

Григорий БОНДАРЕНКО

Главный ход джаза.

Искусство аранжировки.

(практическое руководство по гармонии джаза)

для фортепиано

***Учебно – методическое пособие
для средних и высших учебных заведений***

Редакция Попова П.А.

Издание третье,
переработанное и дополненное

Москва

2004

Рецензенты:

ГНИЛОВ Борис Геннадьевич – кандидат искусствоведения, доцент кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, начальник кафедры теории и истории музыки Московской военной консерватории;

ЧУГРЕЕВ Владимир Сергеевич – кандидат искусствоведения, доцент, полковник, заместитель начальника Московской военной консерватории по учебной и научной работе;

АНДРИАНКИН Анатолий Борисович – кандидат педагогических наук, доцент кафедры фортепиано Московской военной консерватории;

СЕРГИН Юрий Дмитриевич – заведующий кафедрой эстрадного искусства Тамбовского государственного университета им. Г.Р.Державина, Заслуженный работник культуры РФ, кандидат педагогических наук, профессор;

ВАНОВСКАЯ Ирина Николаевна – проректор по научной и методической работе, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и истории музыки Тамбовского государственного музыкального педагогического института им. С.В.Рахманинова;

СЕМИЗАРОВ Евгений Петрович – заведующий кафедрой народного инструментального искусства Рязанского заочного института (филиала) Московского государственного университета культуры и искусств, лауреат Международного и Всероссийских конкурсов и фестивалей, доцент;

Отзывы:

ДЭВУЦКИЙ Владислав Эдуардович – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Воронежской государственной академии искусств;

КОРНИЛОВ Геннадий Янович – доцент кафедры инструментовки и чтения партитур Московской военной консерватории, Заслуженный деятель искусств РФ;

ПОПОВ Павел Анатольевич – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции Воронежского музыкального училища им. Растроповичей;



Предисловие

Григорий БОНДАРЕНКО - выдающийся джазовый пианист и аранжировщик. Музыкант окончил Московскую военную консерваторию - по классу аранжировки у начальника кафедры инструментовки и чтения партитур, Заслуженного деятеля искусств России, доцента, полковника **Г.Я.Корнилова**; по классу джаз-оркестра — у начальника кафедры духовых и ударных инструментов, Заслуженного артиста России, доцента, полковника **В.В.Мясоедова**. В последнее время **Г.П.Бондаренко** активно занимается теоретическими исследованиями в области джаза и аранжировкой.

Уникальность учебно-методического пособия "**Главный ход джаза**" состоит в том, что оно является обобщением как личного исполнительского опыта **Г.П.Бондаренко**, так и глубокого изучения творчества выдающихся джазовых музыкантов.

Учебно-методическое пособие состоит из двух разделов. В первом из них теоретически рассматривается широкий круг вопросов гармонии: от видов расположения и названий аккордов до приемов их взаимодействия и принципов аранжировки. Причем каждое свое утверждение автор иллюстрирует практическими примерами для солирующего фортепиано и дуэта фортепиано-бас.

Во втором разделе представлена хрестоматия, в которой приведены примеры аранжировок тем различного характера - от народной песни и эстрадного шлягера до джазового стандарта.

Надеюсь, что "**Главный ход джаза**" окажется полезным как молодым музыкантам, так и всем любителям джаза.

Борис ГНИЛОВ, Кандидат искусствоведения, доцент, начальник кафедры теории и истории музыки Московской военной консерватории

От автора.

Джаз - широкое и многогранное понятие, включающее огромный пласт музыкальной культуры последнего столетия. Поэтому всегда очень трудно говорить о джазе вообще, тем более давать какие бы то ни было рекомендации исполнителю джазовой музыки — ведь джаз, его основной принцип, это, прежде всего, свобода выражения исполнительской индивидуальности. Однако автор видит смысл в том, чтобы поделиться собственным видением некоторых вопросов, относящихся к области гармонии джаза.

Из трех основных средств музыкальной выразительности — мелодии, гармонии и ритма — гармония, очевидно, требует наиболее подробного рассмотрения и изучения, а также освоения. Особенно это касается спонтанно-импровизационного музицирования. Здесь музыканту, кроме развитого слуха, музыкальной фантазии, большого слухового опыта, безусловно, необходим также технический навык. Мало «слышать» аккорд, необходимо, например, знать, из каких звуков он состоит и, какую ладовую функцию может выполнять.

Кроме того, искусство аранжировки в его современном виде есть в большой степени искусство гармонизации, поэтому для аранжировщика крайне важно владеть актуальными гармоническими средствами, в частности гармонией современного джаза. В этом, по мысли автора, данное пособие и призвано помочь молодому музыканту.

При этом автор считает нужным отметить, что в этом пособии основное внимание будет уделено не теоретическому рассмотрению вопросов гармонии джаза, а ее практическому применению, и, прежде всего, использованию хода **II – V – I** — "**Главного хода джаза**". Мы не только рассмотрим различные виды аккордов, входящих в структуру хода II-V-I, но и потренируемся в их практическом применении, как солирующим пианистом, так и в дуэте фортепиано-бас.

Огромную благодарность автор выражает своим педагогам - начальнику кафедры инструментовки и чтения партитур Московской военной консерватории, Заслуженному деятелю искусств России, доценту, полковнику **Геннадию Яновичу КОРНИЛОВУ**; начальнику кафедры духовых и ударных инструментов Московской военной консерватории, Заслуженному артисту России, доценту, полковнику **Вениамину Вениаминовичу МЯСОЕДОВУ**.

Отдельную благодарность автор выражает также своим друзьям - преподавателю эстрадного отделения Московского областного колледжа искусств, гениальнейшему джазовому пианисту и аранжировщику **Геннадию Анатольевичу СТРЕЛЬНИКУ (РЕВНЮКУ)** за материалы представленные для хрестоматии и преподавателю музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального училища им. Растроповичей **Павлу Анатольевичу ПОПОВУ** за формулирование основных методических рекомендаций, осуществление редактуры, а также за помощь в наборе и активизации данного пособия.

Особую благодарность автор выражает своему **Другу** кандидату искусствоведения, доценту, начальнику кафедры теории и истории музыки Московской военной консерватории **Борису Геннадьевичу ГНИЛОВУ** за оказанную поддержку.

Все нотные примеры, приведенные в пособии, принадлежат автору, аранжировки для хрестоматии сделаны им же.

Методические рекомендации.

Изучение гармонического языка джаза направлено, прежде всего, на развитие у музыканта навыков джазового мышления и музицирования. Музыкальная педагогика давно выработала ряд универсальных методических приёмов, помогающих успешно решать подобные задачи. Один из них – закрепление теоретического материала в игре на фортепиано. В этом пособии данная форма стала главной в освоении и закреплении материала. Поэтому теоретический материал содержит множественные нотные примеры, готовые к практическому применению. Упражнения на фортепиано следует исполнять в ритмах, характерных для джазовой манеры исполнения. С этой целью следует помещать аккорды на *мгновение* раньше или позже метрической доли. В качестве поддержки на начальном этапе каждый аккорд упражнения необходимо обозначать сверху или снизу знаком, соответствующим времени его взятия. Ориентир – нижняя часть знака:

«|» означает «взять «в долю»»,

«/» — «взять с опережением»,

«\» — «взять с запаздыванием».

Пример ритмической схемы на 4/4:

| Cm⁷ / G⁹ | Cm^{7(b5)} \ D^{9(b5)6} |

Пример практической ритмической реализации данной схемы:



Степень временного несовпадения строго не регламентируется. Обычно она определяется темпом, жанром, чувством меры исполнителя. Следует лишь стараться сохранить чувство основной пульсации (для чего обычно джазмены отсчитывают пульс ногой).

Предлагаемые к изучению темы, выстроены по принципу «от простого к сложному»: «Главный ход джаза (II-V-I)», «Аккорды, входящие в структуру «Главного хода джаза» (II-V-I)», «Исполнение и анализ гармонических секвенций «Главного хода джаза» (II-V-I) как способ развития гармонического слуха», «Тритоновые замены в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)», «Использование бифункциональных аккордов. Задержания и принципы их применения в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)», «Блок-аккорды, принципы их построения и применения», «Создание мелодической линии аккомпанемента путем перемещения аккордов», «Основные принципы гармонизации и аранжировки с использованием «Главного хода джаза» (II-V-I)».

В первой главе «Главный ход джаза (II-V-I)» предлагается ощутить на практике особенность звучания главного ход джаза (II-V-I). Закрепление отдельных понравившихся гармонических оборотов желательно осуществить в форме транспонирования.

В главе «Аккорды, входящие в структуру «Главного хода джаза» (II-V-I)» даются сведения о составных элементах «Главного хода джаза». Здесь аккорды даны как в своём элементарном изложении, так и в «джазовой» аранжировке (для ф-но соло и для дуэта «ф-но – контрабас»). Закрепление материала следует проводить в форме игры перемещений аккордов в постоянном темпе (от медленного до умеренного), создавая различные синкопированные ритмы. В дальнейшем следует чередовать одну разновидность аккорда с другой (изменяя аккордовый колорит звучания).

В главе «Исполнение и анализ гармонических секвенций «Главного хода джаза» (II-V-I) как способ развития гармонического слуха» приводятся способы объединения аккордов в гармонический оборот («ГХД»). Освоение материала данного раздела напрямую формирует

гармонический лексикон импровизатора, поскольку индивидуальность гармонического мышления джазового музыканта определяется выбором и характером исполнения гармонических оборотов. Поэтому при закреплении этой темы следует играть упражнения-секвенции (транспонирующие, хроматические и диатонические), доводя их исполнение до автоматизма. Необходимо при этом сохранять первоначальную аппликатуру и приблизить ритмическую манеру исполнения к джазовой. Другим полезным заданием, направленным на развитие аккомпанементного мышления, будет сочинение (предварительное) и сольфеджирование мелодических построений поверх играемых оборотов-секвенций.

Следующая глава «Тритоновые замены в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)» посвящена изложению характерной для джазового гармонического мышления техники «тритоновой замены» аккордов. Для успешного усвоения данной темы очень полезно поиграть приведённые примеры в 4-5 тональностях, а также использовать другие уже рекомендованные выше способы.

Пристальное внимание следует уделить практическому усвоению материала главы «Использование бифункциональных аккордов. Задержания и принципы их применения в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)». Описанные в ней, способы гармонического развития позволяют джазовому музыканту создавать новые, уточнённые гармонические краски.

Успех освоения данной темы будет во многом зависеть от овладения способами изложения отдельных аккордов в ансамблевой игре (с контрабасом), поскольку зачастую встречаются ситуации, когда контрабас уже играет приму определённой гармонической функции, а ф-но ещё нет. Начиная с этой темы, желательно приступить к регулярной гармонической обработке несложных джазовых тем.

Интенсифицировать свое гармоническое мышление позволит освоение техники гармонизации мелодии блок-аккордами (глава «Блок-аккорды, принципы их построения и применения»). Этот способ развития мелодии весьма популярен не только в ф-но джазовой музыке, но и в аранжировках для оркестра. При изучении раздела, посвященного этой теме, возрастает роль знания различной техники соединения аккордов, законов плавного и скачкообразного голосоведения в их соединении, умения превращать заданный звук в любую ступень аккордового диссонанса. Поэтому необходимо больше анализировать нотные примеры, акцентируя внимание на практической реализации теоретических положений, изложенных в данной главе. Следует особенно подчёркивать при анализе использующиеся проходящие и вспомогательные аккорды, которые имеют важное связующее значение. Для закрепления практических навыков в изложении мелодии блок-аккордами необходимо выбирать несложные мелодии, а также постоянно упражняться в секвенцировании отдельных построений, следя за сохранением единого темпа и однотипной аппликатуры.

Важным этапом в развитии умения пианиста играть в ансамбле с солистом, можно считать освоение материала следующей главы «Создание мелодической линии аккомпанемента путем перемещения аккордов». Для постижения этой темы следует упражняться в перемещениях аккордов в различных ритмах, следя за мелодичностью верхнего голоса. Полезно также проанализировать примеры из хрестоматии в отношении приёмов движения баса.

Материал, изложенный в заключительной главе пособия «Основные принципы гармонизации и аранжировки с использованием «Главного хода джаза» (II-V-I)», является ключевым для создания гармонически развитых музыкальных произведений. *Художественность* среди требований, прилагаемых к создаваемым музыкальным построениям должна выходить на первое место.

Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции
Воронежского музыкального училища им. Растроповичей
П.А.Попов.

Главный ход джаза (II-V-I).

С точки зрения классической гармонии ход II-V-I представляет собой вариант полного функционального оборота S-D-T, представленный в виде цепочки аккордовых диссонансов соответственно II, V и I ступеней лада. Этот вариант и будет называться **«Главным ходом джаза»**. Его возможности в отношении гармонизации самого различного материала (не только джазового) рассмотрим на примере русской народной песни **«Ах, ты, душечка»**:

1.

The musical score illustrates the II-V-I jazz progression in three systems. The first system (measures 1-3) features the progression d-moll (II), g-moll (V), and F-dur (I). The second system (measures 4-6) features d-moll (II), d-moll (V), and g-moll (I). The third system (measures 7-8) features F-dur (II) and d-moll (V). Each measure includes a melody line and a piano accompaniment with chord symbols and figured bass notation.

Мы сейчас не будем подробно разбирать каждый аккорд, отметим только два момента. Вы, вероятно, заметили, что в *третьем и шестом тактах* второй аккорд имеет в басу не V ступень, а II пониженную. Мы предлагаем трактовать такой вид аккорда, как вариант тритоновой замены, и подробно рассмотрим его в одной из следующих глав.

Также вы могли обратить внимание на то, что первый аккорд шестого такта строится на V ступени по отношению к соль минорной тонике. В этом также нет ничего необычного - этот аккорд является **бифункциональным**, совмещая *доминантовый бас* и *субдоминантовую надстройку*, которая здесь играет роль первого звена **«Главного хода джаза» (II-V-I)**.

Построение таких аккордов, а также понятие надстройки будет также подробно рассмотрено в одном из следующих разделов пособия.

Задание:

Внимательно проиграйте нотный пример, прислушиваясь к тому, как гармонические ходы сочетаются с мелодической линией, отметьте происходящие тональные отклонения. Попробуйте повторить отдельные понравившиеся обороты в 4-5 тональностях при сохранении первоначально выбранной аппликатуры. Пока не нужно пытаться дать полную трактовку аккордов, просто послушайте, как работает **«Главный ход джаза»**.

Аккорды, входящие в структуру «Главного хода джаза» (II-V-I).

Общая диссонантность звучания джазовой гармонии широко известна. Она объясняется тем, что основу джазовых аккордов, по идущей от блюза традиции, составляет септаккорд. Усложнение септаккордов достигается либо путём расширения терцовой структуры аккорда (нон-, ундецим -, терцдецимаккорд), либо за счёт добавочных или альтерированных тонов. Также «джазовым» способом изменения звучания аккорда является его «тритоновая замена». Она будет рассмотрена в дальнейших главах. Помимо перечисленных способов обогащения фониических свойств аккорда активно применяется одновременное сочетание 2-3-х аккордов (полиаккорды) или гармонических функций (бифункциональные аккорды).

В этой главе рассматриваются:

- а) строение и написание различных аккордов терцовой структуры и аккордов с добавленными тонами, из которых может состоять «*Главный ход джаза*»;
- б) различные варианты аранжировки аккордов, употребляющиеся как при сольной игре на фортепиано, так и в дуэте с контрабасом;
- в) варианты аккордовой надстройки.

Так как в джазе и в эстрадной музыке преобладают основные виды аккордов, то аккорд принято называть в соответствии с тем звуком, на котором он строится. Отсюда и способ его обозначения — ре минорный септаккорд (**Dm⁷**), фа большой мажорный септаккорд (**Fmaj⁷**) и т.д., независимо от его ладовой функции. Это принципиально отличается от отношения к аккордам, сложившегося в гармонии академической, где аккорды рассматриваются в контексте лада и соответственно, их названия являются производными от ладовых функций и ступеней: доминантовый септаккорд (**D₇**), квинтсекстааккорд второй ступени (**II⁶₅**) и т.д.

Кроме того, в гармонии джаза широко используются приёмы «ленточного» движения при соединении аккордов (происхождение связано с гитарной техникой игры блюза), что приводит к обилию *параллельных квинт, октав и полных параллелизмов*, запрещенных в классической гармонии.

С исполнительской точки зрения каждый аккорд может быть разделен на **бас** и **надстройку**. В этом случае **басом** называется *основной звук* аккорда, (он может быть удвоен), соответствующий понятию "**основной ноты**". Остальные звуки аккорда составляют его **надстройку**.

Ниже изложены наиболее типичные для джаза септаккорды с их производными, а также способы их построения для фортепиано соло и для дуэта «фортепиано-контрабас».

Cm^7

Малый минорный септаккорд в «Главном ходе джаза» (II-V-I) применяется, главным образом, в значении Π_7 . Однако в минорных тональностях его значение может быть и I_7 .

2.

The musical score is divided into two systems, each with four staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 11. The staves are labeled on the left as follows: Treble clef (top), Piano solo (second), Piano (third), and C-bass (bottom). The notes are as follows:

- Measure 1:** Treble: Cm^7 (C, E♭, G, B♭); Piano solo: C, E♭, G, B♭; Piano: C, E♭, G, B♭; C-bass: C.
- Measure 2:** Treble: Cm^{+6} (C, E♭, G, B♭, A); Piano solo: C, E♭, G, B♭, A; Piano: C, E♭, G, B♭, A; C-bass: C.
- Measure 3:** Treble: Cm^{+7} (C, E♭, G, B♭, B); Piano solo: C, E♭, G, B♭, B; Piano: C, E♭, G, B♭, B; C-bass: C.
- Measure 4:** Treble: $Cm^{+6(+7)}$ (C, E♭, G, B♭, A, B); Piano solo: C, E♭, G, B♭, A, B; Piano: C, E♭, G, B♭, A, B; C-bass: C.
- Measure 5:** Treble: Cm^9 (C, E♭, G, B♭, A, B, D); Piano solo: C, E♭, G, B♭, A, B, D; Piano: C, E♭, G, B♭, A, B, D; C-bass: C.
- Measure 6:** Treble: $Cm^{9(+7)}$ (C, E♭, G, B♭, A, B, D, F); Piano solo: C, E♭, G, B♭, A, B, D, F; Piano: C, E♭, G, B♭, A, B, D, F; C-bass: C.
- Measure 7:** Treble: $Cm^{9(+7)+6}$ (C, E♭, G, B♭, A, B, D, F, A); Piano solo: C, E♭, G, B♭, A, B, D, F, A; Piano: C, E♭, G, B♭, A, B, D, F, A; C-bass: C.
- Measure 8:** Treble: Cm^{11} (C, E♭, G, B♭, B, D); Piano solo: C, E♭, G, B♭, B, D; Piano: C, E♭, G, B♭, B, D; C-bass: C.
- Measure 9:** Treble: $Cm^{11(+6)}$ (C, E♭, G, B♭, B, D, A); Piano solo: C, E♭, G, B♭, B, D, A; Piano: C, E♭, G, B♭, B, D, A; C-bass: C.
- Measure 10:** Treble: $Cm^{11(+7)}$ (C, E♭, G, B♭, B, D, B); Piano solo: C, E♭, G, B♭, B, D, B; Piano: C, E♭, G, B♭, B, D, B; C-bass: C.
- Measure 11:** Treble: $Cm^{11(+7)+6}$ (C, E♭, G, B♭, B, D, B, A); Piano solo: C, E♭, G, B♭, B, D, B, A; Piano: C, E♭, G, B♭, B, D, B, A; C-bass: C.

Это далеко неполный перечень вариантов расположения малого минорного септаккорда и его производных. Нет никакого смысла в том, чтобы пытаться привести их все, да и вряд ли это возможно. Автор видит свою задачу в том, чтобы указать направление, в котором можно работать самостоятельно, отбирая понравившиеся созвучия и отрабатывая их использование в различных тональностях.

Задание:

Постройте и сыграйте на ф-но отдельные такты выше приведённых примеров в 4-5 различных тональностях, чередуя взятие аккорда «в долю» с опережающим или запаздывающим взятием.

Проведите анализ нотных примеров из хрестоматии с целью выявления видов расположения m^7 и его производных.

Прежде чем перейти к рассмотрению других аккордов, перечислим *основные варианты «Главного хода джаза» (II-V-I):*

$\Pi_7 - V_7 - \text{Imaj}_7$,

$\Pi_7 - V_7 - \text{I}_7$,

$\Pi_7 - V_7 - \text{Im}_7$,

$\Pi m_7 - V_7 - \text{Imaj}_7$,

$\Pi m_7 - V_7 - \text{I } m_7$, где Π_7 и V_7 - малый мажорный и его производные, построенные на II и V ступенях лада;

Imaj_7 - большой мажорный и его производные, построенный на I ступени;

Πm_7 и Im_7 — малый минорный и его производные, построенные на II и I ступенях.

В дальнейшем, когда мы изучим **тритоновые замены** и **задержания**, таких вариантов будет значительно больше.

Cmaj^7

3.

The musical score is arranged in four systems, each representing a measure of a 4-measure phrase. The staves are labeled on the left: Piano solo (top two staves), Piano (middle two staves), and C-bass (bottom staff). Above the staves, the measures are numbered 1, 2, 3, and 4, with corresponding chord symbols: Cmaj^7 , $\text{Cmaj}^{(6)}$, $\text{Cmaj}^{7(6)}$, and Cmaj^9 .

- Measure 1:** Cmaj^7 . The Piano solo part has a treble clef with a whole note chord. The Piano part has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The C-bass part has a bass clef with a whole note chord.
- Measure 2:** $\text{Cmaj}^{(6)}$. The Piano solo part has a treble clef with a whole note chord. The Piano part has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The C-bass part has a bass clef with a whole note chord.
- Measure 3:** $\text{Cmaj}^{7(6)}$. The Piano solo part has a treble clef with a whole note chord. The Piano part has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The C-bass part has a bass clef with a whole note chord.
- Measure 4:** Cmaj^9 . The Piano solo part has a treble clef with a whole note chord. The Piano part has a treble clef with a whole note chord and a bass clef with a whole note chord. The C-bass part has a bass clef with a whole note chord.

5 Cmaj⁹⁽⁶⁾ 6 Cmaj⁹⁽⁺¹¹⁾ 7 Cmaj⁹⁽⁺¹¹⁾6 = Dmaj⁹⁽⁶⁾/C

Обратите внимание на такты 6 и 7, построения такого рода называются в джазе **полиаккордами** - в данном случае на до мажор "наслаивается" ре мажорное трезвучие, однако здесь возможны самые разнообразные сочетания тональностей.

Обратите внимание на такт 7— здесь приведены различные цифробуквенные обозначения аккорда, которые являются в равной степени корректными. Более удобной является запись такого аккорда в виде **дробь**, где буква «С» может означать нижнее До-мажорное трезвучие или звук До в басу. Пользуясь нашей терминологией, это **бас** и **надстройка**, разделенные значком дроби. Отметим, что именно такая запись обычно используется в джазовой литературе.

Задание.

Постройте и сыграйте на ф-но отдельные такты выше приведённых примеров в различных тональностях, чередуя взятие аккорда «в долю» с опережающим или запаздывающим взятием. Проведите анализ нотных примеров из хрестоматии с целью выявления видов расположения $таж^7$ и его производных.

Сочините и сыграйте 3-4 небольшие аккордовые последовательности, содержащие одни только $таж^7$ – аккорды.

Dm⁷⁽⁻⁵⁾

Следующий аккорд, к которому мы обратимся, употребляется, как правило, в качестве первого звена хода **II-V-I** и, соответственно, строится на второй ступени лада — $II m_7^{(-5)}$. Рассмотрим этот аккорд и его производные:

4.

1 $Dm^7(b5)$ 2 $Dm^9(b5)$ 3 $Dm^9(b5)b6$ 4 $Dm^{11}(b5)$ 5 $Dm^{11}(b5)b6$

Piano solo

Piano

C-bass

6 $Dm^{b9}(b5)$ 7 $Dm^{b9}(b5)b6$ 8 $Dm^{11}(b5b9)$ 9 $Dm^{11}(b5b9)b6$

C⁷

И, наконец, последняя и самая большая группа аккордов, с которой мы познакомимся, малый мажорный септаккорд (C⁷) и его производные. Этот тип аккорда в «Главном ходе джаза» II-V-I может появляться в любом месте. Ниже приведены различные виды изложения данного аккорда.

5.

The musical score is divided into two systems, each with five measures. The first system (measures 1-5) features the following chords: 1. C⁷(6), 2. C⁷(b6), 3. C⁹, 4. C⁹(6), 5. C⁹(b6). The second system (measures 6-10) features: 6. C^{b9}, 7. C^{b9}(6), 8. C^{b9}(b6), 9. C⁷(#9), 10. C⁷(#9)6. The score is written for Piano solo (treble and bass clefs), Piano (treble and bass clefs), and C-bass (bass clef). The piano solo part includes various melodic lines and arpeggios. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and arpeggios. The C-bass part consists of single notes.

11 $C7(\sharp 9)b6$ 12 $C7(b5)$ 13 $C7(b5)6$ 14 $C9(b5)$

15 $C9(b5)6$ 16 $C9(b5)b6$ 17 $C^b9(b5)$ 18 $C^b9(b5)6$

19 $C^{b9}(b5)b6$ 20 $C7(\#9)b5$ 21 $C7(\#9b5)6$ 22 $C7(b5\#9)b6$ 23 $C^9(\#9)$

19 $C^{b9}(b5)b6$ 20 $C7(\#9)b5$ 21 $C7(\#9b5)6$ 22 $C7(b5\#9)b6$ 23 $C^9(\#9)$

24 $C^9(\#9)6$ 25 $C^9(\#9)b6$ 26 $C^{b9}(\#9)$ 27 $C^{b9}(\#9)6$ 28 $C^{b9}(\#9)b6$

24 $C^9(\#9)6$ 25 $C^9(\#9)b6$ 26 $C^{b9}(\#9)$ 27 $C^{b9}(\#9)6$ 28 $C^{b9}(\#9)b6$

29 $C^9(b5\#9)6$ 30 $C^9(b5\#9)b6$ 31 $C^b9(b5\#9)6$ 32 $C^b9(b5\#9)b6$ 33 $C^9(\#11)$

34 $C^9(\#11)6$ 35 $C^9(\#11)b6$ 36 $C^b9(\#11)$ 37 $C^b9(\#11)6$ 38 $C^b9(\#11)b6$

Мы привели в качестве примера 43(!) разновидности малого мажорного септаккорда (и это — не предел). Несмотря на то, что каждый из приведённых аккордов обладает джазовым колоритом, в этом множестве аккордов особо выделяется так называемый «блюзовый аккорд».

Аккорды с «блюзовой» терцией.

Исторически джаз тесно связан с традициями блюза — жанра городской песни афро-американского населения США. Для мелодики этого жанра характерно особое, «низкое» интонирование третьей ступени в мажоре. В результате наложения «минорной» ступени мелодии на «мажорную» 7-аккорда аккомпанемента создаётся аккорд с особым колоритом. Этот аккорд и получил название «блюзовый».

Пример типичного блюзового септаккорда:

5а.



Примечание: для большего удобства нотной записи (и чтения) аккорда с двумя терциями, находящимися в одной октаве, принято нотировать и цифрово обозначать низкую терцию как повышенную нону:

5б.



Типичным случаем аранжировки малого мажорного септаккорда для ансамбля ф-но с контрабасом является такое расположение фортепианных аккордов, при котором в левой руке берётся тритон или тритон с квартой. Последний из них придаёт аккорду остро характерное звучание (см. пример 5, т.т. 7, 9). Такое расположение в левой руке является базовым. Вместо кварты чистой можно взять 4ум., 3м. или 3ум (см. пример 5, т.т. 2, 3, 6). Обязательным условием характерности звучания является построение этих созвучий от III или VII ступени аккорда.

Итак, мы рассмотрели различные виды и варианты аккордов, из которых может состоять «Главный ход джаза», и вы убедились в том, что таких вариантов может быть множество, что и позволяет нам говорить об универсальном характере этого гармонического приема. В следующей главе мы будем рассматривать различные аккорды уже не по отдельности, а в контексте хода II-V-I.

Задание:

Проиграйте отдельные такты партии солирующего фортепиано в 4-5 тональностях с постоянной аппликатурой в четком ритме и в синкопированном.

Проиграйте отдельные такты партии фортепиано из дуэта с к-басом в 4-5 тональностях с постоянной аппликатурой в четком ритме и в синкопированном.

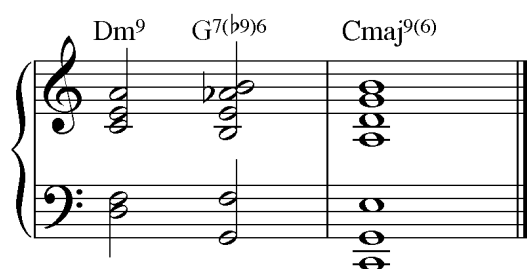
Придумайте собственные варианты рассмотренных в этой главе аккордов для фортепиано и дуэта фортепиано-бас.

Исполнение и анализ гармонических секвенций «Главного хода джаза» (II-V-I) как способ развития гармонического слуха.

Эта глава обращена, прежде всего, к начинающим джазовым музыкантам. Ее цель - показать способы развития и совершенствования гармонического слуха и гармонического мышления на основе использования «*Главного хода джаза*» (II-V-I).

Однако прежде чем перейти к основной теме, мы остановимся на таком важном вопросе, как голосоведение, и с этой точки зрения проанализируем следующий пример:

6.



Итак, перед нами типичный оборот II-V-I: **Dm⁹-G⁷⁽⁻⁹⁾⁶-Cmaj⁹⁽⁶⁾**. Рассмотрим сначала соединение первых двух аккордов - **Dm⁹** и **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**:

1. *Прима* **Dm⁹** перемещается скачком на квинту вниз в *приму* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**,
2. *Терция* **Dm⁹** остается на месте и превращается в *септиму* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**,
3. *Септима* **Dm⁹** перемещается на малую секунду вниз в *терцию* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**,
4. *Нона* **Dm⁹** остается на месте и превращается в *сексту* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**,
5. *Квинта* **Dm⁹** перемещается одновременно на малую секунду вниз и вверх, образуя соответственно *терцию* и *пониженную нону* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶**.

Теперь соединение **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** и **Cmaj⁹⁽⁶⁾**:

1. *Прима* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** одновременно разрешается скачком на квинту в *приму* **Cmaj⁹⁽⁶⁾** и остается на месте, образуя квинту **Cmaj⁹⁽⁶⁾**,
2. *Септима* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** разрешается на малую секунду вниз в *терцию* **Cmaj⁹⁽⁶⁾**,
3. *Терция* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** разрешается на секунду вниз в *сексту* **Cmaj⁹⁽⁶⁾**,
4. *Секста* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** разрешается также на секунду вниз, образуя *нону* **Cmaj⁹⁽⁶⁾**,
5. *Пониженная нона* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** разрешается на малую секунду вниз в *квинту* **Cmaj⁹⁽⁶⁾**,
6. *Терция* **G⁷⁽⁻⁹⁾⁶** остается на месте и образует *септиму* **Cmaj⁹⁽⁶⁾**.

Таким образом, голосоведение у нас получилось предельно плавным, если не принимать во внимание неизбежные в данном случае скачки в басу. Это тот идеал "благозвучия", к которому нужно стремиться в общем случае, хотя понятно, что решение художественных различных задач может требовать и других подходов к голосоведению.

Однако вернемся к основной теме этой главы. Нам представляется, что основным способом развития гармонического слуха и, что особенно важно, гармонического мышления является практическая работа на инструменте. Она должна заключаться в отработке исполнения шаблонных гармонических последовательностей в разных тональностях, а также в анализе различного гармонического материала, который в достаточном количестве имеется, в частности, в нашем пособии.

Перед вами пример такого шаблона: **D⁹-G⁷⁽⁻⁹⁾⁶-Cmaj⁹**, представленный во всех тональностях. Играя его, обратите внимание, что каждый раз при смене тональности в его звучании появляются новые "краски":

7.

The musical score for exercise 7 is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The first system is labeled with chords D^9 , $G^9(6)$, and $Cmaj^9$ above the first three measures. The notation uses various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific notes of the chords and their resolutions across the systems.

Задание:

Выучите эту последовательность наизусть и играйте во всех тональностях. Продолжите цифробуквенные обозначения аккордов в примере 7. Очень важно не только научиться мгновенно, анализировать такие аккорды, но и сделать так, чтобы это происходило автоматически, без участия сознания, иначе о качественной гармонизации говорить будет сложно.

Ниже вашему вниманию предлагается еще несколько гармонических последовательностей-шаблонов, как обычно, для фортепиано и для дуэта фортепиано-бас. Естественно, они представляют собой варианты «Главного хода джаза» (II-V-I).

Примеры изложения «Главного хода джаза» (II-V-I) для фортепиано соло.

8.

The image displays five systems of musical notation for a piano solo, each representing a different way to play the 'Main Jazz Chord Progression' (II-V-I). Each system is written on a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various chord voicings, including triads, dyads, and full chords, connected by lines to show the progression. The systems are arranged vertically, showing a variety of harmonic and rhythmic approaches to the progression.

Задание:

Проанализируйте аккорды, из которых они состоят, и дайте их буквенно-цифровые обозначения, а также проиграйте эти последовательности в различных тональностях. Играйте отдельные обороты в 5-6 тональностях в остро ритмической манере. Придумайте свои варианты «Главного хода джаза».

Примеры изложения «Главного хода джаза» (II-V-I) для дуэта ф-но с контрабасом.

9.

Piano

C-bass

Задание:

Проанализируйте обороты и дайте аккордам буквенно-цифровые обозначения.
Играйте отдельные обороты в 5-6 тональностях в остро ритмической манере.

Тритоновые замены в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I).

Одним из приемов, характерных именно для джазовой гармонии, является **тритоновая замена**. Этот прием заключается в замене одного аккорда другим, расположенным на тритон выше или ниже, притом, что надстройки такого аккорда сохраняются или видоизменяются. Естественно, **тритоновая замена** может быть применена и к аккордам II и V ступеней, входящим в «*Главный ход джаза*».

Этот прием всегда рассматривается в учебной литературе в общем, виде, однако нам хотелось бы подробнее рассмотреть один из вариантов тритоновой замены, весьма интересный и широко используемый на практике.

В джазовой музыке часто встречается так называемая "**традиционная кода**" или "**вертушка**":

10.

Example 10 shows a II-V-I progression in 4/4 time. The chords and their tritone substitutions are:

- $C7(6)$ (II) → $A7(\sharp 9)6$ (tritone substitution)
- $D7(6)$ (V) → $G9(b5)6$ (tritone substitution)
- $F7(6)$ (I)

The bass line consists of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

А теперь сравните этот пример с другим:

11.

Example 11 shows a II-V-I progression in 4/4 time. The chords and their tritone substitutions are:

- $C7(6)$ (II) → $E^b9(b5)6$ (tritone substitution)
- $D7(6)$ (V) → $A^b7(\sharp 9)b5$ (tritone substitution)
- $D^b7(\sharp 9)b6$ (I)

The bass line consists of eighth notes: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Обратите внимание на то, что надстройки аккордов $A^{7(+9)6}$ и $E^b9(-5)6$; $D7(6)$ и $A^b7(+9)-5$; $G9(-5)6$ и $D^b7(+9)-6$ *энгармонически равны*, то есть состоят из совершенно одинаковых звуков (оговоримся, что речь идет о темперированном строе). То есть в приведенном примере тритоновая замена реализуется простейшим образом - перемещением басового звука (тоники) на тритон. Проанализируйте эти аккорды с тем, чтобы самостоятельно убедиться в сказанном.

Очевидно, что для тритоновой замены малого мажорного септаккорда не обязательно строить новый аккорд, достаточно переместить на тритон бас, сохранив или видоизменив надстройку основного аккорда.

Рассмотрим некоторые варианты таких тритоновых замен, как обычно, для фортепиано и дуэта фортепиано-бас. Обратите внимание — в тексте произведены энгармонические замены, необходимые для удобства чтения, как это принято в джазовой литературе:

12.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It is written for piano (p) and features a treble and bass clef. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of 16 measures, with a repeat sign at the beginning and end. The melody is a simple, catchy tune, and the accompaniment provides a steady, rhythmic foundation.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score consists of 12 measures, with a double bar line after the 6th measure. The melody includes a repeat sign at the beginning and a key signature change to one flat (Bb) for the final two measures.

[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for piano (p) and includes a key signature change to one flat (F major or D minor) for the vocal entry. The melody is simple and folk-like, with a repeat sign at the end. The lyrics are written below the piano part.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for piano (p) and includes a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score consists of 12 measures, with a repeat sign at the end. The melody is a simple, catchy tune, and the accompaniment provides a steady, rhythmic foundation.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs). The introduction consists of 12 measures, with the first measure being a whole note chord (G4, B4, D5) and the subsequent measures being eighth and sixteenth notes. The melody is in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The score is divided into two systems, each with a repeat sign. The first system contains measures 1-6, and the second system contains measures 7-12. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in G major, and the accompaniment is in G major. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and bar lines clearly visible.

13.

Piano
 Contrabass

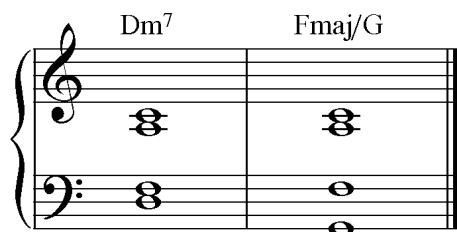
The musical score is divided into five systems. Each system contains a grand staff for the Piano and a single staff for the Contrabass. The Piano part is characterized by dense, complex chordal structures with numerous sharps and flats, indicating a key signature with many alterations. The Contrabass part provides a simple harmonic foundation with a slow, steady line of half and whole notes.

Задание: придумайте свои варианты **тритоновых** замен.

Использование бифункциональных аккордов. Задержания и принципы их применения в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I).

Термин "задержание" заимствован из классической гармонии. Однако если там задержание - это скорее способ формирования **мелодической линии**, то в гармонии джаза задержание есть способ построения собственно аккорда. Суть этого приема в том, что вместо терции аккорда используется кварта, как "задержанный", неразрешённый в терцию звук. В результате образуется новый аккорд, имеющий собственное цифробуквенное обозначение, например - C^9sus . Однако такой аккорд может быть записан и другим, более простым для чтения способом, в приведенном случае это будет Gm^7/C . Мы уже рассматривали такой способ записи, поэтому здесь не будем останавливаться на нем слишком подробно. Вместо этого рассмотрим следующие пример 14:

14.



Мы видим, что эти аккорды имеют некоторое функциональное сходство - если Dm^7 в **До-мажоре** представляет собой глубокую субдоминанту, то $Fmaj/G$ (в нашем случае это задержание от G^9) является **полифункциональным**, совмещая **доминантовый бас** и **субдоминантовую надстройку**. На практике часто используется прием замены первого из приведенных аккордов на второй, что весьма несложно, учитывая, что Dm^7 превращается в $Fmaj/G$ простым перемещением **баса-тоники**.

Рассмотрим несколько примеров хода **II-V-I**, в которых использованы такого рода замены на задержанный аккорд и **тритоновые замены**:

15.



Обратите внимание на последние 4 такта примера 15. Здесь использованы задержанные аккорды на доминанте и тонике лада.

Задание:

Проанализируйте аккорды «Главного хода джаза» (II-V-I) в приведенных примерах. Придумайте свои примеры задержаний в различных расположениях и мелодических положениях, в том числе в дуэте с контрабасом. Играйте все примеры на фортепиано в различных тональностях.

Блок-аккорды, принципы их построения и применения.

Блок-аккордом называется аккорд, ограниченный по краям чистой октавой. Гармоническая функция такого аккорда определяется звуками, расположенными внутри октавы, образуемой крайними звуками.

Принцип гармонизации мелодии блок-аккордами рассмотрим на примере аранжировки темы из пьесы П.И. Чайковского "Подснежник":

16.

Piano

C-bass

6

12

Задание:

Самостоятельно допишите в примере линию баса. Проставьте цифробуквенные обозначения всех блок-аккордов.

Создание мелодической линии аккомпанемента путем перемещения аккордов.

Пока мы не обращали внимания на мелодическую линию, образуемую верхними звуками аккордов, входящих в гармонические последовательности, хотя такая **мелодическая линия**, конечно же, присутствует. Ее роль становится особенно важной, когда пианист в аккордовой фактуре аккомпанирует голосу или солирующему одноголосному инструменту. В этом случае **мелодическая линия**, образуемая аккордами аккомпанемента, хорошо слышна и приобретает значение контрапункта, который может по-разному взаимодействовать с мелодией солиста - подчеркивать ее, дублируя в унисон или иным образом, создавать переключки, заполнять паузы и т.д. Кроме того, и это не менее важно, она создает эффект "движения" собственно аккомпанемента.

Такая мелодическая линия создается перемещением аккорда в различные мелодические положения.

Контрапунктическое взаимодействие мелодической линии аккордового аккомпанемента с мелодией солиста рассмотрим на примере пьесы *Г.Бондаренко "В прекрасном настроении"*:

17.

♩=110

Dmaj⁹ Dmaj⁹⁽⁶⁾

мелодическая линия

Piano

4 Am⁷ Am⁹

мелодическая линия

8

12

Em⁹

мелодическая линия

16

мелодическая линия

поставить буквенные обозначения!

19

23

мелодическая линия

поставить буквенные обозначения!

28

поставить буквенные обозначения!

Задание:

Проставьте цифробуквенные обозначения аккордов. Сделайте собственные гармонизации известных мелодий, обращая внимание на **мелодическую линию** аккордового аккомпанемента. Сделайте подробный анализ собственных гармонизаций.

Основные принципы гармонизации и аранжировки с использованием «Главного хода джаза» (II-V-I).

В этой главе мы, наконец, подошли к главному вопросу, которому посвящена наша работа, — практическому использованию «**Главного хода джаза**» в гармонизации и аранжировке различного тематического материала. Чтобы понять, как это делается, мы сделаем гармонизацию конкретной темы – фрагмент песни **Ричарда Роджерса "Falling in love with love"**, – используя «**Главный ход джаза**» (II-V-I), причем выделим различные этапы этого процесса.

18.

Перед нами мелодия, а также гармоническая основа, опираясь на которую, мы можем создать подробный, более широкий вариант гармонизации. Попробуем сделать это, используя гармонический принцип «*Главного хода джаза*» (II-V-I):

19.

Chord symbols for exercise 19:

Line 1: C B---E---A D G D-----

Line 2: --G-----C A--D-----G--C B-----E-----

Line 3: --A A-----D-----G

Теперь сыграем то, что у нас получилось, используя в аккомпанементе простые септаккорды в тесном расположении:

20.

Exercise 20 shows the piano accompaniment for the melody from exercise 19. The bass line features dense septimic chords (triads with a seventh) in a close voicing. The melody is played in the treble clef. The exercise is divided into three systems, with measure numbers 7 and 11 indicated at the start of the second and third systems respectively.

Сразу оговоримся, что наш вариант гармонизации не является единственно возможным или, тем более, идеальным. Каждый из вариантов будет характерен для определенного направления в джазе и, более того, для конкретной исполнительской индивидуальности. В еще большей степени сказанное относится к тому, что мы будем делать дальше, и что будет являться собственно аранжировкой. Итак, изменим или, лучше сказать, создадим **фактуру аккомпанемента**, используя собственный слуховой опыт, а также знания о различных видах аккордов и их строении, альтерациях, **тритоновых заменах** и т.д.:

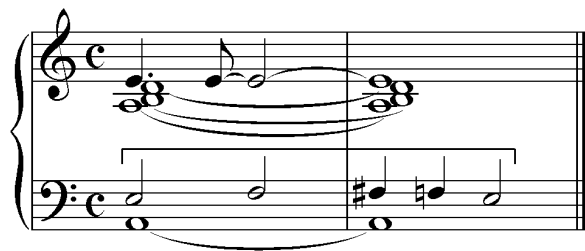
21.



Сразу отметим, что в 1,3,5,6 и 9 тактах примера 21 использован прием насыщения фактуры с помощью дублирования тонов аккорда.

В 11 и 12 тактах примера 21 использован прием внутреннего голосоведения, который называется "блуждающая квинта":

22.



Обратите внимание, что движение квинтового тона аккорда $A\mathbf{m}^9$ по полутонам вверх и вниз меняет не только *ладовую окраску*, но и *оттенки функционального значения* этого аккорда.

В заключение позвольте предложить вашему вниманию аранжировку этой же темы *Р. Роджерса*, сделанную автором этого пособия, **Григория БОНДАРЕНКО** для дуэта фортепиано-контрабас:

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

18

Measures 18-21 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music features complex harmonic structures with many accidentals and ties.

22

Measures 22-25 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex harmonic structures and ties.

26

Measures 26-30 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex harmonic structures and ties.

31

Measures 31-34 of a musical score. The system consists of three staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clef) with a treble clef on the left. The middle staff is a bass clef. The bottom staff is a bass clef. The music continues with complex harmonic structures and ties. A dashed line labeled "8va" spans measures 31-34, indicating an octave shift. Triplet markings (3) are present in measures 31 and 32.

34

37

Задание:

Проанализируйте окончательный вариант пьесы **Р.Роджерса** (пример 23) и проставьте цифробуквенные обозначения использованных аккордов.

То же самое проделайте с пьесами, представленными в хрестоматии(!).

Итак, мы рассмотрели некоторые аспекты современной гармонии джаза, интересные как автору, так, надеюсь, и вам. Создавая этот труд, автор стремился поделиться собственным видением рассматриваемых проблем, дать практические рекомендации по использованию общеизвестных приемов гармонизации, опираясь на собственный исполнительский опыт.

На прощание автор хочет сделать несколько пожеланий начинающим музыкантам:

Не бойтесь экспериментировать;

Слушайте больше музыки различных жанров;

Слушая музыку, старайтесь воспринимать ее с позиции не только слушателя, но и исполнителя;

Как можно чаще анализируйте аккорды - это залог вашего творческого роста.

Желаю Вам больших успехов!

Хрестоматия

Г.Бондаренко

♩=120

p *mp* *cresc.* *f*

Ped.

6

dolce

Ped.

11

p *cresc.* *f*

Ped.

15

Ped.

19

p *cresc.* *f*

Ped.

23

mf *dim.*

Ped.

27 *rit.* **Con moto** ♩=135 *mf*

Ped. Ped. 8^{vb} Ped. Ped.

31 *f* (8) Ped. 8^{vb}

35

39

43 8^{vb}

46 *ff* *fff* Ped. 8^{vb}

Сердце

(из к/ф "Весёлые ребята")

И. Дунаевский
аранж. Г. Бондаренко

Rubato

p dolce

4 **rit.** **a tempo**
f espress.

9 *sf* *mf*

13 *mp* *f*

17 *mf*

20

dim.

This system contains measures 20 through 23. Measure 20 features a complex texture with many beamed sixteenth notes in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A *dim.* (diminuendo) marking is placed over the right hand. Measures 21 and 22 continue this texture with various chromatic alterations. Measure 23 begins with a whole rest in the right hand and a simple bass line in the left hand.

23

p

This system contains measures 24 and 25. Measure 24 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 25 features a dense, rapid sixteenth-note passage in the right hand, marked with a *p* (piano) dynamic.

26

mf

This system contains measures 26 through 29. Measure 26 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 27 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measures 28 and 29 continue with similar textures.

30

f

This system contains measures 30 through 33. Measure 30 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 31 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *f* (forte) dynamic. Measures 32 and 33 continue with similar textures.

34

ff *f*

This system contains measures 34 through 36. Measure 34 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *ff* (fortissimo) dynamic. Measure 35 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *f* (forte) dynamic. Measure 36 continues with similar textures.

37

dim. *mf* *p* *pp* *rit.*

This system contains measures 37 through 40. Measure 37 has a whole rest in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *dim.* (diminuendo) dynamic. Measure 38 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Measure 39 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *p* (piano) dynamic. Measure 40 begins with a half note in the right hand and a bass line in the left hand, marked with a *pp* (pianissimo) dynamic and a *rit.* (ritardando) marking.

Славься

(из оперы "Жизнь за царя")

М.И.Глинка

аранж Г.Бондаренко

Торжественно

f

5

9

13 *rit.*

17 *a tempo* *p* *cresc.*

21

mf

cresc.

Measures 21-24: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 21-22 and a crescendo hairpin starting in measure 23. Bass staff has a harmonic accompaniment. Key signature: one sharp (F#).

25

Measures 25-28: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 25-26. Bass staff has a harmonic accompaniment. Key signature: one sharp (F#).

29

cresc.

Measures 29-32: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 29-30 and a crescendo hairpin starting in measure 31. Bass staff has a harmonic accompaniment. Key signature: one sharp (F#).

33

ff

Measures 33-36: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 33-34. Bass staff has a harmonic accompaniment. Key signature: one sharp (F#).

37

cresc.

rit.

fff

Ped.

Measures 37-40: Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with a slur over measures 37-38 and a crescendo hairpin starting in measure 39. Bass staff has a harmonic accompaniment. Key signature: one sharp (F#).

Патриотическая песня

М.И.Глинка

аранж. Г.Бондаренко

Торжественно

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo/style is marked 'Торжественно' (Solemnly).

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features a series of chords and a descending line.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 3:** Includes a crescendo (*cresc.*) marking.
- System 4:** Features a mezzo-forte (*mf*) dynamic.
- System 5:** Includes a fortissimo (*ff*) dynamic and a ritardando (*rit.*) marking.
- System 6:** Concludes the piece with a final fortissimo (*ff*) chord.

Гимн великому городу

(из балета "Медный всадник")

Р.М.Глиер
аранж. Г.Бондаренко

♩=50

f *cresc.*

6 *rit.* *a tempo* *ff*

11 *dim.*

16 *f*

21 *rit.* *a tempo*

26

27 28 29 30

31

32 33 34 35

p

36

37 38 39 40

cresc. *mf*

41

42 43 44

45

46 47 48

rit. *f* *ff*

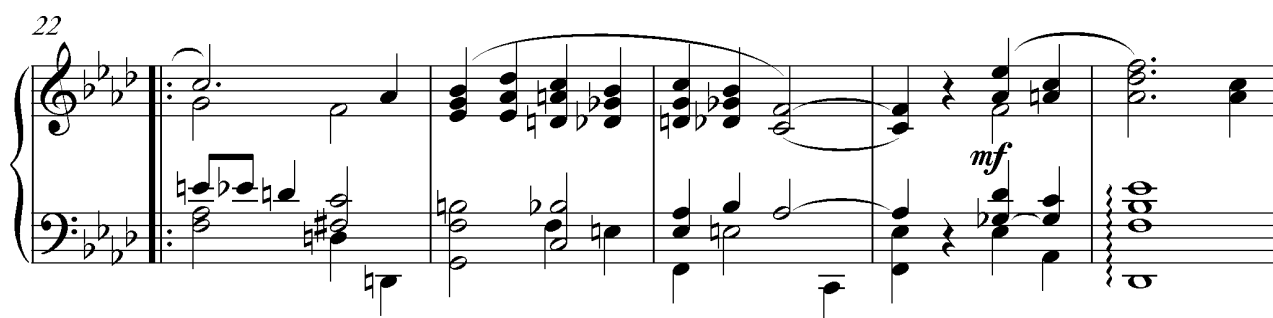
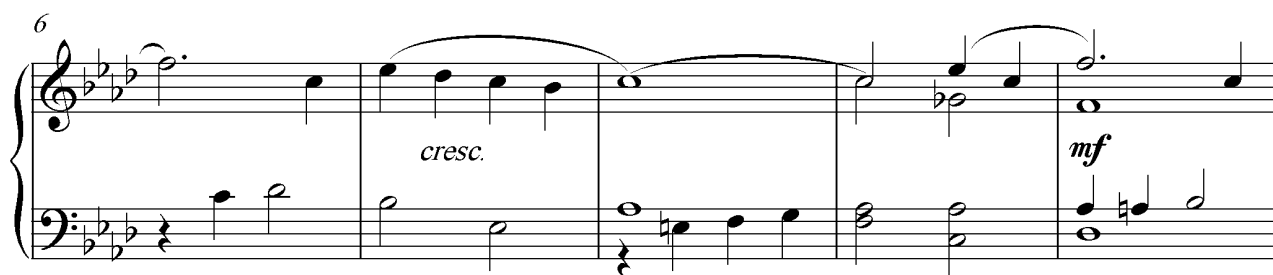
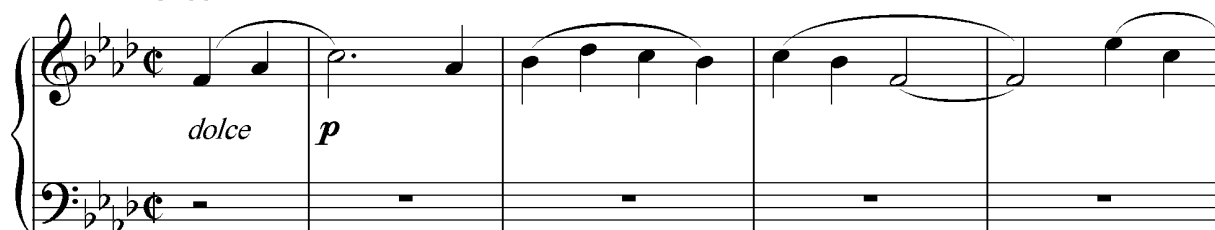
Ped.

Черёмуха

русская народная песня

аранж. Г.Бондаренко

$\text{♩} = 55$



27

f

32

dim.

p

cresc.

37

mf

42

dim.

p

46

f

cresc.

ff

Сулико

грузинская народная песня

аранж. Г.Бондаренко

$\text{♩} = 50$

pp dolce

5

9

p *cresc.* *mf*

Ped. *Ped.* *simile*

13

f

17

Ped.

21

Ped. *Ped.* *simile*

25

Ped.

29

mf *Ped.* *Ped.*

33

dim. *p* *Ped.* *simile*

37

cresc. *mf* *Ped.*

41

f *mf* *Ped.*

45

This musical score segment contains measures 45 through 48. Measure 45 features a treble staff with a G4-A4-B4 triplet and a bass staff with a G3-A2-B2 triplet. Measure 46 has a treble staff with a G4-A4-B4 triplet and a bass staff with a G3-A2-B2 triplet. Measure 47 has a treble staff with a G4-A4-B4 triplet and a bass staff with a G3-A2-B2 triplet. Measure 48 has a treble staff with a G4-A4-B4 triplet and a bass staff with a G3-A2-B2 triplet.

49

This musical score is for measures 49 through 53 of the piece 'The Swan' from 'The Nutcracker'. It is written for piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody in the treble staff begins with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is marked with a 'P' for piano and a 'C' for C-clef. The measures are numbered 49, 50, 51, 52, and 53.

54

dim.

58

p

mp

Ped.

62

The musical score for measures 62-66 of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is for piano and includes a pedal marking. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano and includes a pedal marking. The measures are numbered 62, 63, 64, 65, and 66. The score is written for piano and includes a pedal marking. The measures are numbered 62, 63, 64, 65, and 66. The score is written for piano and includes a pedal marking. The measures are numbered 62, 63, 64, 65, and 66.

67

ppp

Ped. _____

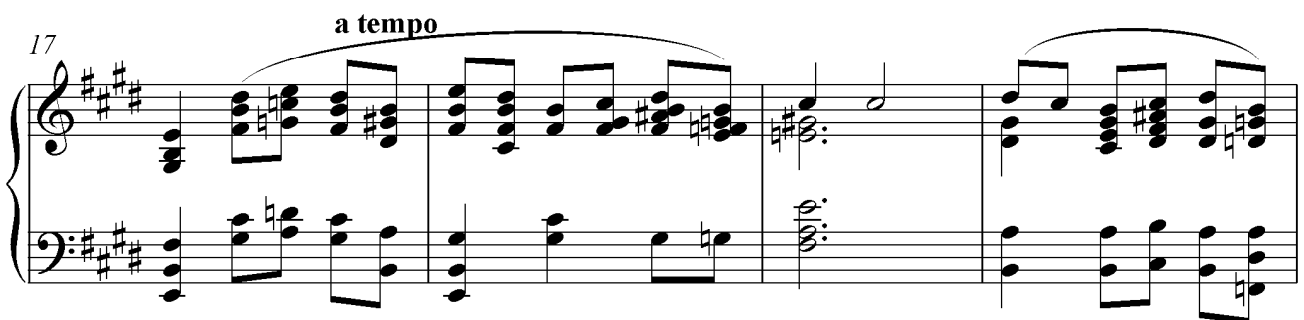
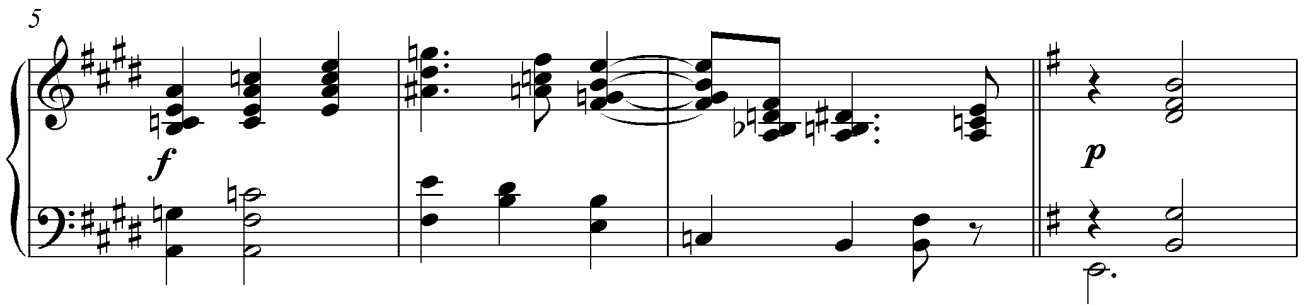
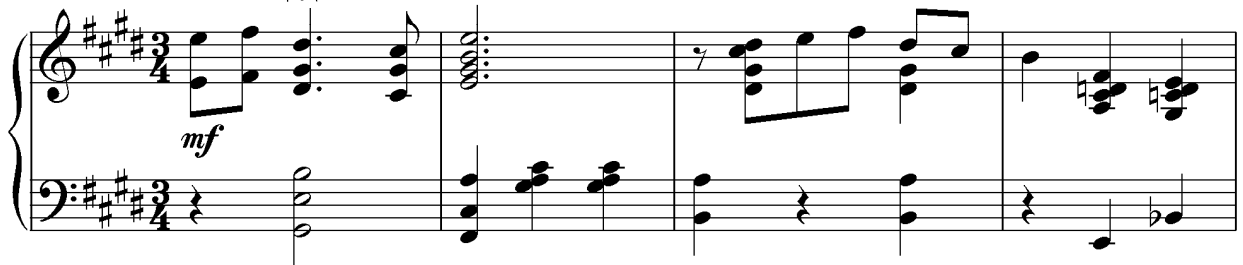
Ped. _____

Вернись в Сорренто

неаполитанская народная песня

Andante ♩=70

аранж. Г.Бондаренко



21

rall. ten.

22 23 24

25

a tempo

26 27 28

29

f stent.

30 31 32

33

34 35 36 37

38

f cresc. sf

39 40 41

Парафраз на темы баллад М.Кажлаева

"Голубой закат" и "Грустный мотив"

Г.Бондаренко

Rubato

dolce

4

7

10

13

16

19

Ped.

22

8va 8va

Ped. Ped.

25

8va

Ped.

29

Ped. Ped. Ped.

32

rit. a tempo

Ped. Ped. simile

35

rit. a tempo

3

Ped. Ped.

39

3

Ped. Ped. Ped. Ped.

43

3

6

Ped. Ped.

47

3

Ped. Ped.

50

3

3

3

Ped. Ped. Ped.

54

3

rit.

a tempo

Ped. Ped.

58

rit.

Ped.

О тебе я думаю

М. Кажлаев
аранж. Г. Стрельника

Andante

8va-----|

mf

mf

6

12 вариант, предложенный М. Кажлаевым

mf

mf

18

mf

mf

24

Più mosso

mf

mf

29

33

rit. Tempo I

38

rit.

44

p

49

ff

54

rit.

mf

mp

p

8va

Ped. Ped.

Bloomdido

Ch. Parker
аранж. Г. Стрельника

Fast

5

9 **TEMA**

13

17

21 1

First system of music, measures 21-24. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written in bass clef. Measure 21 starts with a whole note chord of B-flat, D-flat, and F. Measure 22 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 23 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 24 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

25

Second system of music, measures 25-28. Measure 25 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 26 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 27 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 28 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

29

Third system of music, measures 29-32. Measure 29 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 30 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 31 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 32 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

33 2

Fourth system of music, measures 33-36. The key signature changes to one flat (B-flat). The music is written in treble clef. Measure 33 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 34 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 35 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 36 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

37

Fifth system of music, measures 37-40. Measure 37 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 38 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 39 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 40 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

41

Sixth system of music, measures 41-44. Measure 41 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 42 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 43 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat. Measure 44 has a half note chord of B-flat and D-flat, followed by a half note chord of F and A-flat.

45 3

49

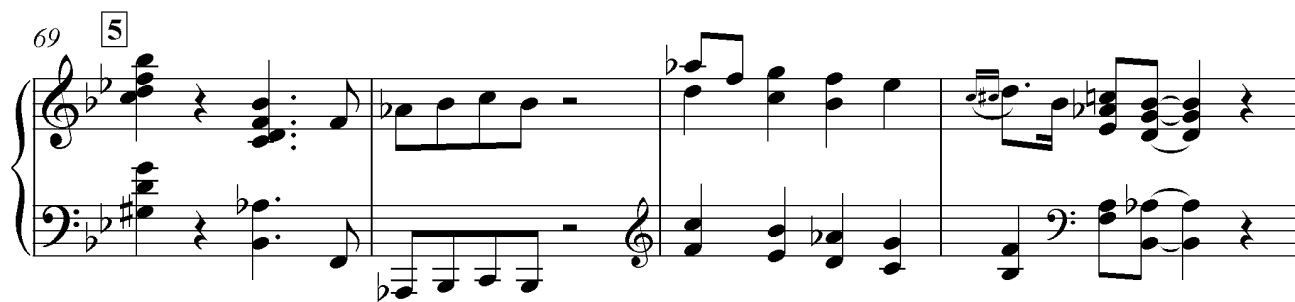
53

57 4

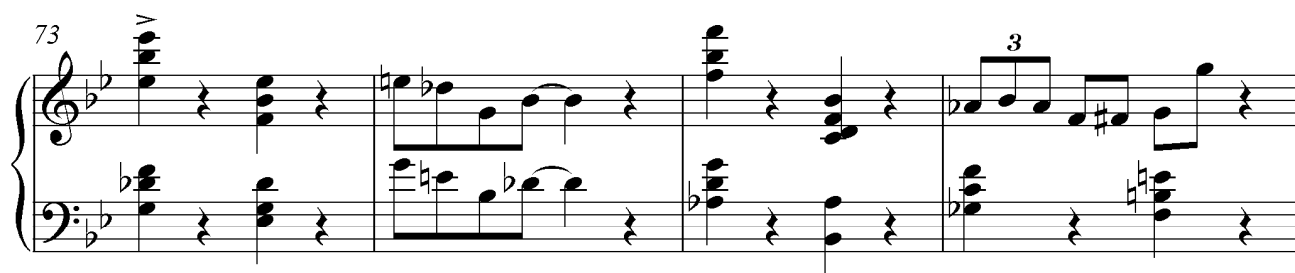
61

65

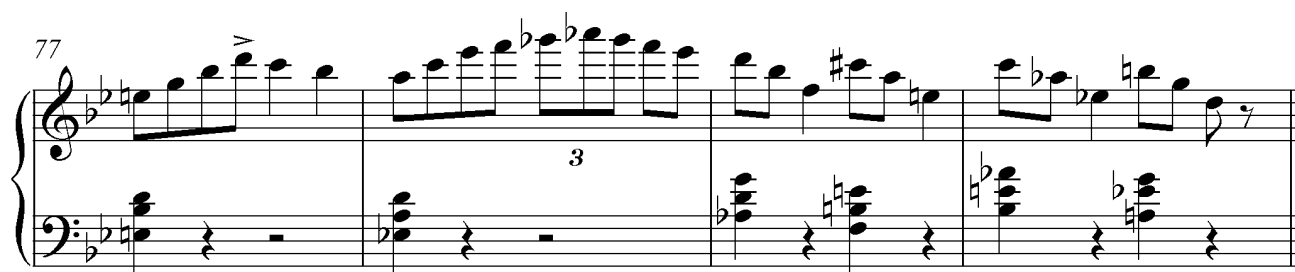
69 5



73



77



81 6



85



90



Ped. _____ Ped. _____

Autumn leaves

J. Kosma

аранж. Г. Стрельника

Rubato **rit.**

mf

4

8^{va} 15^{ma}

Ped.

7

p

Ped.

11

3

8^{va}

p

Ped.

14

3

p

18

Ped.

21

Ped.

23

rit.

Ped. Ped. Ped.

27

accel.

f

p

Ped.

32

mf

Ped.

37 *f* *mp* *bright*

Red.

40 *mf*

43

46

49

52

f

55

8va
f *subp* *f* *p* *mf*
Ped.

59

3 *3* *p*

61

8va *8va* *8va* *mp*
Ped. *Ped.* *Ped.*

65

8va *8va* *8va* *8va*

Round midnight

T.Monk

аранж. Г.Стрельника

Slow

ad lib.

8^{va}

3

5

8

11

The musical score for "Round midnight" is presented in a standard piano format. It begins with a treble and bass staff in common time (C), marked "Slow". The key signature has one flat (B-flat). The first system includes an "ad lib." (ad libitum) section. The second system starts at measure 3 and changes to a 12/8 time signature. The third system starts at measure 5 and changes to a 4/4 time signature. The fourth system starts at measure 8 and includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system starts at measure 11 and changes to a 6/8 time signature. The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings.

14

17

20

24

28

31

8va-1

8vb

34

8va⁻ 7

38

41

43

3

47

8

3

49

Measures 49-51 of a musical score. Measure 49 features a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 50 has a treble clef with a half note B4 and a half note C5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 51 has a treble clef with a half note D5 and a half note E5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. A forte (f) dynamic marking is present in measure 51.

52

Measures 52-54 of a musical score. Measure 52 features a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 53 has a treble clef with a half note B4 and a half note C5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 54 has a treble clef with a half note D5 and a half note E5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. A forte (f) dynamic marking is present in measure 54.

55

Measures 55-56 of a musical score. Measure 55 features a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 56 has a treble clef with a half note B4 and a half note C5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. A forte (f) dynamic marking is present in measure 56.

57

Measures 57-58 of a musical score. Measure 57 features a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 58 has a treble clef with a half note B4 and a half note C5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. A forte (f) dynamic marking is present in measure 58.

59

Measures 59-61 of a musical score. Measure 59 features a treble clef with a half note G4 and a half note A4, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 60 has a treble clef with a half note B4 and a half note C5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. Measure 61 has a treble clef with a half note D5 and a half note E5, and a bass clef with a half note G3 and a half note A3. A forte (f) dynamic marking is present in measure 61.

62

Measures 62-64 of a piano piece. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 62 features a treble staff with a series of chords and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 63 continues the chordal texture in the treble and has a single eighth note in the bass. Measure 64 shows a final chord in the treble and a half note in the bass.

65

Measures 65-68 of a piano piece. Measure 65 has a treble staff with chords and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 66 continues the chordal pattern. Measure 67 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 68 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

69

Measures 69-72 of a piano piece. Measure 69 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 70 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 71 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 72 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

73

Measures 73-76 of a piano piece. Measure 73 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 74 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 75 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 76 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

77

Measures 77-82 of a piano piece. Measure 77 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 78 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 79 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 80 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 81 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 82 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

83

Measures 83-86 of a piano piece. Measure 83 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 84 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 85 has a treble staff with a half note and a bass staff with a half note. Measure 86 features a treble staff with a half note and a bass staff with a half note.

87

3

92

3

97

3

100

3 3

105

3

109

3

113

Musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The piece consists of five measures. The first measure has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single eighth note. The second measure has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single eighth note. The third measure has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single eighth note. The fourth measure has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single eighth note. The fifth measure has a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single eighth note. The piece ends with a double bar line.

118

122

127

3

3

3

3

131

The musical score for measures 131-134 of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano accompaniment with a treble and bass staff. The melody is played by the right hand, and the accompaniment is played by the left hand. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment and a melodic line with various intervals and accidentals.

134

Musical score for measures 134-137 of "The Swan" by Maurice Strakosky. The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and features a piano accompaniment. The right hand plays a melody with triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a bass line with triplets and rests. The measures are numbered 134, 135, 136, and 137.

138

143

147

152

157

8va

160

Measures 160-163. Treble and bass staves. Measure 160 has a forte (*f*) dynamic in the bass and a piano (*p*) dynamic in the treble. Measure 161 features a triplet in the bass. Measure 162 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 163 has a piano (*p*) dynamic in the bass.

164

Measures 164-167. Treble and bass staves. Measure 164 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 165 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 166 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 167 has a piano (*p*) dynamic in the bass.

168

Measures 168-172. Treble and bass staves. Measure 168 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 169 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 170 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 171 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 172 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass.

173

Measures 173-175. Treble and bass staves. Measure 173 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 174 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 175 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass.

176

Measures 176-179. Treble and bass staves. Measure 176 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 177 has a piano (*p*) dynamic in the bass. Measure 178 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass. Measure 179 has a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the bass.

18 *rit.*

f *Ped.*

23 *a tempo*

ff *Ped.*

27

f *mf* *Ped.*

31

p *cresc.* *mf* *Ped.*

35 *rit.*

cresc. *mf* *Ped.*

a tempo

39 *f*

Ped.

42

Ped.

45 *mf*

Ped.

49 *cresc.*

Ped.

53 *f*

Ped.

Detailed description of the musical score: The score consists of five systems of piano music. Each system has a treble and bass staff. Measure 39 starts with a forte (f) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 42 features a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 45 has a mezzo-forte (mf) dynamic and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 49 includes a crescendo (cresc.) marking and a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 53 is marked forte (f) and features a triplet of eighth notes in the right hand. Pedal points are indicated by 'Ped.' with a line extending to the right, covering measures 39-42, 42-45, 45-49, 49-53, and 53-54. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

56

Ped.

59

dim.

Ped.

62

mf

dim.

Ped.

67

p

rit.

dim.

poco a poco rit.

Ped.

71 (8)

pp

dim.

ppp

Ped.

Jazz Walts

5

p

cresc.

Ped.

10

f

Ped.

15

cresc.

Ped.

20

ff

rit.

Ped.

25 **a tempo**

dim. *f*

Ped. Ped. Ped. Ped.

31

37

cresc.

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

43

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

48

cresc. *fff*

Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

Ellingtoniade

парафраз на темы "Дюка" Эллингтона

аранж. Г.Бондаренко

Rubato

pp *cresc.*

6 *mf* *f* *dim.* *rit.* *a tempo* *mf*

11 *cresc.* *f*

15 *cresc.* *ff* *a tempo*

19 *pp*

22

p

24

mf *rubato* *f*

27

a tempo *p* *dim.*

31

rit. *pp* *ppp dolce* *simile*

8^{va}

8^{vb} *Ped.*

37

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

43

pp *Ped.*

48

(8)-----

dim.

Ped.

53

ppp

pp

cresc.

Ped.

58

mf

rit.

f

8vb

a tempo

Ped.

62

(8) *pp*

8vb

Ped.

68

8vb

cresc.

8vb

p

8vb

(8)-----

Ped.

Ped.

74

f

79

ff 3 *dim.* *f* rit. 8^{va} Ped.

83

a tempo *mp* rit. Ped.

86

a tempo *p* dim. trill Ped.

90

pp *f* 5 Ped.

93

Ped.

95 **a tempo**

pp cresc. p mf f ff

8va 1

Ped.

99 **rit.** **Fast**

p f

8va 1

Ped.

104

p f

8va 1

Ped.

107

p f

8va 1

Ped.

111

p f

8va 1

Ped.

116

p f

8va 1

Ped.

121

dim. *mf*

This system contains measures 121 to 124. Measure 121 begins with a piano introduction in the right hand, marked *dim.*, followed by a series of chords. Measure 122 features a *mf* dynamic. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

125

This system contains measures 125 to 127. Measure 125 has a piano introduction in the right hand. Measure 126 features a melodic line in the right hand with a slur. The bass line continues with eighth notes.

128

This system contains measures 128 to 131. Measure 128 has a piano introduction in the right hand. Measure 129 features a melodic line in the right hand with a slur. The bass line continues with eighth notes.

132

dim. *p*

This system contains measures 132 to 135. Measure 132 has a piano introduction in the right hand. Measure 133 features a melodic line in the right hand with a slur. Measure 134 is marked *dim.* and measure 135 is marked *p*. The bass line continues with eighth notes.

136

This system contains measures 136 to 139. Measure 136 has a piano introduction in the right hand. Measure 137 features a melodic line in the right hand with a slur. The bass line continues with eighth notes.

140

cresc. 3

This system contains measures 140 to 143. Measure 140 has a piano introduction in the right hand. Measure 141 features a melodic line in the right hand with a slur. Measure 142 is marked *cresc.* and measure 143 is marked *3*. The bass line continues with eighth notes.

143

mf

cresc.

147

f

152

ff

8vb

156

cresc.

(8) 1

8vb

8vb

160

fff

Ped.

Старинная шотладская песня

аранж. Г.Бондаренко
Г.Стрельника

$\text{♩} = 120$

The musical score is written for piano in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. It is in the key of B-flat major (two flats). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (7, 14, 20, 26). The first system (measures 1-6) begins with a piano (*p*) dynamic and includes a *cresc.* marking. The second system (measures 7-13) starts with mezzo-forte (*mf*) and includes *rit.* and *a tempo* markings, as well as a *dim.* marking. The third system (measures 14-19) begins with piano (*p*). The fourth system (measures 20-25) continues the piano texture. The fifth system (measures 26-31) concludes the piece with a final key signature change to C major (one sharp). Pedal points are indicated by 'Ped.' markings with brackets under the bass line in measures 1-3, 4-5, 7-8, and 11-12.

33

System 1 (Measures 33-39): Treble staff contains chords and single notes. Bass staff contains single notes and chords. Measure 39 ends with a repeat sign.

40

System 2 (Measures 40-44): Treble staff features a melodic line starting at measure 40 with a slur and a fermata. Bass staff begins with a forte (*f*) dynamic marking. Measure 44 ends with a repeat sign.

45

System 3 (Measures 45-49): Treble staff contains chords and a melodic line. Bass staff contains chords and a melodic line. Measure 49 ends with a repeat sign.

51

System 4 (Measures 51-55): Treble staff features triplets in measures 51, 53, and 55. Bass staff contains single notes. Measure 55 ends with a repeat sign.

56

System 5 (Measures 56-60): Treble staff contains eighth notes and triplets. Bass staff contains single notes. Measure 60 ends with a repeat sign.

61

System 6 (Measures 61-65): Treble staff contains eighth notes and triplets. Bass staff contains single notes and chords. Measure 65 ends with a repeat sign.

67

Measures 67-71 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody in the treble clef features several triplet eighth notes. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

72

Measures 72-76 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody continues with triplet eighth notes and some sixteenth notes. The bass clef accompaniment includes chords and single notes.

77

Measures 77-81 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody features a triplet eighth note in measure 79. The bass clef accompaniment consists of chords and single notes.

82

Measures 82-86 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody includes a triplet eighth note in measure 82 and a triplet eighth note in measure 85. The bass clef accompaniment features chords and single notes.

87

Measures 87-91 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody features triplet eighth notes in measures 87 and 89. The bass clef accompaniment includes chords and single notes.

92

Measures 92-96 of a musical score. The key signature has one sharp (F#). The melody features triplet eighth notes in measures 92 and 94. The bass clef accompaniment includes chords and single notes.

95

Measures 95-98: Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including triplets. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 98 ends with a double bar line.

99

Measures 99-103: Treble clef features a melodic line with triplets in measures 99 and 100. Bass clef provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 103 ends with a double bar line.

104

Measures 104-107: Treble clef has a melodic line with eighth notes and rests. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 107 ends with a double bar line.

108

Measures 108-112: Treble clef has a melodic line with eighth notes and rests. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 112 ends with a double bar line.

113

bass solo

Measures 113-120: Treble clef has a melodic line with eighth notes and rests. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 120 ends with a double bar line.

121

1.

Measures 121-128: Treble clef has a melodic line with eighth notes and rests. Bass clef has a steady eighth-note accompaniment. Measure 128 ends with a double bar line.

129 2.



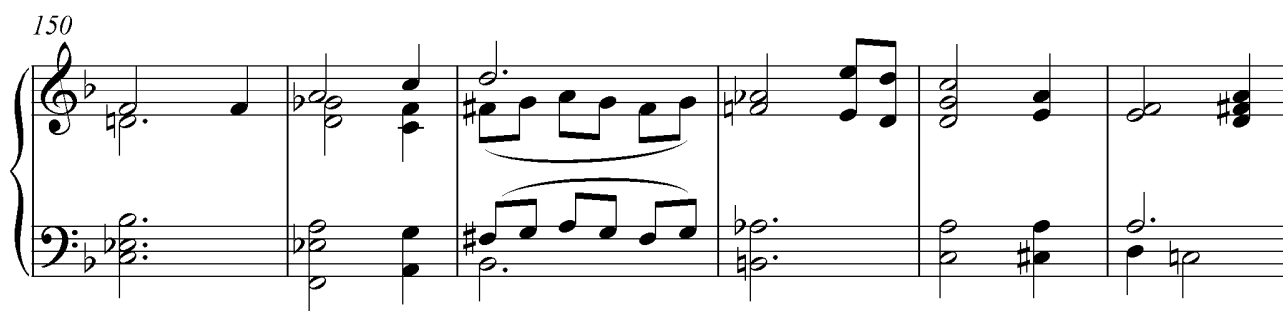
136



143



150



156 rit. allarg.



Содержание

1.	Предисловие	3
2.	От автора	4
3.	Методические рекомендации	5
4.	Главный ход джаза (II-V-I)	7
5.	Аккорды, входящие в структуру «Главного хода джаза» (II-V-I)	8
	Cm ⁷	9
	Cmaj ⁷	10
	Dm ⁷⁽⁻⁵⁾	11
	C ⁷	13
6.	Исполнение и анализ секвенций «Главного хода джаза» (II-V-I) как способ развития гармонического слуха	18
7.	Тритоновые замены в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)	22
8.	Использование бифункциональных аккордов. Задержания и принципы их применения в аккордах «Главного хода джаза» (II-V-I)	25
9.	Блокаккорды, принципы их построения и применения	26
10.	Создание мелодической линии аккомпанемента путем перемещения аккордов	27
11.	Основные принципы гармонизации и аранжировки с использованием «Главного хода джаза» (II-V-I)	29
	Хрестоматия	35
	Г.П.Бондаренко. «Забайкальский парафраз»	36
	И.О.Дунаевский. «Сердце» (08.2001)	38
	М.И.Глинка. «Славься» (11.2001)	40
	М.И.Глинка. «Патриотическая песня» (11.2002)	42
	Р.М.Глиэр. «Гимн великому городу» (09.2003)	43
	Русская народная песня. «Черемуха» (03.1999)	45
	Грузинская народная песня. «Сулико» (08.2001)	47
	Неаполитанская народная песня. «Вернись в Сорренто» (11.2002)	50
	Г.П.Бондаренко. Парафраз на темы баллад М.Кажлаева (02.2004)	52
	М.М.Кажлаев. «О тебе я думаю» (09.1984)	55
	Ch.Parker. «Bloomdido» (10.1996)	57
	J.Kosma. «Autumn leaves» (03.1981)	61
	T.Monk. «Round midnight» (09. 1988)	65
	I.Gordon. «Uforgettable» (11.2002)	74
	J.(Toots) Thielemans. «Bluesette» (10.2002)	78
	Г.П.Бондаренко. «Ellingtoniade» парафраз на темы Дюка Эллингтона (01.2001)	80
	Старинная шотландская народная песня (02.2004)	87