

**Мик Гудрик**



**Advancing Guitarist:**

*Applying Guitar Concepts  
and Techniques*

## Оглавление

1. Подход .....	4
Введение в технику грифа .....	4
Техника грифа .....	5
Игра вверх и вниз на одной струне .....	7
Лады; Аккордовые гаммы: I .....	13
Играем на двух соседних струнах: подвижные мини-позиции.....	14
Изучение интервалов: мелодические и гармонические (“Контрапункт для чайников”)..	16
Открытая позиция.....	23
Игра в позиции .....	27
Собирая все вместе - игра комбинациями.....	31
Подход: дубль два, дубль три .....	33
Что теперь? .....	38
А что потом?.....	40
2. Материал .....	41
Трезвучия.....	41
Что еще можно сделать с трезвучиями.....	46
Септаккорды.....	47
Интервалы, трезвучия, септаккорды, мажорные гаммы .....	50
Интервалы, трезвучия, септаккорды, мелодическая минорная гамма (джазовая минорная гамма).....	55
Интервалы, трезвучия, септаккорды, другие гармонические минорные гаммы .....	59
Диатонические четырехголосные аккорды .....	64
Лады; Аккордовые гаммы: II .....	69
Трезвучия поверх басовых нот: I .....	82
Трезвучия поверх басовых нот: II .....	85
Пентатонические гаммы.....	93
Математика нот и пальцев .....	96
Кусочки мозаики.....	98
3. Комментарии.....	104
Сложность гитары.....	104
Эволюция.....	104

Современная гармония.....	105
Тюнеры и строй.....	106
Влияние флажолетов и обертонов .....	106
Притомились?.....	107
Молчание – золото.....	108
О самокритике.....	109
Слова – Термины .....	110
Никто не знает, что будет дальше .....	111
Небольшие импровизации .....	112
Время-Ритм.....	114
В поисках “Источника времени” .....	116
Темп-движение.....	118
Некоторые размышления по поводу техники .....	119
Различные ситуации исполнения .....	122
Игра или импровизация.....	124
Коротко о главном .....	125
Что если – никаких сожалений.....	132
Заключение.....	134

# 1. Подход

## Введение в технику грифа

Ваша способность играть на музыкальном инструменте во многом зависит от того, насколько хорошо вы знакомы с самим инструментом. У большинства гитаристов не было возможности этого сделать. Как правило, учебники ничего толком не объясняют, и многие педагоги сами были воспитаны на подобной литературе. Обычно, литература, посвященная гитарной технике, не ставит своей целью помочь читателю улучшить общее владение инструментом, а вместо этого рекомендует делать уйму всякой всячины (что, конечно, может принести определенную пользу). Читателю просто показывают исполнение определенного приема, но руководствуясь такой методикой практически невозможно понять, как все это работает на инструменте. Скорее такой подход приведет к сужению возможностей, так как читателю особо не приходится думать своей головой – вот вам инструкция, просто выполняйте. Если вы знаете методику, значит вы результат этой методики. Если вы преподаете, то, опять же, склоняетесь преподавать согласно методике (возможно с некоторыми изменениями-улучшениями). В определенный момент методика может стать важнее, чем музыка, обучению которой она должна способствовать, что, согласитесь, неправильно.

Все вышеперечисленное объясняет почему я не стал превращать эту книгу в очередную “методичку”. Тут вы не найдете никаких методик – они могут применяться или предполагаться, но только в очень свободной форме. Читатель сам может прийти к методике (а по-хорошему не просто может, а должен), но результаты от использования таких методик полностью зависят от индивидуальных способностей, знаний, заинтересованности и креативности.

Я пытаюсь предоставить информацию и факты, из которых вы почерпнете то, что сможете, исходя из вашего текущего понимания. Таким образом вы получите лишь то, что способны получить, то, что заслуживаете и то, что вам надо.

*На столе стоят два стакана разного размера.*

*С точки зрения их функции в качестве стаканов важно не то, что один стакан больше, другой меньше – куда важнее, что они оба полные.*

## Техника грифа

**Во-первых:** вверх и вниз по струне (игра на одной струне)

**Во-вторых:** вдоль и поперек грифа (игра в позиции)

**В-третьих:** комбинация всех вышеупомянутых возможностей (комбинированная игра)

Будь я сторонником строгой дисциплины, то на этом бы и закончил урок. Однако эта “область” имеет такое значение, так часто понимается неправильно, а чаще и вовсе не упоминается, что я просто обязан уделить этому вопросу особое внимание.

Любой серьезный гитарист в курсе, что игра в позиции имеет огромное значение и требует колоссальных сил, долгих лет работы и тренировок. Полагаю, это очевидно всем (про игру в позиции расскажу позже).

Мысль, которую я пытаюсь донести (и, пожалуй, одна из самых важных в этой книге) заключается в том, что игра в позиции – это лишь половина (а то и треть) успеха. Наравне с игрой в позиции огромную важность имеет игра вверх и вниз на одной струне. Я возьму на себя смелость сказать, что это даже важнее, чем игра в позиции по той причине, что этот момент практически не освещается. Также могу добавить, что стандартная методика игры в позиции существует уже довольно давно, в то время как о методике игры на одной струне ничего не известно, по крайней мере на Западе.

Все сводится к тому, что многие гитаристы знают про игру в позиции, но лишь некоторые владеют знаниями об игре на одной струне. Неудивительно (по крайней мере для меня), что к числу тех немногих относятся самые лучшие гитаристы современности (обойдемся без имен!).

В литературе, посвященной игре на гитаре, часто и вовсе не упоминается об игре вверх и вниз на одной струне. Это довольно досадное упущение, ведь играть на одной струне самое логичное, с чего вообще можно начинать играть на гитаре. Ознакомьтесь со следующими наблюдениями:

- прямая линия – самый простой способ видеть ноты;
- одна струна – это прямая линия;
- на отдельной струне видно непосредственное отношение между длиной интервала и движением в пространстве;
- игра на одной струне помогает избежать две потенциальные проблемы: “паралич” (боязнь движения) и “агорафобия” (боязнь высоких ладов), так как вся длина грифа используется с самого начала обучения;
- такой подход способствует запоминанию расположения нот, так как гитарист не полагается на аппликатуру (как при игре в позиции);

- устраняется проблема перехода между струнами при игре, что облегчает функцию правой руки и демонстрирует принцип работы левой руки в чистом виде;
- могут исполняться различные виды фразировки и артикуляции;
- основы музыкальной теории могут быть наглядно продемонстрированы новичку как с визуальной, так и с акустической стороны: интервалы, построение гамм, аккорды, арпеджио и т.д. То же самое относится и к динамике, артикуляции и тембру;
- возможно где-то был изобретен инструмент с одной струной (назовем его унитар!) задолго до того, как люди додумались до двух струн, не говоря уже о шести. Так что будет разумно учиться таким же образом, как хронологически развивался инструмент;
- многие струнные инструменты в восточных странах играют «вверх и вниз по грифу» (наиболее примечателен в этом отношении ситар). А вы представляете сколько лет насчитывает музыкальная традиция в Индии?

Все вышеперечисленное лишь укрепляет мою веру в то, что реальное понимание грифа может быть достигнуто лишь в том случае, если вы посвятили много времени игре вверх и вниз по отдельной струне. Если игра в позиции это все, что вам известно, то гриф так и останется для вас загадкой. В действительности, вы не сможете даже понять все преимущества игры в позиции, пока как следует не поиграете вверх и вниз по одной струне.

Самое странное, что все это весьма очевидно, так сказать «лежит на поверхности». Поэтому остается лишь недоумевать, почему так мало людей обращают на это внимание.

С полной уверенностью могу сказать, что, посвящая некоторое время игре на одной струне, вы добьетесь хорошего результата и ваше представление о грифе изменится всего за пару-тройку недель.

Итак, мой подход выглядит следующим образом:

1. Играем вверх и вниз на каждой струне по отдельности (искусство игры на унитаре);
2. Играем вверх и вниз пять комбинаций из двух смежных струн (подвижные мини-позиции);
3. Изучение интервалов: мелодические и гармонические («Контрапункт для чайников»);
4. Открытая позиция;
5. Игра в позиции;
6. Игра комбинациями;

# Игра вверх и вниз на одной струне (искусство игры на унитаре)

## Три принципа движения левой руки:

1. Группировка (две, три или четыре ноты, в зависимости от растяжки левой руки)
2. Сдвиги (движение к высоким нотам производится пальцем с более низким номером, движение к низким нотам производится пальцем с более высоким номером; соединяем две и более группировок)
3. Слайды (использование одно пальца для исполнения разных, следующих друг за другом звуков – без глиссандо)

## Распределение возможностей пальцев:

### a. Четыре варианта с использованием одного пальца

- |    |         |   |   |
|----|---------|---|---|
| 1. | 1 палец | } | Без группировок, без сдвигов, только слайды |
| 2. | 2 палец |   |   |
| 3. | 3 палец |   |   |
| 4. | 4 палец |   |   |

### b. Шесть вариантов с одновременным использованием двух пальцев

- |    |       |   |                                       |
|----|-------|---|---------------------------------------|
| 1. | 1 и 2 | } | Группировка двух нот, сдвиги, слайды. |
| 2. | 1 и 3 |   |                                       |
| 3. | 1 и 4 |   |                                       |
| 4. | 2 и 3 |   |                                       |
| 5. | 2 и 4 |   |                                       |
| 6. | 3 и 4 |   |                                       |

### c. Четыре варианта с одновременным использованием трех пальцев

- |    |         |   |  |
|----|---------|---|--|
| 1. | 1, 2, 3 | } | Группировка двух и трех нот, сдвиги, слайды. |
| 2. | 1, 2, 4 |   |  |
| 3. | 1, 3, 4 |   |  |
| 4. | 2, 3, 4 |   |  |

d. Все четыре пальца: комбинируйте все перечисленные возможности, группировка двух, трех и четырех нот, сдвиги, слайды.

Зачем играть вверх и вниз, используя лишь один палец? Потому что по-другому вы ничему не научитесь. Такой подход я называю “неудобные упражнения”. Мы многому можем научиться, если будем целенаправленно сдерживать себя определенными границами (использовать при игре только один, два, или три пальца). Кто-то может спросить: “Зачем заморачиваться с одним пальцем, когда для игры у нас доступно четыре? Одним пальцем ничего толком не сыграешь!” Однако я предлагаю сформулировать вопрос следующим образом: “Что вы можете сыграть одним пальцем, и чему это вас научит?” Играя одним пальцем, вы руководствуетесь секвенциями или расположением нот? Есть ли реальная польза от техники, согласно которой вы не можете играть то, что обычно играете?

Как долго вам следует играть вверх и вниз на одной струне? (хороший вопрос!) Откуда мне знать сколько вам играть? (вопрос еще лучше!)

В действительности, я считаю, что вы должны играть вверх и вниз на струне столько, сколько потребуется (весьма ценный совет, не так ли?). Как только достигнете своей точки насыщения сделайте перерыв, займитесь чем-нибудь другим. Вы всегда можете вернуться к этому занятию и скорее всего каждый раз будете замечать что-то новое, чего не заметили в первый раз. Так и постигается музыка.

*Имеет ли смысл Восток без Запада, а Север без Юга?*

*Имеет ли смысл широта без долготы?*

*Имеет ли смысл горизонталь без вертикали?*

*Имеет ли смысл игра в позиции без игры вверх и вниз на одной струне?*

*Должно ли мне быть стыдно за такие глупые вопросы?*

## Действие – применение

1. Составить последовательность нот (A, B, C, D, E, F, G) для игры на каждой отдельной струне вверх и вниз по всей длине грифа.
2. Записать или найти аккомпанемент на основе модальных аккордов (так называемые *вампы*), поверх которого вы будете импровизировать (каждый аккомпанемент не длиннее 4 минут).
3. Импровизируйте поверх такого аккомпанемента на одной струне. Семь различных тональностей на шести струнах дают в общей сложности 42 варианта. Напрашиваются два очевидных подхода:
  - A. Играть на одной струне на протяжении семи разных модальных аккордов; повторить на каждой отдельной струне.
  - B. Играть под один модальный аккорд шесть раз для каждой струны. Повторить шесть раз с каждым аккордом.

Вот еще один неординарный способ:

С. Запишите каждый из 42 вариантов на большом листе бумаги и ножницами разрежьте так, чтобы получилось 42 карточки. Сложите их в какую-нибудь коробочку, перемешайте, вытягивайте наугад и играйте (например, Е Фригийский лад, струна В). Повторить еще 41 раз по желанию.

В идеале следует попробовать каждый из представленных подходов, но пока выберете тот, который вам больше подходит, а позже перейдите к другим вариантам.

## Временные ограничения:

1. Используйте лишь полутоновые бенды. Разрешается использовать бенды в следующих случаях:

1.  $B \rightarrow C$
2.  $E \rightarrow F$
3.  $C \rightarrow B$
4.  $F \rightarrow E$

2. Не играйте следующие ноты  $C\# D\# F\# G\# A\# Db Eb Gb Ab Bb$ , они не подходят для наших целей.

3. Не меняйте струну. Если вы играете под G Миксолидийский лад на шестой струне, то будьте добры там и оставайтесь. Будьте терпеливы и не прыгайте на другую струну просто потому, что вам стало скучно. Вероятно, следует изменить темп, или громкость (неспроста же это называют импровизацией!), но оставайтесь на этой струне. Представьте, что до поры до времени эта струна олицетворяет собой весь ваш инструмент, весь ваш музыкальный голос (я настоятельно советую вам послушать хорошую ситарную музыку!).

## Замечания

1. Вот некоторые возможности гитары, о которых пианистам остается лишь мечтать:

- a. вибрато
- b. бенды (помните, только полутоновые: В-С; Е-F)
- c. восходящее и нисходящее легато
- d. глissандо
- e. флажолеты (только чистые ноты)
- f. глушить струны
- g. влиять на свойства звука путем изменения места соприкосновения со струной

Обязательно поэкспериментируйте со всеми этими возможностями.

1. У каждого лада свое настроение (а какое настроение сегодня у вас?)
2. Крайне важно знать расположение полутонов в каждом ладу:

	<b>Е-F</b>	<b>F-E</b>	<b>В-С</b>	<b>С-В</b>
<b>Ионийский:</b>	3-4	4-3	7-8	8-7
<b>Дорийский:</b>	2-b3	b3-2	6-b7	b7-6
<b>Фригийский:</b>	1-b2	b2-1	5-b6	b6-5
<b>Лидийский:</b>	7-8	8-7	#4-5	5-#4
<b>Миксолидийский:</b>	6-b7	b7-6	3-4	4-3
<b>Эолийский:</b>	5-b6	b6-5	2-b3	b3-2
<b>Локрийский:</b>	4-b5	b5-4	1-b2	b2-1

Эти полутона, как правило, вызывают проблемы в каждом ладу и нередко являются причиной нежелательного диссонанса. Однако полутона несут в себе уникальный звуковой окрас каждого лада, так что вам действительно следует разобраться как они работают.

### 3. Два важнейших подхода к ладу:

- Производный подход: D Дорийский лад это C мажорная гамма, которая начинается со второй ступени (находим мажорную гамму, от которой образуется лад)
- Параллельный подход: D Дорийский лад это D мажорная гамма, в которой присутствуют b3 и b7 (строим лад от параллельной мажорной гаммы/ от той же тоники)

Если мы используем лад на основе C мажорной гаммы, то наш подход будет производным. Но, когда вы играете под аккомпанемент, я рекомендую строить лад от тоники аккорда (параллельный подход). Позже мы обсудим это подробнее.

Производный	Root	Параллельный	
C Ionian (CM7)		C Ionian (CM7)	C Maj.
D Dorian (D-7)	2nd	C Dorian (C-7)	Bb Maj.
E Phrygian (E-7)	3rd	C Phrygian (C-7)	Ab Maj.
F Lydian (FM7)	4th	C Lydian (CM7)	G Maj.
G Mixolydian (G7)	5th	C Mixolydian (C7)	F Maj.
A Aeolian (A-7)	6th	C Aeolian (C-7)	Eb Maj.
B Locrian (B-7b5)	7th	C Locrian (C-7b5)	Db Maj.

По возрастанию яркости:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
LYDIAN	IONIAN	MIXOLYDIAN	DORIAN	AEOLIAN	PHRYGIAN	LOCRIAN

По возрастанию яркости:

- 1.Lydian: #4
- 2.Ionian: 0
- 3.Mixolydian: b7
- 4.Dorian: b7, b3, (b3, b7)
- 5.Aeolian: b7, b3, b6 (b3, b6, b7)
- 6.Phyrgian: b7,b3, b6, b2 (b2, b3, b6, b7)
- 7.Locrian: b7, b3, b6, b2, b5 (b2, b3, b5, b6, b7)

C Ionian

D Dorian

E Phrygian

F Lydian

По желанию можете сыграть следующие арпеджио.



## Лады; Аккордовые гаммы: I

Лады и аккордовые гаммы имеют огромное значение. Я настоятельно советую хорошенько ознакомиться с этой темой любому гитаристу, всерьез решившему овладеть искусством импровизации. Безусловно, есть немало прекрасных музыкантов, которые особо не вникали в лады, но это всего лишь исключение, подтверждающее правило. Вместе с тем я бы хотел отметить, что существует масса гитаристов, которые разбираются в ладах, но при этом играют не ахти, так что не будем приравнивать знания о ладах к музыкальным способностям, а просто согласимся с тем, что лады важны и представляют огромное значение для гитариста.

Лад представляет отличный образец мелодических и гармонических возможностей (когда мы мыслим ладами, то работаем одновременно в мелодическом и гармоническом направлении: G7 alt. в равной степени является гаммой с безграничными мелодическими возможностями и типом аккорда со столь же бескрайним гармоническим потенциалом). Не забывайте, что эти знания постигаются на протяжении всей жизни – тема ладов и их применения просто неисчерпаема.

Как правило, при изучении ладов гитаристы сталкиваются с двумя проблемами. Прежде всего, само понятие лада включает в себя столько нюансов, что после беглого знакомства с предметом остается больше вопросов, чем ответов (за деревьями леса не видно). Во-вторых, сложная природа гитары является благодатной почвой для отрывочного, поверхностного понимания предмета. Я думаю, что эти проблемы можно преодолеть разумным сочетанием теории и практики (познание инструмента и изучение материала).

# Играем на двух соседних струнах

## Подвижные мини-позиции

У нас есть пять комбинаций из двух соседних струн:

Е и А (чистая кварта)

А и D (чистая кварта)

D и G (чистая кварта)

G и В (большая терция)

В и Е (чистая кварта)

Обратите внимание, что в четырех комбинациях интервал составляет чистую кварту, а в одной (G и В) большую терцию. Значит в этом случае группировка нот будет другой, что немного усложняет задачу, но вместе с этим предоставляет уникальные возможности.

Итак, старайтесь импровизировать под упомянутый аккомпанемент из модальных аккордов, но в этот раз используя пять комбинаций соседних струн. Учитывая, что вампов у нас 7 штук, то в общей сложности выйдет 35 вариантов. Вы увидите, что такой подход одновременно способствует игре вверх и вниз на одной струне, а также частично игре в позиции. На двух соседних струнах можно сыграть уйму вещей! Квинтовые, квартовые и секстовые мелодические скачки на одной струне теперь даются намного легче. В досягаемости ваших пальцев будет пять или шесть нот вместо двух-трех, как до этого (отсюда термин: подвижные мини-позиции).

Также этот подход дарит прекрасную возможность как следует отточить технику правой руки при работе с двумя соседними струнами. Приготовьтесь посвятить этому занятию много времени – это очень важно. Начинайте играть под один модальный аккорд. Вскоре вам наверняка захочется импровизировать под другой аккомпанемент, исследовать различные темпы. Также будет нелишним записать аккомпанемент в регистрах повыше для импровизации на низких струнах, чтобы избежать “грязи”, которая может звучать, если играть ноты низкого регистра на струнах Е и А поверх первоначальных вампов.

Так что вперед, запишите новый аккомпанемент для семи ладов. Во время импровизации не забывайте использовать все семь нот и четко выделять тонику. Избегайте диезов и бемолей.

Во время импровизации вы можете экспериментировать, используя лишь три или два пальца, или даже один палец, как было рекомендовано в предыдущей части, посвященной игре на одной струне. Так как теперь вы играете на двух струнах, эффект использования ограниченного числа пальцев будет совершенно иным.

Именно в момент игры на соседних струнах на грифе начинают вырисовываться “узоры нот”, что, несомненно, здорово и важно. Однако старайтесь не забывать названия нот и их функцию, относительно тоники исполняемого лада.

Вероятно, вы заметите, что теперь играете больше нот, чем прежде, когда работали лишь с одной струной. Это совершенно нормально. Порой играть кучу нот бывает весело. Но советую вам не сильно увлекаться (по крайней мере пока!) Будьте музыкальны – вот о чем действительно не стоит забывать.

## Изучение интервалов: мелодические и гармонические (“Контрапункт для чайников”)

Будучи гитаристами, мы привыкли мыслить такими категориями как “соло” и “ритм”, “мелодия” и “аккорд” (можно сказать, что мелодия – это последовательность разных нот, а гармония – ноты, исполняемые одновременно). Мы привыкли воспринимать эти важные элементы музыки совершенно по-разному (что очевидно, ведь между этими понятиями действительно существуют определенные различия). Но так ли уж отличаются друг от друга мелодия и гармония? Давайте разберемся.

Проще говоря: мелодия — это когда мы играем одну ноту за раз. Гармония – это когда одновременно звучат три, четыре, пять или шесть нот. Традиционно изучение гармонии начинается с трезвучий (три ноты одновременно); после этого приступают к септаккордам (четыре ноты одновременно), затем к нонаккордам, ундецимаккордам и терцдецимаккордам (пять, шесть и семь нот одновременно). Возникает вопрос: “А что насчет двух нот, сыгранных одновременно?”

Изучение таких нот можно было бы назвать наукой об интервалах. Раздел музыки, который занимается изучением интервалов называется контрапункт. С латинского контрапункт переводится как “точка против точки” или “нота против ноты”. Также контрапункт определяется как мелодия против мелодии. Точку против точки можно представить вертикальной линией, а мелодию против мелодии расположить на горизонтальной линии.

Ноты С и Е находятся на расстоянии большой терции друг от друга. Сыграйте С, затем Е: получилась мелодия. Сыграйте С и Е одновременно: получите начало гармонии. Аккордом это не назовешь (это не аккорд С, и не Am, на F Maj7 тоже не похоже и т. д.) В общем можно долго гадать, но правильный ответ один – это большая терция.

Контрапункт можно рассматривать как науку об интервалах, которая помогает стереть четкие границы между пониманием мелодии и гармонии (мелодии включают в себя элементы гармонии; аккорды и аккордовые последовательности включают в себя элементы мелодии.)

Итак, подытожим:

Мелодия	Контрапункт	Гармония
Одна нота за раз	Изучение интервалов, две ноты одновременно (две мелодии одновременно)	Трезвучия, септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды, терцдецимаккорды

А теперь давайте отвлечемся и подумаем, что такое арпеджио.

Арпеджио – это словно “растекшийся” аккорд.

Аккорд – это словно “застывшее” арпеджио.

Контрапункт (или изучение интервалов) является одним из наиболее часто пренебрегаемых и важных аспектов игры на гитаре (еще один такой “аспект”, как вы помните, включает в себя игру вверх и вниз на одной струне). Как следует поработайте над данным вопросом. Уверю, вы не пожалеете!

### Четыре типа движений контрапункта:

Параллельное голосоведение: оба голоса перемещаются на одинаковое расстояние в одном направлении.

Прямое голосоведение: голоса перемещаются на разное расстояние в одном направлении.

Противоположное голосоведение: каждый голос перемещается на любое расстояние в противоположные стороны.

Косвенное голосоведение: один голос движется, а другой остается на месте.

Параллельное голосоведение



Прямое голосоведение



Противоположное голосоведение



Косвенное голосоведение



Теперь я предлагаю вам поработать со следующими интервалами:

Секунда: малая секунда (полтона), большая секунда (тон)

Терция: малая терция (полтора тона), большая терция (два тона)

Кварта: чистая кварта (два с половиной тона), увеличенная кварта (три тона, половина октавы)

Квинта: уменьшенная квинта (три тона), чистая квинта (три с половиной тона)

Секста: уменьшенная секста (четыре тона), большая секста (четыре с половиной тона)

Септима: малая септима (пять тонов), большая септима (пять с половиной тонов)

Возможно позднее вам захочется поработать с составными интервалами (от октавы до квинтдецимы).

- При игре нижеизложенного материала используйте только чистые ноты: А В С D E F G (без диезов и бемолей).

Сыграйте все диатонические секунды вверх и вниз на пяти комбинациях из соседних струн. Затем повторите то же самое с терциями, квартами, квинтами и секстами. Снова играйте секстами на двух струнах, но не на соседних, а через одну. Затем играйте септимами на четырех комбинациях несмежных струн (Е и D; А и G; D и В; G и Е).

Настоятельно рекомендую попробовать импровизировать под модальные вампы, играя дабл-стопами (прижимая сразу две струны)!

Начните с терций, потому что их легче играть и звучат они довольно приятно. Попробуйте сексты на несмежных струнах, затем кварты и квинты. Потом сексты на смежных струнах, затем септимы и, наконец, секунды. Вы заметите, что эти упражнения включают в себя параллельное и прямое голосоведение.

Следующий шаг заключается в том, чтобы начать двигаться от одного интервала к другому, например, от терции к сексте. Эти упражнения включают противоположное и косвенное голосоведение. (См. примеры далее).

Список “движений интервалов<sup>1</sup>”:

<b>2nd - 3rd</b>	2nd - 4th	2nd - 5th;	2nd - 6th;	2nd - 7th
3rd - 2nd	<b>3rd - 4th</b>	3rd - 5th	3rd - 6th	3rd - 6th
4th - 2nd	4th - 3rd	<b>4th - 5th</b>	4th - 6th	4th - 7th
5th - 2nd	5th - 3rd	5th - 4th	<b>5th - 6th</b>	5th - 7th
6th - 2nd	6th - 3rd	6th - 4th	6th - 5th	<b>6th - 7th</b>
7th - 2nd	7th - 3rd	7th - 4th	7th - 5th	7th - 6th

Вопрос: вы понимаете, почему некоторые из интервалов выделены жирным?

- Не забывайте, что весь этот материал можно отработать на любом из семи ладов до мажора.

- А получится ли у вас сделать переход от одного типа интервалов к другому (например три разных интервала 3rd, 6th, 4th)? Конечно получится! (Интересно, сколько комбинаций переходов получится с тремя интервалами? У вас есть под рукой калькулятор?) Что на счет четырех, пяти или шести интервалов? Но хорошего понемножку. Ведь конечная цель заключается в том, чтобы вы запомнили все интервалы.

<sup>1</sup> 2nd – секунда

m2 – малая секунда, M2 – большая секунда

3rd – терция

m3 – малая терция, M3 – большая терция

4th – кварта

P4 – чистая кварта, A4 – увеличенная кварта

5th – квинта

d5 – уменьшенная квинта, P5 – чистая квинта

6th – секста

m6 – уменьшенная секста, M6 – большая секста

7th – септима

m7 – малая септима, M7 – большая септима

Сыграйте и изучите следующие примеры:

Определите тип интервала и сыграйте

2nds

M2 M2 m2 8va 8va 8va

E & A strings A & D strings D & G strings G & B strings B & E strings

8va 8va

3rds

8va 8va 8va 8va

E & A strings A & D strings D & G strings G & B strings B & E strings

4ths

8va 8va 8va 8va 8va

E & A strings A & D strings D & G strings G & B strings B & E strings

8va

5ths

8va 8va 8va 8va 8va

E & A strings      A & D strings      D & G strings      G & B strings      B & E strings  
8va

6ths

8va 8va 8va 8va 8va

Смежные струны  
E & A strings      A & D strings      D & G strings      G & B strings      B & E strings  
8va 8va

Несмежные струны  
E & D strings      A & G strings      D & B strings      G & E strings  
8va 8va

7ths

8va 8va 8va 8va 8va

Несмежные струны  
E & D strings      A & G strings      D & B strings      G & E strings  
8va 8va

Определите тип интервала и сыграйте





намного важнее. Также вас будут отговаривать от использования открытой позиции в угоду одной из позиций повыше. В какой-то степени такой подход имеет смысл. Однако, с другой стороны я считаю, что этого недостаточно для тех, кто задался целью овладеть всеми тонкостями игры на гитаре. Открытая позиция сама по себе довольно интересная область гитары, которая, при скрупулёзным изучении, служит отличным базисом для игры в позиции. Под скрупулёзным изучением я понимаю следующее:

1. Хроматическая гамма
  - a. октавами (хорошее упражнение для левой руки)
  - b. другими интервалами (от чистой кварты до большой децимы)
2. Две целотонные гаммы (гамма, построенная из ряда целых тонов)
3. Три симметричные уменьшенные гаммы
4. Двенадцать мажорных гамм
5. Двенадцать мелодических минорных гамм
6. Двенадцать гармонических минорных гамм
7. Двенадцать пентатонических гамм (1,2,3,5,6)
8. Двенадцать пентатонических гамм (1,2 b3,5,6)
- \* 9. Все трезвучия и арпеджио септаккордов во всех тональностях
- \* на ваше усмотрение

Тем, кто только начал изучать лады и играть на одной струне, я бы рекомендовал пока пропустить данный материал. Вы можете вернуться к нему, когда пожелаете, а сейчас играйте гамму до мажор в открытой позиции и импровизируйте под аккомпанементы для ладов в до. Затем перейдите к разделу “Прямой путь” главы “Игра в позиции”.

## Замечания

- Главное различие между открытой позицией и игрой в позиции (к которой мы скоро приступим) заключается в том, что в открытой позиции не зажатые струны служат для извлечения нот, которые при игре в позиции берутся растяжкой 1 и 4 пальцев. Другими словами, в открытой позиции не используются пальцевые растяжки.
- У не зажатых струн есть одно неприятное свойство – звучать, когда мы сами того не желаем, а значит нужно научиться глушить их. Как правило это достигается за счет пальцев левой руки. Гитаристы, увлекающиеся стилем игры фингерстайл могут также использовать пальцы правой руки, чтобы избавиться от нежелательной вибрации струн. (См. упражнения ниже)
- Открытая позиция предоставляет интересные и доступные возможности по извлечению нисходящего и восходящего легато. Воспользуйтесь этим!
- В моем подходе к открытой позиции есть лишь одно правило: для каждого пальца свой лад.

Нота на первом ладу играется 1 пальцем.

Нота на втором ладу играется 2 пальцем.

Нота на третьем ладу играется 3 пальцем.

Нота на четвертом ладу играется 4 пальцем.

**БЕЗ ИСКЛЮЧЕНИЙ!**

Из-за этого правила мы не будем рассматривать контрапункт и гармонию в открытой позиции, так как подобным образом не исполнить многие виды голосоведения (Конечно, никто не запрещает вам вернуться к изучению гармонии и контрапункта в открытой позиции позже. Когда решите сделать это, то просто используйте любые пальцы, какие пожелаете).

- В этом подходе открытая позиция выступает в роли нашей первой серьезной “хроматической площадки солидных мелодических возможностей.” Все гаммы, все лады, все арпеджио – все здесь (подумайте, что это значит!).

- Так как нота В – единственная нота в открытой позиции, которую можно зажать в двух местах, то неплохо было бы поэкспериментировать с обоими вариантами при игре гамм ладов или арпеджио, включающих ноту В. Иногда один вариант несравненно лучше другого, а иногда между ними нет особой разницы.

- Некоторые гитаристы всю жизнь играют в открытой позиции. (Представьте, как здорово играть на гитаре с 10-11 струнами, у которой лишь 4 лада!)

Ex. 1A

Ex. 1B

Ex. 2A

Ex. 2B

Ex. 3

Ex. 4A

Ex. 4B

## Игра в позиции

Под позицией мы понимаем область грифа, которая включает шесть ладов поперек шести струн. Диапазон позиции составляет две октавы плюс чистая кварта. В данном диапазоне присутствует каждая нота хроматической гаммы. У каждой из доступных двадцати четырех нот есть свое уникальное расположение на грифе и аппликатура. Оставшиеся шесть нот имеют по два варианта аппликатуры.

Существует четыре возможных комбинации расположения пальцев левой руки:

	1	2	3	4		(стандартное расположение)	4 лада
1		2	3	4		(растяжка первого пальца)	5 ладов
	1	2	3		4	(растяжка четвертого пальца)	5 ладов
1		2	3		4	(двойная растяжка пальцев)	6 ладов

Эти четыре комбинации дают нам: 1 1 2 3 4 4

Позиция, в которой вы играете определяется ладом под 2 пальцем.

1 1 2 3 4 4  
↑  
позиция

Обычно на это место ставится 1 палец. Однако тот факт, что 1 палец охватывает сразу два лада порой может сбивать с толку. Если вы играете А-эолийский лад в пятой позиции, то низкая нота ля будет зажиматься 1 пальцем на пятом ладу шестой струны (стандартное расположение 1 пальца для пятой позиции). Но, если вы играете Аb мажорную гамму в пятой позиции, то низкая нота ля будет зажиматься 1 пальцем на четвертом ладу шестой струны (растяжка первого пальца в пятой позиции). Несмотря на то, что вы играете ноту на четвертом ладу, вы все равно находитесь в пятой позиции. Это при условии, что ноту Вb вы зажимали 2 пальцем. Если же для этой ноты вы использовали 3 палец, то позиция изменит свой номер с пятого на четвертый.

Из этого можно сделать вывод, что номер позиции на самом деле определяется расположением 2 и 3 пальцев. Вот так будет выглядеть пятая позиция.

1. 2 палец на 6 ладу
2. 3 палец на 7 ладу
3. 1 палец на 5 ладу (стандарт); 1 палец на 4 ладу (растяжка)
4. 4 палец на 8 ладу (стандарт); 4 палец на 9 ладу (растяжка)

Вот список правил, которые я применяю при игре в позиции:

- Не используйте растяжку 2 и 3 пальцев.
- Не смещайте 2 и 3 пальцы вверх или вниз (это повлечет изменение позиции)
- Старайтесь не использовать один и тот же палец при игре двух последовательных нот гаммы, если нет другого способа зажать их.

Вот некоторые советы касательно игры в позиции:

1. Хорошенько изучите все альтернативные аппликатуры в позиции.
2. Уделите особое внимание альтернативным аппликатурам струн G и B, т.к. терция между этими струнами (в отличие от чистой кварты между другими соседними струнами) существенно изменяет всю картину.
3. Осознайте, что позиция включает в себя целую “хроматическую вселенную” в пределах двух октав плюс чистой кварты. Из этого следует, что любая позиция содержит:

- Хроматическую гамму (12 нот)
- Две целотонные гаммы (по 6 нот каждая)
- Три симметричные уменьшенные гаммы (гаммы по 8 нот)
- Двенадцать мажорных гамм (по 7 нот)
- Двенадцать мелодических минорных гамм (по 7 нот)
- Двенадцать гармонических минорных гамм (по 7 нот)
- Двенадцать пентатонических гамм (по 5 нот)
- Арпеджио всех трезвучий и септаккордов всех тональностей
- И еще уйму всего...

Уверен, теперь вы можете оценить весь масштаб проекта под названием “игра в позиции”

4. Когда будете работать над этим материалом, не забывайте, что существуют два подхода, которые одинаково важны. Например, возьмем мажорную гамму. Первый подход будет заключаться в том, чтобы изменять лишь позицию, а гамму оставлять прежней (т.е. гамма до мажор во всех двенадцати позициях). А согласно второму подходу изменяется только гамма, в то время как позиция остается на месте (т.е. все двенадцать мажорных гамм в одной позиции). Этот принцип крайне важен при работе с гитарой, так что мы еще не раз к нему вернемся.

5. Так как не у всех гитаристов большие руки, то имеет смысл начать занятия с позиции повыше (7 позиция или выше), ведь чем выше позиция, тем ближе друг к другу расположены лады. Таким образом играть в высокой позиции физически будет легче, особенно это касается растяжек 1 и 4 пальцев. Таким образом, вы начинаете с достаточно высокой позиции и постепенно опускаетесь ниже, тренируя растяжку левой руки.

6. Неотъемлемой частью игры в позиции является то, что часто называют "мышечной памятью". Это важнейший аспект игры на гитаре. Однако, не забывайте названия нот, а также их ступени, относительно тоники гаммы или аккорда. Если вы решили основательно подойти к делу, то помните, что все элементы имеют одинаковую важность.

7. К изучению игры в позиции нужно подходить очень дисциплинировано. С другой стороны, когда вы играете по-настоящему, то безусловно, не захотите себя ограничивать. Игра в позициях – это словно рычаг переключения передач, с помощью которого вы должны уметь приспосабливать скорость игры для ваших нужд.

8. Не существует прямой связи между тем насколько хорошо вы играете в позиции и вашим умением импровизировать. С другой стороны, во время импровизации, доскональное знание позиций несомненно будет вам на руку.

## План действий

- Внимательно ознакомьтесь с третьим пунктом из списка советов.
- Играйте под стандартные джазовые мелодии, не выходя за рамки определенной позиции во время импровизации (помните: все, что вам нужно где-то здесь, у вас под пальцами!)
- Находясь в одной позиции, играйте под 12-тактовый блюз или под классическую последовательность джазовых аккордов, называемую “Rhythm changes”<sup>2</sup>. Если хотите, то можете остаться в одной позиции и транспонировать блюзовый или джазовый аккомпанемент во все тональности, или изменить позицию, а тональность оставить прежней.
- При работе с гаммами (и особенно с ладами), начинайте импровизировать сразу же как только выучите аппликатуру. Исследуйте скачки (интервал больше секунды), паттерны, все, о чем вы только можете подумать и услышать. Если же вы будете практиковаться, просто гоня гамму или лад вверх и вниз, то и ваши импровизации будут звучать так же скучно. Эта одна из самых больших проблем, касающихся импровизации, с которой сталкиваются начинающие (и не очень) гитаристы. Они бесхитростно играют гаммы и арпеджио вверх и вниз, туда-сюда по грифу. Очевидно, что таким образом далеко не уедешь!

## Прямой путь

Выучите аппликатуры гаммы до-мажор в позициях с 1 до 12. Импровизируйте под семь модальных вампов во всех двенадцати позициях (семь вампов помноженные на двенадцать позиций дают нам 84 варианта).

На ваше усмотрение: выучите аппликатуры всех двенадцати мажорных гамм в любой позиции по вашему выбору (седьмая или выше, если только ваши пальцы не похожи на бананы!). Импровизируйте на 84 ладах (семь ладов на 12 тональностей дают 84 варианта.)

---

<sup>2</sup> Эта наиболее популярная среди джазменов последовательность, которая присутствует во многих джазовых стандартах в разных вариациях. Американское название происходит от хита Д.Гершвина “I got Rhythm” в котором она была использована.

## Собирая все вместе - игра комбинациями

Большую часть времени гитаристы комбинируют различные приемы. Они не закливаются на игре на одной струне и не проводят всю жизнь в позиции, а собирают все вместе и двигаются. Если повезет, то у них получится следовать за музыкой и достичь своих целей (будем надеяться!).

Полагаю, что на данный момент вам должно быть совершенно ясно, что игра вверх и вниз на одной струне вкупе с продолжительной игрой в позиции служит самой лучшей подготовкой к игре комбинациями. В плане импровизации мы пытаемся добиться наивысшего чувства свободы, учитывая при этом ту область грифа, куда нас приведет музыка.

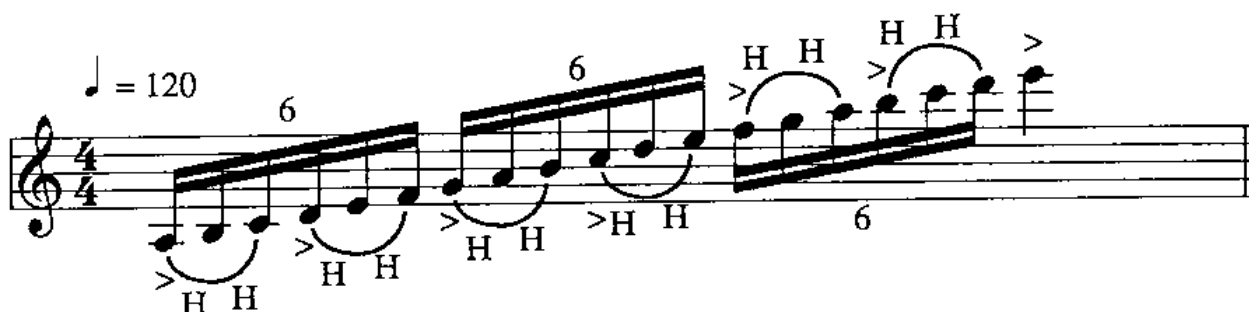
Принципы игры комбинациями довольно просты. Возьмем, к примеру, всем знакомую гамму до мажор и прогуляемся по ней:

1. Сыграйте гамму до мажор, используя только две ноты на каждой струне:



Заметьте, что таким образом вы двигаетесь вниз по грифу в то время как гамма идет вверх и наоборот. Любопытно, не так ли? Есть идеи как можно использовать такое движение?

2. Сыграйте гамму до мажор, начиная с любой ноты на 6 струне и играйте по три ноты на каждой струне. Вы заметите, что с такой аппликатурой ваша игра будет напоминать игру в позиции, пока вы не доберетесь до струны В. Для последних двух струн вам придется переместиться на позицию повыше. Такая аппликатура может оказаться весьма полезной, если вы собираетесь играть следующее:



На этом примере мы видим, что ритмическая группировка является довольно важным аспектом. Три ноты на одну струну прекрасно подходят для триолей, секстолей, и т.д. Также не стоит забывать об артикуляции. На последнем примере ноты 1, 4, 7, 10, 13, 16 и 19 извлекаются атакой; остальные же извлекаются с помощью восходящего легато.

3. Полагаю, вам захочется поиграть 16-ми; попробуйте эти примеры:

Ex. A

1 2 4-4 1 2 4-4 1 2 4-4 1 2 3 4 1 2 3 4 1  
 3 3 3 1 3 4-4 1 3 4-4 1st  
 6th 5th 4th 1-1 2 4 1-1 2 4  
 1 2 3-3 1 2 3-3

Ex. B

2nd Pos. 4th Pos. 6th Pos. 7th Pos. 9th Pos.  
 1 2 4 1 - 1 2 4 1 - 1 2 4 1 - 1 2 4 2 - 2 4 1 2 4

Ex. C

1/2 1/2 1/2 1/2 1/2  
 1 2 4 1 - 1 2 4 - 4 1 2 4-4 1 3-3 1 3 4-4 1 3  
 3

В примере А мы играем по 4 ноты на каждой *струне*.

В примере В мы играем по 4 ноты в каждой *позиции*.

В примере С мы *меняем* позицию между полутонами.

4. Теперь поэкспериментируйте играя какой-нибудь пассаж и комбинируя подходы, описанные в примерах А, В и С.

Итак, подытожим:

1. Количество нот, извлекаемых на каждой струне: 2, 3, 4, (5, 6)
2. Количество нот, извлекаемых в каждой позиции: 2, 3, 4, 5, 6
3. Смещение позиции на полтона (или на *любой* интервал, если на то пошло!)
4. Ритмические соображения: триоли, 16-ые, и т.д.

Учитывая все вышеперечисленное гонять туда-сюда гаммы будет не таким скучным занятием, но, к сожалению, когда вы импровизируете этого явно недостаточно. Так что не стесняйтесь, фантазируйте, подбирайте и придумывайте мелодии, обыгрывайте ходы.

## План действий:

- Экспериментировать со всеми возможными гаммами, ладами и арпеджио по всему грифу.
- Импровизировать под разнообразный блюзовый, джазовый и прочий аккомпанемент.

## Прямой путь

Импровизируйте на ладах до мажорной гаммы по всему грифу.

## Подход: дубль два, дубль три

В нашем подходе мы использовали гамму До-мажор и ее лады. Теперь я предлагаю вам вернуться к началу и проделать все упражнения, используя **мелодический до минор** и его лады. Когда закончите с этим, начните сначала в третий раз, но теперь используйте **гармонический до минор** и его лады (уделите особое внимание ладам, которые строятся от I, IV, V, VI).

- Удивительные вещи случаются, когда вы изменяете всего лишь одну ноту в мажорной гамме (E на Eb для мелодического минора).
- Не менее удивительные вещи случаются, когда вы изменяете одну ноту в гамме мелодического минора (A на Ab для гармонического минора).
- Вы также можете работать с другими гаммами из семи нот. Например, C D E F G Ab B C или C Db E F G Ab B C.

- Ниже представлена нотная запись мелодического до мажора и гармонического до минора.

## Лады мелодического минора

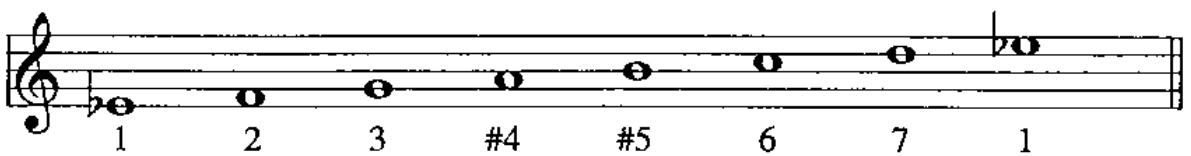
Мелодический минор (Джазовый минор)



Дорийский  $b2$  (Фригийский  $\sharp 6$ )



Лидийский увеличенный



Лидийский  $b7$  (Обертоновая гамма)



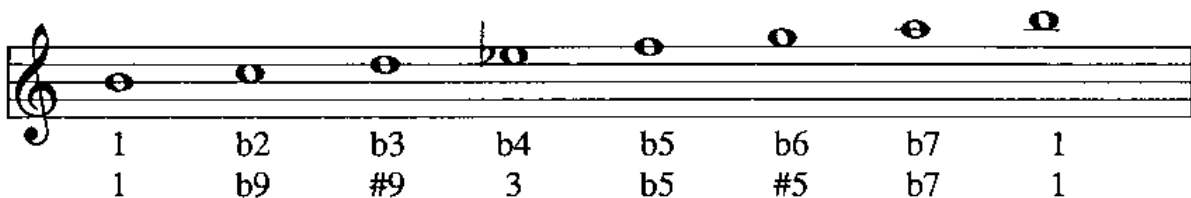
Эолийский мажор (Миксолидийский  $b6$ )



Локрийский  $\sharp 2$

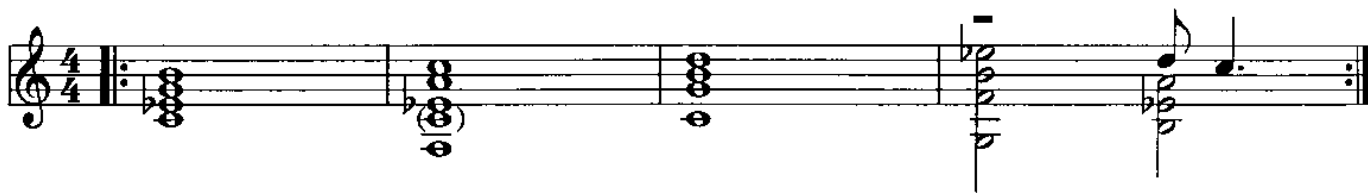


Альтерированная доминанта (Супер локрийский)



# Вампы на основе мелодического минора

## Мелодический минор



## 6=D Фригийский 6



## 6=Eb Лидийский увеличенный



## Лидийский b7

Ex. 1

Ex. 2



## Эолийский мажор



## Альтерированная доминанта

B7 Alt.

E-

## Лады гармонического минора

★ необходимые лады ☆ не столь распространенные, но актуальные

### Гармонический минор

1 2 b3 4 5 b6 7 1

★

### Локрийский ♭6

1 b2 b3 4 b5 6 b7 1

### Ионийский увеличенный

1 2 3 4 #5 6 7 1

### Дорический #4 (Обертоновый минор)

1 2 b3 #4 5 6 b7 1

☆

Фригийский мажор

1 b2 3 4 5 b6 7 1

A musical staff in treble clef showing the Phrygian major scale. The notes are G, A-flat, B, C, D, E-flat, F, G. Below the staff, the scale degrees are labeled: 1, b2, 3, 4, 5, b6, 7, 1.



Лидийский #9

1 #9 3 #4 5 6 7 1

A musical staff in treble clef showing the Lydian #9 scale. The notes are G, A, B, C-sharp, D, E, F, G. Below the staff, the scale degrees are labeled: 1, #9, 3, #4, 5, 6, 7, 1.



Альтерированная доминанта bb7

1 b9 #9 b4 b5 #5 bb7 1

b3 #11 b13

A musical staff in treble clef showing the altered dominant scale. The notes are G, A-flat, B, C, D, E, F, G-flat. Below the staff, the scale degrees are labeled: 1, b9, #9, b4, b5, #5, bb7, 1. Below the staff, there are additional labels: b3, #11, b13.

Паттерны на основе гармонического минора

Гармонический минор

Ex. 1 Ex. 2

A musical staff in 4/4 time showing two examples of harmonic minor scale patterns. Example 1 shows a sequence of chords: G minor, A-flat major, B minor, C major, D minor, E-flat major, F minor, G major. Example 2 shows a sequence of chords: G minor, A-flat major, B minor, C major, D minor, E-flat major, F minor, G major. A solid star icon is on the right.

A musical staff in 3/4 time showing a sequence of chords: G minor, A-flat major, B minor, C major, D minor, E-flat major, F minor, G major.

A musical staff in 4/4 time showing a sequence of chords: G minor, A-flat major, B minor, C major, D minor, E-flat major, F minor, G major.



Лидийский #9



Альтерированная доминанта bb7



## Что теперь?

Здесь стоит упомянуть, что до сих пор наш подход преимущественно был производным. (Лады образовывались от До-мажорной гаммы, мелодического До-минора, гармонического До-минора и т.д.) Будет очень полезно заново пройти весь материал, но в этот раз руководствуясь параллельным подходом. Другими словами, все лады от одной тоники. Вы можете выбрать С в качестве тоники так как к этому моменту должны уже хорошо знать эту тональность. Мне кажется было бы куда лучше выбрать Е или А, ведь на эти ноты приходятся пятая и шестая открытые струны. Идея заключается в том, что при работе с параллельным подходом очень удобно, когда низкая тоника располагается на открытой струне, особенно для материала с гармониями – таким образом четыре или пять струн

используются для обыгрывания аккордовых построений, которые хорошо звучат на фоне тоники на открытой струне. Порой это может быть очень кстати.

Е ионийский	Е дорический b2	Е фригийский мажор
Е дорический	Е лидийский увеличенный	Е лидийский #2
Е фригийский	Е лидийский b7	Е целый тон
Е лидийский	Е эолийский мажор	Е пентатоника (китайская) 1 2 3 5 6
Е миксолидийский	Е локрийский ♯ 2	Е пентатоника (японская) 1 2 3b 5 6
Е эолийский	Е альтерированная доминанта bb7	Е симметрично уменьшенному целому тону, полтона
Е локрийский	Е гармонический минор	Е симметрично уменьшенному (доминанта) полутону, целый тон
Е мелодический минор	Е дорический #4	

### Примеры:

1. Сыграйте мелодию “Happy Birthday” в Е ионийском. Транспонируйте ее в 17 других ладов с 7 нотами.
2. Придумайте несложную мелодию в Е ионийском, которая использовала бы каждую из семи нот по два раза. Транспонируйте ее в 17 других ладов.
3. Используя весь материал, вернитесь к игре вверх и вниз на одной струне, сделайте это с каждой струной. Потом поработайте с комбинациями из двух смежных струн. Затем все вышеперечисленное в открытой и какой-нибудь закрытой позиции. А теперь сделайте перерыв!
4. Изучайте контрапункт и гармонии всех упомянутых ладов и гамм на протяжении как минимум 20 лет.

## А что потом?

Остается актуальнейший вопрос: “А что на счет других тональностей?”  
Графики и расписания это не для меня, однако стоит упомянуть о некоторых весьма любопытных наблюдениях.

Время	Материал
7 дней в неделю	7 ладов мажорных, мелодических, гармонических
4 недели в месяц	4 трезвучия; 4 семь септаккордов
4 времени года	
12 месяцев в году и т.д.	12 тональностей; 12 позиций и т.д.

Вы уловили мысль. Подобным образом можно установить много логических связей на основе нашего материала.

Проанализируйте и определите следующие интервалы на открытых струнах.

Line 1

Line 2

Line 3

1. Вы понимаете, почему тактовые черты находятся именно там, где находятся?
2. А двойные тактовые черты?
3. Можете ли вы объяснить взаимосвязь между 2 и 1 примером?
4. Сочетания других интервалов были опущены. Почему?
5. В какой степени ваш навык гармонии (и контрапункта) зависит от знания этих интервалов?
6. Что случится с этими интервалами, если гитара будет настроена в EADGCF (в чистую кварту)?
7. Возникло ли у вас желание бросить к чертям гитару и заняться коллекционированием марок?

## 2. Материал

### Трезвучия

Существует четыре типа трезвучий: мажорные, минорные, увеличенные и уменьшенные. Все они появились в результате комбинации больших и малых терций.

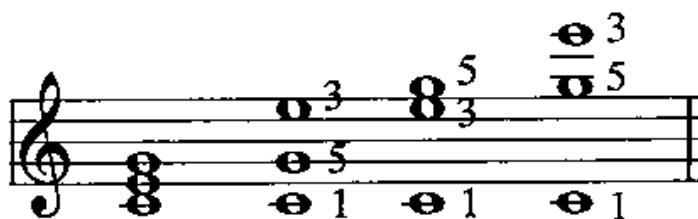
Мажорные трезвучия	Минорные трезвучия	Увеличенные трезвучия	Уменьшенные трезвучия
M3 + m3	m3 + M3	M3 + M3	m3 + m3
C-E E-G	C-Eb Eb-G	C-E E-G#	C-Eb Eb-Gb

У трезвучий есть три обращения:

Основной вид				Первое обращение				Второе обращение			
G	G	G#	Gb	C	C	C	C	E	Eb	E	Eb
E	Eb	E	Eb	G	G	G#	Gb	C	C	C	C
C	C	C	C	E	Eb	E	Eb	G	G	G#	Gb

Трезвучия могут располагаться по-разному:

3	5	1	5	1	3	3	5	1
5	1	3	3	5	1	5	1	3
1	3	5	ОКТАВА			ОКТАВА		
			1	3	4	1	3	5



Таким образом можно расположить все трезвучия

В трезвучиях допускается дублирование ноты, если вам необходимо сыграть 4 голоса

C F G A- F- C D G Ab Db G A F G C C

Теперь выучите все до мажорные, до минорные, до увеличенные и до уменьшенные трезвучия, а также все обращения, во всех регистрах и положениях:

Мажорные<sup>3</sup>

Минорные

Увеличенные

Уменьшенные

Вероятно, для начала будет легче сыграть примеры слева, на которых ноты трезвучия расположены как можно ближе друг к другу (тесное расположение), а потом приступить к примерам, где ноты разбросаны по всему грифу (широкое расположение).

<sup>3</sup> Цифрами обозначено число возможных аппликатур для каждого трезвучия (может изменяться в зависимости от количества ладов на конкретной гитаре).

Четыре трезвучия на двенадцать тоник дают нам 48 трезвучий.

C	C-	C+	C°	Eb	Eb-	Eb+	Eb°
F	F-	F+	F°	Ab	Ab-	Ab+	Ab°
Bb	Bb-	Bb+	Bb°	Db	Db-	Db+	Db°
F#	F#-	F#+	F#°	A	A-	A+	A°
B	B-	B+	B°	D	D-	D+	D°
E	E-	E+	E°	G	G-	G+	G°

Эти 48 трезвучий можно использовать, чтобы сконструировать “ряд трезвучий” (используйте каждое из 48 трезвучий только один раз).

Bb	Db	E-	F°	D	B+	Eb°	F#-	Bb-	F+	E	Ab°	F#+	A	G-	Db°
C°	Ab+	F#	A-	B°	D+	F-	E°	C	Ab+	G°	A+	B-	Eb	C	D°
F	Db-	E+	A°	D-	Eb+	Bb°	G	Bb	G+	F#°	Eb-	Ab	Db+	C-	B

(существует море способов как можно переделать каждый ряд)

Можно попробовать вести голос на протяжении всей последовательности. Изменяйте трезвучия, совершая как можно меньше телодвижений. Для этого:

1. Найдите ноты, которые содержатся в двух разных трезвучиях (вертикальные линии опущены для удобства. Читайте все трезвучия по вертикали)

	G	G	G#	Gb	Ab	A	Ab	A	A	Ab	G#	A
	E	Eb	E	Eb	Eb	E	E	Eb	F	F	E	F#
общий тон C	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C-	C
	ТОНИКИ				ТЕРЦИИ				КВИНТЫ			

Общие ноты должны входить в один и тот же голос: бас, середину или верх. Другие два голоса перемещаются на оставшиеся ноты аккорда:

G	Ab	G-	G	F#
E	Eb-	Eb	D	D#
C-	C	Bb	B-	B

Иногда могут встречаться одинаковые ноты:

G- G- G- G  
 E- E Eb- Eb  
 C B- B C

Ищите полутона, если не можете отыскать общую ноту.

G- F# G F G- Gb  
 E D E D E- Eb  
 C A C- B C Bb

Порой у вас может получиться два или даже три полутона.

G- Ab  
 E- Eb  
 C- C

Правильное голосоведение включает в себя минимальное количество движений всех трех голосов:

		полутона
G	Ab	1
E	Eb	1
C	C	<u>0</u>
		2 полутона

		полутона
G	Bb	3
E	F	1
C	Db	<u>1</u>
		5 полутонов

		полутона
G	F#	1
E	D	2
C	Bb	<u>2</u>
		5 полутонов

		полутона
G	A#	3
E	F#	2
C	D	<u>2</u>
		7 полутонов

соединенный (ровный)

разъединенный (менее ровный)

## План действий:

1. Вернитесь к “ряду трезвучий” и ведите голос через всю последовательности из 48 трезвучий.
2. Сыграйте все это в обратном порядке.
3. Начините с другого обращения самого первого аккорда и пройдите через всю последовательность еще раз.
4. Сыграйте в обратном порядке
5. Начните последовательность с широко расположенных трезвучий и вновь пройдите через всю последовательность.
6. Догадались что теперь?
7. Есть идеи, чем еще заняться?

Если чувствуете необходимость записать все на бумаге, то не сдерживайте себя. Но все же старайтесь как можно быстрее ориентироваться в последовательностях только по знаку аккорда.

Во время работы с трезвучиями весьма полезно иметь под рукой блокнот или нотную тетрадь. Возможно, некоторые варианты трезвучий вам особенно понравятся, и тогда вы тут же сможете их записать. Однако не ограничивайтесь написанием лишь аккорда – потратьте немного времени и выпишите все ноты трезвучия, потому что обращения могут ощутимо изменить звук последовательности. Потом вы можете использовать эти “находки” для своих собственных произведений.

## Замечания

1. Увеличенные трезвучия могут представлять определённые сложности из-за схожести обращений.
2. Уменьшенные трезвучия могут представлять определенные сложности из-за того, что все обращения разные.
3. Работая с широко расположенными трезвучиями легче различать особенности тона из-за расстояния между нотами.
4. Такой подход к трезвучиям кому-то может показаться чересчур мудреным и сухим. Кто-то, напротив, найдет данный подход интересным из-за того, что в нем описывается огромное (но все же конечное) число единиц, из которых можно строить бесконечные комбинации.
5. Гармония трезвучий не такое простое дело, как может показаться.
6. Так как большинство септаккордов состоит из трезвучия плюс еще одной ноты, то фактически, освоив трезвучия, вы будете знать 75% всех септаккордов.

7. Обычно мы воспринимаем трезвучия как начало гармонии, однако настоящим началом гармонии являются интервалы, но трезвучия сообщают больше информации, оперируя более короткими символами.
8. Когда вы начнете работать с построением гармонии на основе мажорных гамм, а также мелодического и гармонического минора, то будете рады, что перед этим изучили вышеизложенный подход к трезвучиям. Также меня нисколько не удивит, если вы решите вернуться к этому материалу даже после того как приступите изучать гармонии на основе гамм.

## Что еще можно сделать с трезвучиями

### 1. Последовательность (цикл) основных тонов

Цикл 2: C Db D Eb E F Gb G Ab A Bb B

Цикл 7: C B Bb A Ab G Gb F E Eb D Db

(D#)

(чередующийся)<sup>4</sup> Цикл 3: C E G B D F# A C# E G# B Eb Gb Bb Db F Ab C Eb G Bb D F A

(Fb)

(чередующийся) Цикл 6: C A F D Bb G Eb C Ab F Db Bb Gb Eb Cb Ab E C# A F# D B G E

Цикл 4: C F Bb Eb Ab Db Gb B E A D G

Цикл 5: C G D A E B F# C# G# D# A# E#

(A#)

(G#)

(E#)

(D#)

(C#)

(чередующийся) Цикл 4: C F B E Bb Eb A D Ab Db G C F# B F Bb E A Eb Ab D G Db Gb

(Abb)

(Bbb)

(Cb)

(Ebb)

(Fb)

(чередующийся) Цикл 5: C Gb Db G D Ab Eb A E Bb F B F# C G Db Ab D A Eb Bb E B F

### 2. Системы тоник

2 тоники C F#

3 тоники C E G#

4 тоники C Eb Gb A

6 тоник C D E F# G# A#

Все вышеперечисленное можно рассматривать задом наперед.

Все эти последовательности можно проделать с любыми из четырех типов трезвучий.

Все эти последовательности можно проделать с любым сочетанием двух типов.

Все эти последовательности можно проделать с любым сочетанием трех типов.

Все эти последовательности можно проделать с любым сочетанием четырех типов.

<sup>4</sup> Чередующиеся циклы содержат два чередующихся интервала. Например, в (чередующемся) цикле 3 происходит чередование между большой и малой терцией.

### 3. Модуляции

1 4 5 1	в мажоре	C F G C
1 4 5 1	в мелодическом миноре	C- F G C-
1 4 5 1	в гармоническом миноре	C- F- G C-
1 4 5 1	в натуральном миноре	C- F- G- C-

Дополнительно: могут ли модуляции 1 4 5 1 иметь место в других ладах? А что насчет остальных модуляций?

P.S: Чуть не забыл: трезвучия можно разложить на арпеджио! (Вдруг вы тоже об этом забыли?)

### Септаккорды

Ниже представлены самые важные септаккорды в трех разных вариантах расположения: Drop 2, Drop 3, а также Drop 2 и 4 (можете для интереса попробовать Drop 2 и 3, некоторые их вариации могут быть полезны).

Тесное расположение	Drop 2	Drop 3	Drop 2 and 4	Drop 2 and 3
Bb	Bb	Bb	Bb	Bb
G		G		
E	E		E	
C	C	C	G	C
	G	E	C	G
				E

Все 4 обращения показаны для каждого аккорда (оставшиеся голоса выше и ниже также нужно выучить: не забывайте это книга “сделай сам”!).

Вопрос: какой процент материала из раздела про трезвучия можно применить к септаккордам?

# DROP 2

Maj. 6                      Dom. 7                      Maj. 7

Min. 6                      Min. 7                      Min. Maj. 7

Dim. 7                      Min. 7 (b5)                      Tonic Dim.

Aug. 7                      Aug. Maj. 7                      Maj. 7 (b5)

Dom. 7 (b5)                      Dom. 7 sus4

Detailed description: This section contains five lines of musical notation for Drop 2 chords in treble clef. Each line shows three chord voicings. The first line shows Major 6, Dominant 7, and Major 7. The second line shows Minor 6, Minor 7, and Minor Major 7. The third line shows Diminished 7, Minor 7 (b5), and Tonic Diminished. The fourth line shows Augmented 7, Augmented Major 7, and Major 7 (b5). The fifth line shows Dominant 7 (b5) and Dominant 7 sus4. The notes are written as whole notes on a five-line staff.

# DROP 3

Maj. 6                      Dom. 7                      Maj. 7

Min. 6                      Min. 7                      Min. Maj. 7

Dim. 7                      Min. 7 (b5)                      Tonic Dim.

Aug. 7                      Aug. Maj. 7                      Maj. 7 (b5)

Dom. 7 (b5)                      Dom. 7 sus 4

Detailed description: This section contains five lines of musical notation for Drop 3 chords in treble clef. Each line shows three chord voicings. The first line shows Major 6, Dominant 7, and Major 7. The second line shows Minor 6, Minor 7, and Minor Major 7. The third line shows Diminished 7, Minor 7 (b5), and Tonic Diminished. The fourth line shows Augmented 7, Augmented Major 7, and Major 7 (b5). The fifth line shows Dominant 7 (b5) and Dominant 7 sus 4. The notes are written as whole notes on a five-line staff.

# DROP 2 and 4

Maj. 6                      Dom. 7                      Maj. 7

This block shows three measures of chords in Drop 2 voicing. The first measure is Major 6 (F major), the second is Dominant 7 (F7), and the third is Major 7 (F major 7). The notes are arranged in a descending sequence from the root.

Min. 6                      Min. 7                      Min. Maj. 7

This block shows three measures of chords in Drop 2 voicing. The first measure is Minor 6 (F minor), the second is Minor 7 (F7b9), and the third is Minor Major 7 (F major 7b9). The notes are arranged in a descending sequence from the root.

Dim. 7                      Min. 7 (b5)                      Tonic Dim.

This block shows three measures of chords in Drop 2 voicing. The first measure is Diminished 7 (F7b9b5), the second is Minor 7 with flat 5 (F7b9b5), and the third is Tonic Diminished (F major 7b9b5). The notes are arranged in a descending sequence from the root.

Aug. 7                      Aug. Maj. 7                      Maj. 7 (b5)

This block shows three measures of chords in Drop 2 voicing. The first measure is Augmented 7 (F7#9), the second is Augmented Major 7 (F major 7#9), and the third is Major 7 with flat 5 (F major 7b9). The notes are arranged in a descending sequence from the root.

Dom. 7 (b5)                      Dom. 7 sus 4

This block shows two measures of chords in Drop 2 voicing. The first measure is Dominant 7 with flat 5 (F7b9b5), and the second is Dominant 7 suspended 4 (F7sus4). The notes are arranged in a descending sequence from the root.

# Интервалы, трезвучия, септаккорды, мажорные гаммы

Рассмотрим поближе гамму до мажор

1. В мажорной гамме содержатся все 12 интервалов:

—	малая секунда	2	(B-C; E-F)
—	большая секунда	5	(C-D; D-E; F-G; G-A; A-B)
—	малая терция	4	(D-F; E-G; A-C; B-D)
—	большая терция	3	(C-E; F-A; G-B)
—	чистая кварта	6	(C-F; D-G; E-A; G-C; A-D; B-E)
—	увеличенная кварта	1	(F-B)
—	уменьшенная квинта	1	(B-F)
—	чистая квинта	6	(C-G; D-A; E-B; F-C; G-D; A-E)
—	малая секста	3	(E-C; A-F; B-G)
—	большая секста	4	(C-A; D-B; F-D; G-E)
—	малая септима	5	(D-C; E-D; G-F; A-G; B-A)
—	большая септима	2	(C-B; F-E)

увеличенная кварта/уменьшенная квинта ( Triton )	1	семейство терций/секст $3 + 4 = 7$
малая секунда/большая септима	2	семейство секунд/септим $2 + 5 = 7$
большая терция/малая секста	3	семейство кварт/квинт $1 + 6 = 7$
малая терция/большая секста	4	
большая секунда/малая септима	5	
чистая кварта/чистая квинта	6	

## 2. Трезвучия

В мажорную гамму входят:

3 больших трезвучия	C F G	I IV V
3 малых трезвучия	D- E- A-	II III VI
1 уменьшенное трезвучие	B°	VII
0 увеличенных трезвучий		

### 3. Септаккорды

Мажорная гамма содержит:

2 больших мажорных септаккорда	CM7, FM7	I IV
3 малых септаккорда	D-7 E-7 A-7	II III VI
1 доминантсептаккорд	G7	V
1 малый септаккорд (b5)	B-7b5	VII

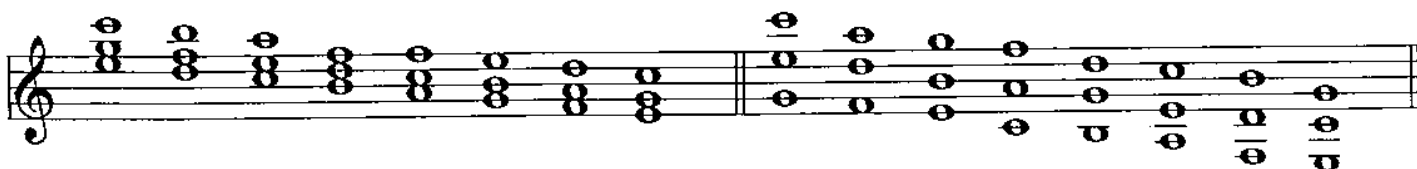
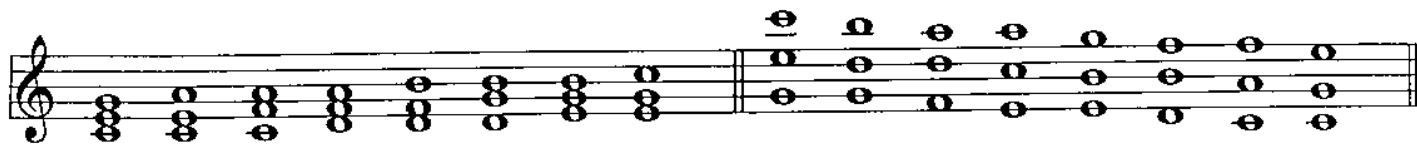
### 4. Нонаккорды, децимаккорды, терцдецимаккорды

CM7	9	11	13	Это трезвучия?
D-7	9	11	13	
E-7	b9	11	b13	
FM7	9	#11	13	
G7	9	11	13	
A-7	9	11	b13	
B-7b5	b9	11	b13	

### 5. Гармония кварт (аккордовое построение квинтами)

Аккордовое построение из трех частей:	чистая кварта + чистая кварта - 5
	чистая кварта + тритон - 1
	третий тон + чистая кварта - 1

Сыграйте и определите все трезвучия и циклы



Сыграйте и определите все трезвучия и цикл

The image displays six staves of musical notation, each containing a sequence of chords. The notation is written on a five-line staff with a treble clef. The chords are represented by circles with stems, indicating their pitch and octave. The sequence of chords on each staff is as follows:

- Staff 1: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.
- Staff 2: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.
- Staff 3: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.
- Staff 4: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.
- Staff 5: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.
- Staff 6: C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major, D minor, E minor, F major, G major, A minor, B minor, C major.

# Гармония кварт (аккордовое построение квинтами, гамма до мажор)

3 Part

P4 + P4      P4 + Tritone      Tritone + P4

TT*	P4	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	TT	P4	P4	P4

4 Part

P4	P4	P4	P4	TT	P4	P4
TT	P4	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	TT	P4	P4	P4

5 Part

P4	TT	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	P4	TT	P4	P4
TT	P4	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	TT	P4	P4	P4

6 Part

P4	P4	P4	P4	P4	TT	P4
P4	TT	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	P4	TT	P4	P4
TT	P4	P4	P4	P4	P4	P4
P4	P4	P4	TT	P4	P4	P4

\*TT – тритон

# Интервалы, трезвучия, септаккорды, мелодическая минорная гамма (джазовая минорная гамма)

Рассмотрим поближе до минорную мелодическую гамму

1. В минорной мелодической гамме содержатся все 12 интервалов:

—	малая секунда	2	(B-C; D-Eb)
—	большая секунда	5	(C-D; Eb-F; F-G; G-A; A-B)
—	малая терция	4	(C-Eb; D-F; A-C; B-D)
—	большая терция	3	(Eb-G; F-A; G-B)
—	чистая кварта	4	(C-F; D-G; G-C; G-C; A-D)
—	увеличенная кварта	2	(Eb-A; F-B)
—	уменьшенная квинта	2	(A-Eb; B-F)
—	чистая квинта	4	(C-G; D-A; F-C; G-D)
—	малая секста	3	(G-Eb; A-F; B-G)
—	большая секста	4	(C-A; D-B; Eb-C; F-F)
—	малая септима	5	(D-C; F-Eb; G-F; A-G; B-A)
—	большая септима	2	(C-B; Eb-D)

увеличенная кварта/уменьшенная квинта (третон) 2

малая секунда/большая септима 2

большая терция/уменьшенная секста 3

малая терция/большая секста 4

большая секунда/малая септима 5

чистая кварта/чистая квинта 4

семейство терций/секст  $2 + 4 =$  7

семейство секунд/септим  $2 + 5 =$  7

семейство кварт/квint  $2 + 4 =$  6

Это семейство короче на одну единицу из-за интервала B-Eb, который является уменьшенной квартой/увеличенной квинтой. Энгармонически этот звук – большая терция/малая секста.

## 2. Трезвучия

Минорная мелодическая гамма содержит:

2 больших трезвучия	F G	IV V
2 малых трезвучия	C- D-	I II
2 уменьшенных трезвучия	A° B°	VI VII
1 увеличенное трезвучие	Eb+	III

## 3. Септаккорды

Минорная мелодическая гамма содержит:

2 доминантсептаккорда	F7 G7	IV V
2 минорных септаккорда (b5)	A-7b5 B-7b5	VI VII
1 минорный септаккорд	D-7	II
1 минорный септаккорд maj7	C-M7	I
1 увеличенный большой мажорный септаккорд	Eb+M7	III

## 4. Нонаккорды, децимаккорды, терцдецимаккорды

C-M7	9	11	13	Это трезвучия?
D-7	b9	11	13	
Eb+M7	9	#11	13	
F7	9	#11	13	
G7	9	11	b13	
A-7(b5)	9	11	b13	
B-7(b5)	b9	b11	b13	

Заметьте, что 11 ступень B-7 (b5) это b11. Энгармонически эта нота аналогична 3. Следовательно, лад построенный на 7 ступени (b) это альтерированный B7: 1 b2 b3 b4 b5 b6 b7. Иногда такой лад называют “супер локрийский”. Альтерированная гамма выглядит следующим образом:

1	b2	#2	3	#4	#5	b7
	b9	#9		#11	b13	
				b5		



Два других построения E $\flat$  A не сочетаются с пятью предыдущими аккордовыми построениями т.к. содержат уменьшенную кварту (которая звучит как большая терция). Нельзя сказать, что их вообще нельзя использовать. Просто они звучат не совсем “правильно” в контексте гармонии для трех голосов.

В и E $\flat$   
F B

### Гармония кварт (минорная мелодическая гамма)

3 голоса

TT R4 R4  
R4 R4 TT

R4 R4  
R4 R4

Опустить из-за уменьшенной кварты

4 голоса

o4 R4 R4 TT TT R4 R4  
TT R4 R4 o4 R4 R4 TT  
R4 R4 TT TT R4 R4 o4

5 голосов

TT TT R4 R4 o4 R4 R4  
o4 R4 R4 TT TT R4 R4  
TT R4 R4 o4 R4 R4 TT  
R4 R4 TT TT R4 R4 o4

6 ГОЛОСОВ

P4	o4	P4	P4	TT	TT	P4
TT	TT	P4	P4	o4	P4	P4
o4	P4	P4	TT	TT	P4	P4
TT	P4	P4	o4	P4	P4	TT
P4	P4	TT	TT	P4	P4	o4

Уменьшенная кварта лучше сочетается с аккордовым построением, содержащим 4, 5 и 6 голосов. Звук большой терции добавляет изрядную долю “яркости”.

## Интервалы, трезвучия, септаккорды, другие гармонические минорные гаммы

Рассмотрим поближе До минорную гармоническую гамму

1. В минорной гармонической гамме содержатся все 12 интервалов

малая секунда	3	(D-Eb; G-Ab; B-C)
большая секунда	3	(C-D; Eb-F; F-G)
малая терция	4	(C-Eb; D-F; F-Ab; B-D)
большая терция	3	(Eb-G; G-B; Ab-C)
чистая кварта	4	(C-F; D-G; Eb-Ab; G-C)
увеличенная кварта	2	(F-B; Ab-D)
уменьшенная квинта	2	(D-Ab; B-F)
чистая квинта	4	(C-G; F-C; G-D; Ab-Eb)
малая секста	3	(C-Ab; G-Eb; B-G)
большая секста	4	(D-B; Eb-C; F-D; Ab-F)
малая септима	3	(D-C; F-Eb; G-F)
большая септима	3	(C-B; Eb-D; Ab-G)

увеличенная кварта/уменьшенная квинта (тритон)		2 семейство терций/секст $3 + 4 = 7$
малая секунда/ большая септима		3 семейство секунд/септим $3 + 3 = 6$
малая терция/ большая секста		4 семейство кварт/квинт $2 + 4 = 6$
большая терция/малая секста		3
большая секунда/малая септима		3
чистая кварта/чистая квинта		4

Причина, по которой в семействе секунд/септим и семействе кварт/квинт не достает некоторых единиц заключается в энгармонических интервалах. Вновь мы имеем дело с В-Еb (как в мелодическом миноре), что представляет из себя уменьшенную кварту/увеличенную квинту, которая звучит как большая терция/малая секста. Вдобавок здесь есть увеличенная секунда/уменьшенная септима, Аb-В (В-Аb), которые звучат как малая терция/большая секста. Именно этот интервал в увеличенную секунду придает гармонической минорной гамме свою характерную “окраску”. Мажорная гамма и мелодическая минорная гамма строятся на полутонах и целых тонах. В гармоническом миноре мы впервые сталкиваемся с интервалом больше целого тона между двумя ступенями гаммы.

## 2. Трезвучия

Гармонический минор содержит:

2 мажорных трезвучия	G	Ab	V	VI
2 минорных трезвучия	C-	F-	I	IV
2 уменьшенных трезвучия	D°	B°	II	VII
1 увеличенное трезвучия	Eb+		III	

### 3. Септаккорды

Гармонический минор содержит:

1 мажорный септаккорд	AbM7	VI
1 минорный септаккорд	F-7	IV
1 доминантсептаккорд	G7	V
1 минорный 7(b5) аккорд	D-7(b5)	II
1 уменьшенный септаккорд	B°7	VII
1 минорный мажорный септаккорд	C-M7	I
1 увеличенный мажорный септаккорд	Eb+M7	III

Теперь, я полагаю, вам понятно почему это называется гармоническим минором (7 разных построений, состоящих из 4 частей)!

### 4. Нонаккорды, децимаккорды, терцдецимаккорды

C-M7	9	11	b13	Это трезвучия?
D-7(b5)	b9	11	13	
Eb+M7	9	11	13	
F-7	9	#11	13	
G7	b9	11	b13	
AbM7	#9	#11	13	
B°7	b9	b11	b13	

С этого момента все становится чуточку сложнее. Обратите внимание, что B°7 включает b11 (энгармонически 3). Также обратите внимание на b13. Так как B°7 уже включает bb7 (6) это значит, что мы получаем b13, 13, а не 7! Странно, не так ли? Заметьте, что Eb+M7 включает 13. Так как в Eb+M7 входит #5 мы получаем аналогичное расположение: #5-13 (хотя у лидийского увеличенного – третий лад мелодического минора – присутствует та же черта, #4, которая каким-то образом все восстанавливает. Eb+M7 в гармоническом до миноре содержит 11 ((Ab) Странно!).

Также обратите внимание на две других момента: F-7 включает #11, а AbMajor7 включает #9 и #11. Это дает нам интересные, доселе неслыханные, выразительные средства. Лад, построенный от F, можно было бы назвать “блюзовым дорийским”, а лад, построенный от Ab “блюзовым лидийским”. Все это я объясняет почему, на мой взгляд, лишь четыре лада

гармонического минора действительно полезны (от 1, 4, 5, 6 ступени). Если начинать со второй ступени, то полностью портится звук V7(b9), а если с третьей или седьмой ступени, то звук будет излишне “странным”. Однако, это всего лишь мое личное мнение. Как всегда, вы должны решать сами.

## 5. Гармония кварт (аккордовое построение квартаккордов)

Аккордовое построение из трех частей

B	C	D	F	G
F	G	A $\flat$	C	D
C	D	E $\flat$	G	A $\flat$

Как и в мелодическом миноре, мы должны учитывать уменьшенную кварту (которая звучит как большая терция).

E $\flat$	A $\flat$
B	E $\flat$
F	B (или минорное трезвучие A $\flat$ )

Однако, так как гармоническая минорная гамма представляет огромный интерес, пусть каждый сам решает, что звучит хорошо, а что – нет.

## Гармония кварт (минорная гармоническая гамма)

3 голоса

TT  
P4

P4  
P4

TT  
P4

o4  
TT (?)

P4  
P4

P4  
TT

P4  
o4 (?)

4 голоса

o4  
TT  
P4

P4  
P4  
P4

P4  
TT  
P4

P4  
o4  
TT

TT  
P4  
P4

P4  
P4  
TT

TT  
P4  
o4

5 ГОЛОСОВ

P4      TT      P4      TT      o4      P4      P4  
 o4      P4      P4      P4      TT      P4      TT  
 TT      P4      TT      o4      P4      P4      P4  
 P4      P4      P4      TT      P4      TT      o4

6 ГОЛОСОВ

TT      o4      P4      P4      P4      TT      P4  
 P4      TT      P4      TT      o4      P4      P4  
 o4      P4      P4      P4      TT      P4      TT  
 TT      P4      TT      o4      P4      P4      P4  
 P4      P4      P4      TT      P4      TT      o4

# Диатонические четырехголосные аккорды: Часть I

В этих вариантах основанная система это септаккорд, в то время как вспомогательная система это трезвучие, исполняемое поверх басовой ноты.

## Major (7th chords)

	<u>E</u> - C	<u>F</u> D	<u>G</u> E	<u>A</u> - F	<u>B</u> ° G	<u>C</u> A	<u>D</u> - B
Cycle 2:	CM7	D-7	E-7	FM7	G7	A-7	B-7b5
	<u>E</u> - C	<u>D</u> - B	<u>C</u> A	<u>B</u> ° G	<u>A</u> - F	<u>G</u> E	<u>F</u> D
Cycle 7:	CM7	B-7b5	A-7	G7	FM7	E-7	D-7
	<u>E</u> - C	<u>G</u> E	<u>B</u> ° G	<u>D</u> - B	<u>F</u> D	<u>A</u> - F	<u>C</u> A
Cycle 3:	CM7	E-7	G7	B-7b5	D-7	FM7	A-7
	<u>E</u> - C	<u>C</u> A	<u>A</u> - F	<u>F</u> D	<u>D</u> - B	<u>B</u> ° G	<u>G</u> E
Cycle 6:	CM7	A-7	FM7	D-7	B-7b5	G7	E-7
	<u>E</u> - C	<u>A</u> - F	<u>D</u> - B	<u>G</u> E	<u>C</u> A	<u>F</u> D	<u>B</u> ° G
Cycle 4:	CM7	FM7	B-7b5	E-7	A-7	D-7	G7
	<u>E</u> - C	<u>B</u> ° G	<u>F</u> D	<u>C</u> A	<u>G</u> E	<u>D</u> - B	<u>A</u> - F
Cycle 5:	CM7	G7	D-7	A-7	E-7	B-7b5	FM7

Посередине идет мажорный звукоряд от до. Эти же ноты являются басом аккордов, которые от них строятся. В нижней строке построены септаккорды от этих нот в этой тональности. Верхняя строчка понимается так: если от септаккорда убрать бас, то останется трезвучие – вот эти трезвучия и выписаны вверху. Пример: от первой ступени в до мажоре строится септаккорд Стаj7 (CM7 то же самое), он состоит из нот до, ми, соль, си, если без баса-ми соль си это трезвучие ми минор (Em или E-). Применение следующее: если в группе басист сыграл ноту до-гитарист может построить Em, но суммарно звучит септаккорд Стаj7 (прим пер.)

## Melodic Minor (7th chords)

	<u>Eb</u> + C	<u>F</u> D	<u>G</u> Eb	<u>A</u> ° F	<u>B</u> ° G	<u>C</u> - A	<u>D</u> - B
Cycle 2:	C-M7	D-7	Eb+M7	F7	G7	A-7b5	B-7b5
	<u>Eb</u> + C	<u>D</u> - B	<u>C</u> - A	<u>B</u> ° G	<u>A</u> ° F	<u>G</u> Eb	<u>F</u> D
Cycle 7:	C-M7	B-7b5	A-7b5	G7	F7	Eb+M7	D-7
	<u>Eb</u> + C	<u>G</u> Eb	<u>B</u> ° G	<u>D</u> - B	<u>E</u> D	<u>A</u> ° F	<u>C</u> - A
Cycle 3:	C-M7	Eb+M7	G7	B-7b5	D-7	F7	A-7b5
	<u>Eb</u> + C	<u>C</u> - A	<u>A</u> ° F	<u>F</u> D	<u>D</u> - B	<u>B</u> ° G	<u>G</u> Eb
Cycle 6:	C-M7	A-7b5	F7	D-7	B-7b5	G7	Eb+M7
	<u>Eb</u> + C	<u>A</u> ° F	<u>D</u> - B	<u>G</u> Eb	<u>C</u> - A	<u>F</u> D	<u>B</u> ° G
Cycle 4:	C-M7	F7	B-7b5	Eb+M7	A-7b5	D-7	G7
	<u>Eb</u> + C	<u>B</u> ° G	<u>F</u> D	<u>C</u> - A	<u>G</u> Eb	<u>D</u> - B	<u>A</u> ° F
Cycle 5:	C-M7	G7	D-7	A-7b5	Eb+M7	B-7b5	F7

## Harmonic Minor (7th chords)

	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	F <sup>-</sup> D	<u>G</u> E <sub>b</sub>	<u>A<sub>b</sub></u> F	<u>B</u> <sup>°</sup> G	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>	<u>D</u> <sup>°</sup> B
Cycle 2:	C-M7	D-7 <sub>b5</sub>	E <sub>b</sub> +M7	F-7	G7	A <sub>b</sub> M7	B <sup>°</sup> 7
	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	<u>D</u> <sup>°</sup> B	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>	<u>B</u> <sup>°</sup> G	<u>A<sub>b</sub></u> F	<u>G</u> E <sub>b</sub>	F <sup>-</sup> D
Cycle 7:	C-M7	B <sup>°</sup> 7	A <sub>b</sub> M7	G7	F-7	E <sub>b</sub> +M7	D-7 <sub>b5</sub>
	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	<u>G</u> E <sub>b</sub>	<u>B</u> <sup>°</sup> G	<u>D</u> <sup>°</sup> B	F <sup>-</sup> D	<u>A<sub>b</sub></u> F	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>
Cycle 3:	C-M7	E <sub>b</sub> +M7	G7	B <sup>°</sup> 7	D-7 <sub>b5</sub>	F-7	A <sub>b</sub> M7
	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>	<u>A<sub>b</sub></u> F	F <sup>-</sup> D	<u>D</u> <sup>°</sup> B	<u>B</u> <sup>°</sup> G	<u>G</u> E <sub>b</sub>
Cycle 6:	C-M7	A <sub>b</sub> M7	F-7	D-7 <sub>b5</sub>	B <sup>°</sup> 7	G7	E <sub>b</sub> +M7
	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	<u>A<sub>b</sub></u> F	<u>D</u> <sup>°</sup> B	<u>G</u> E <sub>b</sub>	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>	F <sup>-</sup> D	<u>B</u> <sup>°</sup> G
Cycle 4:	C-M7	F-7	B <sup>°</sup> 7	E <sub>b</sub> +M7	A <sub>b</sub> M7	D-7 <sub>b5</sub>	G7
	<u>E<sub>b</sub></u> <sup>+</sup> C	<u>B</u> <sup>°</sup> G	F <sup>-</sup> D	<u>C</u> <sup>-</sup> A <sub>b</sub>	<u>G</u> E <sub>b</sub>	<u>D</u> <sup>°</sup> B	<u>A<sub>b</sub></u> F
Cycle 5:	C-M7	G7	D-7 <sub>b5</sub>	A <sub>b</sub> M7	E <sub>b</sub> +M7	B <sup>°</sup> 7	F-7

## Диатонические четырехголосные аккорды: Часть II

В этих вариантах знаки перевернуты.

### Major 7th chord variation (or hybrid 13th)

	<u>C</u> M7	D-7	E-7	F <sup>+</sup> M7	G7	A-7	B-7 <sub>b5</sub>
Cycle 2:	C	D <sup>-</sup>	E <sup>-</sup>	F	G	A <sup>-</sup>	B <sup>°</sup>
	B	C	D	E	F	G	A
	<u>C</u> M7	B-7 <sub>b5</sub>	A-7	G7	F <sup>+</sup> M7	E-7	D-7
Cycle 7:	C	B <sup>°</sup>	A <sup>-</sup>	G	F	E <sup>-</sup>	D <sup>-</sup>
	B	A	G	F	E	D	C
	<u>C</u> M7	E-7	G7	B-7 <sub>b5</sub>	D-7	F <sup>+</sup> M7	A-7
Cycle 3:	C	E <sup>-</sup>	G	B <sup>°</sup>	D <sup>-</sup>	F	A <sup>-</sup>
	B	D	F	A	C	E	G
	<u>C</u> M7	A-7	F <sup>+</sup> M7	D-7	B-7 <sub>b5</sub>	G7	E-7
Cycle 6:	C	A <sup>-</sup>	F	D <sup>-</sup>	B <sup>°</sup>	G	E <sup>-</sup>
	B	G	E	C	A	F	D
	<u>C</u> M7	F <sup>+</sup> M7	B-7 <sub>b5</sub>	E-7	A-7	D-7	G7
Cycle 4:	C	F	B <sup>°</sup>	E <sup>-</sup>	A <sup>-</sup>	D <sup>-</sup>	G
	B	E	A	D	G	C	F
	<u>C</u> M7	G7	D-7	A-7	E-7	B-7 <sub>b5</sub>	F <sup>+</sup> M7
Cycle 5:	C	G	D <sup>-</sup>	A <sup>-</sup>	E <sup>-</sup>	B <sup>°</sup>	F
	B	F	C	G	D	A	E

### Melodic Minor 7th chord variation (or hybrid 13th)

	C-M7	D-7	Eb+M7	F7	G7	A-7b5	B-7b5
	<u>C-</u>	<u>D-</u>	<u>Eb+</u>	<u>E</u>	<u>G</u>	<u>A°</u>	<u>B°</u>
Cycle 2:	B	C	D	Eb	F	G	A
	C-M7	B-7b5	A-7b5	G7	F7	Eb+M7	D-7
	<u>C-</u>	<u>B°</u>	<u>A°</u>	<u>G</u>	<u>F</u>	<u>Eb+</u>	<u>D-</u>
Cycle 7:	B	A	G	F	Eb	D	C
	C-M7	Eb+M7	G7	B-7b5	D-7	F7	A-7b5
	<u>C-</u>	<u>Eb+</u>	<u>G</u>	<u>B°</u>	<u>D-</u>	<u>E</u>	<u>A°</u>
Cycle 3:	B	D	F	A	C	Eb	G
	C-M7	A-7b5	F7	D-7	B-7b5	G7	Eb+M7
	<u>C-</u>	<u>A°</u>	<u>F</u>	<u>D-</u>	<u>B°</u>	<u>G</u>	<u>Eb+</u>
Cycle 6:	B	G	Eb	C	A	F	D
	C-M7	F7	B-7b5	Eb+M7	A-7b5	D-7	G7
	<u>C-</u>	<u>F</u>	<u>B°</u>	<u>Eb+</u>	<u>A°</u>	<u>D-</u>	<u>G</u>
Cycle 4:	B	Eb	A	D	G	C	F
	C-M7	G7	D-7	A-7b5	Eb+M7	B-7b5	F7
	<u>C-</u>	<u>G</u>	<u>D-</u>	<u>A°</u>	<u>Eb+</u>	<u>B°</u>	<u>F</u>
Cycle 5:	B	F	C	G	D	A	Eb

### Harmonic Minor 7th chord variation (or hybrid 13th)

	C-M7	D-7b5	Eb+M7	F-7	G7	AbM7	B°7
	<u>C-</u>	<u>D°</u>	<u>Eb+</u>	<u>F-</u>	<u>G</u>	<u>Ab</u>	<u>B°</u>
Cycle 2:	B	C	D	Eb	F	G	Ab
	C-M7	B°7	AbM7	G7	F-7	Eb+M7	D-7b5
	<u>C-</u>	<u>B°</u>	<u>Ab</u>	<u>G</u>	<u>F-</u>	<u>Eb+</u>	<u>D°</u>
Cycle 7:	B	Ab	G	F	Eb	D	C
	C-M7	Eb+M7	G7	B°7	D-7b5	F-7	AbM7
	<u>C-</u>	<u>Eb+</u>	<u>G</u>	<u>B°</u>	<u>D°</u>	<u>F-</u>	<u>Ab</u>
Cycle 3:	B	D	F	Ab	C	Eb	G
	C-M7	AbM7	F-7	D-7b5	B°7	G7	Eb+M7
	<u>C-</u>	<u>Ab</u>	<u>F-</u>	<u>D°</u>	<u>B°</u>	<u>G</u>	<u>Eb+</u>
Cycle 6:	B	G	Eb	C	Ab	F	D
	C-M7	F-7	B°7	Eb+M7	AbM7	D-7b5	G7
	<u>C-</u>	<u>F-</u>	<u>B°</u>	<u>Eb+</u>	<u>Ab</u>	<u>D°</u>	<u>G</u>
Cycle 4:	B	Eb	Ab	D	G	C	F
	C-M7	G7	D-7b5	AbM7	Eb+M7	B°7	F-7
	<u>C-</u>	<u>G</u>	<u>D°</u>	<u>Ab</u>	<u>Eb+</u>	<u>B°</u>	<u>F-</u>
Cycle 5:	B	F	C	G	D	Ab	Eb

# Диатонические четырехголосные аккорды: Часть III

В этих примерах отсутствуют септаккорды, поэтому вся система сводится к трезвучиям поверх басовых нот.

## Major (hybrid 9th)

Cycle 2:	$\underline{G}$ C	$\underline{A^-}$ D	$\underline{B^\circ}$ E	$\underline{C}$ F	$\underline{D^-}$ G	$\underline{E^-}$ A	$\underline{F}$ B
Cycle 7:	$\underline{G}$ C	$\underline{F}$ B	$\underline{E^-}$ A	$\underline{D^-}$ G	$\underline{C}$ F	$\underline{B^\circ}$ E	$\underline{A^-}$ D
Cycle 3:	$\underline{G}$ C	$\underline{B^\circ}$ E	$\underline{D^-}$ G	$\underline{F}$ B	$\underline{A^-}$ D	$\underline{C}$ F	$\underline{E^-}$ A
Cycle 6:	$\underline{G}$ C	$\underline{E^-}$ A	$\underline{C}$ F	$\underline{A^-}$ D	$\underline{F}$ B	$\underline{D^-}$ G	$\underline{B^\circ}$ E
Cycle 4:	$\underline{G}$ C	$\underline{C}$ F	$\underline{F}$ B	$\underline{B^\circ}$ E	$\underline{E^-}$ A	$\underline{A^-}$ D	$\underline{D^-}$ G
Cycle 5:	$\underline{G}$ C	$\underline{D^-}$ G	$\underline{A^-}$ D	$\underline{E^-}$ A	$\underline{B^\circ}$ E	$\underline{F}$ B	$\underline{C}$ F

## Melodic Minor (hybrid 9th)

Cycle 2:	$\underline{G}$ C	$\underline{A^\circ}$ D	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{C^-}$ F	$\underline{D^-}$ G	$\underline{Eb+}$ A	$\underline{F}$ B
Cycle 7:	$\underline{G}$ C	$\underline{F}$ B	$\underline{Eb+}$ A	$\underline{D^-}$ G	$\underline{C^-}$ F	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{A^\circ}$ D
Cycle 3:	$\underline{G}$ C	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{D^-}$ G	$\underline{F}$ B	$\underline{A^\circ}$ D	$\underline{C^-}$ F	$\underline{Eb+}$ A
Cycle 6:	$\underline{G}$ C	$\underline{Eb+}$ A	$\underline{C^-}$ F	$\underline{A^\circ}$ D	$\underline{F}$ B	$\underline{D^-}$ G	$\underline{B^\circ}$ Eb
Cycle 4:	$\underline{G}$ C	$\underline{C^-}$ F	$\underline{F}$ B	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{Eb+}$ A	$\underline{A^\circ}$ D	$\underline{D^-}$ G
Cycle 5:	$\underline{G}$ C	$\underline{D^-}$ G	$\underline{A^\circ}$ D	$\underline{Eb+}$ A	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{F}$ B	$\underline{C^-}$ F

## Harmonic Minor (hybrid 9th)

Cycle 2:	$\underline{G}$ C	$\underline{Ab}$ D	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{C^-}$ F	$\underline{D^\circ}$ G	$\underline{Eb+}$ Ab	$\underline{F^-}$ B
Cycle 7:	$\underline{G}$ C	$\underline{F^-}$ B	$\underline{Eb+}$ Ab	$\underline{D^\circ}$ G	$\underline{C^-}$ F	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{Ab}$ D
Cycle 3:	$\underline{G}$ C	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{D^\circ}$ G	$\underline{F^-}$ B	$\underline{Ab}$ D	$\underline{C^-}$ F	$\underline{Eb+}$ Ab
Cycle 6:	$\underline{G}$ C	$\underline{Eb+}$ Ab	$\underline{C^-}$ F	$\underline{Ab}$ D	$\underline{F^-}$ B	$\underline{D^\circ}$ G	$\underline{B^\circ}$ Eb
Cycle 4:	$\underline{G}$ C	$\underline{C^-}$ F	$\underline{F^-}$ B	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{Eb+}$ Ab	$\underline{Ab}$ D	$\underline{D^\circ}$ G
Cycle 5:	$\underline{G}$ C	$\underline{D^\circ}$ G	$\underline{Ab}$ D	$\underline{Eb+}$ Ab	$\underline{B^\circ}$ Eb	$\underline{F^-}$ B	$\underline{C^-}$ F

# Диатонические четырехголосные аккорды: Часть IV

В этих примерах отсутствуют септаккорды, поэтому вся система сводится к трезвучиям поверх басовых нот.

## Major (hybrid 11th)

Cycle 2:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{C}$ D	$\underline{D-}$ E	$\underline{E-}$ F	$\underline{F}$ G	$\underline{G}$ A	$\underline{A-}$ B
Cycle 7:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{A-}$ B	$\underline{G}$ A	$\underline{E}$ G	$\underline{E-}$ F	$\underline{D-}$ E	$\underline{C}$ D
Cycle 3:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{D-}$ E	$\underline{E}$ G	$\underline{A-}$ B	$\underline{C}$ D	$\underline{E-}$ F	$\underline{G}$ A
Cycle 6:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{G}$ A	$\underline{E-}$ F	$\underline{C}$ D	$\underline{A-}$ B	$\underline{E}$ G	$\underline{D-}$ E
Cycle 4:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{E-}$ F	$\underline{A-}$ B	$\underline{D-}$ E	$\underline{G}$ A	$\underline{C}$ D	$\underline{E}$ G
Cycle 5:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{E}$ G	$\underline{C}$ D	$\underline{G}$ A	$\underline{D-}$ E	$\underline{A-}$ B	$\underline{E-}$ F

## Melodic Minor (hybrid 11th)

Cycle 2:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{C-}$ D	$\underline{D-}$ Eb	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{E}$ G	$\underline{G}$ A	$\underline{A}^\circ$ B
Cycle 7:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{A}^\circ$ B	$\underline{G}$ A	$\underline{E}$ G	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{D-}$ Eb	$\underline{C-}$ D
Cycle 3:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{D-}$ Eb	$\underline{E}$ G	$\underline{A}^\circ$ B	$\underline{C-}$ D	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{G}$ A
Cycle 6:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{G}$ A	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{C-}$ D	$\underline{A}^\circ$ B	$\underline{E}$ G	$\underline{D-}$ Eb
Cycle 4:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{A}^\circ$ B	$\underline{D-}$ Eb	$\underline{G}$ A	$\underline{C-}$ D	$\underline{E}$ G
Cycle 5:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{E}$ G	$\underline{C-}$ D	$\underline{G}$ A	$\underline{D-}$ Eb	$\underline{A}^\circ$ B	$\underline{Eb+}$ F

## Harmonic Minor (hybrid 11th)

Cycle 2:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{C-}$ D	$\underline{D}^\circ$ Eb	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{E-}$ G	$\underline{G}$ Ab	$\underline{Ab}$ B
Cycle 7:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{Ab}$ B	$\underline{G}$ Ab	$\underline{E-}$ G	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{D}^\circ$ Eb	$\underline{C-}$ D
Cycle 3:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{D}^\circ$ Eb	$\underline{E-}$ G	$\underline{Ab}$ B	$\underline{C-}$ D	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{G}$ Ab
Cycle 6:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{G}$ Ab	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{C-}$ D	$\underline{Ab}$ B	$\underline{E-}$ G	$\underline{D}^\circ$ Eb
Cycle 4:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{Eb+}$ F	$\underline{Ab}$ B	$\underline{D}^\circ$ Eb	$\underline{G}$ Ab	$\underline{C-}$ D	$\underline{E-}$ G
Cycle 5:	$\underline{B}^\circ$ C	$\underline{E-}$ G	$\underline{C-}$ D	$\underline{G}$ Ab	$\underline{D}^\circ$ Eb	$\underline{Ab}$ B	$\underline{Eb+}$ F

## Лады; Аккордовые гаммы: II

Когда речь заходит об отношениях между аккордом и гаммой, то мнения у музыкантов на этот счет сильно разнятся. Возможно, вы думаете, что есть единственный, безоговорочно правильный подход? Но спешу огорчить – его не существует.

Любая система аккордовых гамм имеет свои плюсы и минусы, поэтому я рекомендую вам узнать как можно больше о самых разнообразных подходах.

Ну а пока два самых важных для нас подхода это производный и параллельный (мы уже сталкивались с ними). Преимущество производного подхода заключается в том, что можно опираться на относительно небольшое число “основных гамм”, куда входят мажорная, мелодическая минорная, гармоническая минорная, симметричная, уменьшенная, целотонная, пентатоническая гаммы и т.д. Сложность этого подхода заключается в том, что вы должны усвоить множество различных закономерностей, касающихся того, как гаммы взаимосвязаны с типом аккорда.

Например, звучит аккорд F лидийский – представьте мажорную гамму, построенную от пятой ступени (гамма до мажор).

Аккорд G7 alt – мелодическая минорная гамма, построенная от b9 (Ab минорная мелодическая гамма).

Аккорд A7(b9) b13 – гармоническая минорная гамма, построенная от тоники, где разрешается этот доминант-аккорд (гармоническая ре минорная гамма).

Параллельный подход начинается с определенных сложностей, так как для начала вам придется выучить семь разных ладов мажорной гаммы, семь ладов мелодического минора, семь ладов гармонического минора и т.д. Однако все эти сложности окупятся сторицей – благодаря этому подходу у вас выработается стойкое понимание взаимосвязи нот на основе тоники аккорда. Считается, что параллельный подход особо важен для музыкантов, играющими аккордами. Таким образом мы не только узнаем доступные ноты, но также видим их связь с типом аккорда в плане тональности и надстроек.

В некоторых ситуациях производный подход намного эффективнее параллельного и наоборот. Например, если вы столкнулись с Gb лидийским, то производный метод будет малость неудобным: “Что это за мажорная гамма, в которой Gb является четвертой ступенью? Посмотрим...мне сдвинуться на квинту вверх или вниз?”. К тому моменту, как вы со всем разберетесь, аккорд уже может закончиться. Однако, если вы в курсе что лидийский лад – это мажорная гамма с повышенной на полтона 4 ступенью, то для вас не составит труда тут же найти правильные ноты. Таким образом,

в данной ситуации параллельный подход окажется намного быстрее производного.

С другой стороны, если вам попался аккорд #7(b5), то параллельный подход будет, мягко говоря, нерациональным: “Посмотрим, минорный 7(b5) относится к локрийскому ладу. Все, что мне нужно сделать это взять мажорную гамму A# (A# B# Cx D# E# Fx Gx A#) и понизить вторую, третью, пятую, шестую и седьмую ступени.” К тому времени как вы все просчитаете слушатели уже разойдутся по домам! Производный подход будет куда эффективнее: “Минорный 7(b5) относится к локрийскому ладу. Повысим мажорную гамму на полтона. Ага! Это ноты гаммы B мажор от седьмой ступени, A#!”.

Вдобавок к производному и параллельному подходу существуют и другие способы, позволяющие увидеть связь между аккордом и гаммой. Пожалуй, самым известным из таких альтернативных решений является лидийская хроматическая концепция тональной организации (здесь мы ознакомимся с ней вкратце, за исчерпывающим объяснением концепции обратитесь к книге Джорджа Расселла “Лидийская хроматическая концепция тональной организации”). Неоспоримый плюс этого подхода заключается в том, что он, по сути, является законченной и последовательной системой внутри себя. Но есть и минус – это система наверняка придется не по зубам тем, кто незнаком с производным и параллельным подходом. Как и любой подход, лидийская хроматическая концепция имеет свои плюсы и минусы. Я бы сказал, что у этой системы есть много общего с производным подходом, ведь вам не придется учить все лады, как это приходилось бы делать при параллельном подходе. Однако, вам нужно выучить определенные гаммы и их различные связи с аккордами. Стоит отметить, что в данном случае основные гаммы отличаются от тех, которые используются при производном подходе. Некоторые примеры хроматической концепций показались для меня весьма полезными, и вы найдете их в этой книге. Повторюсь, что в любой системе есть свои “ловушки” только потому, что это система. С другой стороны, было бы глупо отказываться от преимуществ чей-то работы лишь по этой причине. Поэтому мой совет: если вам стало интересно, то ознакомьтесь с этим подходом и возьмите из него все самое ценное.

Стоит отметить еще один подход, касающийся отношений между аккордами и гаммами: подход общего тона (насколько я знаю, в музыке не существует официально разработанной методики, касающейся данного подхода, несмотря на то, что множество музыкантов время от времени прибегают к нему). Как вы могли догадаться в основе этого подхода лежат общие тона. В двух словах этот подход можно охарактеризовать так: “что остается прежним, а что меняется?”. Данный подход применяется к последовательностям аккордов, имеющим общий звук.

Чтобы было наглядней, давайте возьмем парочку последовательностей и продемонстрируем четыре вышеупомянутых подхода.

### Пример №1

**Derivative (производный)**

C Maj.                      Bb7                      Ab Maj.7                      Bb7

(C Major)                      (F Melodic Minor)                      (Eb Major)                      (F Melodic Minor)

**Parallel (параллельный)**

(C Ionian)                      (Bb Lydian b7)                      (Ab Lydian)                      (Bb Lydian b7)

**Lydian Chromatic (лид. хроматическая)**

(F Lydian)                      (Ab Lydian Augmented)                      (Ab Lydian)                      (Ab Lydian Augmented)

**Common Tone (общий тон)**

(C Ionian)                      (C Aeolian Major)                      (C Aeolian)                      (C Aeolian Major)

(C Mixolydian b6)                      (C Mixolydian b6)

Тема: 7 1 2 3 4 6 5

**Derivative**

G major                      Bb mel. min.                      F mel. min.                      Ab mel. min.

**Parallel**

C Lydian                      A7 alt.                      D Locrian  $\flat 2$                       G7 alt.

Parallel

C Ionian                      Bb Lyd. b7                      Ab Lyd.                      Bb Lyd. b7

Lydian Chromatic

F Lydian                      Ab Lyd. aug.                      Ab Lyd.                      Ab Lyd. aug.

Common Tone

C Ionian                      C Aeolian maj.  
C Mixo. b6                      C Aeolian                      C Aeolian maj.  
C Mixo. b6

Обратите внимание, что во всех подходах вы используете одни и те же ноты для каждого аккорда. Но мне кажется, если вы сыграете последовательность несколько раз, используя каждый из подходов, то добьетесь разных результатов.

#### Замечания по примеру №1

- Производный подход, пожалуй, самый простой, но вам придется “попрыгать”.
- Руководствуясь параллельным подходом, вы формулируете свои идеи так же, как двигаются аккорды.
- Говоря о лидийской хроматической концепции, для многих будет немного затруднительно думать о F Lydian для C maj. 7. С другой стороны, остальная часть последовательности выйдет сама собой в подходе общего тона.
- Руководствуясь подходом общего тона, вы можете оставаться там, где вы находитесь и не совершать особых движений по грифу, так как легко увидеть “что остается прежним, а что меняется”.



## Замечания по примеру №2

- После того как вы сыграете четыре вариации темы, то, надеюсь, у вас появится желание поэкспериментировать и пропустить один такт одного подхода и перейти к такту другого подхода.
- Возможно, вы даже захотите транспонировать тему, чтобы получить еще больше различных вариаций, чем первоначально. Если у вас появилось такое желание, то не в коем случае не сдерживайте себя (темы и вариации являются важной частью импровизации)!
- Вы можете экспериментировать со своими собственными темами из семи нот (если у вас кончатся идеи, то воспользуйтесь телефонным справочником).
- Можете работать с темами короче или длиннее семи нот.

### Дополнения:

В очередной раз напоминаю, что не существует единственного “правильного” подхода – у каждого из них есть свои конкретные области применения, каждый из подходов обладает ценностью и заслуживает внимания.

Производный: доступный; хорошо подходит для того, чтобы уловить “общую картину”.

Параллельный: важен с точки зрения гармонии; подходит для “конкретных ситуаций”.

Лидийская хроматическая концепция: менее доступна, чем обычный производный подход; отлично подходит для того, чтобы нарисовать другую “общую картину” (и не одну).

Подход общего тона: радикально отличается от трех вышеупомянутых подходов; если до этого мы упоминали, что некоторые подходы представляли “общую картину”, то тут мы наблюдаем обратную ситуацию.

### Аккорд

Major 7th

Minor 7th

Minor major 7th

Minor 7(b5)

### Лад

Ionian; Lydian; (Lydian#2); (Lydian augmented)

Dorian; Phrygian; Aeolian; (Dorian#4)

melodic minor; harmonic minor

Locrian; Locrian ♯2

Dominant 7th	Mixolydian; Lydian b7; Aeolian major; altered dominant; Phrygian major; Dorian b2; целотоновый лад; symmetrical diminished (1/2, 1, 1/2, 1, 1/2, 1, 1/2, 1)
Major 7 #5	Lydian augmented (увеличенный)

А сейчас я бы хотел показать вам кое-что любопытное. После демонстрации того, как аккорды Major 7th, Maj. 7(b5) and Maj. 7(#5) могут использоваться вместо других аккордов, я сделал список возможных функций CMaj. 7 и получилось шесть вариантов использования:

1. CMaj. 7
2. D7sus 4(9,13)
3. D-11 (только в дорийском)
4. FM7(#11)
5. A-7
6. B7sus4 (#5, b9)

Затем мне пришла в голову мысль, что было бы неплохо показать использование C Major 7th для каждого из шести аккордов в последовательностях. Итак, я выписал шесть последовательностей из 3-4 аккордов. Затем я написал еще несколько вариантов каждой из функций, используя различные аккордовые построения C maj. 7 (последовательности представляли собой II V I, или подобные вариации). Я собрал вместе весь материал и выписал на бумаге (см далее).

Затем я стал размышлять можно ли собрать вместе эти гармонические фрагменты, чтобы составить последовательности подлиннее (фишка заключалась в том, чтобы использовать каждый из фрагментов только один раз!). После серии экспериментов я, наконец, додумался как это сделать. Признаю, что в паре мест позволил себе некоторые “художественные допущения”, но это в порядке вещей. Результат я записал на бумаге (см далее).

Если записать что-нибудь наподобие этого и результат будет звучать нормально, то мы назовем это “последовательностью аккордов”, но если результат звучит не просто нормально, а очень хорошо, то можно сказать, что мы добились “гармонической последовательности”!

В этом случае я сначала добился гармонической последовательности, а затем упростил ее, чтобы написать последовательность (модуляцию).

Внимательно изучите и сыграйте материал:

# Использование до мажора



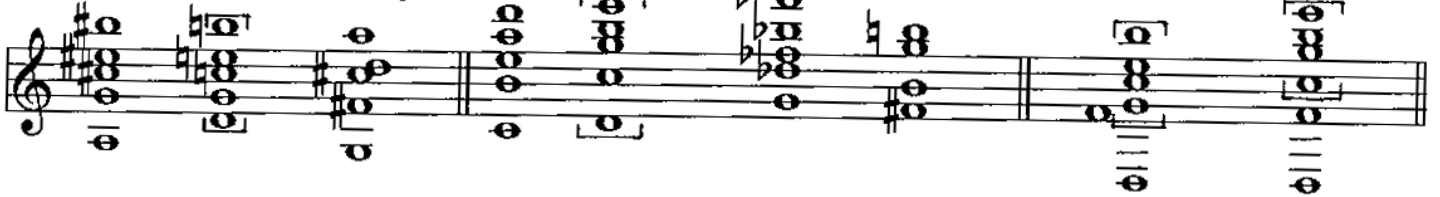
As C Maj.7

D-7(b5) G7Alt. C Maj.7 D-7 G7 Alt. C Maj.7 D-7 G7 Alt. C Maj.7



As D7 Sus 4 (9,13)

A7 Alt. D7 Sus4 G Lyd. A-7 D7 Sus 4 Gø7 G Maj. 7 As D Dorian D-13 D-13



As F Lydian

G-7 C7 Alt. F Lyd. G-7 C7 Alt. F Lyd. G-7(b5) C Alt. F Alt.



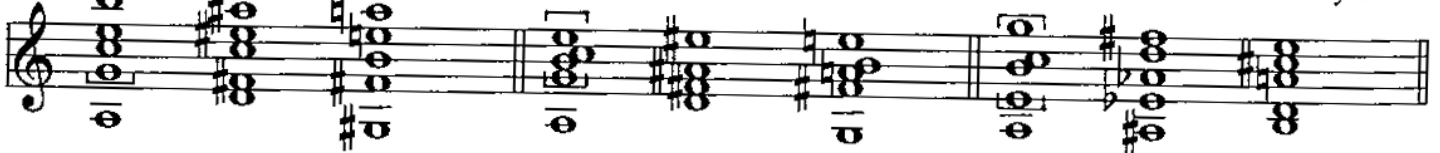
As B+7 Sus 4 b9

F#-7(b5) B7 Sus 4 E- F#-7(b5) B7 Sus 4 E- F#-7(b5) B7 Sus 4 E Lyd.



As A-7

A-7 D7 Alt. G Maj. A-7 D7 Alt. G Maj.7 A-7 D7 Alt. G Lyd.



Гармоническая последовательность

Staff 1: Chord progression starting with E-7 and C Lyd.

Staff 2: Chord progression including C, A7 Alt., D7 Alt., Bo7(b5), and E7 Alt.

Staff 3: Chord progression including Ab-11 and E7 Alt.

1.

Staff 4: Chord progression including E7 Alt, A-7, D7 Alt., G Lyd, and E7 Alt.

2.

Staff 5: Chord progression including E7 Alt, F#-7(b5), B7, and E-13.

## Последовательность аккордов

A-7 D7 Alt. G Maj.7 E-7 A-7 D7 Sus 4 G<sup>o</sup>7 G Maj.7

A7 Alt. D7 Sus 4 G Lyd. C Lyd. F#-7(b5) B7(b9) E-

G-7 C7 Alt. F Lyd. A7 Alt. D-7 G7 Alt. C Maj. 7

F#-7(b5) B7(b9) E- A-7 D7 Alt. B-7(b5) E7 Alt.

F#-7(b5) B7(b9) E Lyd. G-7(b5) C7 Alt. F Lyd.

D-7 G7 Alt. C Maj.7 Ab-11 G-7 C7 Alt. F Lyd. E7 Alt.

A-7 D7 Alt. G Maj.7 D-7(b5) G7 Alt. C Maj.7

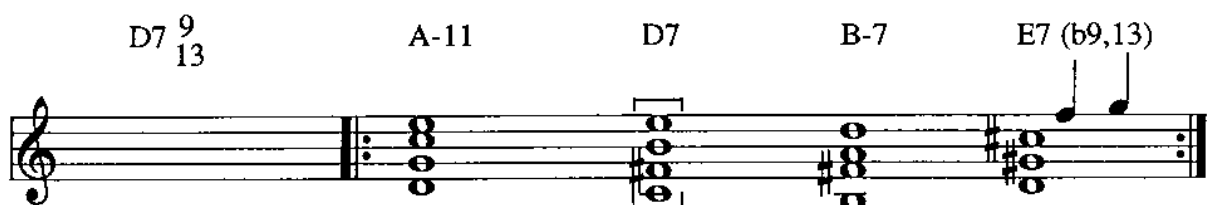
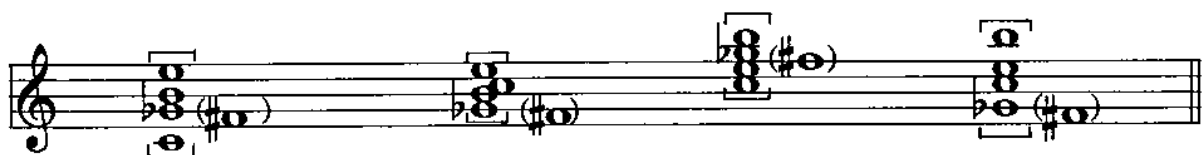
1. A-7 D7 Alt. B-9 E7 Alt. A-7 D7 Alt. G Lyd. E7 Alt.

2. A-7 D7 Alt. B-9 E7 Alt. F#-7(b5) B7 E-13

## Замечания

- Я не мог использовать ре дорийский лад из-за того, что моя гитара была настроена в "low D", однако я все транспонировал на целый тон (два последних аккордовых построения гармонической последовательности)!
- На первой странице все до мажорные септаккорды заключены в скобках, знаки аккордов упрощены. Проанализируйте и выучите все ноты и надстройки аккордов во всех аккордовых построениях.
- В гармонической последовательности все обозначения аккордов использованы только для "проходящих аккордов", которые не упоминались в части про использование до мажора (то самое художественное допущение)
- Обратите внимание на до мажорные септаккорды на стр. 77 и 78 (на странице 79 скобки опущены). Обратите внимание на другие септаккорды на стр. 77 и 78 (FM7, GM7, BbM7, DM7).
- Хорошей идеей будет написать мелодию для этой гармонической последовательности, а затем начать импровизировать поверх вариаций.
- Подумайте о других тональностях, которые можно было бы использовать, если бы я мог транспонировать до мажорный септаккорд!
- Гармоническая последовательность хорошо подходит для изучения аккордовых построений из четырех, пяти и шести голосов. Тщательно изучите голосоведение.
- Можете использовать диктофон, чтобы сыграть все ноты в аккордовом построении (или попросить помочь другого гитариста).

## Использование C major 7 b5



The image displays three staves of musical notation, each showing five different chord voicings. The first staff includes Ab7 Alt., Eb-7, Ab7 Alt., Db Maj.7, and Bb7 Alt. The second staff includes A-6/9, B-7(b5), E7, A-6/9, and D7 Alt. The third staff includes B7 Sus 4 (b9), F#-7(b5), B7 Sus.4 (b9), E-Maj.7, and G13. Each chord is represented by a set of notes on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Шаг 1. Напишите три или более вариаций для каждого из шести использований (три или четыре на вариацию). Используйте три аккордовых построения, указанные выше для трех вариаций (или воспользуйтесь другими на ваш вкус)

Шаг 2. Придумайте последовательность, используя по крайней мере 75% собственных наработок (и проходящие аккорды, если желаете).

Шаг 3. Придумайте мелодию.

Шаг 4. Придумайте вариации и начните импровизировать.

Вопрос:

Сможете ли вы найти шесть разных Major (b5) аккордов в предыдущей гармонической последовательности?

## Использование аккорда Aug. Mai. 7

C+Maj.7; C Maj.7+5; E/C



### Замена тоники

D-7 G7 C+Maj.7 D-7 G7 Alt. C+Maj.7



### Замена тоники (для C7)

G-7(b5) C+Maj.7 F Maj. 7

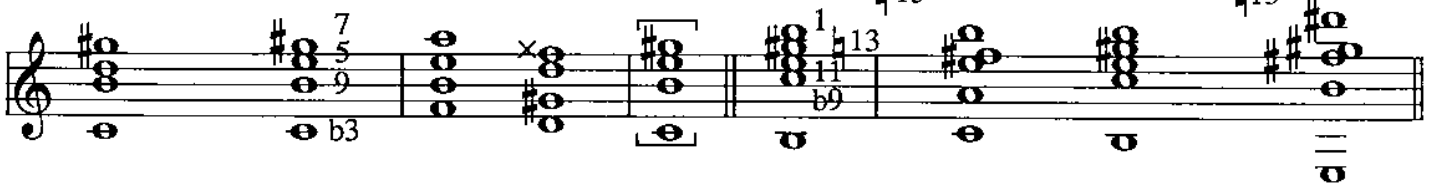


C+Maj.7 представляет особенный интерес в этом примере, это способ гармонизировать натуральную 7 ступень поверх аккорда Dom.7

## Пять применений на основе ладов мелодического минора:

C+M7 это III аккорд в A Melodic Minor; в результате мы увидим, что он может применяться вместо A- (I); D Lyd. b7 (IV); G#7 alt. (VII); и B7 sus4(b9,13); все эти аккорды взаимозаменяемы!

C+Maj.7 как: A-Maj.7 B-7(b5) E7 Alt. A- как: B7 Sus<sup>(b9)</sup><sub>13</sub> F#-7(b5) B7 Sus. 4<sup>(b9)</sup><sub>13</sub> E Maj 9.



как D13(#11) A-7 D Lyd. b7 E Maj.7 как F#-7(b5)9 F#-7(b5) B Alt. E-Maj.7



как Ab7 Alt. Eb-7 Ab7 Alt. Db Maj.7



## Трезвучия поверх басовых нот: I

Существует 46 возможных вариантов трезвучий поверх басовых нот. Двенадцать из них на проверку оказываются трезвучиями с одной из нот, повторяющейся в базе, поэтому мы сразу исключим их. Используя C в качестве басовой ноты, эти “лишние” конструкции будут выглядеть так:

C    C-    C+    C°;    E+;    F    F-    F#°;    Ab    Ab+;    A-    A°  
 C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C

Вдобавок некоторые конструкции повторяются и выходит, что 12 увеличенных трезвучий на самом деле представляют собой 4 увеличенных трезвучия. От C+ (E+; Ab+) мы избавились выше ввиду “избыточности”. Оставшиеся девять увеличенных трезвучий можно сократить до трех. Мы запишем их следующим образом:

Db+ (F+; A+)    Bb+ (F#+; D+)    B+ (Eb+; G+)

Выходит, что из 48 вариантов только 30 состоят из четырех разных нот

Db    Db-    Db°    D    D-    D°    Eb    Eb-    Eb°    E    E-    E°    F°  
 C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C  
F#    F#-    G    G-    G°    Ab-    Ab°    A    Bb    Bb-    Bb°    B    B-    B°  
 C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C    C

Db+(E+; A+)

C

Bb+(F#+; D+)

C

B+(Eb+; G+)

C

Эти 30 конструкций можно удобно разделить на три типа:

1. Очевидные септаккорды (8)
2. Не столь очевидные септаккорды (7)
3. Смешанные конструкции (15)

Давайте перечислим их:

Очевидные септаккорды (8):

Eb = C-7; Eb- = C-7(b5); Eb° = C°7  
 C                    C                    C

G+(B+; Eb+) = C- M7; E = C+ M7; E- = CM7  
 C                    C                    C

B = C tonic diminished  
 C

Не столь очевидные септаккорды (7):  $\frac{D_b}{C} = DbM7$ ;  $\frac{D_b^-}{C} = Db-M7$ ;  $\frac{D_b^\circ}{C} = D \text{ tonic dim.}$   
 $\frac{D}{C} = D7$ ;  $\frac{D^-}{C} = D-7(F6)$ ;  $\frac{D^\circ}{C} = D-7(b5) F-6$   
 $\frac{D_b+(F+;A+)}{C} = Db+M7$

Смешанные конструкции (15):

$\frac{F^\circ}{C}$ ;  $\frac{F^\#}{C}$   $\frac{F^\#-}{C}$ ;  $\frac{G}{C}$   $\frac{G^-}{C}$   $\frac{G^\circ}{C}$ ;  $\frac{A_b^-}{C}$   $\frac{A_b^\circ}{C}$ ;  $\frac{A}{C}$   
 $\frac{B_b}{C}$   $\frac{B_b^-}{C}$   $\frac{B_b^\circ}{C}$ ;  $\frac{B^-}{C}$   $\frac{B^\circ}{C}$ ;  $\frac{B_b+(F^\#+;D+)}{C}$

Эти смешанные конструкции можно рассматривать как незавершенные нонаккорды, децимаккорды и терцдецимаккорды.

Все 30 вариантов имеют неоспоримую ценность и помимо этого могут быть по-разному использованы (см выше “шесть функций CMaj. 7”, “использование C+M7”).

Чтобы досконально изучить данный материал, вам придется проанализировать каждую из 30 конструкций в 12 тональностях.

Пример:  $\frac{D}{C} = C^\circ 7, C_{ly.}, C_{ly}db7, D7, E_b^\circ 7, E-7 (b5, 9), F7, F^\#7 \text{ alt.},$   
 $F^\#^\circ 7; Ab7 \text{ alt.}, A-6(11); B_b+M7(9); B7(\#9,b9)$

Даже после того как вы выпишите все возможные варианты на бумаге, не надейтесь, что у вас получится тут же использовать их в музыке. На это уйдет время. Возможно вам не понравится звучание некоторых вариантов – в этом случае не используйте их. Хорошо, если хотя бы 10% из всего материала, который вы генерируете будет использоваться при игре. Но знать все доступные варианты очень полезно – так вы всегда можете вернуться к разбору неизученных мест, когда почувствуете в этом необходимость.



## Трезвучия поверх басовых нот: II

Следующие страницы содержат примеры различного использования трезвучий поверх басовых нот. Здесь наша задача состоит не в нахождении всех возможных вариантов использования каждого аккорда. Мы берем определенную конструкцию и двигаем ее через систему тоник состоящую из трех или четырех нот (система тоник из трех нот будет увеличенным трезвучием; система тоник из четырех нот – уменьшенным септаккордом). Внимательно ведите голос через верхние конструкции. Эти последовательности обладают интересными эффектом, так как, несмотря на то, что каждая конструкция состоит из аккорда одного типа, симметричное движение баса (в сочетании с непараллельным голосоведением трезвучий) “маскирует” похожесть звуков, которая при ином раскладе становится очевидной.

Помните, что (как упоминалось ранее) вы можете воспользоваться широким расположением трезвучий и добавить басовую ноту куда вам заблагорассудится.

G- Bb- C#- E- Bb- C#- E- G- C#- E- G- Bb- E- G- Bb- C#-  
E G Bb C# G Bb C# E Bb C# E G C# E G Bb

Ab- B- D- F- B- D- F- Ab- D- F- Ab- B- F- Ab- B- D-  
F Ab B D Ab B D F B D F Ab D F Ab B

A- C- Eb- F#- C- Eb- F#- A- Eb- F#- A- C- F#- A- C- Eb-  
F# A C Eb A C Eb F# C Eb F# A Eb F# A C

E- C#- Bb- G- G- E- C#- Bb- Bb- G- E- C#- C#- Bb- G- E-  
C# Bb G E E C# Bb G G E C# Bb Bb G E C#

F- D- B- Ab- Ab F- D- B- B- Ab- F- D- D- B- Ab- F-  
D B Ab F F D B Ab Ab F D B B Ab F D

F#- Eb- C- A- A- F#- Eb- C- C- A- F#- Eb- Eb- C- A- F#-  
Eb C A F# F# Eb C A A F# Eb C C A F# Eb

G- Bb- C#- E- Bb- C#- E- G- C#- E- G- Bb- E- G- Bb- C#-  
C# E G Bb E G Bb C# G Bb C# E Bb C# E G

Ab- B- D- F- B- D- F- Ab- D- F- Ab- B- F- Ab- B- D-  
D F Ab B F Ab B D Ab B D F B D F Ab

A- C- Eb- F#- C- Eb- F#- A- Eb- F#- A- C- F#- A- C- Eb-  
Eb F# A C F# A C Eb A C Eb F# C Eb F# A

E- C#- Bb- G- G- E- C#- Bb- Bb- G- E- C#- C#- Bb- G- E-  
Bb G E C# C# Bb G E E C# Bb G G E C# Bb

F- D- B- Ab- Ab F- D- B- B- Ab- F- D- D- B- Ab- F-  
B Ab F D D B Ab B F F D B Ab Ab F D B

F#-	Eb-	C-	A-	A-	F#-	Eb-	C-	C-	A-	F#-	Eb-	Eb-	C-	A-	F#-		
C	A	F#	Eb	Eb	C	A	F#	F#	Eb	C	A	A	F#	Eb	C		
G-	B-	Eb-	B-	Eb-	G-	Eb-	G-	B-	Eb-	B-	G-	B-	G-	Eb-	G-	Eb-	B-
E	Ab	C	Ab	C	E	C	E	Ab	C	Ab	E	Ab	E	C	E	C	Ab
Ab-	C-	E-	C-	E-	Ab-	E-	Ab-	C-	E-	C-	Ab-	C-	Ab-	E-	Ab-	E-	C-
F	A	C#	A	C#	F	C#	F	A	C#	A	F	A	F	C#	F	C#	A
A-	Db-	F-	Db-	F-	A-	F-	A-	Db-	F-	Db-	A-	Db-	A-	F-	A-	F-	Db-
F#	Bb	D	Bb	D	F#	D	F#	Bb	D	Bb	F#	Bb	F#	D	F#	D	Bb
G-	B-	Eb-	B-	Eb-	G-	Eb-	G-	B-	Eb-	B-	G-	B-	G-	Eb-	G-	Eb-	B-
Ab	C	E	C	E	Ab	E	Ab	C	E	C	Ab	C	Ab	E	Ab	E	C
G#-	C-	E-	C-	E-	G#-	E-	G#-	C-	E-	C-	G#-	C-	G#-	E-	G#-	E-	C-
A	Db	F	Db	F	A	F	A	Db	F	Db	A	Db	A	F	A	F	Db
A-	C#-	F-	C#-	F-	A-	F-	A-	C#-	F-	C#-	A-	C#-	A-	F-	A-	F-	C#-
Bb	D	Gb	D	Gb	Bb	Gb	Bb	D	Gb	D	Bb	D	Bb	Gb	Bb	Gb	D
A#-	D-	F#-	D-	F#-	A#-	F#-	A#-	D-	F#-	D-	A#-	D-	A#-	F#-	A#-	F#-	D-
B	Eb	G	Eb	G	B	G	B	Eb	G	Eb	B	Eb	B	G	B	G	Eb
G-	B-	Eb-	B-	Eb-	G-	Eb-	G-	B-	Eb-	B-	G-	B-	G-	Eb-	G-	Eb-	B-
C	E	Ab	E	Ab	C	Ab	C	E	Ab	E	C	E	C	Ab	C	Ab	E
Ab-	C-	E-	C-	E-	Ab-	E-	Ab-	C-	E-	C-	Ab-	C-	Ab-	E-	Ab-	E-	C-
Db	F	A	F	A	Db	A	Db	F	A	F	Db	F	Db	A	Db	A	F
A-	Db-	F-	Db-	F-	A-	F-	A-	Db-	F-	Db-	A-	Db-	A-	F-	A-	F-	Db-
D	Gb	Bb	Gb	Bb	D	Bb	D	Gb	Bb	Gb	D	Gb	D	Bb	D	Bb	Gb
Bb-	D-	F#-	D-	F#-	Bb-	F#-	Bb-	D-	F#-	D-	Bb-	D-	Bb-	F#-	Bb-	F#-	D-
Eb	G	B	G	B	Eb	B	Eb	G	B	G	Eb	G	Eb	B	Eb	B	G
G-	Bb-	C#-	E-	Bb-	C#-	E-	G-	C#-	E-	G-	Bb-	E-	G-	Bb-	C#-		
Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb	A	C	Eb	Gb	C	Eb	Gb	A		
G#-	B-	D-	F-	B-	D-	F-	G#-	D-	F-	G#-	B-	F-	G#-	B-	D-		
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb		
A-	C-	Eb-	F#-	C-	Eb-	F#-	A-	Eb-	F#-	A-	C-	F#-	A-	C-	Eb-		
F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab	D	F	Ab	B		

G-	Bb-	C#-	E-	Bb-	C#-	E-	G-	C#-	E-	G-	Bb-	E-	G-	Bb-	C#-
F#	A	C	Eb	A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A	Eb	F#	A	C
G#-	B-	D-	F-	B-	D-	F-	G#-	D-	F-	G#-	B-	F-	G#-	B-	D-
G	Bb	C#	E	Bb	C#	E	G	C#	E	G	Bb	E	G	Bb	C#
A-	C-	Eb-	F#-	C-	Eb-	F#-	A-	Eb-	F#-	A-	C-	F#-	A-	C-	Eb-
Ab	B	D	F	B	D	F	Ab	D	F	Ab	B	F	Ab	B	D
G-	Bb-	Db-	E-	Bb-	Db-	E-	G-	Db-	E-	G-	Bb-	E-	G-	Bb-	Db-
A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A	Eb	F#	A	C	F#	A	C	Eb
Ab-	B-	D-	F-	B-	D-	F-	Ab-	D-	F-	Ab-	B-	F-	Ab-	B-	D-
Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb	E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E-
A-	C-	Eb-	F#-	C-	Eb-	F#-	A-	Eb-	F#-	A-	C-	F#-	A-	C-	Eb-
B	D	F	Ab	D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F
G-	Bb-	Db-	E-	Bb-	Db-	E-	G-	Db-	E-	G-	Bb-	E-	G-	Bb-	Db-
C	Eb	Gb	A	Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb	A	C	Eb	Gb
Ab-	B-	D-	F-	B-	D-	F-	Ab-	D-	F-	Ab-	B-	F-	Ab-	B-	D-
Db	E	G	Bb	E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G
A-	C-	Eb-	Gb-	C-	Eb-	Gb-	A-	Eb-	Gb-	A-	C-	Gb-	A-	C-	Eb-
D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb
Eb	F#	A	C	F#	A	C	Eb	A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A
F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab	D	F	Ab	B
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb
F#	A	C	Eb	A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A	Eb	F#	A	C
D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab
G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb	E	G	Bb	Db
Eb	F#	A	C	F#	A	C	Eb	A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A
Ab	B	D	F	B	D	F	Ab	D	F	Ab	B	F	Ab	B	D
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb
A	C	Eb	Gb	C	Eb	Gb	A	Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb
D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab
Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb	E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E

Eb	F#	A	C	F#	A	C	Eb	A	C	Eb	F#	C	Eb	F#	A
B	D	F	Ab	D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb
C	Eb	Gb	A	Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb	A	C	Eb	Gb
D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab
Db	E	G	Bb	E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G
Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb	A	C	Eb	Gb	C	Eb	Gb	A
D	F	Ab	B	F	Ab	B	D	Ab	B	D	F	B	D	F	Ab
E	G	Bb	Db	G	Bb	Db	E	Bb	Db	E	G	Db	E	G	Bb
Eb	Gb	A	C	Gb	A	C	Eb	A	C	Eb	Gb	C	Eb	Gb	A

# Аккордовое разложение квартаккордов

P4                      Обращения                      Широкое расположение                      Удвоения  
 P4                      Inversions                      Spread                      Doublings

C7 Sus.4      C-7      Db Lyd.      D-7  
 D-7(b5)      Eb      Eb7      E7 Alt.  
 E-7(b5)      F      F-7      F7  
 G-7      G7 Sus. 4      G-7(b5)      Ab Maj 7  
 A-7(b5)      A7 Alt.      Bb      Bb7  
 Bb-(6)      B7 Alt.      B-7(b5)

2 3 4 5 6 7  
 2 3 4 5 6 7  
 2 3 4 5 6 7  
 2 3 4 5 6 7  
 2 3 4 5 6 7  
 2 3 4 5 6 7

TT  
P4

Inversions

Spread

Doublings

G7 Alt. D13(b9) C Lyd.b7

D-11 C# Maj.7 G7 Alt. C Lyd. D-7(b5) Eb7Sus.4 C#-7(b5) B-7(b5)

#11 C#o7 G7 Alt. D7 Sus.4 C7 Bb7

Ab7 Eb-Maj.7 E-7(b5) D Lyd. B7 Sus.4

A-7(b5) Go G Bb-7(b5) Ab Maj.7 A7 Alt. E8 Eo7 F#-7 E Maj.7

C#-7 F#7 Alt. B F#-7(b5) B+7 E-6

A Maj.7 Bb7 B- Bb7

A Dorian E-7 A7 #19 13 D Maj.7 F#-7(b5) B7 b13 (b9) E-

Вычислите недостающие аккордовые построения

P4  
TT

Inversions

Spread

Doublings

G-7      C7      F Maj.7      C#-7(b5)      F#+7      B Maj.7      C Maj.7      C#o7      B-7

Bb-7      Eb7      Ab Maj.7      Eb Maj.7      Eo7      F-9      F#-7(b5)      B7 Alt.      E-<sub>9</sub><sup>6</sup>

$\frac{C\#-7}{B}$       F#7      B Maj.7       $\frac{G\flat\text{ Maj.7}}{B\flat}$       Go7      Ab-7       $\frac{A-7}{G}$       (F-/F#) D7 Alt.      G Lyd.

E7      A13      D Maj.7      A Maj.7      Bbo7      B-7      F#-7      B9 (b13)      E Maj.7

# Аккордовое построение квадаккордов из трех частей поверх басовых нот

36 -9 = 27: конструкций из четырех частей (9 из них заключены в скобки, так как содержат две C)

$\begin{pmatrix} B & Bb & B \\ F & F & F\# \\ C & C & C \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} B & B\# & C \\ F\# & F\#\# & G \\ C\# & C\# & D \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} B\# & B\# & C \\ F\# & F\#\# & G \\ C\# & C\# & D \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} C\# & C\# & Db \\ G & G & Ab \\ D & D & Eb \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} D & D & D \\ Ab & Ab & A \\ Eb & Eb & E \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} D & D & D \\ A & A & A \\ Eb & Eb & E \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} D\# & D\# & Eb \\ A & A\# & Bb \\ E & E & F \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} E & E & E \\ Bb & Bb & B \\ F & F & E \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} E & E\# \\ B & B \\ F\# & E\# \\ C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} F & F\# \\ C & C \\ G & G \\ C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} F\# & G \\ C & C \\ G & G \\ C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} F\# & Gb \\ C & C \\ G & G \\ C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} G & G & G \\ Db & Db & D \\ Ab & Ab & A \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} G & G & G \\ D & D & D \\ Ab & Ab & A \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} G\# & G\# & Ab \\ G & G & G \\ D & D & D \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} G\# & Ab & A \\ G\# & Ab & A \\ D\# & Eb & Eb \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} A & A & A \\ Bb & Bb & B \\ Bb & Bb & B \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} A & A\# & A\# \\ A & A & A \\ E & E & E \\ C & C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} A\# & A\# \\ A & A \\ E & E \\ C & C \end{pmatrix}$	$\begin{pmatrix} A\# & A\# \\ A & A \\ E & E \\ C & C \end{pmatrix}$
---	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	---	--	--	--	--	--

22 полезные конструкции:

Сопоставьте подходящие описания из списка, данного ниже, к аккордовым построениям, которые представлены выше.

- |  |  |
|--|--|
| 1. $\underline{Ab}$<br>Db                    | 12. $\underline{G13}$<br>C ; F lyd.; D dorian                    |
| 2. C6,9 (от мажорной пентатонической гаммы)  | 13. аккордовое построение из чистых кварт, состоящее из 4 частей |
| 3. V chord от F гармонического минора        | 14. $\underline{A-}$<br>Bb                                       |
| 4. Ab13#9 (dim. scale)                       | 15. C7 alt.  |
| 5. $\underline{A^\circ}$<br>Bb               | 16. $\underline{A-}$<br>B  |
| 6. C7 with 3 and sus 4                       | 17. Ab lyd.; C aeolian;<br>E7alt; F-6,9                          |
| 7. $\underline{A-}$<br>D                     | 18. CM7b5  |
| 8. A-M7(11); D7#11<br>F#-7(b5,9); Ab alt.    | 19. $\underline{Ab}$<br>D  |
| 9. C7#9 ( из dim. scale/<br>также alt. dom.) | 20. $\underline{A^\circ}$<br>E                                   |
| 10. $\underline{A^\circ}$ или C-6,9<br>D     | 21. C7(b9 #11)<br>(symmetrical dim.<br>scale)                    |
| 11. $\underline{Ab}$<br>Bb                   | 22. $\underline{Ab}$<br>A  |

## 5 "Странных" конструкций

B	C#	C#	A#	A#
F#	G	G#	E	E#
<u>C#</u>	<u>D</u>	<u>D</u>	<u>B</u>	<u>B</u>
C	C	C	C	C

## Пентатонические гаммы

“Penta” означает пять, поэтому любая гамма, состоящая из пяти нот, может называться пентатонической. Для нас особый интерес представляют две пентатонические гаммы:

C D E G A Мажорная пентатоническая гамма (китайская)

1 2 3 5 6

C D E $\flat$  G A Минорная пентатоническая гамма (японская)

1 2 b3 5 6

Обратите внимание, что эти гаммы перекликаются с мажорной гаммой и мелодическим минором ввиду опущения 4 и 7 ступени. Мажорная пентатоническая гамма может применяться во всех случаях, где используется мажорная гамма. Минорная пентатоническая гамма также может применяться там, где используется минорная гамма. Вдобавок, так как до мажорная пентатоническая гамма входит в состав соль минорной мелодической гаммы, то она подойдет для некоторых ладов мелодического минора. Также, раз до минорная пентатоническая гамма входит в В $\flat$  мажорную гамму, то она может подойти и для некоторых мажорных ладов. Любопытно, не так ли (до мажорная пентатоника также входит в фа мажорную гамму)?

С точки зрения удобства расположения, мажорная пентатоническая гамма не должна вызывать никаких проблем (в конце концов, строй гитары – это расширенная соль мажорная пентатоническая гамма). С минорной пентатонической гаммой дело обстоит несколько сложнее, но рекомендую поработать над ней ввиду неоспоримой важности этой гаммы.

Для работы с проблемными местами можете воспользоваться следующим подходом: так как сложность представляют малые терции между 6 и 1, а также большая терция между b3 и 5, то иногда рекомендуется добавить четвертую ступень, чтобы получить гамму из шести нот. Таким образом вам будет легче сыграть это на гитаре, а пользы от такой гаммы не меньше, чем от пентатонической.

Еще одна полезная гамма из пяти нот:

C D E G B $\flat$

1 2 3 5 b7

Она охватывает некоторые лады фа мажорной гаммы, а также некоторые лады мелодического соль минора.

C D E G A : C6,9 D-7 D7 sus4 E-7(b5) FM7 G7sus4 G-7 (только дорийский)

(от C мажорной и  
F мажорной гаммы) : A-7 BbM7#11

(подчеркнутые аккорды обладают важными применениями)

От G melodic min. : G-6 A7sus4(b9) C7 F#7alt. Bb Lyd.

C D Eb G A : C-6 D7sus4(b9) F7 A-7(b5) B7alt.  
(От C mel. min.)

От Bb maj. scale : EbM7#11 A-7(b5) C-7 (только дорийский)

C D E G Bb : C7 E-7(b5) F#7alt. G-7 <sup>(только дорийский)</sup> G-6  
A7sus(b9) BbM7#11(слабый)

P.S. Чуть не забыл упомянуть кое-что очень очевидное и важное: до мажорная пентатоника отлично подходит для блюза в ля (ведь все мы с этого начинали)!

## Рекомендации

- Изучите аппликатуры до мажорной пентатонической гаммы с первой по двенадцатую позицию (включая нулевую позицию). Особое внимание уделите шестой позиции (это захватывающе и не самое простое предприятие). К простым позициям относятся вторая, пятая, седьмая и двенадцатая.
- Изучите аппликатуры до минорной пентатонической гаммы с нулевой по двенадцатую позицию. Особое внимание уделите второй, пятой, седьмой, десятой и двенадцатой позиции (подсказка: используйте принцип “2 ноты на одну струну”).
- Аппликатура пентатоники C D E G Bb строится по принципу “2 ноты на одну струну”  
1 2 3 5 b7

**Major Pentatonic Scale** (гаммы приведены под нотоносцем)

C Maj.7#11	A7 alt.	D-7	G7 alt.	E7 alt.	A- (G)	F#-7(b5)	B7 alt.
D or G	Eb	F	Db	Bb	C	D	F
E-7	C7	A7	B7 sus4	E-7(b5)	A7 alt.	D-7(b5)	G7sus4
G	C	A	A	C	Eb	Bb	F
G-7 C	C7 alt.	F Maj.7	Bb7#11	Eb Maj.7	Ab Maj.7	Db Maj.7	G7 alt.
Bb	F#	C or G	Bb	BилиF	EилиBb	AилиEb	Db

**Minor Pentatonic Scale** (гаммы приведены под нотоносцем)

C Maj.7#11	A7 alt.	D-7	G7 alt.	E7 alt.	A- (G)	F#-7(b5)	B7 alt.
A-	Bb-	D-	Ab-	F-	A-	A-	C-
E-7	C7	A7	B7 sus4	E-7(b5)	A7 alt.	D-7(b5)	G7 sus4
E-	G-	E-	A-	G-	Bb-	F-	F-
G-7 C	C7 alt.	F Maj.7	Bb#11	Eb Maj.7	Ab Maj.7	Db Maj.7	G7 alt.
G-	Db-	D-	F-	C-	F-	Bb-	Ab-

**C Major Pentatonic**

Ex. 1 6th Position

1	3	1	2	1	2	1	2	1	3	1	3	4s
6th		4s		4s		4s		4		4s		4s
	5th	6th	4th	5th	3rd	4th	2nd	3rd	1st	2nd		

Ex. 2 5th Position

Ex. 3 7th Position

1	4	1	3	1	3	1	3	1	4	1	4	2	4	1	4	1	3	2	4	2	4	
6th	5th	4th	3rd	2nd	1st	6th	5th	4th	3rd	2nd	1st	6th	5th	4th	3rd	2nd	1st					

Ex. 4 6th Position

Ex. 5 6th Position

1	3	1	2	1	2	1	2	1	3	1	3	3	4s	2	4s	2	4s	2	4	3	4s	3	4s
6th	5th	4th	3rd	2nd	1st	6th	5th	4th	3rd	2nd	1st	6th	5th	4th	3rd	2nd	1st						

## Замечания:

- #4 имеет явное сходство с #2 и с точки зрения аппликатуры оба варианта не представляет никаких проблем.
- #5 похожа на #3, но с точки зрения аппликатуры и запоминания представляет большую сложность. Следовательно, #1 (шестая позиция, куда входят также #4 и #5) содержит возможности #2 (пятая позиция) и #3 (седьмая позиция), вдобавок, много чего можно сделать с #2 и #3, так как в #1 (шестая позиция) у каждой ноты есть два варианта аппликатуры/расположения, кроме самых низких и высоких нот (нижняя ля, высокая ре). Теперь возможно применение нисходящего и восходящего легато по верх кварт.

## Математика нот и пальцев

Математика нот

+ возрастание

- убывание

The image displays 16 musical exercises on a single staff, numbered 1 through 16. Each exercise consists of a sequence of notes with a slur above them. Above each exercise, there are symbols indicating fingerings (+ for increasing, - for decreasing) and directions. The exercises are arranged in six rows:

- Row 1: Exercises 1, 2, 3
- Row 2: Exercises 4, 5, 6
- Row 3: Exercises 7, 8, 9
- Row 4: Exercises 10, 11, 12
- Row 5: Exercises 13, 14, 15
- Row 6: Exercises 16, followed by a blank staff.

## Математика пальцев

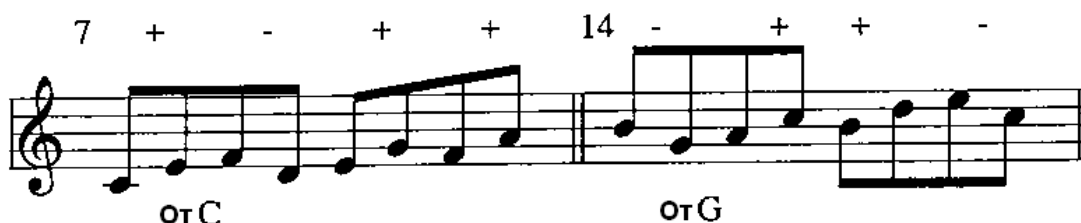
1 2 3 4	4 3 2 1	1 3 2 4	4 2 3 1	1 3 4 2	2 4 3 1
2 3 4 1	3 2 1 4	3 2 4 1	2 3 1 4	3 4 2 1	4 3 1 2
3 4 1 2	2 1 4 3	2 4 1 3	3 1 4 2	4 2 1 3	3 1 2 4
4 1 2 3	1 4 3 2	4 1 3 2	1 4 2 3	2 1 3 4	1 2 4 3

24 X 4 (растяжка пальцев) = 96 последовательностей (см раздел “Игра в позиции”)

## Замечания

### Математика нот

- Вы можете конструировать паттерны длиной в два такта, начав с ноты соль. Это даст вам 256 двухтактных паттернов (16 x 16). Пример:



- Вы можете играть эти паттерны во всех ладах и гаммах из семи нот.
- Вы можете переписать всю серию из 16 однотактных примеров, используя другие интервалы, кроме терций (кварты, квинты, сексты и т.д)
- Вы можете сколотить состояние на написании книжек с упражнениями на основе этого материала!

### Математика пальцев

- Эти 96 паттернов можно играть на одной струне или в позициях (по всему грифу)
- Вы можете строить аккорды и/или арпеджио расположив каждый из четырех пальцев на четыре разные струны.
- Вы можете взять любой набор из четырех нот (мелодия или арпеджио) и переработать их для 23 вариаций.
- Постарайтесь найти связь между 24 паттернами из раздела “Математика пальцев” и материалом из “Кусочки мозаики”.
- Имейте в виду, что не все из вышеописанного можно назвать “музыкой”.

## Кусочки мозаики

Далее последует краткая версия материала, который я разработал давным-давно. Все началось с четырех нот: F F# G Ab. Существует 24 варианта расстановки этих четырех нот ( $4 \times 3 \times 2 = 24$ ). Я нарисовал линейки, соединив каждый из 24-нотных паттернов нисходящими малыми терциями (в результате, большая часть этого материала прекрасно работает с симметричной уменьшенной гаммой). Затем я разработал три других варианта этих 25 линеек, путем опущения первой ноты, первых двух нот и первых трех нот первого такта. Это дает нам 96 возможностей. Первый такт каждой из 96 линеек представлен ниже. Если вы хотите воссоздать каждую линейку (или некоторые из них), то повторяйте конкретный паттерн из четырех нот нисходящими малыми терциями (по возможности старайтесь играть их сразу, а не выписывать на бумаге).

Также имейте в виду, что эти паттерны из четырех нот могут соединяться с помощью других интервалов помимо малых терций. Вы можете перемещаться от одного паттерна к другому, используя любой восходящий и нисходящий интервал! Очевидно, такие паттерны обладают ярко выраженной хроматичностью и скорее всего будут звучать не очень на фоне "Happy Birthday" или "Ave Maria"! Однако, возможно вы сможете применить их в определенных стилях современной импровизационной музыки. И вот еще что: если поменять исходные ноты на F F# G A, то тогда все паттерны из 96 нот будут другими!



D 1

D 2

D 3

D 4

E 1

E 2

E 3

E 4

F 1

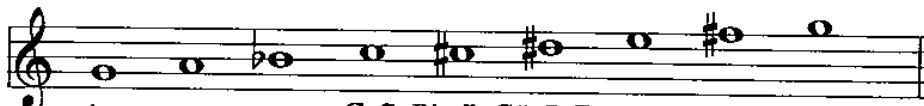
F 2

F 3

F 4

## Аккордовые построения от симметричной уменьшенной гаммы

Симметричная уменьшенная гамма G (или Bb; C#: E)



4 возможных аккорда: G<sup>o</sup>7, B<sup>b</sup>o7, C<sup>#</sup>o7, E<sup>o</sup>7  
а также F<sup>#</sup>7, A7, C7, D<sup>#</sup>7 с b9, #9, #11, b5, #13

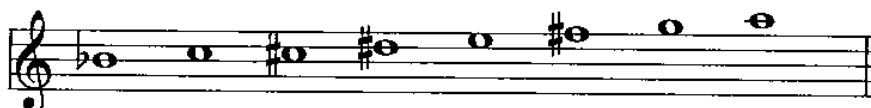


Что общего у конструкций в скобках?

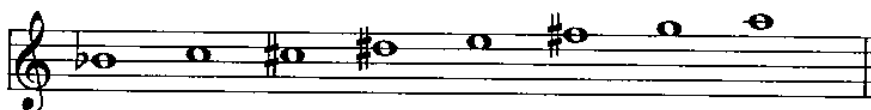
Помните: все эти аккордовые построения можно двигать вверх и вниз малыми терциями!

## Симметричная уменьшенная гамма

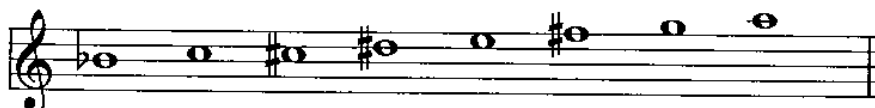
D# A- F# C- A D#- C F#-



Gb C- A D#-7 C F#- D# A-



D#- C F#- D# A- F# C- A



В уменьшенную гамму входят четыре мажорных и минорных трезвучия: A, A-, C, C-, D#, D#-, F#, F#-

1. Сможете гармонизировать гамму тремя способами, используя тесное расположение трезвучий?
2. Сможете гармонизировать гамму тремя способами, используя широкое расположение трезвучий?
3. Будут ли эти трезвучия сочетаться с другими басовыми нотами гаммы?
4. Так как этот материал подходит для C7, D#7 и F#7, сколько разных аккордов вы можете использовать?
5. Раз в уменьшенной гамме нет “легких мест” (в мажорной гамме, мелодическом миноре и гармоническом миноре такие места есть!), то вас должно обрадовать, что существует только три симметричные уменьшенные гаммы.
6. Ни с того ни с сего вам становится намного проще использовать альтетрированную доминантовую гамму?

*Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать, но лучше один раз попробовать, чем сто раз увидеть.*

1. Сыграйте:

The image displays six staves of musical notation for a diminished scale exercise in D major (two sharps). Each staff shows a different rhythmic and articulation pattern for the scale: Staff 1: Quarter notes with accents; Staff 2: Quarter notes with slurs; Staff 3: Quarter notes with slurs and accents; Staff 4: Quarter notes with slurs; Staff 5: Quarter notes with slurs and accents; Staff 6: Quarter notes with slurs and accents, ending with a final chord.

2. Можете перепрыгнуть от одного из 16-ти тактов к любому другому?
3. Эта тема построена на гамме или на ее части?
4. Какие аккорды подойдут к этой теме?
5. Сможете транспонировать тему в другую тональность (желательно во все существующие)?
6. Сможете запомнить эту тему и сыграть ее с закрытыми глазами?
7. Сможете транспонировать эту тему в другую тональность и сыграть ее с закрытыми глазами?
8. Если вы читаете эту строчку, то ваши глаза до сих пор открыты!
9. Сможете сыграть каждый такт задом наперед?
10. Сможете сыграть всю тему задом наперед?
11. Что случится, если вы сыграете дважды любую из нот?
12. Что случится, если вы начнете играть тему в другом месте?
13. Дальше вы можете обойтись и без меня.
14. Вспомните как называется эта книга. Вы понимаете, почему я назвал ее именно так?

# 3. Комментарии

## Сложность гитары

Давным-давно я составил таблицу, куда включил каждую ноту, которую можно взять на гитаре, показал ее расположение и удобную аппликатуру (примером “неудобной” аппликатуры будет играть нижнюю фа четвертым пальцем!). Вместо того, чтобы выписывать эту таблицу, позвольте рассказать вам чему она меня научила:

- Диапазон гитары составляет примерно 45 полутонов (мы не включаем сюда обертоны)
- У самых низких и самых высоких нот на гитаре существует только одно расположение и малое количество аппликатур, в то же время, у ноты до в среднем регистре инструмента существует пять различных расположений и 16 различных аппликатур!
- В итоге, если все хорошенько просчитать, то выходит, что в среднем у одной ноты на гитаре 2.8 расположений и 9.2 аппликатур!
- Важно понимать, каким сложным инструментом является гитара. Вместе с тем не стоит забывать о ее широких возможностях. Таким образом мы сможем запастись терпением и перестать волноваться, что мы учимся недостаточно быстро (чтобы действительно познать гитару требуется уйма времени. Куда спешить?).

## Эволюция

1. Когда вы ограничиваете себя лишь одной нотой, то у вас не получится сыграть мелодию и гармонию; однако вам будут доступны все другие элементы музыки.
2. Ограничьте себя двумя нотами на каждую струну.
3. Ограничьте себя тремя нотами на каждую струну.
4. Ограничьте себя двумя нотами на двух соседних струнах.
5. Ограничьте себя тремя/четырьмя нотами на двух соседних струнах.

## Другой взгляд:

1. Играйте одну ноту (одна струна)
2. Играйте две ноты (одна струна)
3. Играйте три ноты (одна струна)
4. Играйте две ноты (две струны)
5. Играйте три или четыре ноты (две струны)

## Современная гармония

Давайте признаем: гитара значительно уступает любому клавишному инструменту в плане гармонии. Однако это не значит, что вы не должны работать над гармонией – напротив, ей следует уделять много времени. Чтобы потягаться с современными пианистами (на поле битвы гармонии), вы должны обратить пристальное внимание на следующие моменты:

- Все, что связано с гармонией кварт.
- Трезвучия поверх басовых нот (так называемые “слеш-аккорды”).
- Конструкции, образованные от симметричной уменьшенной гаммы.
- Конструкции с полутонами (иногда могут включать открытые струны вперемешку с зажатыми нотами).
- Конструкции, содержащие интервал b9.

Имейте в виду: не важно сколько аккордовых построений вы знаете – куда важнее знания о вариантах использования каждого построения. Важно уметь анализировать любую конкретную конструкцию во всех 12 тональностях, чтобы найти как можно больше вариантов использования (как вы могли заметить я сам часто этим занимался).

Чтобы выработать слух на современную гармонию я советую вам слушать пианистов (в плане гармонии гитаристы далеко позади). Мое личное мнение: полный гармонический потенциал гитары можно раскрыть только если вы играете в стиле фингерстайл. Затем логично перейти к игре, одновременно используя медиатор и пальцы. Но независимо от того играете ли вы пальцами или медиатором, вы неизбежно столкнетесь с прискорбным фактом, что гармония на гитаре находится, по сути, в зачаточном состоянии. Еще многое предстоит сделать в этом направлении и места хватит для всех. Так чего же вы ждете?

## Тюнеры и строй

Когда в продаже появились электронные тюнеры, я относился к ним скептически. Но однажды мне в руки попало одно из этих устройств, и, к своему удивлению, я обнаружил, что они на редкость полезны. Теперь я обеими руками за электронные тюнеры.

Наличие тюнера не гарантирует вам идеальный строй гитары – для точной настройки струн некоторое гитары оборудованы струнодержателями с отдельным подвижным седлом под каждую струну (надеюсь, у вас именно такая гитара). Для того, чтобы регулировать высоту каждого седла вам потребуется маленькая отвертка (или шестигранный ключ).

Итак, подытожим:

1. Бридж типа Tune-o-matic
2. Отвертка или шестигранный ключ
3. Электронный тюнер

## Влияние флажолетов и обертонов

Это один из самых интересных аспектов игры на гитаре. Можно утверждать, что мы получаем совершенно другой инструмент. Не лишним будет знать, что в основе обертонов лежат математические законы и знакомство с какой-нибудь хорошей книжкой по акустике может только приветствоваться.

Узлами называются точки, в который струна делится на равные части:  $1/2$ ;  $1/3$ ;  $1/4$ ;  $1/5$ ;  $1/6$ ;  $1/7$ ;  $1/8$ ;  $1/9$ ; и т.д. В результате частота колебания обратно пропорциональна длине струны (укоротите струну в два раза – частота колебания повысится вдвое).

Разделение струны на две части дает нам один узел (12 лад). Разделение струны на три части – два узла (7 и 19 лады). Если разделить струну на четыре части, то мы получим три узла (5, 12 и 24 лады). Однако, так как один из узлов (12 лад) уже использовался для более низкого флажолета, то лишь 5 и 25 лады дадут нам нужную частоту колебания. Это справедливо для всех случаев, когда разделённые участки струн можно поделить на участки поменьше (т.е.  $4/2$ ;  $6/3$  или  $2$ ;  $8/4$  или  $2$ ;  $10/5$  и т.д.). Следовательно, разделение на 5 или 7 частей дает нам наибольшее число функциональных узлов (4 и 6 узлов соответственно). В результате, мы видим, что существует великое число доступных узлов, которые предоставляют нам ряд звуков с определенным повторением. Все это происходит на одной струне (а их у нас всего шесть, не забыли?). Также имейте в виду, что множество узлов располагаются на верхних ладах грифа. Возможно это покажется вам не столь важным, однако держите эту информацию в голове при прочтении дальнейшего материала.

Существует два диаметрально противоположных подхода к использованию обертоновых звукорядов – “положительный” и

“отрицательный”. При исполнении флажолетов мы применяем положительный подход: а именно слегка касаемся пальцем узла и одновременно извлекаем звук медиатором или пальцем. Таким образом мы слышим только колебания узла, а колебания выше или ниже узла нейтрализуются. Отрицательный подход заключается в том, что если вы ударите по струне именно в том месте, где расположен узел, то тогда все случится в точности наоборот – колебание узла будет нейтрализовано, а колебания остальных частей усилятся. Таким образом, хотите вы этого или нет, но ваши руки постоянно имеют дело с обертонами! Именно эта тема объясняет, почему тембр звука зависит от положения правой руки при игре. Мне кажется здесь я должен закругляться; это как рассказывать кому-нибудь по телефону как правильно завязать галстук.

## Притомились?

Если вы устали от музицирования или от музыки в целом, то попробуйте:

- Играть материал, над которым вы сейчас работаете, но в два раза медленнее. Таким образом ваша музыка будет звучать так ужасно, что очень скоро вы бросите это дело и начнете импровизировать, а при медленном темпе у вас будет больше времени (и места) осмыслить/услышать/прочувствовать самые различные идеи.
- Спросить себя: “Есть ли в музыке нечто действительно важное, о чем я забыл?”
- Скормить буханку (или две) хлеба голубям, уткам, чайкам или другим пернатым.
- Представить себе ситуацию, когда вы больше никогда не сможете играть на гитаре.
- Отправиться на длинную прогулку.
- Поплакать.
- Перестать играть на гитаре и/или прекратить слушать музыку в течении 1, 2, 3, 4, 5, 6 или 7 дней.
- Перестать играть на гитаре, но слушать много музыки в течении 1, 2, 3, 4, 5, 6 или 7 дней.
- Отполировать гитару и поменять струны.
- Вернуть гитару в магазин или отдать ее на переработку дерева.

## Молчание – золото

За всеми музыкантами кроется один общий грешок – порой мы играем слишком много (иногда нам даже кажется, что чем больше нот мы сыграем, тем лучше будет звучать наша музыка, однако обычно все происходит наоборот). Нам необходимо из раза в раз напоминать себе, что “лучше меньше да лучше. Не играй 10 нот там, где и одна отлично подойдет”. Мы как следует должны обдумать фразу “Ноты нужны для того, чтобы изящно переходить от одной паузы к другой”

Нет ничего проще, чем играть на гитаре паузы (многие из вас, вероятно, занимаются этим прямо сейчас)! Но знание того, когда, как, почему и как долго мы должны выдерживать паузы не дается так же просто.

Приведу пример: однажды я столкнулся с проблемой, когда пытался сделать аранжировку нескольких примеров “эффективного использования пространства”. В основе этих примеров лежат мои соло-партии (к которым я испытываю особо нежные чувства) с концертов в округе Бостона за последние полгода, которые посчастливилось записать на пленку. Естественно, вы должны разработать свой индивидуальный подход к использованию пространства, поэтому не принимайте эти примеры слишком буквально. Но мне показалось, что будет не лишним включить их в книгу.

## Примеры “эффективного использования пространства”

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7

8.

9

9a.

## Замечания

Если что-то кажется смешным, это не отменяет того факта, что это может быть важным. Важные вещи тоже могут быть смешными. Одна из тех немногих вещей, которые следует воспринимать серьезно – это юмор.

## О самокритике

Среди учеников бытует мнение, что после того, как они узнают все, что хотели знать и смогут сыграть все, о чем мечтали, то чувство неуверенности при игре наконец пройдет. Это словно утверждать, что со временем нас начнет меньше воротить от нашей игры, или надеяться, что постепенно все изменится к лучшему.

Что ж, как бы хорошо это ни звучало, в реальности такое случается редко. Если вы с самого начала будете критично настроены, то скорее всего, таким и останетесь, а ваш критический настрой только будет прогрессировать. Избегать критическое настроая все равно что врать себе. Если вы начнете критически относиться к своей критичности, то, опять-таки,

ничего хорошего из этого не выйдет. Если вы начнете думать “Я не должен относиться к себе так критично”, то на самом деле вас беспокоит “то, как должно быть”, а не “то, что есть”. Мой опыт показывает мне, что думать о том, что “есть”, куда полезней, чем рассуждать о том “как должно быть”. Однако это куда сложнее (все мы любим помечтать о том “как должно быть”)!

Существует много аргументов в пользу самокритичности. Как правило люди с таким настроем делают успехи в музыке, потому что всегда видят множество моментов, над которыми нужно работать. Эго таких людей не вырастает до исполинских размеров, они меньше критикуют других и, как правило, обладают состраданием.

Самокритичный настрой также обеспечивает внимание к деталям, а это очень важно в музыке. Конечно, некоторые музыканты перегибают палку в этом направлении. Весьма сложно найти идеальный баланс, ведь уделяя чересчур много внимания к деталям, можно ненароком перегрузить ими музыку, особенно в импровизации. Вообще, существует множество вещей, которым надо уделять внимание, поэтому, как это часто бывает, главный вопрос заключается в том, чтобы найти золотую середину.

## Слова – Термины

Частота	Высота	Интонация (Вибрато)	
Амплитуда	Громкость	Динамика	Продолжительность Длина
Атака/Прекращение	Угасание/Сустейн		
Тембр	Тон	Влияние обертонов	
Темп	Размер		
	Движение		
	Танец		
	Артикуляция		
Вибрато	Лига	Восходящее легато	Нисходящее легато
Форшлаг	Трель	Украшения	
Бэнды	Динамика	Фразировка	
	Звук	Пауза	
Ноты			
	Тишина		
Вариация	Контраст		
Мелодия/Гармония	Интервалы	Контрапункт	
Знаки выражения	Оттенок	Чувство	Эмоция
Форма	Пространство	Контекст	
Консонанс	Диссонанс		

## Замечания:

- Я перечислил некоторые важные слова, относящиеся к музыке и гитаре.
- Порядок не важен (хотя вы можете увидеть некую связь).
- Каждый раз, когда я смотрю на эту страницу, то обычно вижу что-то, о чем раньше не задумывался (или под другим углом вижу вещи, о которых уже размышлял).
- Весьма любопытно использовать простые комбинации из нескольких слов в качестве своеобразного “трамплина”, отправной точки для свободной импровизации.
- Например, импровизация, основанная на слайдах и бендах или импровизация, основанная на динамике и тишине, на трелях, вибрато и контрасте и т.д.

## Никто не знает, что будет дальше

Сейчас я хотел бы рассказать вам об одном замечательном подходе к импровизации, над которым определенно следует поработать. В основе этого подхода лежит осознание, что:

- Никто из ваших слушателей понятия не имеет, что вы собираетесь играть дальше.
- Вы сами не понятия не имеете, что будете играть дальше.

Обратите на это внимание, когда будете присутствовать на каком-нибудь музыкальном концерте. Может быть тогда вы поймете, почему я столько внимания акцентирую на тишине, а также осознаете, почему импровизирующие музыканты порой так долго играют свои партии! Они просто не хотят признавать обозначенные выше тезисы. Как только человек понимает, что “никто не знает, что будет дальше”, то это может поставить в тупик. Однако принятие этот факта может привести к чудесным откровениям!

После того как вы поиграете немного под модальные аккорды, остановитесь на пару секунд и спросите себя:

- Какую ноту я собираюсь сыграть следующей?
- Это будет длинная или короткая нота? Громкая или тихая?
- Когда я сыграю ее?
- Последуют ли после нее другие ноты?

- Каким тоном будет обладать эта нота?
- Что я пытаюсь передать с помощью этой ноты?
- То, что я собираюсь сыграть похоже или отличается от сыгранного мною ранее?
- Где я хочу оказаться с помощью этой ноты, от чего я отталкиваюсь с помощью нее, или она тут просто сама по себе?

## Небольшие импровизации (использование магнитофона)

Ниже речь пойдет об одном полезном упражнении. Возьмите чистую 60-ти минутную кассету, перемотайте ее на самое начало, включите запись и начните импровизировать; при этом важно чтобы импровизация длилась не больше двух минут. Потом остановите запись. Ни в коем случае не слушайте ее! На следующий день послушайте вашу первую запись и сделайте еще одну так, чтобы она шла сразу после первой. Не слушайте свою новую импровизацию. На третий день послушайте свою вторую запись и сделайте третью. Прodelывайте эти манипуляции до тех пор, пока на кассете не останется свободного места (это займет у вас примерно месяц и в распоряжении у вас будет 30 импровизаций по две минуты каждая). Слушайте свои записи только на следующий день, таким образом каждая импровизация будет звучать свежо так как, за день вы скорее всего забудете, что играли.

Когда на кассете больше не останется свободно места, то перемотайте ее на самое начало и прослушайте все ваши импровизации. Будем надеяться, что из 30-ти импровизаций будет, по крайней мере, несколько, которые звучат объективно лучше остальных. В дальнейшем вы можете использовать их при сочинении композиций. Вдобавок вы многое узнаете о том, как играете. Возможно, после того как вы битый час слушали свою игру, то обратите внимание на некоторые вещи, которые раньше не замечали. Например, после 15-20 минут вы почувствуете, что вас клонит в сон и, возможно, это происходит из-за нехватки динамики/контраста в вашей импровизации. Или, например, вы заметите, что склоняетесь к определенным ладам, тональностям и ритмам и не используете весь потенциал гитары. Словом, благодаря этому упражнению можно много чему научиться и многое узнать, так почему не попробовать его?

Магнитофон также может использоваться как отличный тренажер слуха. Ниже я привел некоторые рекомендации по этому поводу:

- a. Играйте произвольные ноты из любой гаммы или арпеджио с короткой паузой между каждой нотой. Затем поставьте вашу запись на воспроизведение и попробуйте повторить каждую из нот во время пауз.
- b. Неспешно играйте любой аккорд на протяжении четырех четвертей, а затем, в этом же темпе переключитесь на другой аккорд и т. д. Старайтесь, чтобы аккорды не были связаны друг с другом, например: C, F#-, D7, D-7(b5), E7alt., DbM7...

Когда включите свою запись, то попробуйте симпровизировать небольшую мелодию (возможно на одной струне) с одной-двумя мелодическими нотами на каждый аккорд. Поначалу это будет непросто, но с помощью упорных тренировок вы сможете развить свои способности до небывалых высот.

Один из моих учеников так преуспел играть под несвязанные между собой аккорды, что никогда не допускал ошибок. Я пытался сбить его с толку и подсовывал самые заковыристые аккордовые последовательности, до которых только мог додуматься, но все без толку. И вот однажды, посередине длинной последовательности зубодробительный аккордов, я сыграл G7, который переходил в C. Ученик прекратил играть, с изумлением уставился на меня и вскрикнул “@@!!@!!! что это сейчас было?!”

Запомните: практически любой аккорд поддерживает по меньшей мере гамму из 6 нот. Так как существует только 12 нот, то ваши шансы сыграть нужную ноту наугад равняются 50-50. И когда вы ошиблись (при условии, что вы можете различить неверную ноту!), то все, что вам требуется, это переместиться вверх или вниз на полтона.

- c. Запишите мелодию, а затем попробуйте импровизировать под нее аккордами (я бы не рекомендовал переходить к этому, пока вы не достигните успехов в упражнении под пунктом b).

## Время-Ритм

I. Используйте метроном (это поразительный инструмент)! Непременно попробуйте все опции метронома, используйте все доступные темпы (а не только медленный, средний и быстрый)!



Научитесь играть в трех условных темпах:

1. строго по центру
2. чуть впереди
3. чуть позади

Эти условные темпы тесно связаны с “расположением”. Звучание и эффект конкретного пассажа может разительно отличаться в зависимости от, где он “расположен” (по центру, впереди, позади).

Научитесь использовать акценты – это очень важно. Именно акценты дают музыке жизнь и самобытность (имейте в виду, что акценты “встроены” в лиги по умолчанию).

Экспериментируйте с различными пропорциями “четных и нечетных нот”. Например, свинг характеризуется отношением 2 к 1:

1st note	2nd note	3rd note	4th note		
<u>2</u>	<u>1</u>	<u>2</u>	<u>1</u>		
66.3%	33.3%	66.3%	33.3%		

Это самая обычная форма, 2 к 1 дает нам шафл. Пока мы играем свинг, это звучит нормально. Но темп сильно влияет на общую картину. На среднем и высоком темпе 2 к 1 начинает звучать “натужно” и в конечном счете играть становится невозможно. В джазе восьмые ноты имеют тенденцию становиться четными восьмыми нотами. Порой, когда затактовые ноты акцентируются, “свинговый окрас” удается сохранить.

Будет полезно ознакомиться со следующими пропорциями:

<b>Важные:</b>	50%	-	50%	(четные восьмые)
	<u>2</u>		<u>1</u>	
	66.3%	-	33.3%	(свинг восьмыми; шафл)
	75%	-	25%	(  )
	25%	-	75%	(  )
	<u>1</u>		<u>2</u>	
	33.3%	-	66.3%	(обратный шафл)

<b>Полезные:</b>	55%	-	45%	(джазовая вариация восьмыми)
	60%	-	40%	(джазовая вариация восьмыми)

Подытожим: три вещи, на которые надо обратить внимание:

- “расположение” (по центру, впереди, позади)
- акценты (четные или нечетные ноты)
- пропорции четный и нечетных нот.

Количество комбинации безгранично.

II. Ритмические группировки: давайте возьмем номера с 1 по 8. Мы все знаем группировки из 1, 2, 3, 4, 6 и 8 нот. Куда меньше мы знакомы с группировками из 5 и 7 нот, которые определенно стоят вашего внимания (небольшое отступление: возьмите 1, 2 и 3; все другие номера можно получить, путем комбинирования 1, 2 и 3).

Группировки по 5 и 7 нот представляют особый интерес из-за того, что “меняют порядок” (важно осознавать всю важность гамм из 5 и 7 нот в музыке).

Изучение группировок из 5 и 7 нот это первый шаг к сложным смешанным размерам. Существует два абсолютно разных способов как их использовать: во-первых, их можно накладывать поверх других группировок, с которыми вы лучше знакомы:

$\frac{5}{1}$	$\frac{5}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{5}{8}$	
						И Т. Д.

$\frac{7}{1}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{7}{3}$	$\frac{7}{4}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{7}{8}$	
						И Т.Д.

Во-вторых, их можно сгруппировать, используя общие ритмические единицы.

- Из восьмых нот можно составить группы по 5 и 7 нот
- Из триолей можно составить группы по 5 и 7 нот
- Из шестнадцатых нот можно составить группы по 5 и 7 нот

На данном этапе я бы ни сколечко не удивился, если вы откроете для себя целый непочатый и благодатный край (очень на это надеюсь).

Музыкант может не играть гармонию. Музыкант может не играть мелодию. Однако единственное, что играют все без исключения музыканты – это ритм. Особенно в этом преуспели барабанщики, поэтому пообщайтесь с ними, послушайте как они играют (за последние пять лет мне встретились

только две стоящие книги про музыку и обе были написаны барабанщиками!).

Подсказка: если вы будете играть на гитаре так, чтобы свести к нулю гармонию, мелодию и даже звук, то единственное, что будет звучать – это приглушенные струны. Внезапно вы превратились в барабанщика!

## В поисках “Источника времени” (внутренняя, эмоциональная и вербальная импровизация)

У вас есть метроном?

А. Да (отлично!)

В. Нет (раздобудьте как можно быстрее!)

Сколько темпов знает ваш метроном? Что значит октава применительно ко времени? Это тоже самое, что октава применительно к высоте звука? Не правда ли, что при игре мы имеем дело с самыми разными явлениями, в основе которых лежат колебания различных частот, наслаивающихся друг на друга, включающих друг друга, или просто существующих вместе? Можно ли сформулировать это попроще? Ну хорошо, я попробую.

Может ли галактика, содержащая солнечную систему, в состав которой входит планета, одно полушарие которой содержит континент, на котором есть страна, в которой есть определенный город, в котором есть определенная улица, на которой стоит определенное здание, в котором на определенном этаже располагается определенная квартира, в одной из комнат которой на столе лежит опрокинутая чашка кофе, в который кто-то добавил сахар, который состоит из атомов, электронов и так до бесконечности?

Так стало понятнее? Или нет? А как бы вы сформулировали эту мысль? Мы отвлеклись от темы? Возможно! Но это было весело! (Слышали Чакону Баха?)

Я знаю одного прекрасного бас-гитариста, у которого была одна странная привычка: возвращаясь домой после концерта (и, вероятно, хорошенько приняв на грудь) он плюхался в свое любимое кресло, включал телевизор и смотрел свою любимую передачу про боулинг (выключив звук), одновременно слушая как тикает метроном. Зачем, по-вашему, он делал это? Чего он хотел добиться?

Как это можно выяснить?

Существует ли такое место как “Источник времени”? Есть ли компас, который сможет указать туда путь? Если кто-то найдет это место, то как оно

будет выглядеть? Сколько музыки может существовать в темпе 100 ударов в минуту? А в любом другом темпе? (Это не вы ли случаем пролили кофе с сахаром?)

Кто-то считает, что если играть с метрономом, то можно превратиться в бездушного робота. Возможно, некоторые люди проецируют так свои страхи? Хотя, все мы это делаем время от времени.

Я знаком со многими музыкантами, которые активно работают с метрономом и не звучат как бездушные железяки (хотя, может я проецирую? Может быть нравится не тот, кто в действительности хорош, а хорошим кажется тот, кто нравится, поэтому, возможно некоторым слушателям тоже только кажется, что музыка звучит безжизненно, хотя на самом деле это не так?)

Скажите эти слова про себя. Подумайте о них. Какие чувства они у вас вызывают?

Напишите свои варианты:

- |                           |                          |
|---------------------------|--------------------------|
| 1. грув                   | 6. зажигать              |
| 2. свинг                  | 7. лабать                |
| 3. в кармане <sup>5</sup> | 8. запереть (заморозить) |
| 4. поппинг                | 9. кожа да кости         |
| 5. край                   |                          |

А теперь снова произнесите эти слова, слушая метроном.

Я считаю, что метроном хорош настолько, насколько хорош музыкант, который его использует. Если с помощью метронома мы научимся находить “Источник времени”, то сможем многому научиться. Безграничный опыт регулярно повторяющейся периодичности (конечно, можно сформулировать эту мысль попроще (так вы слышали Чакону Баха?).

Слышен ли звук падающего дерева в лесу, если рядом никого нет (или если оно упало на чью-нибудь голову)?

Слышен ли звук тикающего метронома в лесу, если рядом никого нет?  
(Однажды я видел белку с маленьким саксофоном...)

Бойтесь бобров, бьющих в барабаны,  
Но поощряйте павлинов, практикующихся на пианино  
И доверяйте дикобразам, дующим в дудки

---

<sup>5</sup> В джазовом сленге *in the pocket* (букв. *в кармане*) означает идеально согласованную игру ритм-секции

## Темп-движение

Выберите темп, с которым желаете работать, и найдите его на своем метрономе. Пока метроном тикает, займите себя чем-нибудь на протяжении 5-15 минут (помойте посуду, приготовьте обед, приберите со стола, побрейтесь, полейте цветы, что-нибудь в этом роде...). Пока вы занимаетесь своими делами (и слушаете метроном) посмотрите, как ваши движения соотносятся с темпом метронома. Например, попробуйте изменить скорость ваших движений так, чтобы они синхронизировались с метрономом (рекомендуется проделывать это при умеренных темпах, хотя, возможно, потом вам захочется двигаться быстрее).

После того, как вы поделали ваши дела выключите метроном. Посидите несколько минут в тишине. Обратите внимание на то, что происходит у вас в голове...

Вновь включите метроном (не изменяя темп). Возьмите в руки гитару и начните играть (импровизируйте, сыграйте мелодию, не важно что...). Спустя определенное время (сами решите, когда вам будет достаточно), отложите гитару и выключите метроном. Вновь посидите в тишине несколько минут... Возьмите гитару и без помощи метронома попытайтесь играть в том же темпе. Включите метроном, чтобы проверить совпадает ли темп, а если нет, то отметьте про себя играли ли вы быстрее или медленнее нужного темпа.

Оставьте метроном тикать, отложите гитару и встаньте в каком-нибудь просторном месте. Начинайте делать маленькие медленные круговые движения в такт метроному. Экспериментируйте: одно вращение за четыре такта, одно вращение за два такта и т.д. Подобным образом двигайте головой. Затем попробуйте подвигать ногами (одной за раз!). Попробуйте совершать движения другими частями тела: плечами, локтями, коленями, ладонями, ступнями, бедрами и т.д. Не забывайте делать паузы и отдыхать. Мы тут не аэробикой занимаемся! Двигайтесь неспешно, как в балете или тайцзи. Не воспринимайте это упражнение всерьез, делайте его ради развлечения. Обратите пристальное внимание на ощущения во время движения и старайтесь двигаться так, чтобы вам было приятно.

Когда закончите, то выключите метроном, вновь посидите в тишине 5-10 минут. Обратите внимание на то, что происходит у вас в голове...

Дополнения:

- Таким образом можно работать с множеством разных темпов.
- Благодаря этому подходу темп отпечатывается у вас на подкорке мозга.
- Это упражнение хорошо развивает внимание.
- Движение, внимание, мысли, чувства, дыхание – все связано.

- Возможно, потом вы проделаете это упражнение, слушая музыку вместо метронома.
- Вы можете еще раз проделать это упражнение, при этом выключив либо музыку, либо метроном.

## Некоторые размышления по поводу техники

Когда мы говорим, что у того или иного гитариста “отличная техника”, то обычно подразумеваем под этим как быстро и чисто (точно) он играет. Однако техника включает себя намного больше – сюда также входит как медленно и небрежно играет гитарист, а также все остальные качества между двумя этими крайностями. Техника – это прикосновение и движение. Это момент, когда то, что находится внутри вас (идея, мысль, чувство и т.д.) встречается с инструментом и выплескивается наружу (звук, музыка). Для гитариста техника неразрывно связана с ладонями и пальцами (а также кистями, руками, плечами, шеей и спиной, правда, уже не на столь очевидном уровне). Техника включает в себя все, что относится к тому, как вы играете на инструменте с точки зрения физики (техника проявляется каждый раз, когда вы берете в руки гитару).

Один из самых важных моментов, касающийся техники я называю так: “эффективность затрачиваемой энергии”, т.е. энергии, необходимой для определенной задачи, которую осуществляют ваши руки – не больше и не меньше (представьте себе линзу на кинопроекторе; есть только очень маленькая область, где изображение оказывается в фокусе. Хорошая техника действует точно так же). Другой момент, на который следует обратить самое пристальное внимание – это координация двух рук. Можно сказать, что у любого человека, хоть немного играющего на гитаре, уже есть координация правой и левой руки. Однако, с точки зрения “эффективности затрачиваемой энергии”, такой баланс может быть не самым удачным. Порой гитаристам бывает сложно проследить эти моменты. Во-первых, вы можете привыкнуть к тому положению рук, с которым уже давно работаете, и поэтому вы вряд ли сможете себе представить, что тут можно организовать что-нибудь по-другому. Во-вторых, масса “неэффективно затрачиваемой энергии” скрыта от глаз (вам придется проявить чудеса смекалки и сообразительности, чтобы заметить это)!

Попытаемся разъяснить этот момент...

Например, вы хотите сыграть ноту ля на пятом ладу первой струны. Вы решаете, какой палец (левой руки) использовать, затем вы располагаете его прямо под пятым ладом (ближе к порожку). После этого вы бьете по струне пальцем или медиатором. И тут мы имеем два варианта развития событий: либо нота звучит чисто, либо нет. Так ведь? Если нота звучит нечетко, то мы

понимаем, что для пальца левой руки требуется больше энергии. Если нота звучит чисто, то нам кажется, что мы все делаем правильно! Я прав? А теперь посмотрим на то, что скрыто от глаз. Первый неочевидный момент – если нота звучит нечетко, то возможно нам следует с меньшей силой бить по струне правой рукой. Таким образом, нота может звучать нечетко в ситуации, если мы прикладываем недостаточно усилий пальцами левой руки, либо, наоборот, прикладываем чересчур много усилий правой. Другой неочевидный момент заключается в том, что даже когда нота звучит чисто, ваша левая рука может расходовать больше энергии, чем нужно (как это понять? Ведь раз нота звучит, то, образно говоря, “миссия выполнена”).

Итак: нота может звучать чисто, если мы прикладываем чересчур много усилий левой рукой либо мало усилий правой рукой. Как правило, мы ищем проблему лишь в одной из наших рук, когда куда разумнее было бы обратить внимание на баланс между двумя руками.

Большинство гитаристов, сами того не осознавая, тратят слишком много сил на левую руку. Стараясь избежать дребезга струн, мы используем чересчур много энергии, когда прижимаем их пальцами левой руки (возможно, как только вы начнете обращать на это внимание, то заметите неравномерность между четырьмя пальцами левой руки – например, говоря о избыточной компенсации, многие гитаристы используют больше силы для мизинца по сравнению с другими пальцами).

Итак, что же нам делать со всем этим? Можно попробовать следующее:

1. Играйте ноту снова и снова в ровном темпе (например, четвертные ноты в темпе 80 ударов в минуту), сохраняя один уровень громкости. Плавно расслабляйте левый палец, пока струна не начнет легонько дребезжать. Продолжайте это делать пока дребезг струны не перейдет в приглушенный звук. Затем постепенно увеличивайте давление пальца, обратно через дребезг, пока нота вновь не зазвучит чисто. Даже когда наступит момент “ясности” все равно продолжайте увеличивать давление – таким образом вы поймете, что я умел в виду, когда говорил о “скрытой растрате энергии”. Затем вновь ослабьте давление, пока не дойдете до дребезжания. “Повисите” немного на этом дребезжающем моменте. Продолжайте двигаться туда-обратно между чистой нотой и едва заметным дребезжанием (как раз в этом месте “объектив попадает в фокус”).

2. Заново проделайте это упражнение, но в этот раз поменяйте руки ролями. Это значит, что сила давления левой руки остается неизменной, в то время как правая рука изменяет силу атаки, чтобы добиться дребезжания струн. Ноты будут звучать чисто, когда вы будете играть тихо, а дребезг и приглушенные звуки появятся при высокой громкости (пожалуй, такие упражнения стоит называть так “Не позволяйте своей правой руке узнать, что делает левая”). Эти упражнения из серии “изменяй первое, но не трогай второе и наоборот”.

3. Вот одна интересная идея. При игре мелодий за раз звучит только одна нота. Экспериментируйте с пальцами левой руки так, чтобы при игре на грифе никогда не было больше одного пальца, т.е. другие три пальца, которые в данный момент не участвуют в звукоизвлечении находятся в воздухе и могут двигаться куда угодно. Выполняя это упражнение, вы должны поднимать предыдущий палец в момент, когда другой палец касается грифа (подсказка: играйте длинные медленные пассажи легато: без перерыва между нотами).

Разумеется, вы не обязаны играть так все время. Это упражнение лишь призвано подтолкнуть вас на эксперимент, возможно, такой подход окажется полезным для определенных стилей игры.

4. Играйте на гитаре, не используя правую руку! Извлекайте звуки, просто опуская подушечки пальцев на лады. Так можно легко выяснить какие пальцы прилагают больше усилий – при игре они будут давать более выраженный звук.

На первых парах эти упражнения могут показаться сложными, поскольку у большинства уже сложился привычный баланс между правой и левой рукой и весьма проблематично изменять характер одной руки, оставляя вторую без изменений (довольно любопытно, что эти трудности как раз свидетельствуют о том, что у гитариста присутствует некий баланс).

С помощью этих упражнений вы фактически избавляетесь от привычек, которые приобрели, когда впервые взяли гитару в руки. Не удивляйтесь, если поначалу вам будет неудобно (порой старые привычки уходят с трудом). Но если вы понимаете, что и зачем вы делаете (я имею в виду переобучение и перепрограммирование), то у вас не должно возникнуть никаких серьезных проблем, и вы поймете, что овчинка точно стоит выделки.

## Различные ситуации исполнения

Будучи музыкантами, мы постоянно оказываемся в различных ситуациях, которые, как правило, можно разделить на три категории:

1. Игра в одиночестве
2. Игра с другими музыкантами
3. Игра с другими музыкантами перед публикой

Безусловно, в любой ситуации мы хотим чувствовать себя как рыба в воде, но, к сожалению, далеко не всегда нам это удается. В любой ситуации все хотят играть хорошо и уверенно, но мой опыт показывает, что эти качества появляются только когда вы потеряли всякую надежду на то, что вы когда-нибудь будете ими обладать.

Около 12 лет назад мне не давала покоя одна мысль: почему некоторые вещи я мог играть лишь самому себе в 2 часа ночи, сидя в своей квартире и не мог исполнять то же самое на публике? Через четыре года я начал размышлять почему некоторые вещи я мог играть только с другими музыкантами перед большой аудиторией и в то же время не мог исполнять их в студии или в одиночестве.

В конце концов у меня возникла мысль, что я задаю себе планку независимо от ситуации. Я понял, насколько нереалистичными были мои ожидания, из-за которых я хуже мог реагировать на различные ситуации. К этому времени я уже смирился с тем, что моя игра всегда будет разной, независимо от того, хочу я этого или нет. Я понял, что каждый раз, когда играю это будет непредсказуемо и неповторимо. Неудивительно, что, когда я перестал обращать внимания на мучавшие меня вопросы, моя игра чудесным образом стала более собранной и уверенной. Теперь я больше беспокоился о том, чтобы “уловить момент” (это очень важно, особенно, если мы говорим об импровизации).

Глупо ожидать, что вы всегда будете играть хорошо, но еще глупее пренебрегать различиями между тремя ситуациями исполнения (это не значит, что в стремлении играть хорошо есть что-то плохое – безусловно мы должны выкладываться на все сто, однако проблема кроется в завышенных ожиданиях).

Игра в одиночестве, игра с другими музыкантами и выступления на публике отличаются друг от друга огромным количеством нюансов. Было бы наивно в любой ситуации ожидать одинаковых результатов. Вот как я сформулировал это для себя:

“Концерт в Дейтоне 12 апреля 1975 года случается лишь раз в жизни!”

Следует упомянуть еще об одной важной ситуации исполнения, а именно о записи. Запись (особенно в студии) кажется довольно странным делом. Такой вид исполнения подходит под третью категорию (игра с другими музыкантами перед публикой, за исключением факта отсутствия

“публики”. В то же время потенциально ваша аудитория может быть практически безграничной, растянувшись во времени и пространстве на бог знает сколько лет и километров). Грубо говоря, когда “аудитория” слышит музыку (на записи), то вас нет рядом. Вот так чудеса звукозаписи позволяют нам “путешествовать во времени”. Записывая импровизационную музыку, вы можете руководствоваться двумя подходами:

Подход А:

Расслабиться

Получать удовольствие

Вести себя непринужденно

Позволить себе быть креативным

Поймать момент

Плыть по течению

и т.д. и т.п.

Подход Б:

Ваша игра всегда будет одинаковой

Аудитория услышит то, что вы исполняли сто раз

Критики могут написать рецензию на вашу запись!

Не играйте ничего такого, о чем потом пожалеете

В курсе, какие нынче расценки на студийное время?

и т.д. и т.п.

Записывать музыку это, пожалуй, одна из самых непростых задач. Можно сказать, что запись “убивает” музыку, хотя слово “замораживает” подойдет сюда лучше. Это словно поместить птицу в клетку (ей можно будет любоваться, но вы никогда не увидите, как она летает и охотится на червячков!). Запись – это словно следы, оставленные на песке. На полотне мировой истории музыки звукозапись явление весьма новое. Очевидно, что оно сильно повлияло и будет влиять на музыку в дальнейшем.

Я ни в коем случае не хочу сказать, что звукозапись это плохо. На каждый минус в звукозаписи можно отыскать плюс (а то и два)! Звукозапись имеет свои положительные и отрицательные стороны. Как бы то ни было, мне кажется важно, чтобы музыканты время от времени размышляли о подобных вещах.

## Игра или импровизация

Несмотря на то, что многие из нас считают себя “импровизаторами”, большую часть времени мы все же играем заранее выученные вещи. Конечно, мы пытаемся разнообразить свой репертуар, но большинство из того, что мы играем включает в себя то, над чем мы работали раньше или по крайней мере то, о чем мы имеем хотя бы отдаленное представление.

“Чистая” импровизация кардинально отличается от обычной “игры”, так как включает элемент неизведанного: то, что вы *никогда* не играли, о чем не имеете ни малейшего представления. “Чистая” импровизация дело сложное и утомительное. Если у вас это произойдет хотя бы пару раз за год, то можете считать себя счастливым (некоторые музыканты напрочь исключают момент веселья из чистой импровизации. Действительно порой это сбивает с толку, порой это тяжело, но, с другой стороны, чистая импровизация может подарить незабываемое чувство удовлетворения).

Как уже было сказано выше, чистая импровизация явление довольно редкое. У великих музыкантов получается незаметно добавлять элементы чистой импровизации в их привычный “исполнительский арсенал”; таким образом публике кажется, что они слышат чистую импровизацию. Это крайне полезный навык, поэтому постарайтесь по максимуму развить его.

Чистую импровизацию невозможно сыграть по желанию – это одна из тех вещей, что случается сама по себе. И хотя вы не в состоянии предугадать, когда с вами случится подобное, вы, тем не менее, можете подготовиться к этому волнующему событию.

## Коротко о главном

- Если планируете расшибиться в лепёшку, демонстрируя всем свою крутизну, то сначала сто раз подумайте.
- Чем быстрее вы играете, тем больше вещей вам придется предусмотреть.
- Порой приходится притормозить, чтобы овладеть ситуацией.
- Не существует метода, который подходил бы ко всем ситуациям.
- Тренировки подготавливают вас к реальной музыке.
- Исполнение аккомпанемента в джазе и блюзе требует от музыканта способности видеть ситуацию целиком.
- Помните: музыка – это командный вид спорта.
- При работе с динамикой попробуйте пользоваться измерителем уровня шума.
- Прислушайтесь к тому, как слушает аудитория (не важно, будет ли это один человек или целый стадион).
- Не забывайте, откуда растут ноги у музыки.
- Несете ли вы ответственность за то, что играете? Конечно же нет.
- Не переставайте учиться: всегда относитесь к себе как к новичку.
- Прислушайтесь к вашей музыке. Она много чего расскажет.
- Одна из немногих вещей, которую нужно воспринимать серьезно – это юмор.
- Лучший способ понять что-то – это играть.
- Любой материал, который вы усвоили в одной тональности также доступен во множестве других тональностей (если вы хорошенько над этим поработаете).
- В истории музыки были (и есть) великолепные гитаристы, которых стоит слушать.
- Ваша игра ощутимо изменяется, даже если у вас есть хотя бы один слушатель.
- Насчет темпа: если что-то кажется слишком быстрым, значит в реальности все быстрее в два раза, а если, что-то кажется медленным, то на деле все вдвое медленнее.
- Я надеюсь, что за содержанием книги читатели смогут разглядеть руководство к действию.

- Ученики часто спрашивают: “Мне лучше сделать А или Б” и чаще всего я отвечаю: “Почему бы не попробовать оба варианта?”
- Не пытайтесь объять необъятное; начните с малого.
- Какую бы музыку вы ни исполняли – очень важно вкладывать эмоции в вашу игру.
- Компинг<sup>6</sup> – это не просто музыкальное сопровождение; это вид поддержки, которую музыканты любезно предоставляют друг другу.
- Музыкант с метрономом: “несовершенная модель совершенства” или “совершенная модель несовершенства”.
- Сыграйте соло с модуляциями, ограничиваясь лишь одной октавой (нижний, средний или высокий регистр).
- Насчет динамики: важно найти середину, так как отсюда вы можете двигаться либо вверх, либо вниз.
- Самое лучшее, что я могу сказать об этой книге (являясь ее автором) так это то, что было бы неплохо, если кто-нибудь написал ее 25 лет назад.
- Вы здесь из-за слушателей. Слушатели здесь из-за вас (будем надеяться).
- Помните: если что-то звучит хорошо и при этом ощущается хорошо, то вы на правильном пути.
- Над чем бы вы ни работали, помните, что в данной конкретной ситуации нет никого, лучше вас (с другой стороны хуже тоже никого нет).
- Не важно, каких высот вы добились, всегда есть куда стремиться. Не сидите на месте, играйте, совершенствуйтесь, ищите что-нибудь новенькое. Не пытайтесь быть самым лучшим – показывайте лучшее на что способны.
- Главное, чему может научить вас метроном – это “равномерной, непрерывной последовательности” (именно на это акцентирует внимание хорошая ритм-секция).

---

<sup>6</sup> Comping (компинг) – сокращение от accompanying (аккомпанемент) или complementing (дополнение). Этим пианист занимается во время соло или ансамблевых эпизодов. Смысл компинга заключается в том, чтобы стимулировать солиста гармонически и ритмически, акцентировать turnarounds (вертушки), бриджи и т.д., подчёркивать форму пьесы, и, главное, держаться подальше от солиста. (источник: <http://uujazz.livejournal.com/7402.html>)

- Никогда не поздно (и не рано) узнать что-нибудь новое. Не важно, сколько вам лет, вы всегда можете совершенствовать свою игру.
- Чем дальше вы продвигаетесь, тем более очевидна становится важность “фундаментальных основ”.
- В музыке яркие моменты самовыражения обычно происходят без вашего ведома.

Или

То, что вы ищите витает в воздухе.

- Никогда не забывайте: когда вы исполняете музыку, возможно кто-то ее слушает.
- Порой важнее видеть цель, чем думать о средствах.
- Забудьте все это и просто играйте.
- Музыка берется из жизни. Очень часто вы будете черпать знания о музыке из жизни, а не из самой музыки.
- Если вы действительно любите свое дело, то надлежащим образом будете воспринимать неудачу и успех.
- Для многих из нас остается загадкой, как мы обучаемся тем или иным вещам; но все мы уверены в нашей способности обучаться (так ли это вообще важно знать, как мы обучаемся?).
- Любая игра требует энергии. Хорошая игра требует внимания. Отличная игра требует страсти (и, возможно, щепотку удачи).
- Независимо от вашего уровня игры, время от времени вы должны напоминать себе, что пора перестать ходить вокруг да около и начать “зреть в корень” (играть).
- Не пытайтесь изучать свою индивидуальность (этому вопросу и так посвящена жизнь любого человека). Лучше изучайте то, что делает других людей индивидуальными.
- Из-за неудобной аппликатуры уменьшенные гаммы могут представлять большую сложность по сравнению с мажорными, гармоническими минорными и мелодическими минорными гаммами. К счастью, существует лишь три уменьшенных гаммы.
- Не важно, сколько аккордовых построений и ладов вы знаете и какой техникой владеете. Важно то, как вы используете все это.
- Часто мы забываем, что никто из слушателей понятия не имеет, что мы собираемся сыграть (об этом желательно вспоминать в конце фраз: то есть когда мы ничего не играем).

- Во время “полета мысли” порой бывает полезно меньше думать о выборе подходящих нот, а сфокусироваться на других аспектах (тон, форма, окраска, динамика, эмоции и т.д.).
- Выражение на все случаи жизни: всякий раз, когда вы видите что-нибудь (вокруг или внутри себя) скажите: “Что бы это ни было – это идеальное проявление того, что это есть!”
- Не бойтесь смотреть на музыкантов, с которыми вы играете. Не бойтесь смотреть на аудиторию, перед которой играете. Даже если вам страшно, все равно смотрите – вы многое узнаете.
- Далеко не каждый может стать великим гитаристом; но у каждого есть возможность совершенствоваться, становится лучше. Для меня это намного важнее.
- Иногда, если закрыть глаза во время игры, то вы будете лучше слышать. Порой, если посмотреть вокруг во время игры, то можно получить заряд энергии (или наоборот поделиться ею).
- С одной стороны, никто лучше вас не знает вашу музыку, а с другой, все знают вашу музыку лучше вас!
- Научитесь играть на гитаре, используя лишь левую руку. Научитесь играть на гитаре, используя лишь правую руку. Научитесь играть на гитаре, используя обе руки. Научитесь играть на гитаре без рук.
- “Ноты нужны для того, чтобы изящно переходить от одной тишины к другой.” Как тишина помогает изображать звук?
- Как звук помогает изображать тишину? (Вы сможете “сыграть” тишину?)
- Музыка – это то, что вы исполняете для других людей (другие люди тоже играют музыку для вас). В то же время “исполнение” музыки это то, что вы делаете исключительно для себя.
- Способность чувствовать невозможно довести до автоматизма. “Признаки” чувствительности могут стать произвольными, но это другая история. По своей сути чувства это полная противоположность всему, что мы делаем на автомате.
- Может ли мы симпровизировать подход к импровизации?
- Разница между тренировкой и игрой заключается в том, что когда мы тренируемся, то уделяем большое внимание ошибкам, а когда играем, то стараемся либо вообще игнорировать ошибки, либо обращаем их в свою пользу.
- Самое сложное в “поиске своего пути” заключается в том, что вы уже по нему идете (нравится вам это или нет)! Вероятнее всего у вас

никогда не получится с него свернуть – именно поэтому найти свой путь так сложно.

- Работа с динамикой: решите, что для вас тихо, нормально и громко. После этого перейдите к таким категориям как едва слышно, чуть более слышно, нормально, чуть лучше, чем нормально и отлично (а вдруг вам понадобилась динамика с “семиступенчатой коробкой передач”?)
- Игра “за пределами себя”: Когда вам удастся отлично выступить на публике (особенно с другими музыкантами) это настоящий подарок (для всех и каждого)! Будьте благодарны. Думайте не о том, что *вы* сделали, а о том, что это просто *необходимо* было сделать.
- Если вы волнуетесь во время выступления (особенно перед очень большой или очень маленькой аудиторией), то воспринимайте это чувство как нечто само собой разумеющееся. Не пытайтесь пересилить свое волнение или использовать его при игре (пожалуй, подобную энергию следует “очистить” перед использованием; но не думайте, что это “плохое” чувство – к нему просто нужно привыкнуть).

- Когда вас тошнит от вашей игры:

Попробуйте изменить свое отношение, вместо того, чтобы менять содержание.

Или

Попробуйте полюбить, то, что вы играете, вместо того, чтобы играть то, что вы любите.

(Поменяйте свой настрой, а музыка сама о себе позаботится!)

- Слушать можно по-разному. Не думайте, что раз вы возомнили себя музыкантом, то это автоматически значит, что вы умеете слушать. Умение слушать развивается всю нашу жизнь, и вы можете совершенствоваться в этом искусстве, если будете стараться (уши это наше главное секретное оружие).
- Каждое музыкальное произведение это – маленькая жизнь, а вся жизнь – это большой концерт.
- Если вам когда-нибудь наскучит гамма С, просто помните, что Дурак, упорный в своей глупости однажды доберется до локрийского лада!
- Два вида игры:
  - А. Игра поверх одного аккорда (гаммы, лада)
  - В. Игра поверх последовательности аккордов

В первом случае мы пытаемся обернуть спираль на прямую линию. А во втором наоборот – пытаемся провести прямую линию через спираль.

- Порой бывает сложно разглядеть свой уникальный стиль (но это не значит, что его нет, возможно, он просто вам не о душе и вы хотите звучать по-другому).
- Ваша настоящая индивидуальность раскроется лишь в том случае, если вы будете честны с самим собой. Это не всегда просто, но всему можно научиться. Порой поиски своего “голоса” не самое приятное занятие, а когда ваш “голос” даст о себе знать, вы можете даже не узнать его.
- Один из способов игры на гитаре предполагает, что вы извлекаете каждую ноту по отдельности (подобно пианисту). Однако существует и другой способ звукоизвлечения – восходящее и нисходящее легато (на трубе тоже можно извлекать ноты по отдельности или с помощью приема легато). Желательно выучить оба приема игры и тогда у вас на руках будут все козыри!
- Говоря о диссонансе и консонансе следует учесть два важных момента:  
(1) диссонанс и консонанс различаются по *структуре* и (2) по *функции* (использованию). Например, до мажорное трезвучие это консонанс по структуре. Если использовать это трезвучие поверх аккорда C или A-7, то мы получим консонанс по функции, а если поверх BbM7#11 или F#7 alt, то диссонанс по функции.
- Все мы порой чувствуем боль, но даже она может нас чему-нибудь научить. Вам может показаться это бредом, но однажды все встанет на свои места, и вы поймете, что все было не зря, почувствуете нечто, что сможет в корне изменить ваше отношение к музыке, людям и к жизни.
- В музыке важно все: знание инструмента, знание музыкального материала, техника, ритм, темп, фразировка, консонанс и диссонанс, напряжение и разрешение, темы и вариации, модуляции, пауза, тишина, динамика, артикуляция, идея, чувства, движение, реакция и удача – вот лишь некоторые компоненты музыки. Но если попытаться выбрать самое важное, то это безусловно будет умение слышать (за исключением Бетховена, много ли великих музыкантов были глухими?)
- Не стоит забывать, что обучение музыке на гитаре – процесс небывший. Порой мы ожидаем от себя слишком много; таким образом музыка может превратиться в сплошную нервотрепку. В такие моменты бессмысленно говорить, что все должно быть по-другому. Не думайте о том, как все должно быть. Смотрите на то, что у вас есть! Если трезво взглянуть на проблему, то она начнет разрешаться сама по себе.

Подход А:

Занимаемся четными восьмыми. “Звучит ужасно! Восьмые не получаются четными! Нужно больше стараться. Может быть, все дело во мне...?”

Подход В:

Занимаемся четными восьмыми. “Восьмые не получаются четными. Давайте внимательно посмотрим, почему они нечетные. Хм...Очень интересно!”

- Возможно, при изучении материала у вас будет возникать чувство отчаяния, мол, вы никогда не сможете выучить все это. В такие моменты напомните себе, что:
  1. Вас поразит, что может выучить человек, если у него в распоряжении много времени.
  2. Музыка куда важнее материала, который может помочь вам ее играть.
- Терпение играет огромную роль, но так уж вышло, что обычно мы хотим все и сразу, и лишь горький опыт возвращает нас с небес на землю. Всему свое время, некуда спешить и уж конечно не стоит отступать. Работайте над тем, что для вас важно и постарайтесь сделать это максимально интересным. Не ждите результатов (если вы работаете в правильном направлении, то результаты сами о себе позаботятся). Пусть они удивят вас! В музыке нет предела совершенству – все, что от вас требуется это время, работа и вся любовь, которую вы только можете в себе найти.

## Что если – никаких сожалений

Сожаление – это, пожалуй, одно из самых отвратительных чувств, которые только может испытывать человек. Особенно сожаление не по поводу ошибок, совершенных нами в прошлом, а по поводу того, что мы могли сделать, что-то правильное, но не сделали. Положительный момент заключается в том, что если мы испытываем чувство сожаления достаточно часто и сильно, то в конечном счете попытаемся поменять что-то жизни, чтобы больше никогда не чувствовать себя подобным образом – в этом случае от чувства сожаления есть какая-то польза. Урок усвоен, выводы сделаны. Сожаление поглощает себя (любой сможет найти применение чему-то полезному, но лишь единицы смогут найти применение чему-то бесполезному).

Музыкальная жизнь человека наполнена разнообразными событиями. Надеюсь, вы поймете (и чем скорее, тем лучше), что конкретный “период” вашей музыкальной жизни уникален и случается лишь один раз (по крайней мере в таком виде). На каком бы отрезке музыкального пути вы бы ни находились, постарайтесь выкладываться на все сто. Период занятий может растянуться на долгие месяцы и в это время вам, как правило, не до концертов (возможно потому, что нет подходящего случая или вас просто не приглашают). Но вполне естественно, что рано или поздно наступит момент, когда вам захочется выступать. Возможно, вас даже начнет воротить от тренировок. Предположим, что внезапно вам выпал шанс сыграть на публике. Здорово, правда? А теперь представим, что с течением времени вы выступаете все больше и больше, пока в конце концов вся ваша деятельность не сводится к сплошным выступлениям. С большой вероятностью это будет немножко тянуть вас назад (на то есть множество причин). Вместе с тем, во время выступлений, вы ясно будете видеть места, над которыми следует поработать (и о существовании которых вы могли даже не подозревать):

- Ого, не знал, что у меня могут быть такие проблемы с ритмом!
- Я знаю недостаточно построений минорных 7(b5) аккордов...
- Мне нужно выучить больше мелодий!
- Надо бы поработать над чтением нот!
- Не могу играть в быстрых темпах.
- Мне не нравится мой звук.
- Мой аккомпанемент звучит скучно.
- Моя гитара не строит!
- Что это за аккорд такой Maj. 7#5?
- и т.д., и т.п.

Неудивительно, что вам тут же захочется поработать над своими слабыми местами (великолепный гитарист-импровизатор: умеет играть во всех стилях; обладает обширным арсеналом гармонических и джазовых приемов; никогда не сбивается с ритма; в мгновение ока транспонирует все сонаты и партиты Баха для скрипки вверх на тритон; знает все мелодии на

свете; предпочитает 11/16, 5/4 и группы 11 поверх 13 в стиле шафл: имеет репутацию “убийцы компьютеров” потому что последние взрываются при попытке проанализировать его блюзовое соло в Bb; исполняет такой чувственный аккомпанемент, что любая вокалистка, которая выступает с ним на одной сцене, не может продержаться и 24 тактов без того, чтобы не разразиться рыданиями и т.д. и т.п.)

Но принимая во внимание, что вы с головой ушли в концертную деятельность, то у вас будет меньше времени на тренировки. Вдруг вы вспомните те времена, когда вы тренировались с утра до ночи и не выступали:

- Эх, хотел бы я уделять столько же времени тренировкам, как я делал когда-то! Если бы я знал тогда о своих слабых местах, о которых я узнал только сейчас, то я бы многое сделал по-другому.

Предположим, что ни с того ни с сего ваша бурная концертная деятельность завершилась (на то может быть много причин). Здорово, правда? Конечно здорово! Теперь у вас появилось время, чтобы поработать над тем, что по-вашему требует работы (именно этим вы и должны заниматься)! Но, в конце концов вам опять захочется выступать. Но теперь, возможно, вы начнете ценить некоторые вещи, на которые не обращали внимания во время вашей предыдущей “концертной деятельности”:

- Внезапно вы поймете, что бас-гитарист играет намного лучше, чем вы думали. Ритм ровный и устойчивый. Горько осознавать, что ваше собственное чувство времени сильно проигрывает этому музыканту. Говорят, он улетел в Нью-Йорк, и, возможно, у вас никогда больше не будет возможности сыграть с ним вместе
- (может, вам никогда в жизни больше не встретятся такие замечательные музыканты!)
- Знаете, я многому научился у этого пианиста. Управляться бы с аккордами хотя бы на половину так хорошо, как этот музыкант. Возможно, мне нужно было задать ему больше вопросов касательно гармонии и аккордовых построений. Почему же я не сделал этого?
- Я скучаю по выступлениям перед живой публикой. Намного легче раскрыться по полной, когда тебя кто-то слушает. Но обычно я так сосредоточен на своей игре, что забываю воспользоваться этой удивительной возможностью общаться с людьми, делиться с ними.
- А бармен делал отличный martini!
- А официантка была такой милашкой!
- и т.д., и т.п.

И вот на сцену выходит “сожаление”, вызванное вашим нынешним восприятием мира, осознанием того, что вы не ценили ваш прошлый музыкальный опыт или извлекли из него недостаточно пользы (на самом деле, с учетом ваших тогдашних способностей и понимания, велика вероятность, что вы делали все, что в ваших силах, но в сознании все равно крепко угнездится чувство, что это не так). Единственный выход из этой бесконечной череды сожалений – это осознать, что каждый отрезок вашей музыкальной жизни, в независимости от его продолжительности, важен и несет в себе определенную пользу. Вы должны стараться разглядеть эти полезные (и бесполезные) моменты. Пусть ваша музыкальная жизнь будет словно “огонь, в котором все сгорает без остатка”. Тогда вы будете смотреть на свое музыкальное прошлое без капли сожаления.

## Заключение (перечитайте через год)

Имейте в виду, что по мере того, как вы будете учиться и совершенствоваться, ваше восприятие изложенного в этой книге материала изменится. То, что поначалу казалось сложным, постепенно станет простым и ясным, то что казалось странным, станет злободневным. В конечном счете вы освободитесь от этого “материала” и поймете, что ваши проблемы в музыке (в частности, при игре на гитаре) в точности отражают проблемы, с которыми вы встречаетесь в жизни.

Все сливается воедино. Вы играете. Вы живете. Вы вышли:

*На Путь где нет хоженных троп*

*Много лет в клетке птица томилась, а сегодня летит среди облаков*

— Дзэнрин кусю

Как бы то ни было, но мне больше нечего сказать на эту тему... о чем мы вообще говорили?