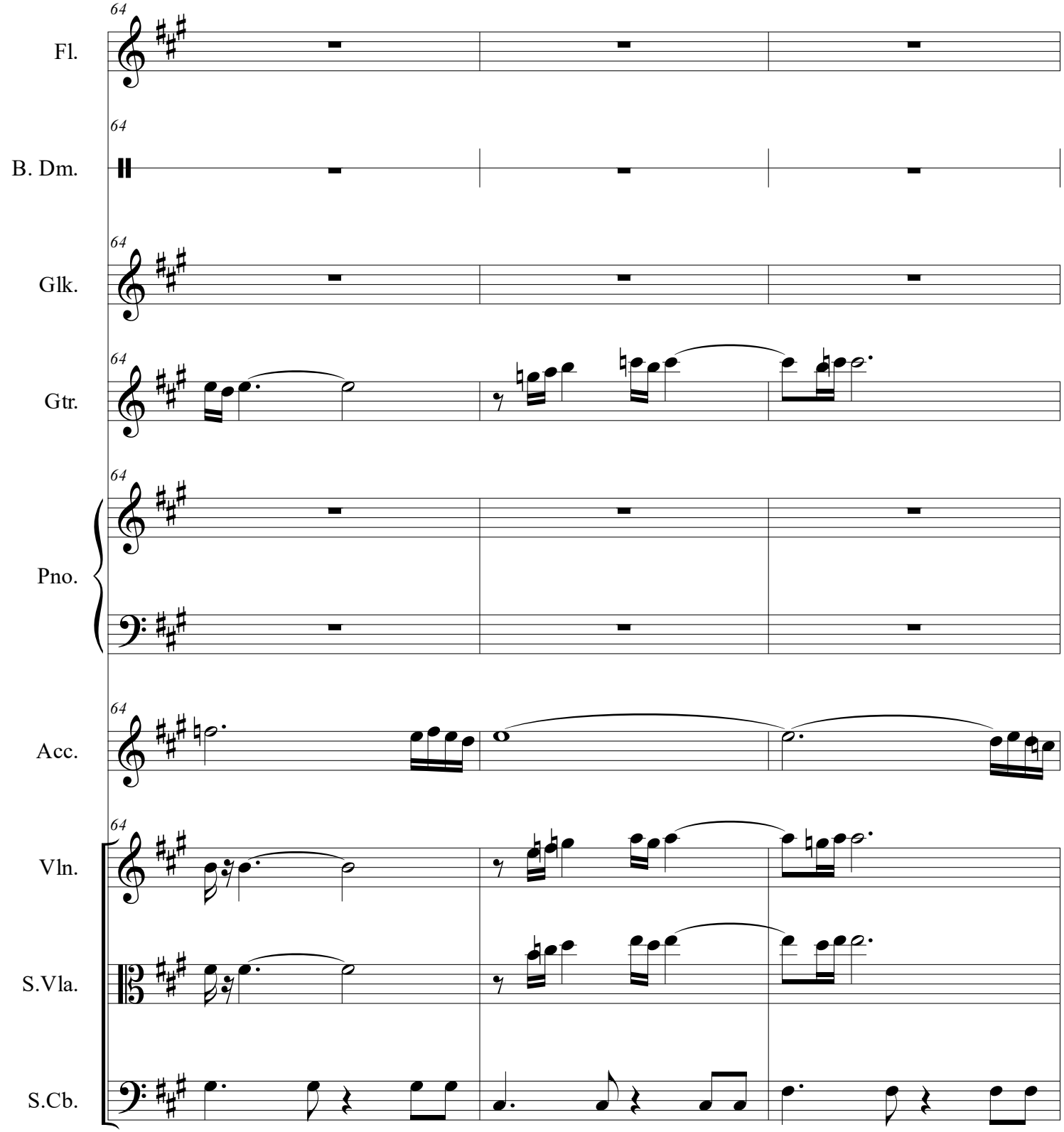

49
Fl.
49
B. Dm.
49
Glk.
49
Gtr.
49
Pno.
49
Acc.
3
3
49
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

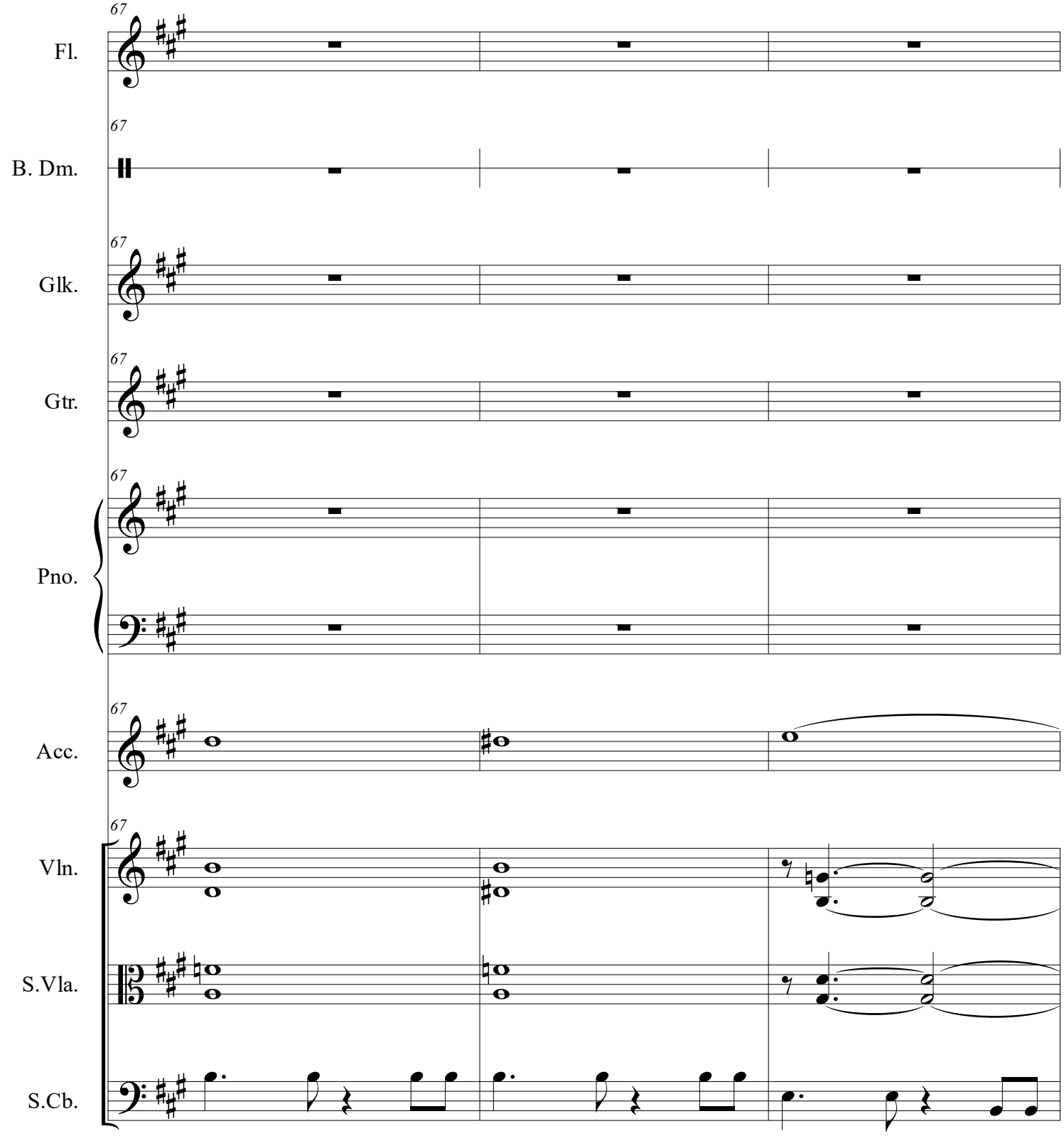

52
Fl.
52
B. Dm.
52
Glk.
52
Gtr.
52
Pno.
52
Acc.
52
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

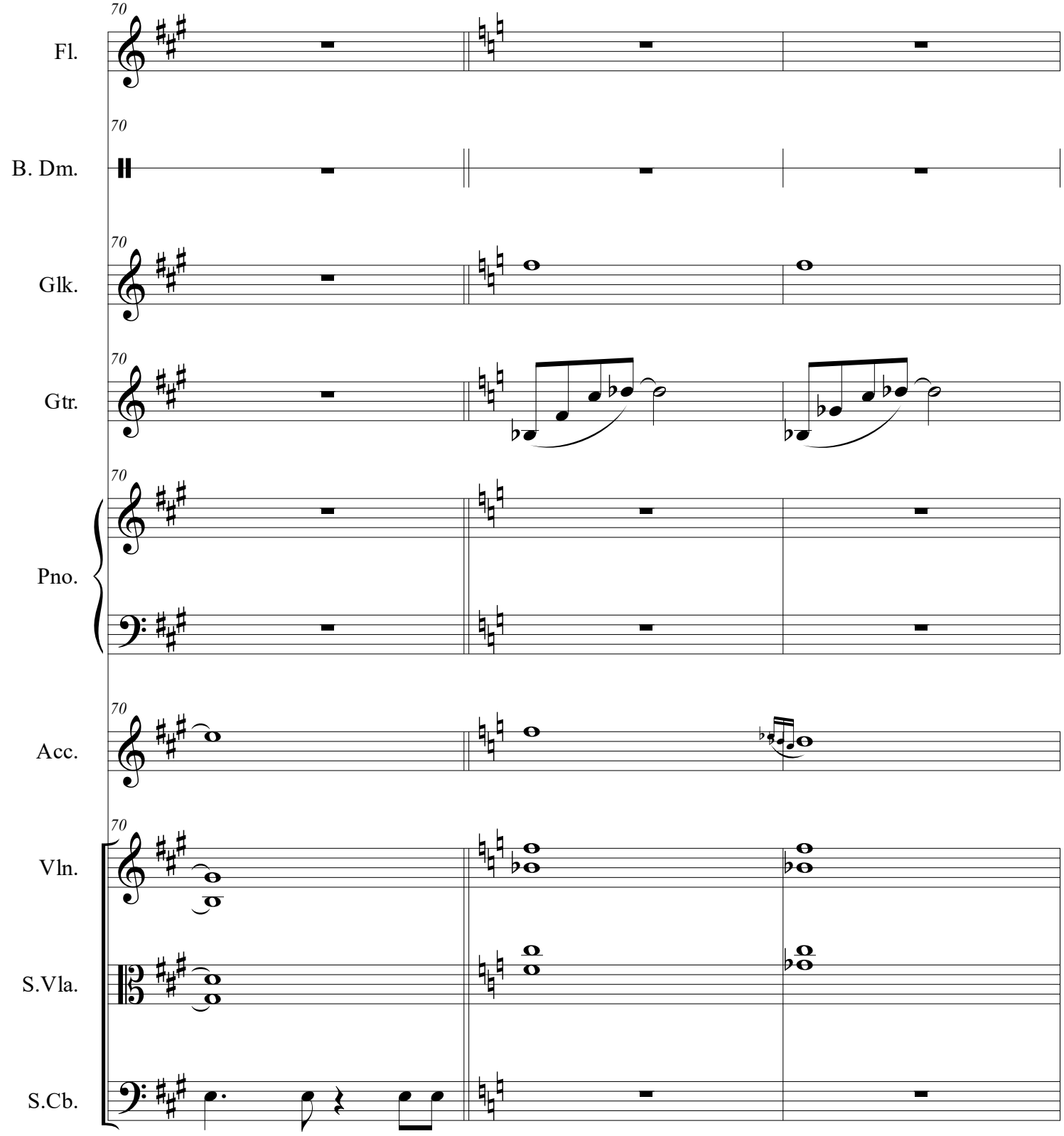

55
Fl.
55
B. Dm.
55
Glk.
55
Gtr.
55
Pno.
55
Acc.
3
55
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

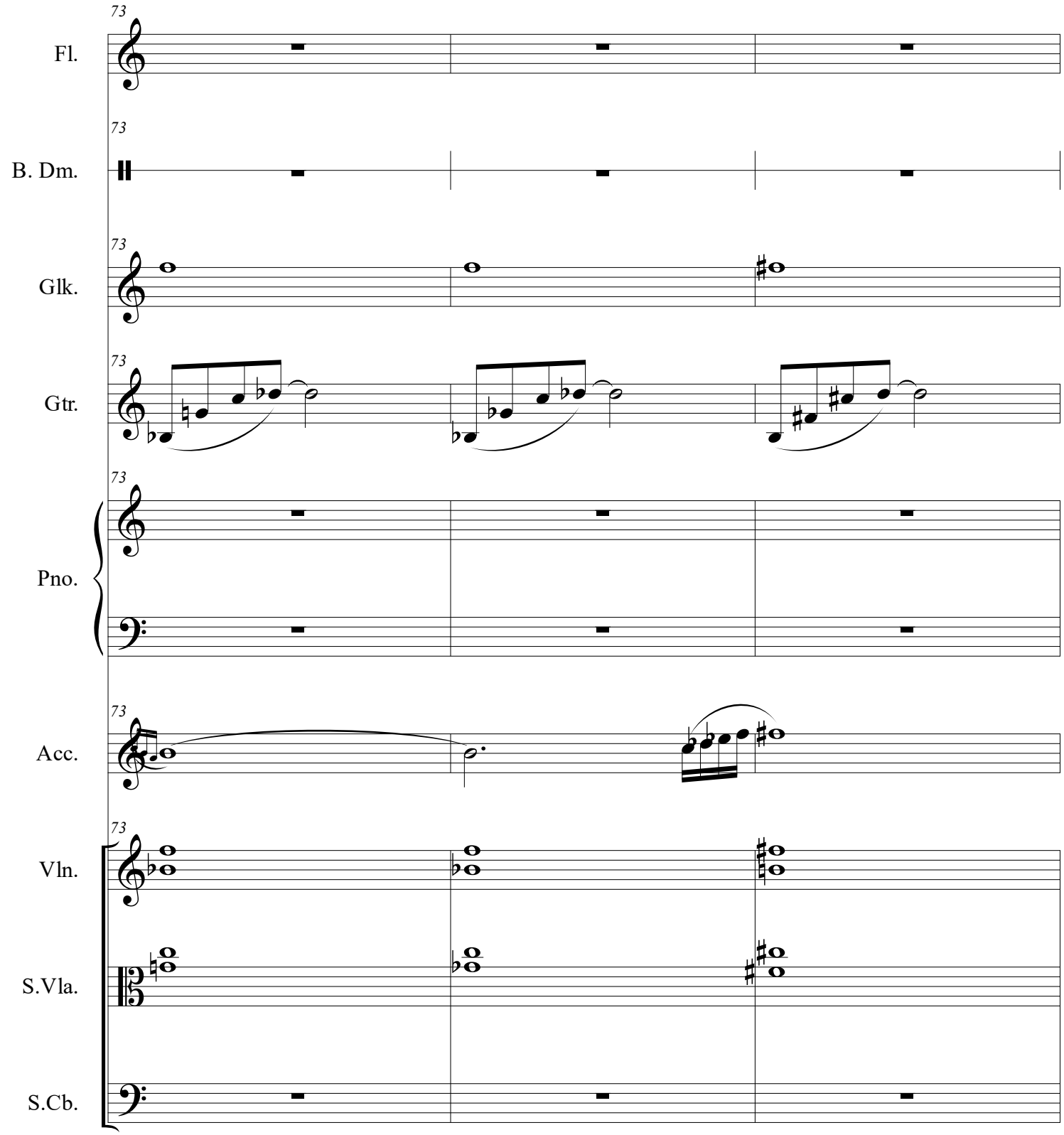

58
Fl.
58
B. Dm.
58
Glk.
58
Gtr.
58
Pno.
58
Acc.
3
58
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

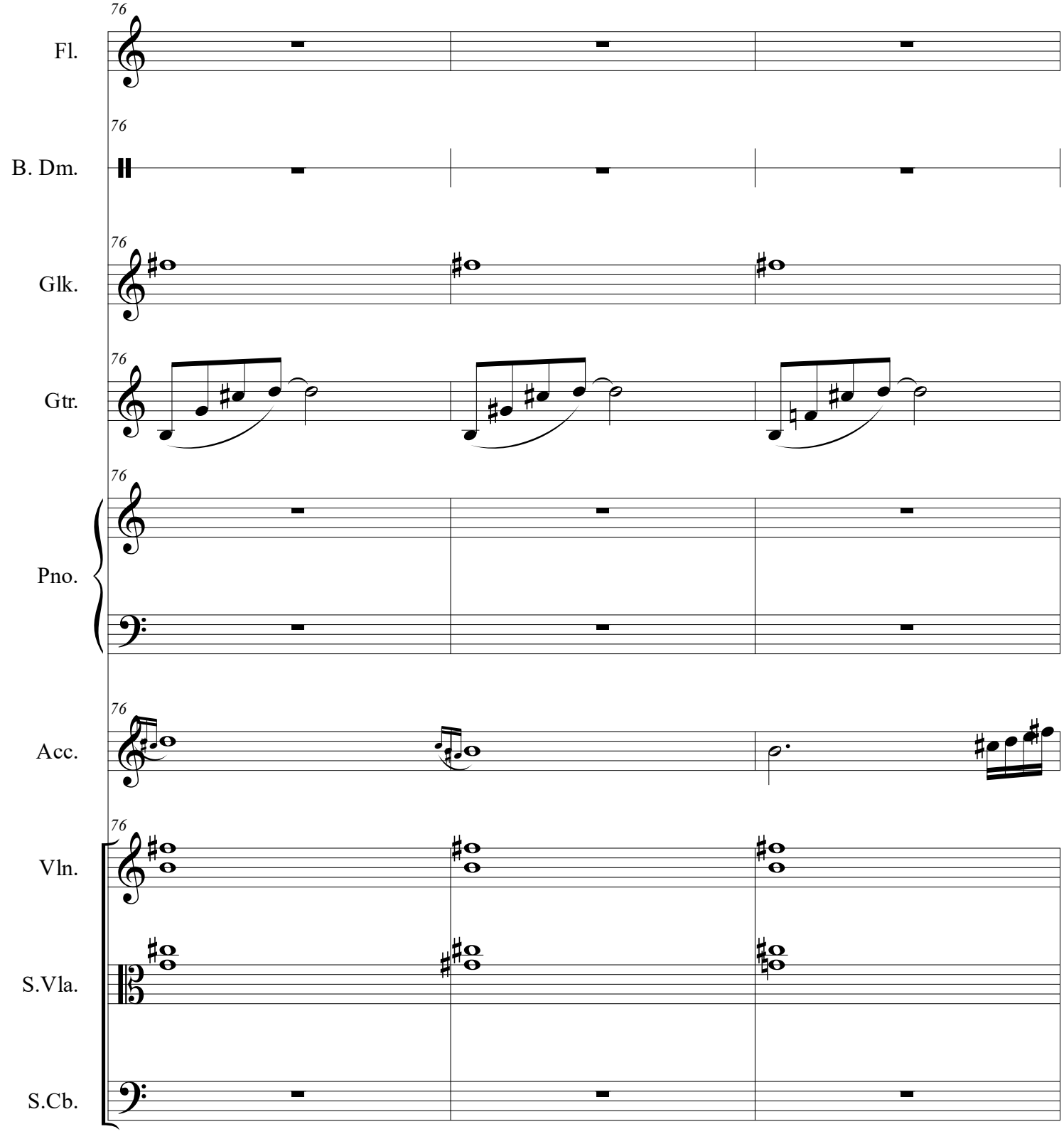

61
Fl.
61
B. Dm.
61
Glk.
61
Gtr.
61
Pno.
61
Acc.
61
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

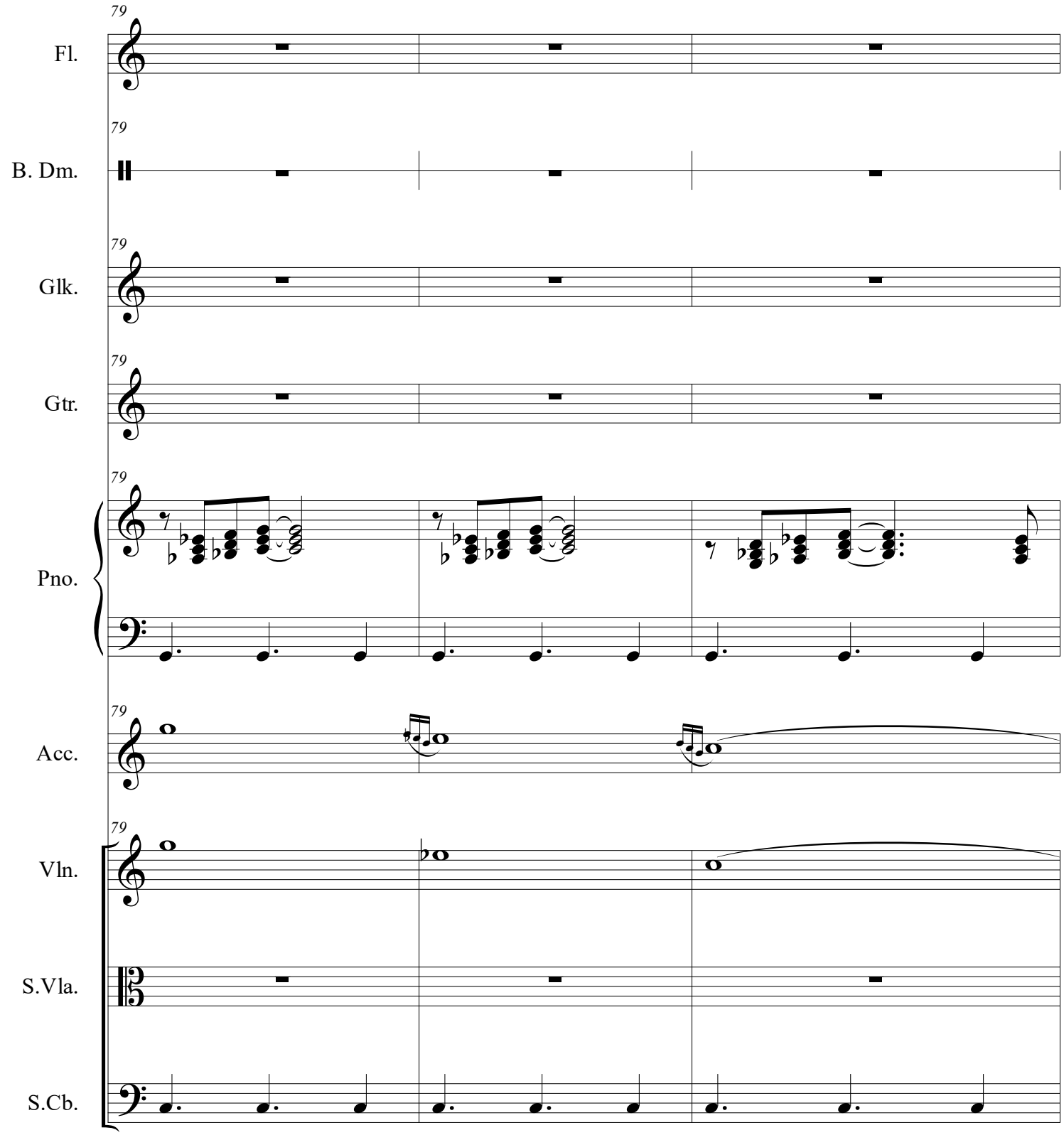

64
Fl.
64
B. Dm.
64
Glk.
64
Gtr.
64
Pno.
64
Acc.
64
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

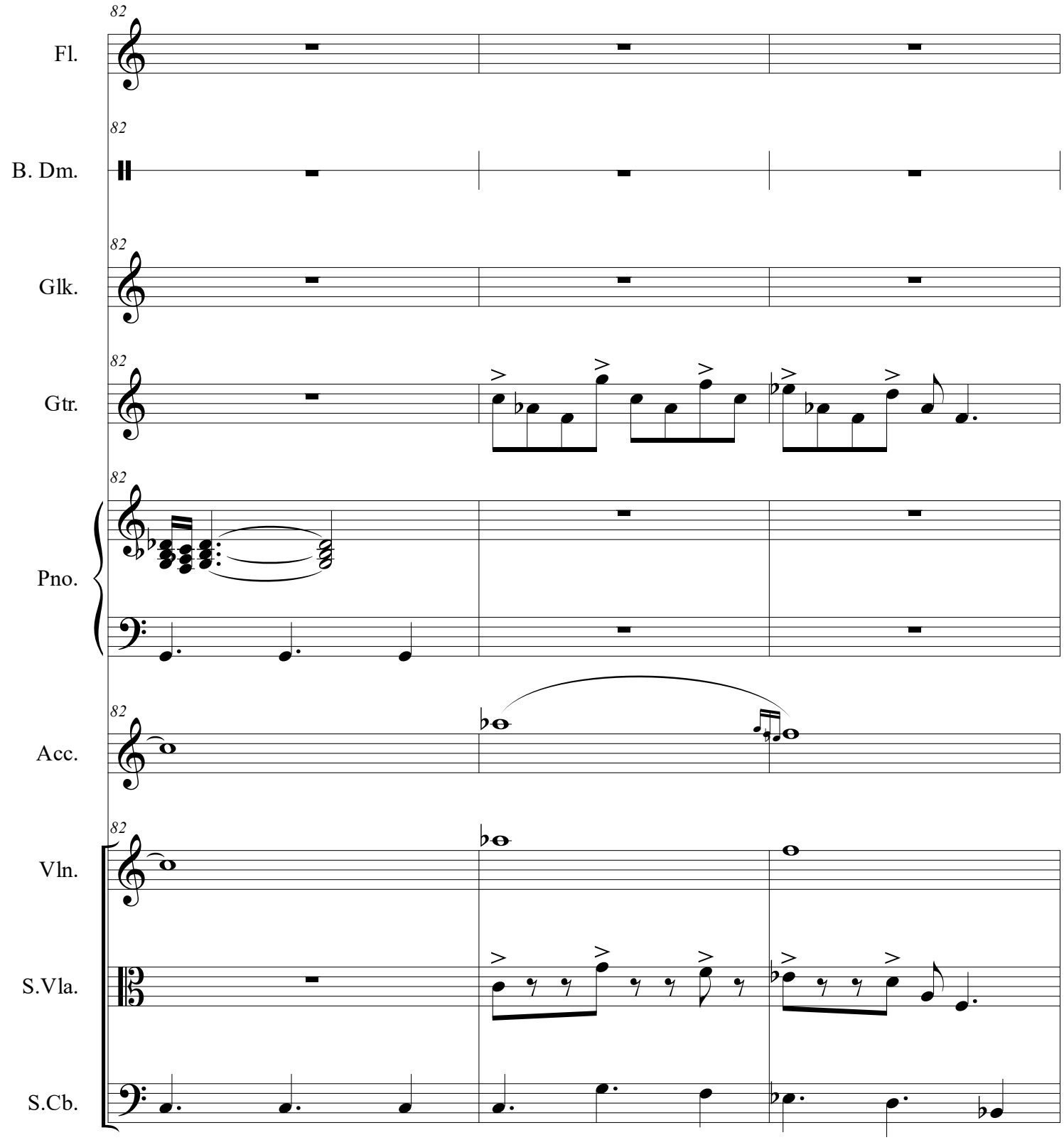

67
Fl.
67
B. Dm.
67
Glk.
67
Gtr.
67
Pno.
67
Acc.
67
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

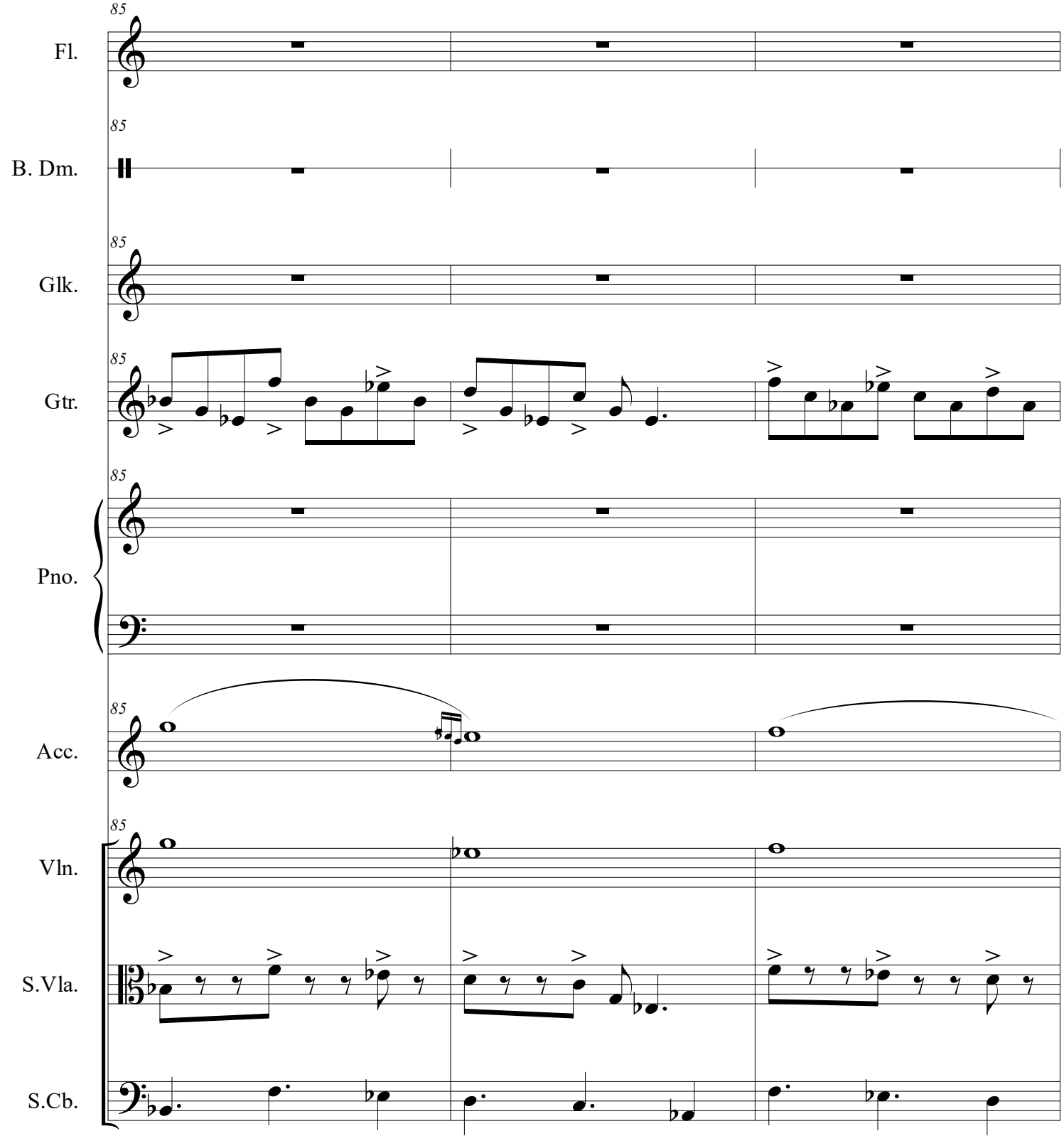

70
Fl.
70
B. Dm.
70
Glk.
70
Gtr.
70
Pno.
70
Acc.
70
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

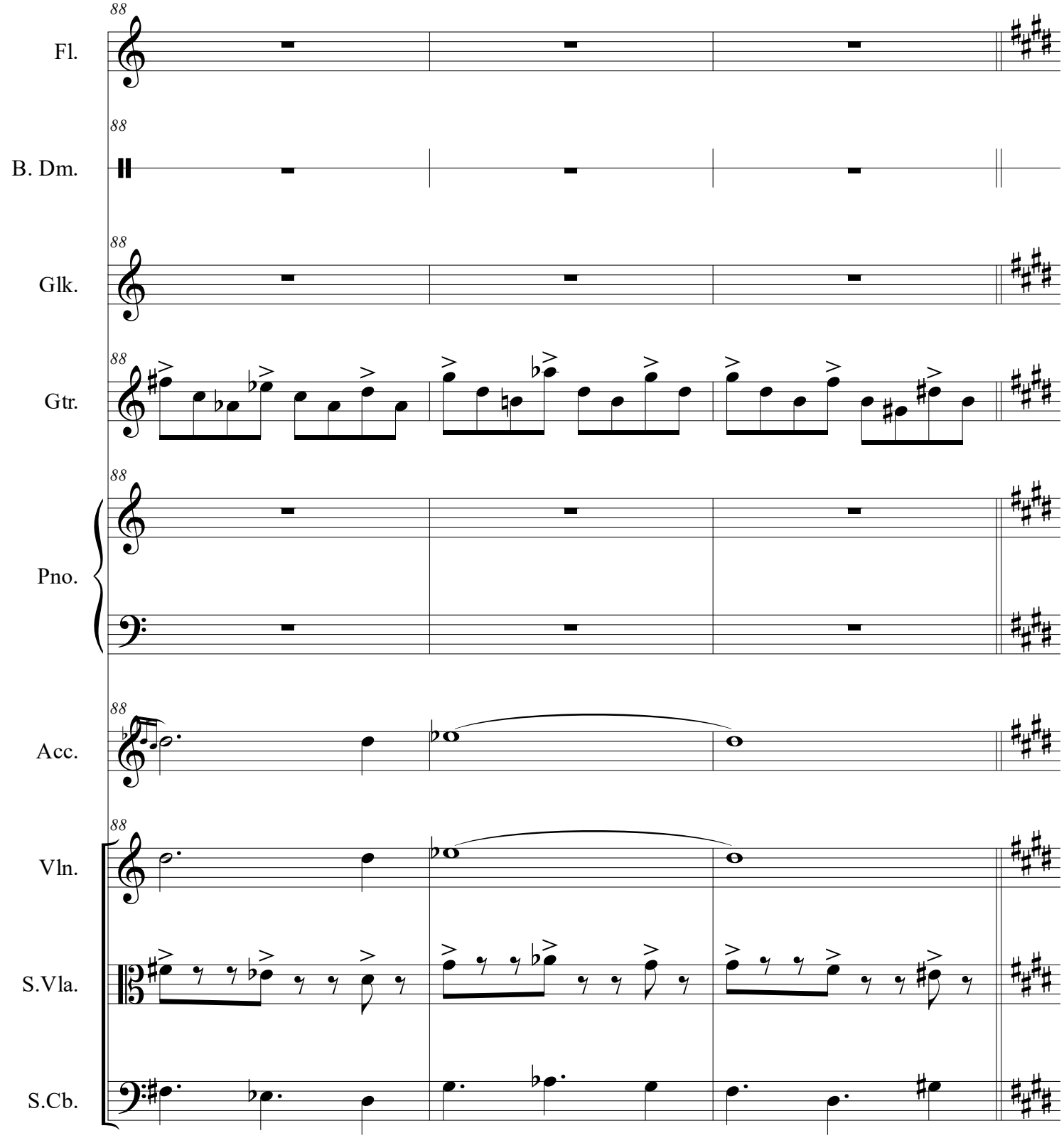

73
Fl.
73
B. Dm.
73
Glk.
73
Gtr.
73
Pno.
73
Acc.
73
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

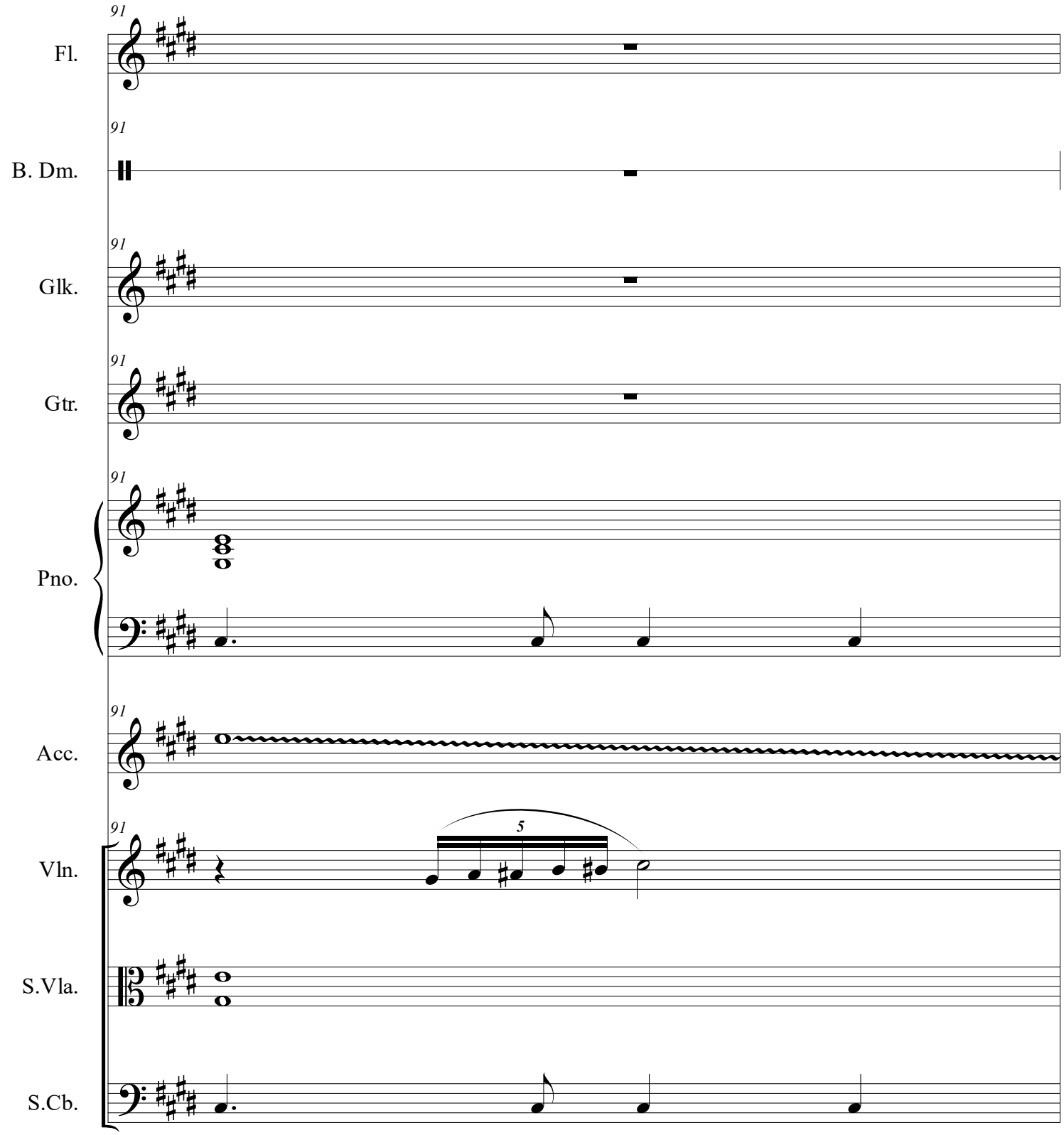

76
Fl.
76
B. Dm.
76
Glk.
76
Gtr.
76
Pno.
76
Acc.
76
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

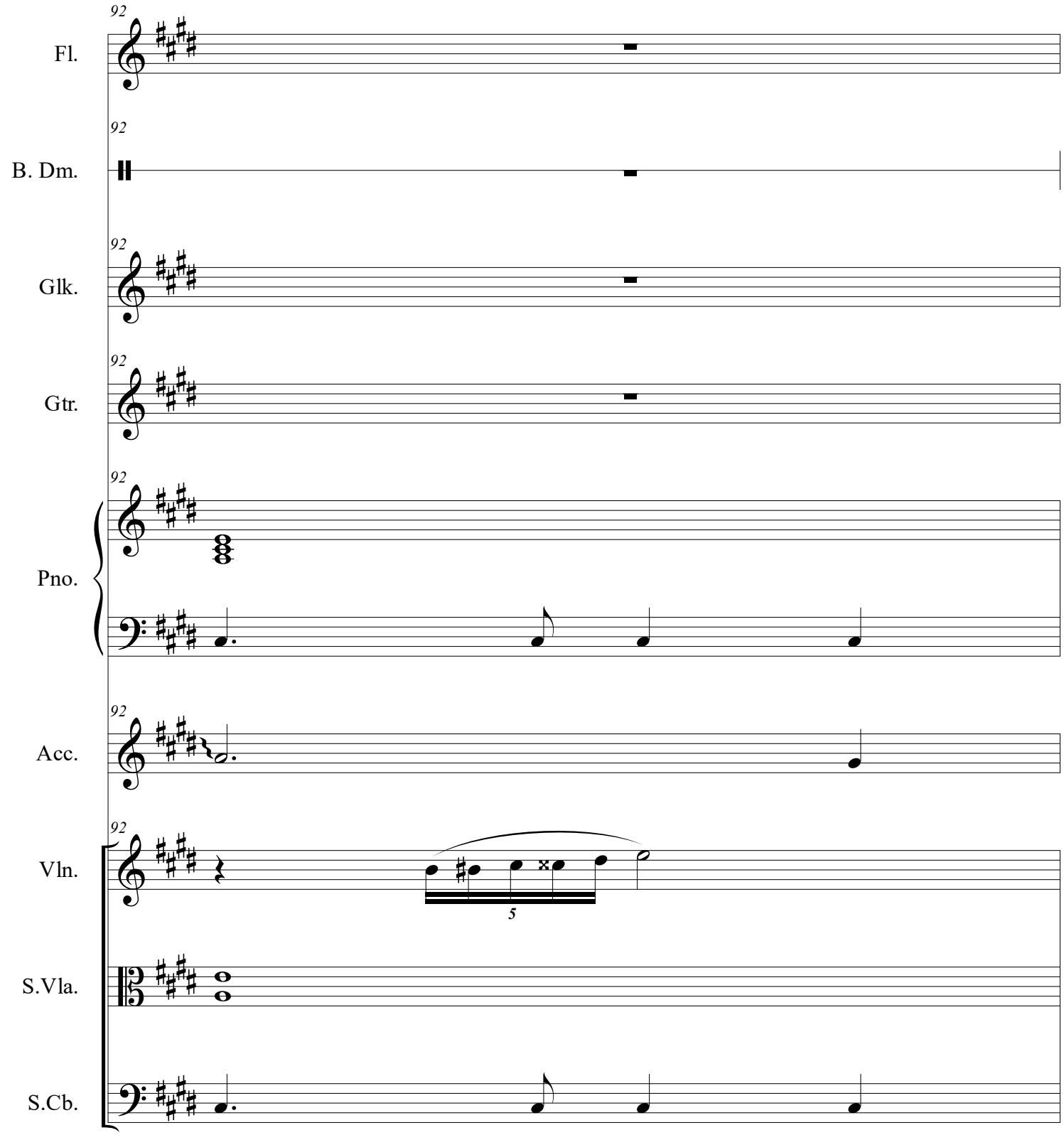

79
Fl.
79
B. Dm.
79
Glk.
79
Gtr.
79
Pno.
79
Acc.
79
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

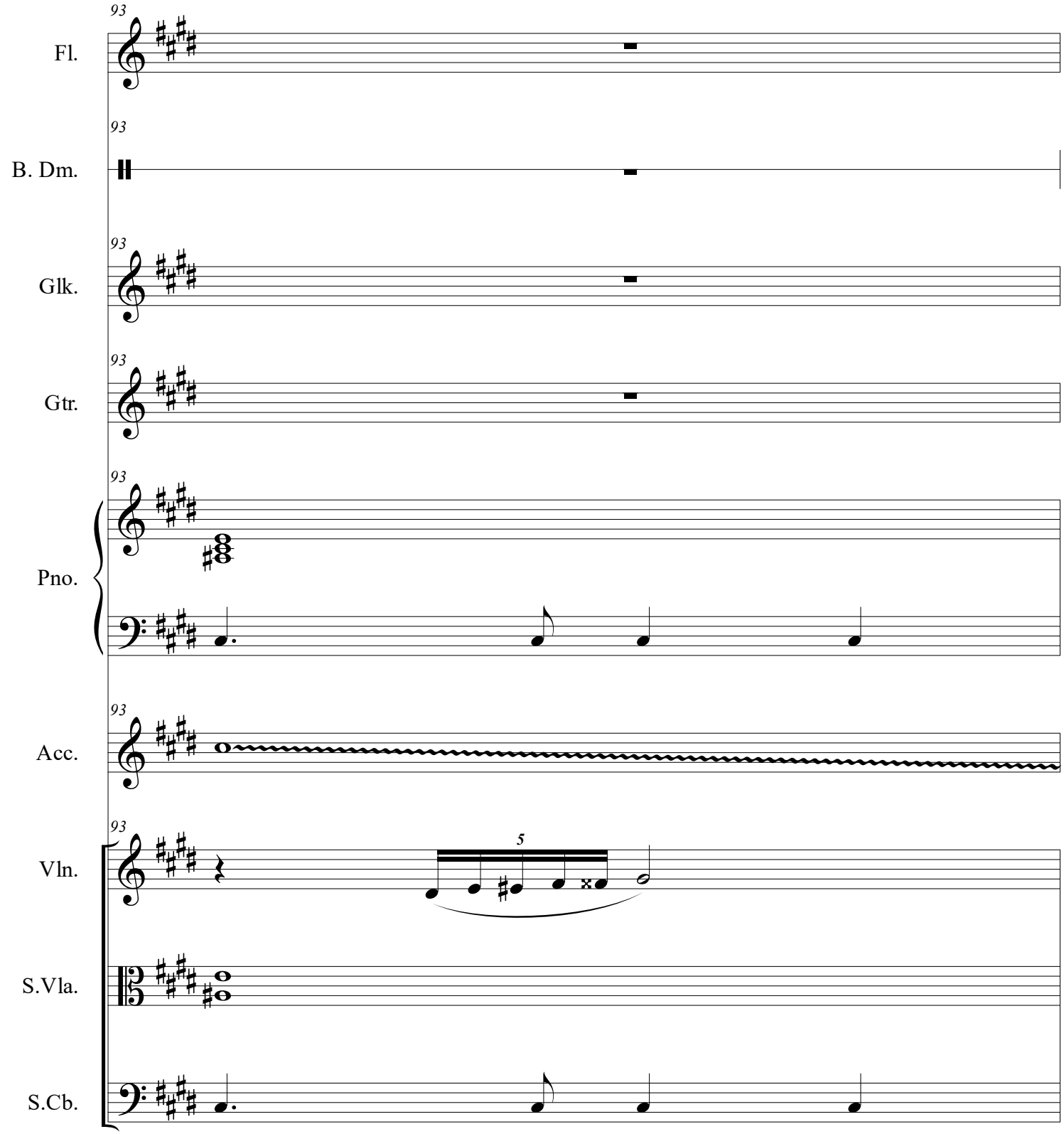

82
Fl.
82
B. Dm.
82
Glk.
82
Gtr.
82
Pno.
82
Acc.
82
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

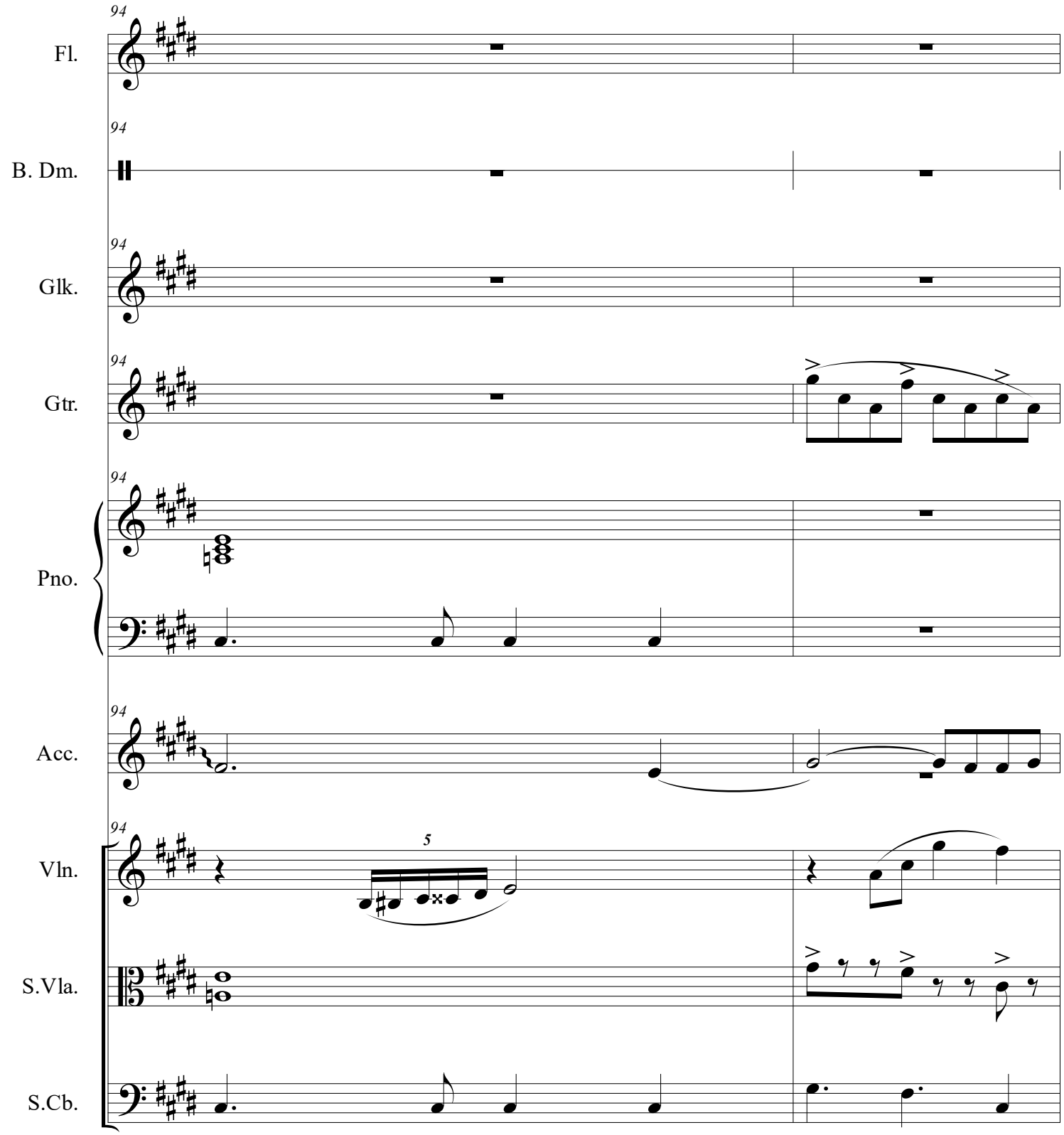

85
Fl.
85
B. Dm.
85
Glk.
85
Gtr.
85
Pno.
85
Acc.
85
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

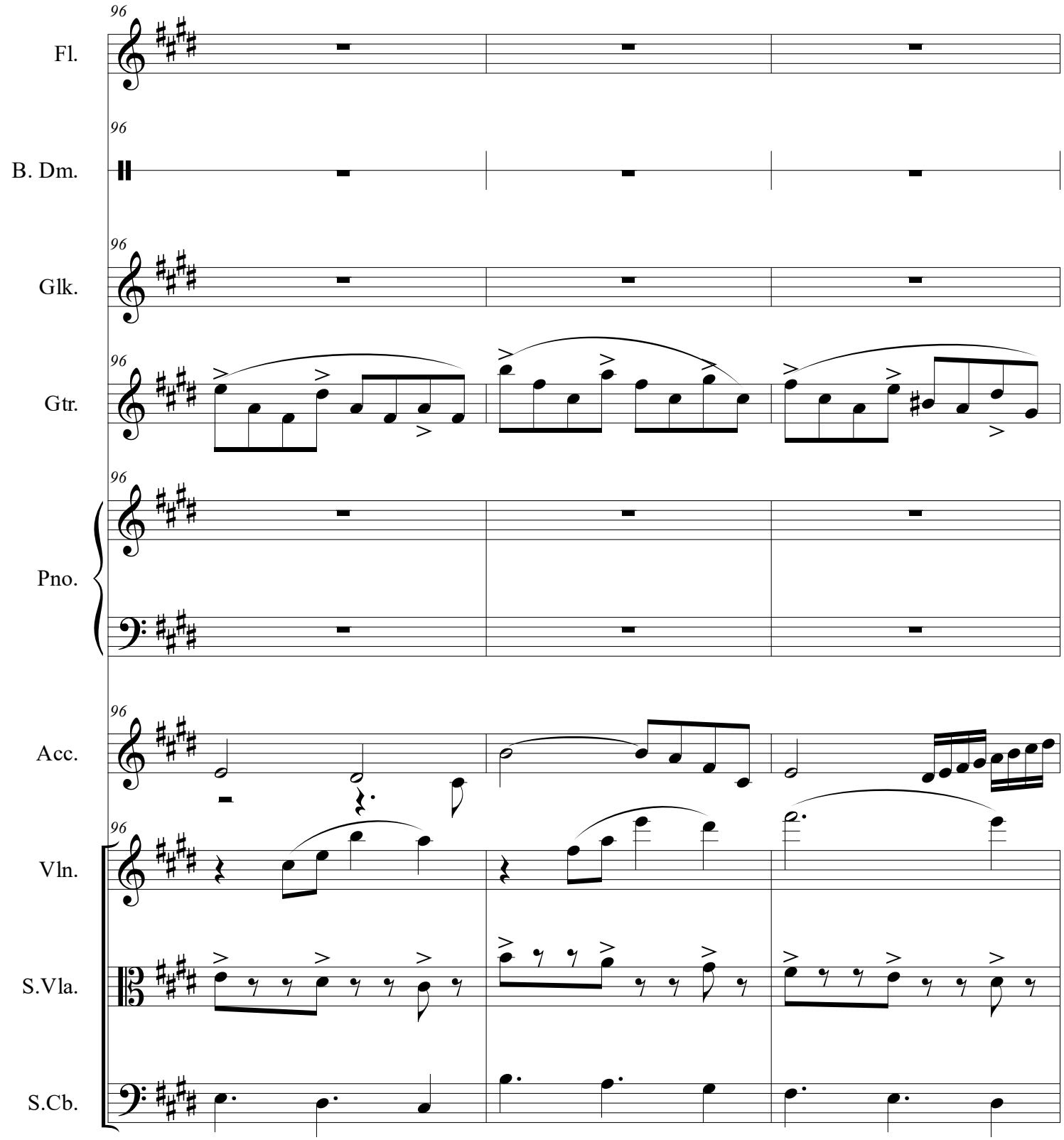

88
Fl.
88
B. Dm.
88
Glk.
88
Gtr.
88
Pno.
88
Acc.
88
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

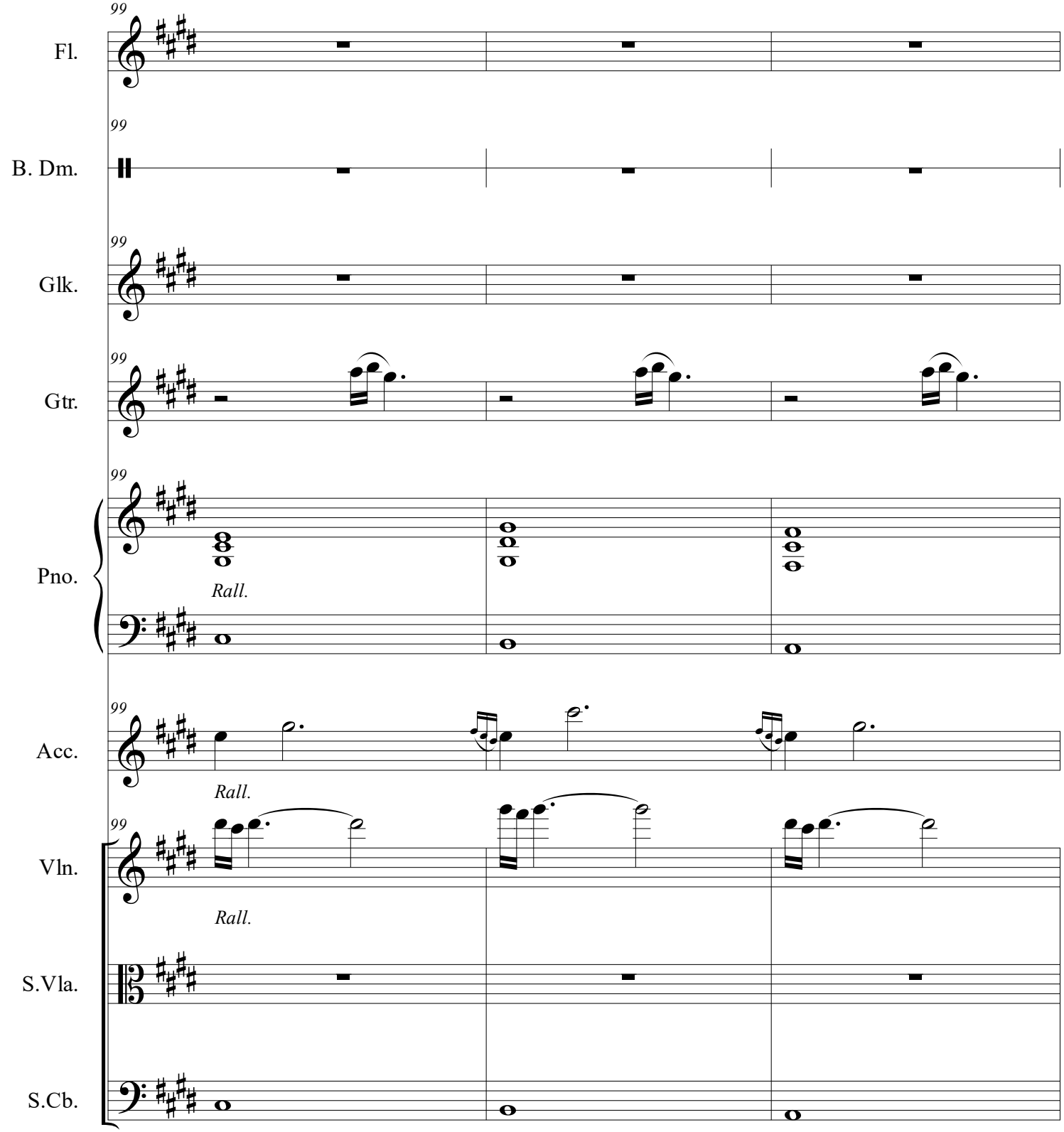

91
Fl.
91
B. Dm.
91
Glk.
91
Gtr.
91
Pno.
91
Acc.
91
5
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

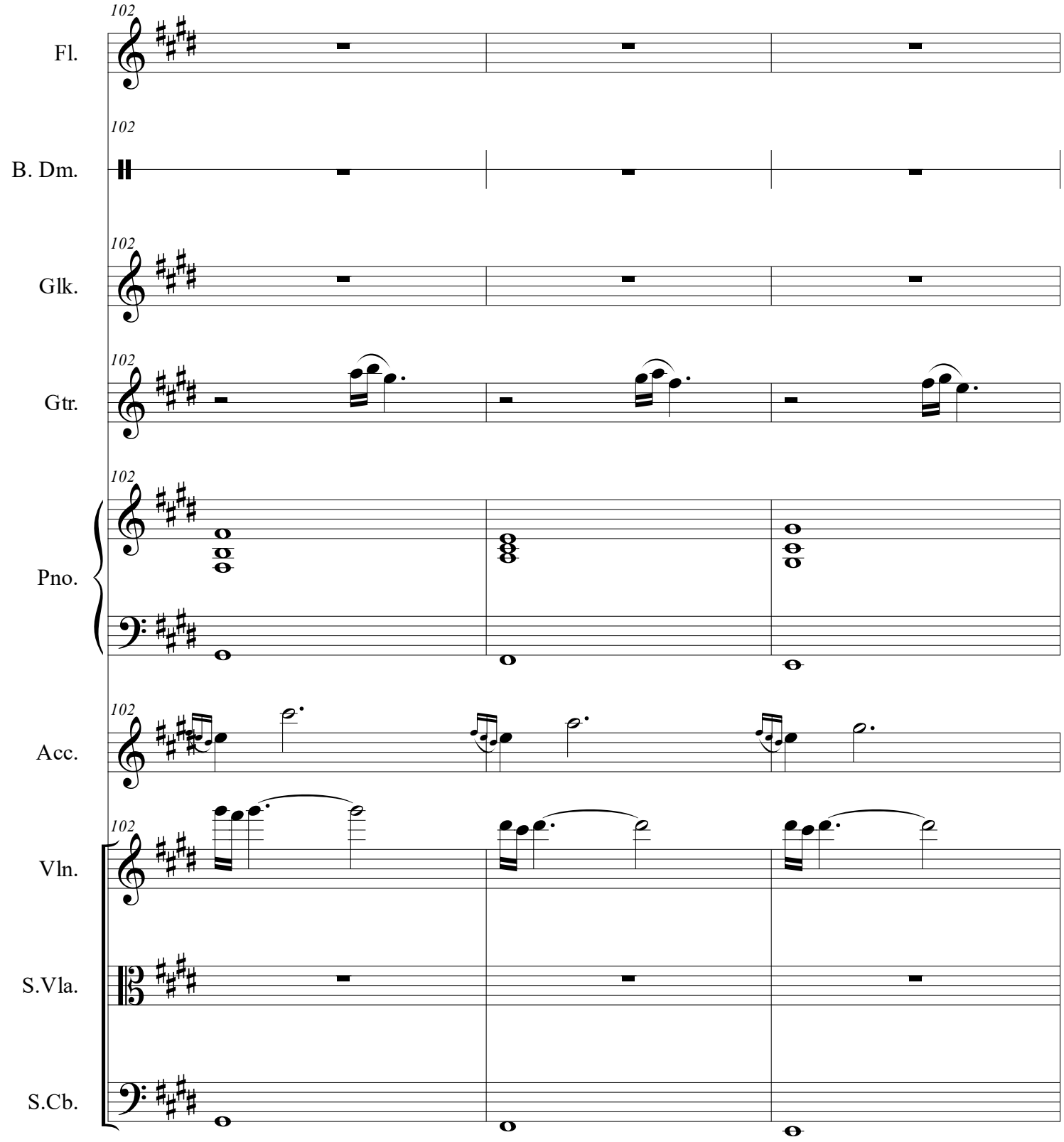

92
Fl.
92
B. Dm.
92
Glk.
92
Gtr.
92
Pno.
92
Acc.
92
Vln.
5
S.Vla.
S.Cb.

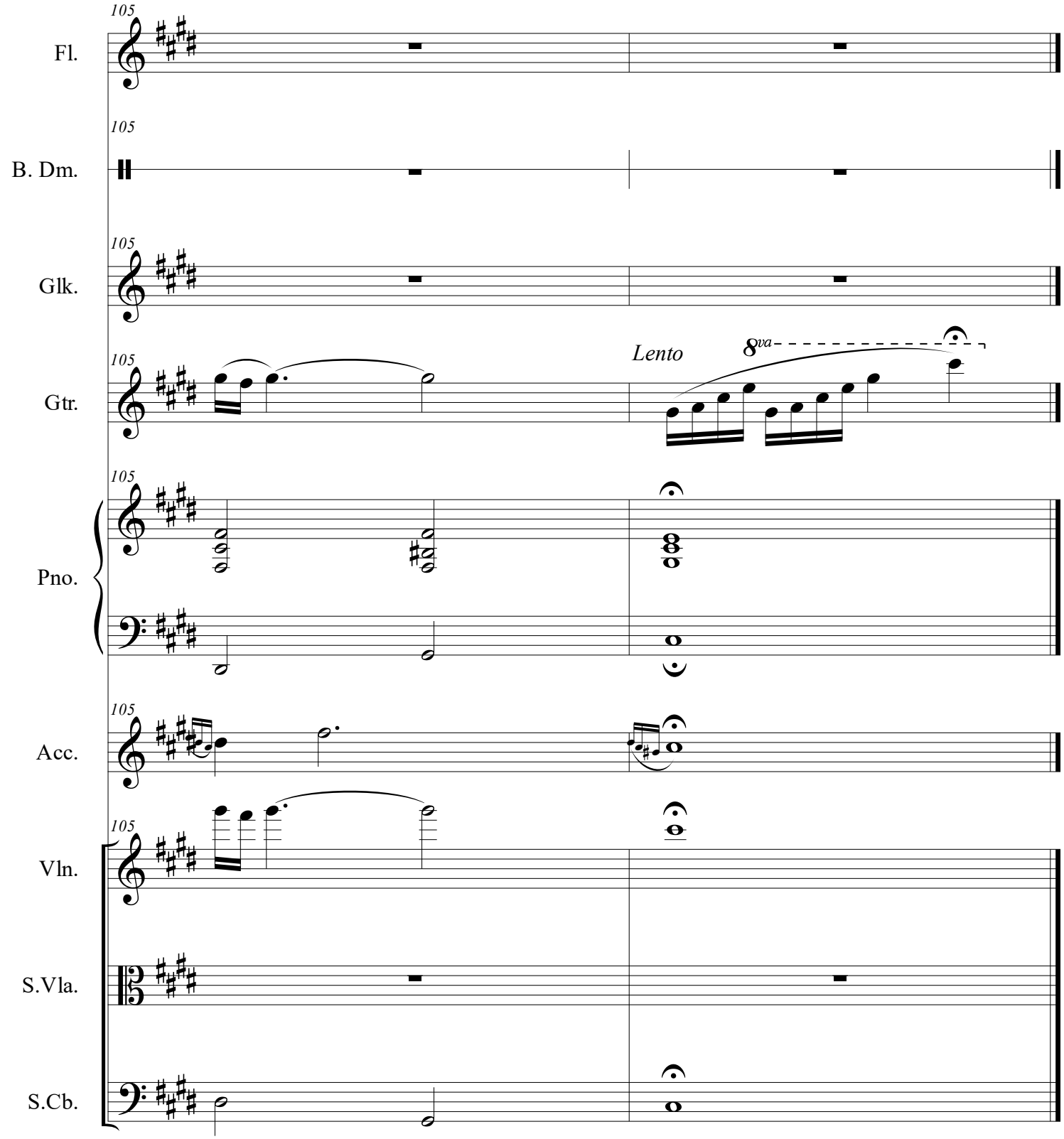

93
Fl.
93
B. Dm.
93
Glk.
93
Gtr.
93
Pno.
93
Acc.
93
5
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


94
Fl.
94
B. Dm.
94
Glk.
94
Gtr.
94
Pno.
94
Acc.
94
5
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


96
Fl.
96
B. Dm.
96
Glk.
96
Gtr.
96
Pno.
96
Acc.
96
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


99
Fl.
99
B. Dm.
99
Glk.
99
Gtr.
99
Pno.
Rall.
99
Acc.
Rall.
99
Vln.
Rall.
S.Vla.
S.Cb.

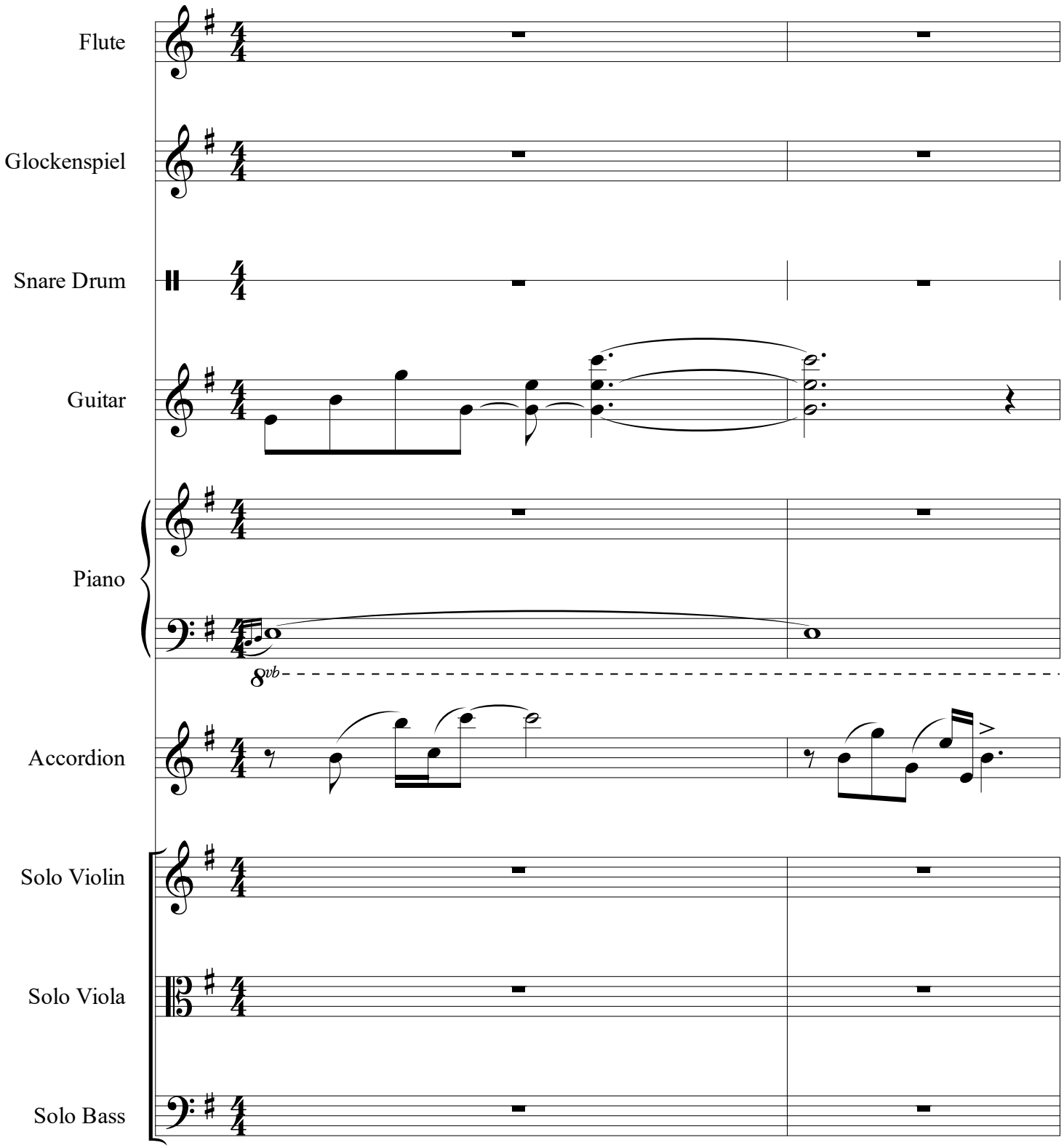

102
Fl.
102
B. Dm.
102
Glk.
102
Gtr.
102
Pno.
102
Acc.
102
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

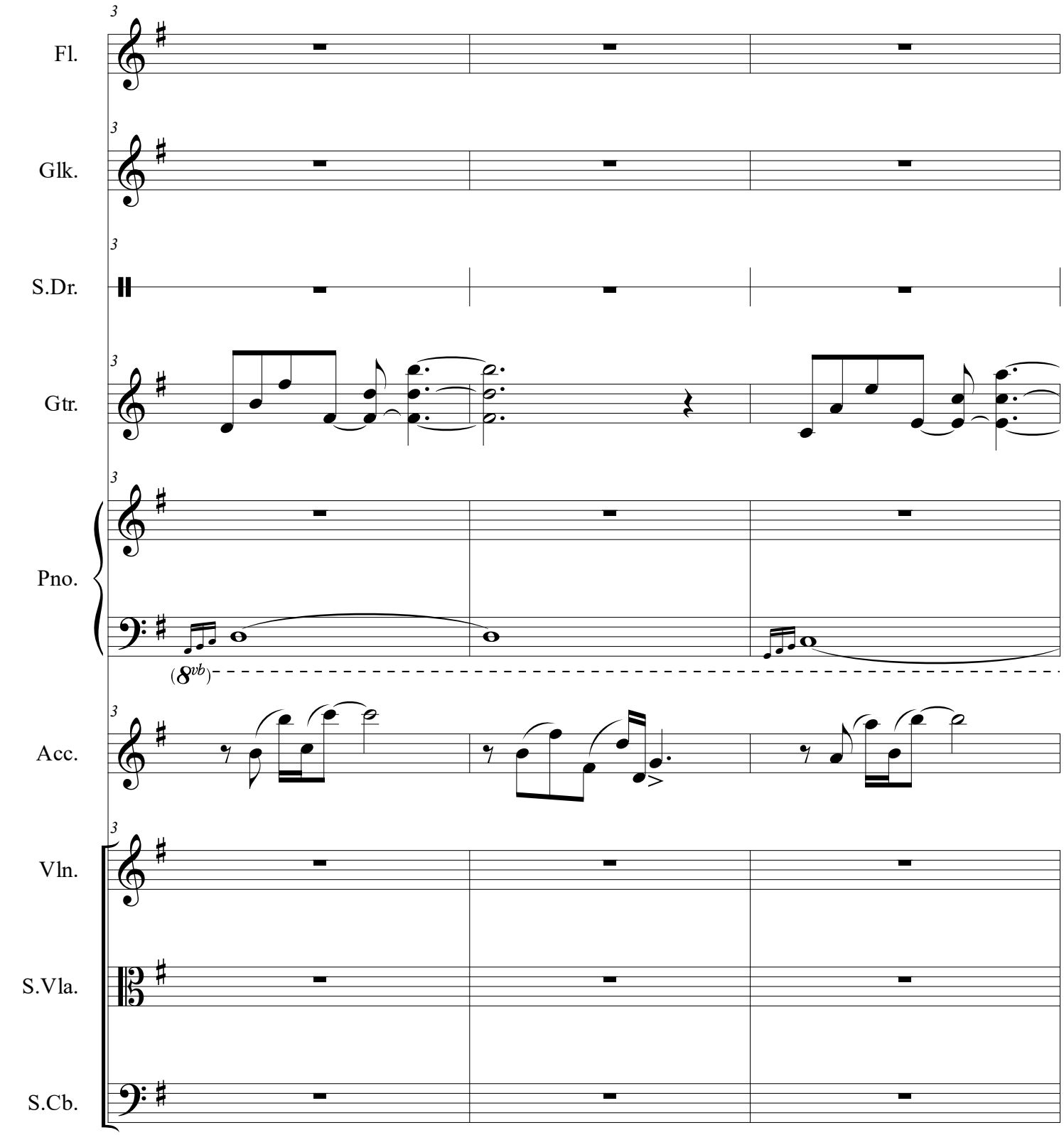

105
Fl.
105
B. Dm.
105
Glk.
105
Gtr.
Lento
8va
105
Pno.
105
Acc.
105
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

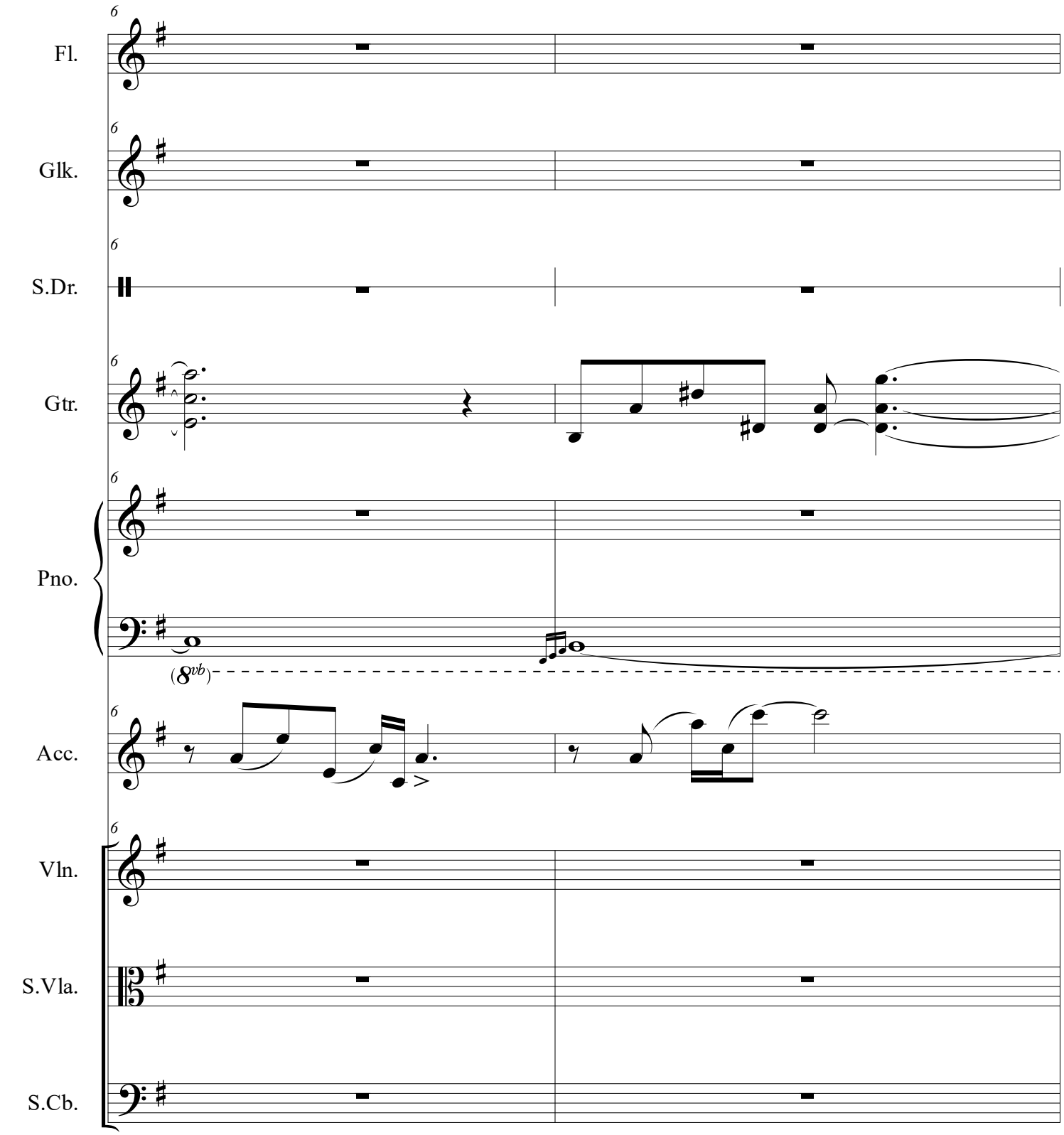
TANGATA DEL ALBA

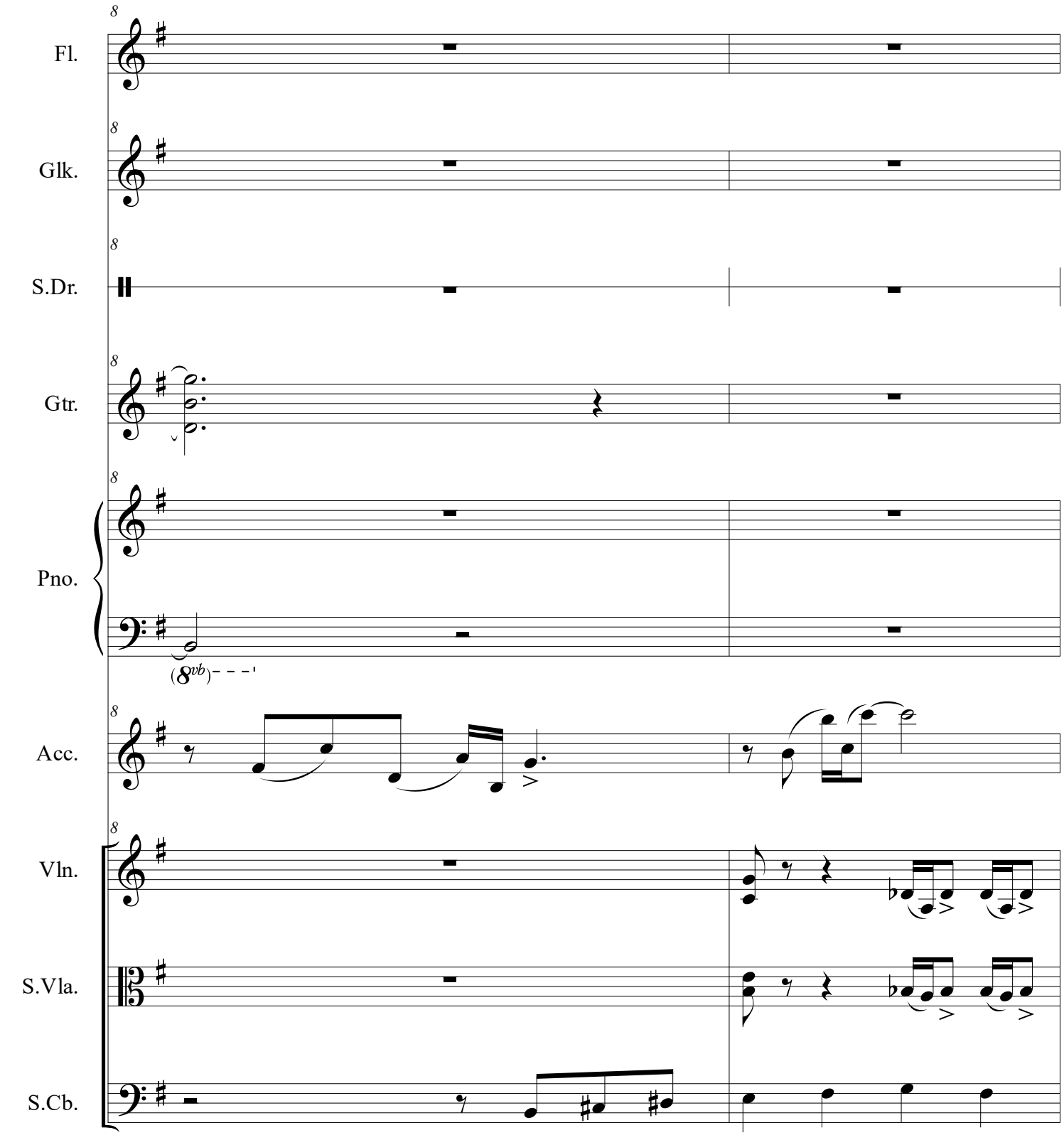
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

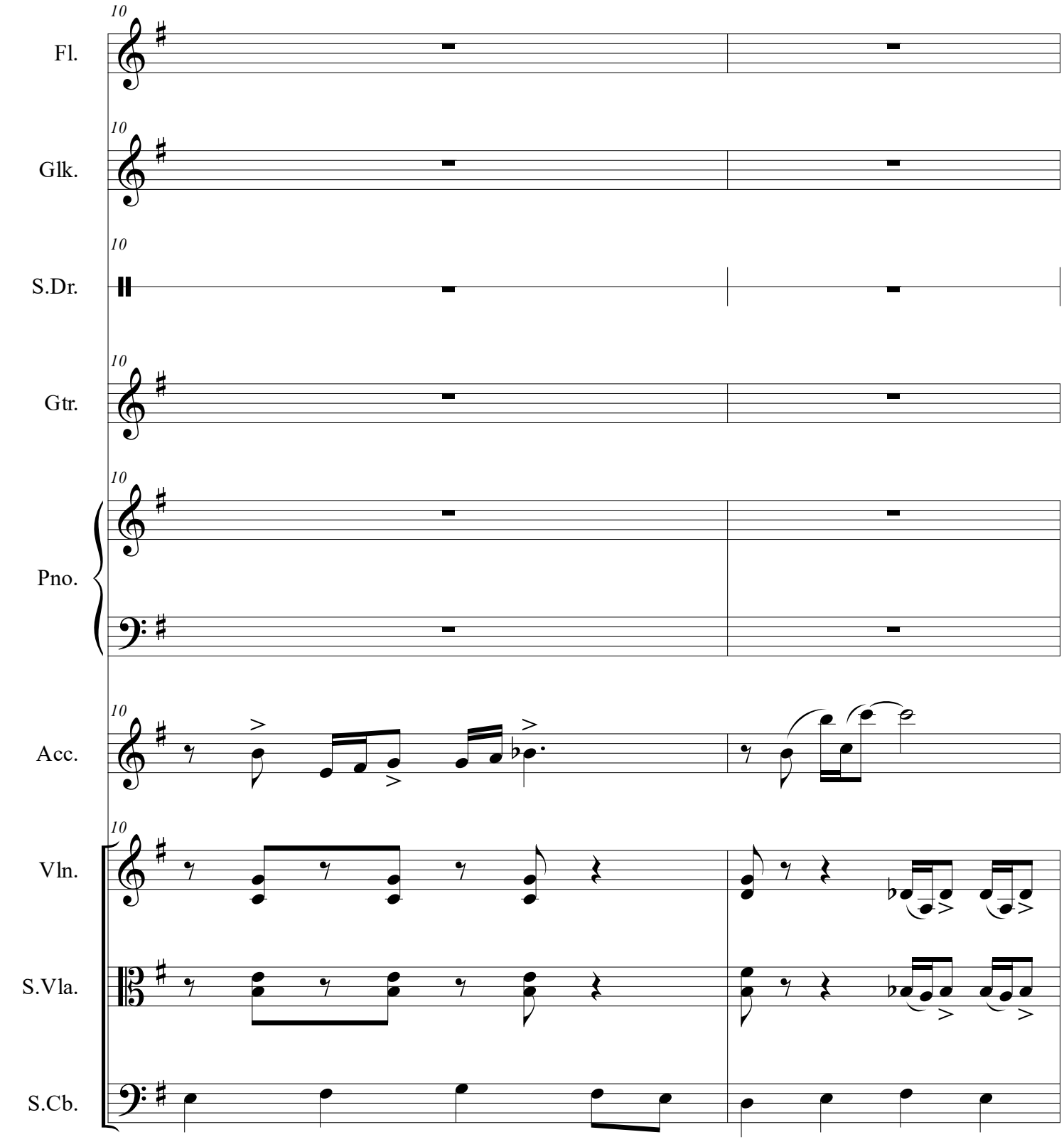
Lento ♩ = 120

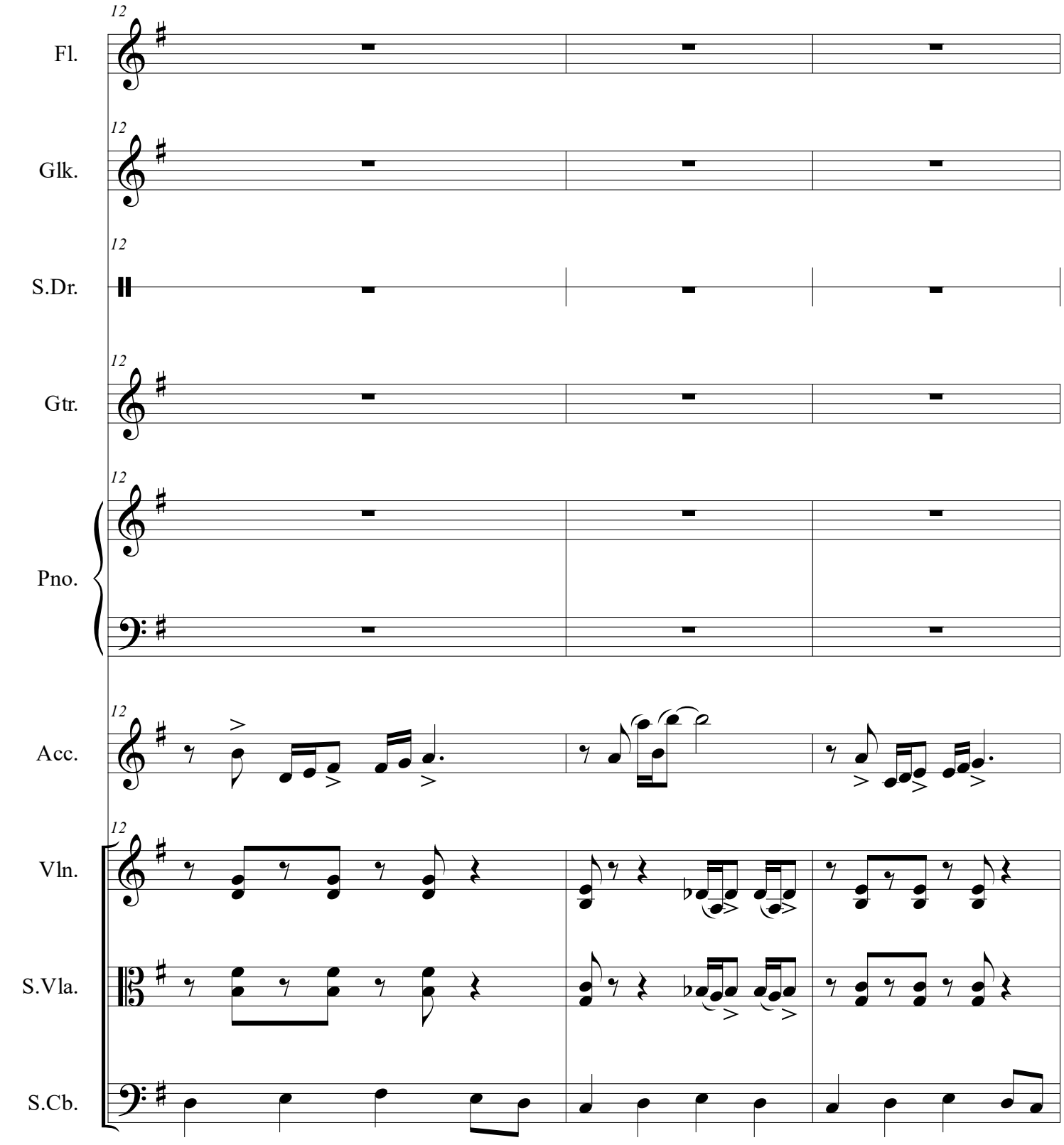


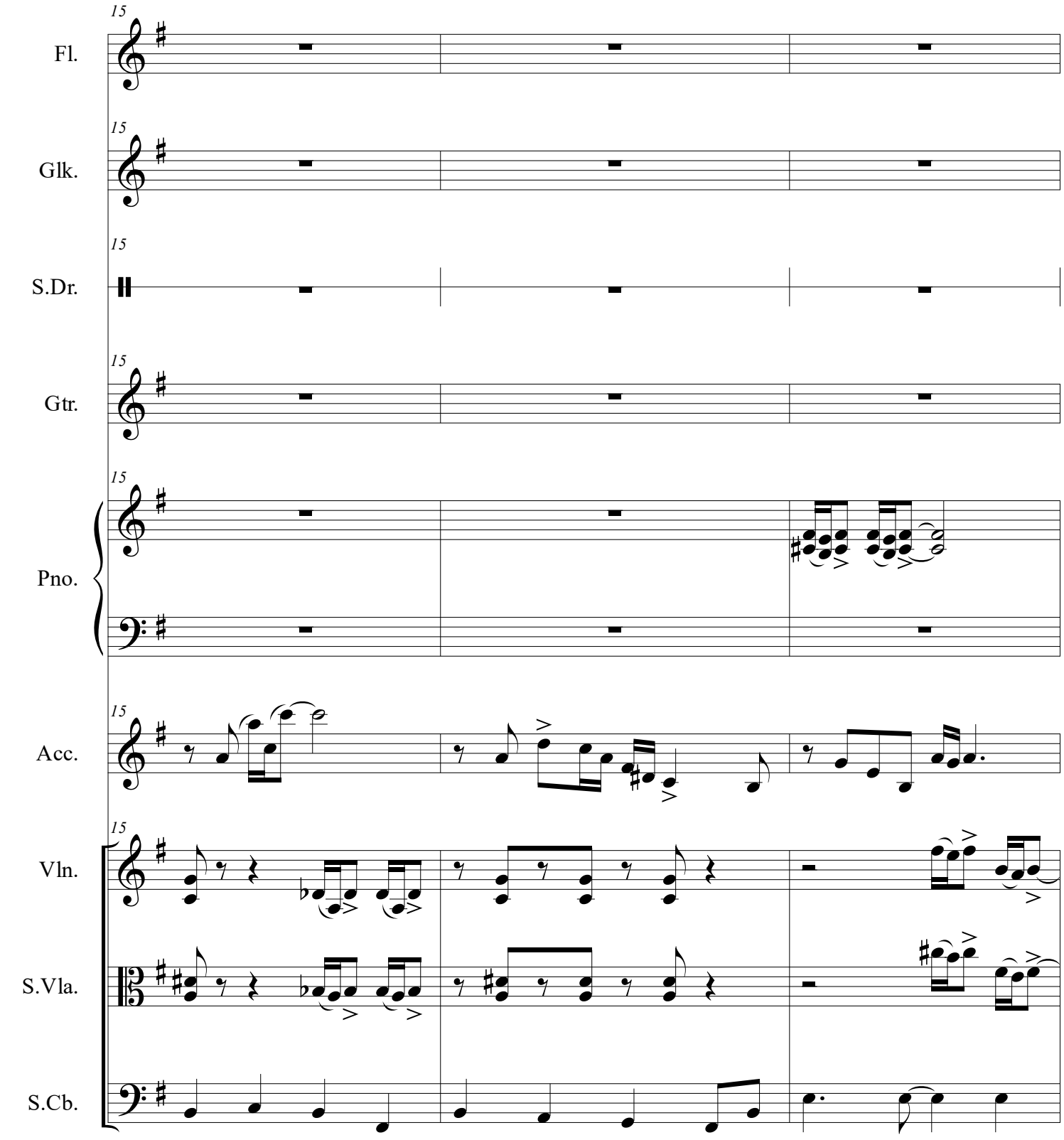

3
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
(8vb)
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

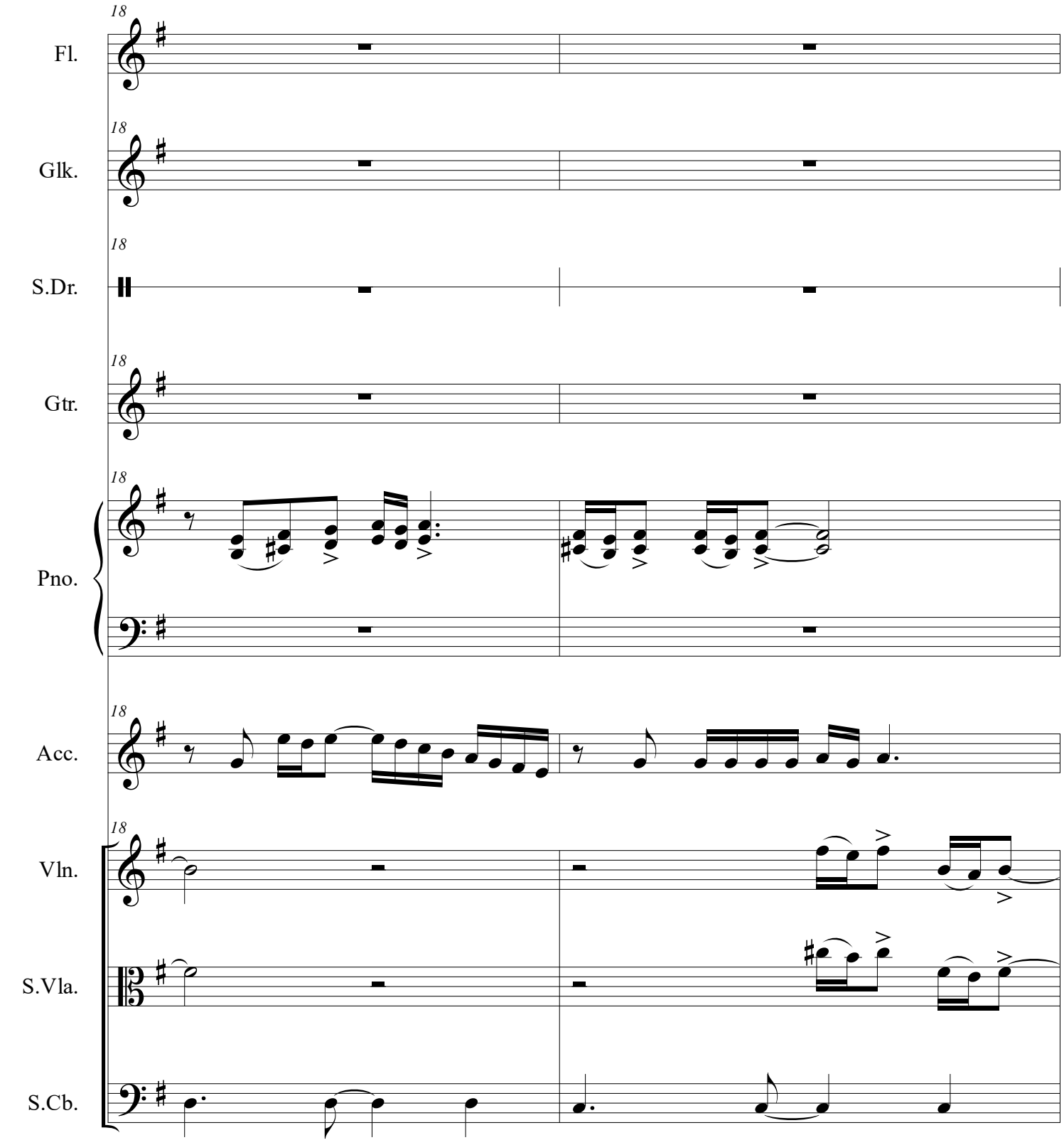

6
Fl.
6
Glk.
6
S.Dr.
6
Gtr.
6
Pno.
(8vb)
6
Acc.
6
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

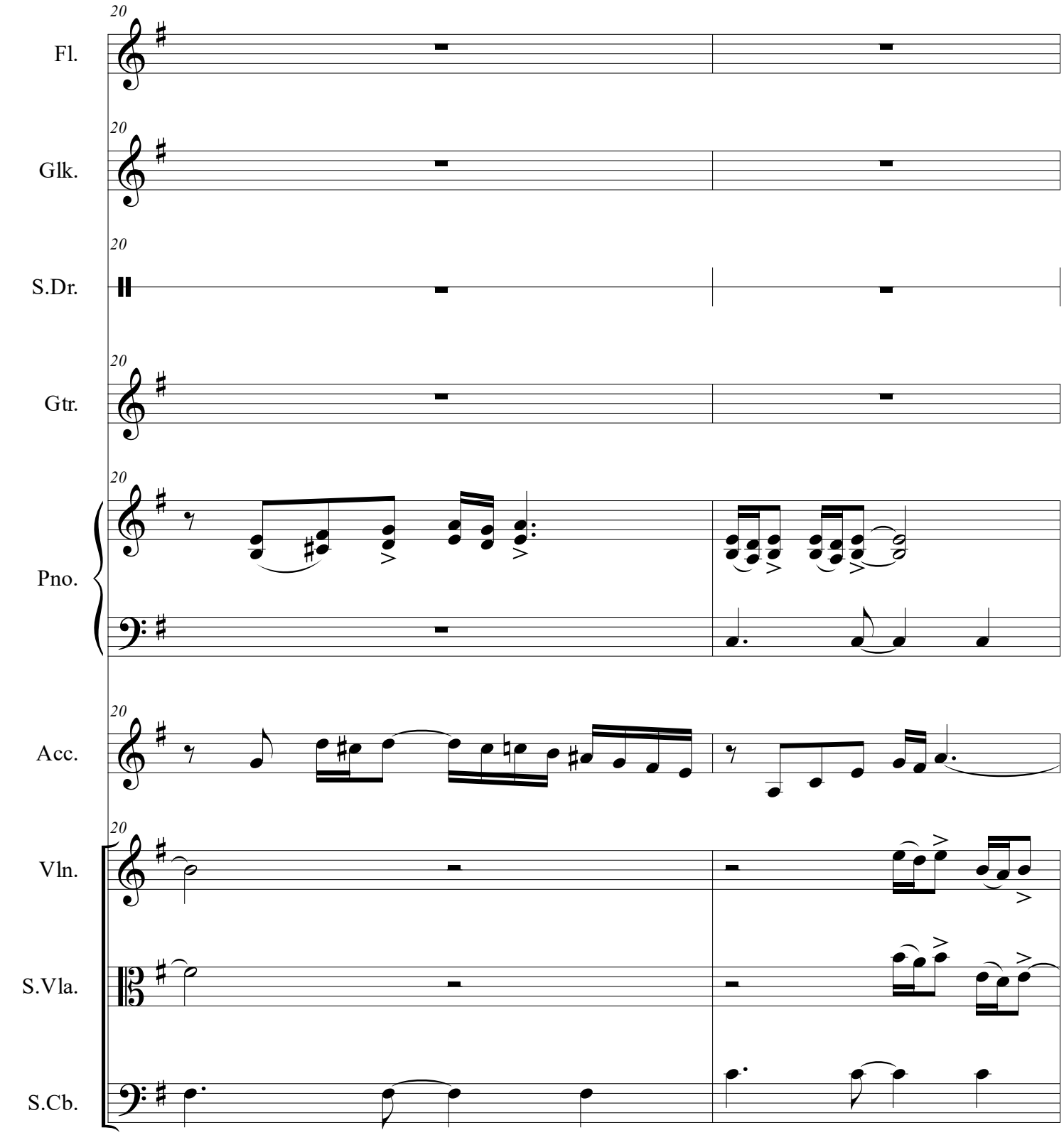

Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
(8vb)
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

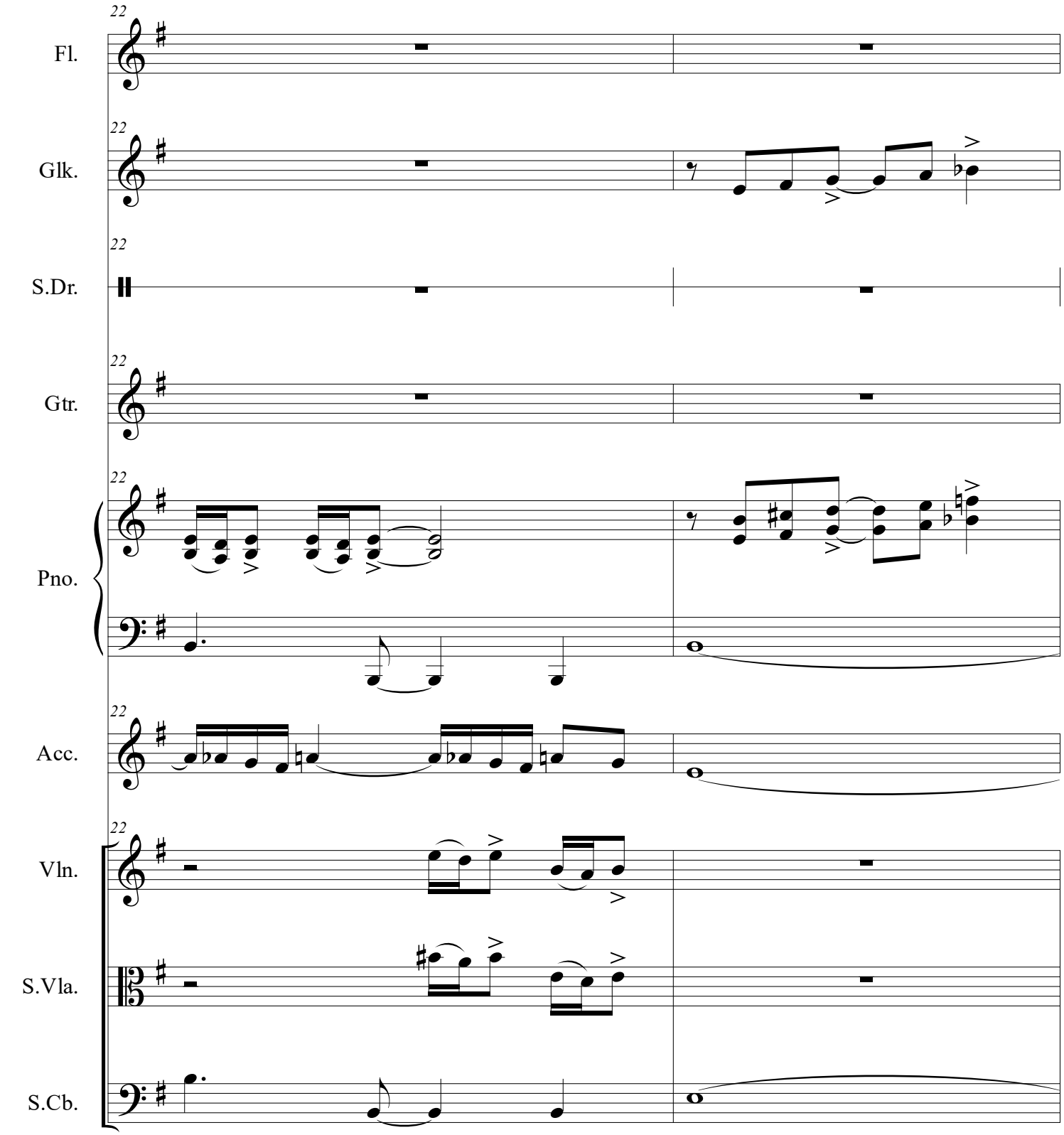

10
Fl.
10
Glk.
10
S.Dr.
10
Gtr.
10
Pno.
10
Acc.
10
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

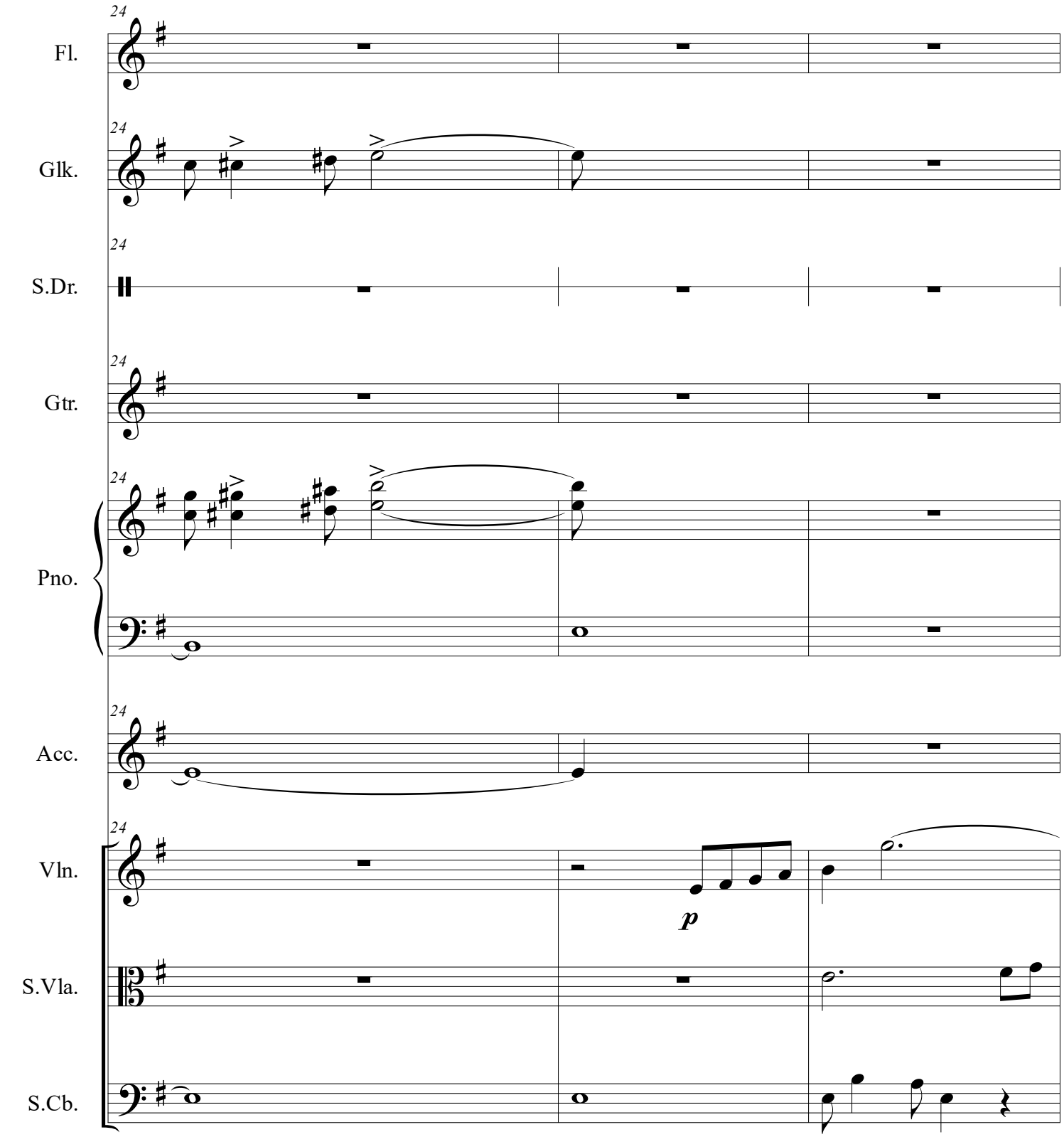

12
Fl.
12
Glk.
12
S.Dr.
12
Gtr.
12
Pno.
12
Acc.
12
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

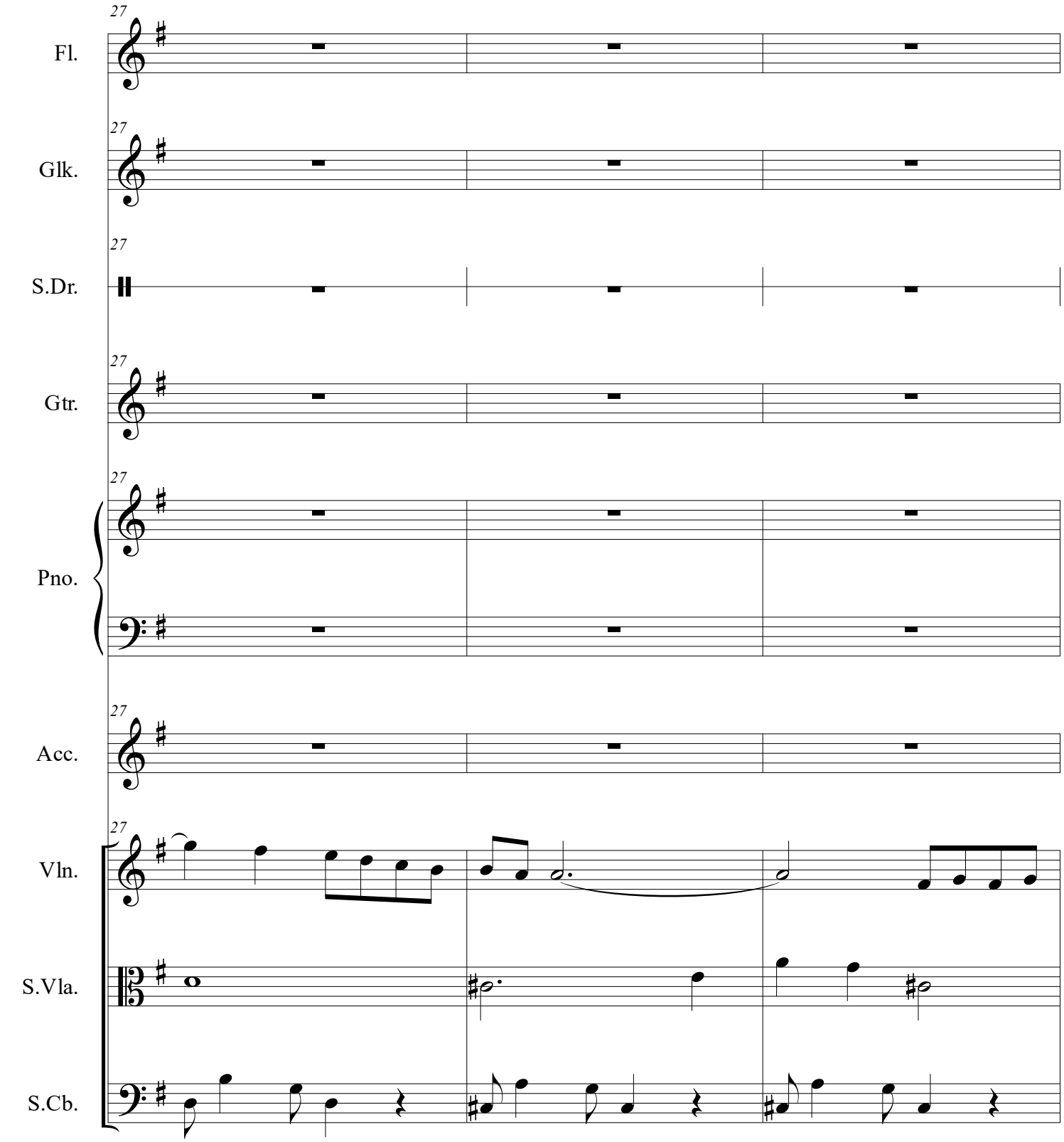

15
Fl.
15
Glk.
15
S.Dr.
15
Gtr.
15
Pno.
15
Acc.
15
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

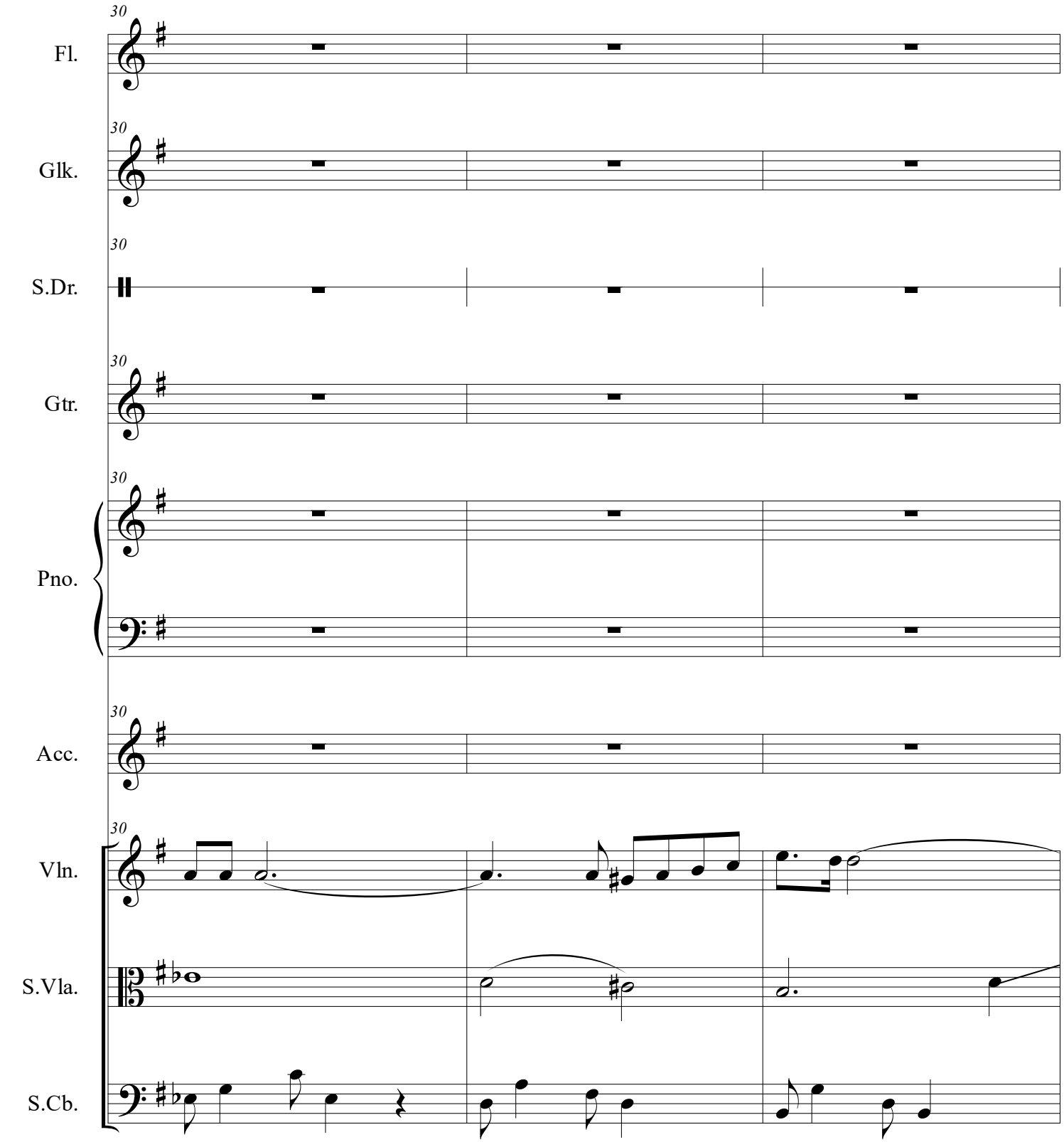

18
Fl.
18
Glk.
18
S.Dr.
18
Gtr.
18
Pno.
18
Acc.
18
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

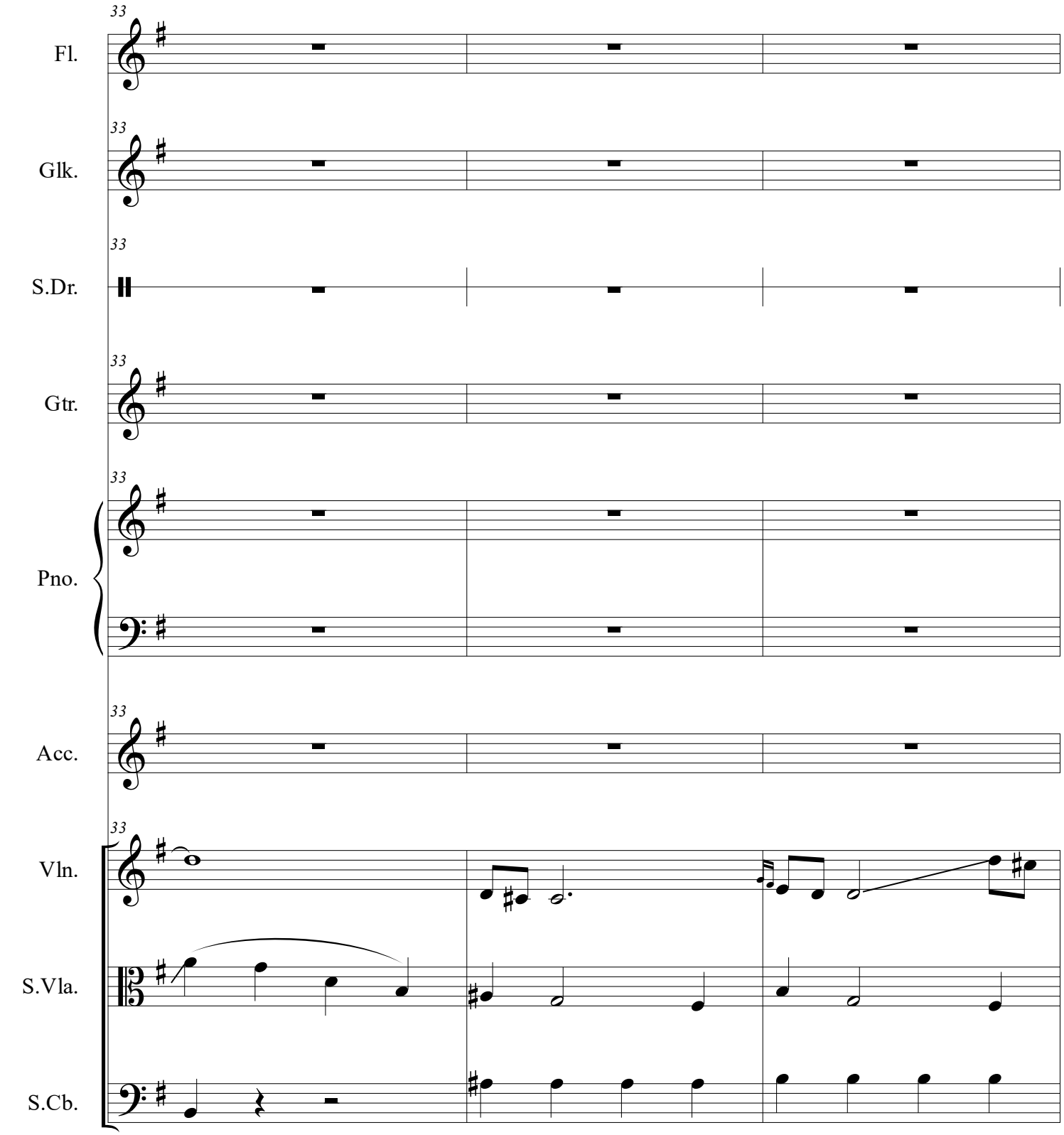

20
Fl.
20
Glk.
20
S.Dr.
20
Gtr.
20
Pno.
20
Acc.
20
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

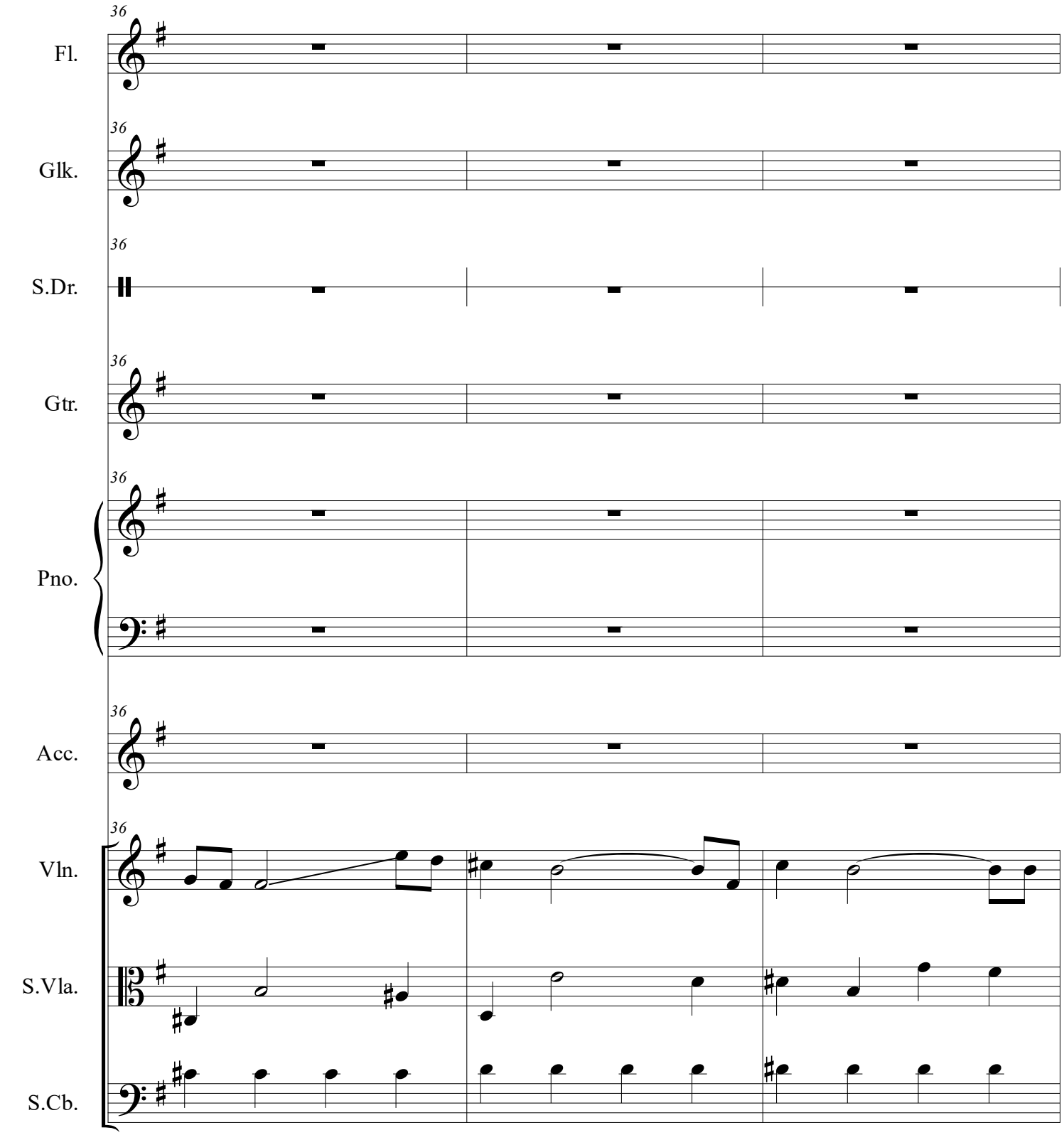

22
Fl.
22
Glk.
22
S.Dr.
22
Gtr.
22
Pno.
22
Acc.
22
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

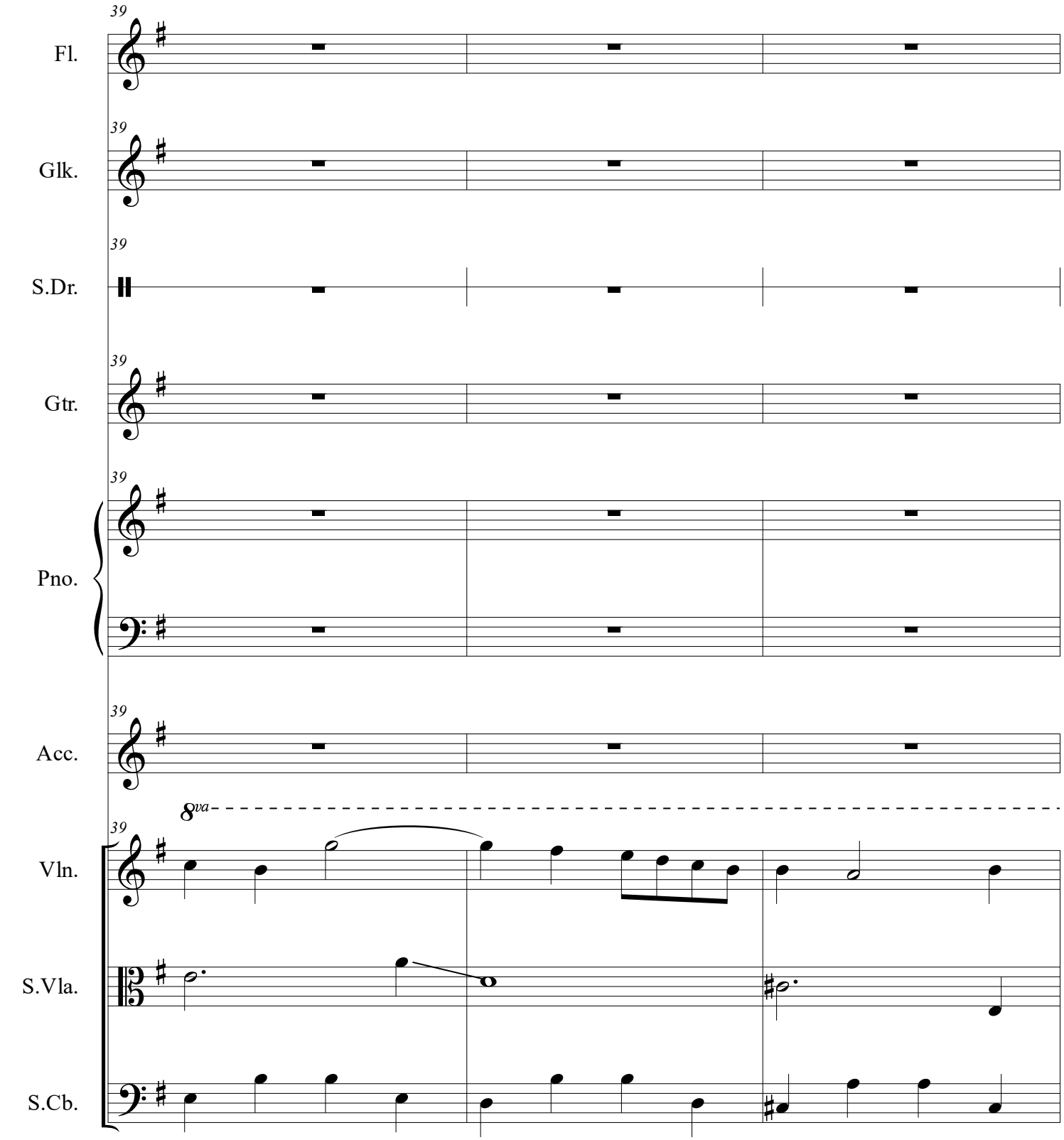

24
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.
p

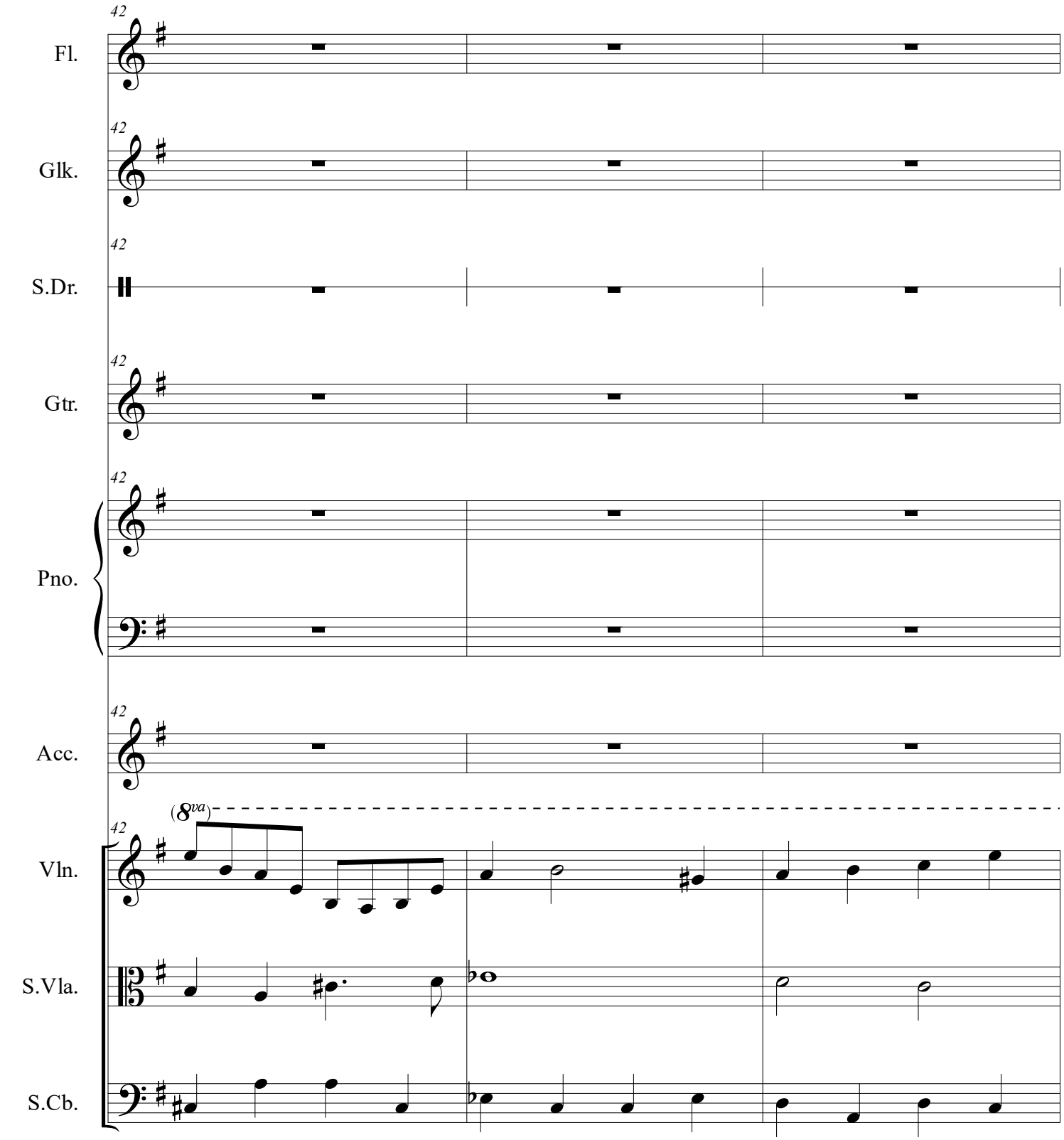

27
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

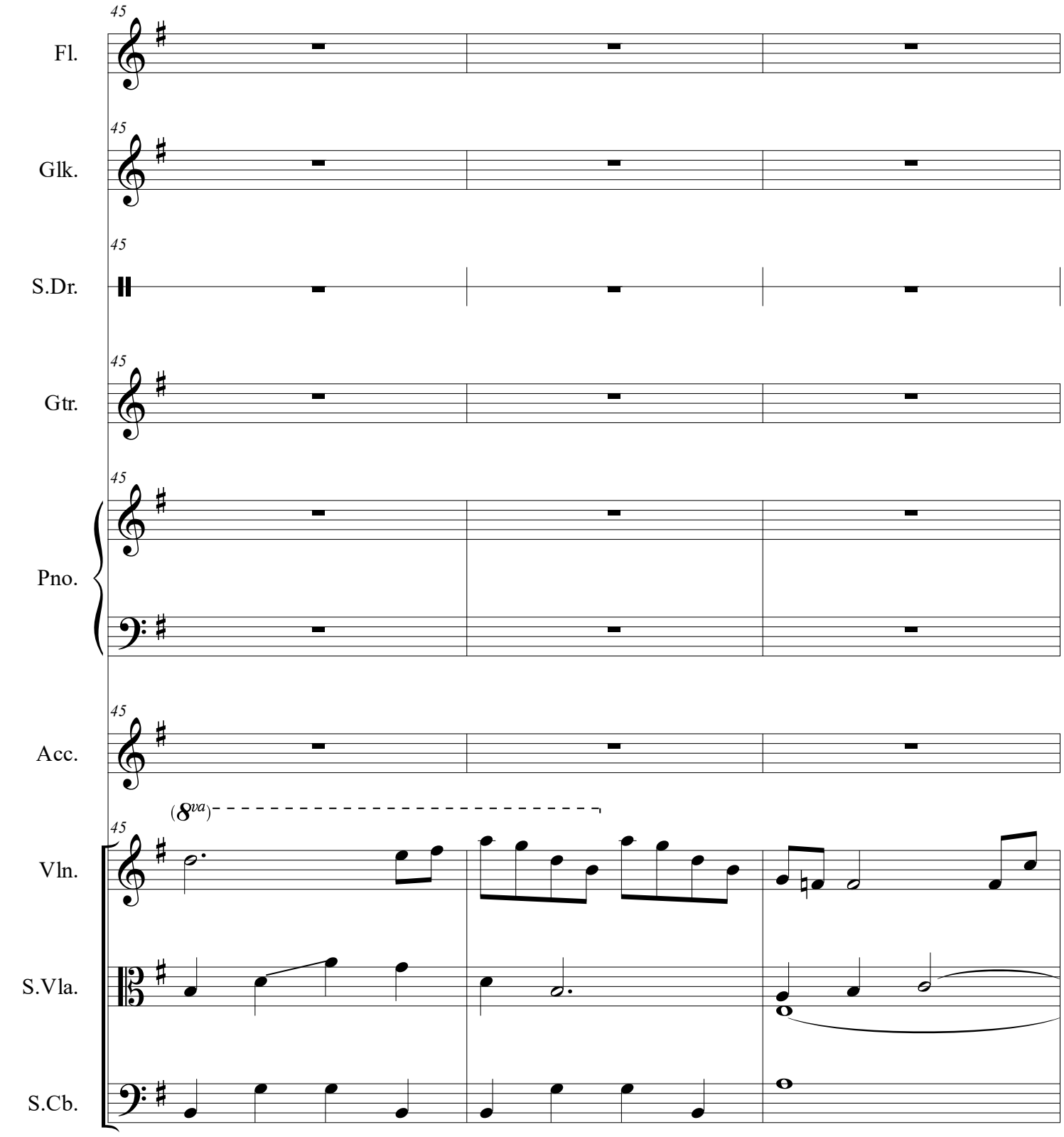

30
Fl.
30
Glk.
30
S.Dr.
30
Gtr.
30
Pno.
30
Acc.
30
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

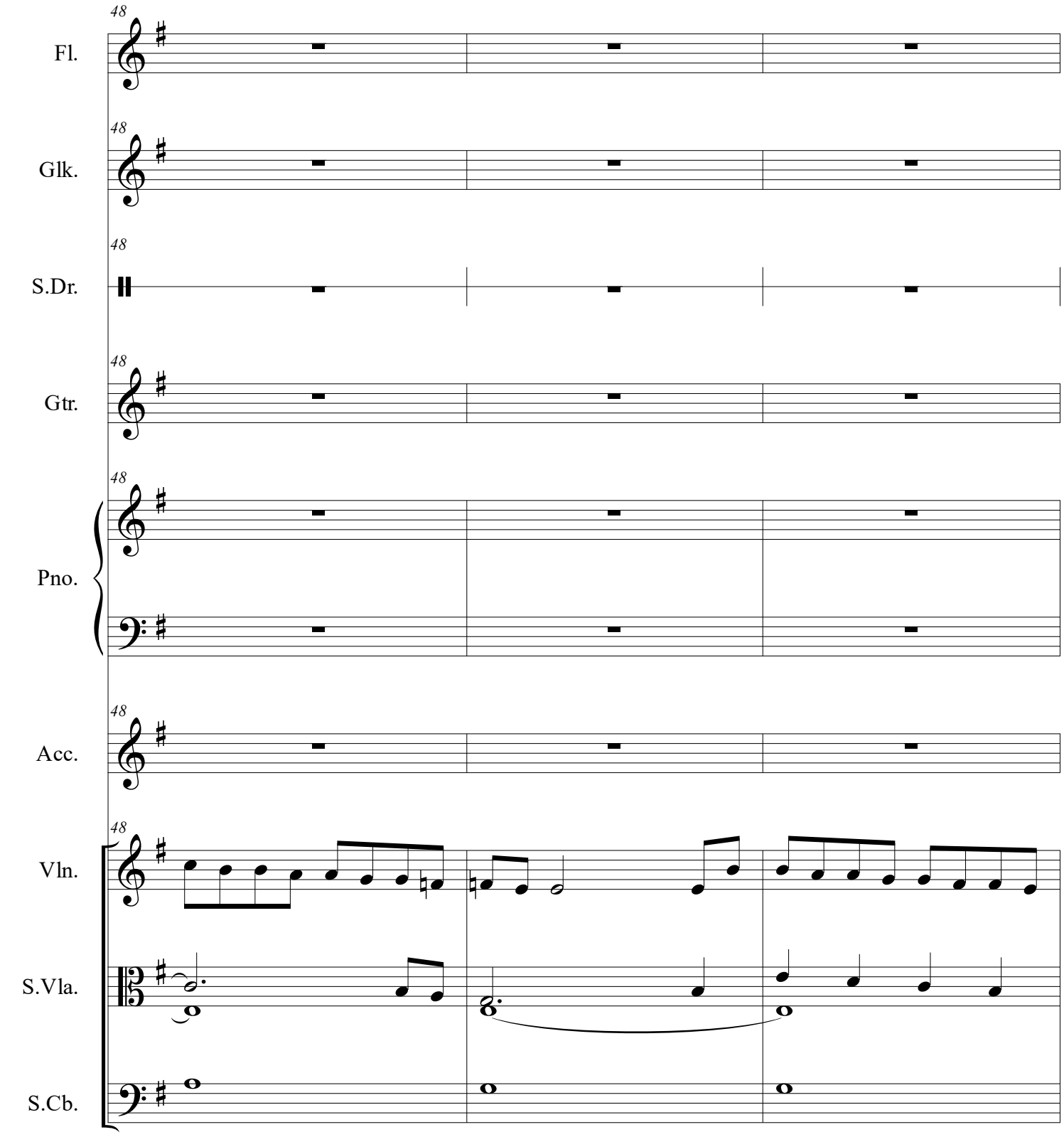

33
Fl.
33
Glk.
33
S.Dr.
33
Gtr.
33
Pno.
33
Acc.
33
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

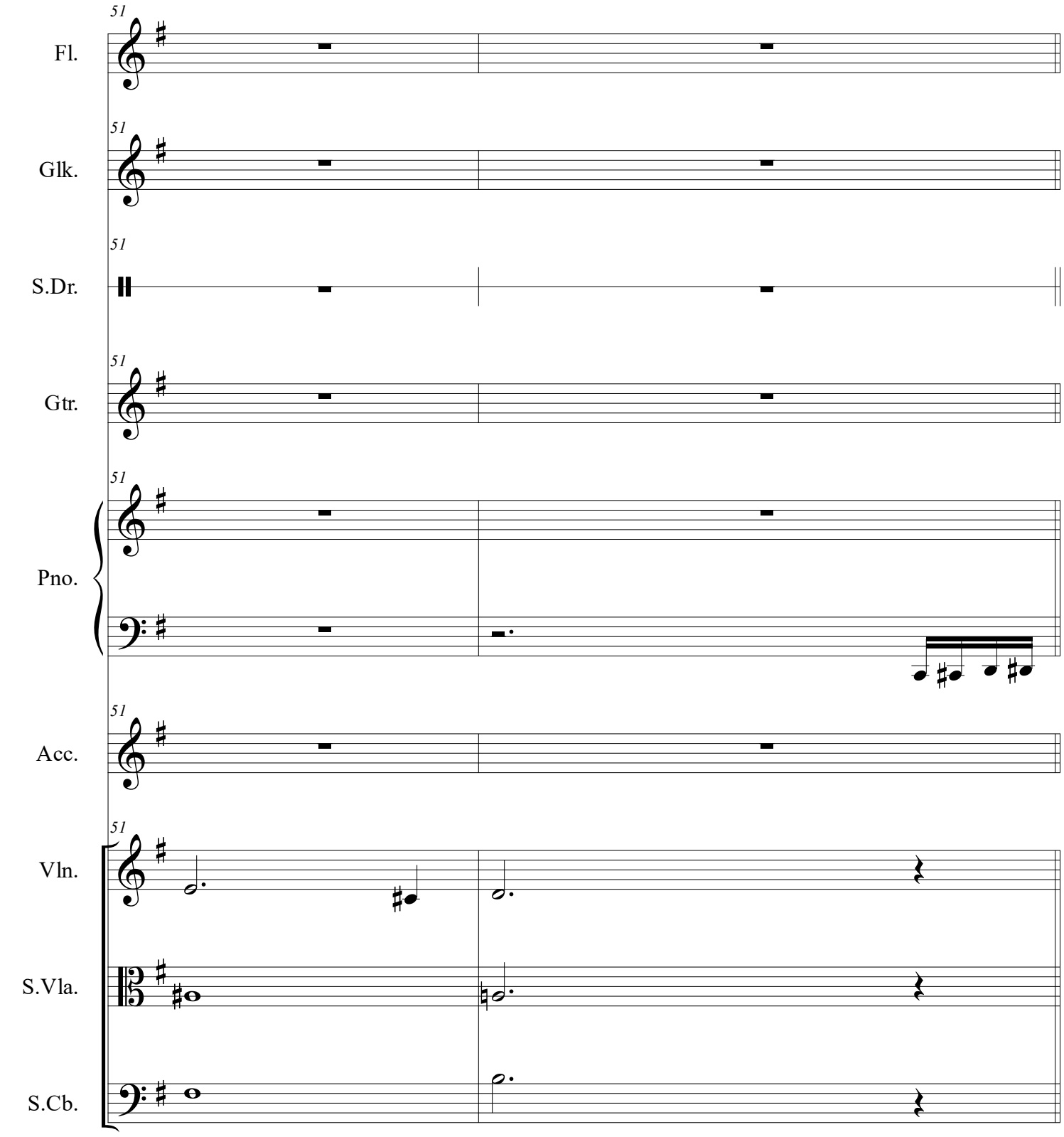

36
Fl.
36
Glk.
36
S.Dr.
36
Gtr.
36
Pno.
36
Acc.
36
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

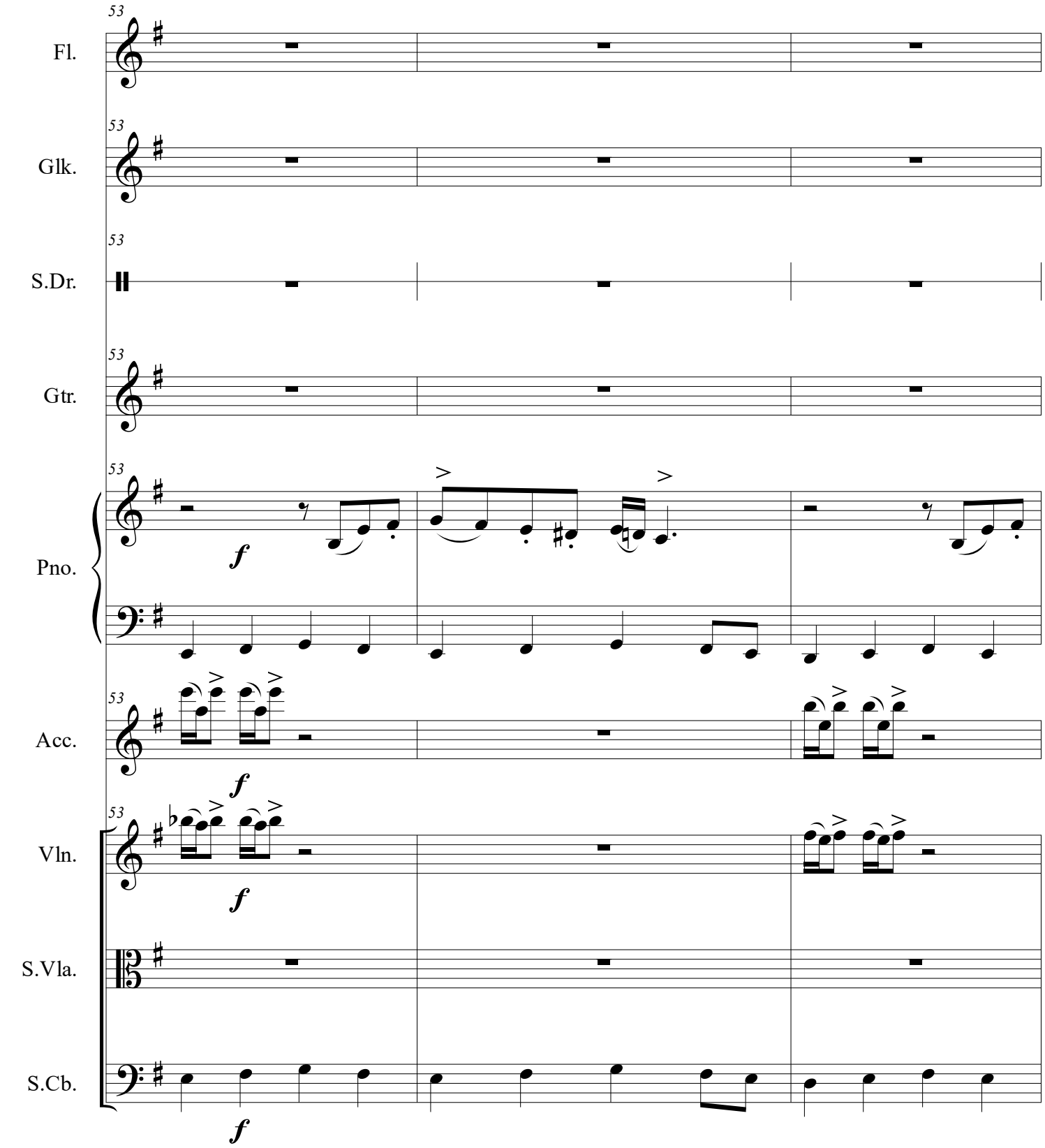

39
Fl.
39
Glk.
39
S.Dr.
39
Gtr.
39
Pno.
39
Acc.
8va
39
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

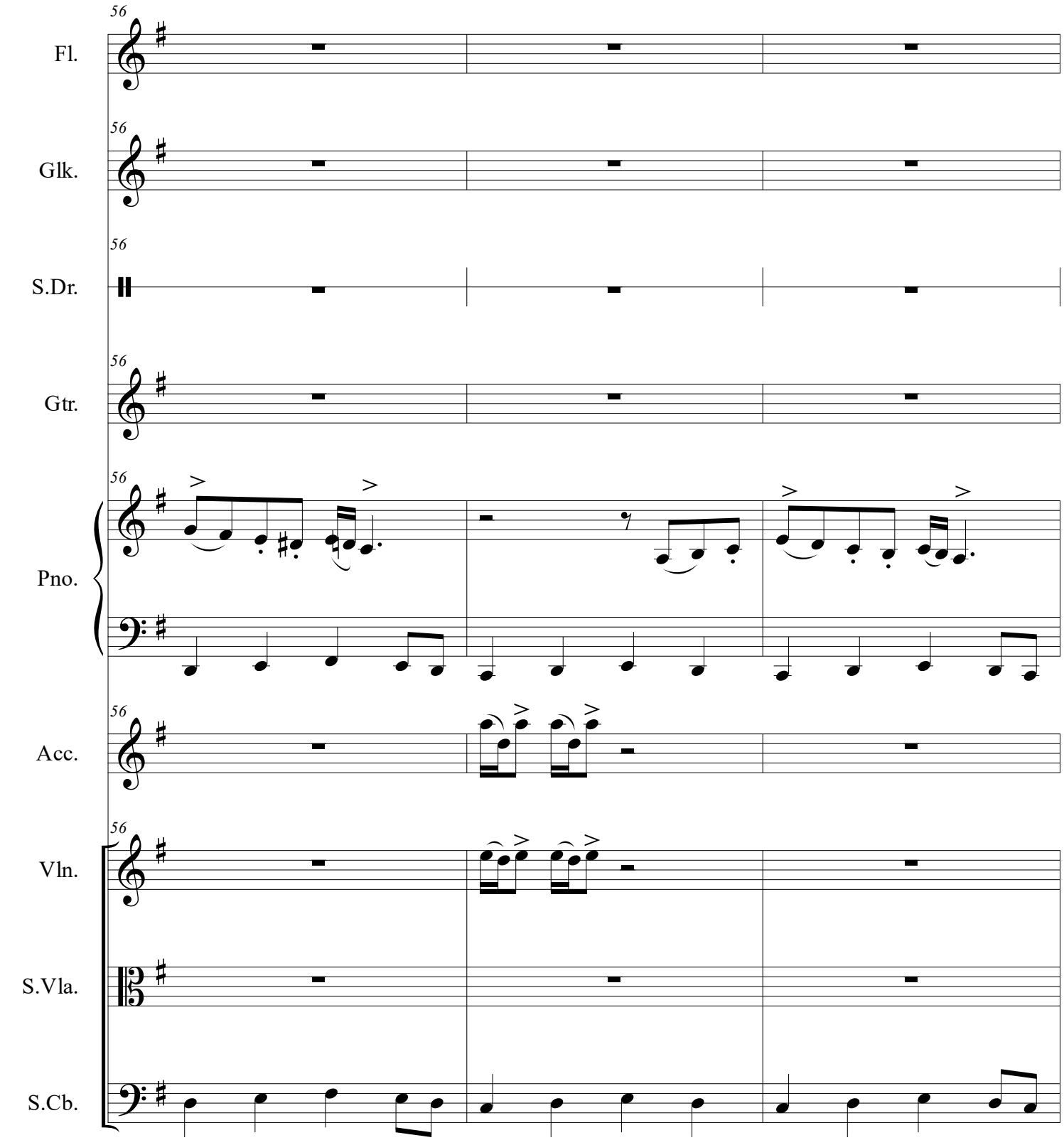

42
Fl.
42
Glk.
42
S.Dr.
42
Gtr.
42
Pno.
42
Acc.
(8va)
42
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

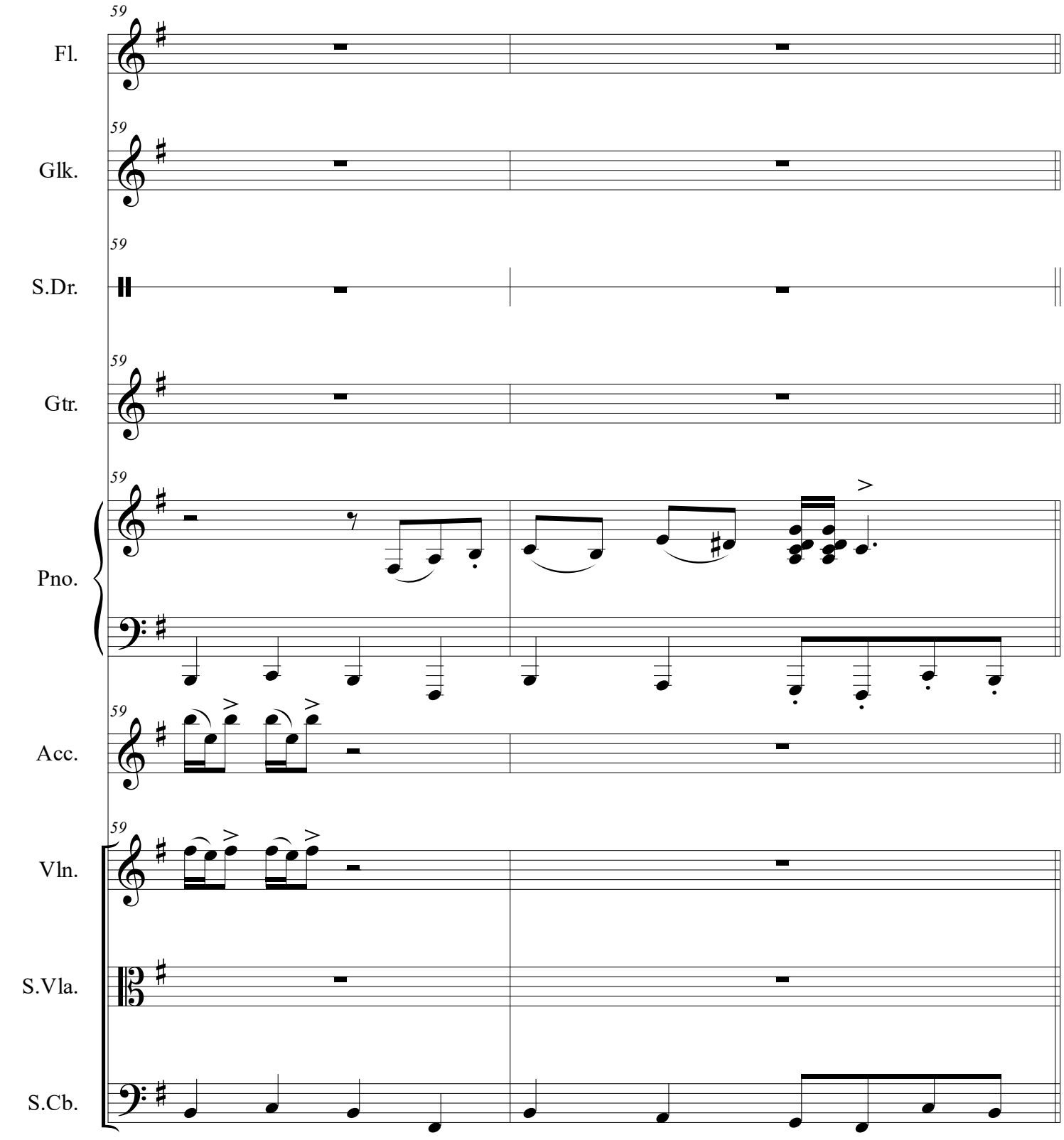

45
Fl.
45
Glk.
45
S.Dr.
45
Gtr.
45
Pno.
45
Acc.
(8va)
45
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

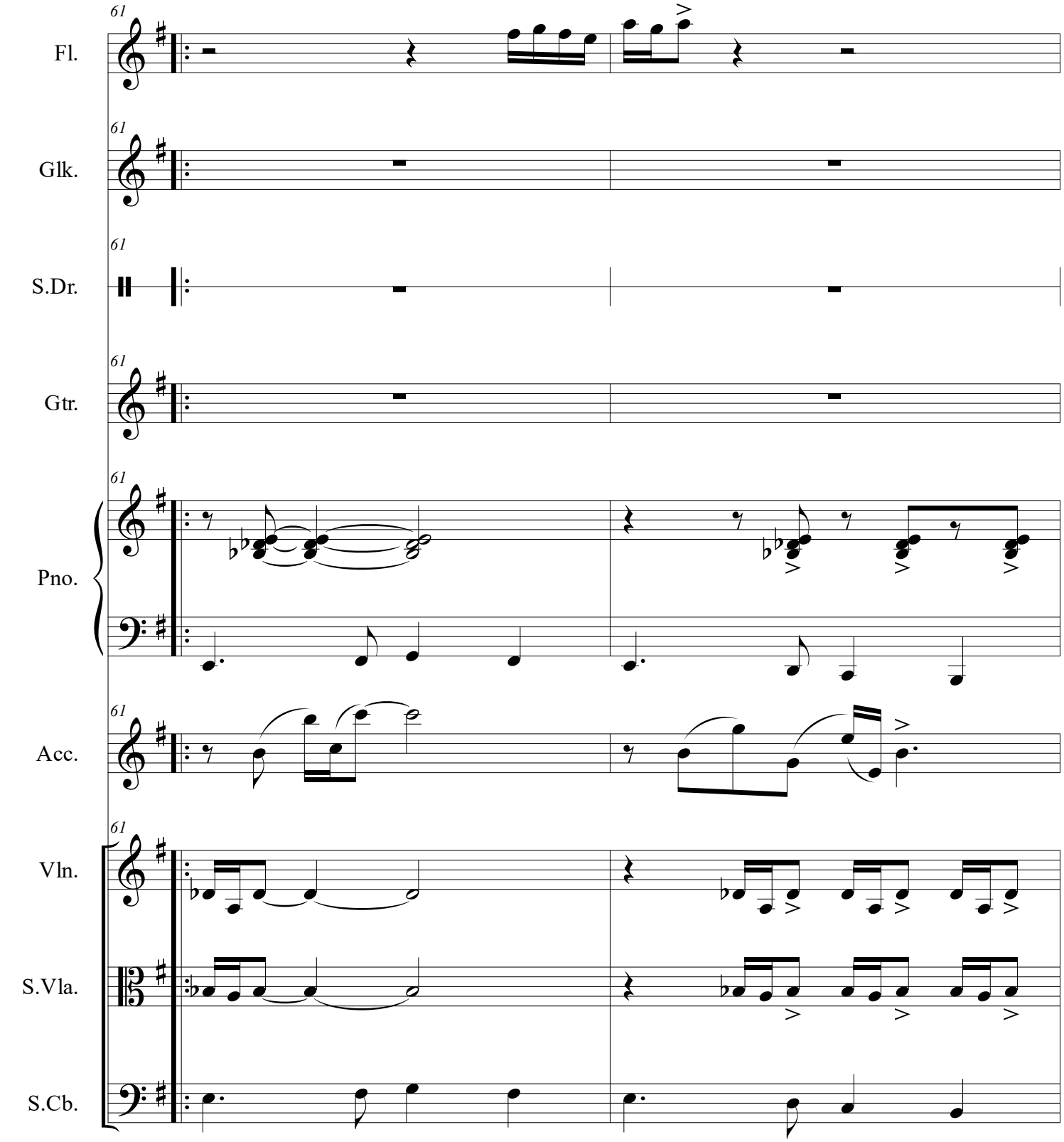

48
Fl.
48
Glk.
48
S.Dr.
48
Gtr.
48
Pno.
48
Acc.
48
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

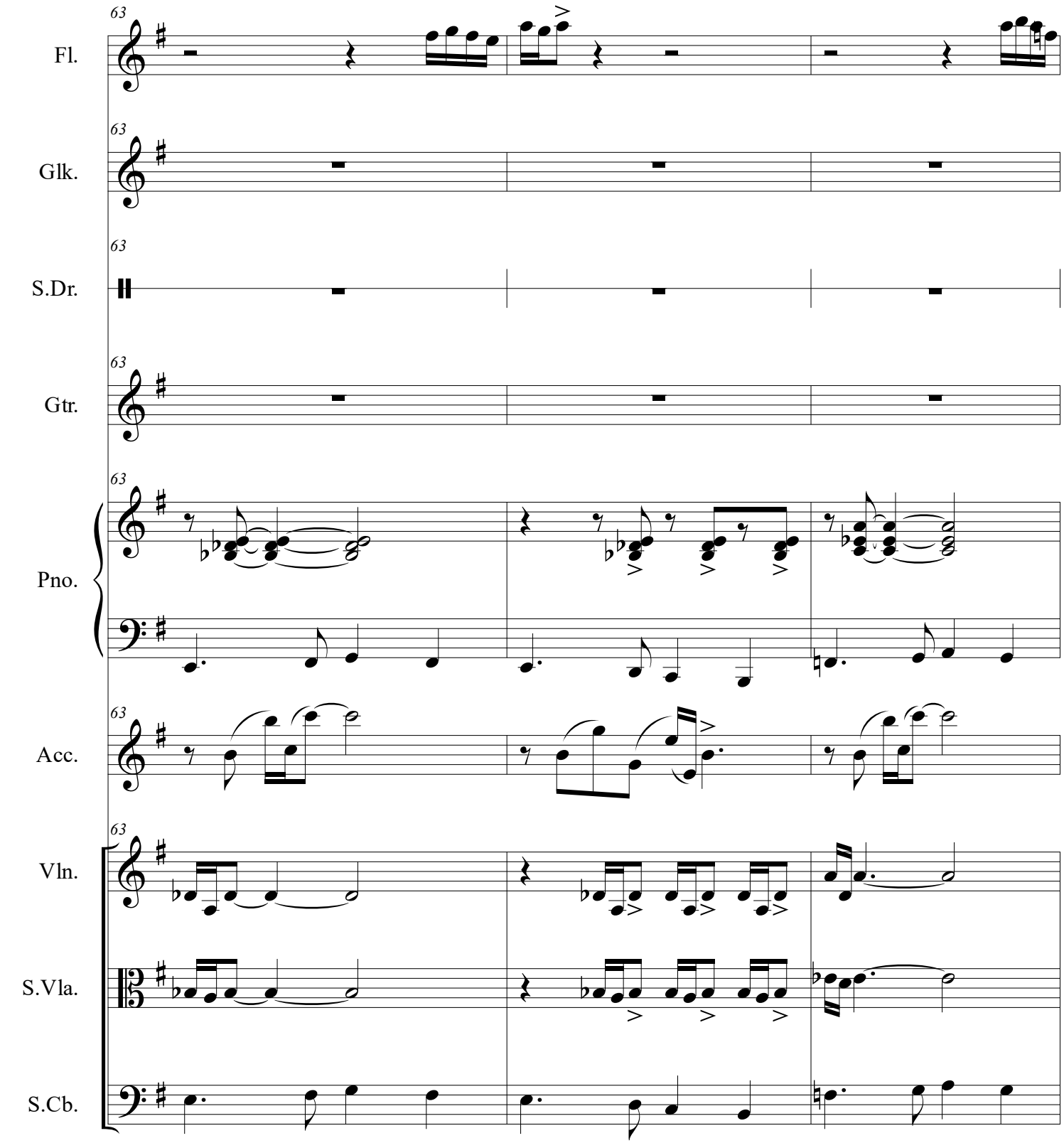

51
Fl.
51
Glk.
51
S.Dr.
51
Gtr.
51
Pno.
51
Acc.
51
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

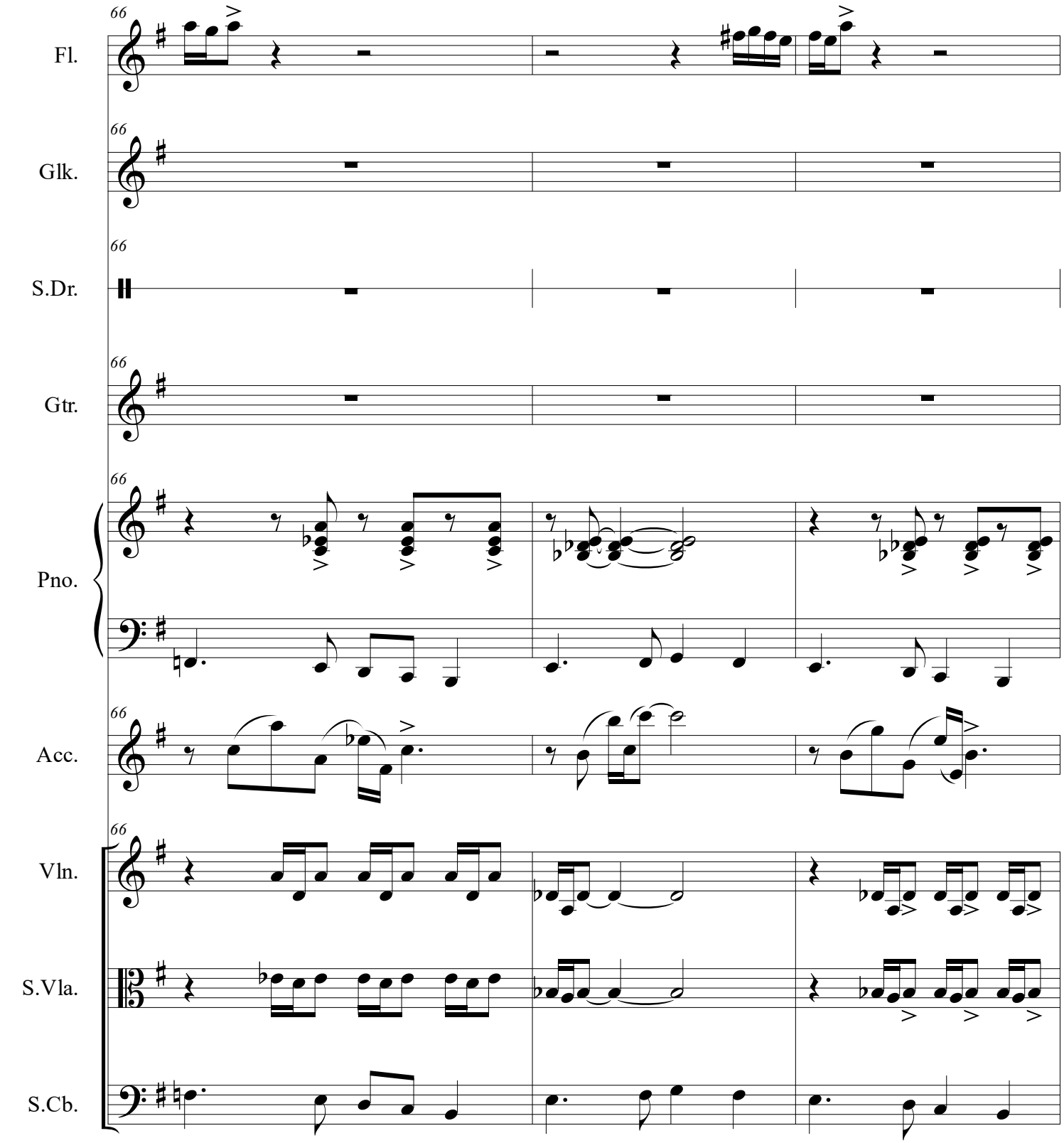

53
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.
f

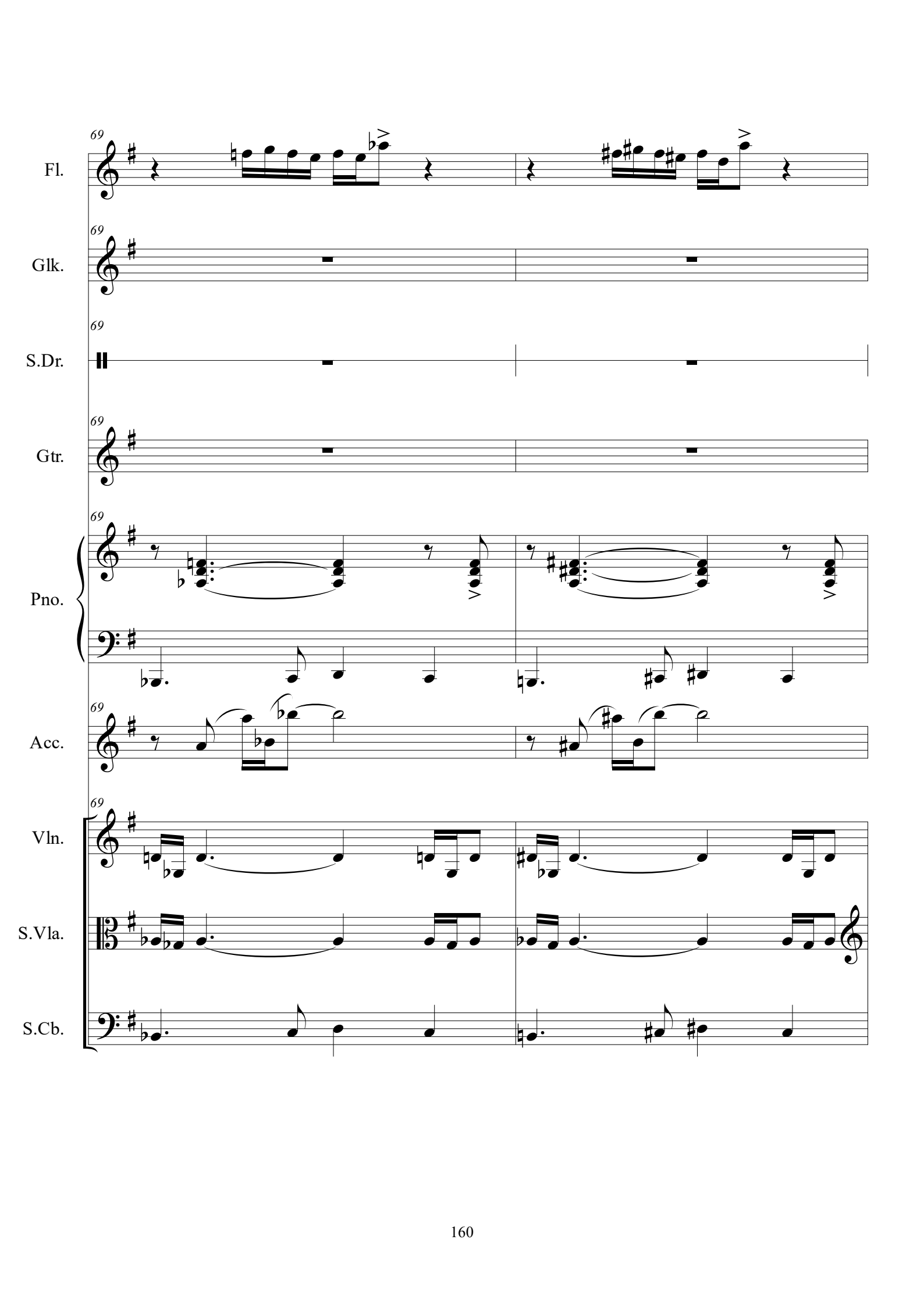

56
Fl.
56
Glk.
56
S.Dr.
56
Gtr.
56
Pno.
56
Acc.
56
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

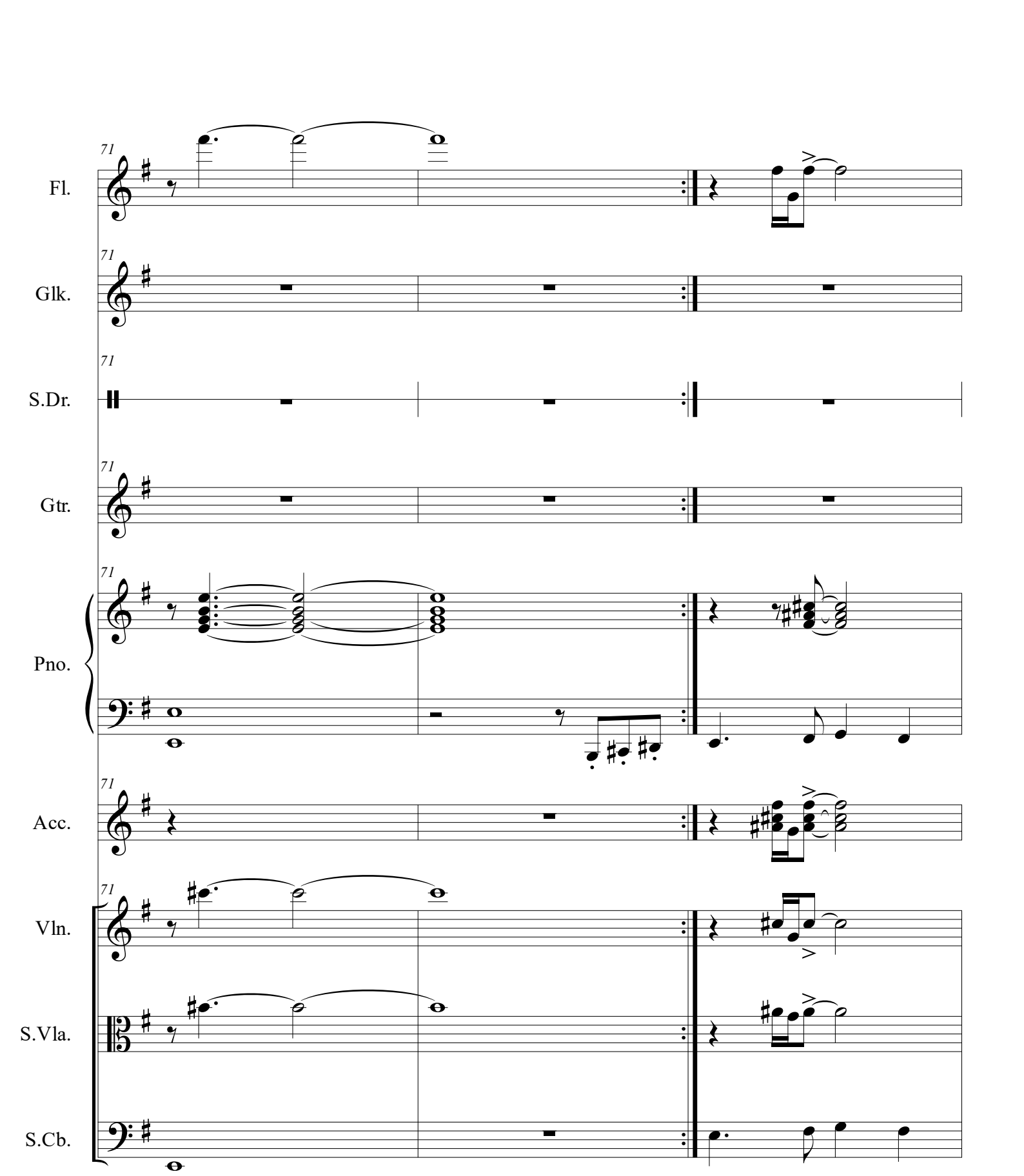

59
Fl.
59
Glk.
59
S.Dr.
59
Gtr.
59
Pno.
59
Acc.
59
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

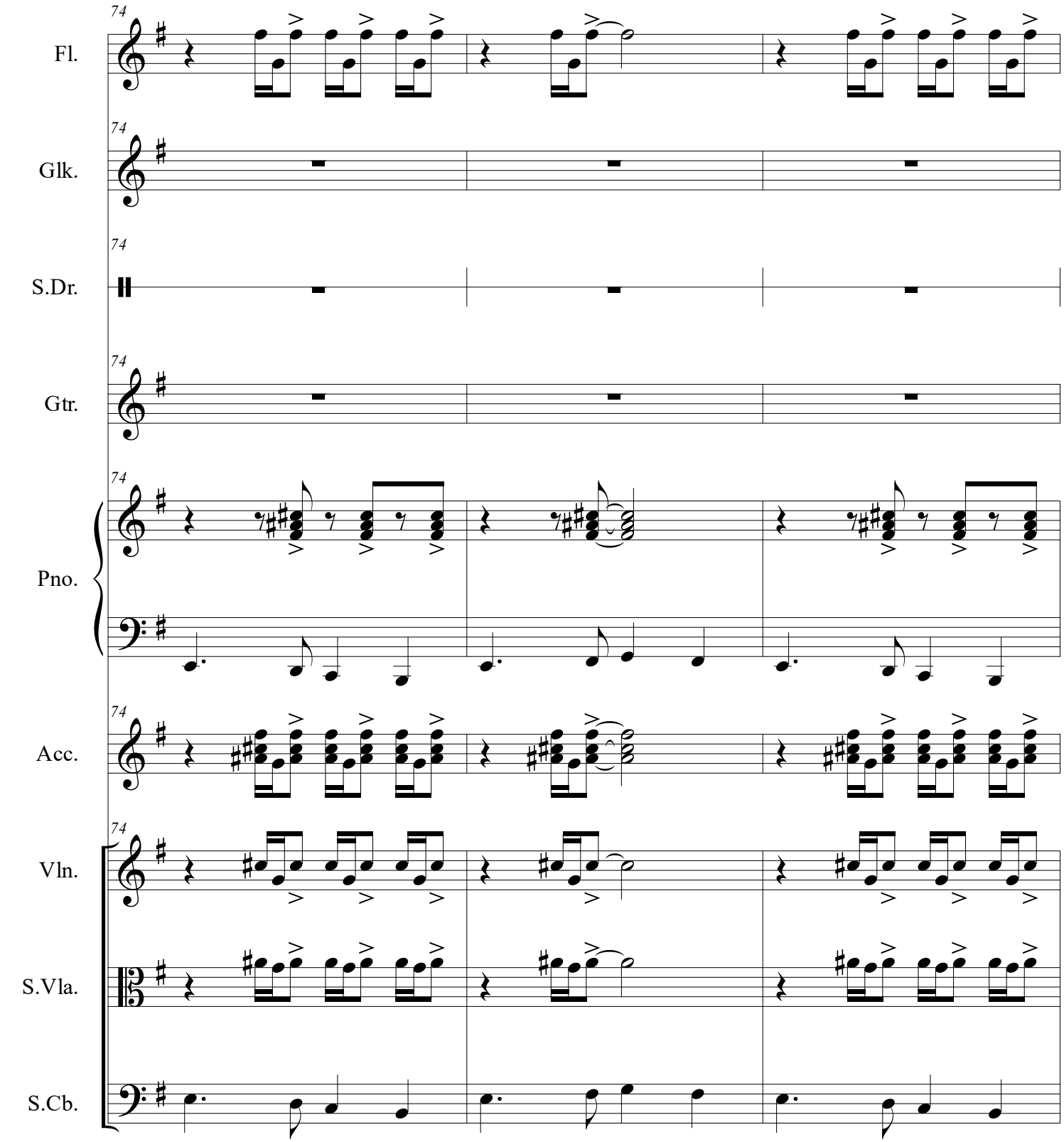

61
Fl.
61
Glk.
61
S.Dr.
61
Gtr.
61
Pno.
61
Acc.
61
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

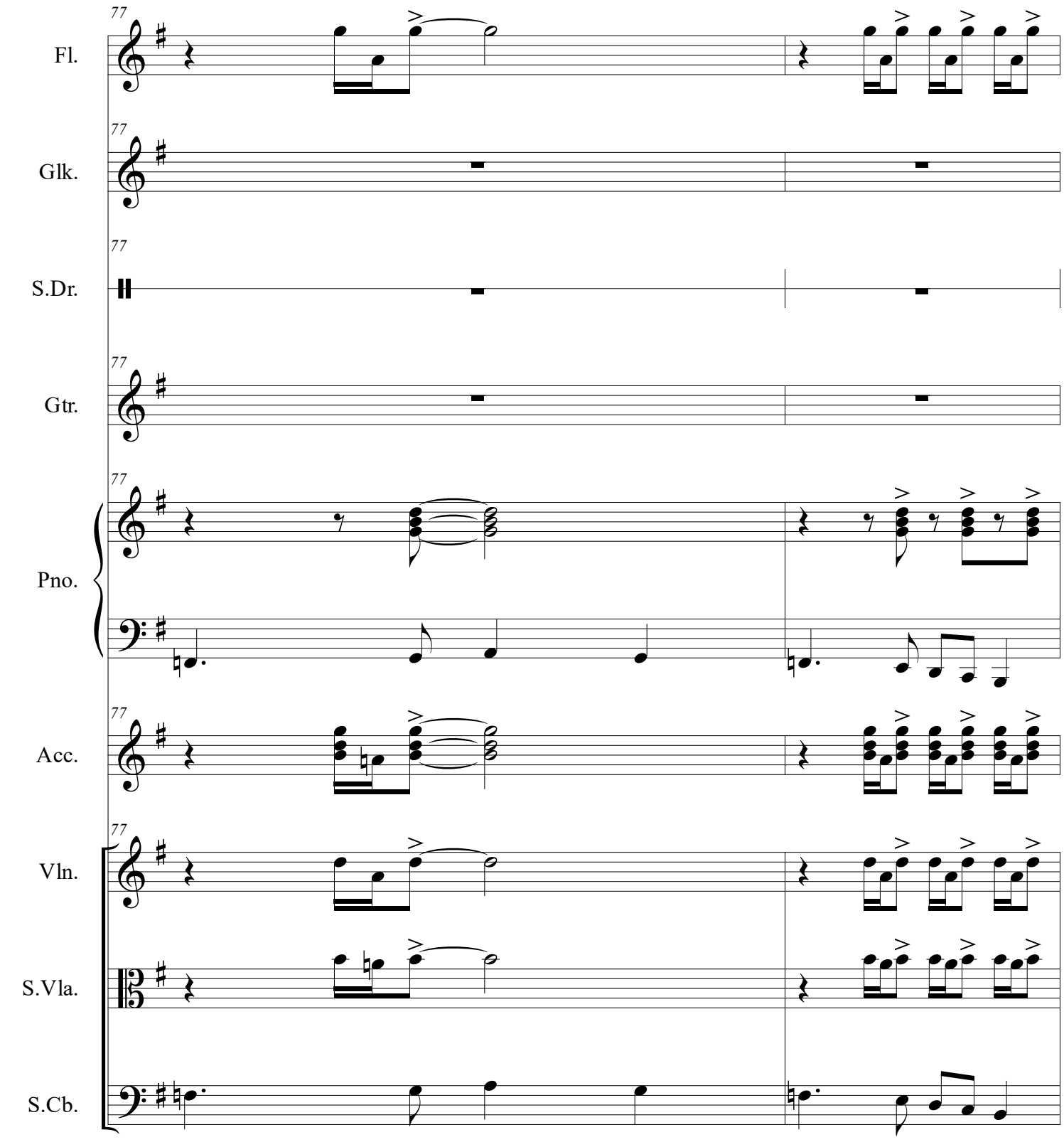

63
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

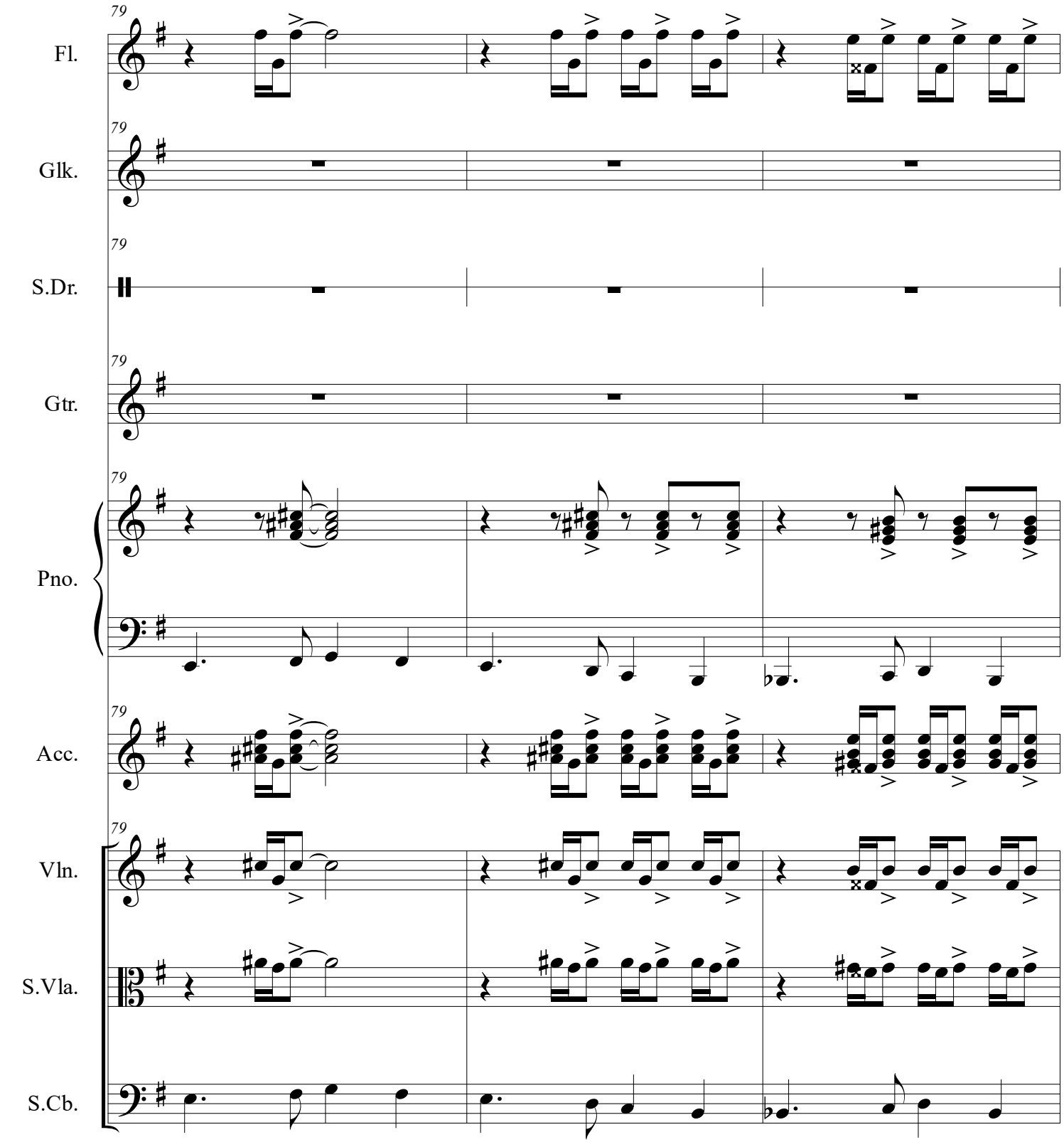

66
Fl.
Glk.
S.Dr.
Gtr.
Pno.
Acc.
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

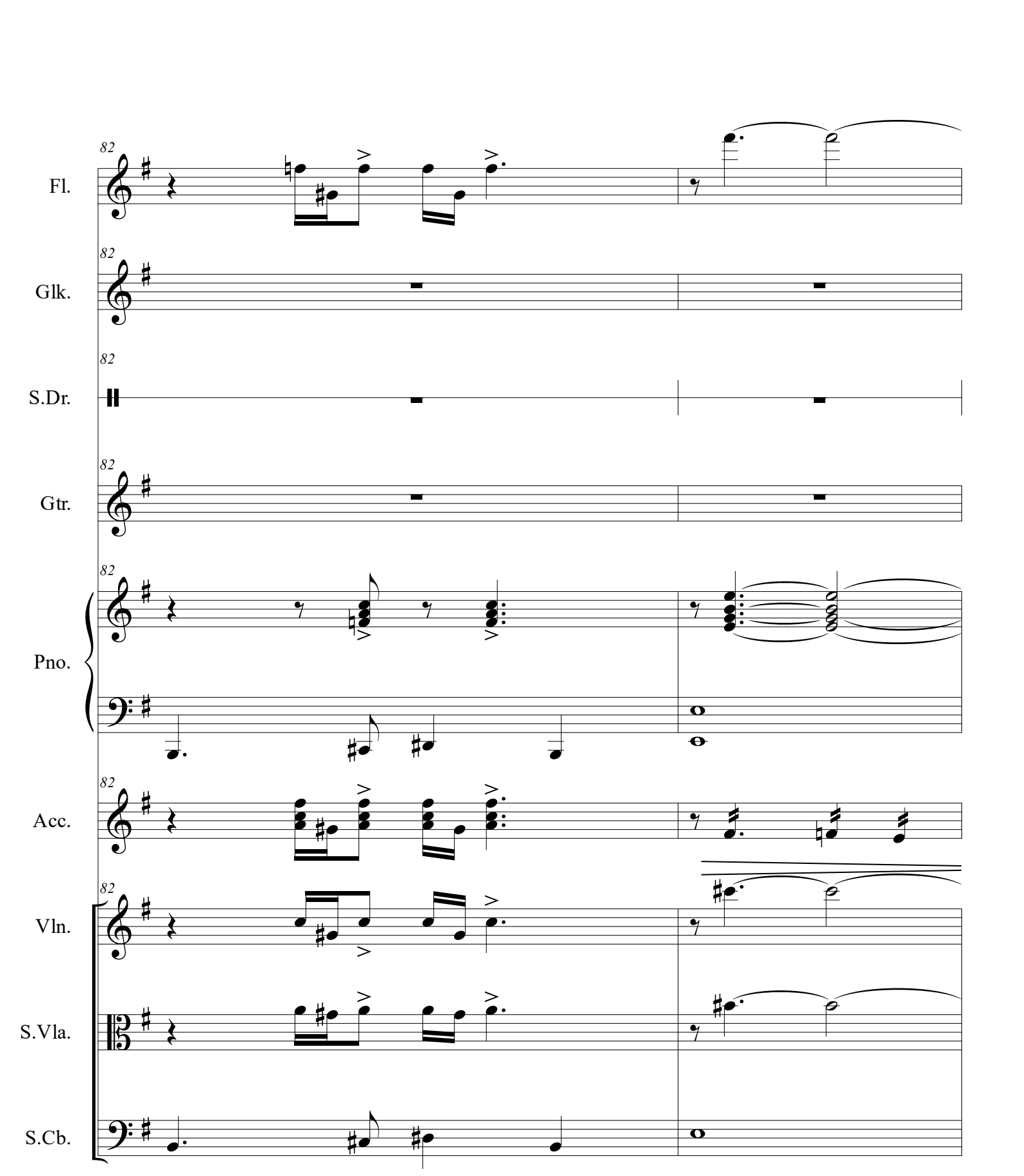

69
Fl.
69
Glk.
69
S.Dr.
69
Gtr.
69
Pno.
69
Acc.
69
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

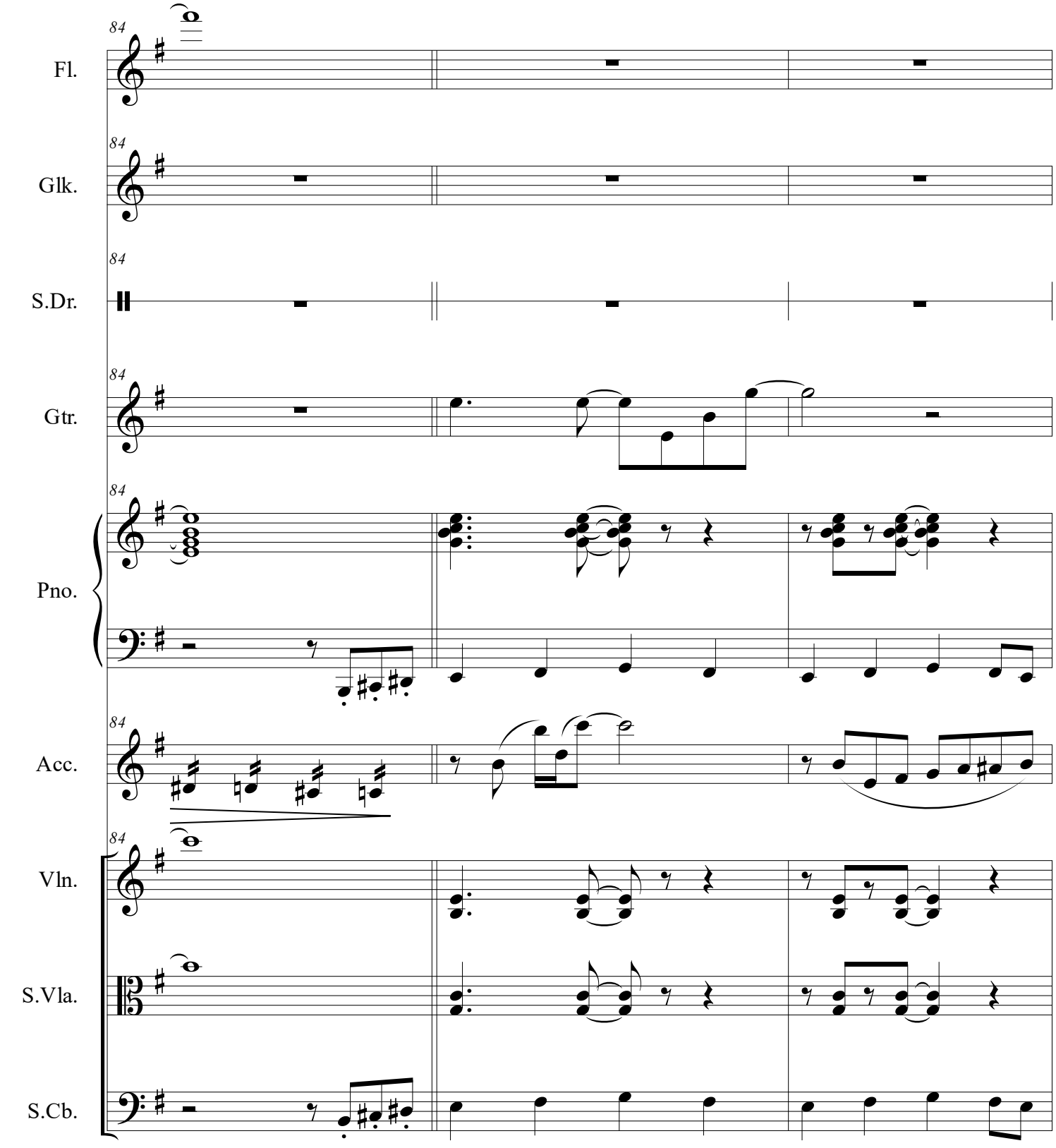

71
Fl.
71
Glk.
71
S.Dr.
71
Gtr.
71
Pno.
71
Acc.
71
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

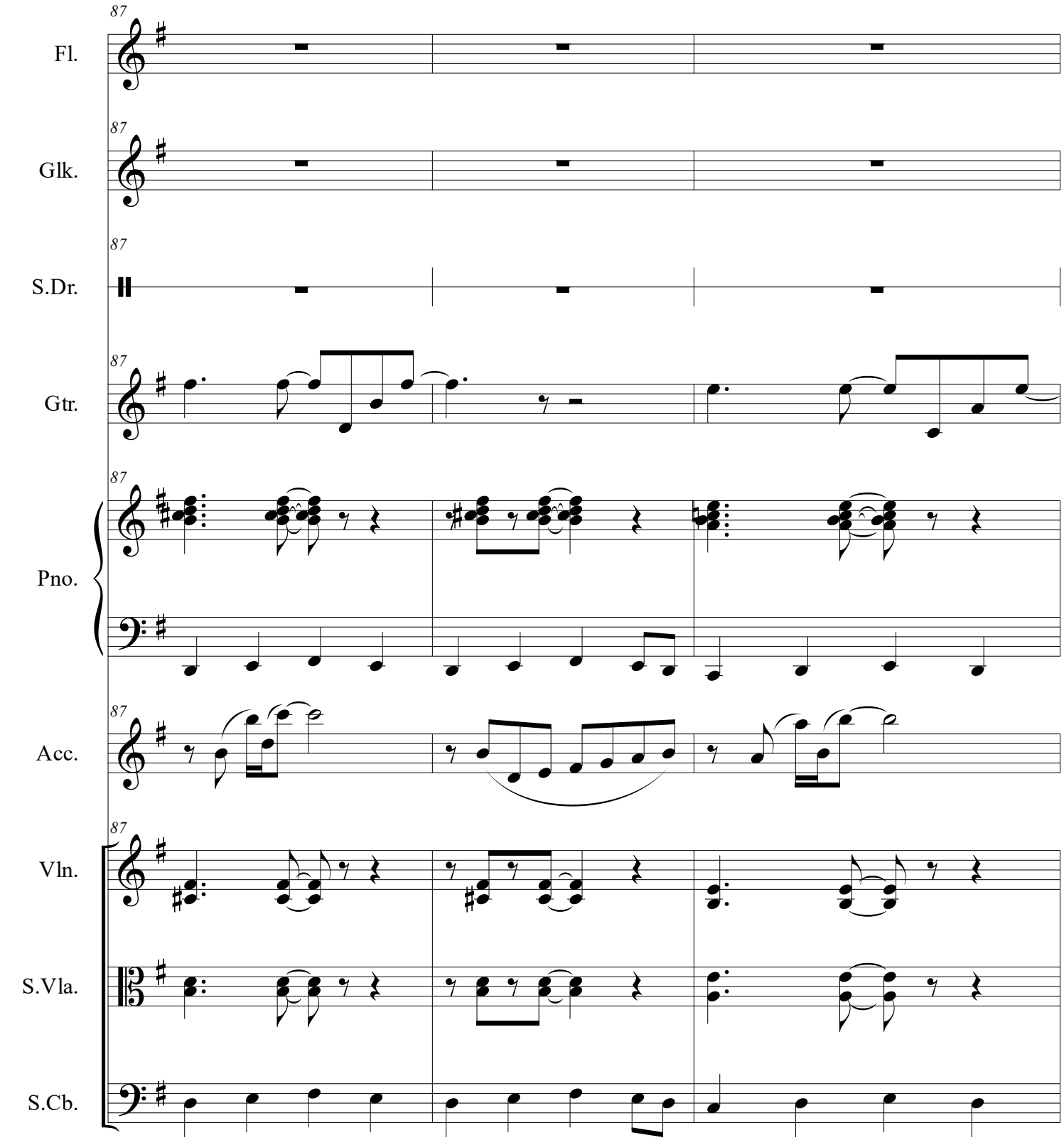

74
Fl.
74
Glk.
74
S.Dr.
74
Gtr.
74
Pno.
74
Acc.
74
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

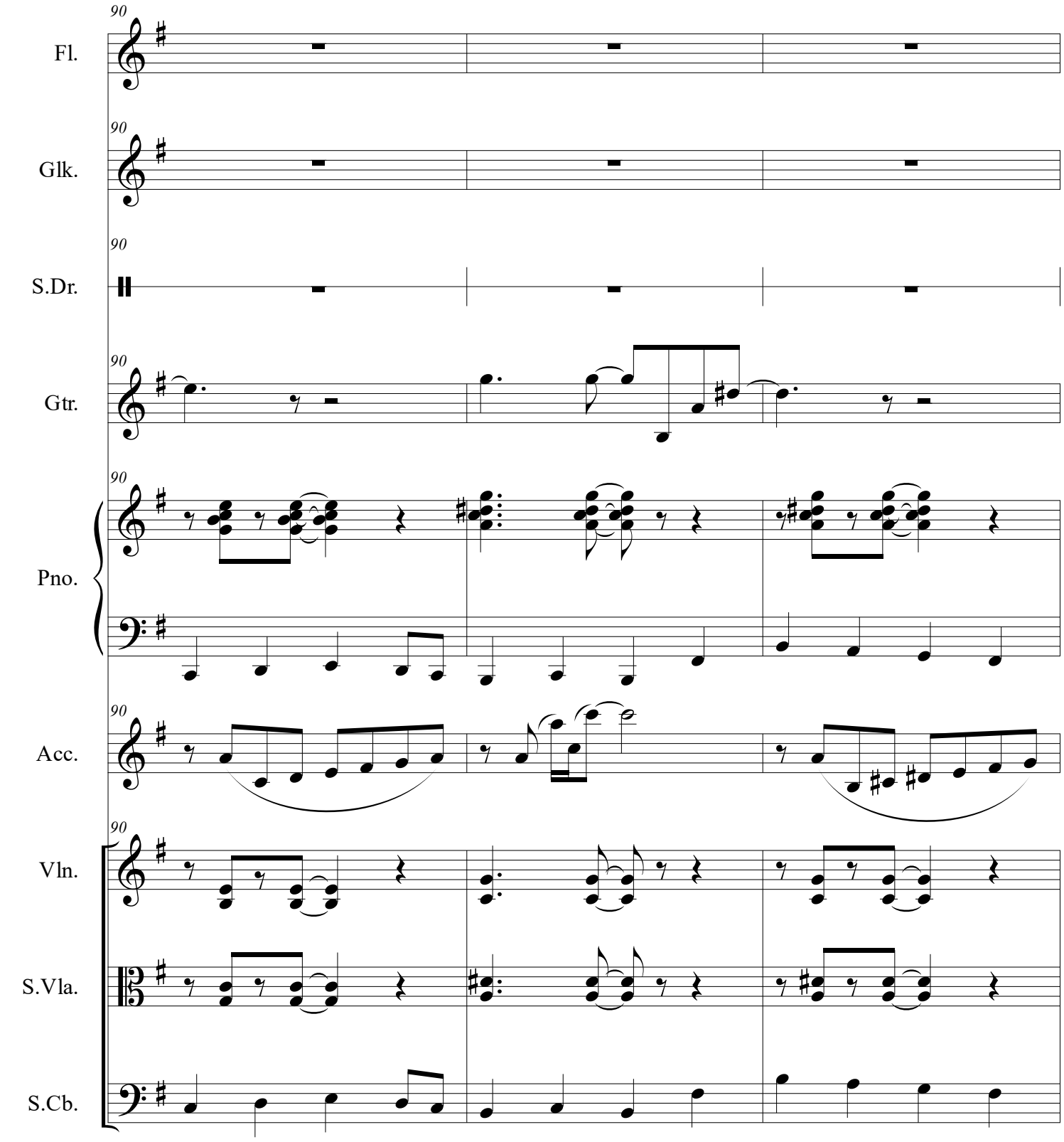

77
Fl.
77
Glk.
77
S.Dr.
77
Gtr.
77
Pno.
77
Acc.
77
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

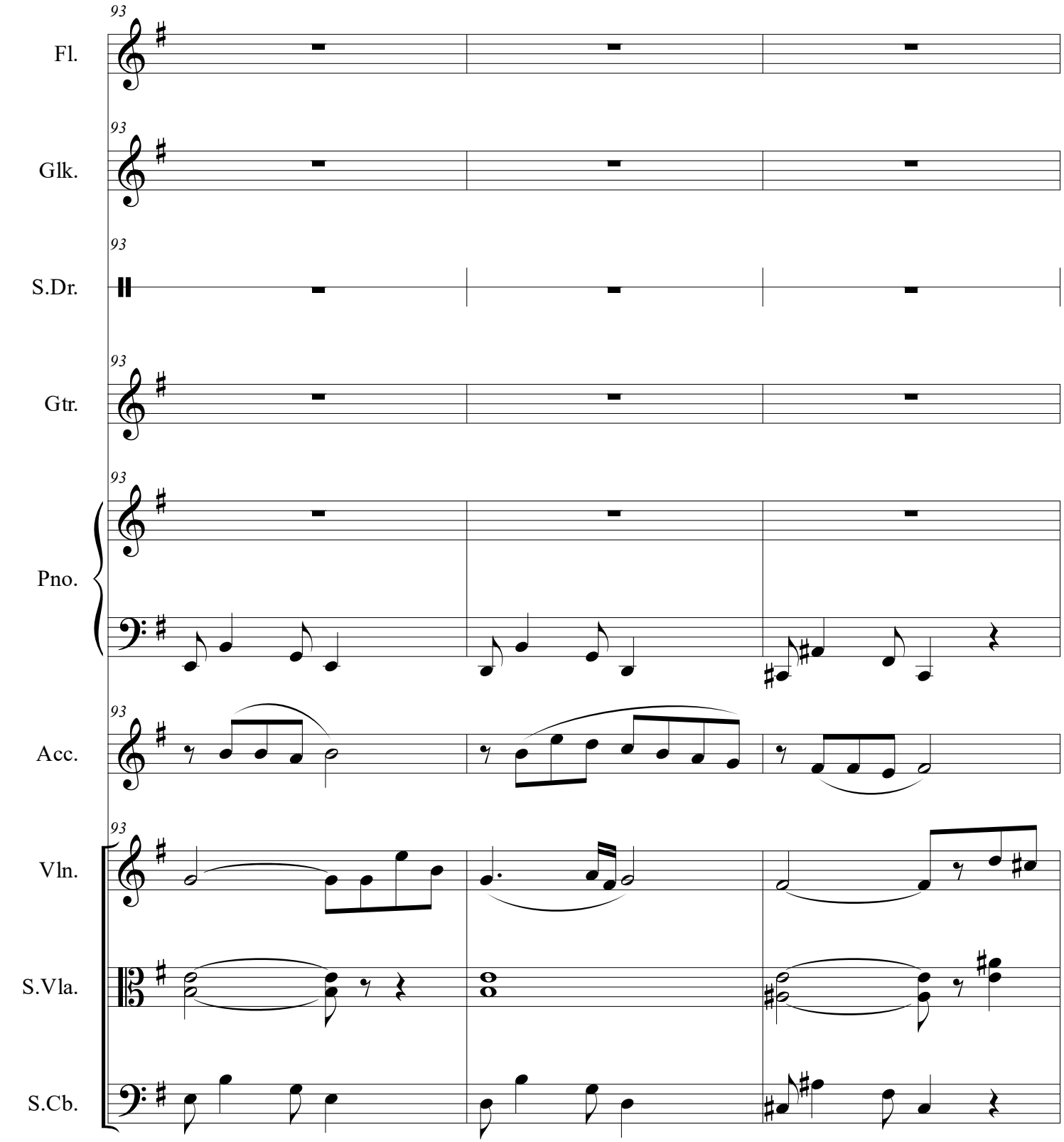

79
Fl.
79
Glk.
79
S.Dr.
79
Gtr.
79
Pno.
79
Acc.
79
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

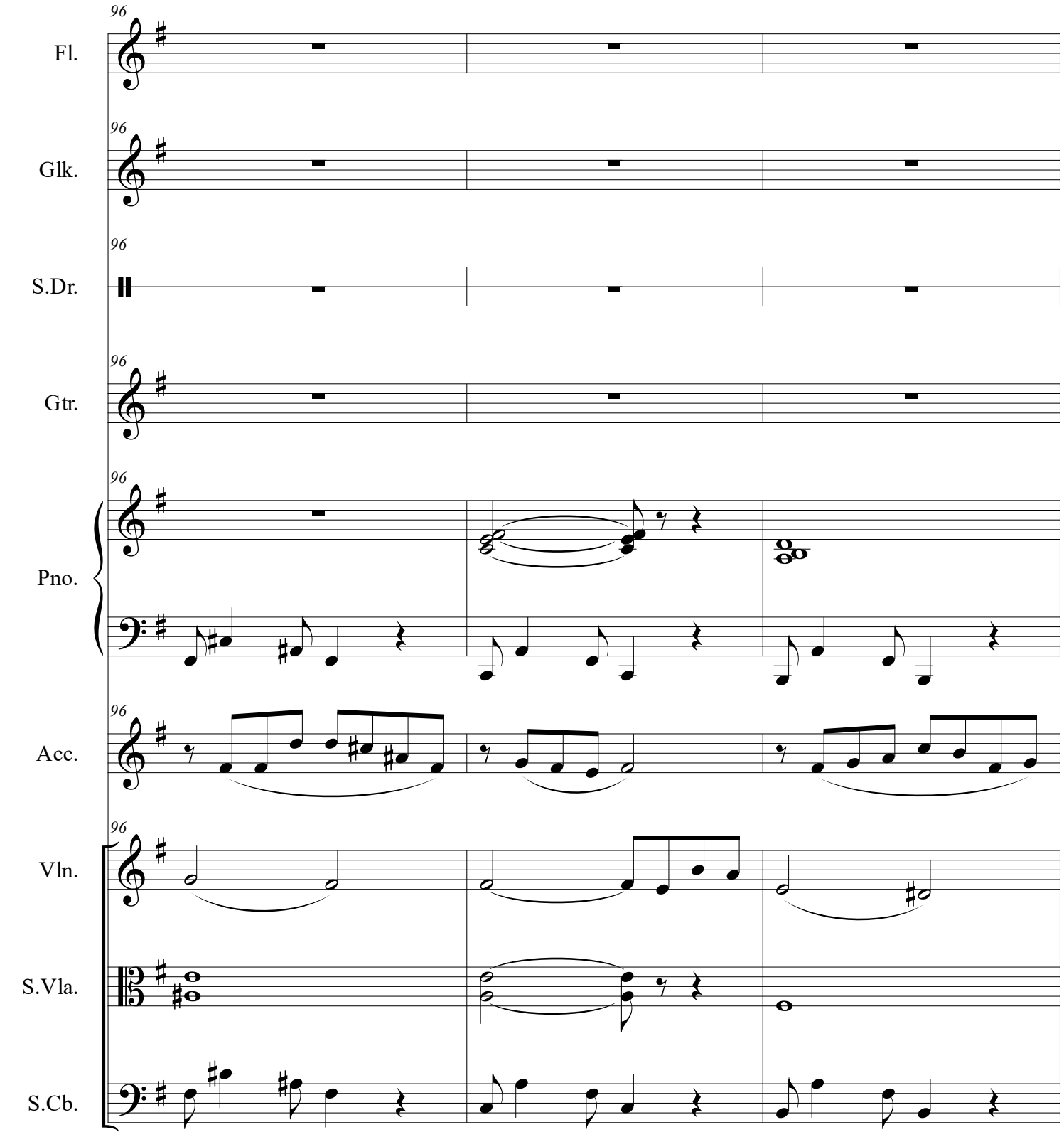

82
Fl.
82
Glk.
82
S.Dr.
82
Gtr.
82
Pno.
82
Acc.
82
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

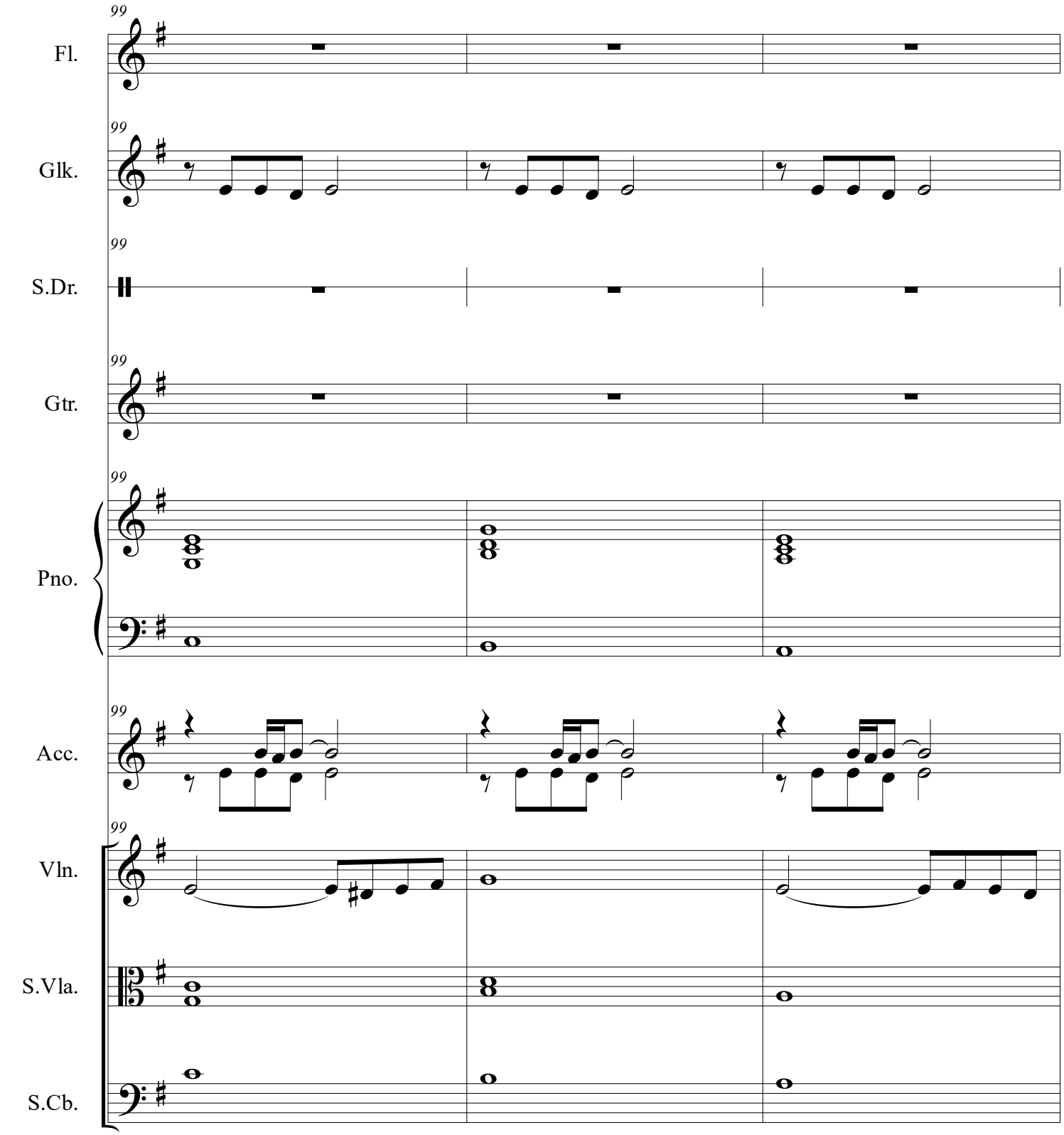

84
Fl.
84
Glk.
84
S.Dr.
84
Gtr.
84
Pno.
84
Acc.
84
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

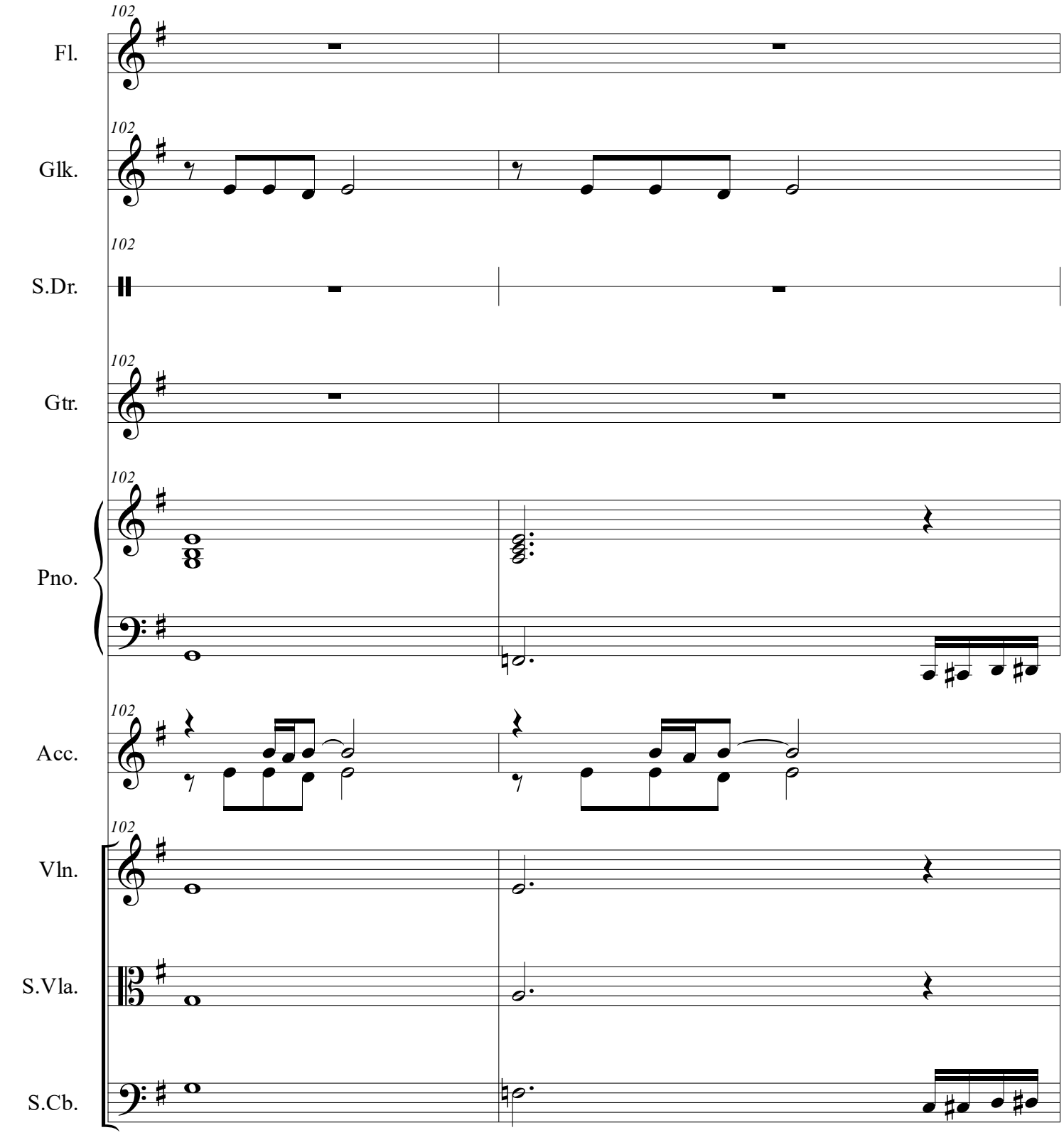

87
Fl.
87
Glk.
87
S.Dr.
87
Gtr.
87
Pno.
87
Acc.
87
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

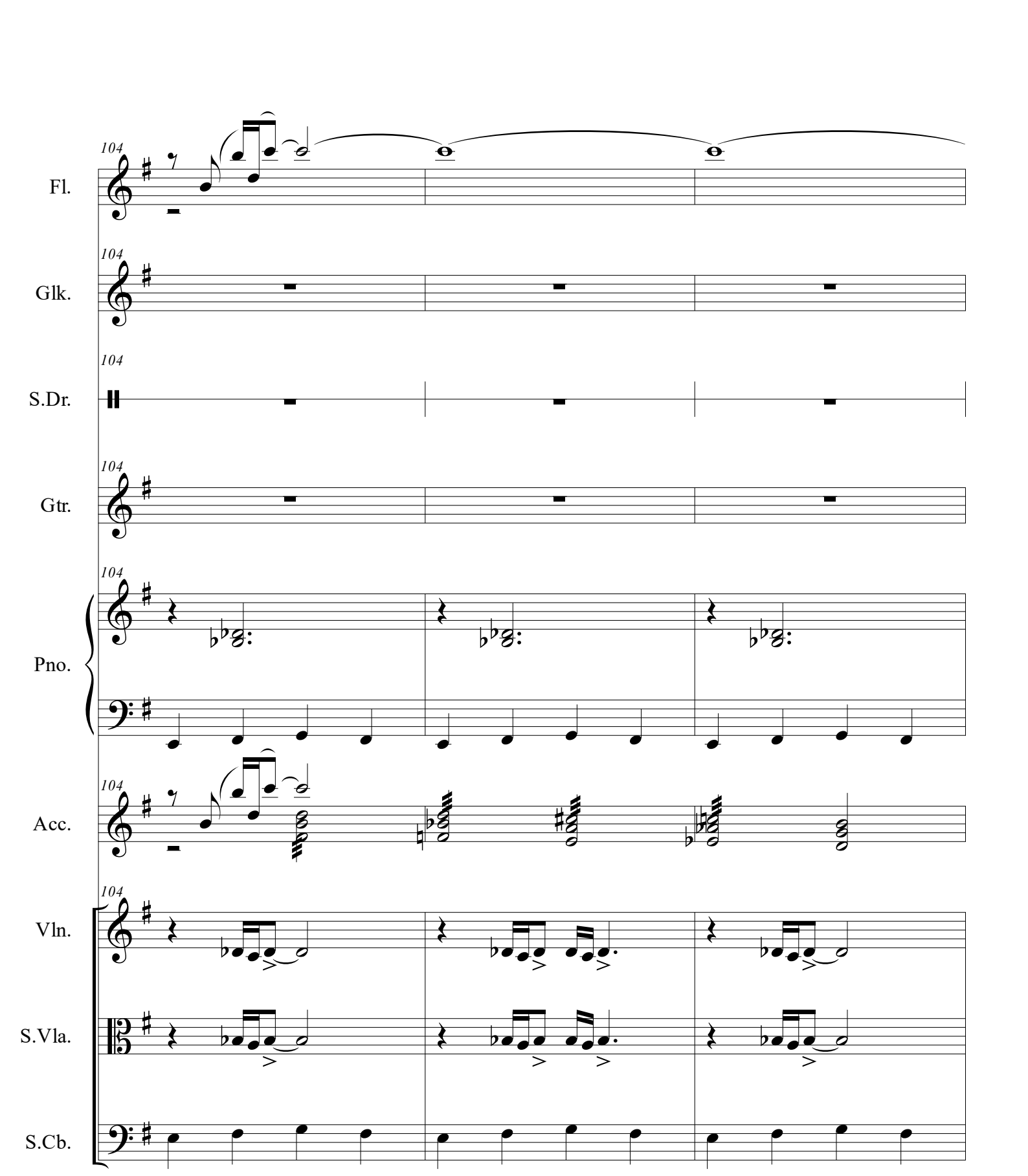

90
Fl.
90
Glk.
90
S.Dr.
90
Gtr.
90
Pno.
90
Acc.
90
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

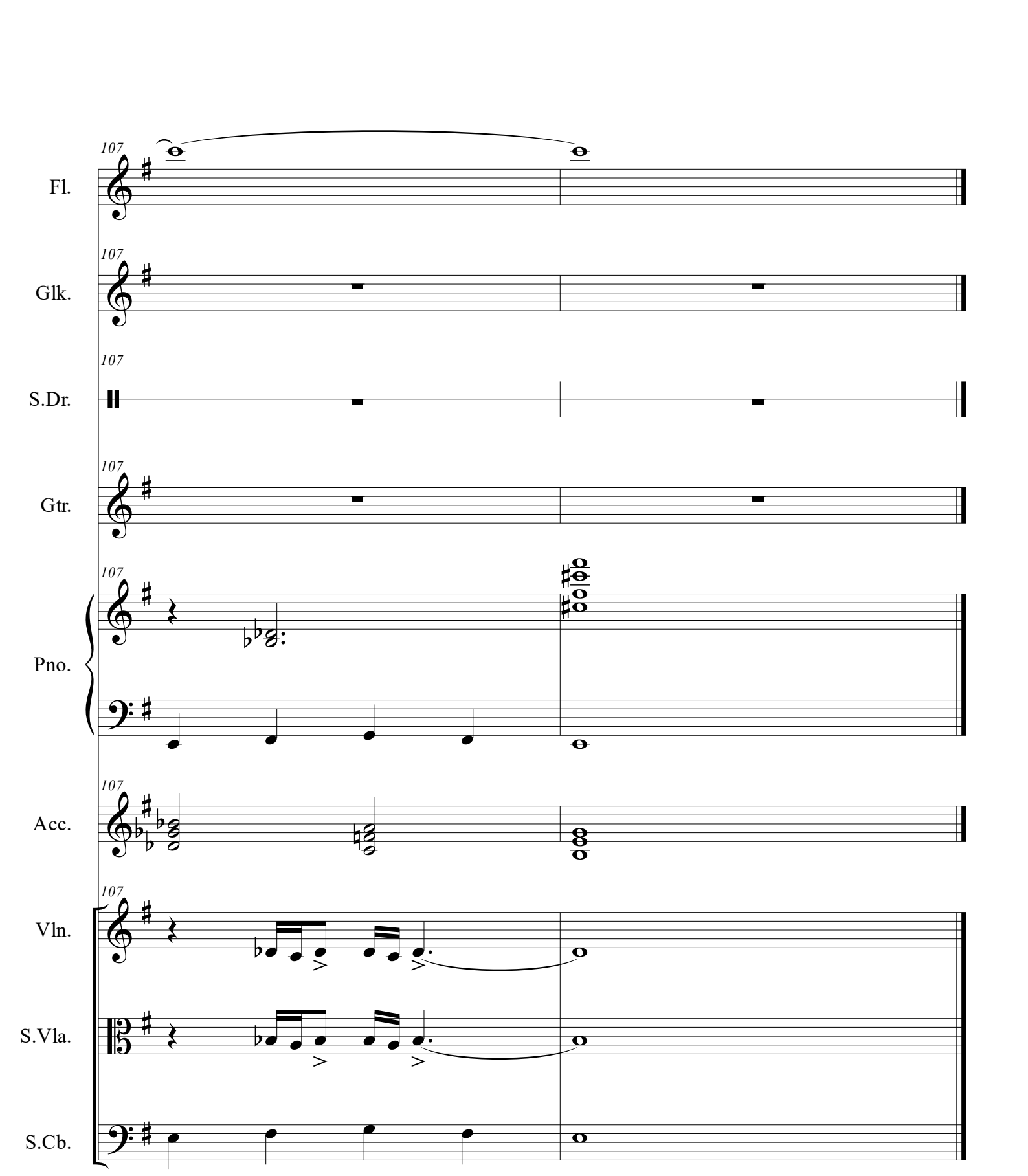

93
Fl.
93
Glk.
93
S.Dr.
93
Gtr.
93
Pno.
93
Acc.
93
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


96
Fl.
96
Glk.
96
S.Dr.
96
Gtr.
96
Pno.
96
Acc.
96
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


99
Fl.
99
Glk.
99
S.Dr.
99
Gtr.
99
Pno.
99
Acc.
99
Vln.
S.Vla.
S.Cb.


102
Fl.
102
Glk.
102
S.Dr.
102
Gtr.
102
Pno.
102
Acc.
102
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

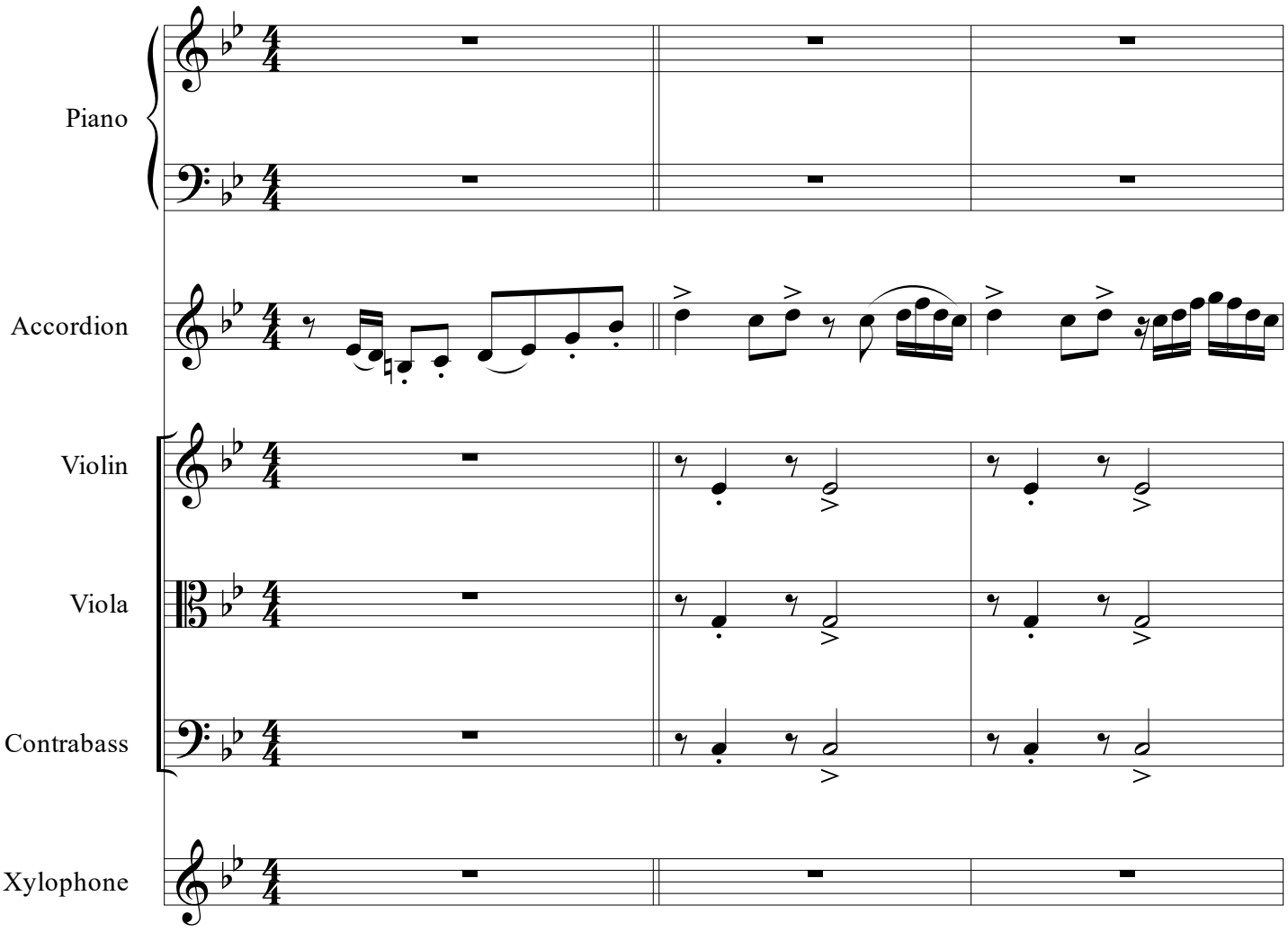

104
Fl.
104
Glk.
104
S.Dr.
104
Gtr.
104
Pno.
104
Acc.
104
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

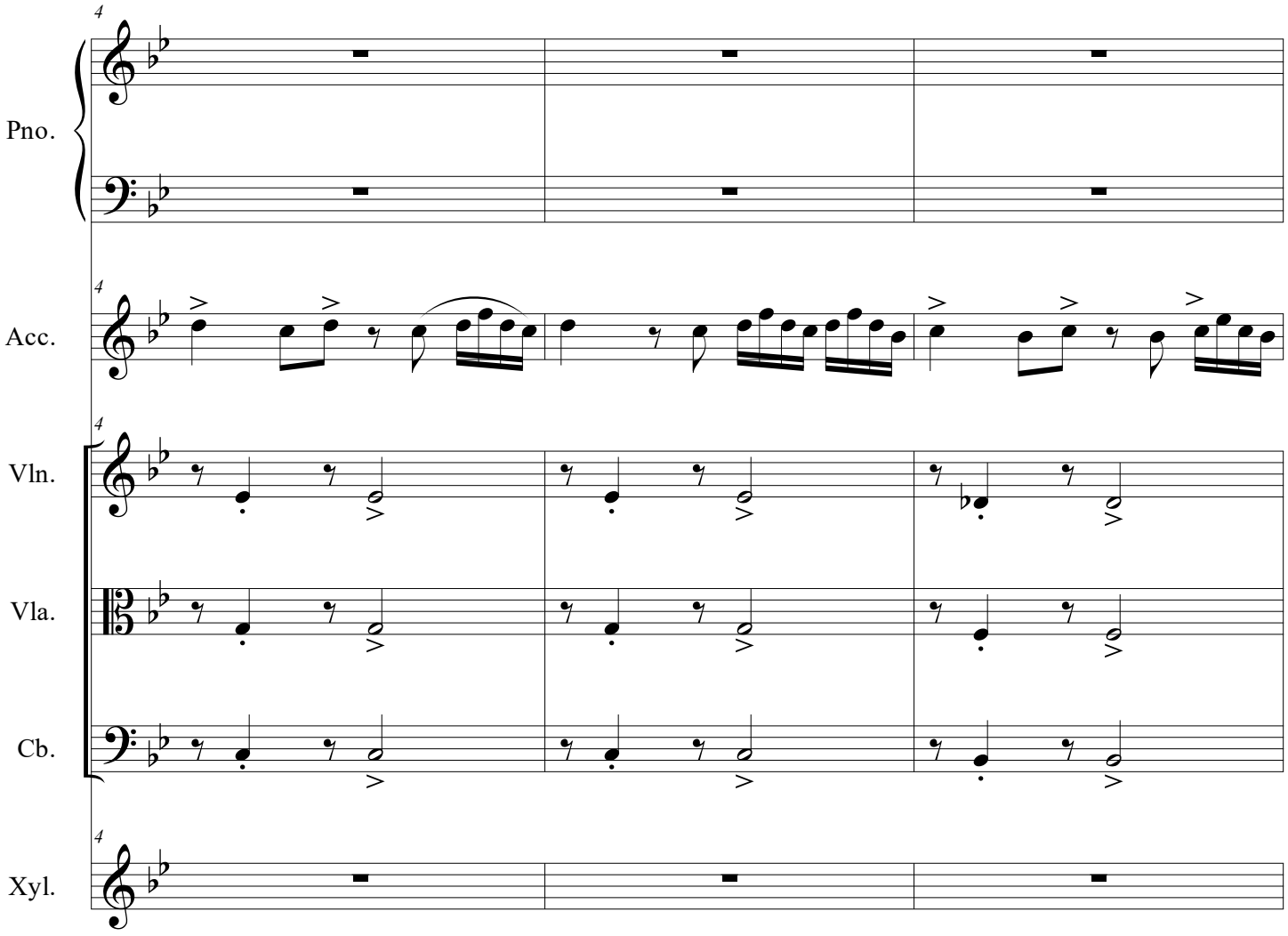

107
Fl.
107
Glk.
107
S.Dr.
107
Gtr.
107
Pno.
107
Acc.
107
Vln.
S.Vla.
S.Cb.

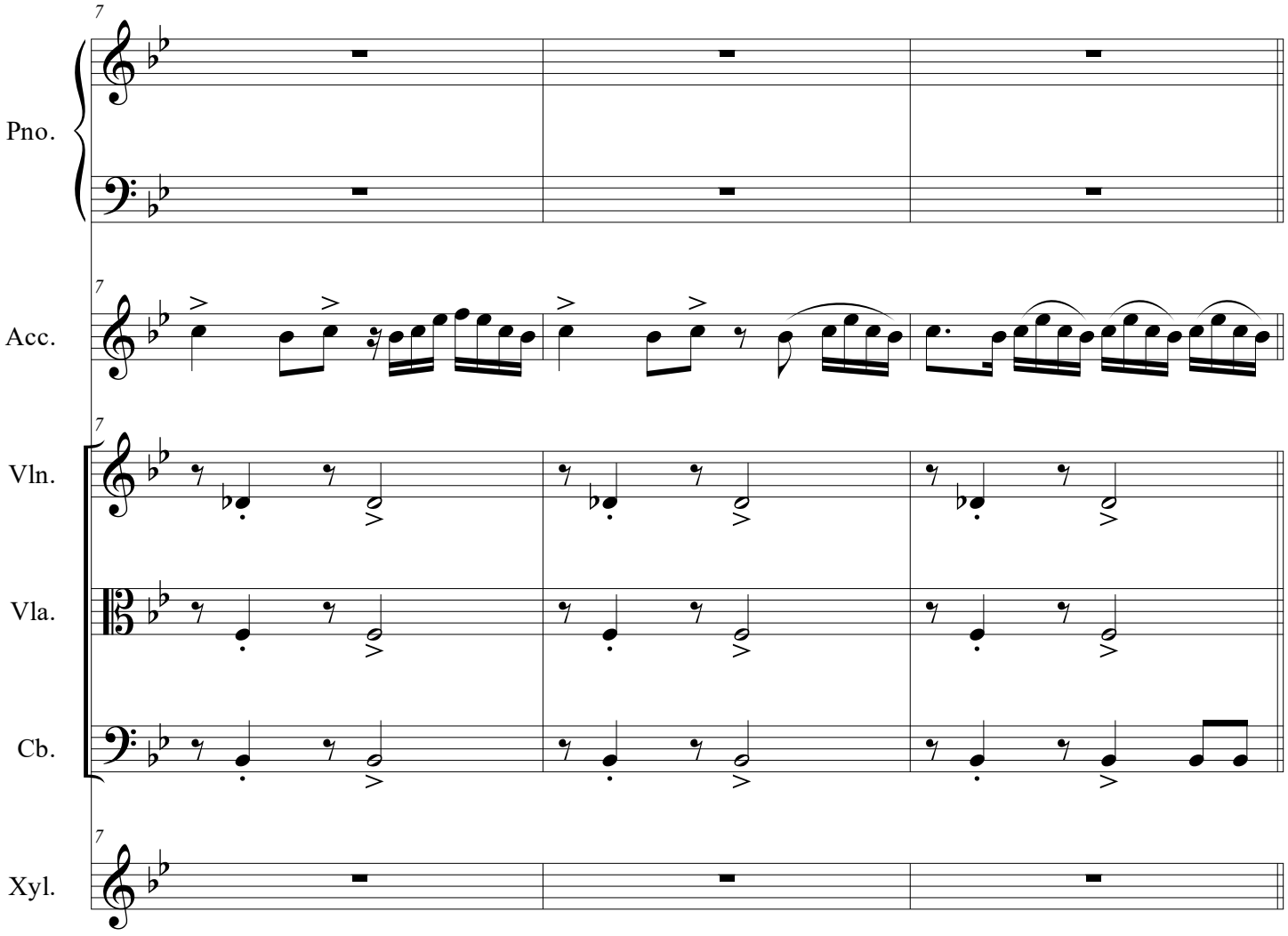
ALLEGRO TANGABILE

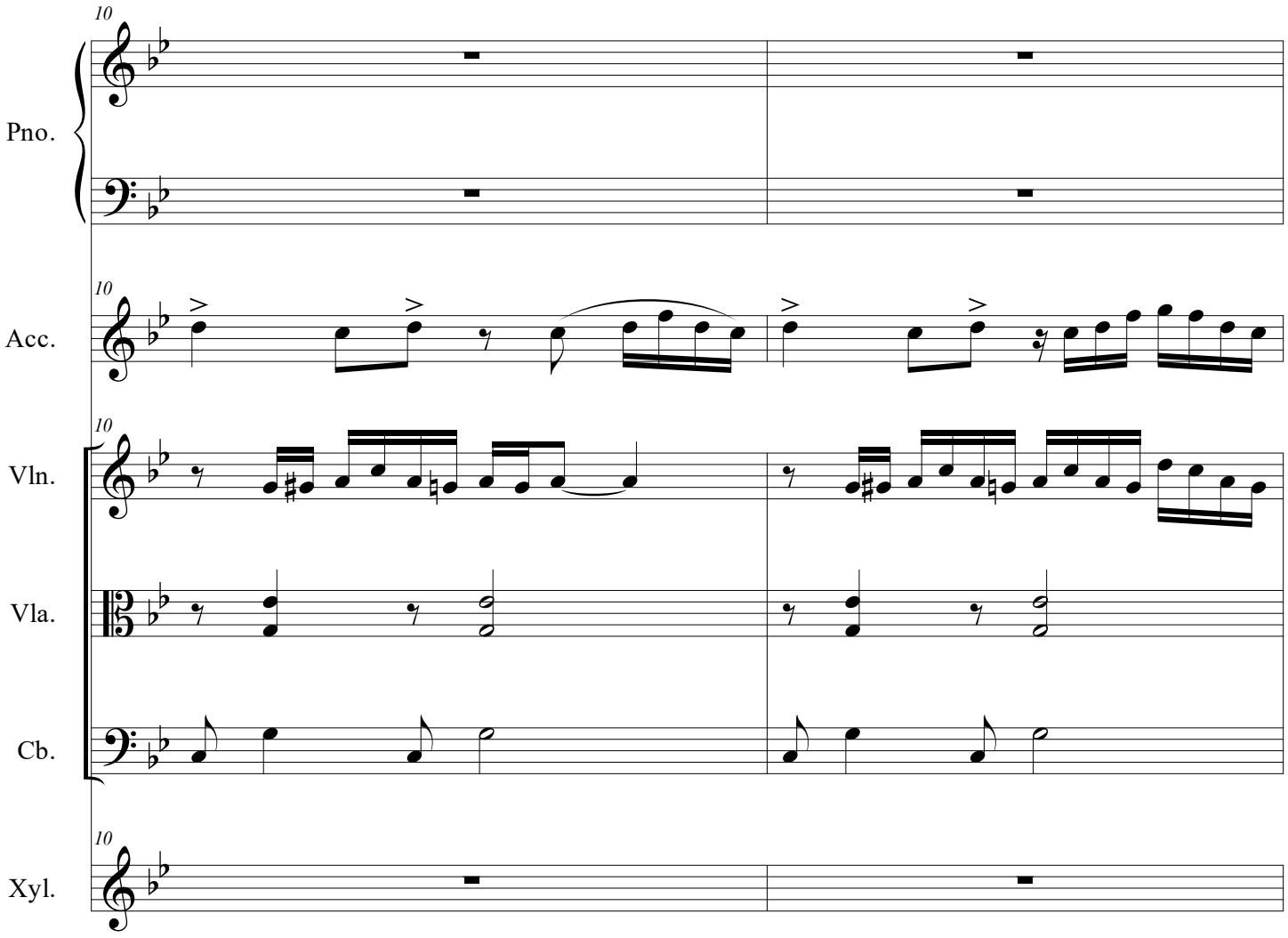
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

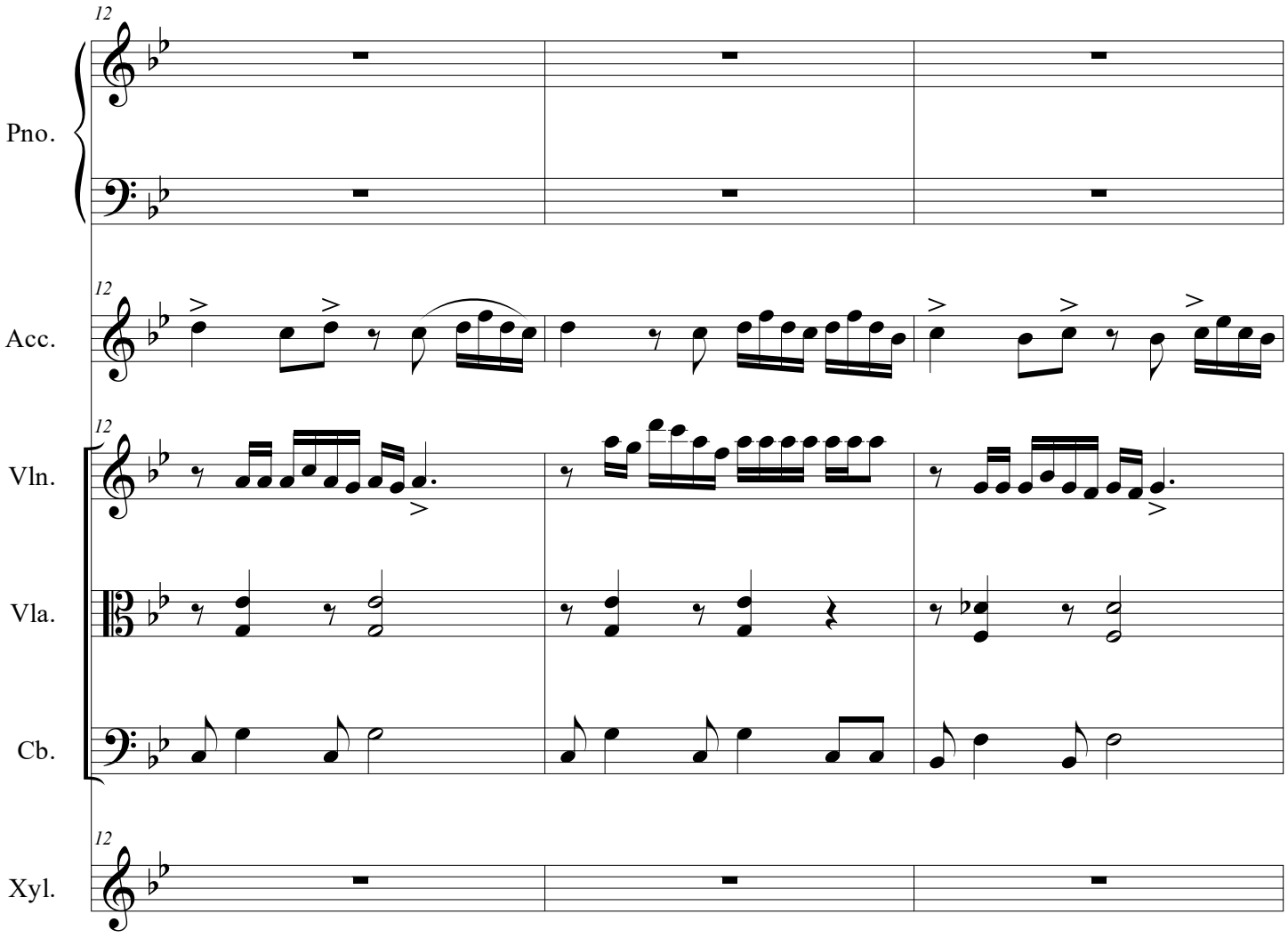
Allegro Tangabille (Movido)

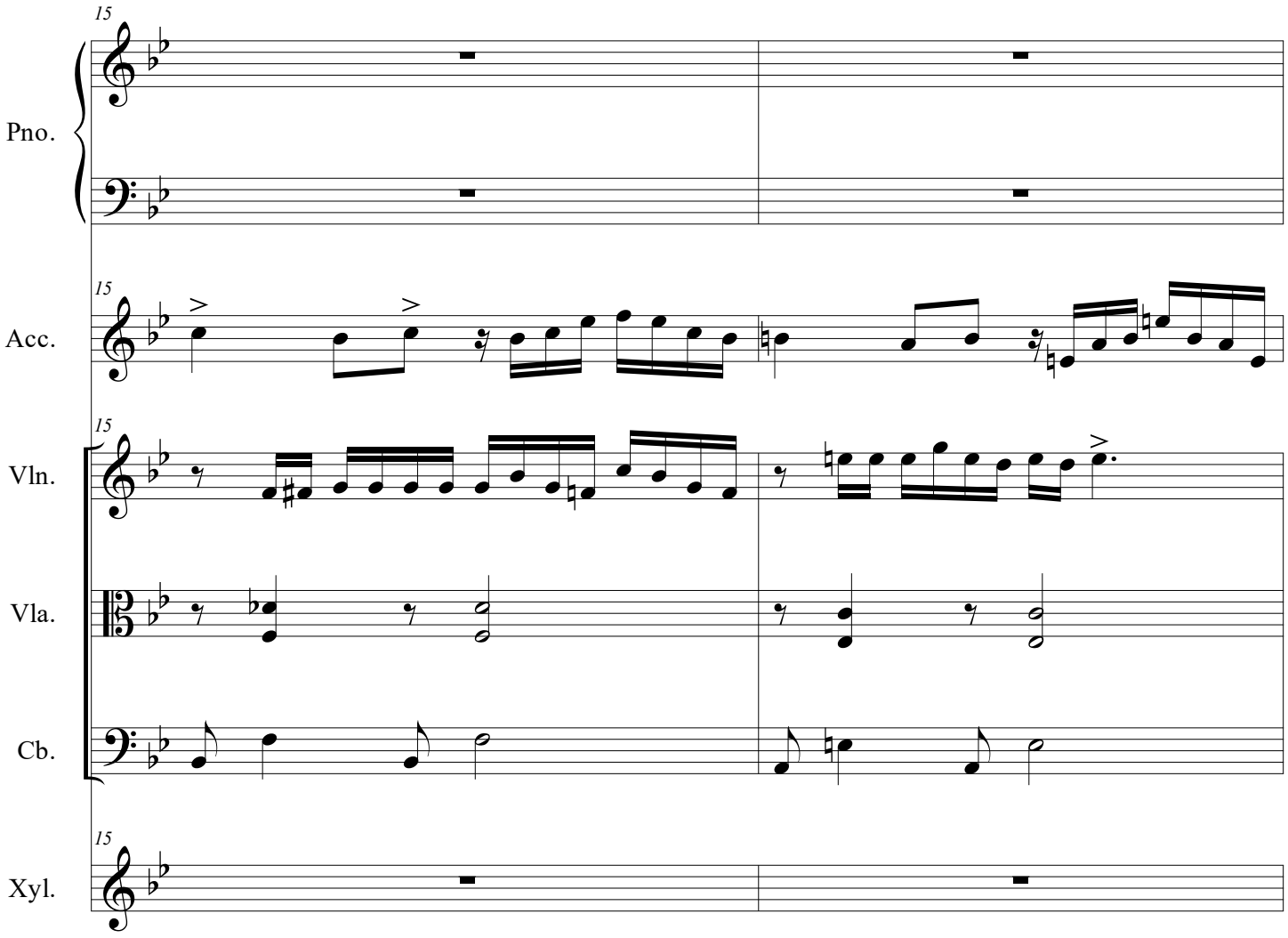


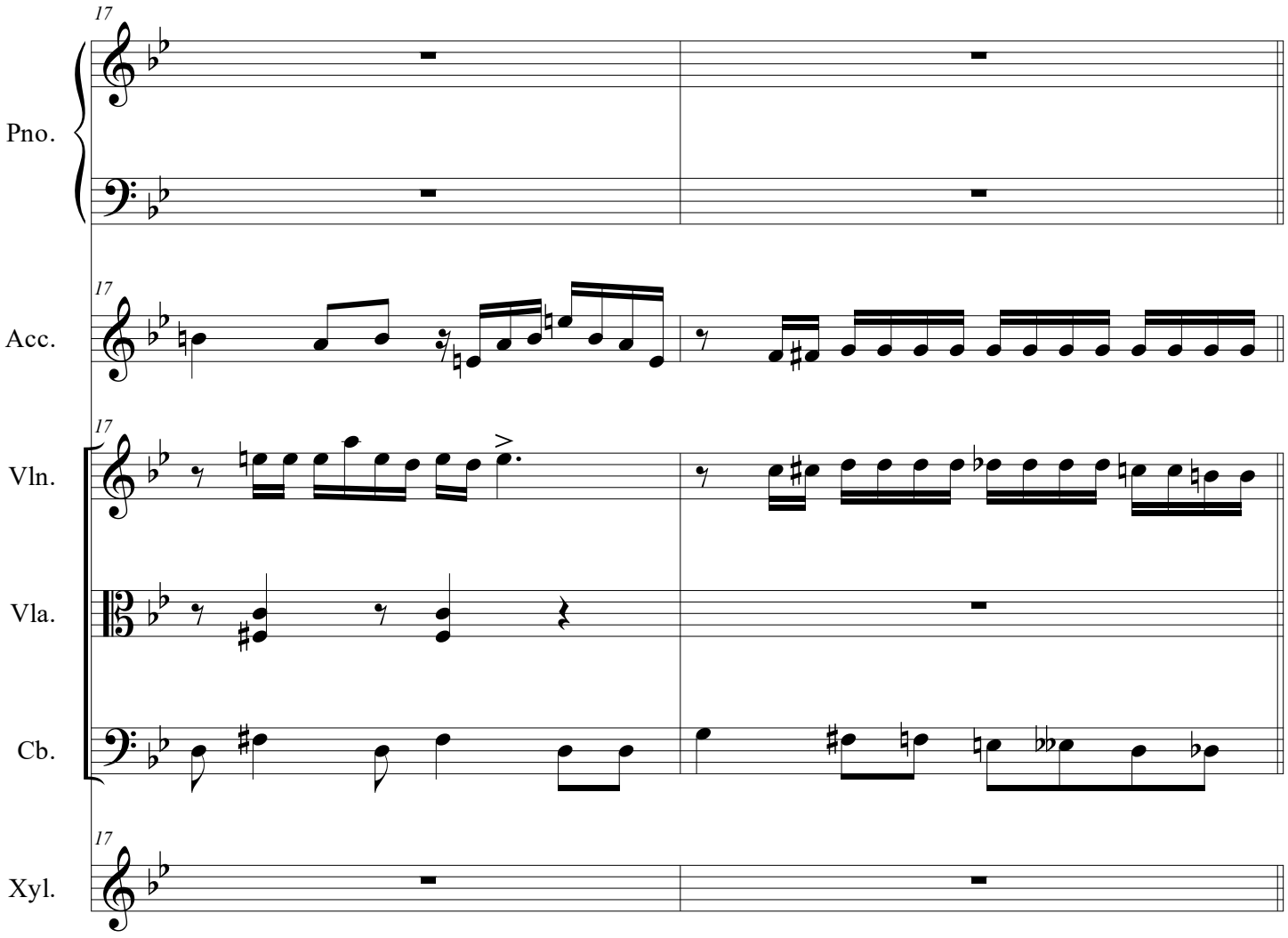

4
Pno.
4
Acc.
4
Vln.
Vla.
Cb.
4
Xyl.

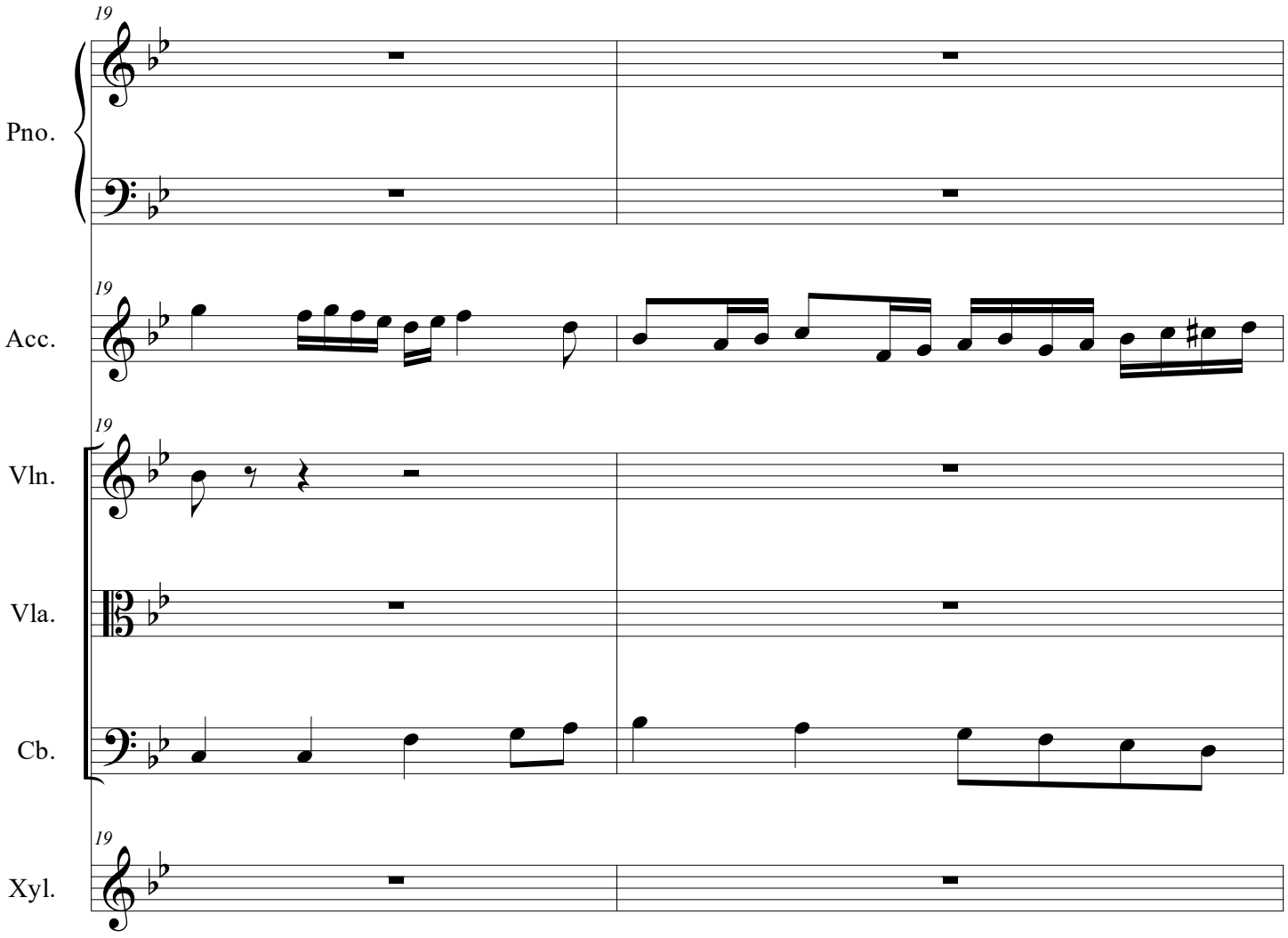

7
Pno.
7
Acc.
7
Vln.
Vla.
Cb.
7
Xyl.

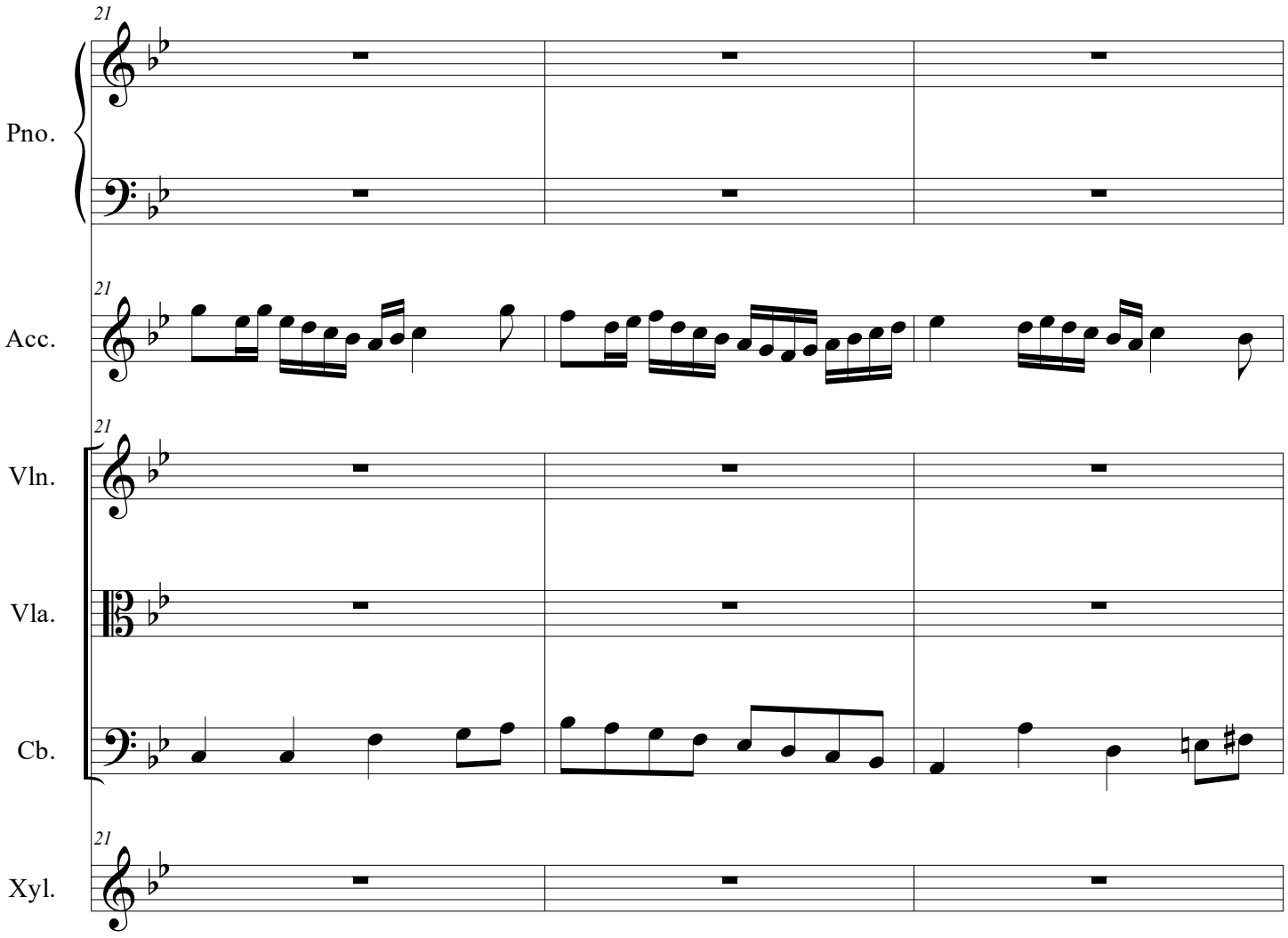

10
Pno.
10
Acc.
10
Vln.
Vla.
Cb.
10
Xyl.

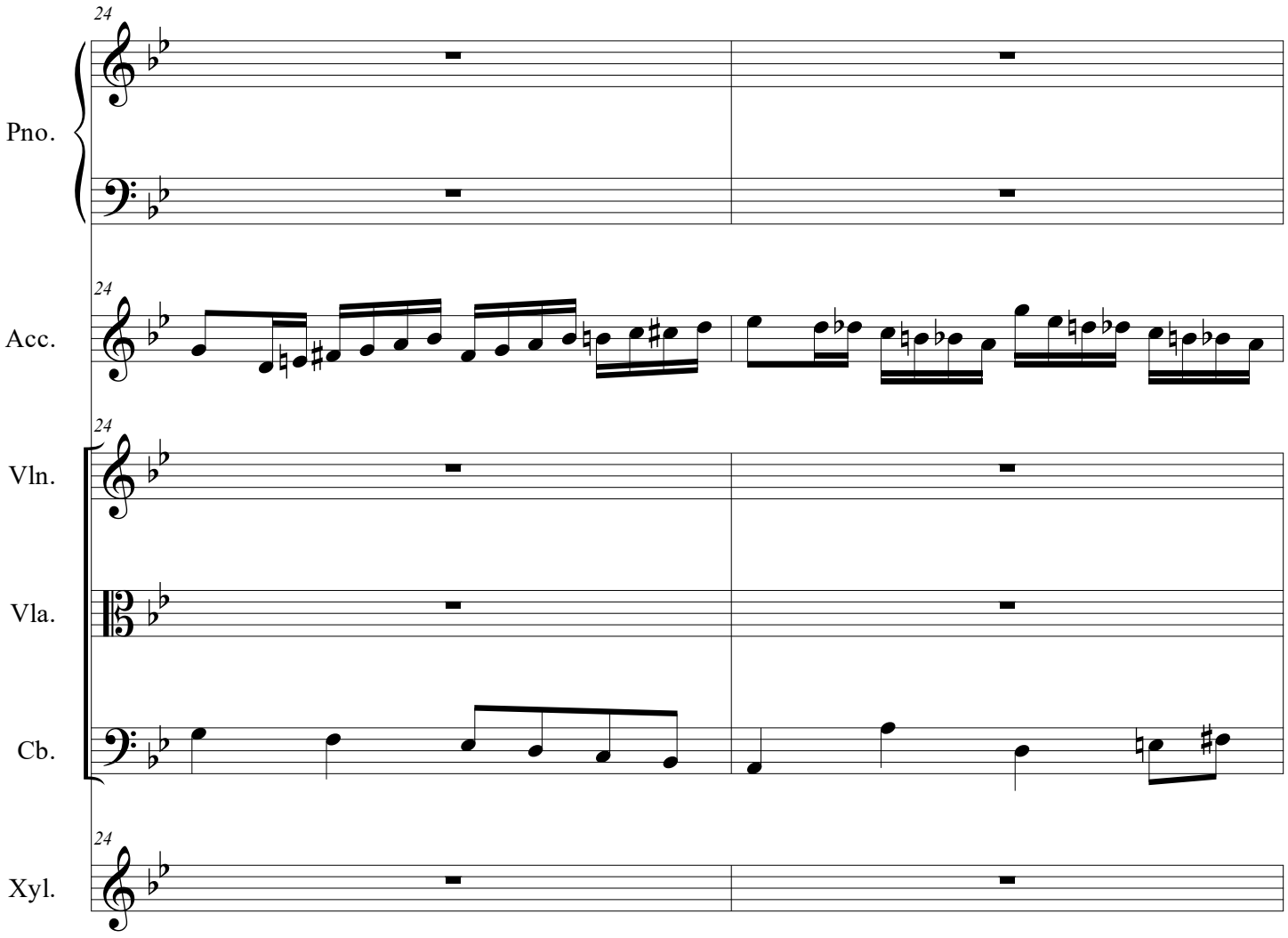

12
Pno.
12
Acc.
12
Vln.
Vla.
Cb.
12
Xyl.

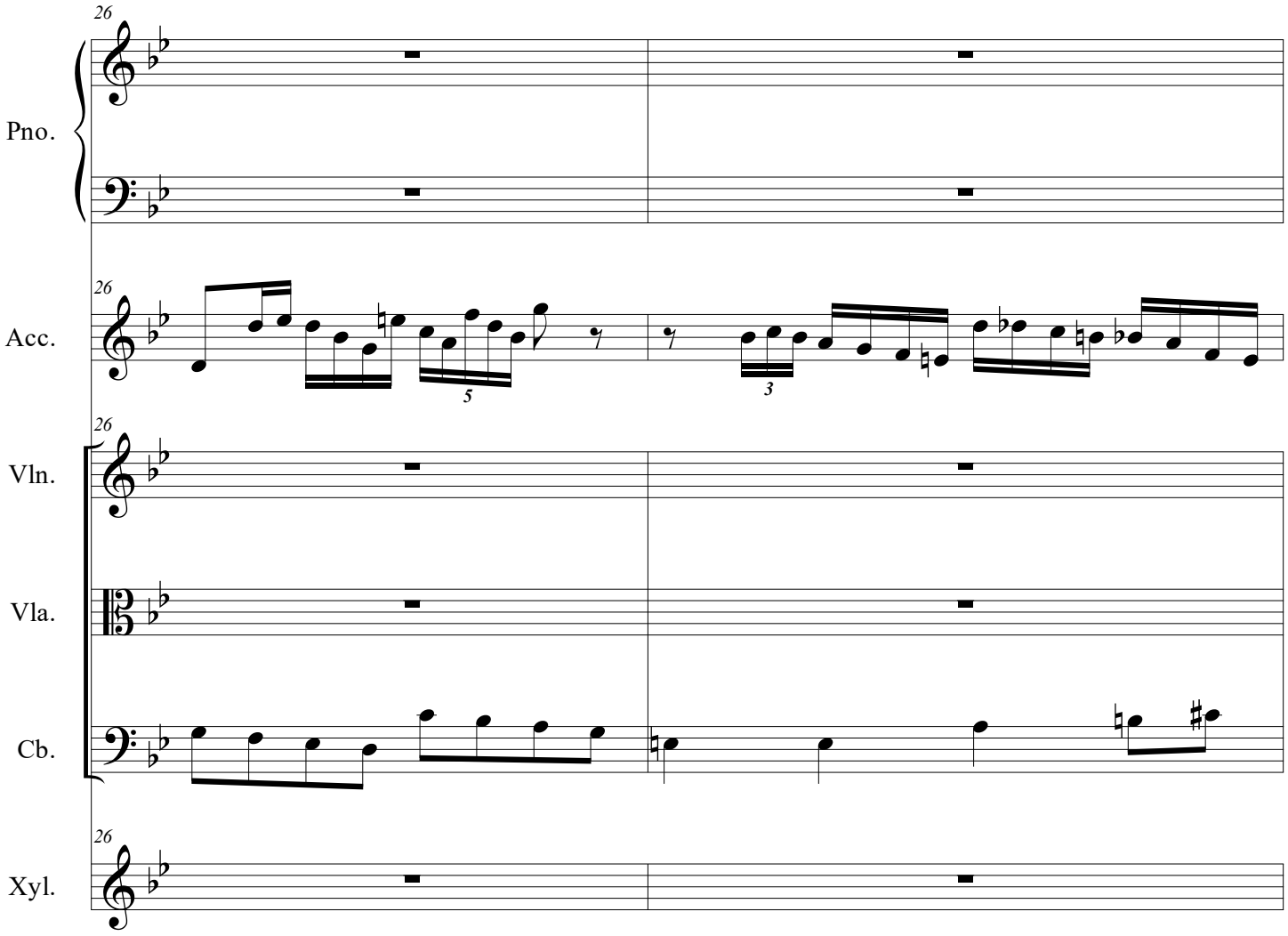

15
Pno.
15
Acc.
15
Vln.
Vla.
Cb.
15
Xyl.

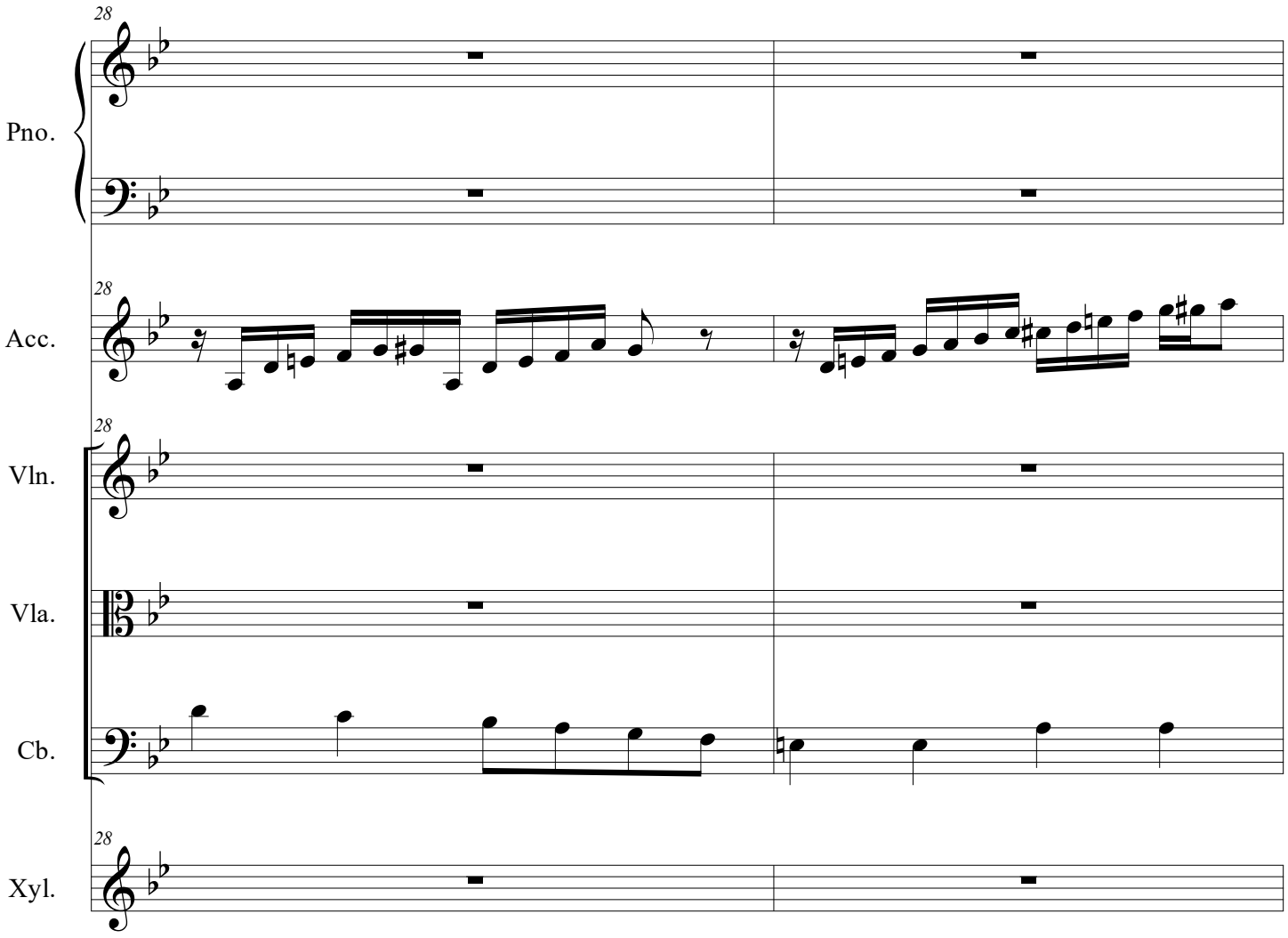

17
Pno.
17
Acc.
17
Vln.
Vla.
Cb.
17
Xyl.

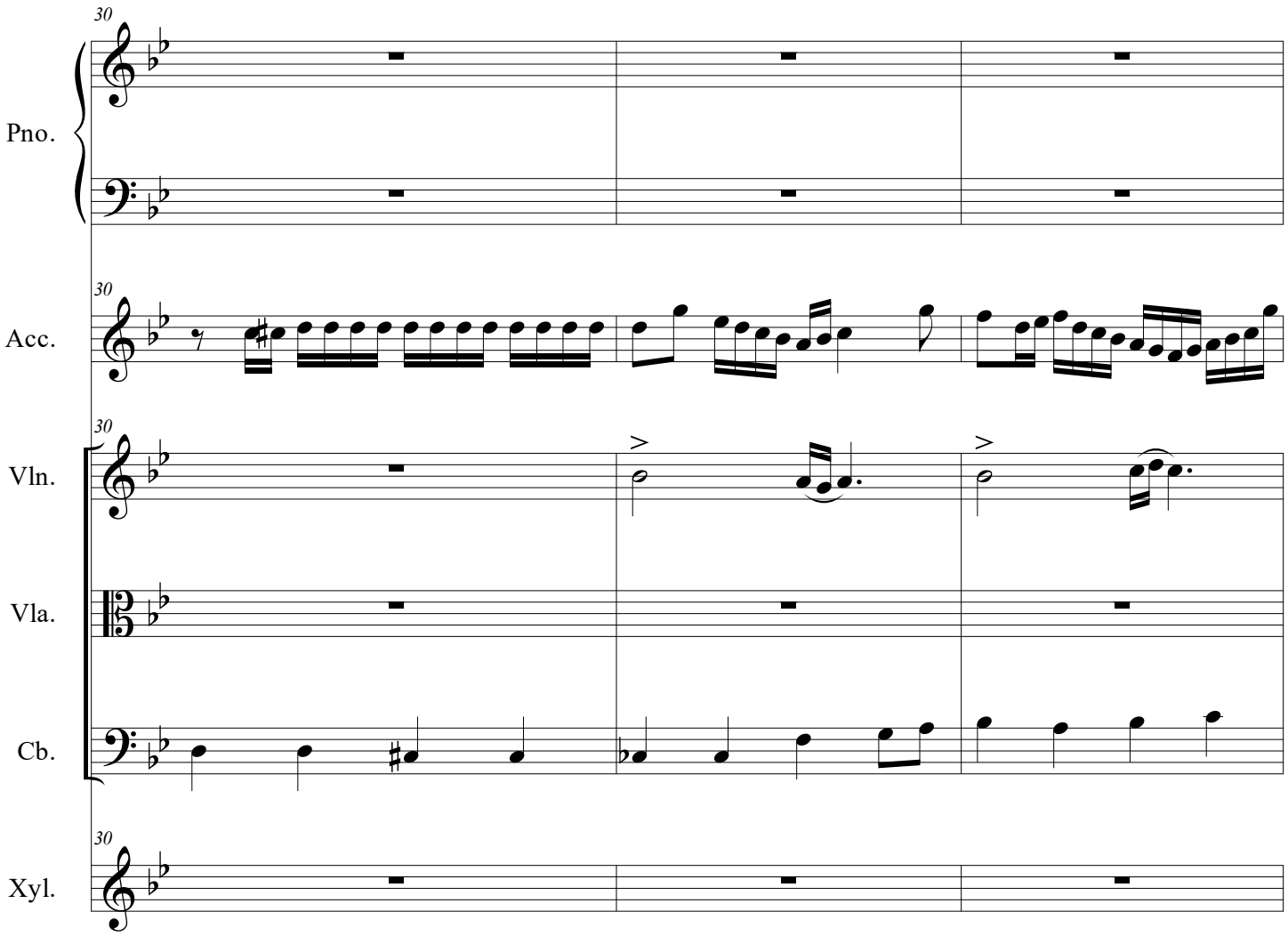

19
Pno.
19
Acc.
19
Vln.
Vla.
Cb.
19
Xyl.

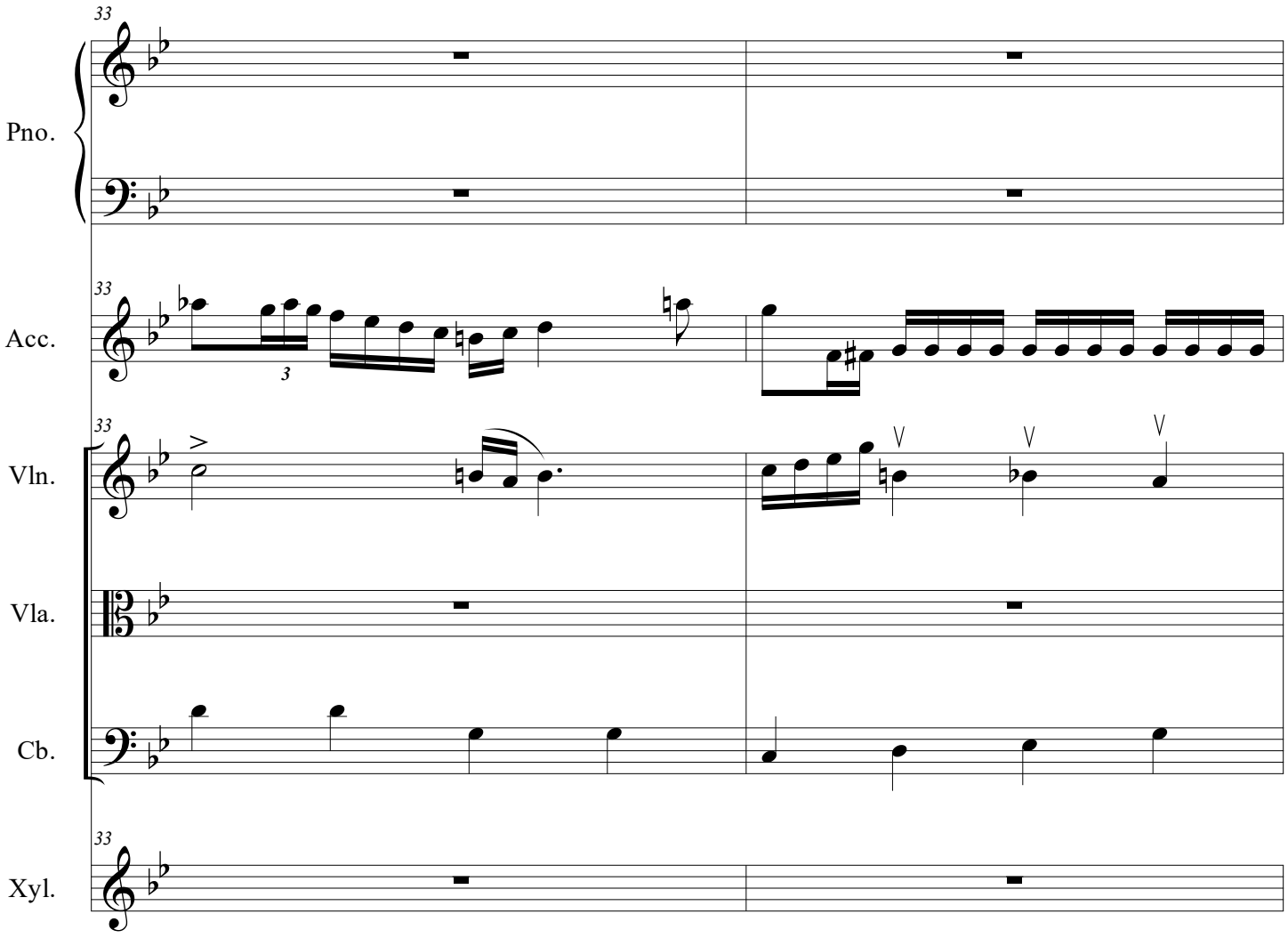

21
Pno.
21
Acc.
21
Vln.
Vla.
Cb.
21
Xyl.

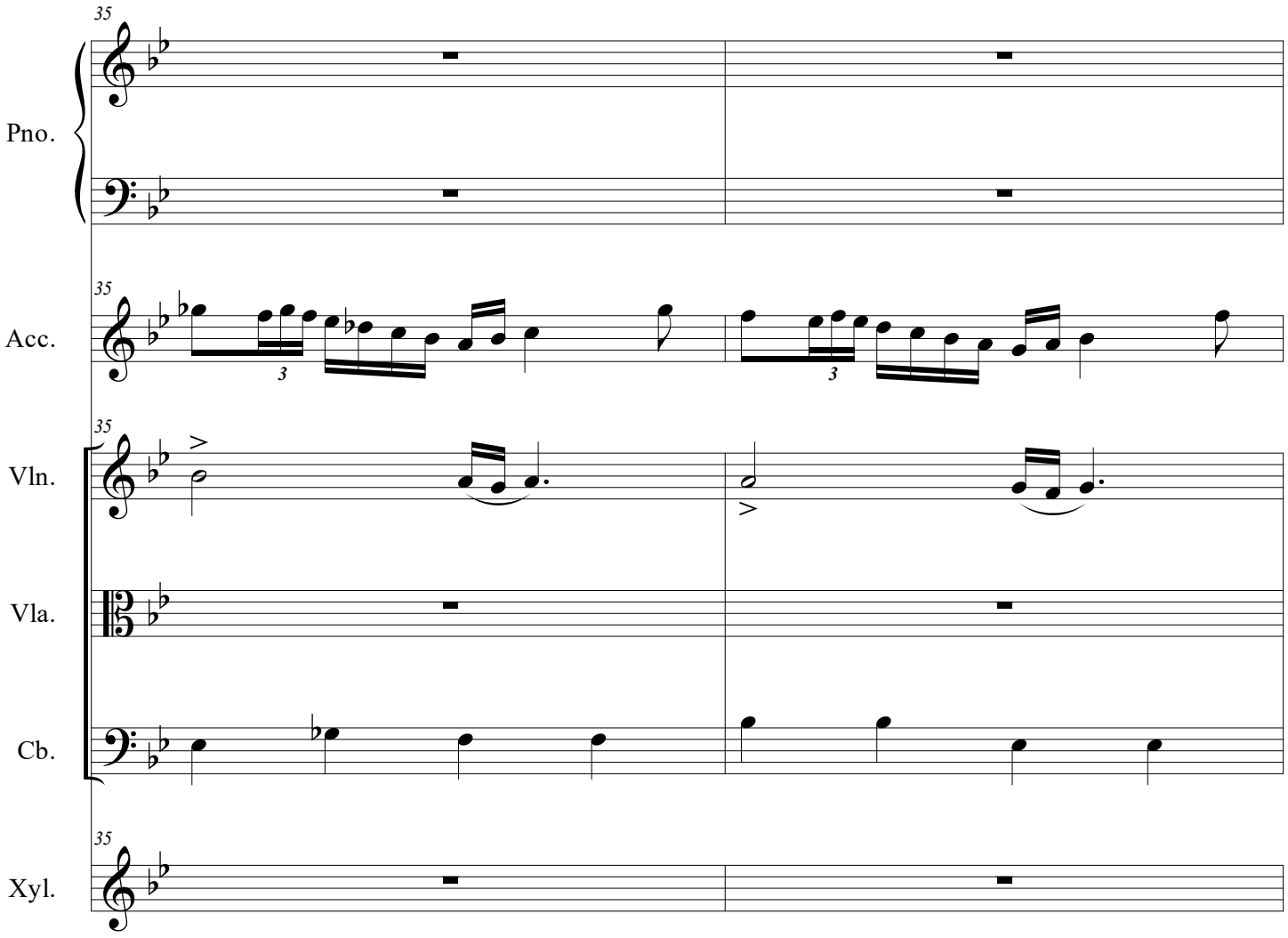

24
Pno.
24
Acc.
24
Vln.
Vla.
Cb.
24
Xyl.

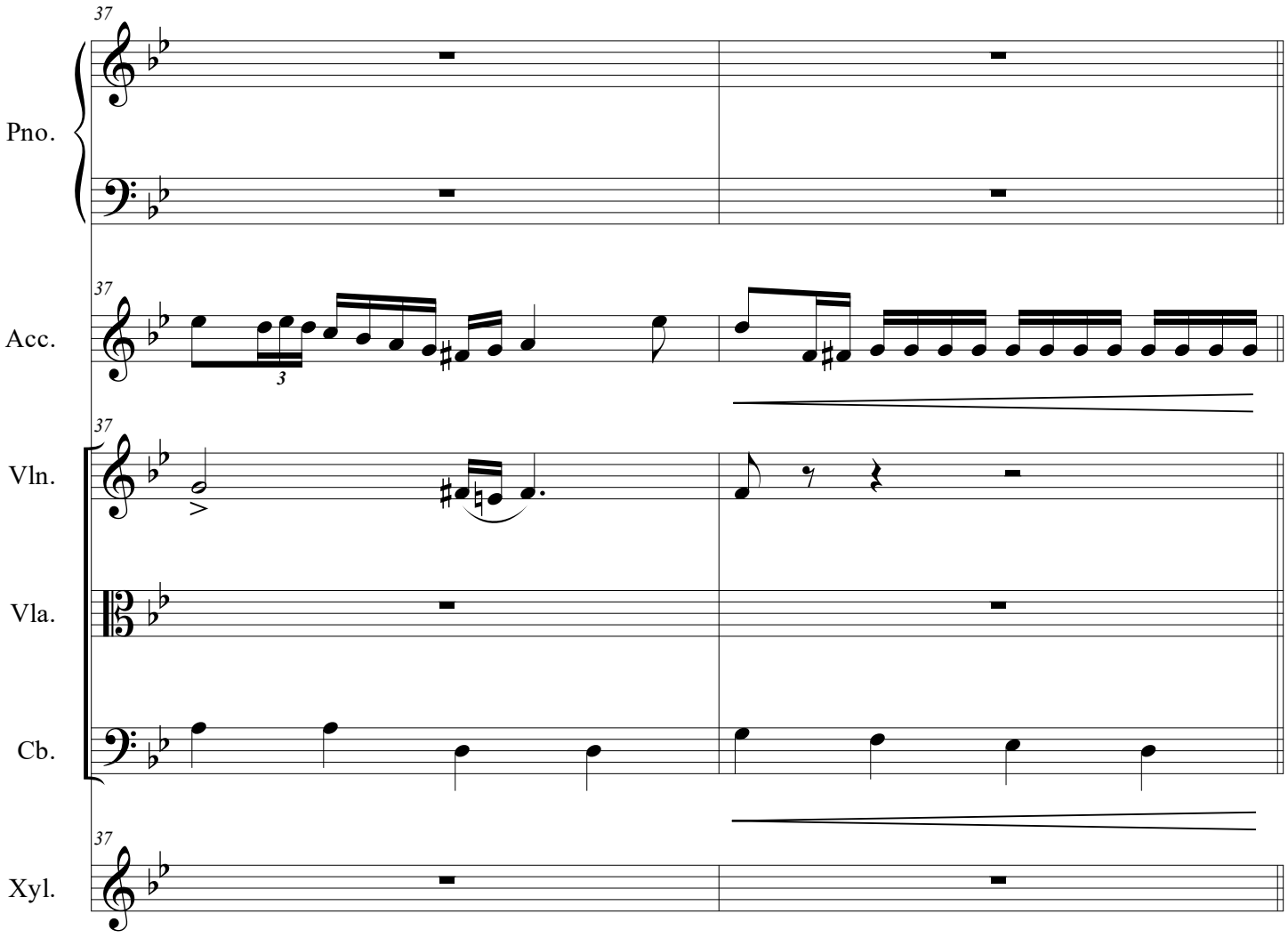

26
Pno.
Acc.
Vln.
Vla.
Cb.
Xyl.
5
3

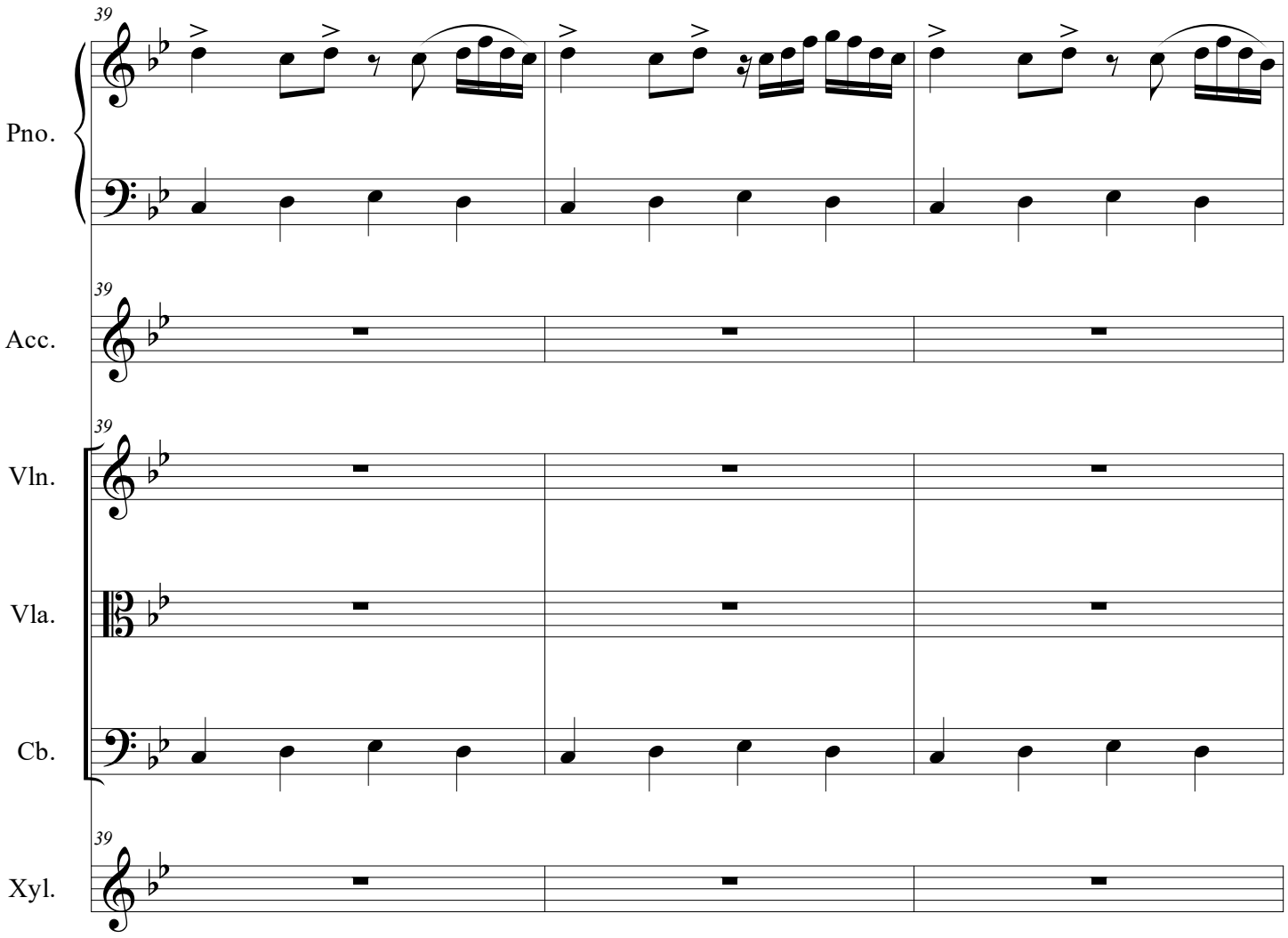

28
Pno.
28
Acc.
28
Vln.
Vla.
Cb.
28
Xyl.

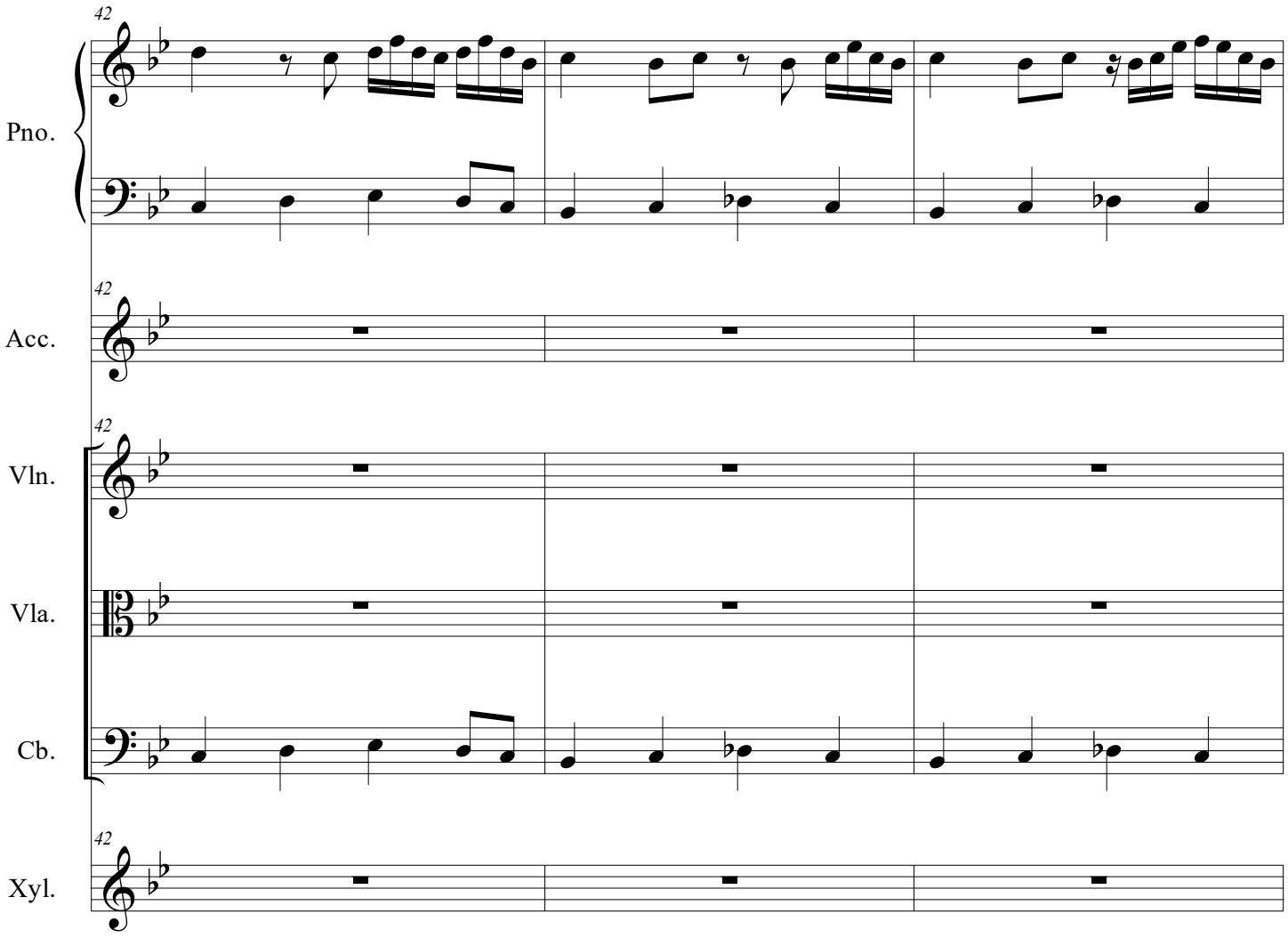

30
Pno.
30
Acc.
30
Vln.
Vla.
Cb.
30
Xyl.

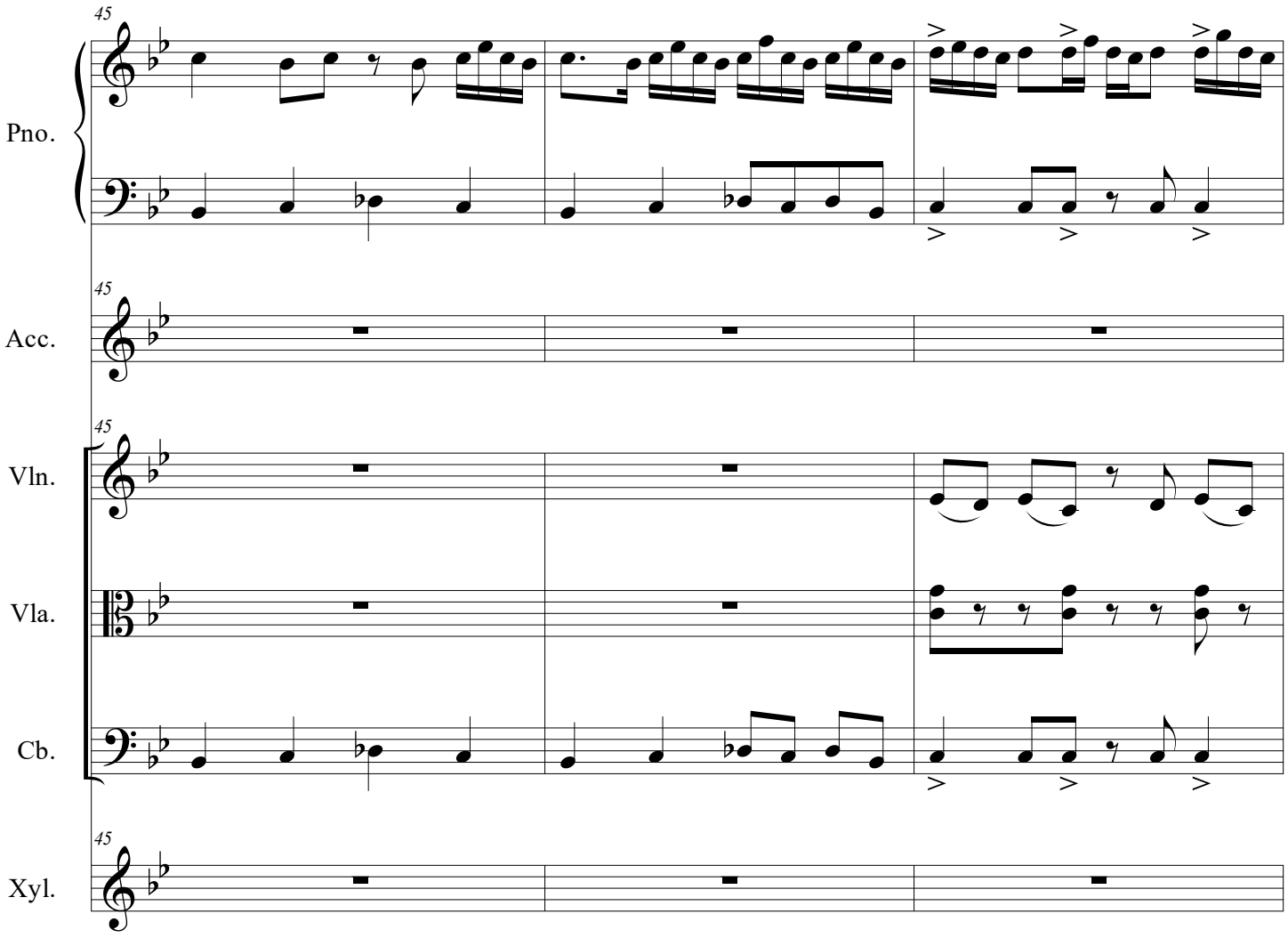

33
Pno.
33
Acc.
3
33
Vln.
Vla.
Cb.
33
Xyl.

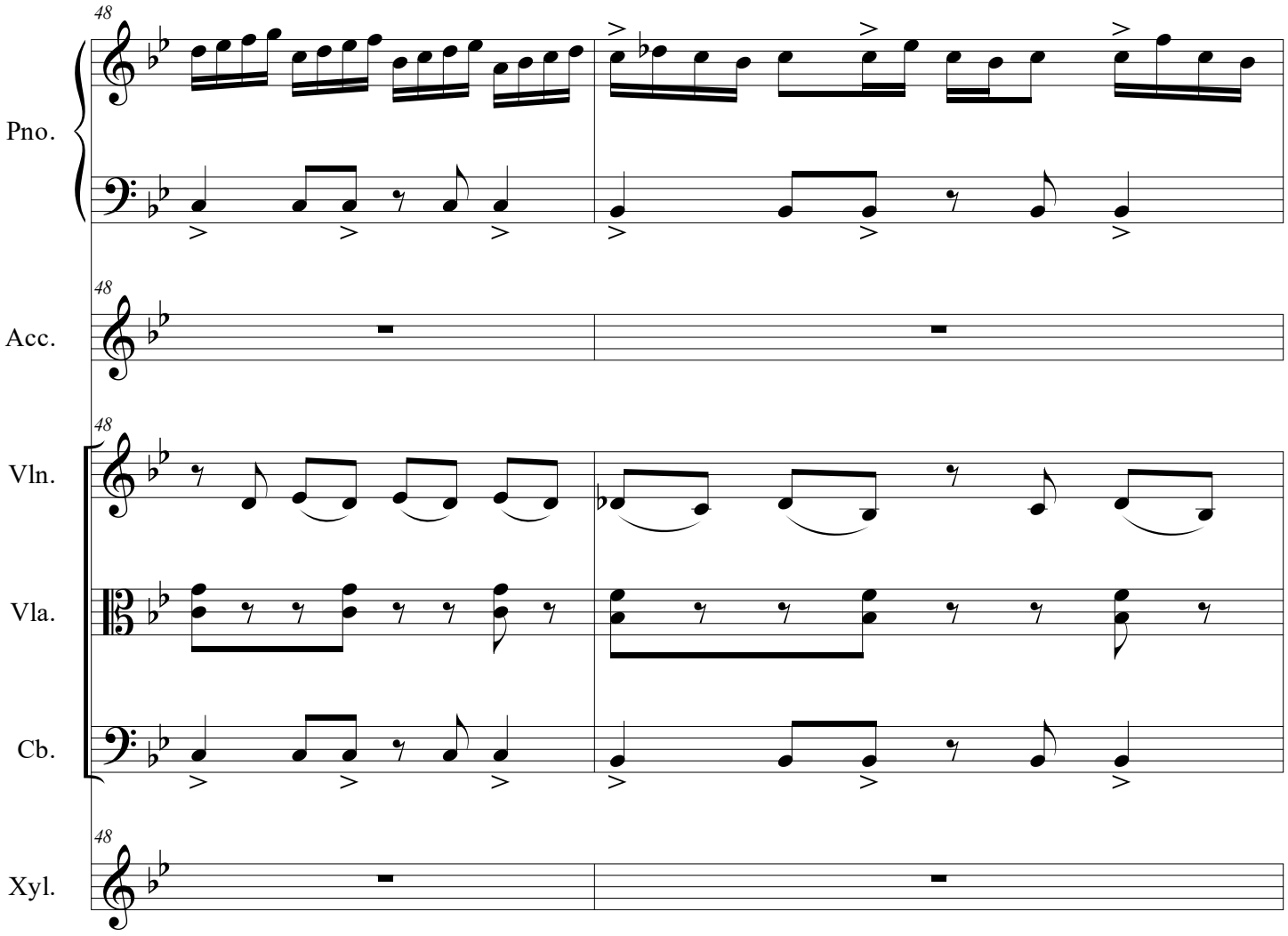

35
Pno.
35
Acc.
35
Vln.
Vla.
Cb.
35
Xyl.

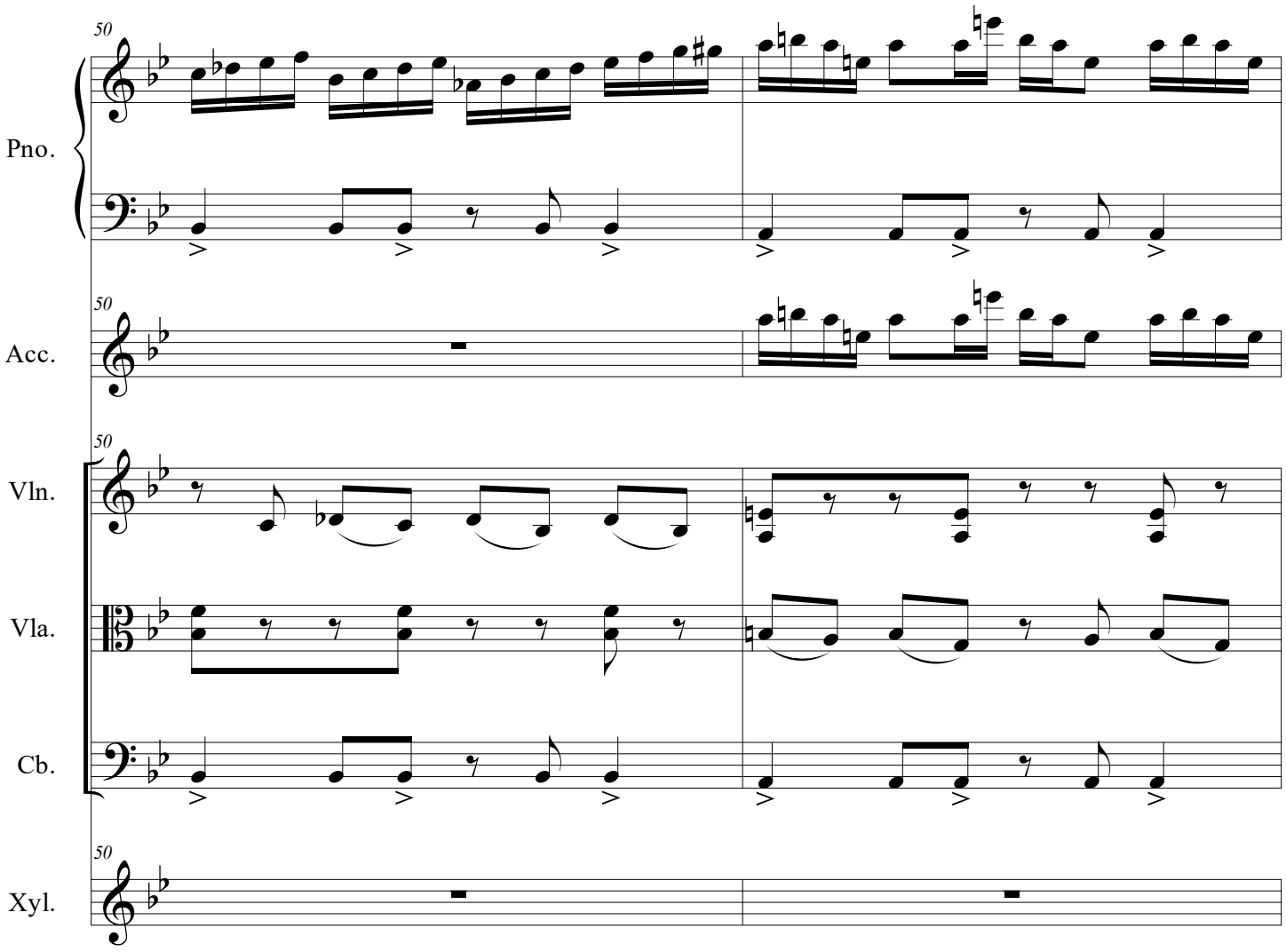

37
Pno.
37
Acc.
3
37
Vln.
Vla.
Cb.
37
Xyl.

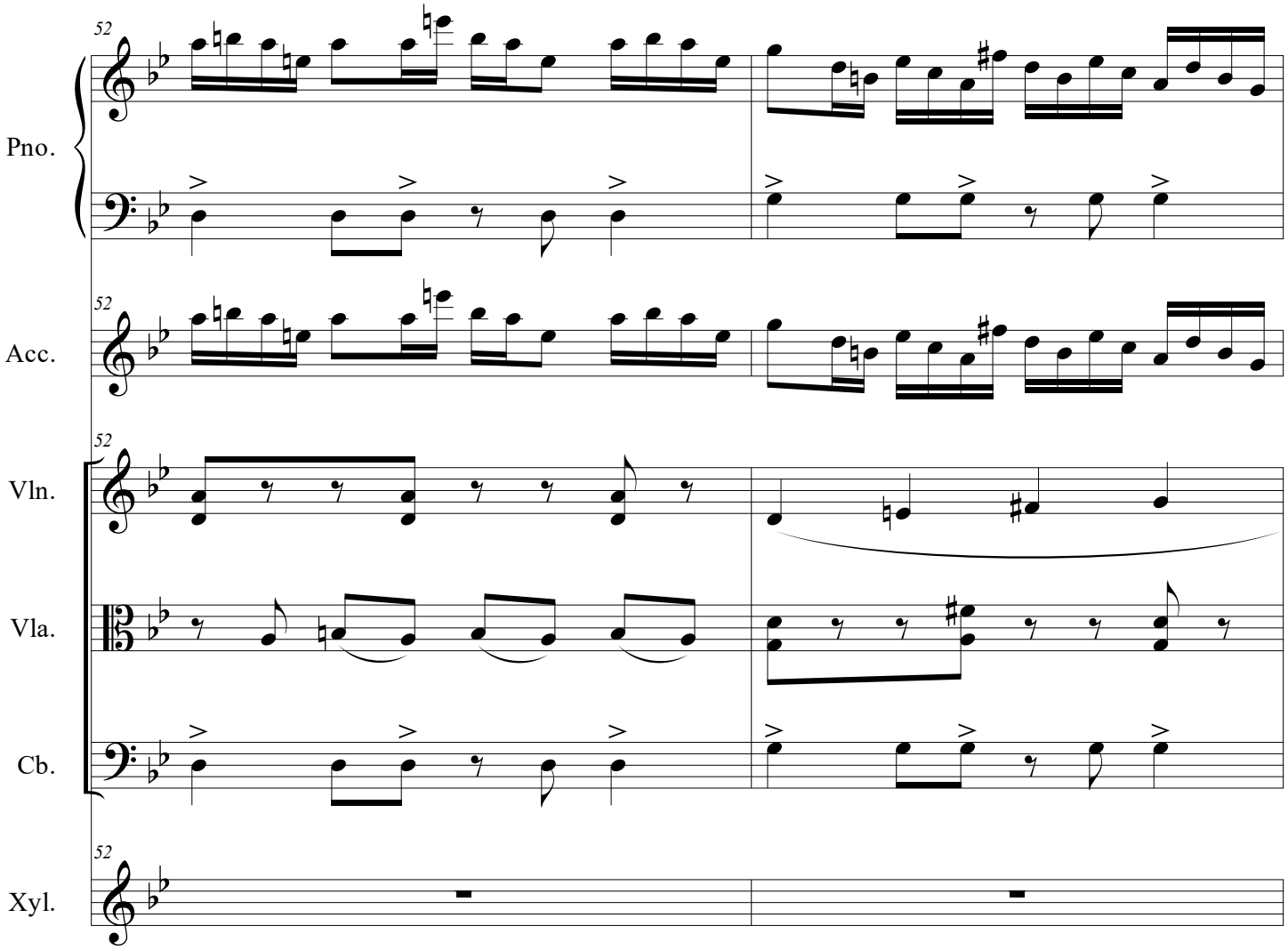

39
Pno.
39
Acc.
39
Vln.
Vla.
Cb.
39
Xyl.

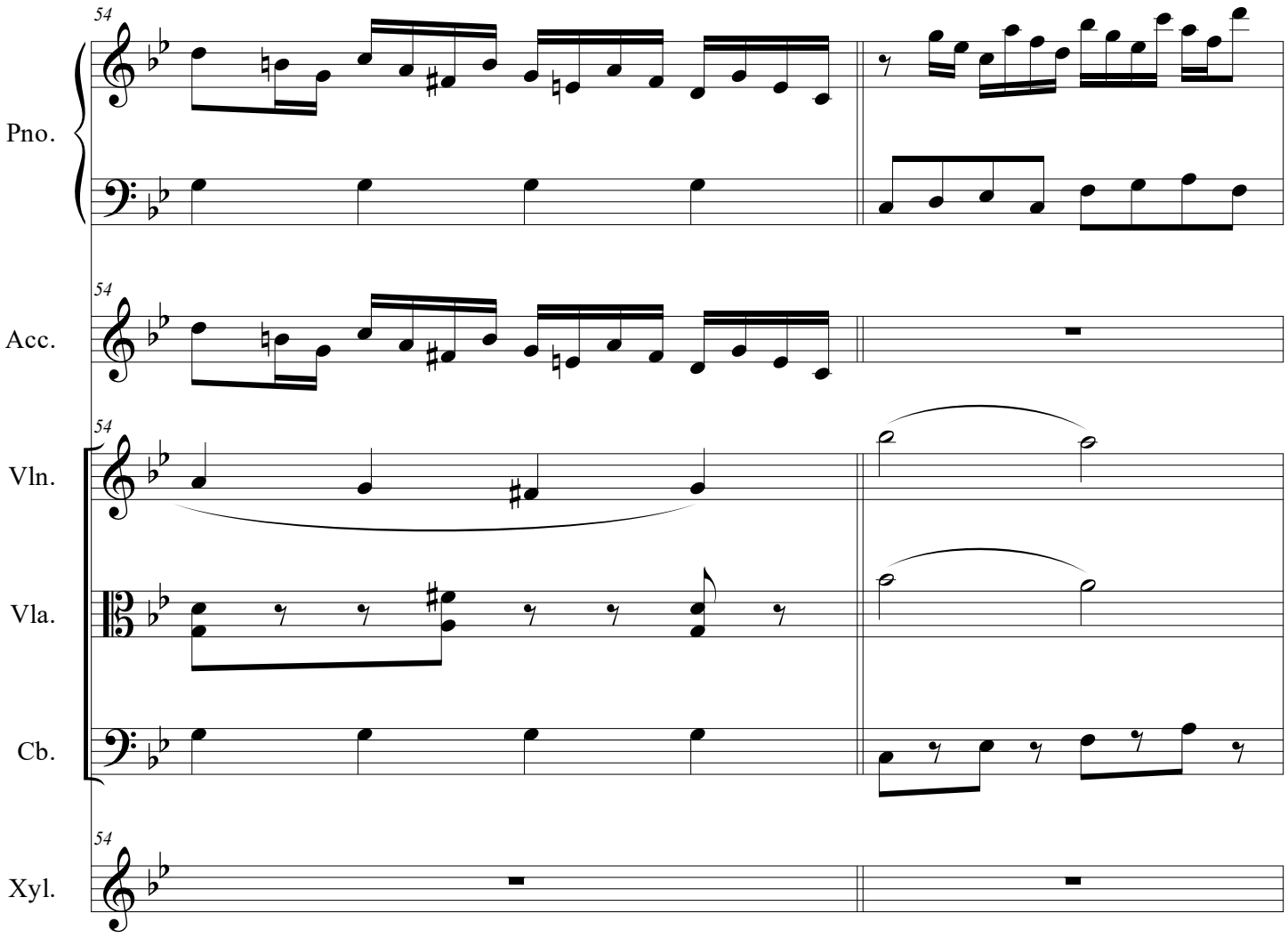

42
Pno.
42
Acc.
42
Vln.
Vla.
Cb.
42
Xyl.

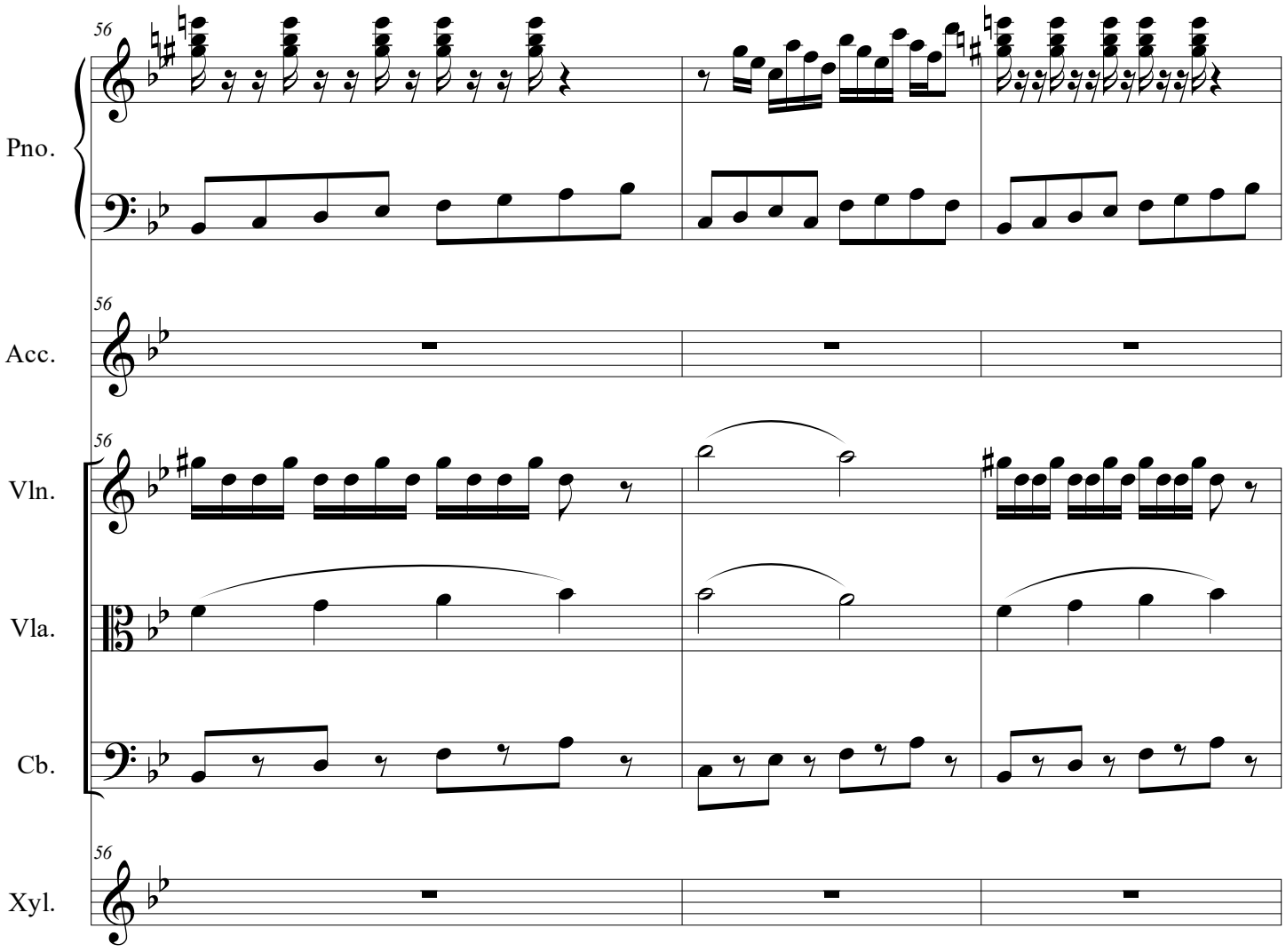

45
Pno.
45
Acc.
45
Vln.
Vla.
Cb.
45
Xyl.

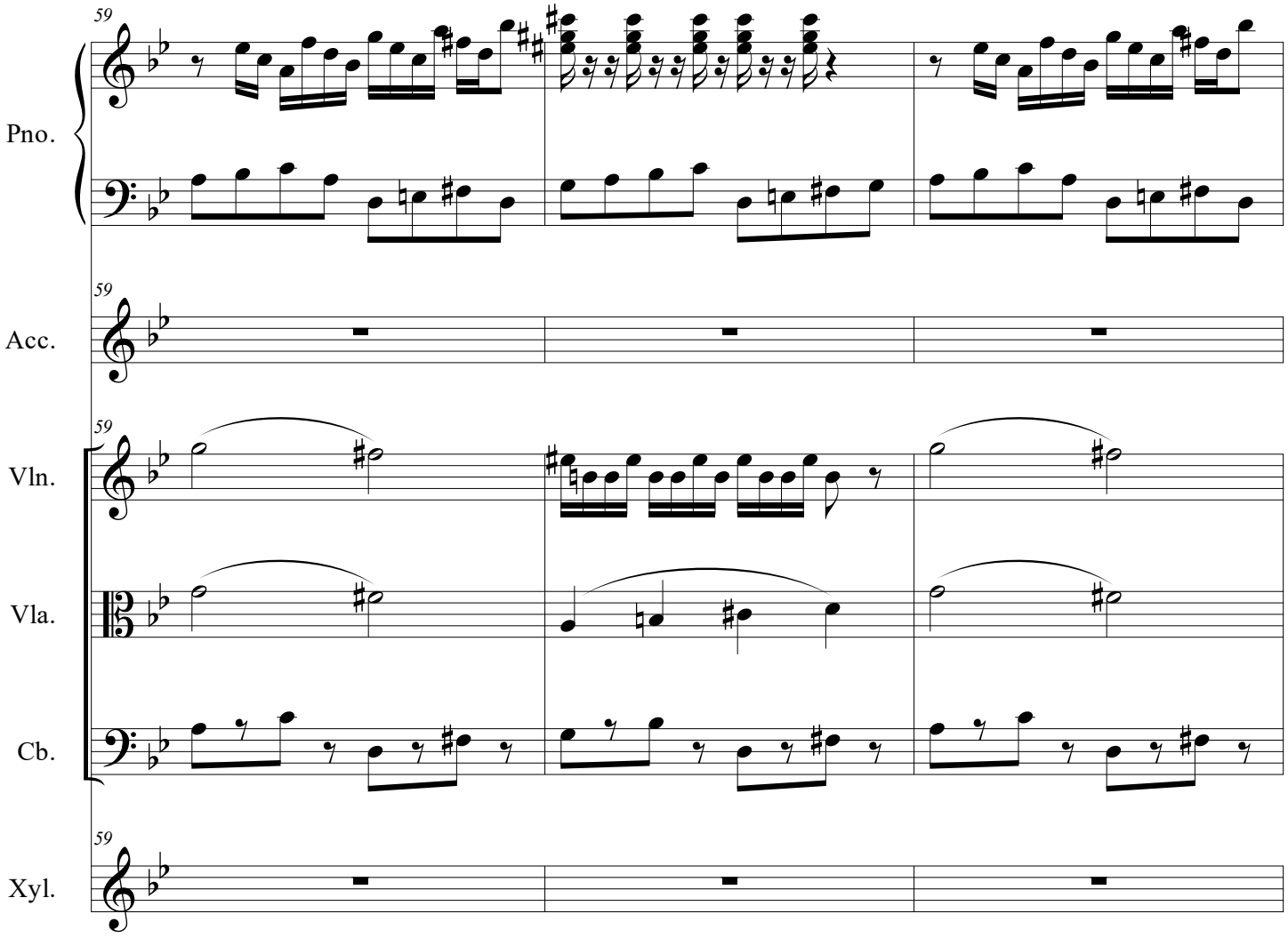

48
Pno.
48
Acc.
48
Vln.
Vla.
Cb.
48
Xyl.

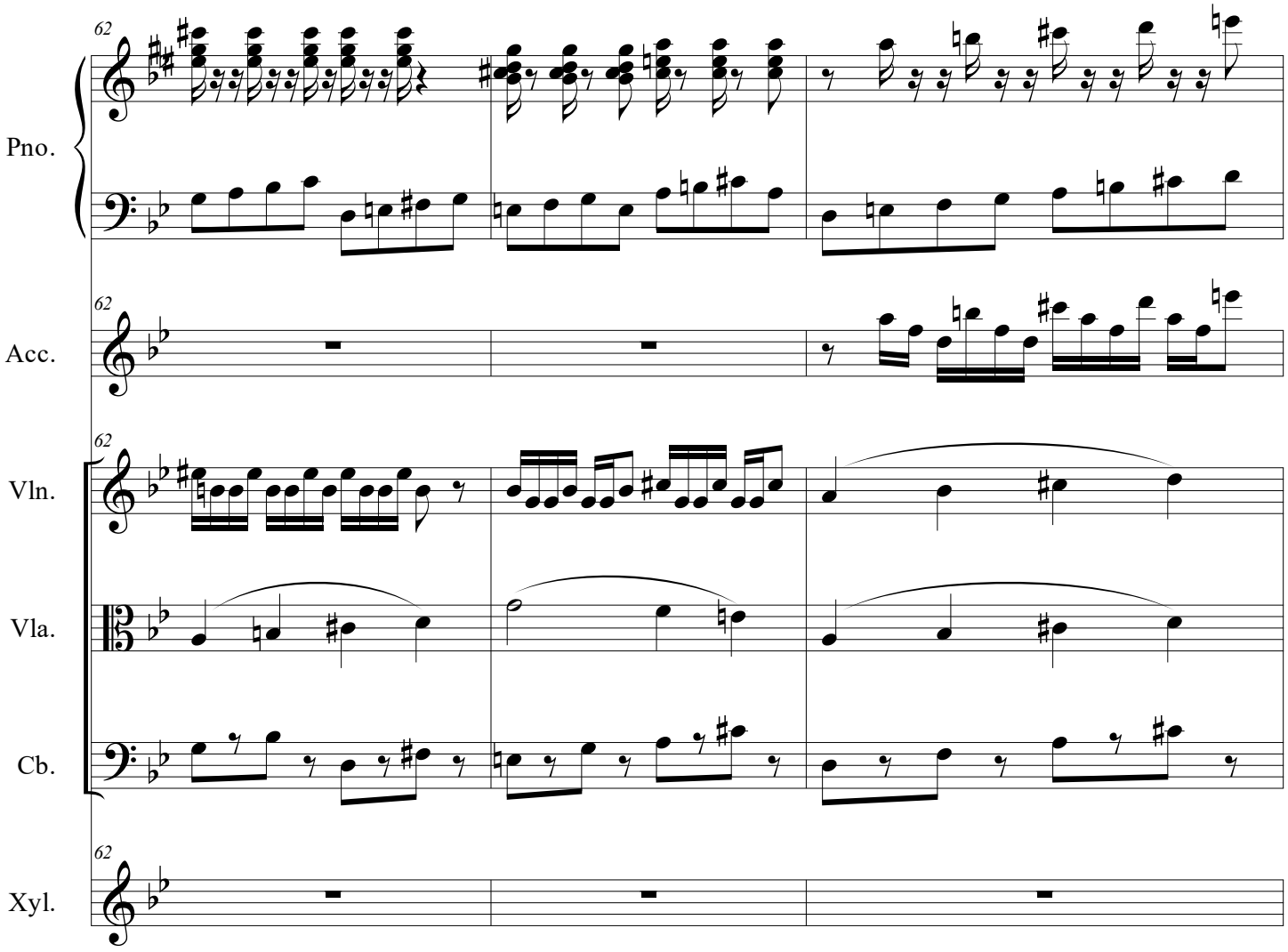

50
Pno.
50
Acc.
50
Vln.
Vla.
Cb.
50
Xyl.

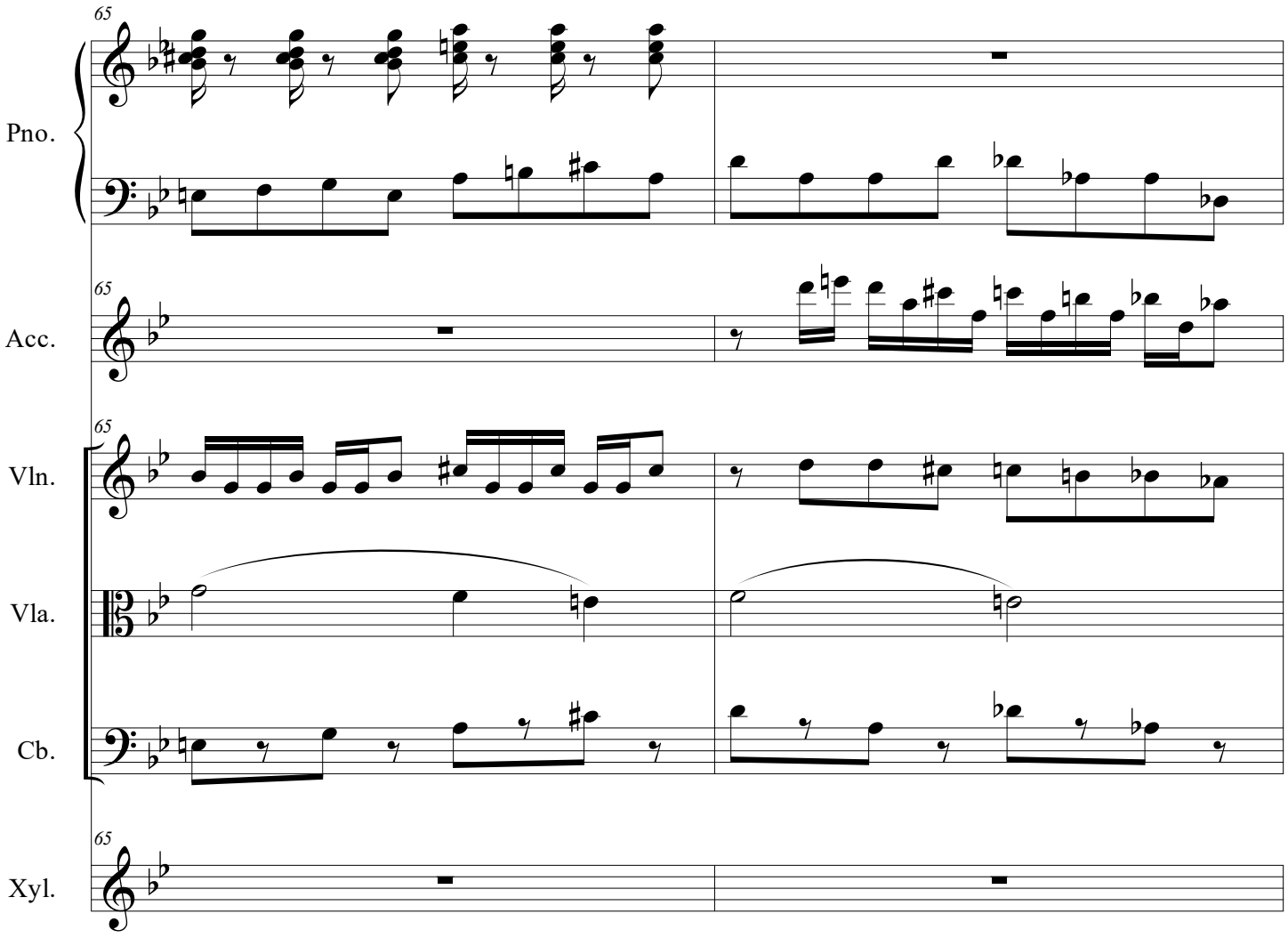

52
Pno.
52
Acc.
52
Vln.
Vla.
Cb.
52
Xyl.

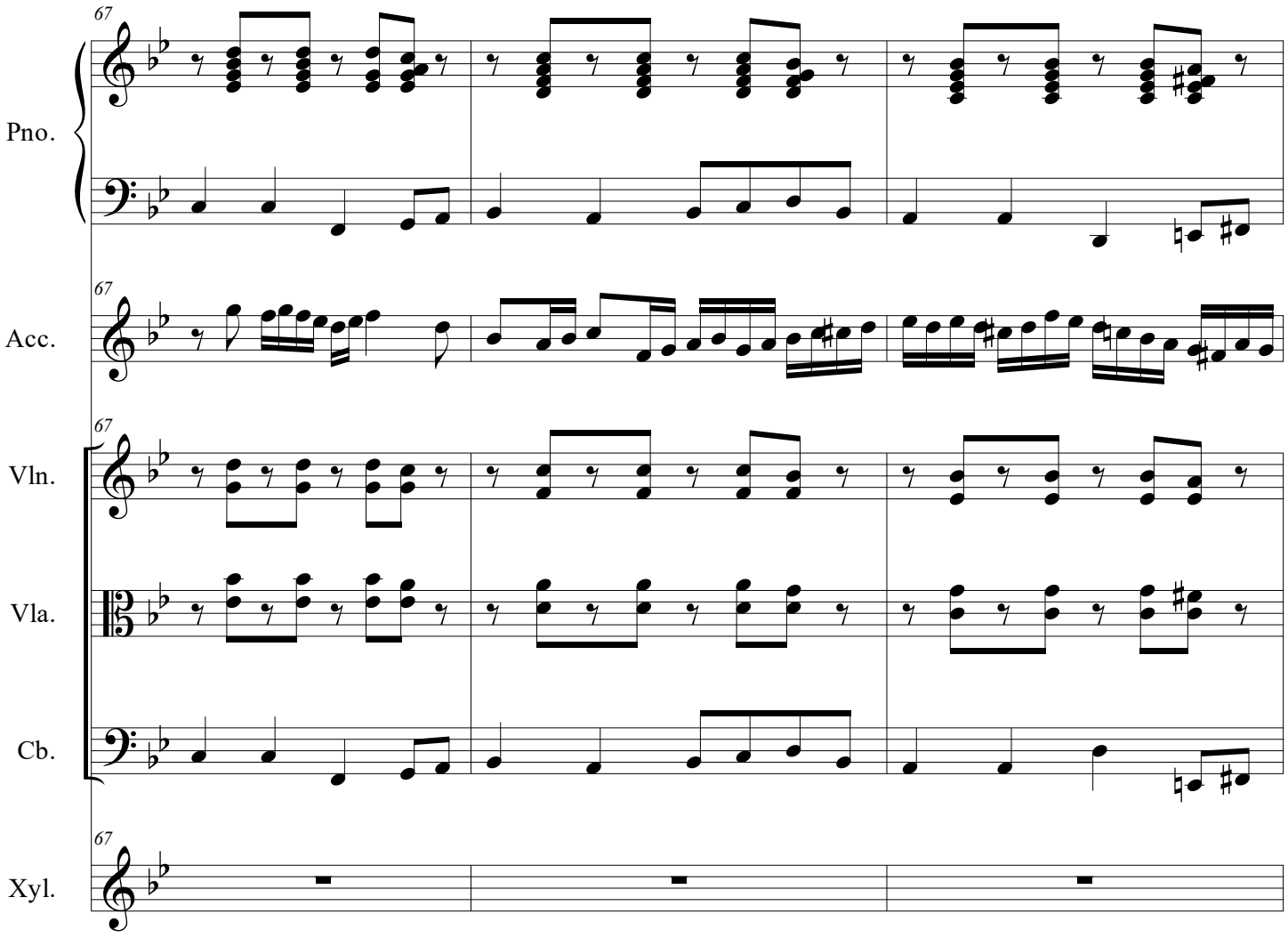

54
Pno.
54
Acc.
54
Vln.
Vla.
Cb.
54
Xyl.

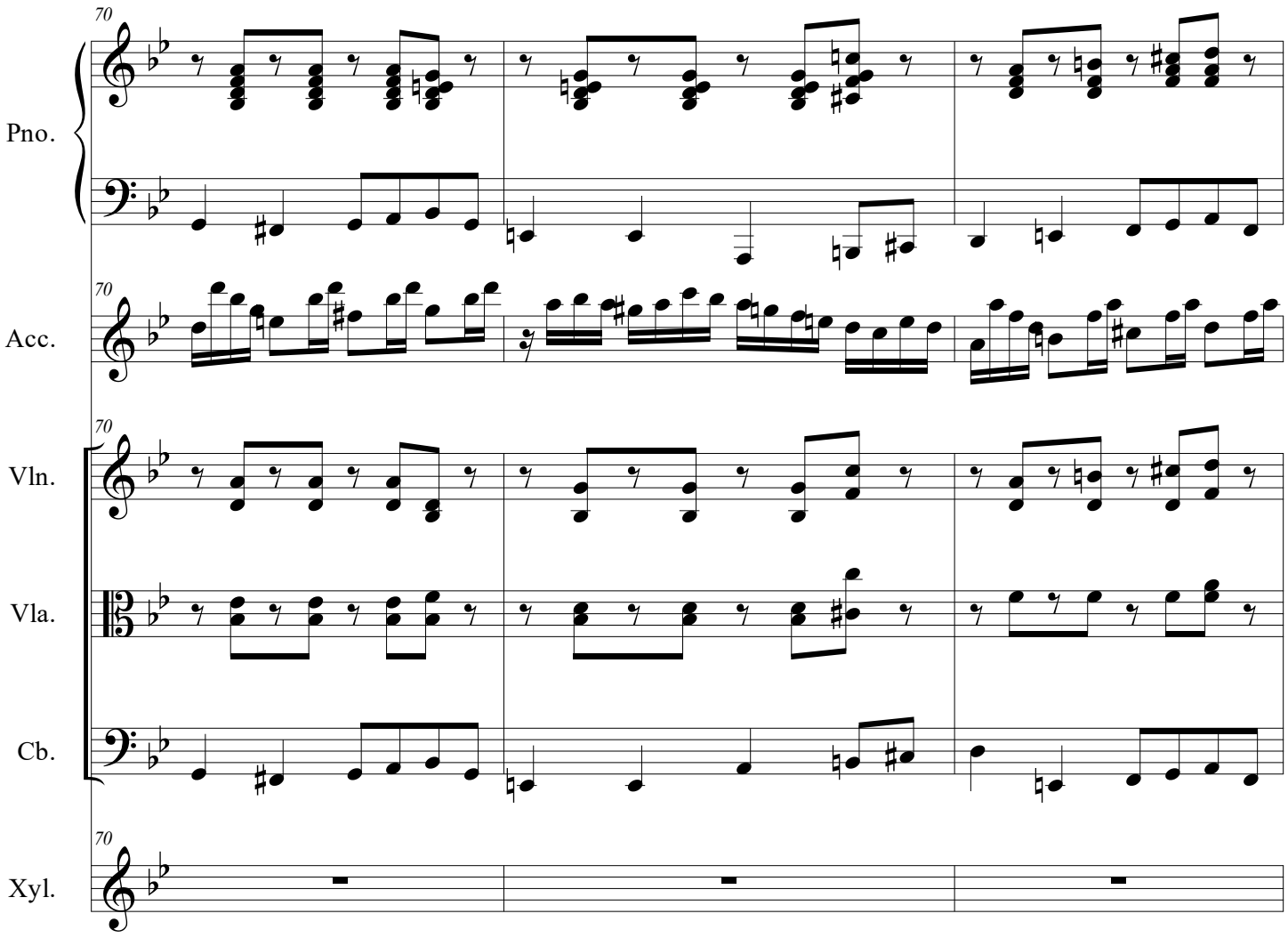

56
Pno.
56
Acc.
56
Vln.
Vla.
Cb.
56
Xyl.

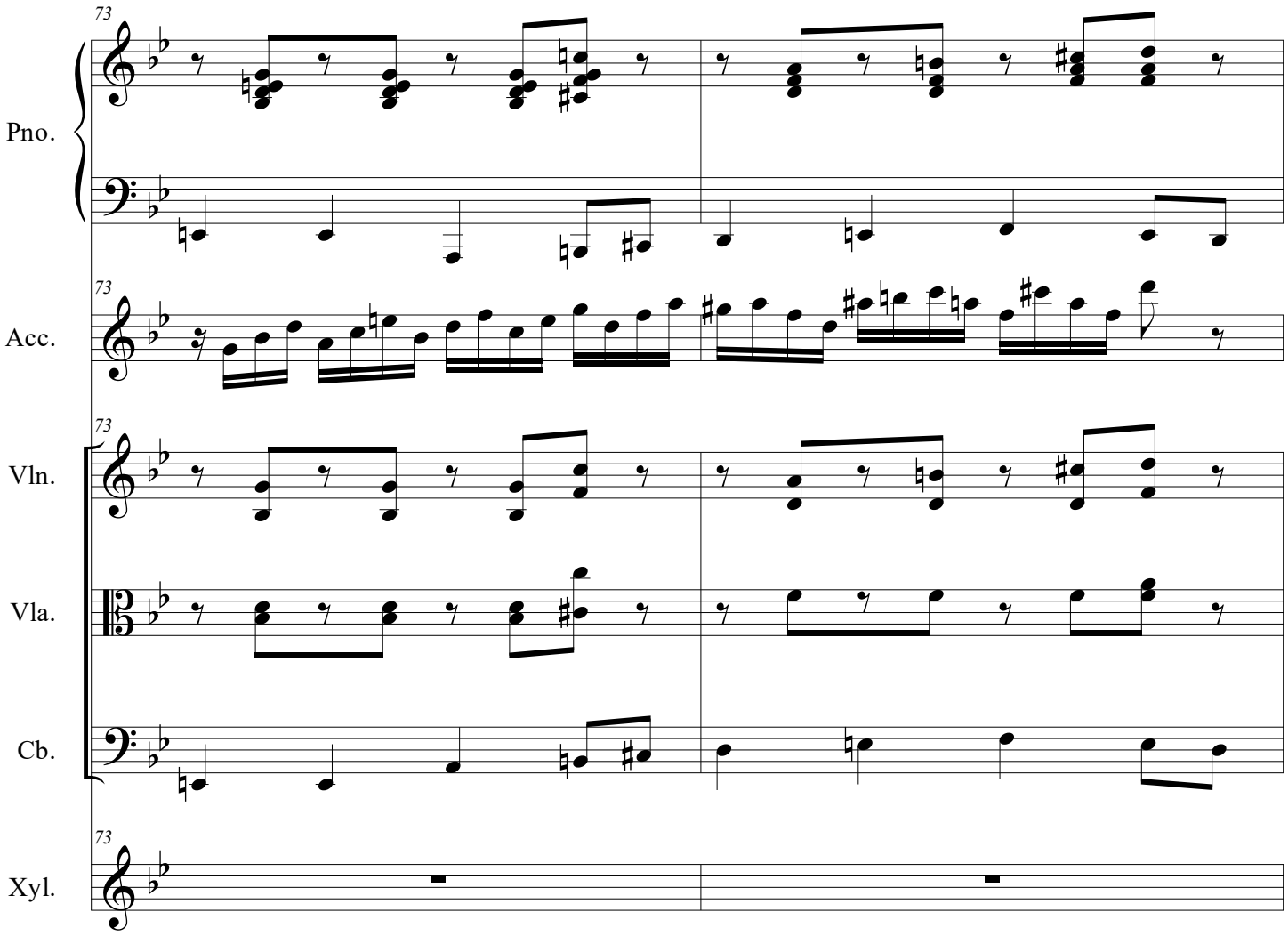

59
Pno.
59
Acc.
59
Vln.
Vla.
Cb.
59
Xyl.

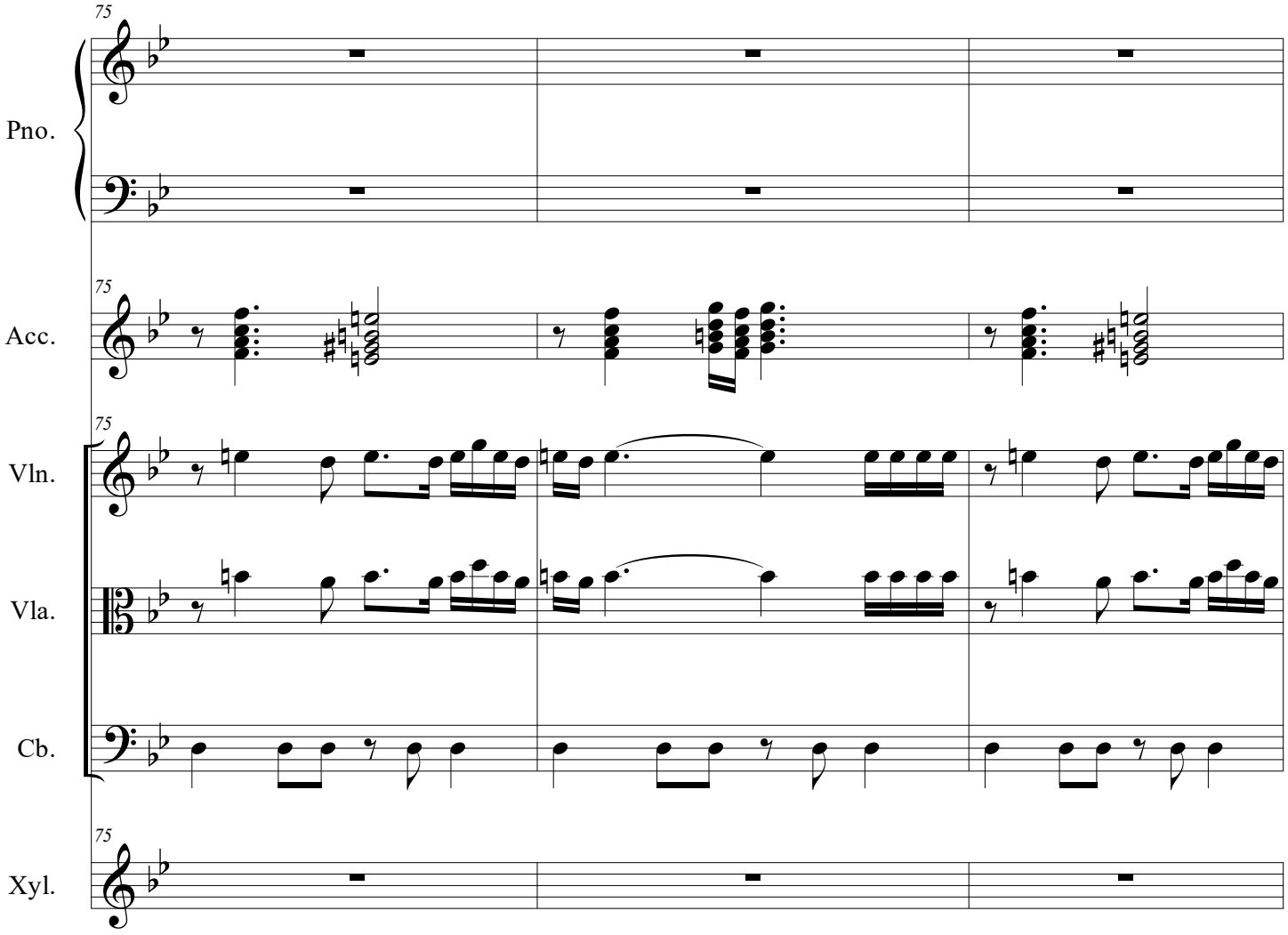

62
Pno.
62
Acc.
62
Vln.
Vla.
Cb.
62
Xyl.

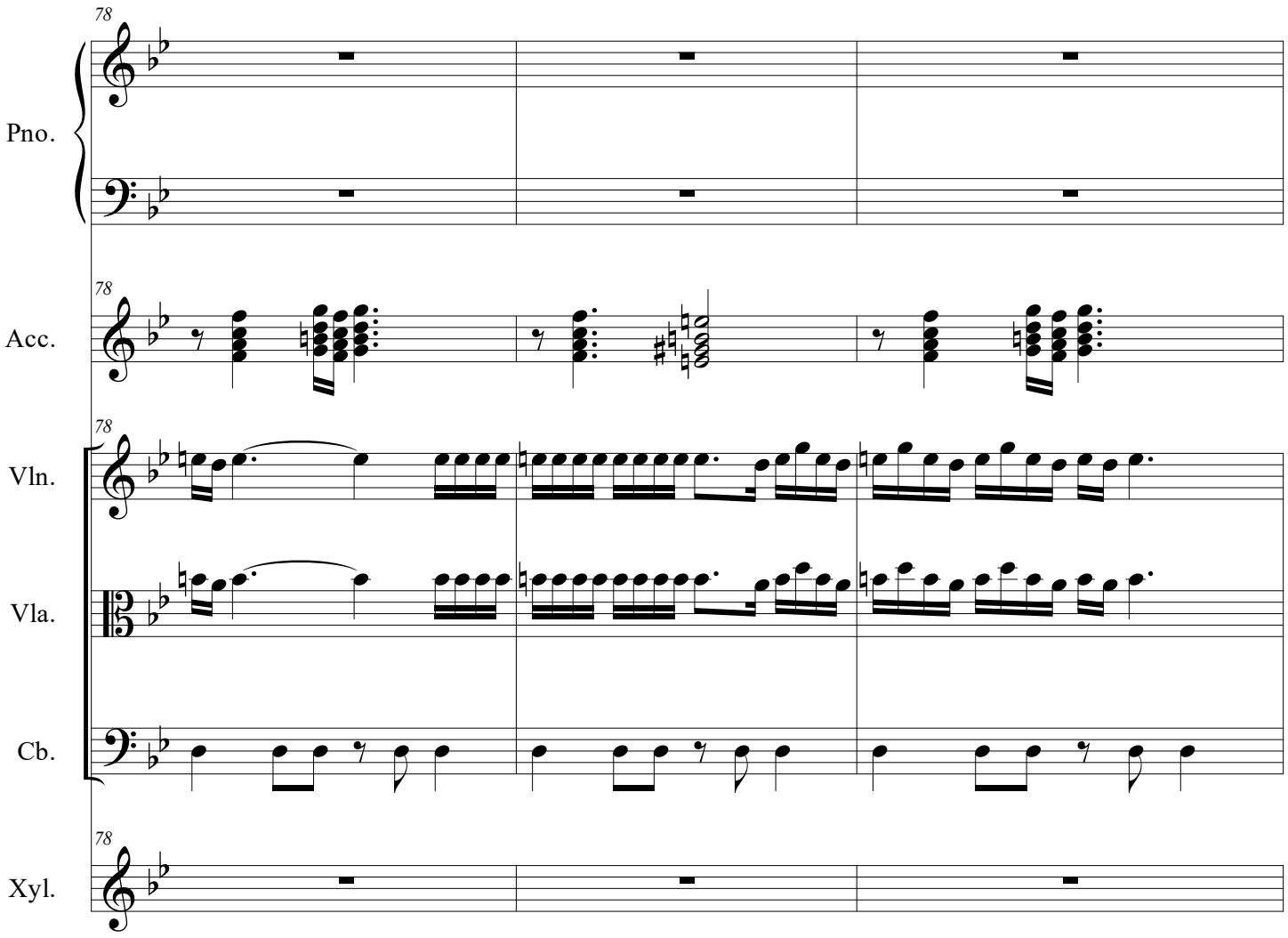

65
Pno.
65
Acc.
65
Vln.
Vla.
Cb.
65
Xyl.

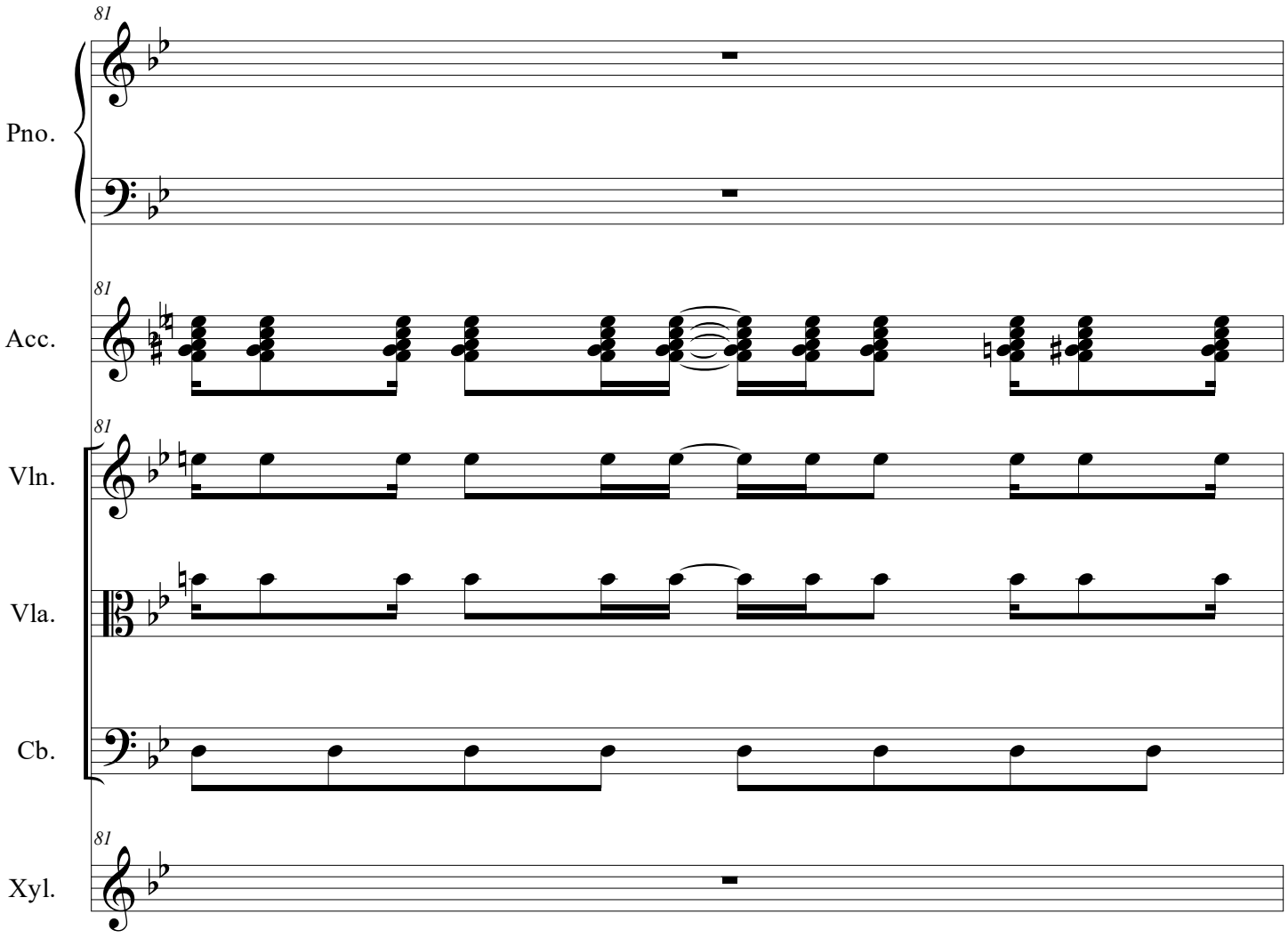

67
Pno.
67
Acc.
67
Vln.
Vla.
Cb.
67
Xyl.

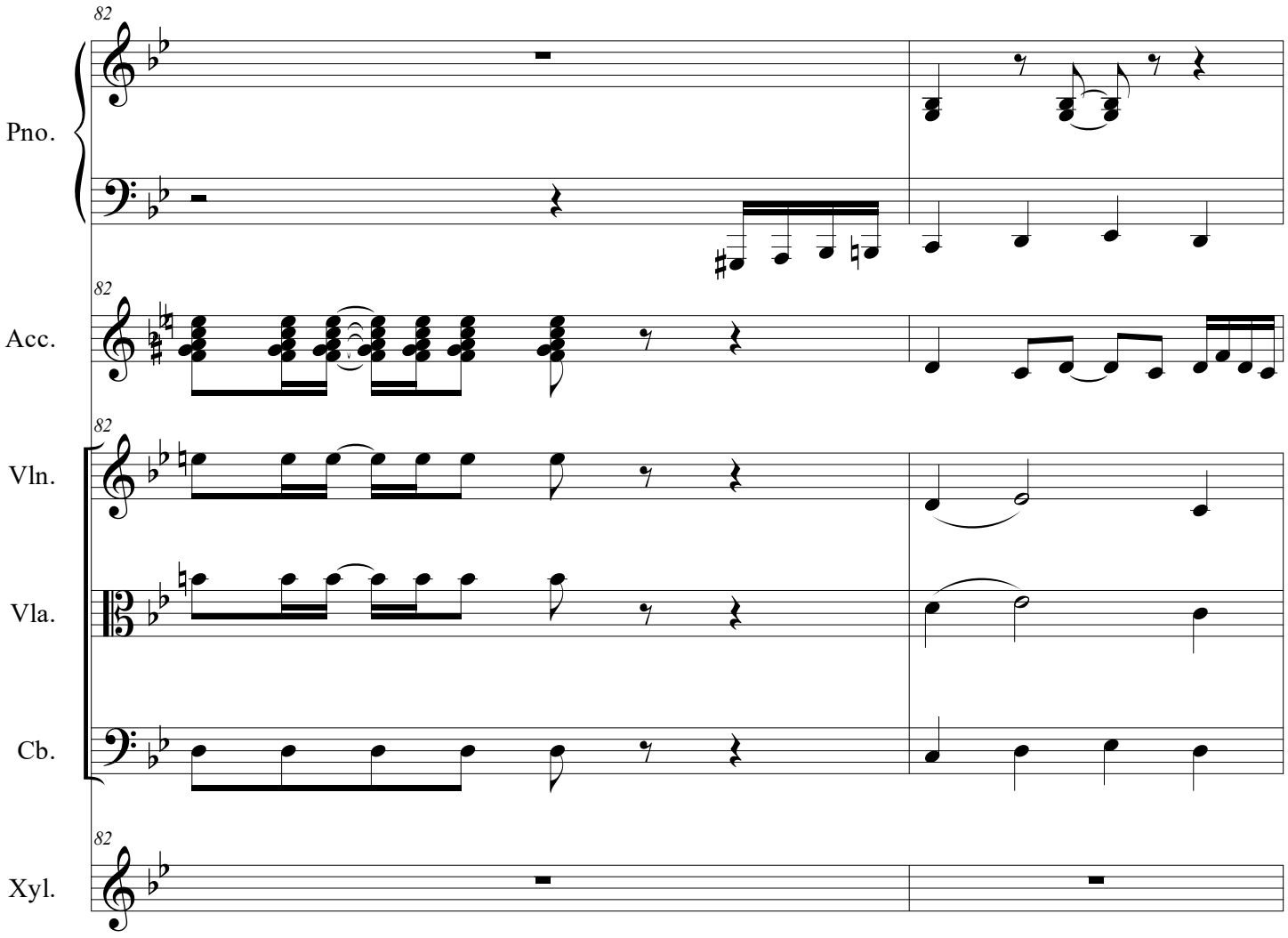

70
Pno.
70
Acc.
70
Vln.
Vla.
Cb.
70
Xyl.

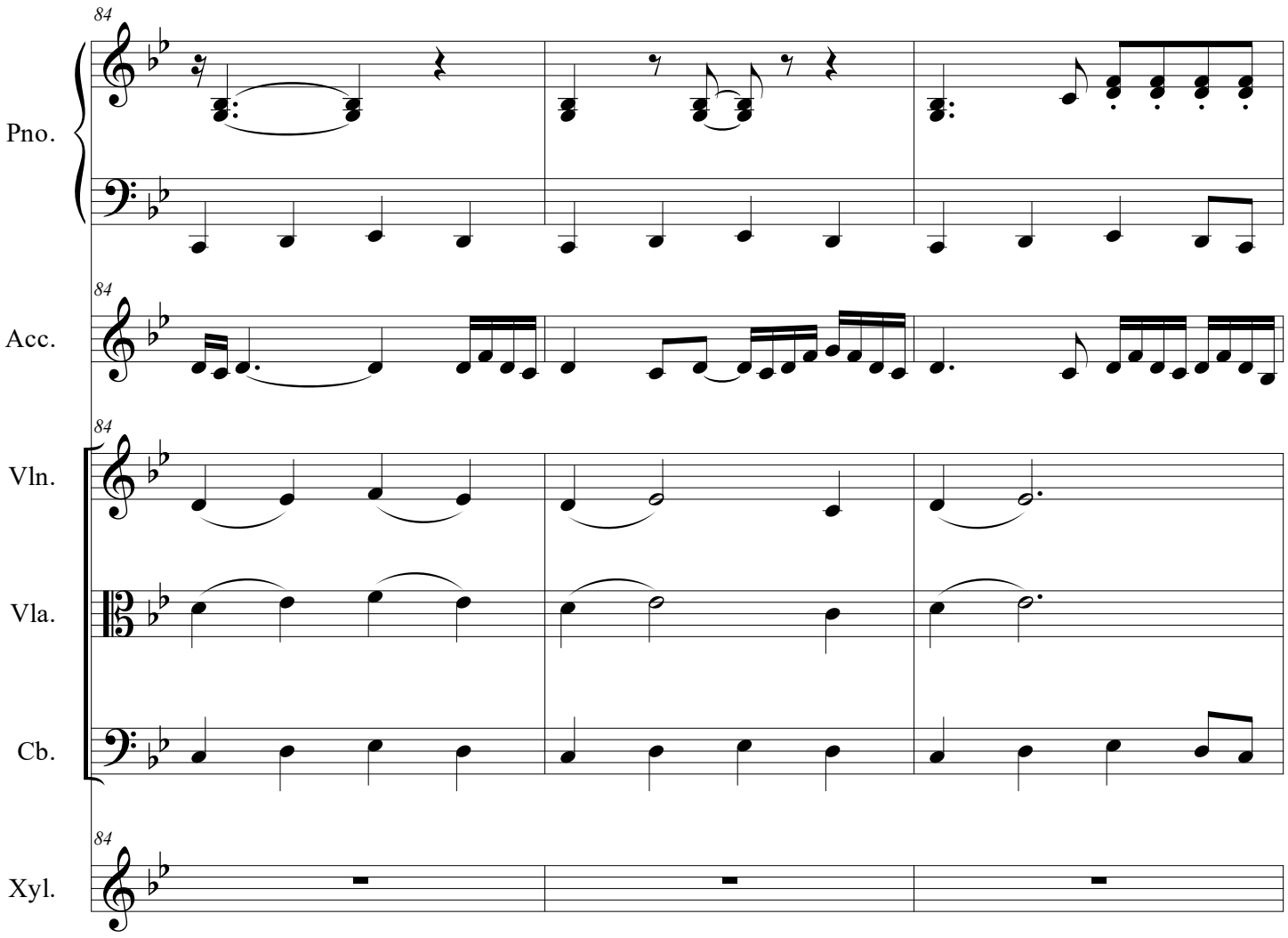

73
Pno.
73
Acc.
73
Vln.
Vla.
Cb.
73
Xyl.

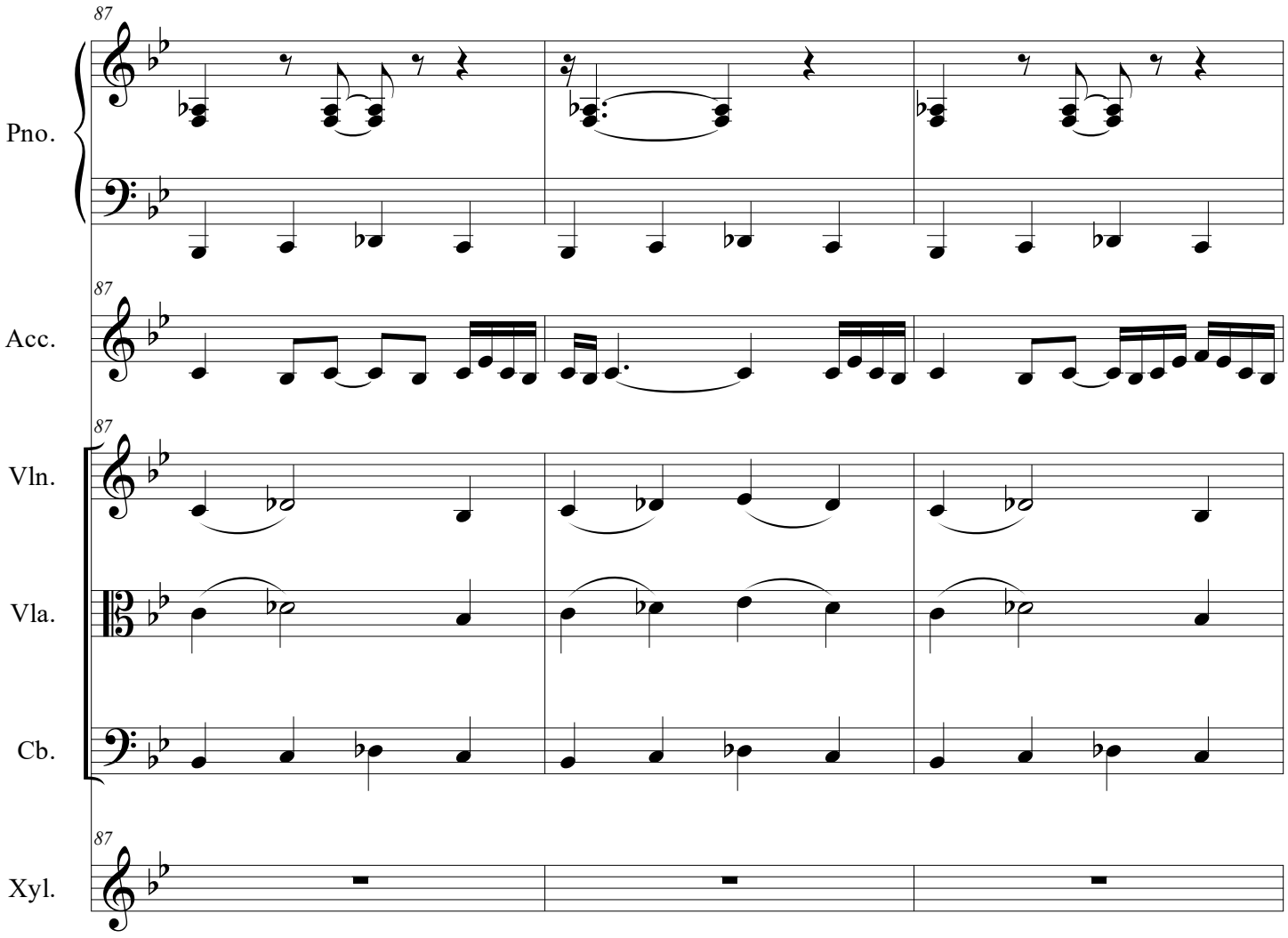

75
Pno.
75
Acc.
75
Vln.
Vla.
Cb.
75
Xyl.

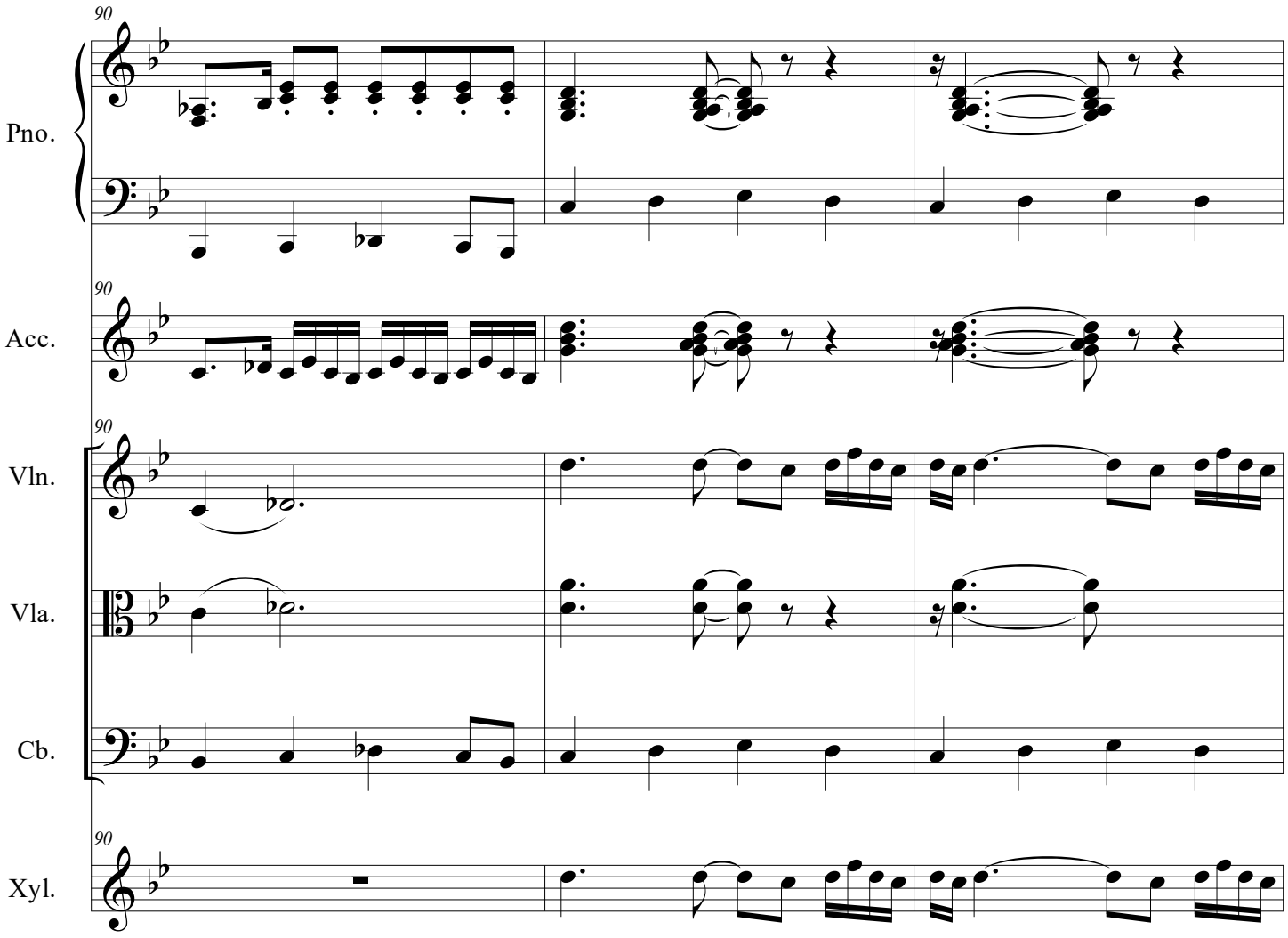

78
Pno.
78
Acc.
78
Vln.
Vla.
Cb.
78
Xyl.

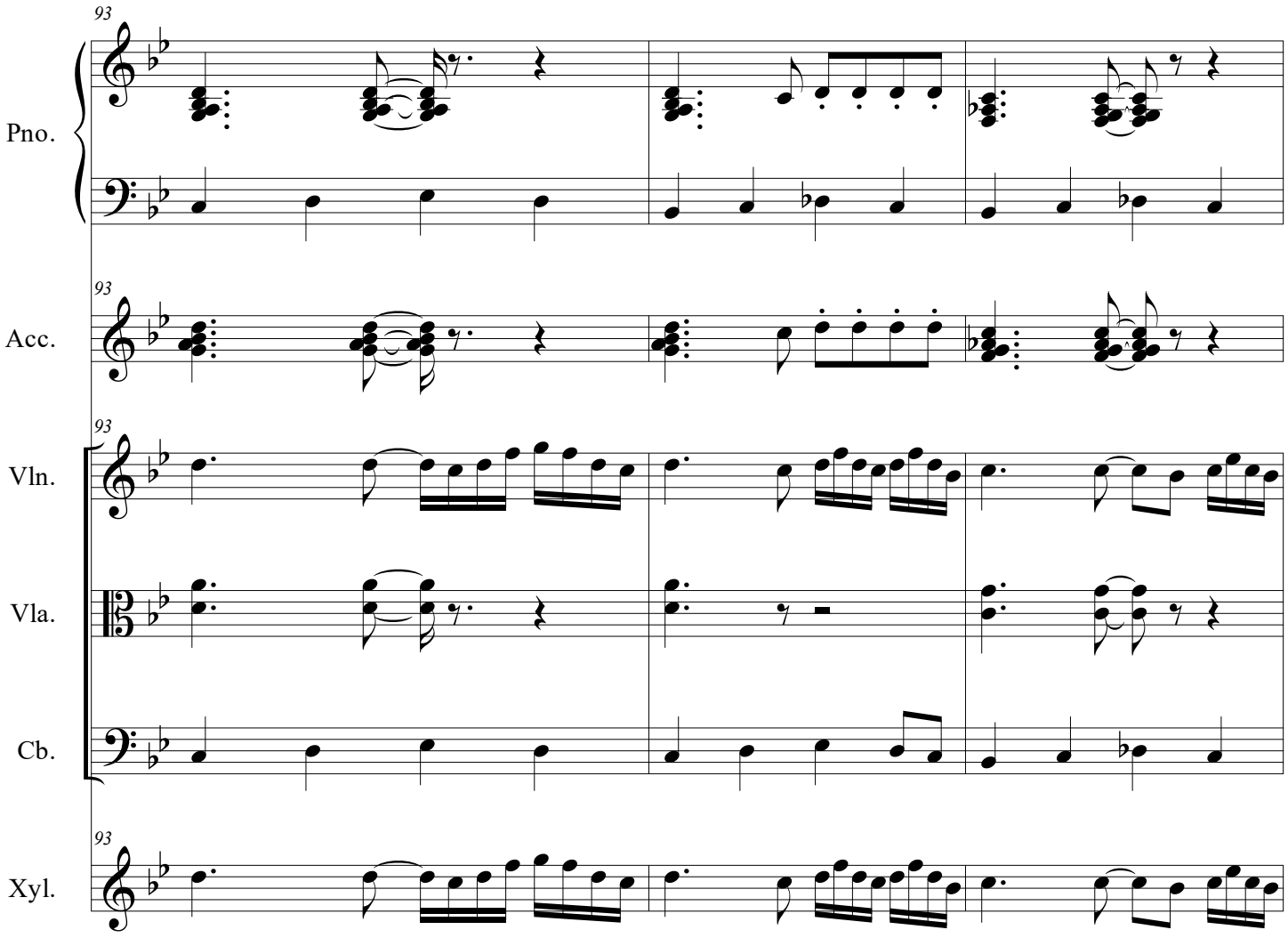

81
Pno.
81
Acc.
81
Vln.
Vla.
Cb.
81
Xyl.

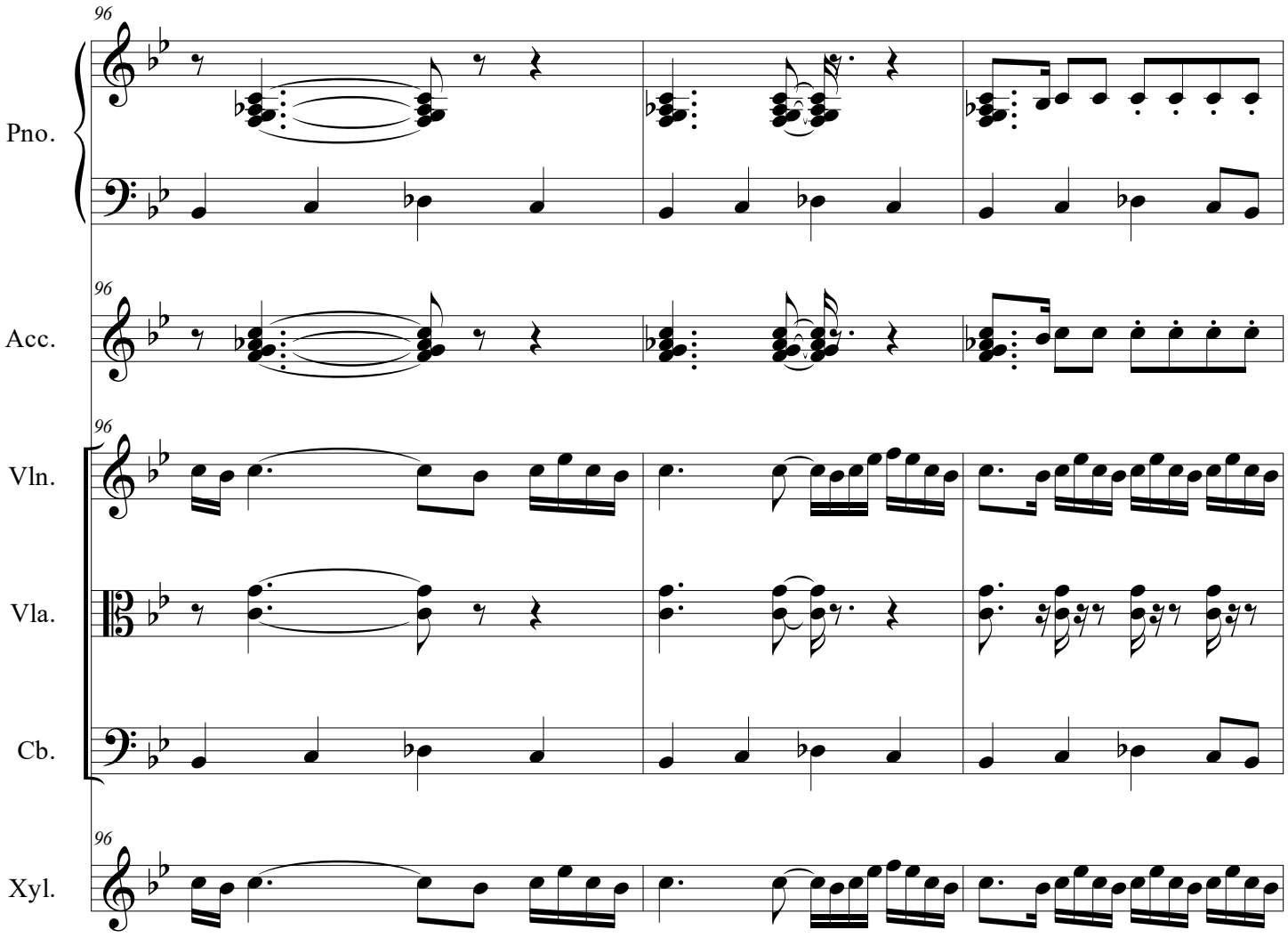

82
Pno.
82
Acc.
82
Vln.
Vla.
Cb.
82
Xyl.

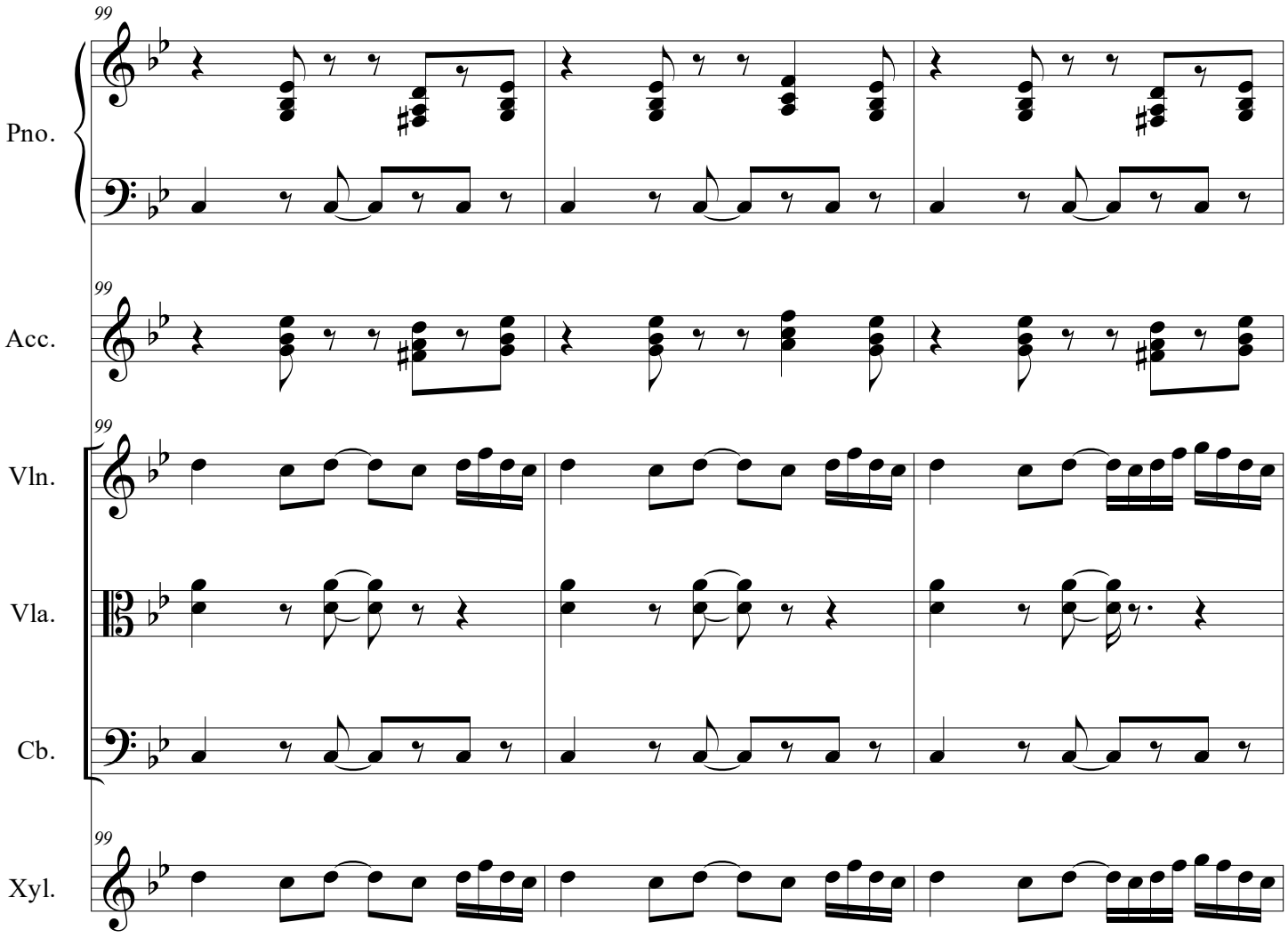

84
Pno.
84
Acc.
84
Vln.
Vla.
Cb.
84
Xyl.

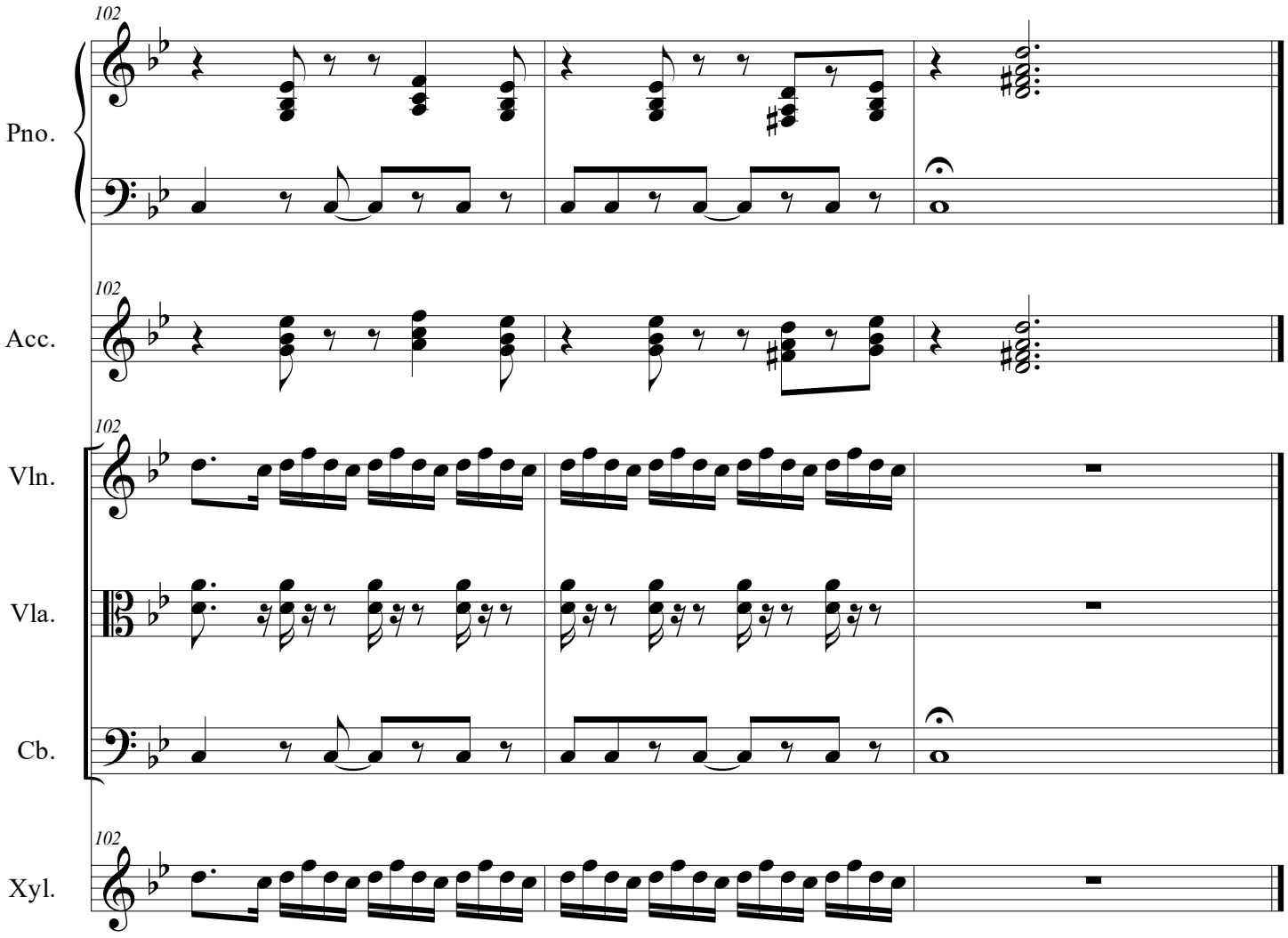

87
Pno.
87
Acc.
87
Vln.
Vla.
Cb.
87
Xyl.


90
Pno.
90
Acc.
90
Vln.
Vla.
Cb.
90
Xyl.


93
Pno.
93
Acc.
93
Vln.
Vla.
Cb.
93
Xyl.

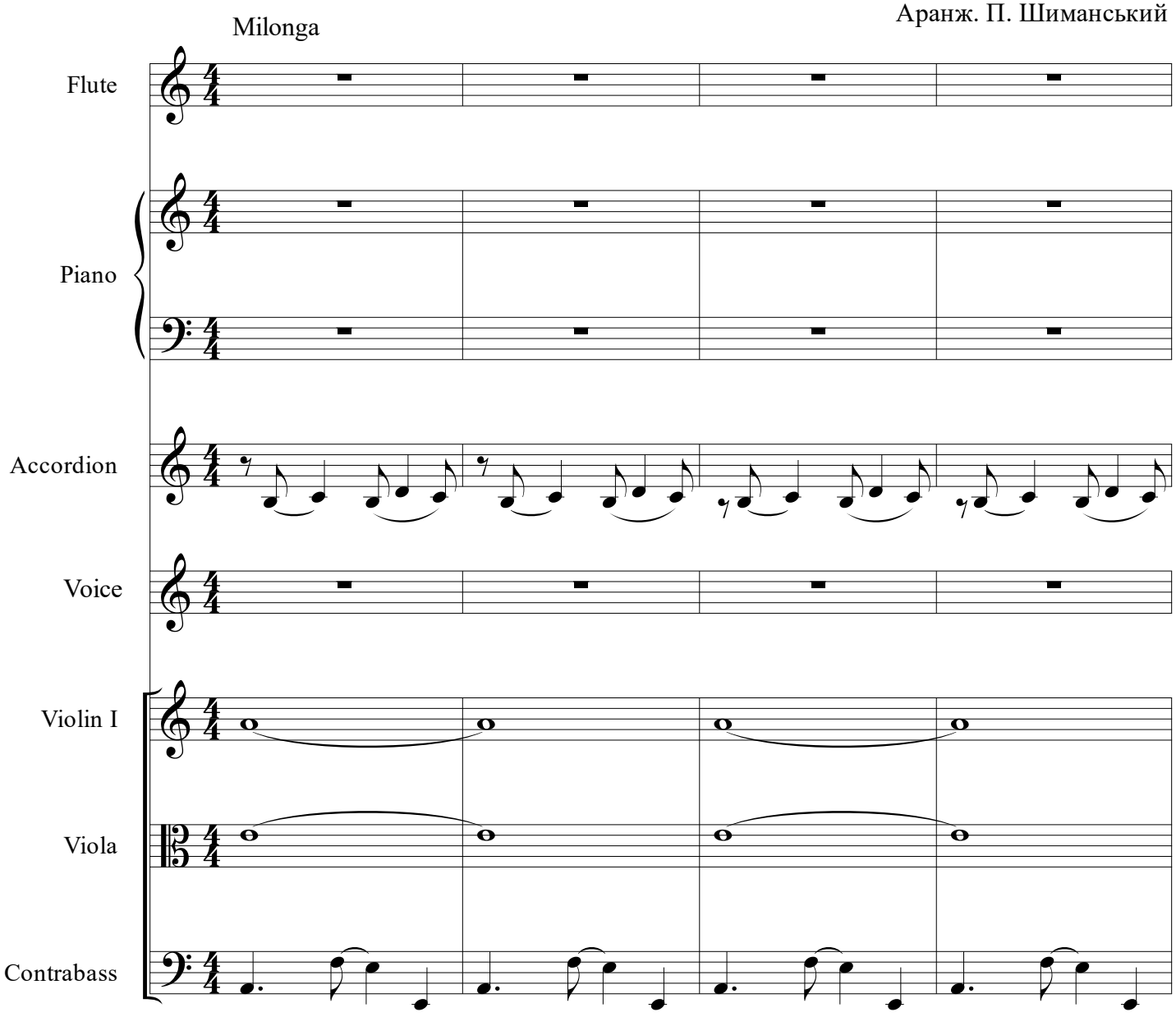

96
Pno.
96
Acc.
96
Vln.
Vla.
Cb.
96
Xyl.

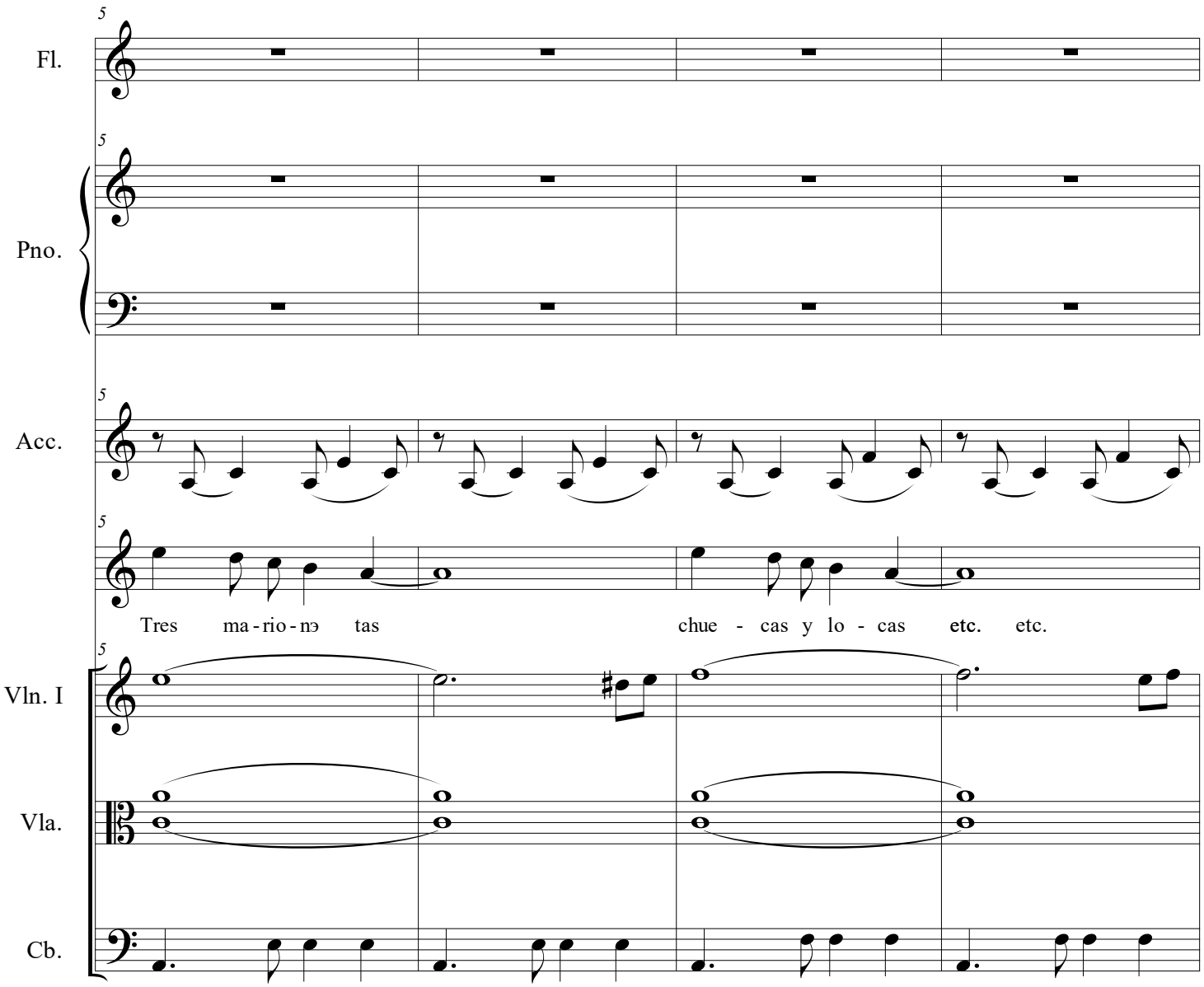

99
Pno.
99
Acc.
99
Vln.
Vla.
Cb.
99
Xyl.

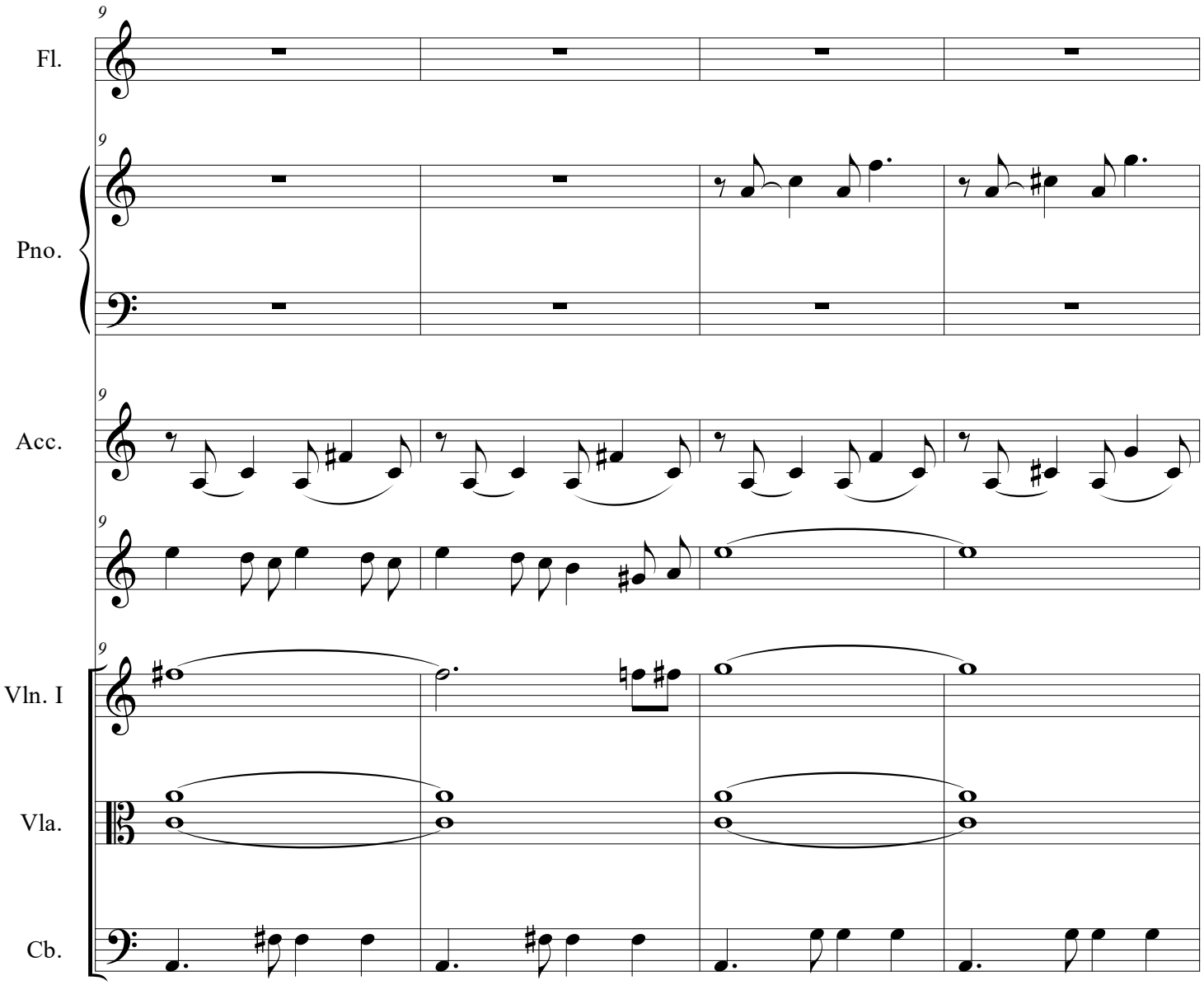

102
Pno.
Acc.
Vln.
Vla.
Cb.
Xyl.

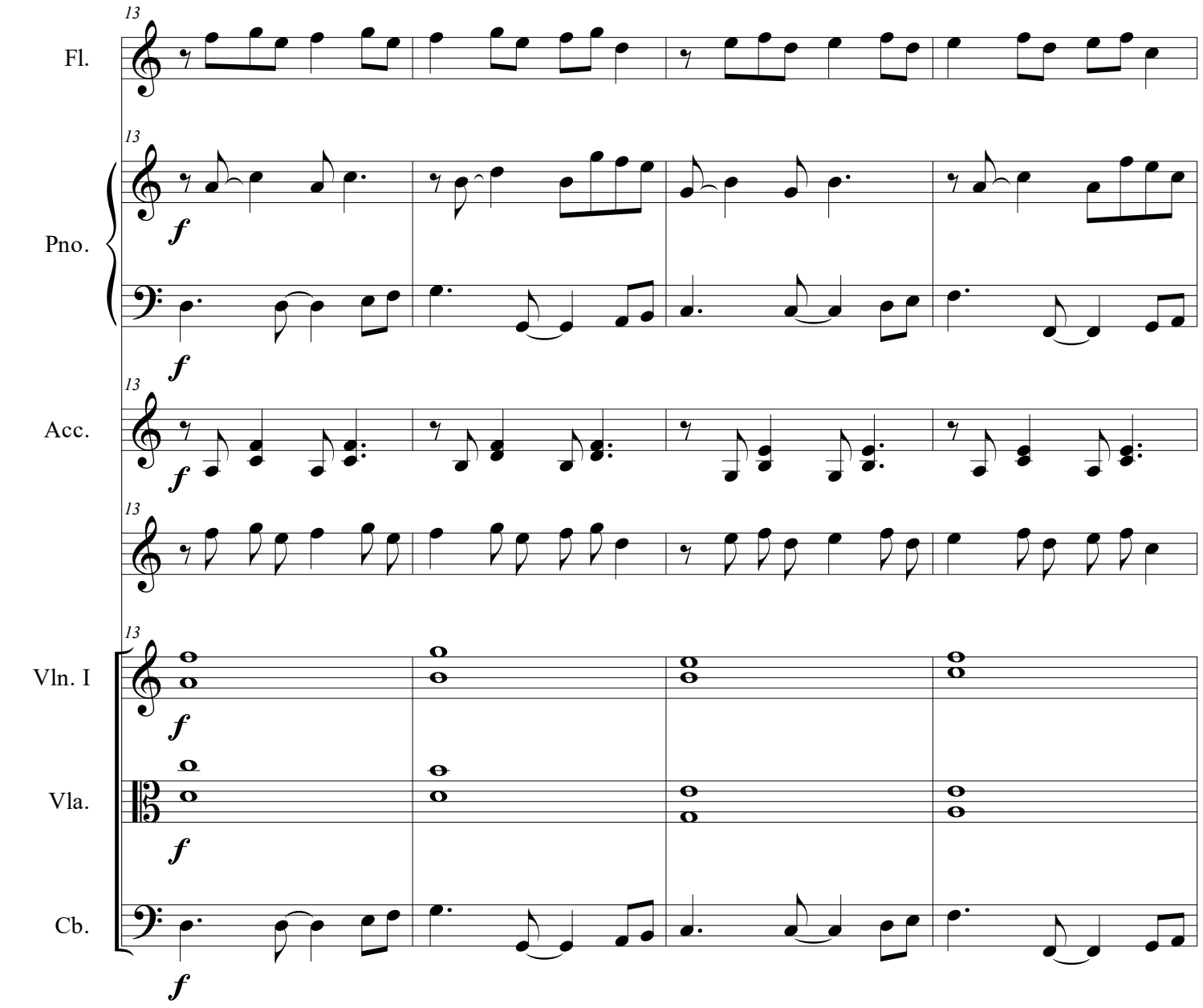
MILONGA DE LA ANUNCIACION

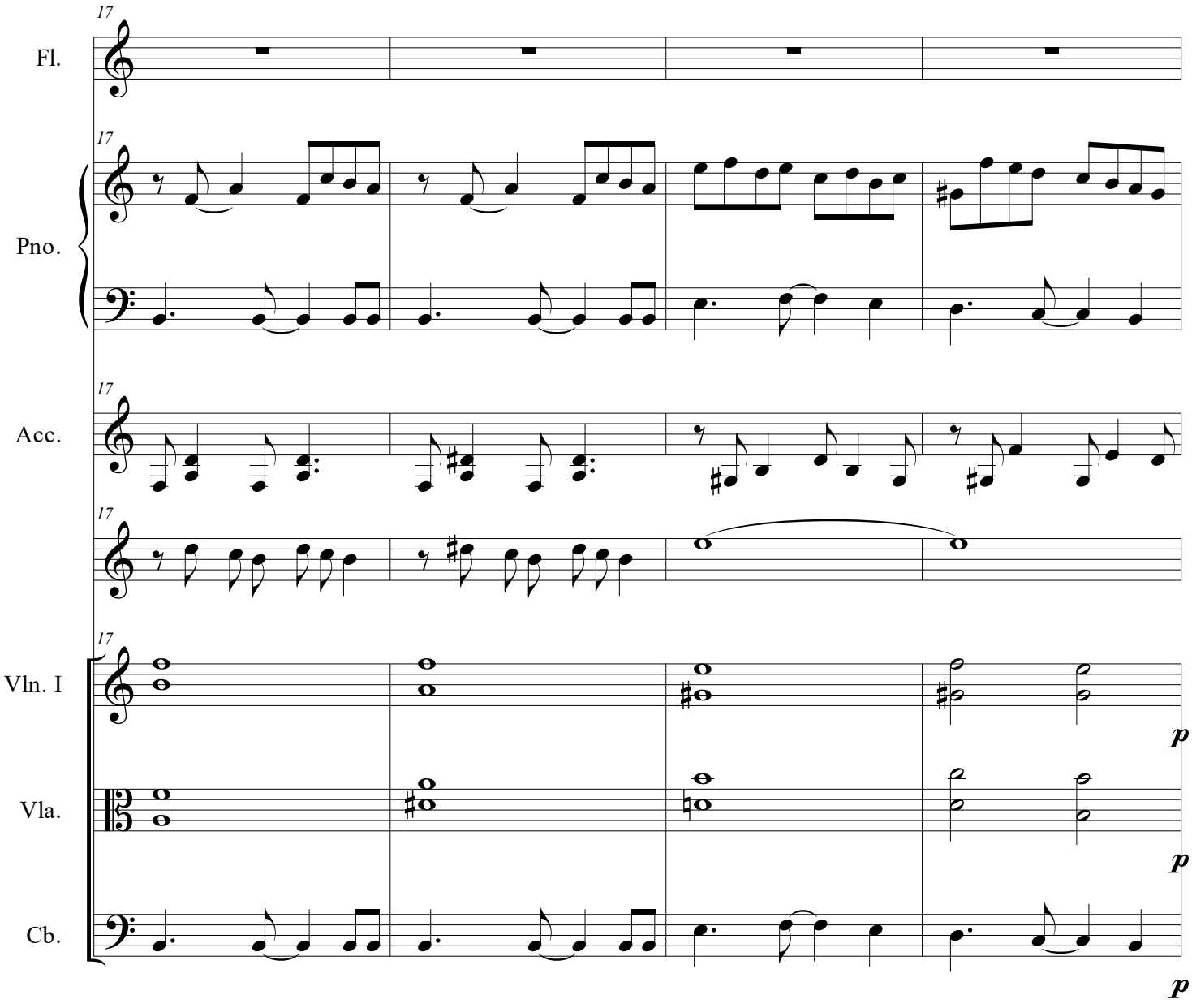
А. П'яццолла
Аранж. П. Шиманський

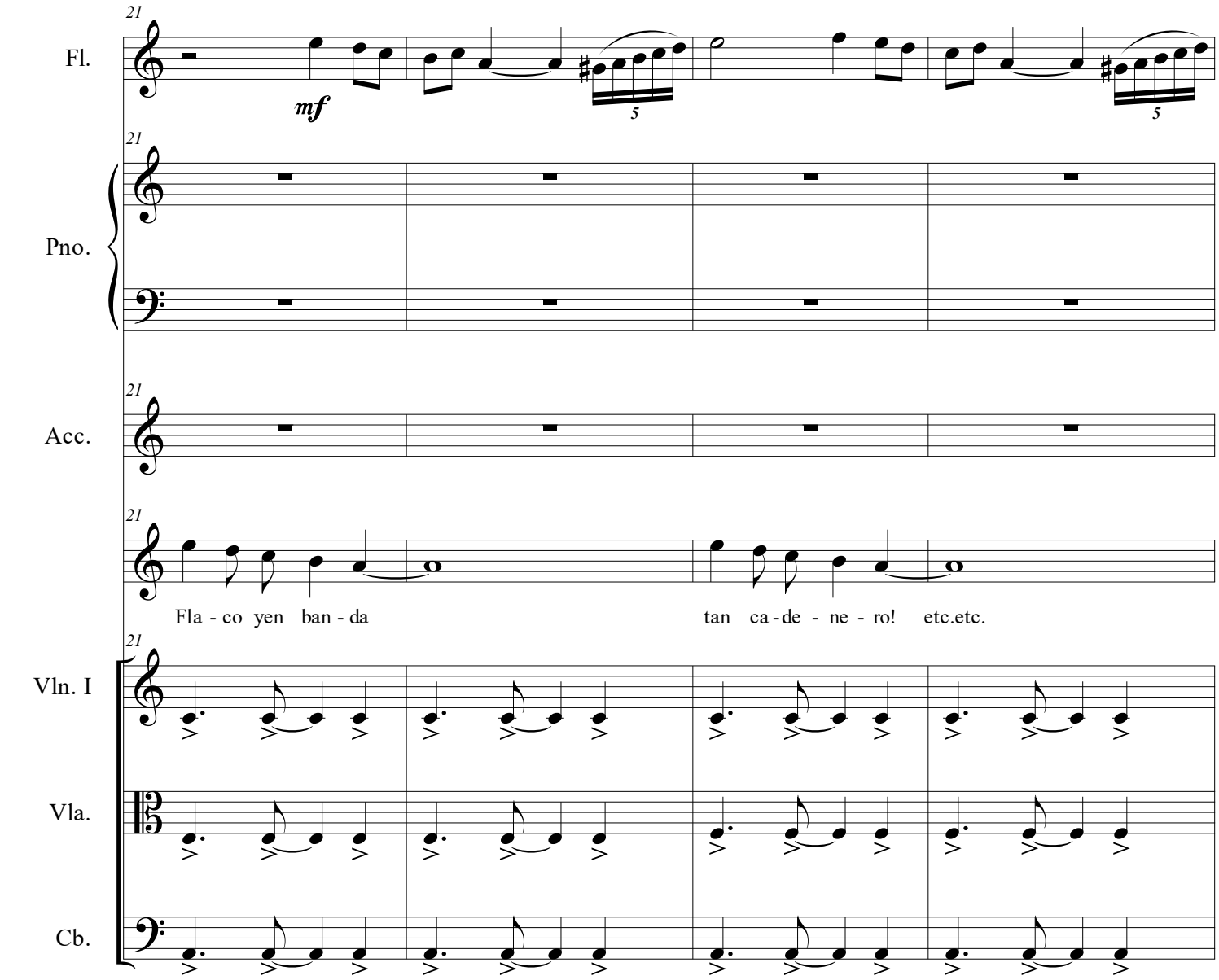


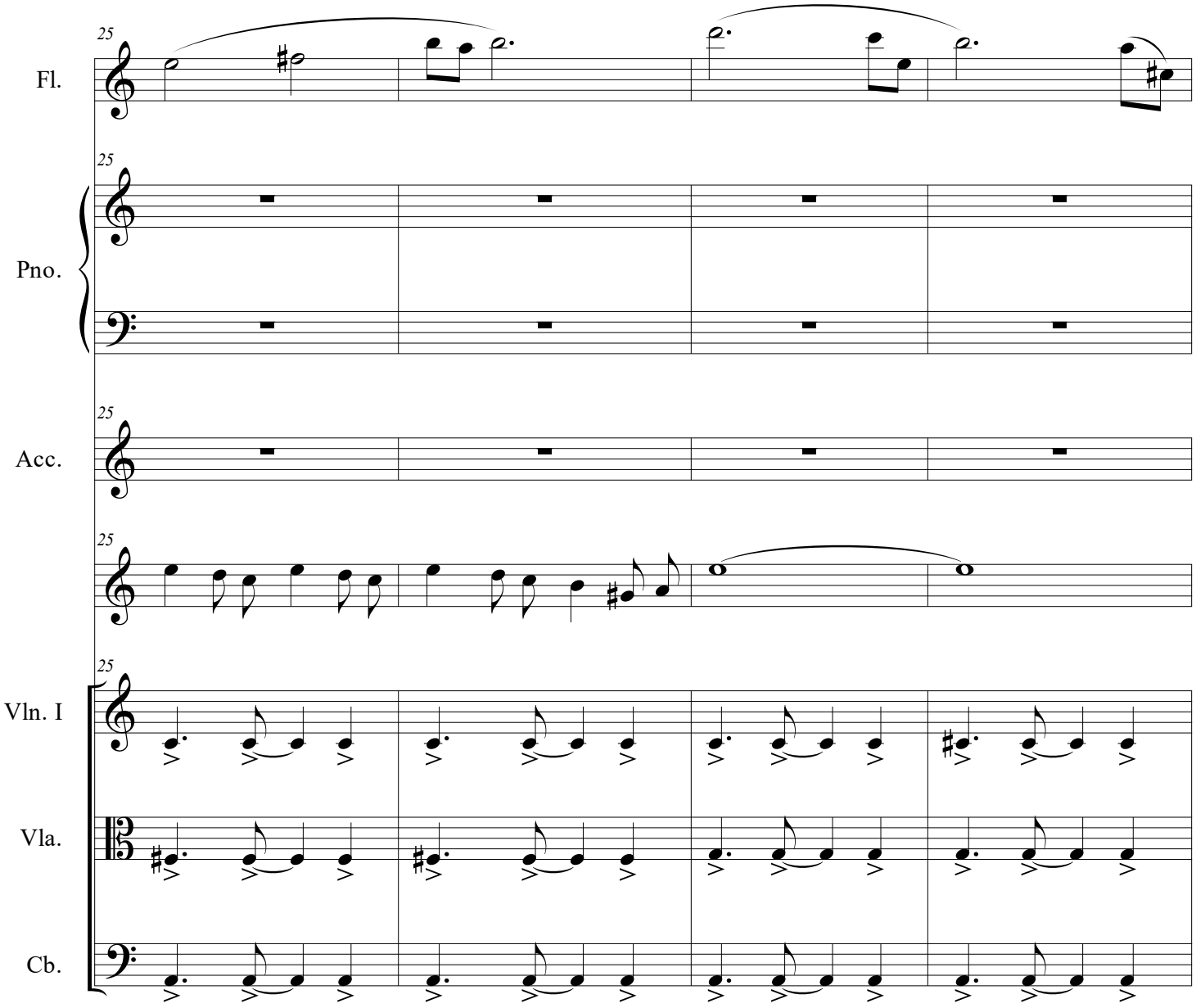

5
Fl.
5
Pno.
5
Acc.
5
Tres ma - rio - nɔ tas chue - cas y lo - cas etc. etc.
5
Vln. I
Vla.
Cb.

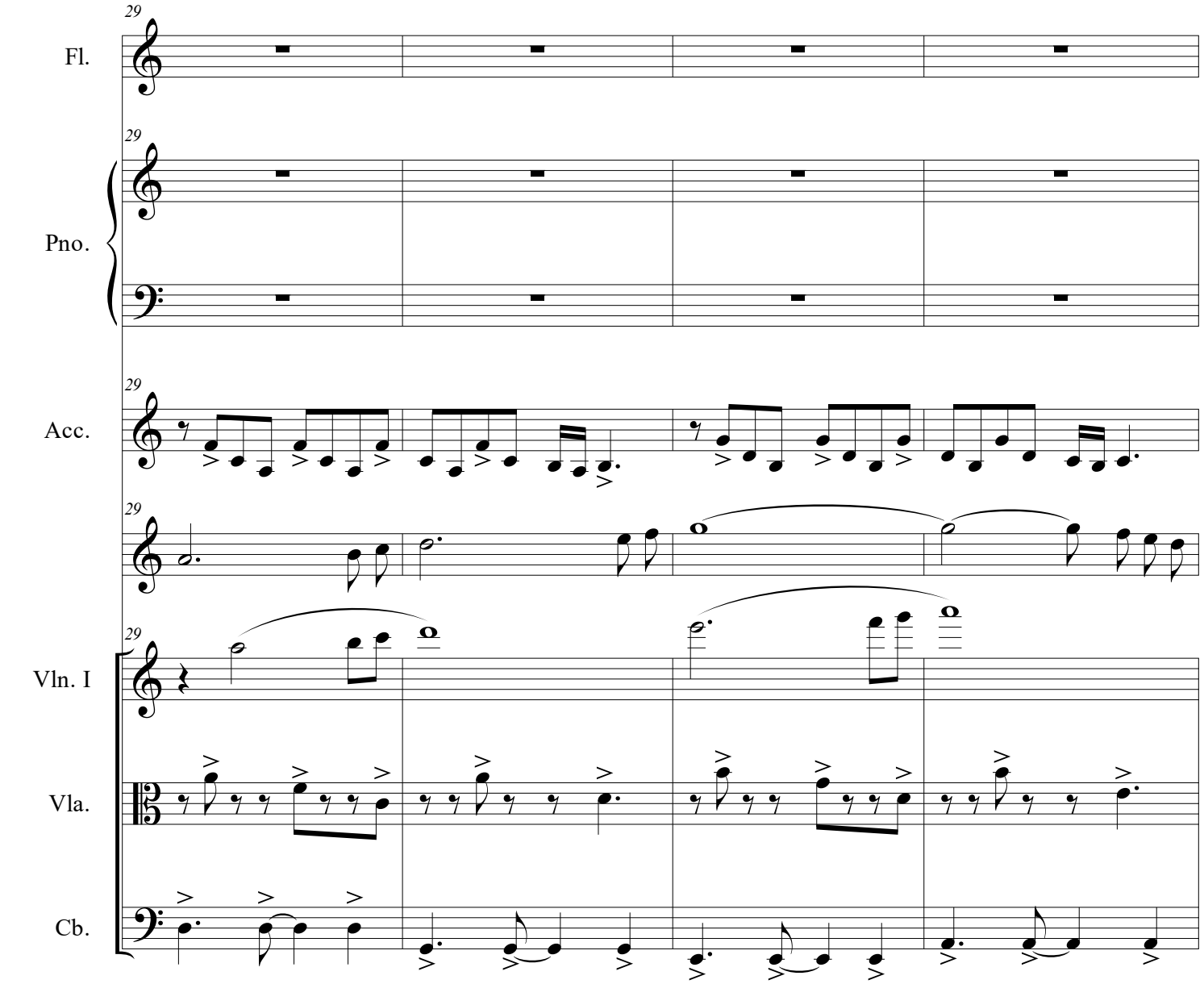

9
Fl.
9
Pno.
9
Acc.
9
9
Vln. I
Vla.
Cb.

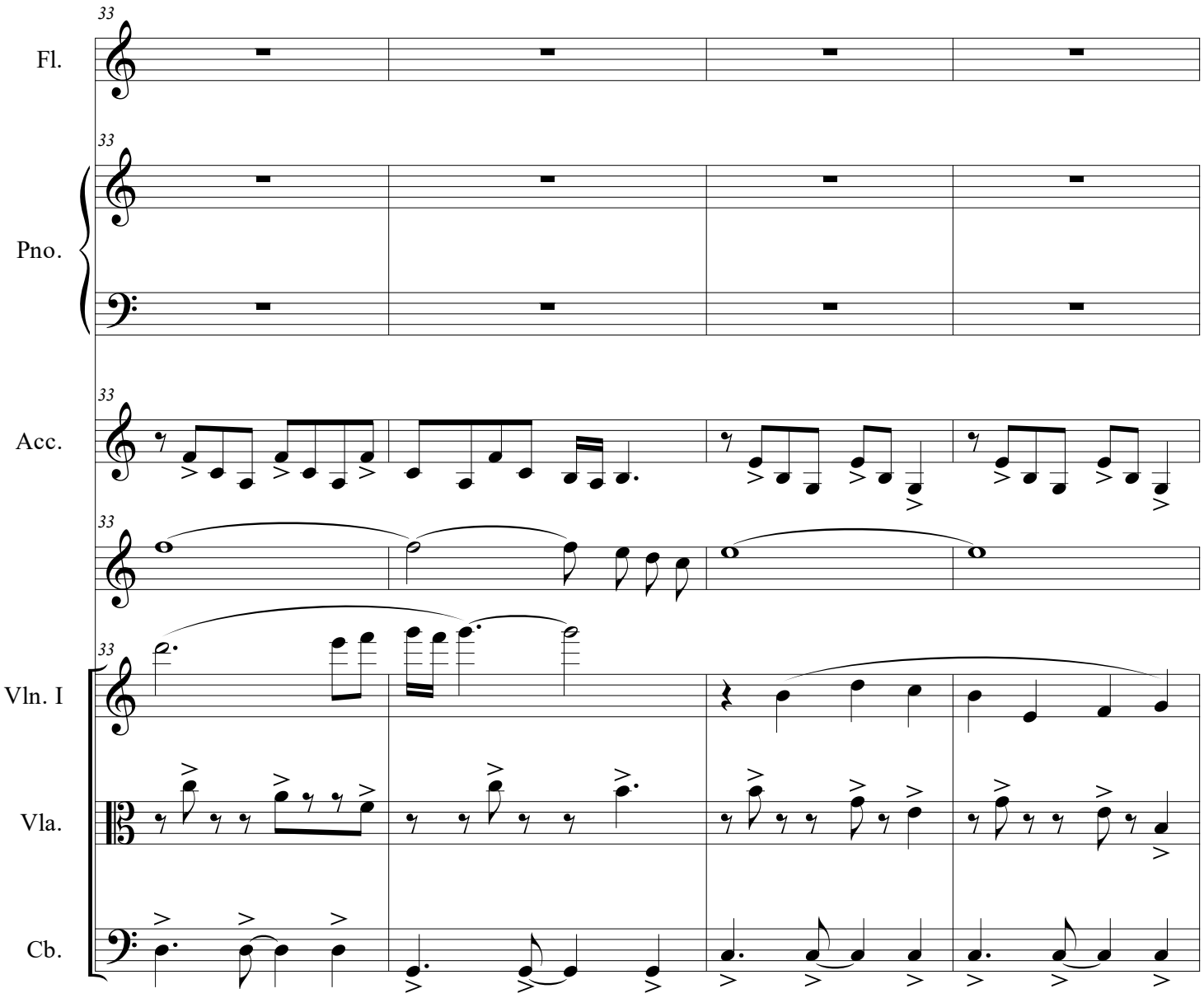

13
Fl.
13
Pno.
f
f
13
Acc.
f
13
13
Vln. I
f
Vla.
f
Cb.
f

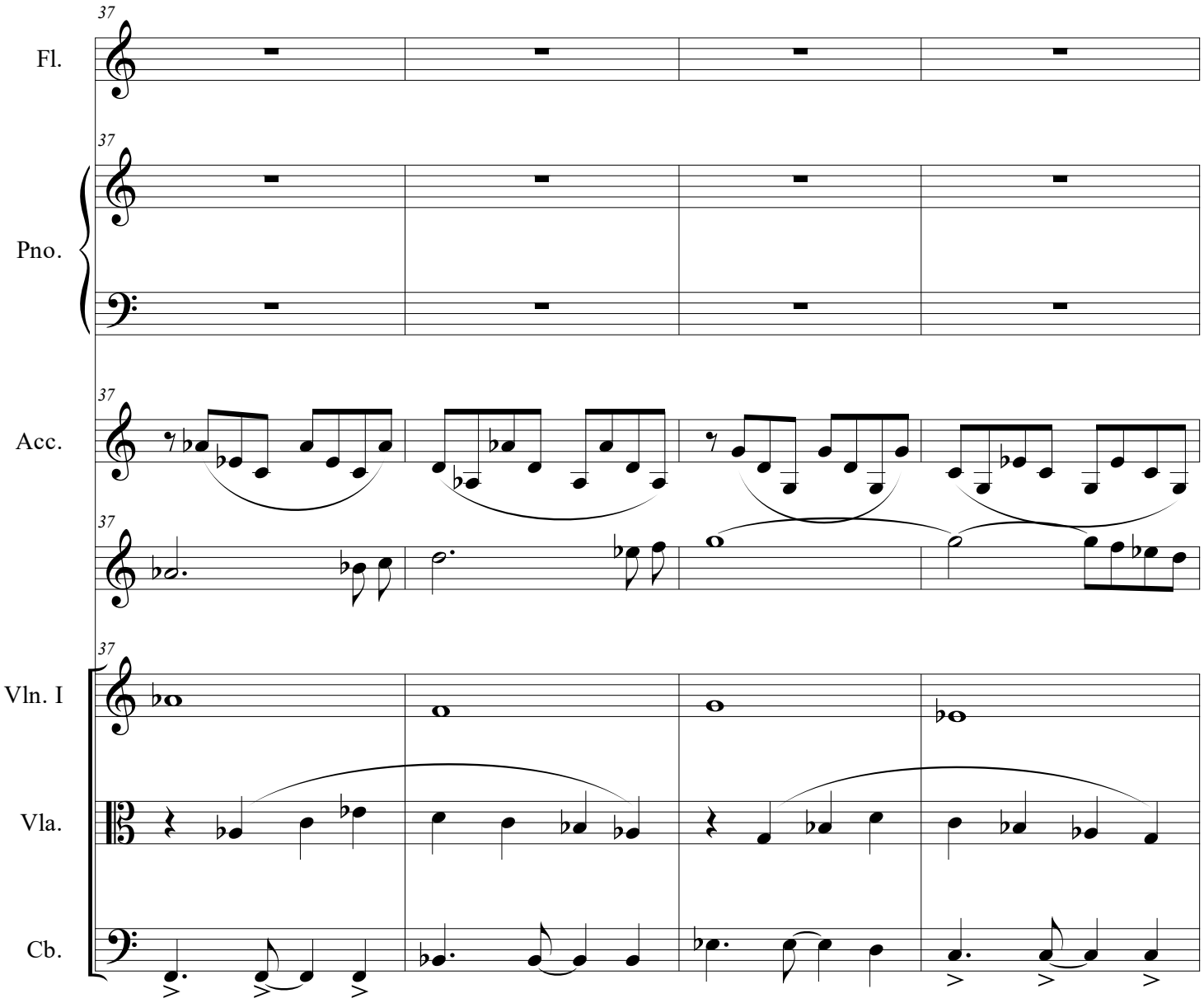

17
Fl.
17
Pno.
17
Acc.
17
17
Vln. I
Vla.
Cb.
p
p
p

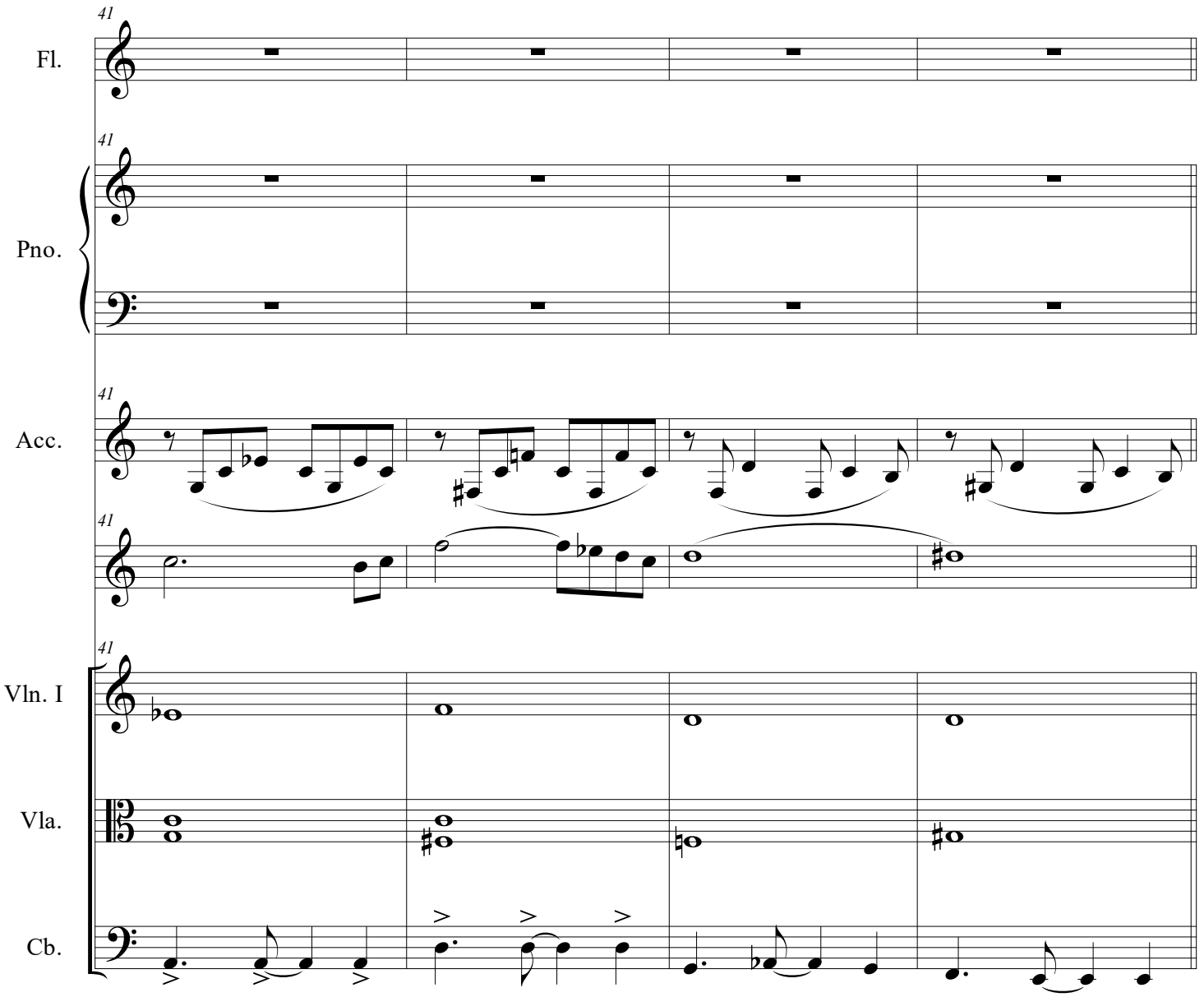

21
Fl.
mf
5
5
21
Pno.
21
Acc.
21
Fla - co yen ban - da
tan ca - de - ne - ro! etc.etc.
21
Vln. I
Vla.
Cb.

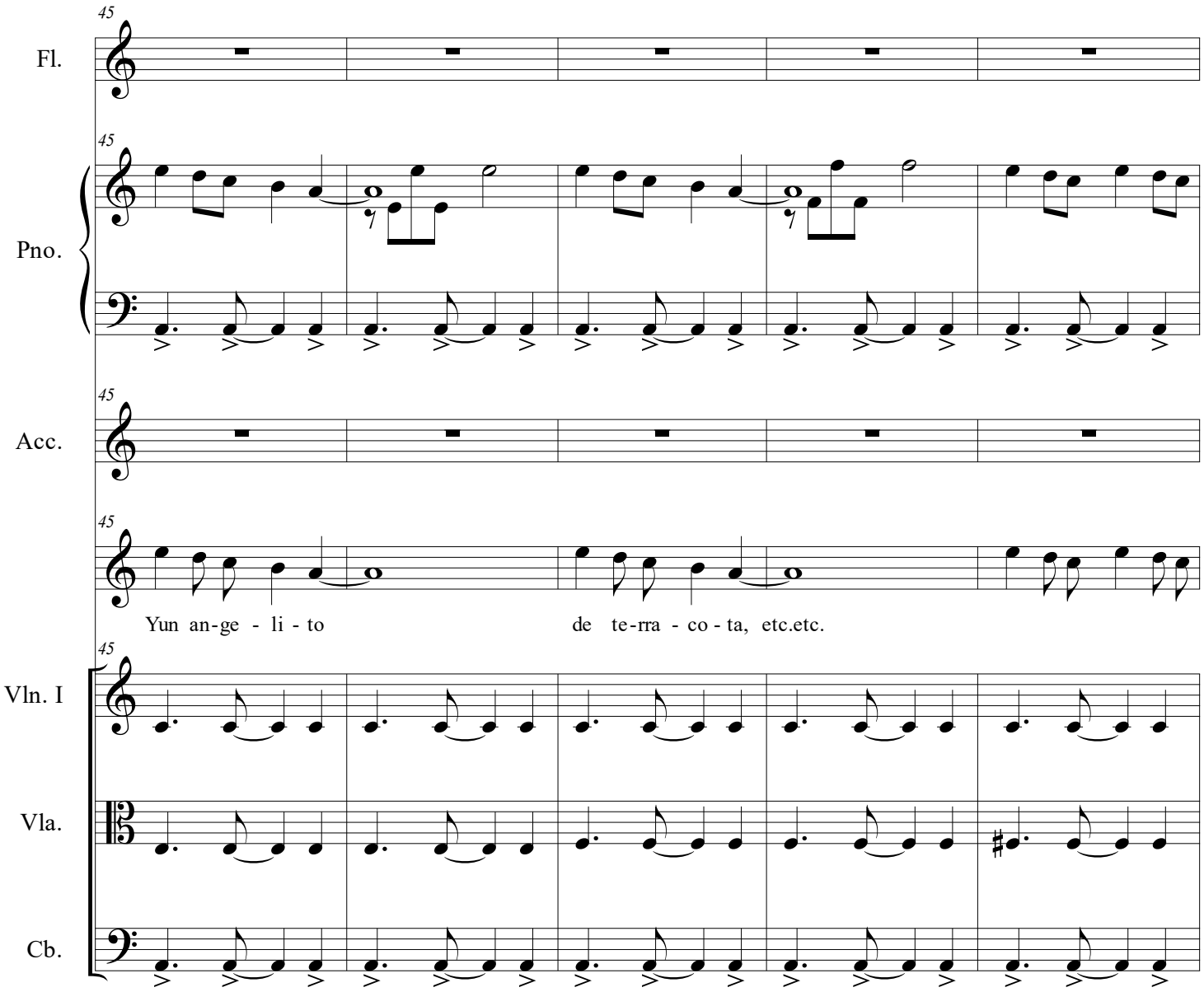

25
Fl.
25
Pno.
25
Acc.
25
Vln. I
Vla.
Cb.

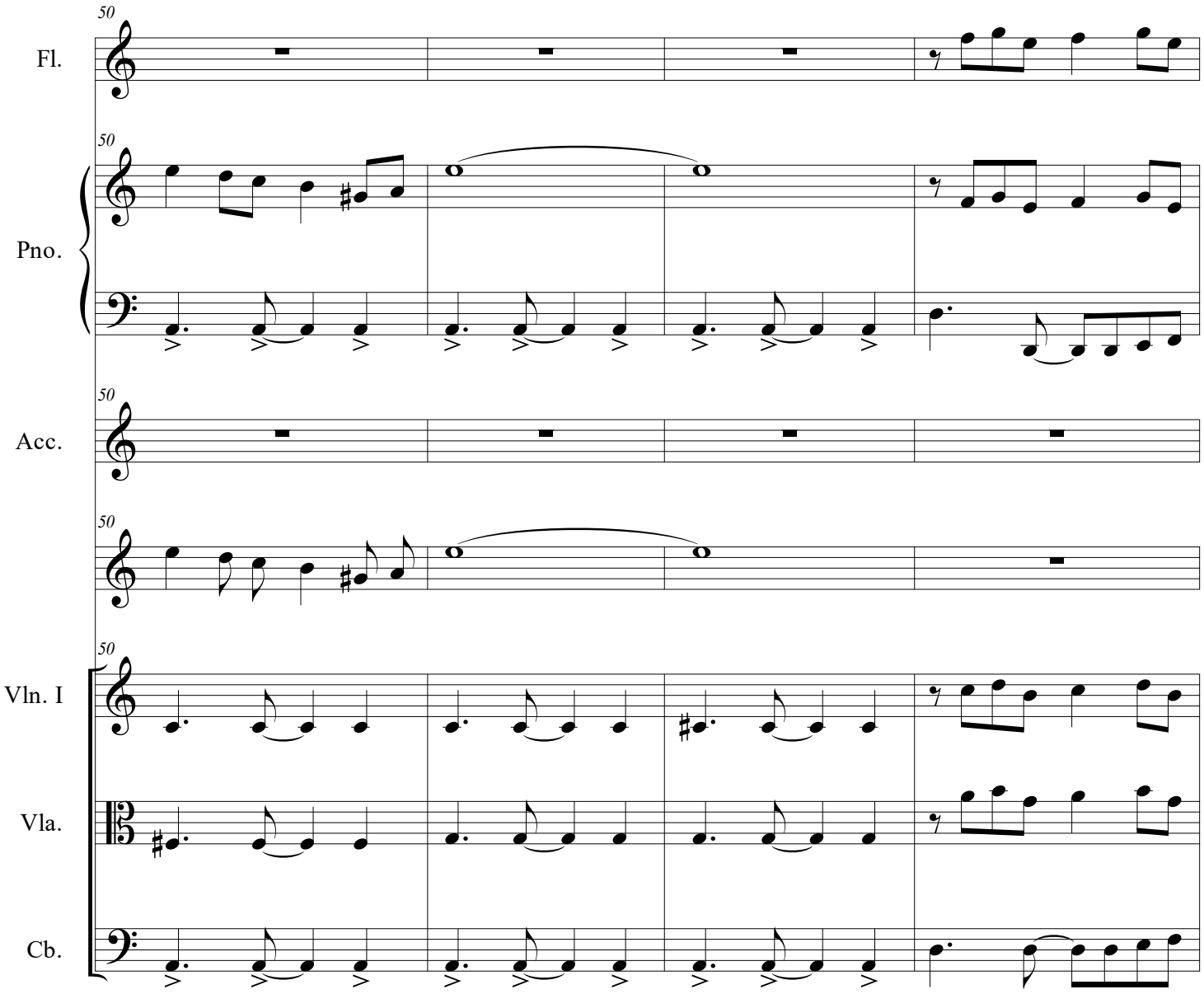

29
Fl.
29
Pno.
29
Acc.
29
29
Vln. I
Vla.
Cb.

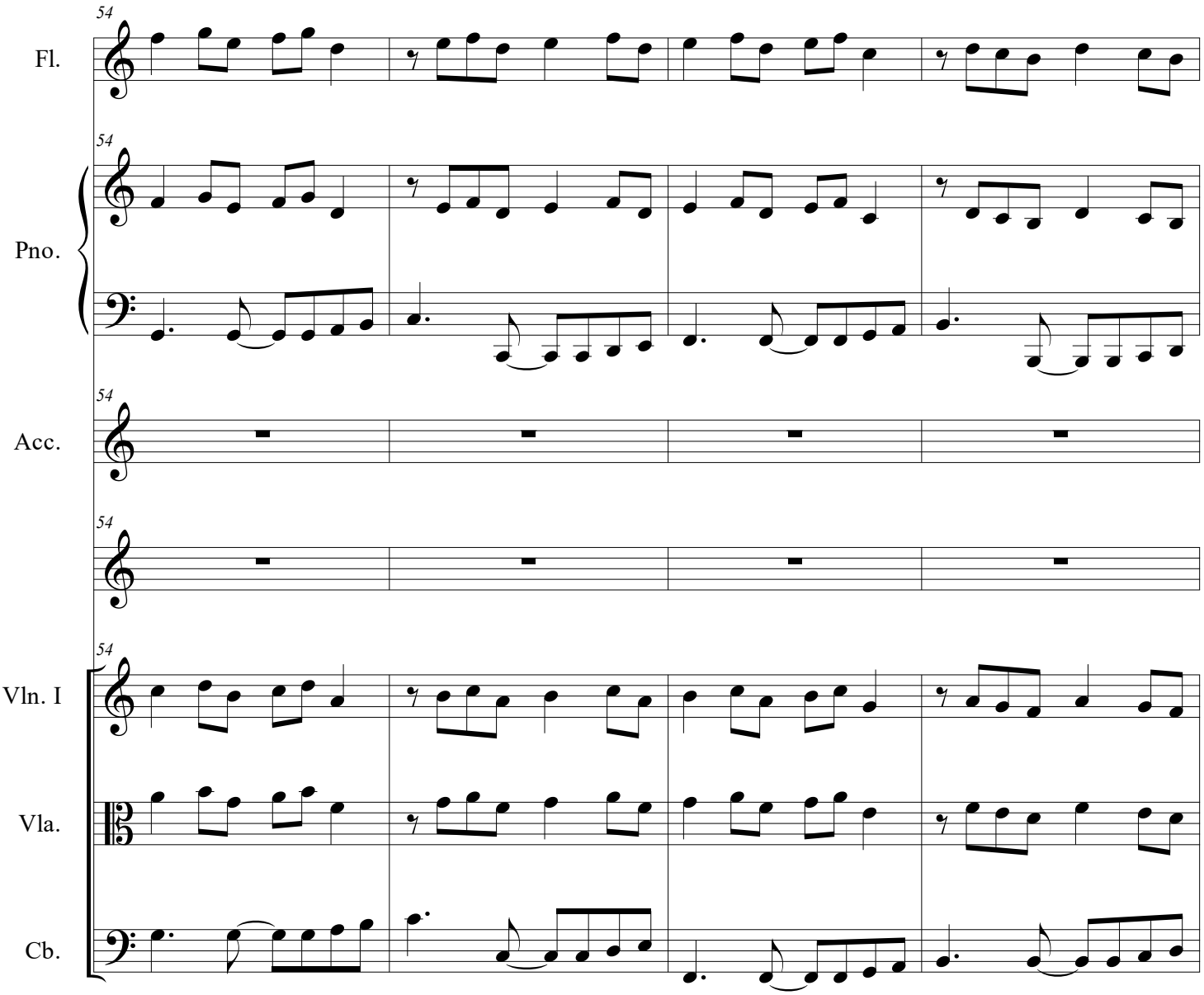

33
Fl.
33
Pno.
33
Acc.
33
33
Vln. I
Vla.
Cb.

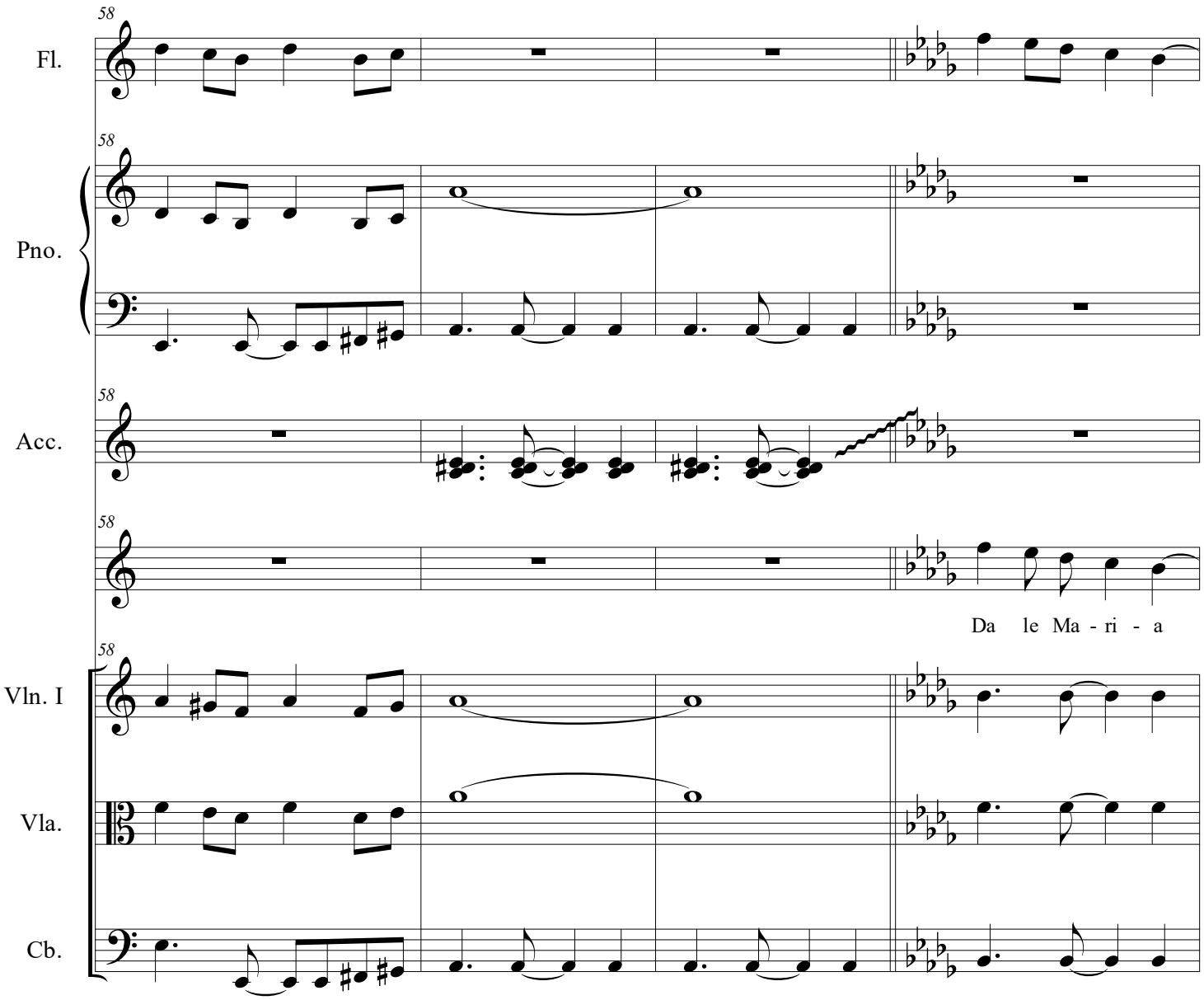

37
Fl.
37
Pno.
37
Acc.
37
37
Vln. I
Vla.
Cb.

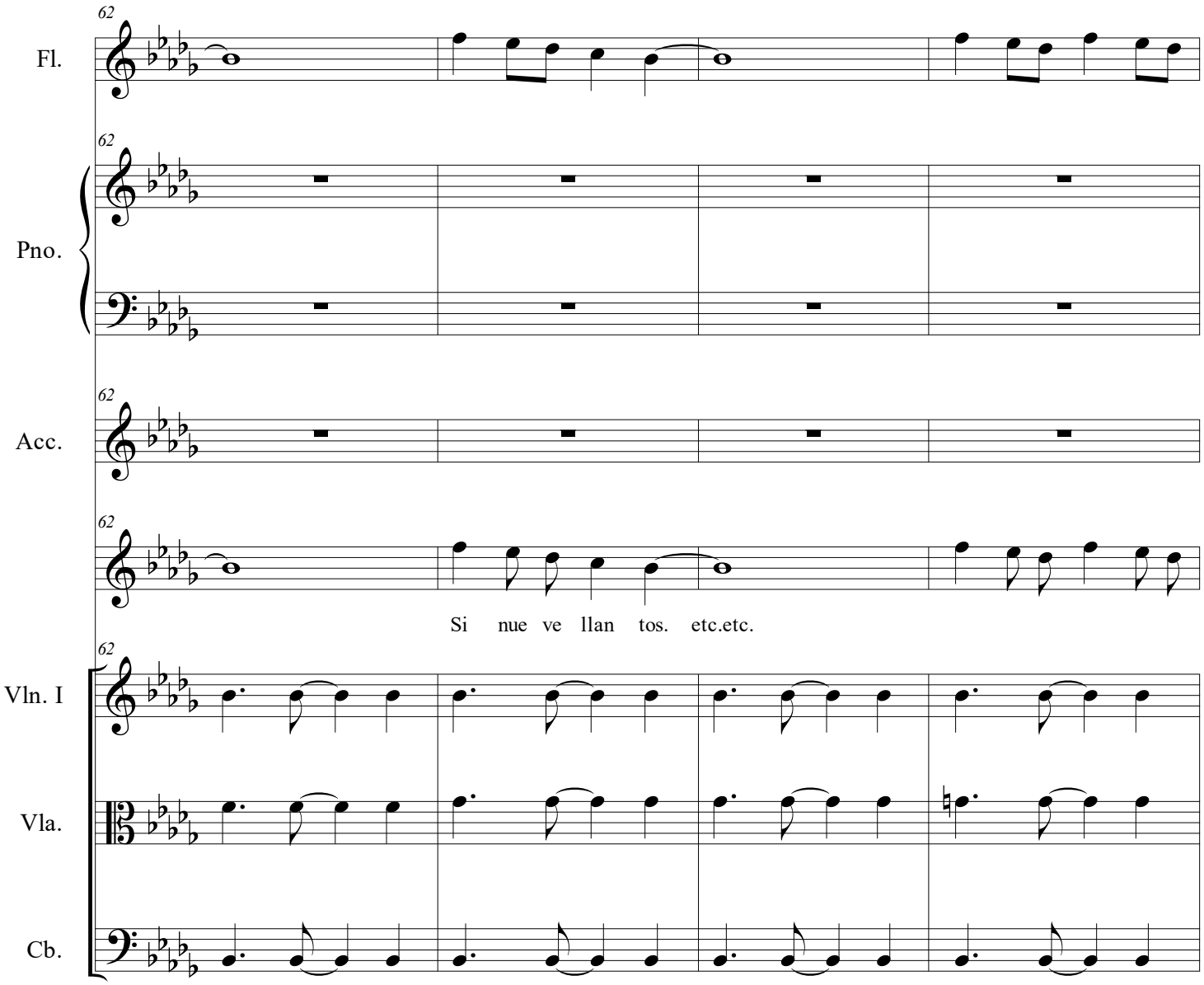

41
Fl.
41
Pno.
41
Acc.
41
41
Vln. I
Vla.
Cb.

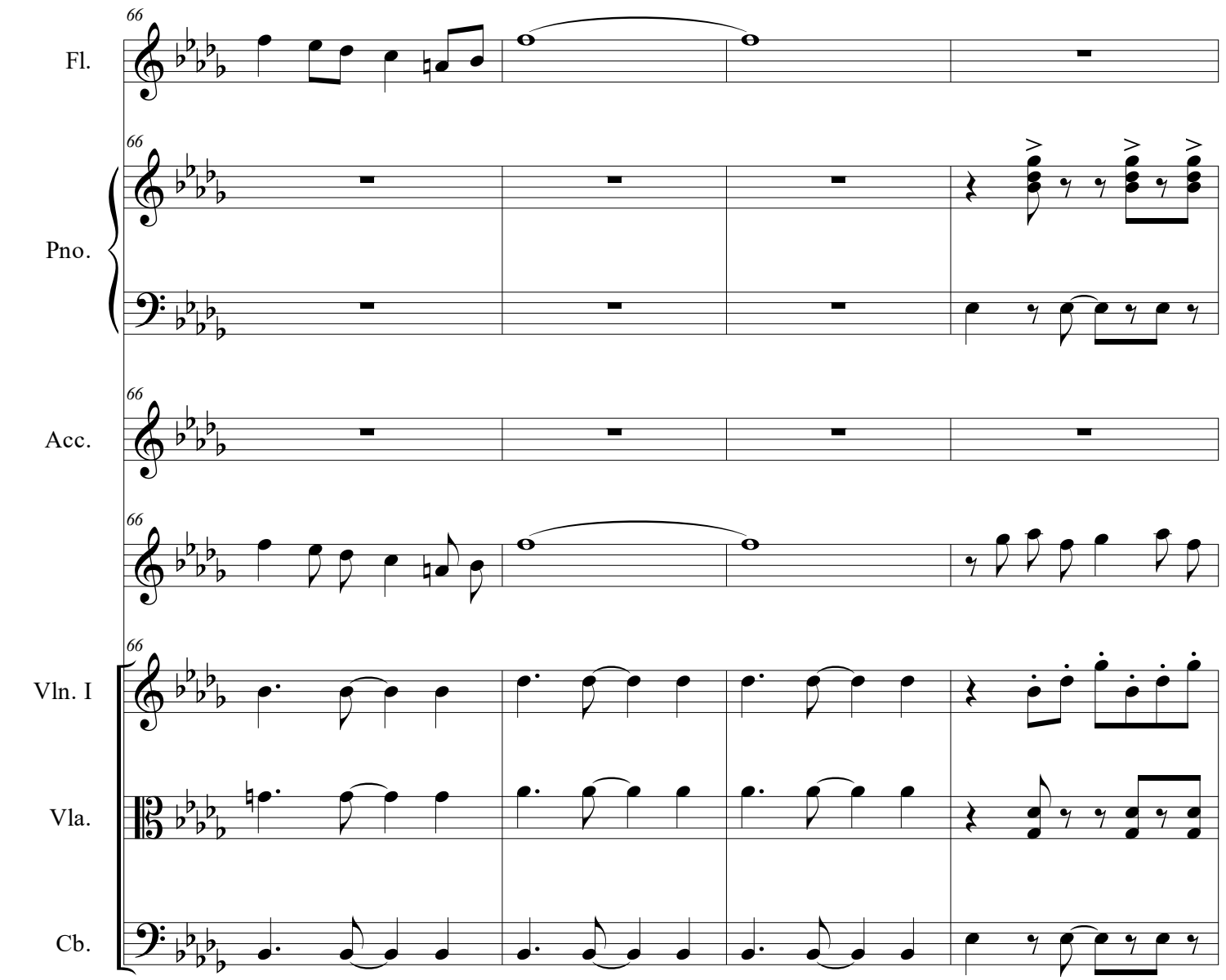

45
Fl.
45
Pno.
45
Acc.
45
Yun an-ge - li - to
de te-rra - co - ta, etc.etc.
45
Vln. I
Vla.
Cb.

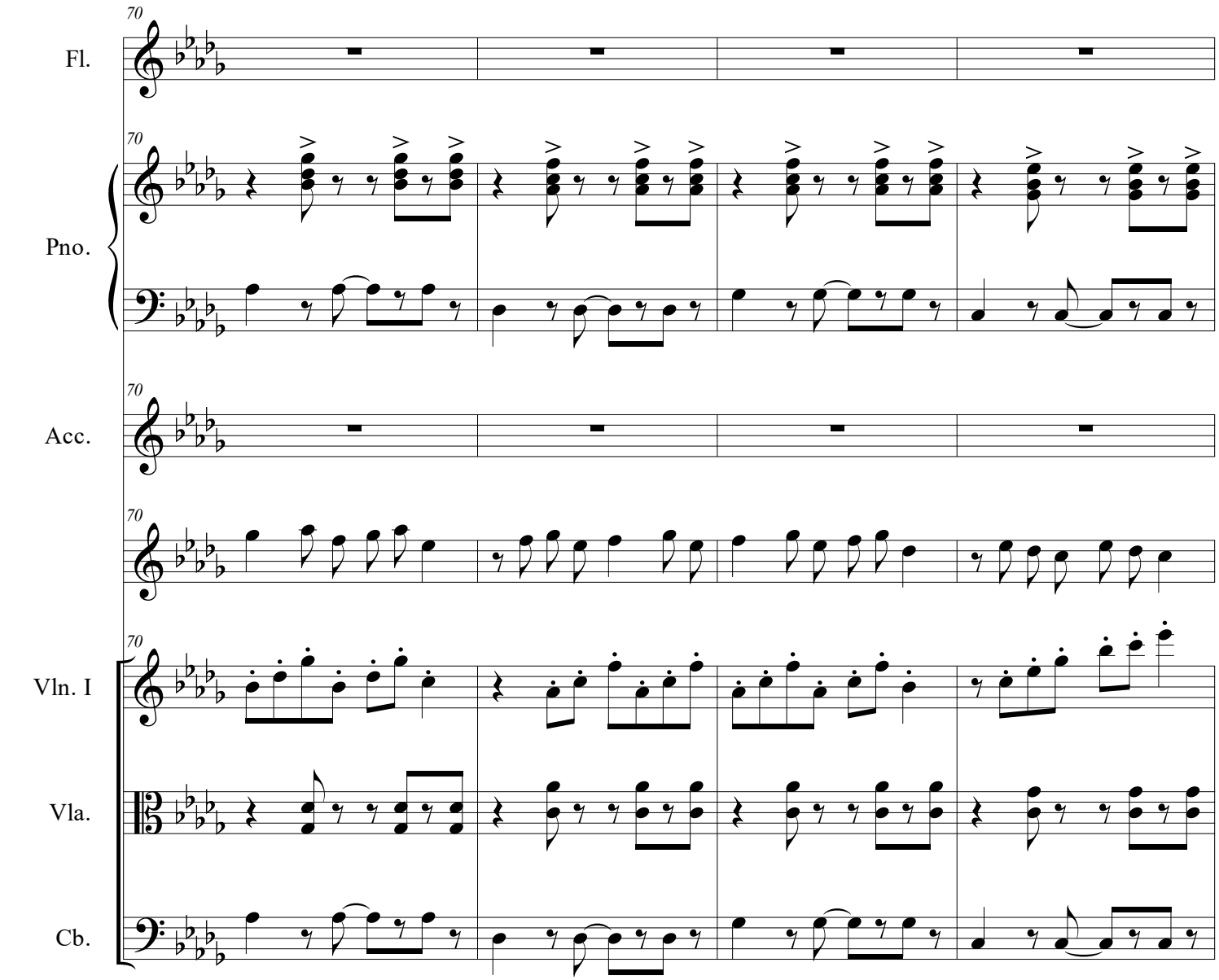

50
Fl.
50
Pno.
50
Acc.
50
50
Vln. I
Vla.
Cb.

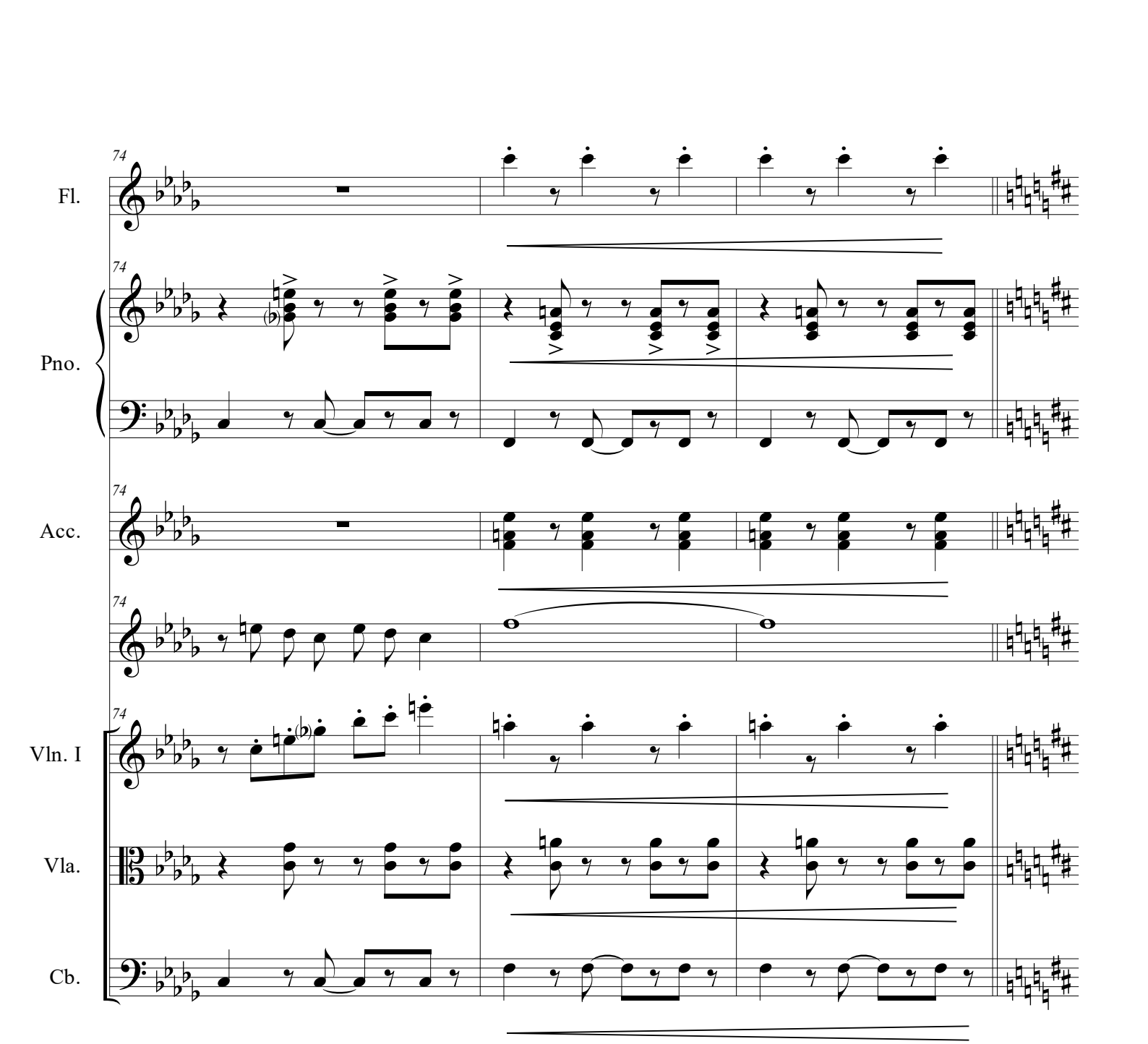

54
Fl.
54
Pno.
54
Acc.
54
54
Vln. I
Vla.
Cb.

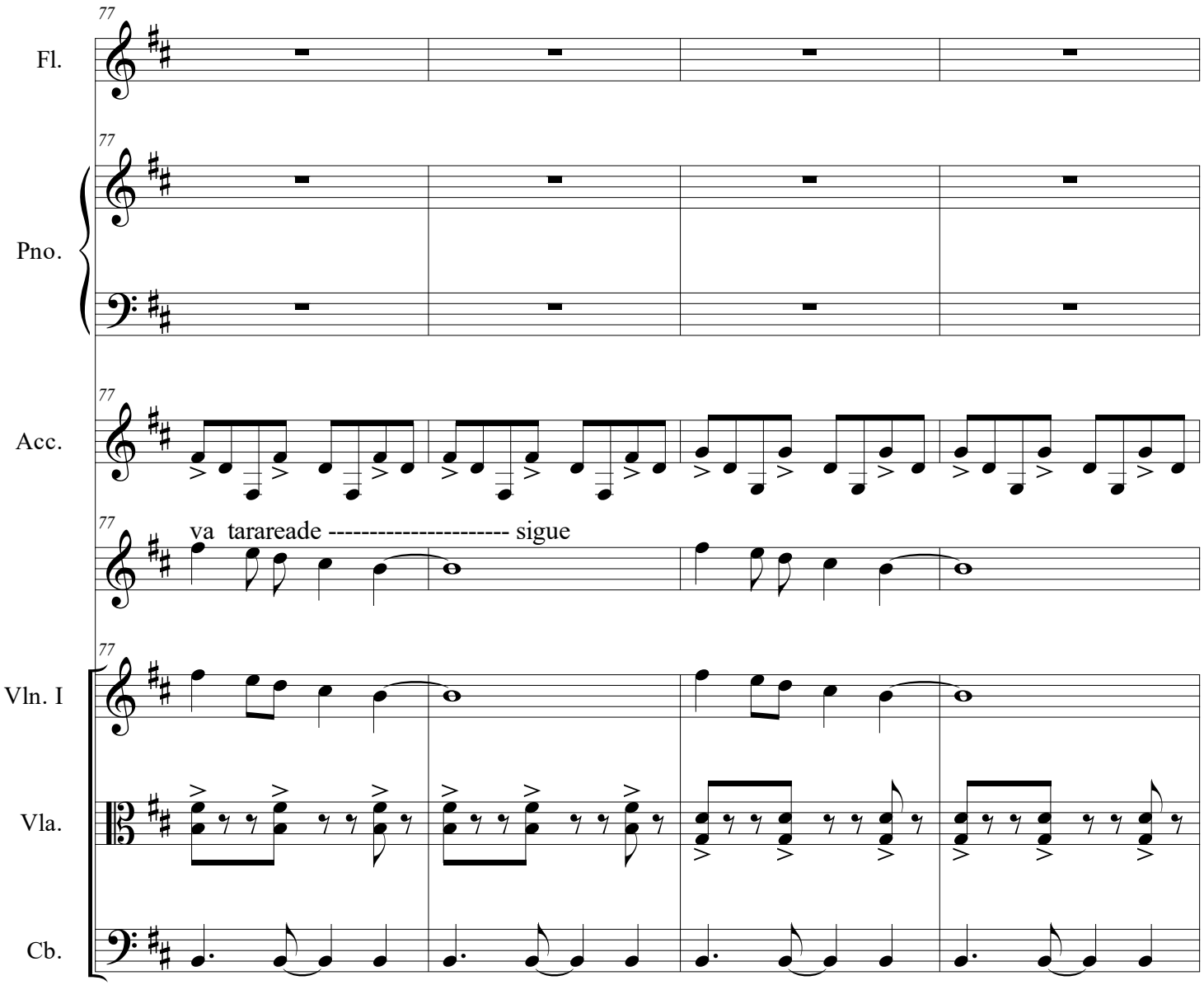

58
Fl.
58
Pno.
58
Acc.
58
Da le Ma - ri - a
58
Vln. I
Vla.
Cb.

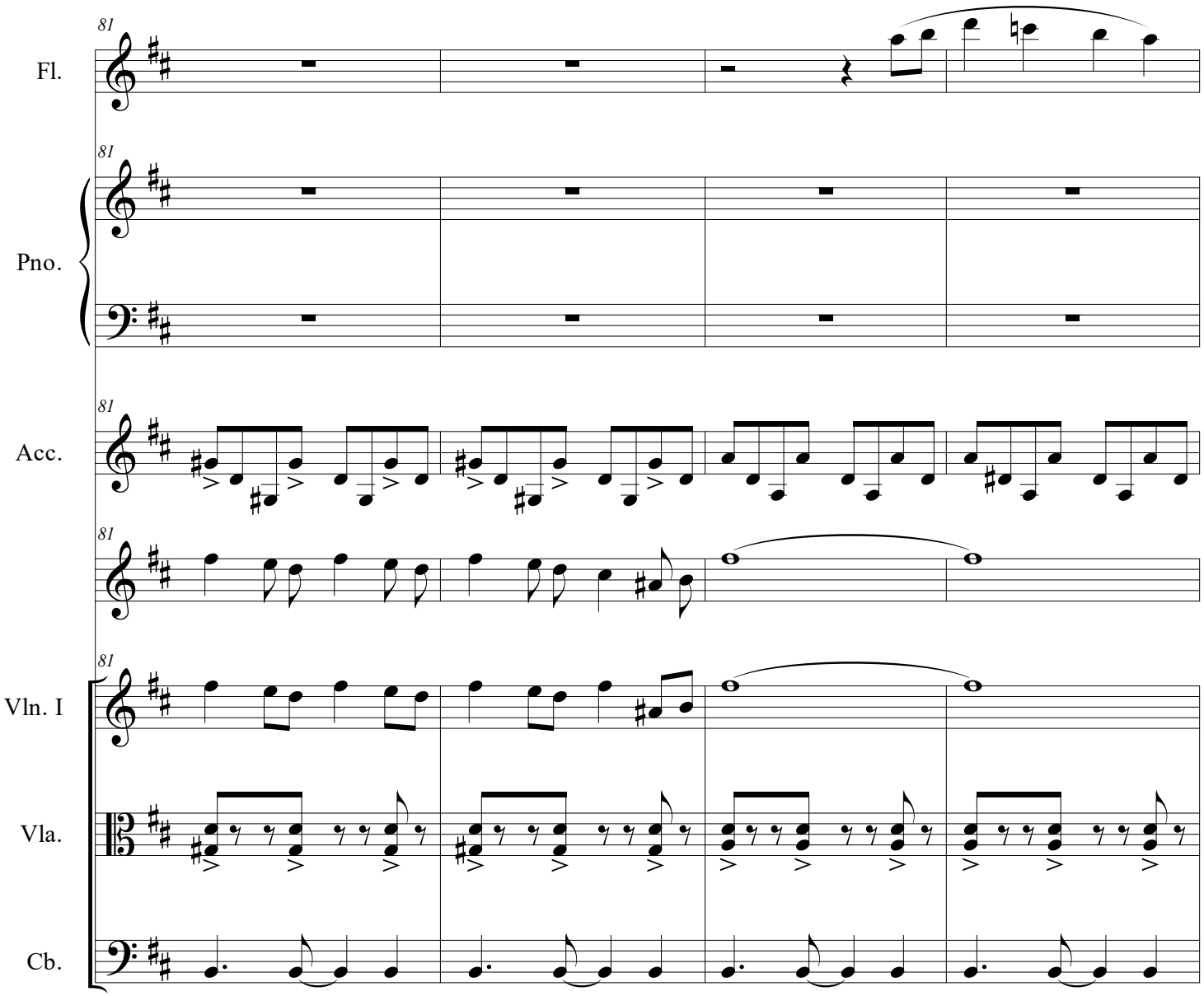

62
Fl.
62
Pno.
62
Acc.
62
Si nue ve llan tos. etc.etc.
62
Vln. I
Vla.
Cb.

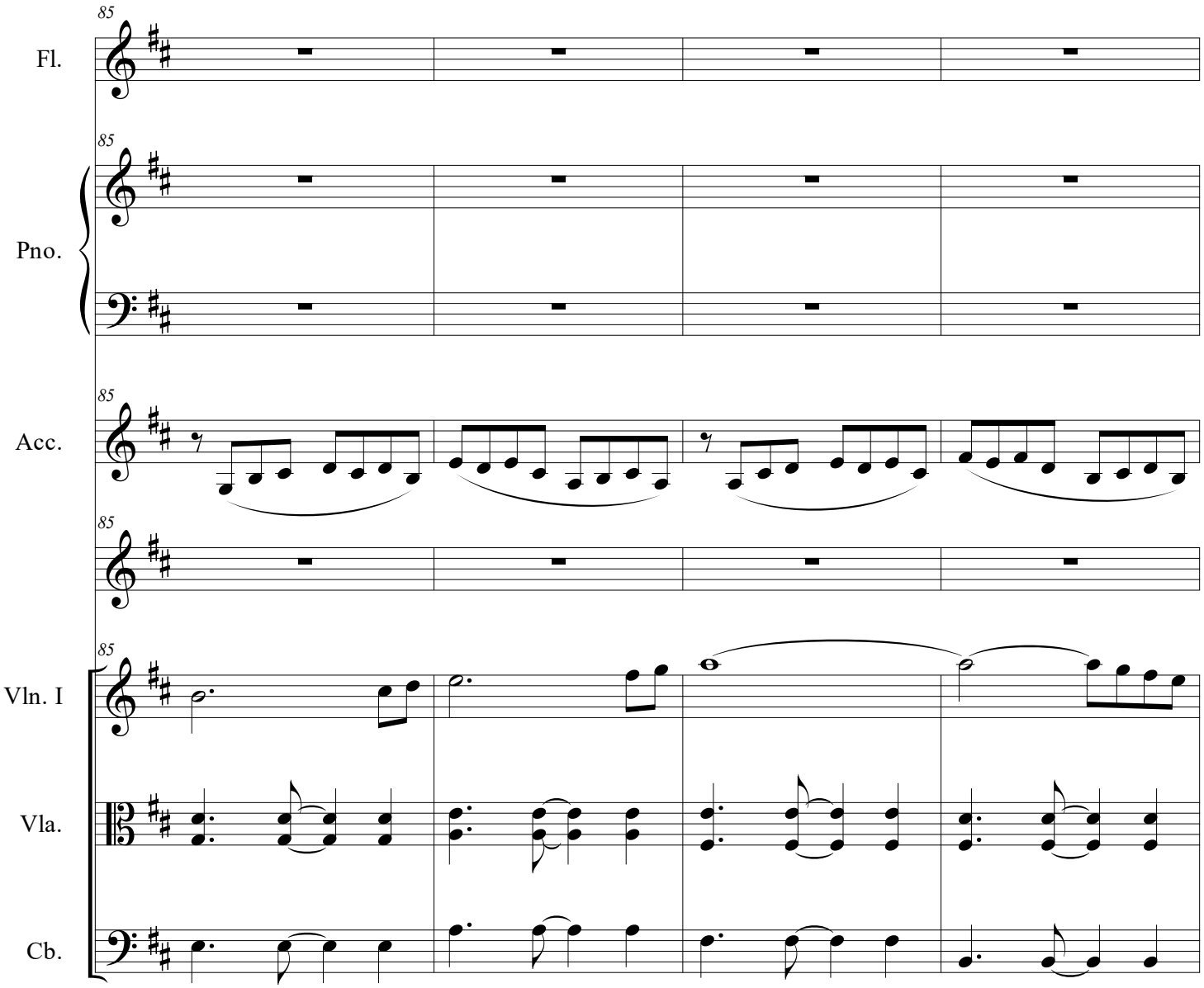

66
Fl.
66
Pno.
66
Acc.
66
Vln. I
Vla.
Cb.

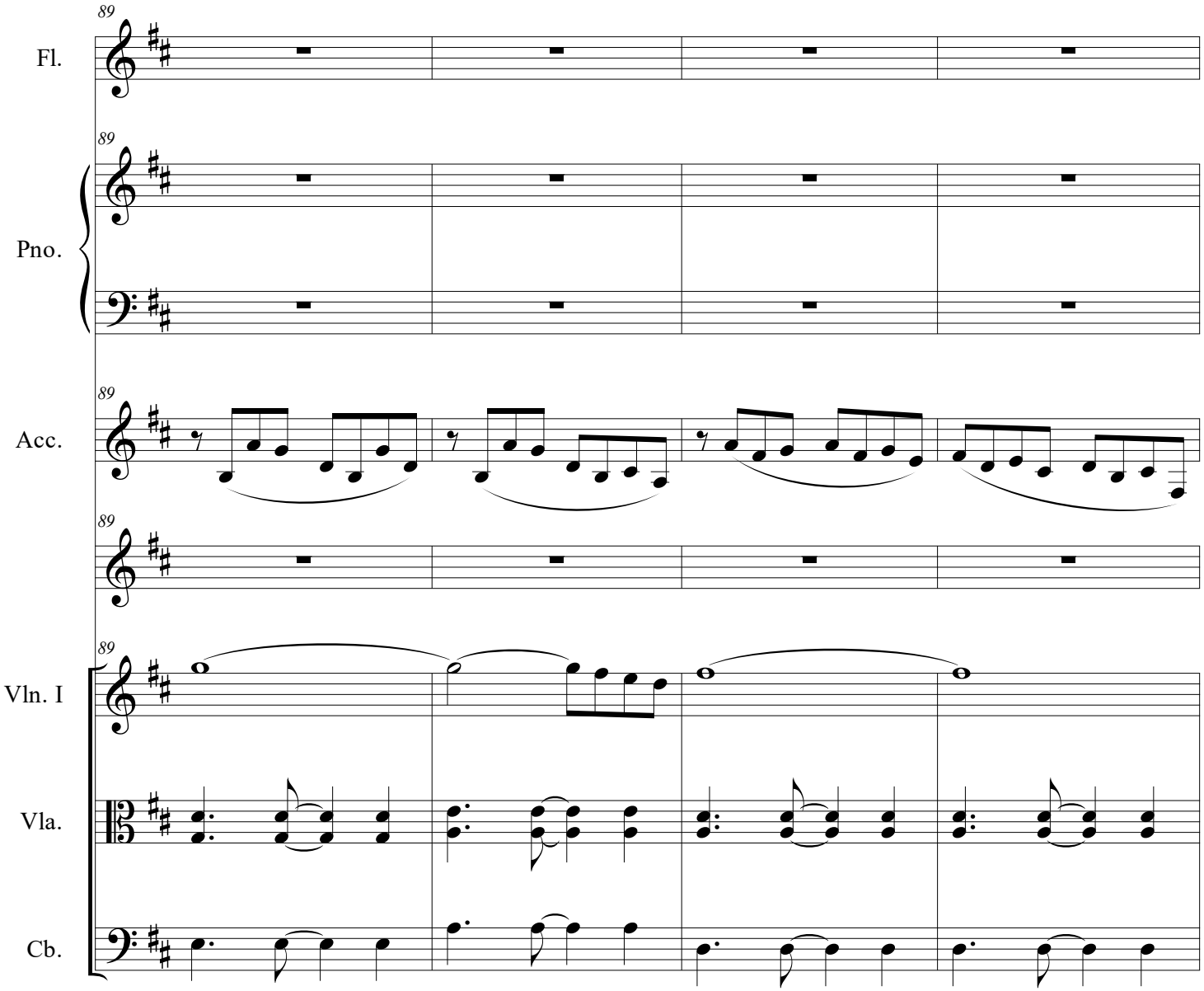

70
Fl.
70
Pno.
70
Acc.
70
70
Vln. I
Vla.
Cb.

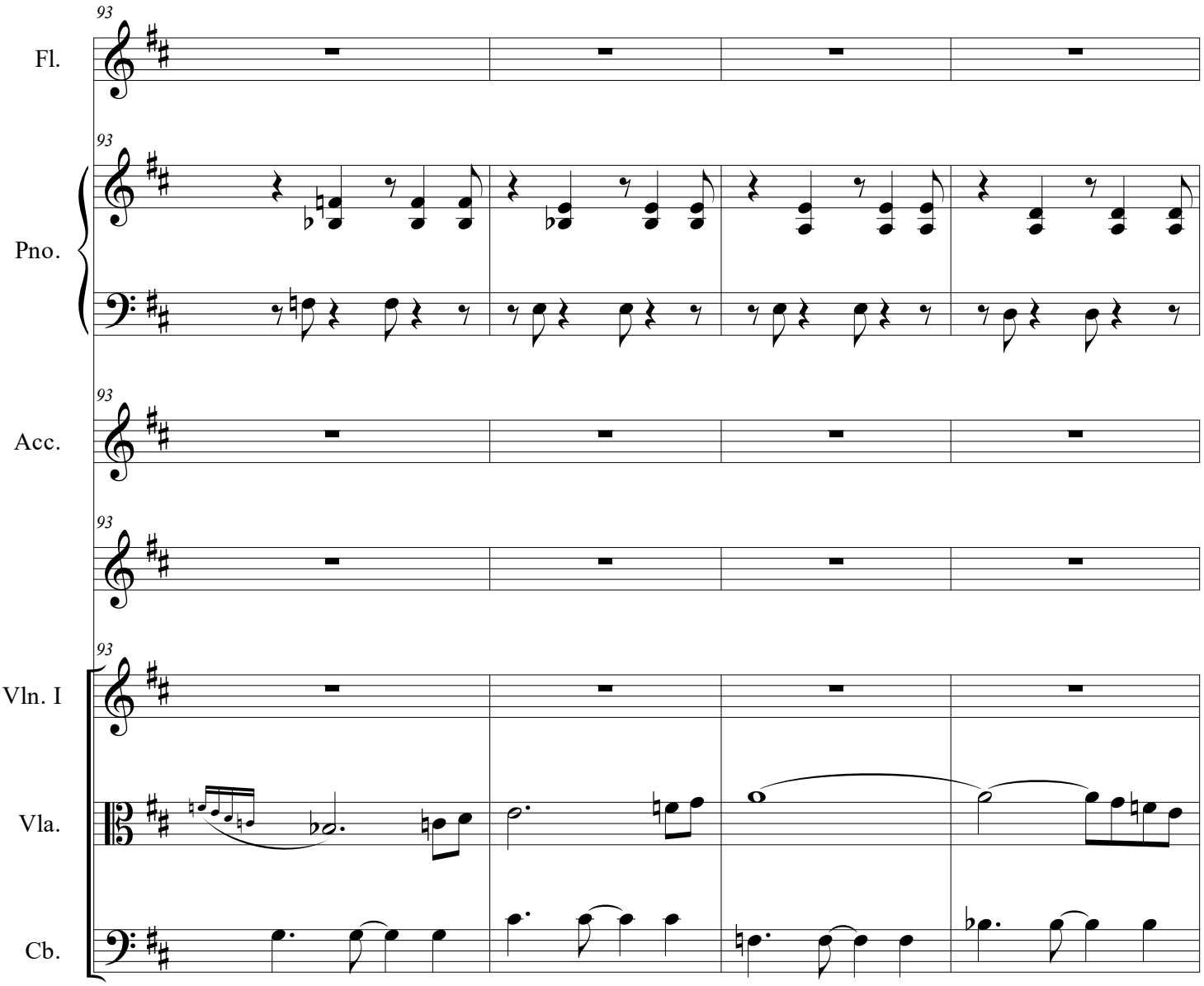

74
Fl.
74
Pno.
74
Acc.
74
74
Vln. I
Vla.
Cb.

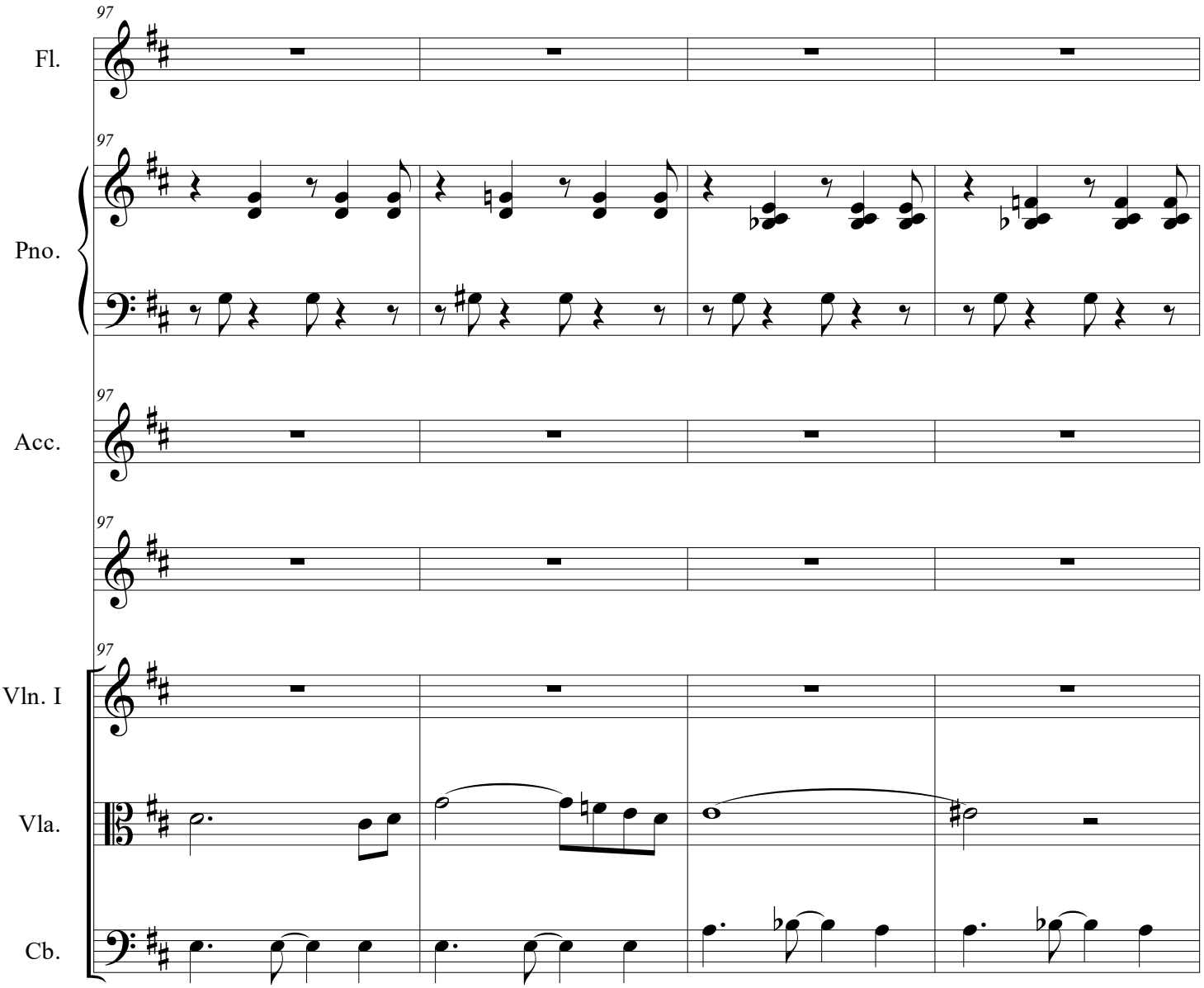

77
Fl.
77
Pno.
77
Acc.
77
va tarareade ---------- sigue
77
Vln. I
Vla.
Cb.

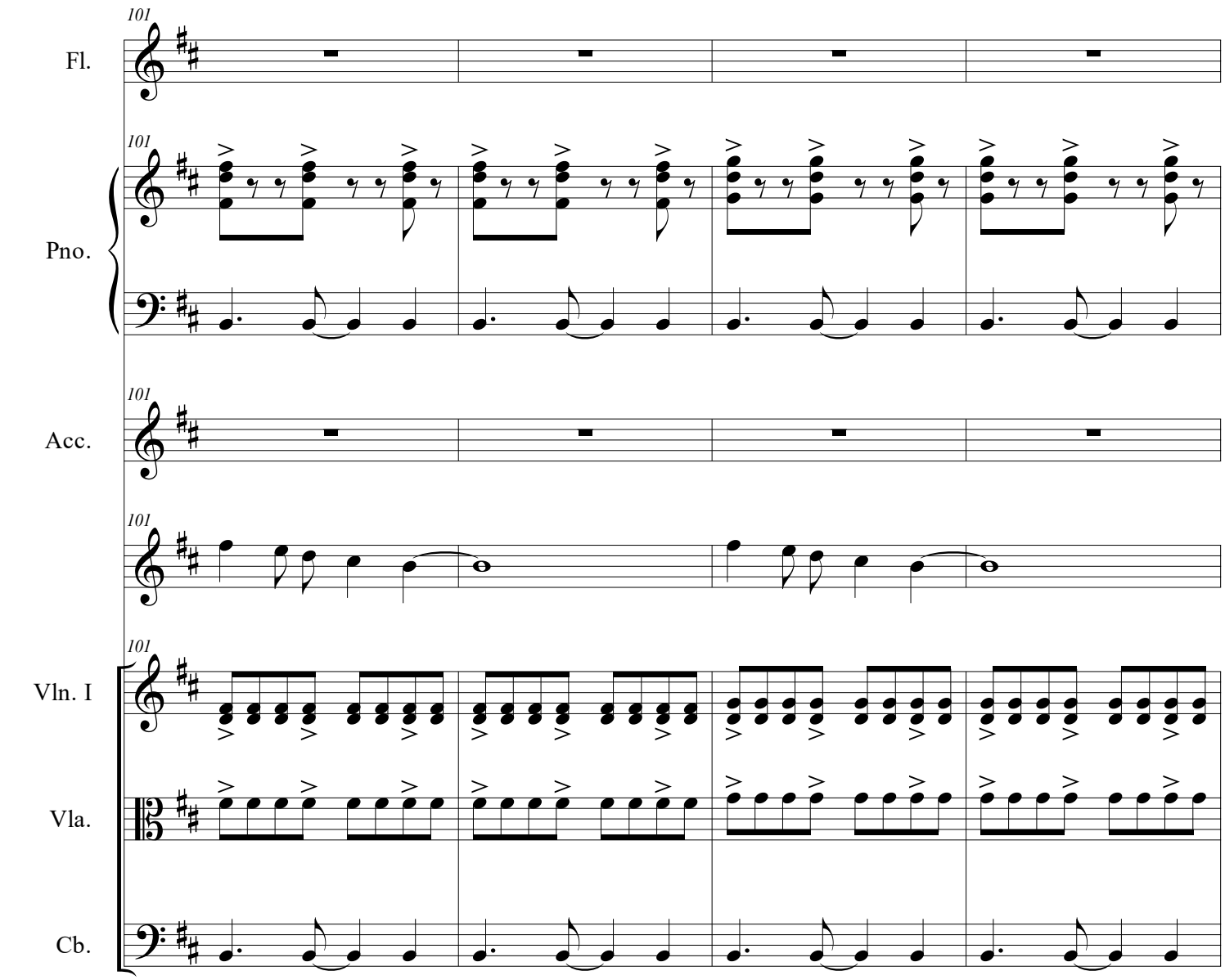

81
Fl.
81
Pno.
81
Acc.
81
81
Vln. I
Vla.
Cb.

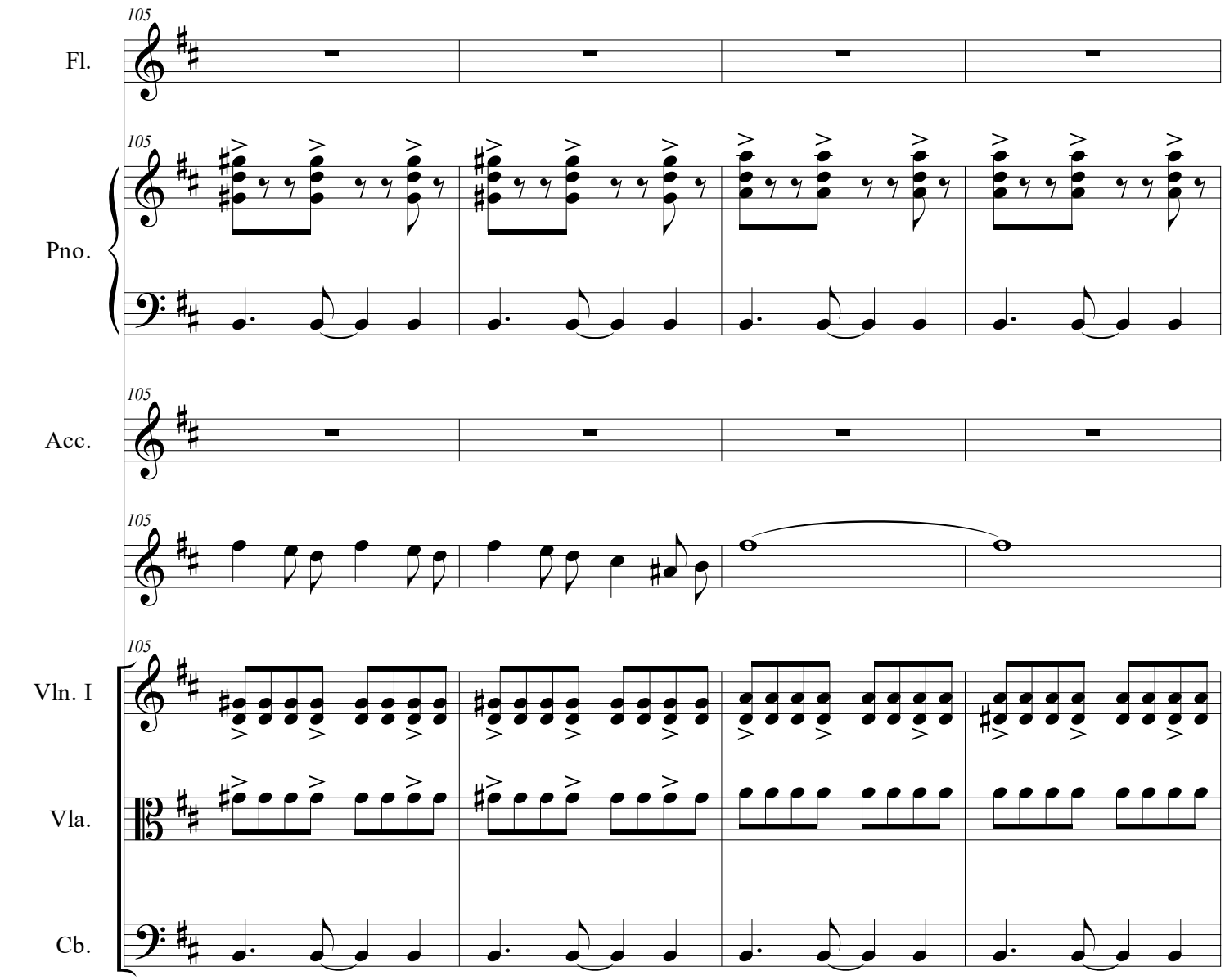

85
Fl.
85
Pno.
85
Acc.
85
85
Vln. I
Vla.
Cb.

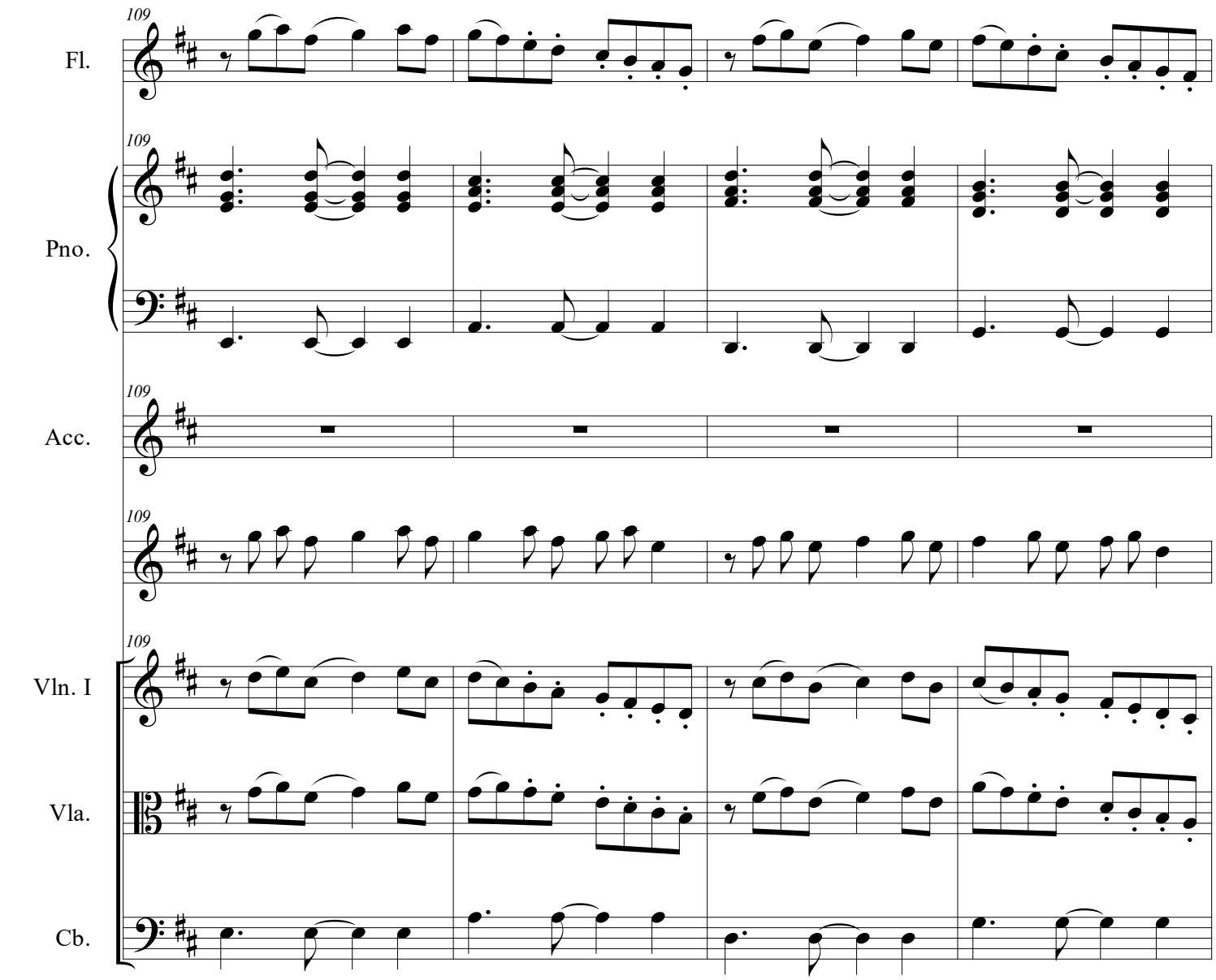

89
Fl.
89
Pno.
89
Acc.
89
89
Vln. I
Vla.
Cb.

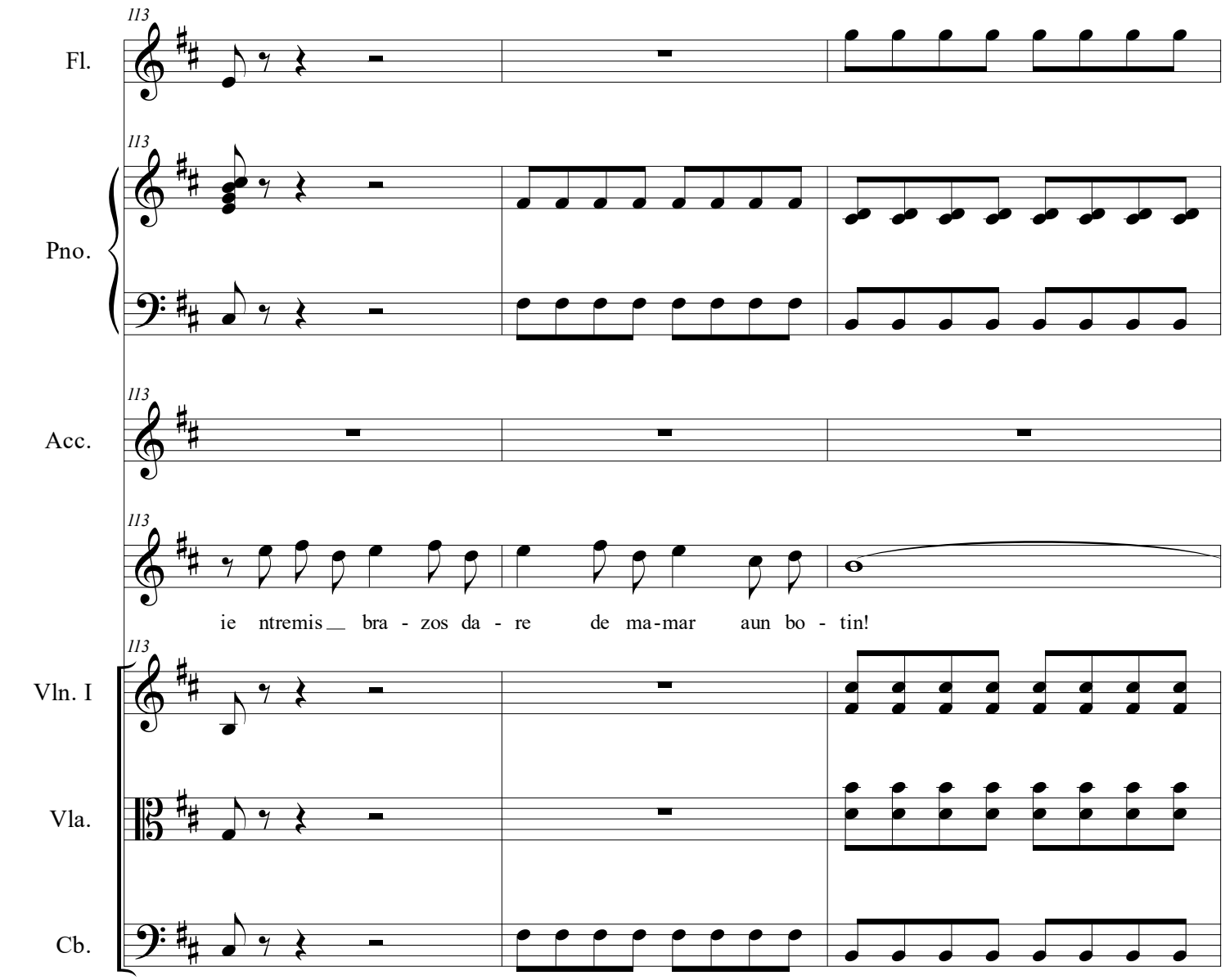

93
Fl.
93
Pno.
93
Acc.
93
93
Vln. I
Vla.
Cb.

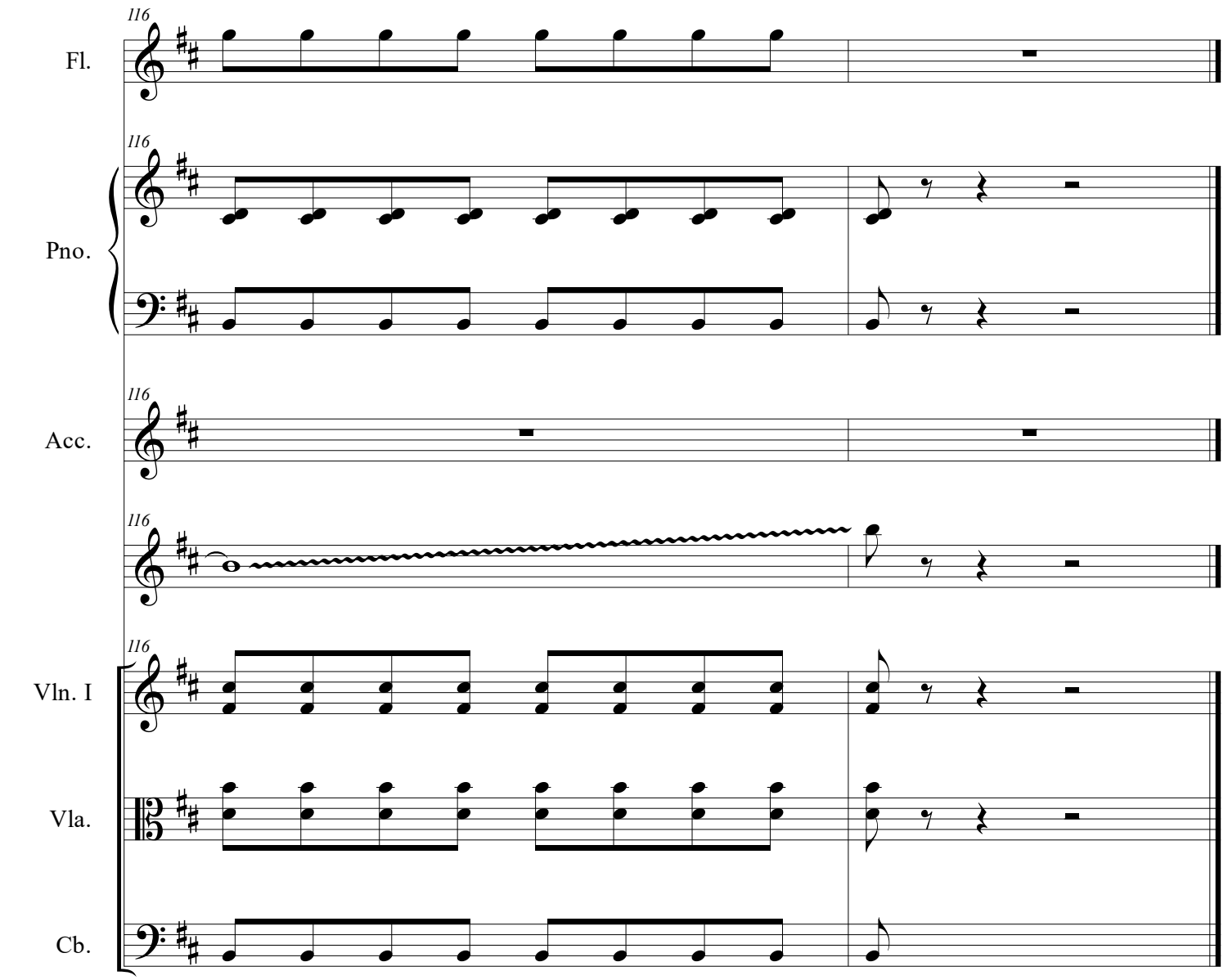

97
Fl.
97
Pno.
97
Acc.
97
97
Vln. I
Vla.
Cb.


101
Fl.
101
Pno.
101
Acc.
101
101
Vln. I
Vla.
Cb.


105
Fl.
105
Pno.
105
Acc.
105
105
Vln. I
Vla.
Cb.


109
Fl.
109
Pno.
109
Acc.
109
109
Vln. I
Vla.
Cb.


113
Fl.
113
Pno.
113
Acc.
113
ie ntremis bra - zos da - re de ma-mar aun bo - tin!
113
Vln. I
Vla.
Cb.


116
Fl.
116
Pno.
116
Acc.
116
116
Vln. I
Vla.
Cb.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсова І.О. Книга про оркестр. К. : Муз. Україна, 1988. 157 с.
2. Бродський Г.Л., Шевченко І.Л., Сметана С.О. Оркестр народних інструментів (методика і практикум роботи з оркестром) : навч. посіб. Кропивницький, Харків, 2018. 388 с.
3. Гуцал В.О. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. К. : Муз. Україна, 1988. 79 с.
4. Давидов М.А. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. К. : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1998. 224 с.
5. Зелінська Г. Специфіка підготовки камерно-оркестрових виконавців у музичних навчальних закладах України. Музичне виконавство України: національні, регіональні та інтегративні аспекти : програма-тези. Івано-Франківськ : ЦІТ Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2007. С. 41–42.
6. Іванов П.Г. Оркестр українських народних інструментів. К. : Муз. Україна, 1981. 110 с.
7. Кучерук В.Ф. Грає оркестр українських народних інструментів : навч. метод. посіб. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2005. 262 с.
8. Кучерук В.Ф., Олексюк О.М., Кучерук Н.П. Інструментальний ансамбль : хрестоматія для вищ. навч. закл. Луцьк : СНУ ім. Лесі Українки, 2014. 148 с.
9. Кучерук В.Ф., Кучерук Н.П., Олексюк О.М. Оркестровий клас : навч. посіб. для вищ. навч. закл. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2010. 240 с.
10. Кучерук В.Ф., Кучерук Н.П., Шиманський П.Й. Практикум роботи з інструментальним колективом : навч. посіб. для студ. закл. вищ. освіти. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. 88 с.
11. Роговська Є.В., Рутецький В.В. Оркестр народних інструментів : навч.-метод. посіб. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 220 с.
12. Черкаський Л.М. Українські народні інструменти. К. : Техніка, 2003. 264 с.
13. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Т. : Навч. кн. Богдан, 2003. 352 с.
14. Шиманський П. Й. Грає інструментальний ансамбль «Експромт», ч. І. Луцьк: РВВ СНУ ім.. Л. Українки, 2013.140 с.
15. Шиманський П. Й., В.Тиможинський, А. Єфіменко. Грає інструментальний ансамбль «Експромт», ч. ІІ. Луцьк: РВВ СНУ ім.. Л. Українки, 2013.140 с.
16. Хоткевич Гнат. Музичні інструменти українського народу. Друга редакція / Г. М. Хоткевич; упоряд., підг. Тексту, покажч. О. О. Савчук; післямови І. В. Мацієвський, В. Ю. Мішалов, М. Й. Хай. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с.; 202 іл.

Навчально-методичне видання

Шиманський Петро Йосипович

Грає інструментальний ансамбль «Експромт» Фрагменти з опери А. П'яццолли «Марія де Буенос-Айрес»

Навчально-репертуарний посібник
для студентів мистецьких закладів I-IV рівнів акредитації
спеціальності «Музичне мистецтво»

Частина 3

Друкується в авторській редакції

Формат 60х84 1/8. Обсяг 28,59 ум. друк. арк., 28,01 обл.-вид. арк.
Наклад 300 пр. Зам. 110. Видавець і виготовлювач – Вежа-Друк
(м. Луцьк, вул. Шопена, 12, тел. +38 066 936 25 49).
Свідоцтво Держ. комітету телебачення та радіомовлення України
ДК № 4607 від 30.08.2013 р.