

# Содержание

Об авторе	13
<b>Введение</b>	15
О чем эта книга	15
Исходные предположения	17
Пиктограммы, используемые в книге	17
Что дальше	18
Ждем ваших отзывов!	19
<b>Часть 1. Знакомство с гитарной теорией</b>	21
<b>Глава 1. Что такое гитарная теория музыки</b>	23
Зачем изучать гитарную теорию	24
Перемещение по грифу	24
Представление грифа в виде сетки	25
Диаграммы грифа	25
Чтение табулатур	26
Играем гаммы	29
Пентатоника	30
Мажорная гамма	30
Лады	30
Гармонический минор	31
Аккорды	31
Система CAGED	31
Добавление аккордовых тонов и расширений	32
Проходящие аккорды	32
Запись аккордовых последовательностей	32
Небольшой тест по теории	32
<b>Глава 2. Учимся перемещаться по грифу</b>	35
Как ориентироваться по нотам на 6-й и 5-й струнах	36
Перемещение по грифу с шагами в тон и полутон	40
Обозначение высоты промежуточных звуков: диезы и бемоли	40
Группирование нот	41
Нахождение нот и исполнение октав	43
Октавные формы для указательного пальца на 6-й и 5-й струнах	44
Октавные формы для указательного пальца на 4-й и 3-й струнах	45
Октавные формы, берущиеся через две струны	46
Повторение октав после XII лада	46

Измерение расстояний между звуками с помощью интервалов	48
Играем интервалы от прима до септима	49
Заполнение промежутков диезами и бемолями	54
<b>Часть 2. Изучаем аккорды</b>	<b>57</b>
<b>Глава 3. Гармонизация мажорной гаммы для построения трезвучий и аккордов</b>	<b>59</b>
Строение трезвучий и аккордов	60
Мажорное трезвучие: построение аккорда на I ступени мажорной гаммы	61
Минорное трезвучие: построение аккорда на II ступени мажорной гаммы	62
Играем семь трезвучий мажорной гаммы	63
Играем аккордовую последовательность мажорной гаммы	65
<b>Глава 4. Построение аккордовых форм с помощью системы CAGED</b>	<b>67</b>
Обращения и расположение аккордов	68
Аккордовая форма C	69
Перемещаемая форма C с баррэ	70
Арпеджирование аккордов в форме C	71
Варианты расположения аккордов в форме C	74
Аккордовая форма A	78
Аккордовая форма G	81
Аккордовая форма E	83
Аккордовая форма D	86
Соединение пяти аккордовых форм CAGED	89
Начальный аккорд C	89
Начальный аккорд A	91
Начальный аккорд G	91
Начальный аккорд E	91
Начальный аккорд D	91
Пример смены аккордов CAGED	96
Минорные формы CAGED	98
Минорная форма C	99
Минорная форма A	99
Минорная форма G	100
Минорная форма E	100
Минорная форма D	101
Соединение пяти минорных форм CAGED	102
Смена минорных аккордов CAGED	102
<b>Глава 5. Добавление аккордовых тонов</b>	<b>105</b>
Аккордовые звуки и расширения	106
Добавление септима к аккордам мажорной гаммы	108
Мажорные и минорные септаккорды	111
Доминантсептаккорды	115
Полууменьшенные септаккорды	117

Добавляем секунды и ноны	118
Аккорды <i>sus2</i>	118
Аккорды <i>add9</i>	118
Минорные аккорды с секундами и нонами	119
Нонаккорды	121
Добавляем кварты и ундецимы	122
Аккорды <i>sus4</i>	122
Аккорды <i>add4</i>	123
Мажорные аккорды с большой секстой и блюзовый шаффл	124
Создание гармонии с помощью органного пункта	126
Играем органные пункты на двух гитарах	127

### **Часть III. Тональности, лады и аккордовые последовательности** 129

<b>Глава 6. Последовательности пронумерованных аккордов</b>	131
Аккордовые последовательности мажорной гаммы	132
Обозначение аккордов римскими цифрами	133
Нумеруем аккорды на грифе	134
Транспонирование образца в другие тональности	135
Играем распространенные аккордовые последовательности	136
Последовательность I-IV-V	137
Мажорные последовательности	138
Добавление минорных аккордов ii, iii и vi	138
Минорные последовательности	139
Нумерация аккордов с основным тоном на 5-й струне	140
Последовательности с открытыми аккордами	143
<b>Глава 7. Тоники, тональности и лады</b>	147
Взаимосвязь мажорной и минорной гамм	148
Нумерация ступеней в параллельном миноре	150
Учет изменения интервалов	151
Примеры песен в минорных тональностях	153
Лады мажорной гаммы	156
Ионийский лад (I)	157
Дорийский лад (ii)	158
Фригийский лад (iii)	161
Лидийский лад (IV)	166
Миксолидийский лад (V)	168
Эолийский лад (vi)	173
Локрийский лад (vii <sup>b</sup> 5)	173
Ключевые знаки и анализ ладов	173
Определяем лад песни, не ограничиваясь ключевыми знаками	174
О некоторых расхождениях в музыкальной нотации	176
Сравнение формул и структур гамм	178

<b>Глава 8. Модуляции</b>	181
Переход в другую тональность путем смены тоники в гамме	182
Модуляции между параллельными мажором и минором	182
Модуляции между другими ступенями гаммы	183
Транспозиция аккордовой последовательности	184
Одновременная смена тональности и аккордовой последовательности	186
Ладовая модуляция и заимствование аккордов	188
Применение ладовой модуляции	189
Минорные модуляции	192
Использование квинтового круга для создания замкнутых последовательностей	195
Применение квинтового круга к квартам	197
Как играют замкнутые последовательности	199
<b>Глава 9. Доминантовая функция и голосоведение</b>	201
Функции аккордов и доминантовые аккорды	202
Особенность вводного тона	203
Усиление напряжения с помощью тритона	204
Исполнение песен с использованием доминантовой функции	204
Побочные доминанты	206
Распространенные побочные доминанты	206
Побочные доминанты как мини-отклонения	208
Примеры песен, в которых используются побочные доминанты	211
Голосоведение	212
<b>Глава 10. Заполнение промежутков проходящими аккордами</b>	215
Хроматические проходящие аккорды	216
Проходящие аккорды в блюзе	218
Сыграем фанк	219
Хроматические изменения	220
Уменьшенные аккорды	220
Аппликатурные формы уменьшенных аккордов	221
Обращения уменьшенных септаккордов	222
Использование уменьшенных септаккордов в качестве проходящих аккордов	223
Использование уменьшенных септаккордов вместо доминантсептаккордов	225
Увеличенные аккорды	226
Обращения увеличенных аккордов	227
Использование увеличенных аккордов в доминантовой функции	227
Использование увеличенных аккордов в голосоведении	228

<b>Часть IV. Играем гаммы</b>	231
<b>Глава 11. Подготовка к риффам и сольным партиям с помощью пентатоники</b>	233
Знакомство с пентатоникой	234
Играем пентатонику по всему грифу	235
Начинаем с образца пентатоники № 1	235
Образец пентатоники № 2	237
Образец пентатоники № 3	240
Образец пентатоники № 4	241
Завершающий образец пентатоники № 5	241
Соединение всех образцов	242
Использование пентатоники в мажоре и миноре	245
Пентатоника в различных тональностях	249
Пентатоника в тональностях <i>фа минор</i> и <i>ля-бемоль мажор</i>	250
Пентатоника в тональностях <i>фа-диез минор</i> и <i>ля мажор</i>	251
Пентатоника в тональностях <i>соль минор</i> и <i>си-бемоль мажор</i>	252
Пентатоника в тональностях <i>соль-диез минор</i> , <i>си мажор</i> и др.	253
Пентатоника в тональностях <i>ля минор</i> и <i>до мажор</i>	254
Применение пентатоники	255
<b>Глава 12. “Рабочая лошадка” для создания мелодий: мажорная гамма</b>	259
Знакомство с мажорной гаммой	260
Исполнение мажорной гаммы в виде пяти образцов	263
Разбивка гаммы <i>соль мажор</i>	264
Сосредоточимся на аппликатуре	266
Соединение пяти образцов для охвата всего грифа	268
Как сделать игру мажорной гаммы нескучной	270
Игра под аккомпанемент	270
Добавление нот и образцов минора	271
Транспонирование мажорной гаммы в другие тональности	272
Применение мажорной гаммы	276
Игра образцов мажорной гаммы с распределением по три ноты на каждую струну	277
<b>Глава 13. Лады и образцы ладовых звукорядов</b>	281
Понятие лада	282
Природа ладовой относительности звучания	282
Понятие лада не исчерпывается образцами или начальными позициями	283
Ионийский лад	283
Структура ионийского лада	284
Использование ионийского лада с пентатоникой	285
Дорийский лад	287
Структура дорийского лада	287
Использование дорийского лада с пентатоникой	290

Фригийский лад	292
Лидийский лад	296
Миксолидийский лад	299
Эолийский лад	303
<b>Глава 14. Изучение новых образцов: гармонический минор</b>	<b>307</b>
Знакомство с гармоническим минором	308
Повышение VII ступени гаммы	309
Типичные аккордовые последовательности гармонического минора	310
Использование гармонического минора в образцах пентатоники	312
Добавление повышенной VII ступени в пентатонику	313
Обыгрывание аккорда V7	315
Освоение полной гаммы гармонического минора	317
Охват всего грифа образцами гармонического минора	320
Выбор образцов	320
Уделим внимание аппликатуре	322
Упражняйтесь, упражняйтесь, упражняйтесь!	322
Транспонирование гармонического минора в другие тональности	323
Лады в гармоническом миноре	323
Знакомство с мелодическим минором	324
Использование мелодического и гармонического минора в дорийском ладу	325
<b>Глава 15. Играем блюз</b>	<b>327</b>
Блюзовые элементы в популярной музыке	328
Обыгрывание блюзового аккорда V7	329
Играем доминантовую гамму	329
Использование мажорной и минорной пентатоник	331
Смещение гамм	333
Обыгрывание аккордовых последовательностей в 12-тактовом блюзе	334
Модуляции доминантовых тональностей	337
Придерживаемся минорной пентатоники	338
Использование мажорной пентатоники	338
Модуляции пентатоники на каждом аккорде	339
Играем блюзовую гамму	339
<b>Часть V. Великолепные десятки</b>	<b>343</b>
<b>Глава 16. Десять гитарных хитов, которые стоит изучить</b>	<b>345</b>
“Wish You Were Here”, группа Pink Floyd	346
“La Bamba”, группа Los Lobos	348
“Jack and Diane”, Джон Мелленкамп	350
“Brown Eyed Girl”, Ван Моррисон	350
“With or Without You”, группа U2	351
“Stairway to Heaven”, группа Led Zeppelin	353

“Smooth”, Карлос Сантана	355
“Sunshine of Your Love”, группа Cream	356
“Johnny B. Goode”, Чак Берри	357
“Jingle Bell Rock”, Бобби Хелмс	358
<b>Глава 17. Десять примеров применения гамм</b>	<b>359</b>
G–Em–C–D	360
E–B–C#m–A	360
E–D–A–E	361
D–C–G–D	361
Am–G–F	361
Am–D	362
Am–Bm	362
Em–D–C–B7	363
F#–B–C#	363
E5–D5	363
<b>Глава 18. Десять способов применения теории на практике</b>	<b>365</b>
Учите и анализируйте песни	366
Играйте под аккомпанемент из песен	367
Записывайте и слушайте собственную игру	367
Станьте “суперлупером”	368
Играйте вместе с другими музыкантами	369
Выступайте на публике	369
Реже упражняйтесь, чаще играйте	370
Читайте источники по теории музыки	370
Ставьте перед собой разумные, достижимые цели	371
Получайте удовольствие	372
<b>Приложение. Содержимое аудио- и видеокурсов</b>	<b>373</b>
Аудиотреки	374
Видеоклипы	375
<b>Предметный указатель</b>	<b>377</b>



## Глава 2

# Учимся перемещаться по грифу

### В ЭТОЙ ГЛАВЕ...

- » Расположение нот на 6-й и 5-й струнах
- » Знакомство с тонами, полутонами, диезами и бемолями
- » Использование октавных образцов и игра интервалов

**Х**отите — верьте, хотите — нет, но для освоения гитарного грифа вам не понадобится запоминать, где именно располагается каждая конкретная нота. Гитаристы играют ноты по всему грифу, но при этом обычно опираются на формы и образцы, привязываясь к нотам, расположенным на 6-й и 5-й струнах.

В этой главе вы познакомитесь с расположением натуральных нот на 6-й и 5-й струнах и научитесь определять по ним ноты, расположенные на других струнах, используя октавные переносы. Вы узнаете, в чем состоит разница между полутоном и тоном и как заполнить промежутки между натуральными нотами с помощью бемолей и диезов. Наконец, вы изучите интервалы и октавы и узнаете, исполнение каких песен поможет вам в их освоении.

Вооружившись этой информацией, вы сможете с легкостью находить на грифе нужную ноту не хуже профессионала и подготовитесь к игре аппликатурных форм аккордов и гамм, которые обсуждаются в остальной части книги.





Чтобы услышать, как звучат ноты, октавы и интервалы, прослушайте трек № 2.

go.dialektika.com/  
GuitarThFD\_02

## Как ориентироваться по нотам на 6-й и 5-й струнах

Знание того, как располагаются ноты на 6-й и 5-й струнах, помогает гитаристам находить ноты на других струнах, поэтому первое, что вы должны сделать, — запомнить схему размещения натуральных нот на указанных струнах. *Натуральные ноты* — это хорошо всем известные *до* (C), *ре* (D), *ми* (E), *фа* (F),  *соль* (G), *ля* (A), *си* (B) без дополнительных знаков бемоля или диеза. Если начать перечисление с ноты *ля*, то им соответствуют буквенные обозначения от А до G. На рис. 2.1 представлены все натуральные ноты, располагающиеся на 6-й струне от открытой позиции до XII лада.

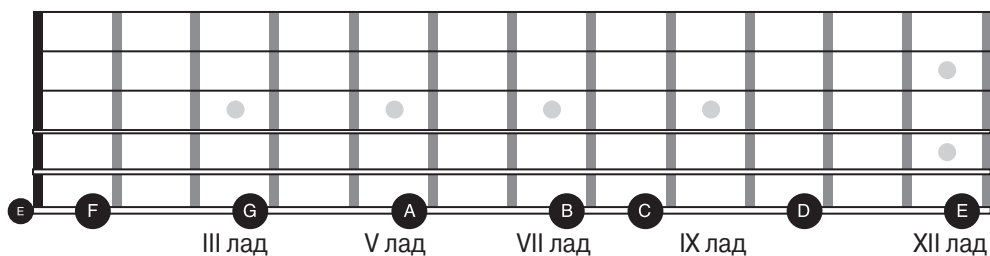


Рис. 2.1. Расположение нот на 6-й струне

Учитывая широкое использование этих нот, особенно в качестве *тоники* (основной тон аккорда, которым и определяется его буквенное обозначение), они должны быть вам знакомы. Например, открытой 6-й струне соответствует нота *ми*, являющаяся основным тоном таких открытых аккордов, как E (*ми мажор*) или Em (*ми минор*). Чтобы быстрее запомнить расположение натуральных нот, используйте следующие ключевые ориентиры (рис. 2.2).

- » Открытой 6-й струне соответствует нота *ми*, являющаяся основным тоном аккорда E.
- » I ладу соответствует нота *фа*, являющаяся основным тоном аккорда F.
- » III ладу соответствует нота *соль*, являющаяся основным тоном аккорда G.

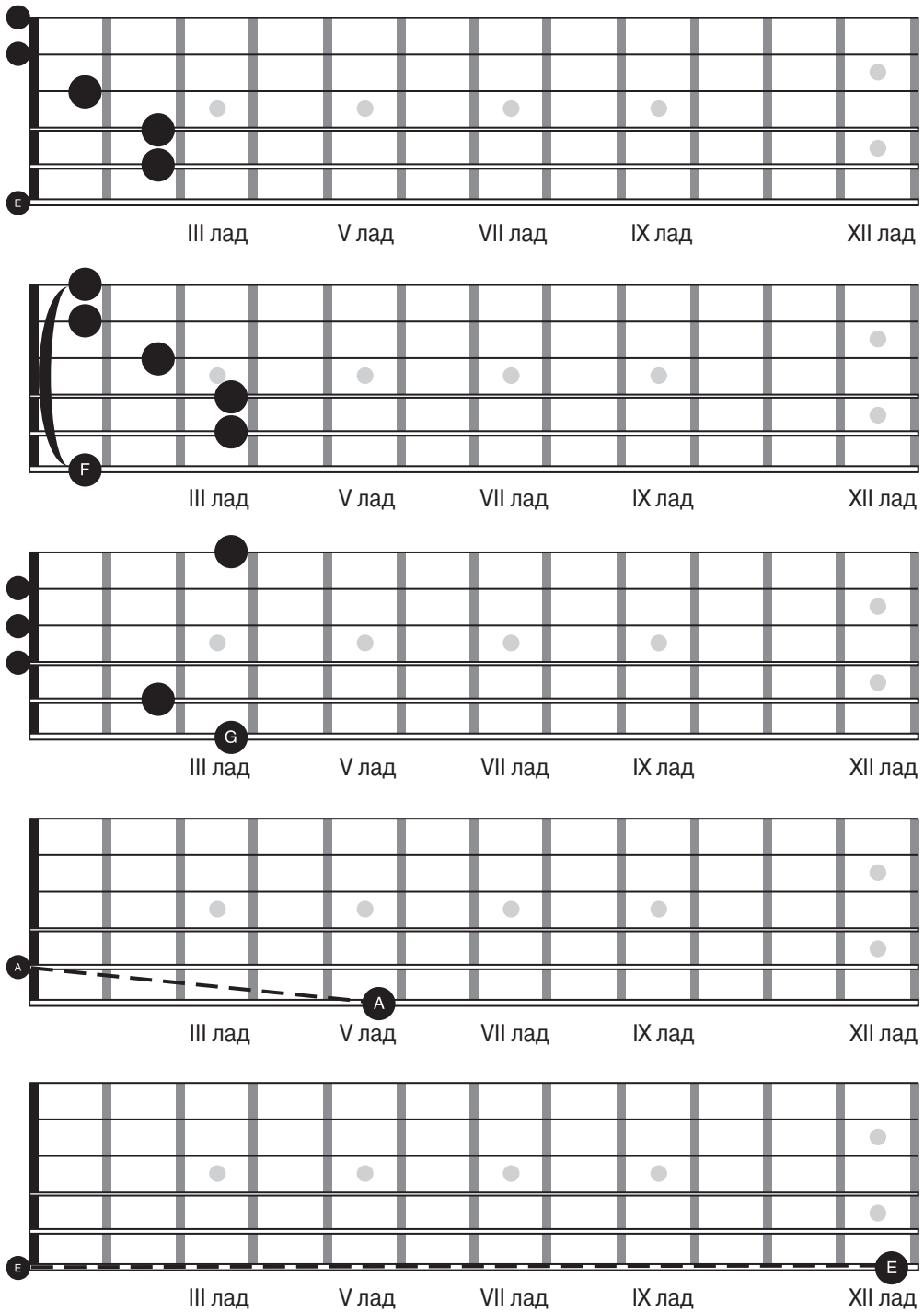


Рис. 2.2. Ассоциативные связи для нот, располагающихся на 6-й струне

- » V ладу соответствует нота *ля*, звучание которой совпадает со звучанием открытой 5-й струны; это обстоятельство используется для относительной настройки струн.
- » XII ладу соответствует нота *ми*, звучащая на октаву выше открытой 6-й струны. (На большинстве гитар XII лад обозначен двойным маркером.)

Вместо того чтобы механически исследовать весь гриф и пытаться запомнить, где располагается каждая отдельная нота, лучше ассоциировать ноты с чем-то, что вам уже известно, например с аккордовыми формами или нотами на других струнах. Попробуйте сыграть перечисленные выше пять нот в прямом и обратном порядке, опираясь на предложенные ассоциативные связи. Играя ноты, произносите вслух их названия, что будет дополнительно способствовать их закреплению в памяти.

На рис. 2.3 представлено расположение натуральных нот на 5-й струне.

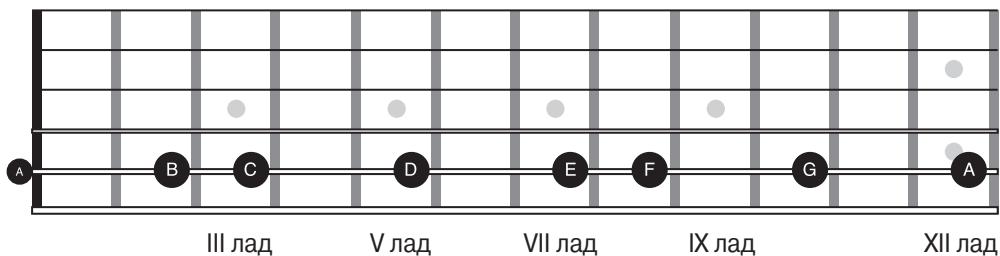


Рис. 2.3. Расположение нот на 5-й струне

Для запоминания нот, расположенных на 5-й струне, используйте тот же прием, что и в случае нот, берущихся на 6-й струне: ассоциируйте ноты с известными аккордами и нотами на других струнах в соответствии с нижеследующим описанием и рис. 2.4.

- » Открытой 5-й струне соответствует нота *ля*, являющаяся основным тоном аккорда А.
- » II ладу соответствует нота *си*, являющаяся основным тоном аккорда В7.
- » III ладу соответствует нота *до*, являющаяся основным тоном аккорда С.
- » V ладу соответствует нота *ре*, звучание которой совпадает со звучанием открытой 4-й струны; это обстоятельство используется для относительной настройки струн.
- » VII ладу соответствует нота *ми*, которая звучит на октаву выше открытой 6-й струны.
- » XII ладу соответствует нота *ля*, которая звучит на октаву выше открытой 5-й струны. (На большинстве гитар XII лад обозначен двойным маркером.)

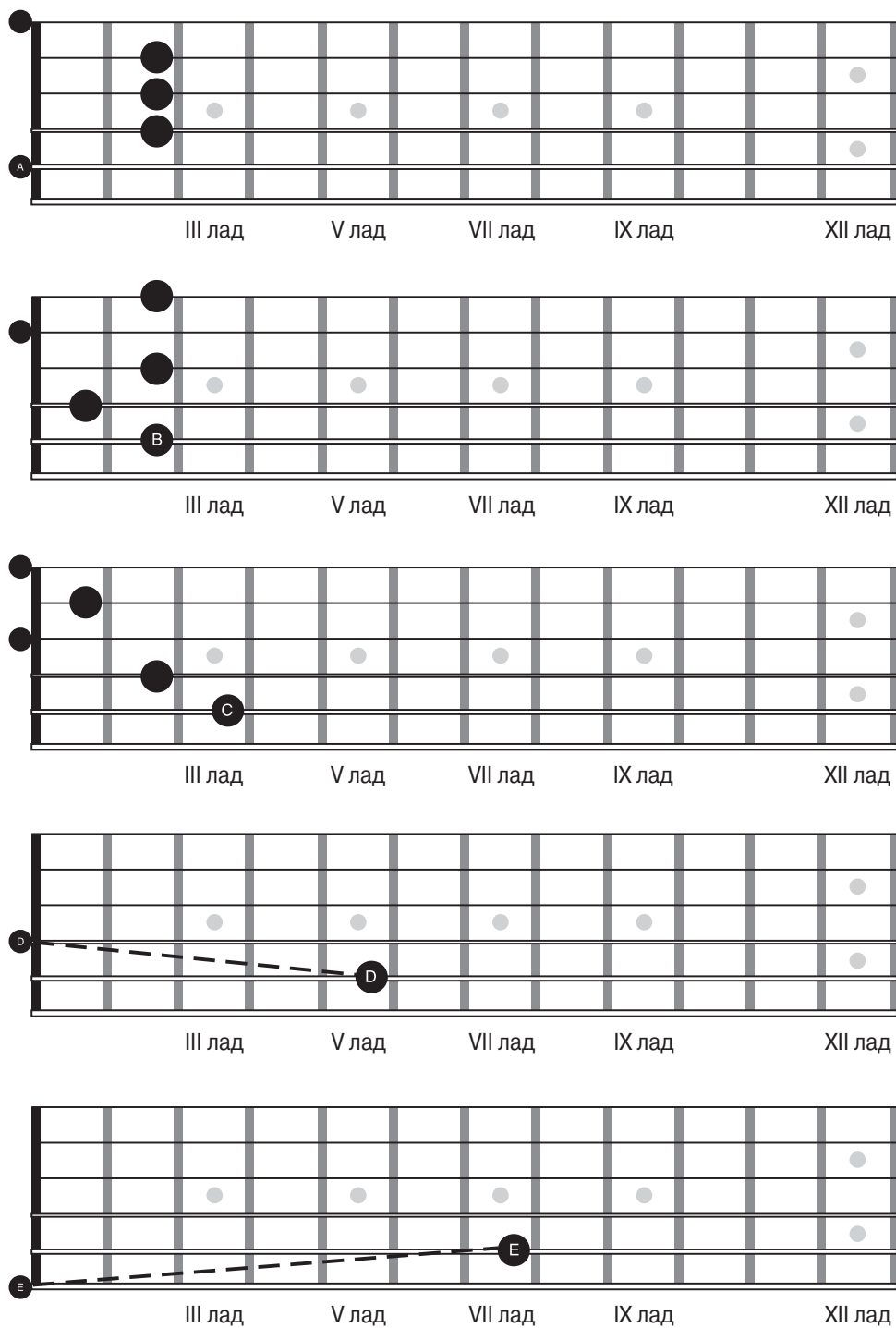


Рис. 2.4. Ассоциативные связи для нот, располагающихся на 5-й струне

## Перемещение по грифу с шагами в тон и полутон

Музыканты измеряют расстояние между звуками (нотами) с помощью интервалов величиной в тон и полутон. (Более подробно об интервалах речь пойдет в разделе “Измерение расстояний между звуками с помощью интервалов”.) *Полутон* — это наименьшее возможное расстояние между смежными нотами звукоряда. На гитаре полутону соответствует смещение по грифу на один лад. Два полтона образуют *целый тон* (или просто *тон*), которому соответствует смещение на два лада. Например, расстояние между нотами в каждой из пар *ми-фа* и *си-до* составляет полутон, а расстояние между смежными нотами в каждой из последовательностей нот *фа-соль-ля-си* и *до-ре-ми* — целый тон. Расстояние между каждой конкретной парой нот всегда остается одним и тем же независимо от того, в каком месте грифа вы их играете.

Расстояние между нотами *ми* и *фа*, а также нотами *си* и *до* всегда равно полутону. Расстояние между остальными смежными нотами звукоряда всегда составляет целый тон, поскольку между ними имеются промежуточные ноты (которым на фортепиано соответствуют черные клавиши), образующие полутоны, о чем пойдет речь в следующем разделе.

## Обозначение высоты промежуточных звуков: диезы и бемоли

Ноты, располагающиеся между натуральными нотами, обозначаются с помощью так называемых *знаков альтерации* — бемоля и диеза. Знаку *бемоль* (b) соответствует понижение высоты звука на полутон, тогда как знаку *диез* (#) — повышение высоты звука на полутон.

### ВЫБОР ЗНАКА АЛЬТЕРАЦИИ

Чтобы принять правильное решение относительно того, как обозначить промежуточный звук между двумя натуральными нотами (повысить одну из них на полутон или понизить другую на полутон), необходимо учитывать тональность музыкального произведения. Например, в случае тональности *ми мажор* звук, извлекаемый на II ладу струны E (*ми*), следует обозначить как F# (*фа-диез*). В этом случае гамма *ми мажор* будет выглядеть так: E-F#-G#-A-B-C#-D#, где все звуки гаммы обозначены разными буквами. Если бы мы обозначили вторую ноту гаммы как Gb (*соль-бемоль*), то в указанной последовательности отсутствовала бы буква F, а вместо нее оказались бы рядом две буквы G (E-Gb-G#). Поскольку первая нота у нас — E, вторая нота должна быть записана с помощью буквы F. Именно поэтому вторую ноту следует называть *фа-диез* (F#), а не *соль-бемоль* (Gb). В то же время в гамме *ре-бемоль мажор* (Db-Eb-F-Gb-Ab-Bb-C) тот же самый звук следует называть *соль-бемоль* (Gb), иначе в этом ряду рядом оказались бы две буквы F, а буква G вообще отсутствовала бы (Db-Eb-F-F#).

В качестве примера рассмотрим звук, находящийся между *фа* и *соль*, который можно считать либо звуком *фа-диез*, полученным повышением *фа* на полтона, либо звуком *соль-бемоль*, полученным понижением *соль* на полтона. Звуки *фа-диез* и *соль-бемоль* называются *энгармонически равными*, т.е. имеющими одинаковую высоту, несмотря на различие названий. Точно так же звук, находящийся между *соль* и *ля*, может называться либо *соль-диез*, либо *ля-бемоль*.

## Группирование нот

Чтобы запомнить остальные ноты, располагающиеся на 6-й и 5-й струнах, целесообразно разбить их на группы, о чем пойдет речь в следующих разделах. Группирование нот облегчает их запоминание в тех областях грифа, в которых ассоциирование нот со стандартными аккордами или открытыми струнами затруднительно.

Знакомясь с предлагаемыми ниже способами группирования нот, играйте все ноты каждой группы в прямой и обратной последовательности, произнося вслух их названия. Запомнив расположение всех натуральных нот, вы сможете легко заполнить промежутки между ними с помощью бемолей и диезов.

### А–В–С

Начнем с первых трех нот на 5-й струне: А–В–С (*ля–си–до*). Эту же группу нот с сохранением тех же расстояний между ними можно сыграть на 6-й струне в V позиции (рис. 2.5).

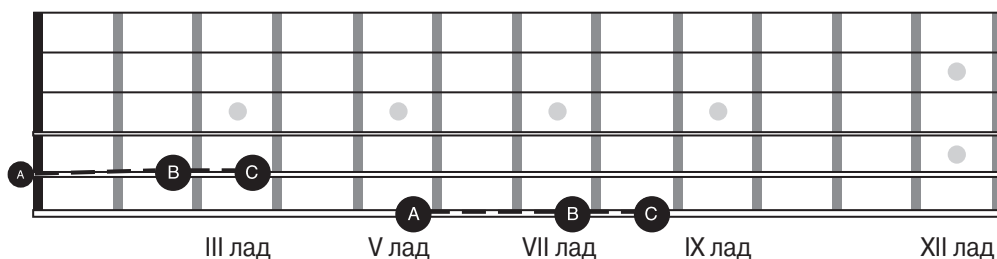


Рис. 2.5. Расположение группы нот *ля–си–до* на 6-й и 5-й струнах

Всякий раз, когда вы находите ноту *ля*, нота *си* расположена на целый тон выше, а ноты *си* и *до* всегда отстоят на полутон. Если вы запомнили расположение этих нот на 5-й струне между открытой позицией и III ладом, то легко определите, что на 6-й струне между V и VIII ладами находятся те же ноты.

### С–D–E

Аналогичным образом могут быть сгруппированы ноты С–D–E (*до–ре–ми*). В этом случае расстояние между смежными нотами всегда составляет целый

тон. На 5-й струне ноты этой группы берутся на ладах III, V и VII, а на 6-й — на ладах VIII, X и XII (рис. 2.6).

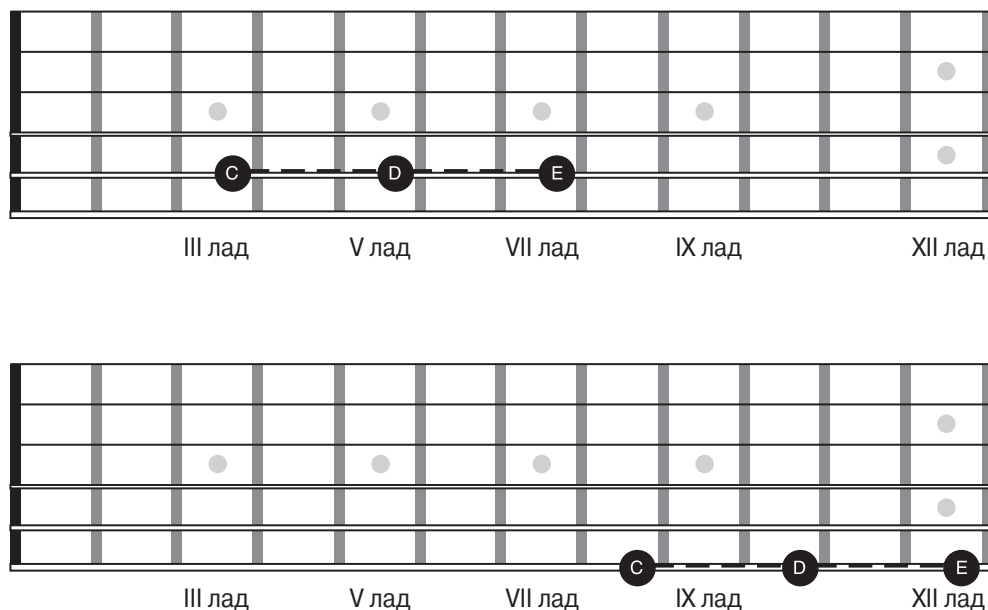


Рис. 2.6. Расположение группы нот до–ре–ми на 6-й и 5-й струнах

Всякий раз, когда вы играете ноту *до*, вы можете взять тоном выше ноту *ре*, а еще тоном выше — ноту *ми*. Точно так же, играя ноту *ми*, вы всегда можете взять тоном *ниже* ноту *ре*, а еще тоном ниже — ноту *до*.

### **E–F–G**

На 6-й и 5-й струнах могут быть сгруппированы также ноты E–F–G (*ми–фа–соль*). На 6-й струне эти ноты располагаются на участке от открытой позиции до III лада, а на 5-й — на ладах VII, VIII и X (рис. 2.7).

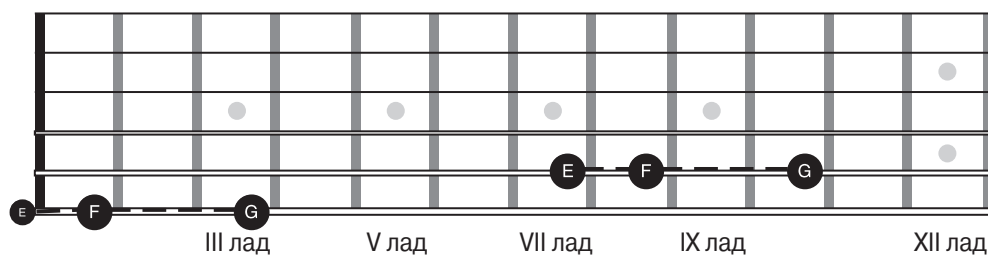


Рис. 2.7. Расположение группы нот ми–фа–соль на 6-й и 5-й струнах

Где бы вы ни нашли ноту *ми*, нота *фа* всегда располагается на полутон выше ее, а расстояние между нотами *фа* и *соль* всегда составляет целый тон.

## F–G–A

Наконец, можно сгруппировать ноты F–G–A (*фа–соль–ля*). В этом случае расстояние между смежными нотами всегда составляет целый тон. На 6-й струне эти ноты располагаются на ладах I, III и V, а на 5-й — на ладах VIII, X и XII (рис. 2.8).

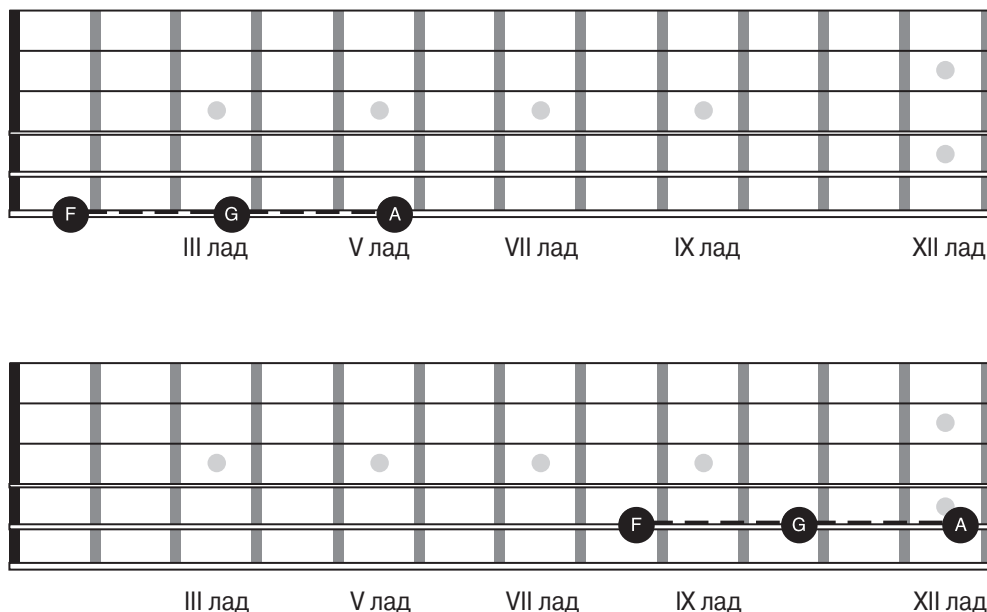


Рис. 2.8. Расположение группы нот *фа–соль–ля* на 6-й и 5-й струнах

Всякий раз, когда ваш указательный палец находится на ноте *фа*, вы можете дотянуться через целый тон *вверх* до ноты *соль* и еще через целый тон — до ноты *ля*. Точно так же всякий раз, когда ваш мизинец находится на ноте *ля*, вы можете дотянуться через целый тон *вниз* до ноты *соль*, а еще через целый тон — до ноты *фа*.

## Нахождение нот и исполнение октав

Рассмотренные в предыдущем разделе ноты, расположенные на 6-й и 5-й струнах, можно использовать для поиска и определения нот в любом месте грифа. Это достигается за счет использования октавных образцов. *Октава* — это интервал между двумя звуками, при котором частота одного из них в два раза больше или меньше частоты другого. Иными словами, это более низкая или более высокая разновидность того же звука. Можете считать, что октава — это тот же звук, но в другом *регистре*. Другое название октавы — *унисон*.



Октавы располагаются на грифе в соответствии с определенными закономерностями, которые удобно представлять графически в виде форм. Для взятия октав можно использовать различные аппликатурные формы, которые обсуждаются в последующих разделах.

В музыке термин *унисон* имеет двоякий смысл. Во-первых, он относится к звукам одинаковой высоты, извлекаемым на разных инструментах или разными голосами. Например, два гитариста, каждый из которых извлекает звук на открытой 6-й струне, играют в унисон. Во-вторых, этот термин может относиться к одноименным звукам, разделенным одной или несколькими октавами. Например, два гитариста, один из которых извлекает звук на открытой 6-й струне, а второй — на открытой 1-й струне (обе являются струнами E), также играют в унисон.

### Октавные формы для указательного пальца на 6-й и 5-й струнах

Первая из октавных форм, которую вам следует изучить, относится к 6-й и 5-й струнам. Поместите указательный палец на любом ладу одной из этих струн и дотянитесь другим пальцем через струну до расположенной выше октавы, сместив его относительно позиции указательного пальца на два лада вверх, как показано на рис. 2.9. Обратите внимание на то, что октавы можно брать от открытых струн.

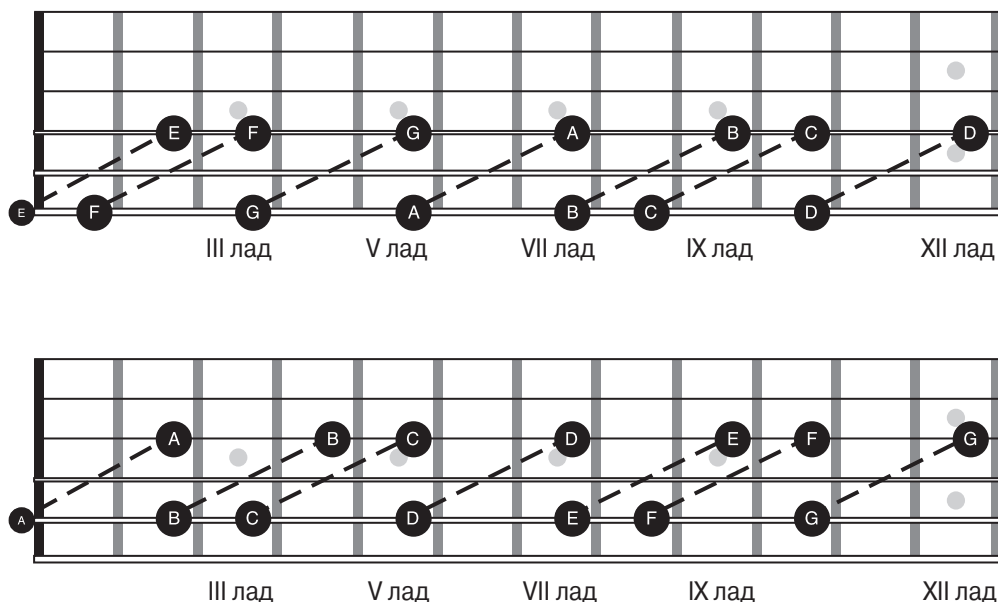


Рис. 2.9. Нахождение октав для нот, расположенных на 6-й и 5-й струнах

Эти октавы можно играть либо указательным и безымянным пальцами, либо указательным пальцем и мизинцем, в зависимости от того, какой способ для вас удобнее. Кроме того, у вас есть еще один выбор: ударять каждую из двух струн по отдельности, зашипывать обе струны вместе или извлекать звук боем, проводя пальцем (медиатором) одновременно по всем струнам и приглушая те из них, звучание которых нежелательно.

Обычно гитаристы предпочитают играть октавные формы на 6-й и 5-й струнах медиатором, ставя пальцы, зажимающие струны, под некоторым углом к плоскости грифа, чтобы они слегка касались других струн, которые не должны звучать. При этом приглушенные струны издадут перкуссионные (не имеющие определенной высоты) звуки. Именно такой манерой исполнения мелодий и соло октавами славился легендарный джазовый гитарист Уэс Монтгомери, добивавшийся мягкого, сочного звучания гитары, проводя по струнам подушечкой большого пальца правой руки. Эту технику можно услышать в его песне “Bumping’ on Sunset”. Такие же октавные формы Джими Хендрикс играл в своих песнях “Fire” и “Third Stone from the Sun” медиатором, используя эффект дисторшн.



Техника исполнения октавных форм демонстрируется в видеоклипе № 1.

[go.dialektika.com/  
GuitarThFD\\_v01](http://go.dialektika.com/GuitarThFD_v01)

Для определения нот, располагающихся на 4-й или 3-й струне, можно использовать октавные формы, возвращающие вас к нотам, которые вы запомнили на 6-й или 5-й струне.

## **Октавные формы для указательного пальца на 4-й и 3-й струнах**

Вы также можете играть октавные формы, ставя указательный палец на какой-либо лад 4-й или 3-й струны и дотягиваясь другим пальцем до октавы на 2-й или 1-й струне, однако сами формы в этом случае несколько отличаются от тех, которые ранее рассматривались для 6-й и 5-й струн. Из-за особенностей настройки 2-й струны (она настраивается по IV ладу 3-й струны, тогда как каждая из остальных струн настраивается по V ладу предшествующей струны) для взятия октавы следует сместиться относительно позиции указательного пальца на три лада вверх, как показано на рис. 2.10. Обратите внимание на то, что октавы можно брать от открытых струн.

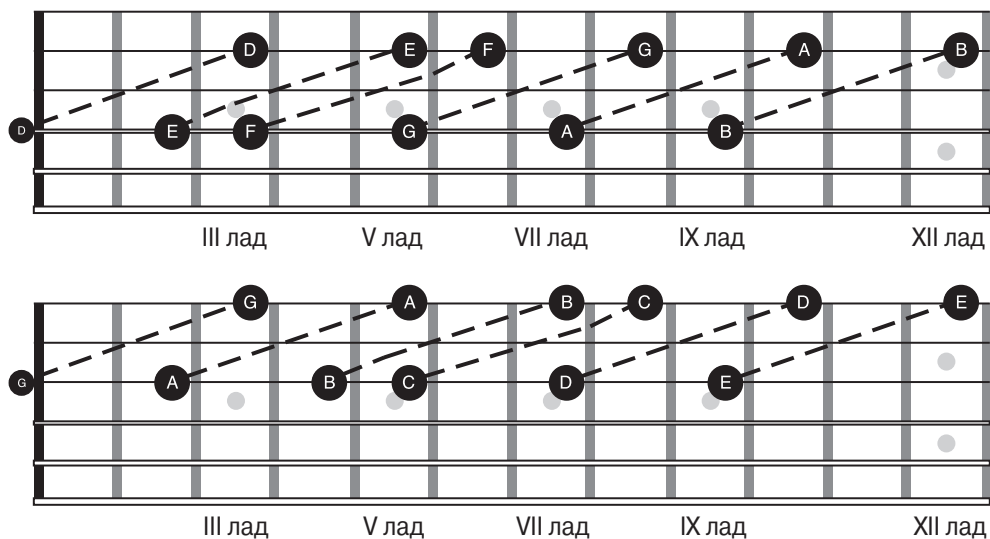


Рис. 2.10. Нахождение октав для нот, расположенных на 4-й и 3-й струнах

Для определения нот, расположенных на 2-й или 1-й струне, можно использовать октавные формы, возвращающие вас к нотам, которые вы запомнили на 4-й или 3-й струне и далее на 6-й или 5-й струне. Однако не забывайте, что как 1-я, так и 6-я струна — это струны Е, и поэтому они идентичны в смысле расположения нот.

## Октавные формы, берущиеся через две струны

Другой тип октавных форм, менее распространенный, но столь же полезный, относится к октавам, которые берутся через две струны и с противоположным по сравнению с ранее рассмотренными случаями направлением смещения. Эти октавы можно играть, ставя указательный палец на 1-ю или 2-ю струну и беря октаву безымянным пальцем или мизинцем на 4-й или 5-й струне (рис. 2.11). Заметьте, что октавы можно брать от открытых струн.

## Повторение октав после XII лада

В предыдущих разделах были охвачены ноты, располагающиеся вплоть до XII лада, но что насчет области грифа за пределами XII лада? К счастью для вашей памяти, все сказанное ранее о расположении нот и расстояниях на грифе между ними остается в силе и для этой области. Маркеры ладов повторяются, начиная с XII лада, и, чтобы подчеркнуть это, его обозначают двойной меткой. Струнам 6 и 5, зажатым на XII ладу, соответствуют те же ноты *ми* (Е) и *ля* (А), что и открытым струнам. Точно так же, как первому маркеру на грифе соответствует нота *соль* (G) на 6-й струне, первому маркеру за XII ладом соответствует

та же нота, но октавой выше. На 5-й струне первым маркером в обеих позициях соответствует нота до (С). Как показано на рис. 2.12, вид гитарного грифа до XII лада полностью повторяется от XII до XXIV лада, хотя на вашей гитаре такого количества ладов может и не быть. На рисунке номера ладов обозначены римскими цифрами.

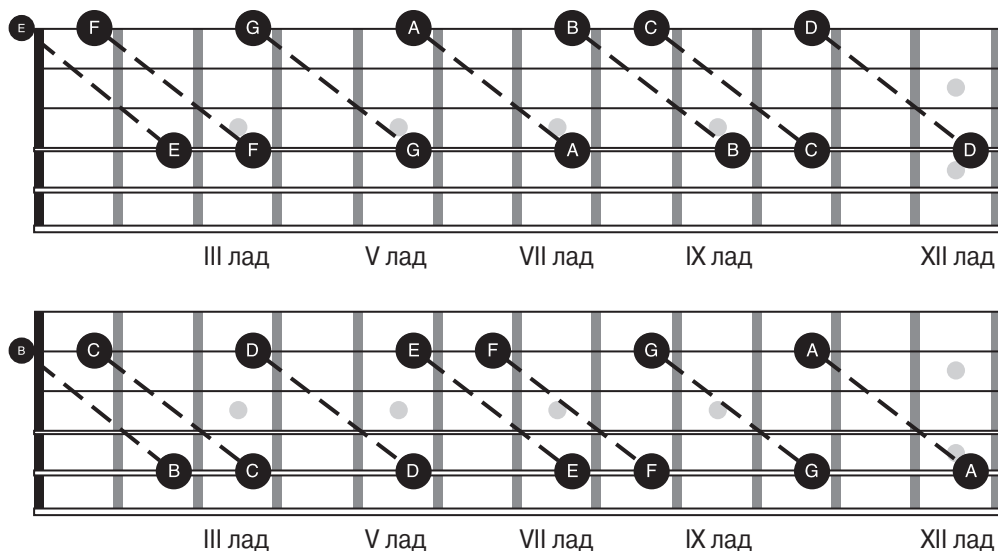


Рис. 2.11. Октавные ноты, разделенные двумя струнами

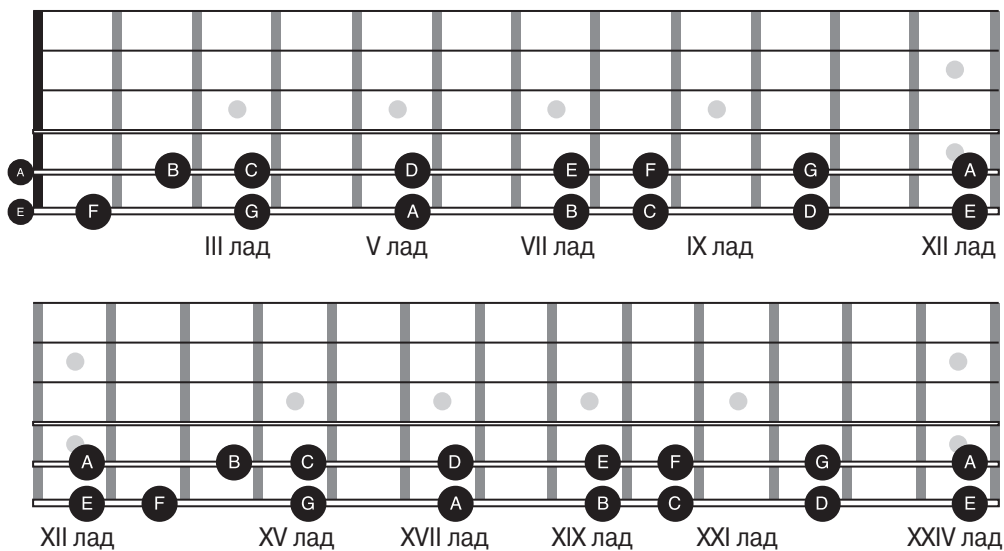


Рис. 2.12. Расположение нот на участках от начала грифа до XII лада и от XII до XXIV лада



СОВЕТ

После того как вы научитесь определять любую ноту на грифе, используя различные октавные формы для возврата к известной вам ноте на 6-й или 5-й струне, рекомендую проделать упражнение следующего типа. Возьмите любую ноту и найдите все места на грифе, которым соответствует эта же нота. Например, выясните, сколько разных нот *ми* вы можете сыграть.

Октавные формы используются не только для нахождения нот на грифе, но и в реальной исполнительской практике. Ниже приведен ряд песен (с указанием исполнителей), в гитарных партиях которых используются октавы.

“All the Small Things”, группа Blink 182

“In and Out of Love”, группа Bon Jovi

“Kashmir”, группа Led Zeppelin

“Killing in the Name”, группа Rage Against the Machine

Ниже приведены примеры песен, в которых октавы используются в басовых партиях, иногда поддерживаемых гитарами.

“Higher Ground”, группа Red Hot Chili Peppers

“Immigrant Song”, группа Led Zeppelin

“Miss You”, группа The Rolling Stones

“My Sharona”, группа The Knack

## Измерение расстояний между звуками с помощью интервалов

Подобно тому как строители измеряют приборами расстояния между различными точками на местности, гитаристы используют *интервалы* для определения расстояний между звуками. Нижний звук интервала называется *основой*, или *основным тоном*, верхний — *вершиной*. Интервалы играют очень важную роль, поскольку используются для построения гамм и аккордов (чему посвящена остальная часть книги).

В качестве измерительной линейки в музыке используется *мажорная гамма*. Она состоит из семи звуков, разделенных интервалами — *цельми тонами* и *полутонами*. Вот как выглядит формула мажорной гаммы:

T–T–П–T–T–T–П

Здесь буква “Т” означает “тон”, а буква “П” — “полутон”. С помощью этой формулы можно построить мажорную гамму от любой ноты. На рис. 2.13 показано, как выглядит мажорная гамма от ноты *соль* (G).

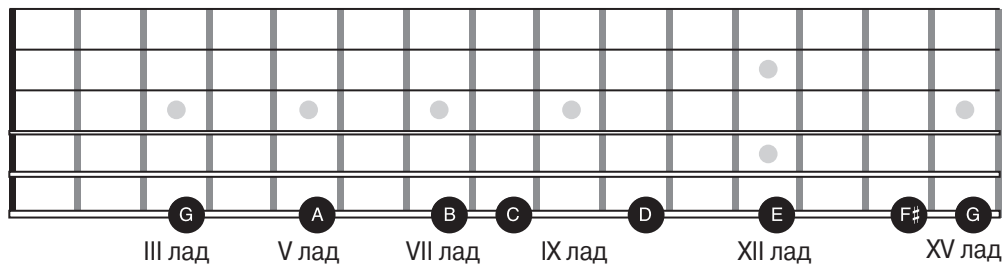


Рис. 2.13. Мажорная гамма, начинающаяся от ноты *соль* (G)

**Примечание:** прежде чем рассматривать отдельные виды интервалов, анализировать их величину и исследовать, как все это выглядит на грифе, вам следует ознакомиться с образцами расположения нот мажорной гаммы в различных позициях (рис. 2.14). От вас не требуется уже сейчас заучивать эти схемы на память. Они приведены здесь лишь для того, чтобы на них можно было сослаться в остальной части раздела. (Более подробно об использовании различных образцов мажорных гамм рассказывается в главе 12.)

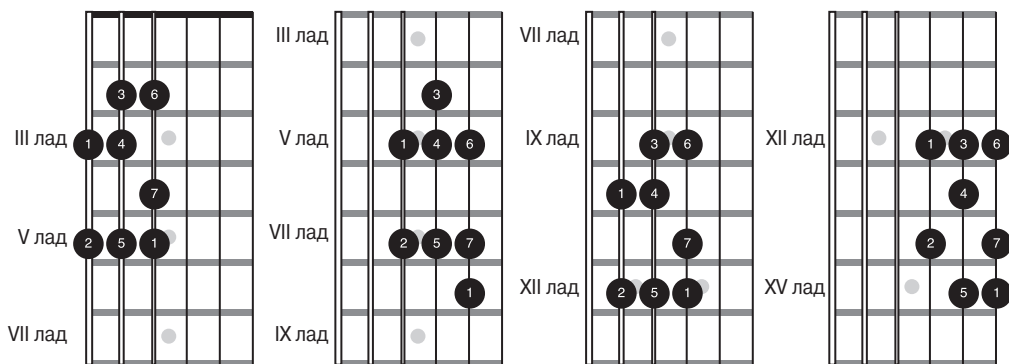


Рис. 2.14. Гамма *соль* мажор в четырех позициях

## Играем интервалы от прима до септимы

Интервалы, величина которых не превышает октаву, называют *простыми*. Количественной характеристикой интервала является число содержащихся в нем ступеней; это число используют для сокращенного обозначения интервала. Интервалам от I ступени мажорной гаммы до каждой из ее ступеней (включая ступень I) в пределах октавы соответствуют следующие названия и сокращенные обозначения: *прима* (1), *секунда* (2), *терция* (3), *кварта* (4), *квинта* (5),

*секста* (6), *септима* (7), *октава* (8). Заметьте, что в интервале *прима* вершина и основание равны по высоте, и поэтому он содержит лишь одну ступень. Интервалы имеют также качественную характеристику, выражаемую числом тонов и полутонов, содержащихся в интервале. Качественные характеристики простых интервалов и соответствующие им смещения на грифе гитары, отсчитанные от позиции I ступени мажорной гаммы, приведены ниже.

- » **Секунда** — один тон. Смещение вверх на два лада.
- » **Терция** — два тона. Переход на следующую струну и смещение вниз на один лад.
- » **Кварта** — два с половиной тона. Переход на тот же лад следующей струны.
- » **Квинта** — три с половиной тона. Переход на следующую струну и смещение вверх на два лада.
- » **Секста** — четыре с половиной тона. Переход через струну и смещение вниз на один лад.
- » **Септима** — пять с половиной тонов. Переход через струну и смещение вверх на один лад. (Септима не хватает полутона до октавы.)
- » **Октава** — шесть тонов. Переход через струну и смещение вверх на два лада.

Всякий раз, когда вы играете интервал, переходя с 3-й струны на 2-ю, вам нужно смещаться вверх на один дополнительный лад, поскольку 2-я струна настраивается относительно предыдущей на полтона ниже, чем другие. Например, обычно для взятия терции требуется перейти на следующую более высокую струну и сместиться вниз на один лад, тогда как в случае взятия терции при переходе с 3-й струны на 2-ю лад остается прежним. Точно так же кварта берется на том же ладу следующей более высокой струны, но в случае перехода с 3-й струны на 2-ю требуется дополнительное смещение вверх на один лад. С аналогичной ситуацией вы уже сталкивались в разделе, посвященном октавам, когда такое же дополнительное смещение требовалось при переходе с 4-й струны на 2-ю или с 3-й на 1-ю. Если двигаться в направлении от 6-й струны к 1-й, то все изменения происходят на 2-й струне, требующей учета дополнительного лада. Поскольку 1-я струна настраивается по 2-й струне аналогично тому, как настраиваются струны с 6-й по 3-ю, для взятия интервалов на 2-й и 1-й струнах применимы обычные правила.

В следующих разделах мы подробно рассмотрим интервалы, встречающиеся в гитарных партиях.

## Терции

Гитаристы часто играют так называемые *гармонические интервалы*, представляющие собой обычные интервалы, ноты которых извлекают одновременно для создания гармонии. Распространенным типом гармонических интервалов являются *терции*.



go.dialektika.com/  
GuitarThFD\_v02

Чтобы попрактиковаться в исполнении терций, сыграйте одновременно I и III ступени гаммы, а затем играйте восходящую или нисходящую гамму группами из двух нот, образующих терцию. Это можно исполнить в пяти различных позициях в соответствии с табулатурами, приведенными на рис. 2.15. Просмотрите также видеоклип № 2.

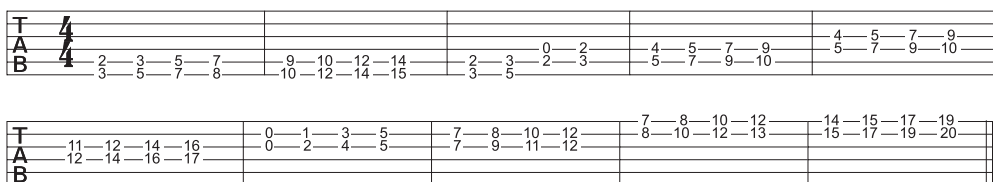


Рис. 2.15. Исполнение гаммы соль мажор гармоническими терциями

На рис. 2.15 и в видеоклипе представлены только пять образцов гаммы *соль мажор*. Вы сможете сыграть терциями мажорную гамму в любой другой тональности, начав с другого лада и используя те же самые формы интервалов. Например, чтобы сыграть гамму *ля мажор* терциями, возьмите основание терции — ноту *ля* (А), зажав 6-ю струну на V ладу.

Гитарные партии, исполняемые терциями, звучат во многих песнях. Одним из лучших примеров такого рода может служить вступление к песне “Brown Eyed Girl” Ван Моррисона. Гитарист здесь играет терциями гамму *соль мажор* поверх аккорда G и гамму *до мажор* поверх аккорда C. Вот еще несколько примеров песен, исполняемых терциями.

- “Heaven”, Los Lonely Boys
- “La Bamba”, группа Los Lobos
- “My Best Friend’s Girlfriend”, группа The Cars
- “Proud Mary”, группа Creedence Clearwater Revival
- “Rhiannon”, группа Fleetwood Mac
- “To Be with You”, группа Mr. Big
- “Twist and Shout”, группа The Beatles
- “Walk on the Wild Side”, Лу Рид (бас)
- “When the Sun Goes Down”, Кенни Чесни



## Сексты (или обращенные терции)

Иногда гитаристы обращают терции, перенося их основание (основной тон) на октаву вверх. То, что раньше было интервалом I–III, становится интервалом III–I. Этот процесс называется *обращением* интервала. Например, интервал G–B обращается в интервал B–G. На рис. 2.16 показаны два примера обращения терции G–B.

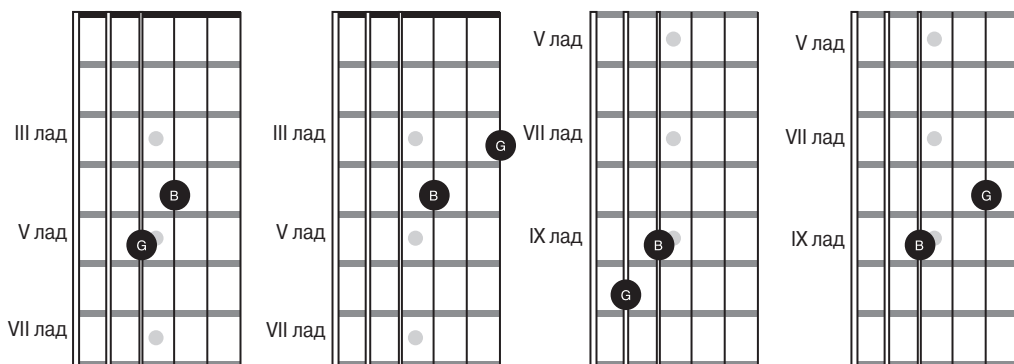


Рис. 2.16. Обращенные терции

В случае интервалов отсчет ступеней всегда ведется от основания к вершине. Так, обращенные терции чаще называют *секстами*. Интервал G–B охватывает три ступени гаммы (G–A–B, 1–2–3), поэтому его называют терцией. С другой стороны, интервал B–G охватывает шесть ступеней (B–C–D–E–F#–G, 1–2–3–4–5–6), поэтому его называют секстой.

Вы сможете сыграть секстами целую гамму в двух позициях, используя табулатуры, представленные на рис. 2.17. Поскольку вам необходимо, чтобы звучали только ноты, указанные в табулатурах, а все остальные струны не звучали, и поскольку нужные вам ноты берутся не на соседних струнах, следует либо зажимать одновременно обе струны, либо применять технику глушения струн, которые не должны звучать (как вы это делали, когда играли октавные формы).

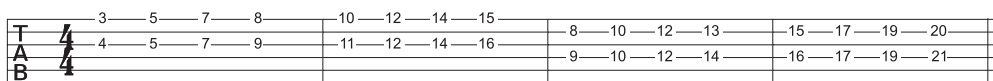


Рис. 2.17. Исполнение гаммы соль мажор гармоническими секстами

С точки зрения гармонии, когда вы играете сексты, вы слышите тоники и терции, но с формальной точки зрения расстояние по высоте между нотами в каждой паре равно сексте.

Сексты используются на протяжении всей песни “Brown Eyed Girl” Ван Моррисона, но в качестве аналогичного примера можно было бы привести множество других песен в различных тональностях, в которых также используются сексты.

- “The Ballad of John and Yoko”, группа The Beatles
- “Finish What You Started”, группа Van Halen
- “Have You Ever Really Loved a Woman?”, Брайан Адамс
- “Patience”, группа Guns N’ Roses
- “Wanted Dead or Alive”, группа Bon Jovi
- “Your Body Is a Wonderland”, Джон Майер
- “Your Smiling Face”, Джеймс Тейлор

### Квинты

В наши дни из всех типов гармонических интервалов наибольшей популярностью среди гитаристов пользуется *квинта*. Дело в том, что тоника и V ступень образуют так называемый *пауэр-аккорд*, или *квинтаккорд*, встречающийся практически в любой рок-песне, записанной с эффектами перегруза. Вспомните хотя бы вступления таких песен, как “Rock You Like a Hurricane” группы Scorpions, “Hit Me with Your Best Shot” Пэт Бенатар или любую из песен групп Black Sabbath, Nirvana, Kiss или Ramones. (Строго говоря, квинтаккорд вовсе не является аккордом, поскольку аккорд должен состоять по крайней мере из трех звуков; более подробно о строении аккордов речь пойдет в главе 3).

На диаграммах аккордов квинта обозначается как G5, A5 и т.д. На рис. 2.18 представлена гамма *соль мажор*, исполняемая в двух позициях. Обратите внимание на то, что квинта на VII ступени гаммы отличается от всех остальных. В этой гамме она естественным образом оказывается пониженной на полутон и поэтому называется *уменьшенной квинтой* (более подробно об этом говорится в разделе “Заполнение промежутков диезами и бемолями”).

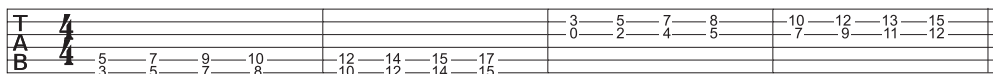


Рис. 2.18. Квинты в гамме соль мажор

### Кварты (или обращенные квинты)

Иногда гитаристы обращают квинты, перенося их основание на октаву вверх, в результате чего оно становится вершиной нового интервала. Например, интервал G–D превращается при этом в интервал D–G. Два соответствующих примера представлены на рис. 2.19.

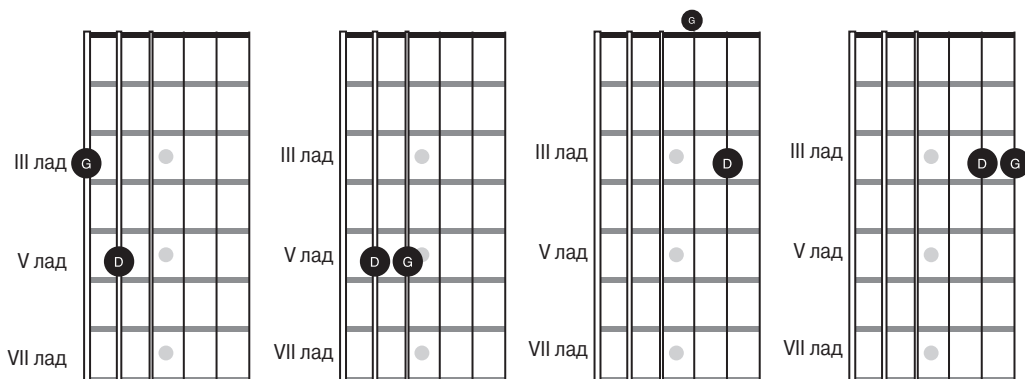


Рис. 2.19. Обращенные квинты

Обращенные квинты обычно называют *квартами* по той же причине, по которой обращенные терции называют секстами. Звук *ре* (D) по отношению к звуку *соль* (G) — V ступень (G–A–B–C–D), тогда как звук *соль* по отношению к звуку *ре* — IV ступень (D–E–F#–G).

Вы сможете сыграть гамму *соль мажор* квартами, руководствуясь табулатурой, приведенной на рис. 2.20.

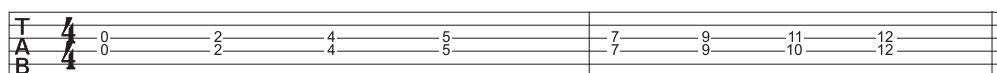


Рис. 2.20. Играем кварты

С точки зрения гармонии, когда вы играете кварты, вы слышите верхнюю ноту как тонику, а нижнюю — как квинту, но с формальной точки зрения расстояние по высоте между нотами в каждой паре равно кварте.

Наиболее известным примером использования кварт является песня “Smoke on the Water” группы Deep Purple: во вступительном риффе гитарист играет кварты в тональности *соль минор*. В качестве других примеров можно назвать песни “Money for Nothing” группы Dire Straits и “Wish You Were Here” группы Pink Floyd.

## Заполнение промежутков диэзами и бемолями

Как и в случае промежутков между натуральными нотами, промежутки между интервалами заполняются с применением диэзов и бемолей. Например, расстояние между I и II ступенями мажорной гаммы составляет целый тон, а это означает, что между ними находится еще один звук. Соответствующий интервал называется *малой секундой* (b2), поскольку в нем один полутон, а не два, как в секунде. Ниже приведен перечень остальных пониженных интервалов, которые встречаются между ступенями мажорной гаммы.

- » **Малая терция (♭3).** Промежуточный между секундой и терцией.
- » **Уменьшенная квинта (♭5).** Промежуточный между квартой и квинтой.
- » **Малая секста (♭6).** Промежуточный между квинтой и секстой.
- » **Малая септима (♭7).** Промежуточный между секстой и септимой.

На рис. 2.21 расположение пониженных интервалов на грифе обозначено черными кружками.

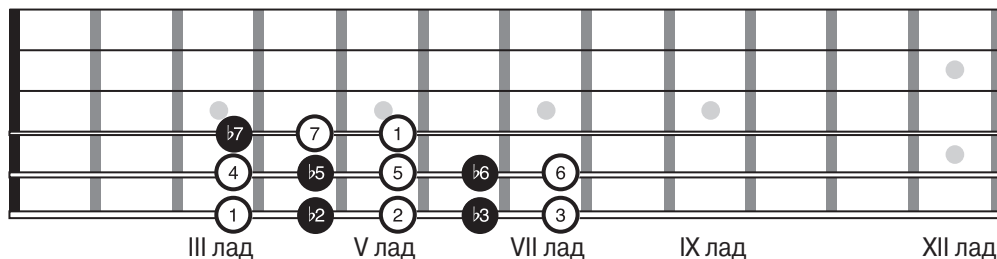


Рис. 2.21. Пониженные интервалы

Играя гамму в виде терций, вы могли заметить, что одни из них на полутон меньше других. Например, в гамме *соль мажор* интервал от *соль* к *си* (G–A–B) содержит два целых тона, тогда как интервал от *ля* к *до* (A–B–C) — полтора тона. В музыке интервал от *соль* к *си* — большой, тогда как интервал от *ля* к *до* — малый, и именно поэтому соответствующие терции называют *большой* и *малой*.

Обратите внимание на то, что в мажорной гамме, исполняемой терциями (см. рис. 2.15), большие терции образуются на трех ступенях, а малые — на четырех. Более точно порядок следования терций можно описать с помощью следующей формулы: *большая–малая–малая–большая–большая–малая–малая*. На всех ступенях, кроме последней, образуется так называемая *чистая квинта*. На последней ступени образуется уменьшенная квинта.

## КАЧЕСТВО ИНТЕРВАЛОВ

Измерение интервалов по количеству содержащихся в них ступеней определяет название интервала, например терция, квинта, секста и т.д., тогда как измерение по количеству полутонов определяет различные виды интервалов одного названия, т.е. их *качество*. Ниже перечислены пять наиболее распространенных видов интервалов, используемых в музыке.

- **Чистые (сокр. — ч.).** К чистым интервалам относятся прима, октава, а также квинта и кварта в том виде, в каком они образуются от I ступени мажорной гаммы.
- **Большие (сокр. — б.).** Большими бывают секунды, терции, сексты и септимы.
- **Малые (сокр. — м.).** Малыми бывают секунды, терции, сексты и септимы.
- **Увеличенные (сокр. — ув.).** При увеличении чистого или большого интервала на один полутон образуется увеличенный интервал. Например, интервал *соль-до* — это кварта, а интервал *соль-до-диез* — это увеличенная кварта (ув. 4 или #4).
- **Уменьшенные (сокр. — ум.).** При уменьшении чистого или малого интервала на один полутон образуется уменьшенный интервал. Например, интервал *соль-ре* — это квинта, а интервал *соль-ре-бемоль* — это уменьшенная квинта (ум. 5 или b5). Интервал *соль-си-бемоль* — это малая терция, а интервал *соль-си дубль-бемоль* — это уменьшенная терция (ум. 3 или bb3).

При уменьшении интервала, который уже является пониженным, как, например, малая терция, образуется дважды пониженный интервал, который называется уменьшенным. Что здесь может немного сбивать с толку, так это то, что понижение малого интервала просто переводит его в другой интервал — секунду, если речь идет о малой терции (звук *си дубль-бемоль* энгармонически равен звуку *ля*). Возможно, вы думаете, что пониженный большой интервал также считается уменьшенным? А вот и нет! При понижении большого интервала образуется малый интервал.