

Оглавление

Введение	19
Часть I. Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла	25
Глава 1. Прошу любить и жаловать: рок-гитара	27
Глава 2. Возьмите ее в руки	43
Глава 3. Верный спутник: усилитель	57
Часть II. Основы игры на рок-гитаре	81
Глава 4. Левая рука: аккорды	83
Глава 5. Техника игры правой рукой на ритм-гитаре	99
Глава 6. Основы игры на соло-гитаре	121
Глава 7. Мастерство риффа	143
Часть III. Идем дальше: настоящий рок-н-ролл	155
Глава 8. Игра в верхней части грифа	157
Глава 9. Оживим исполнение: когда поет гитара	175
Часть IV. Освоение основных стилей рок-музыки	187
Глава 10. Рок-н-ролл: вспомним, как все начиналось	189
Глава 11. Золотой век классического рока	205
Глава 12. Хеви-метал	229
Глава 13. Прогрессивный рок и джаз-рок	245
Часть V. Повседневные заботы	265
Глава 14. Предел мечтаний: весь комплект в сборе	267
Глава 15. Немыслимые звуки: эффекты	283
Глава 16. Уход за электрогитарой	305
Часть VI. Великолепные десятки	327
Глава 17. Десять выдающихся рок-гитаристов	329
Глава 18. Десять уникальных рок-альбомов	333
Глава 19. Десять легендарных рок-гитар	337
Приложение. Содержимое аудиокурса	341
Предметный указатель	349

Содержание

Предисловие	18
Введение	19
Часть I. Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла	25
Глава 1. Прошу любить и жаловать: рок-гитара	27
Чем рок-гитара отличается от акустической... (нет, не только громкостью!)	27
Окраска, или тембр звука	28
Сигнал	29
Искажение и задержка	29
Ах да, и громкость тоже...	30
Это стоит послушать	31
Основы основ: неразлучная троица	32
Электрогитара	32
Усилитель	36
Эффекты	37
Немного о том, как образуется звук электрогитары	38
Вибрация струн и высота звука	38
Натяжение и длина	39
Руки	40
Звукосниматели и усилители	40
Гитарные аксессуары	41
Медиаторы	41
Плечевые ремни	42
Кабели	42
Камертоны	42
Глава 2. Возьмите ее в руки	43
Держи ее крепче, парень	43
Позиция для игры сидя	44
Позиция для игры стоя	45
Постановка левой руки	46
Техника прижатия струн	46
Необходимое усилие	47
Постановка правой руки и извлечение звука	47
Игра медиатором	48
Игра пальцами	49

На настройку становись: электронные камертоны	50
Что такое электронный камертон	50
Как он работает	50
Запись музыки: ничего страшного	51
Чтение аппликатурных сеток	52
Чтение ритмических рисунков	53
Чтение табулатур	54
Ближе к делу: берем аккорд	54
Взятие аккорда левой рукой	55
Извлечение звука правой рукой	55
Глава 3. Верный спутник: усилитель	57
Принципы работы усилителя	58
Пройдемся по сигнальной цепи	58
Предусилитель	59
Управление тоном	60
Эффекты	60
Усилитель мощности	61
Краткая экскурсия по усилителю	62
Собирая все вместе: корпус	62
Все под контролем: панель управления	63
Входные разъемы каналов	63
Органы управления предусилителем и усилителем мощности	64
Регулятор уровня канала Gain (Drive)	64
Регулятор уровня основного сигнала Volume (Master volume)	65
Переключатель повышенного выходного уровня Boost	65
Органы управления тоном (эквалайзер)	65
Регулятор Bass	66
Регулятор Middle (Midrange)	66
Регулятор Treble	66
Регулятор Presence	66
Переключатель Bright	66
Встроенные эффекты усилителя	66
Регулятор Reverb	67
Регулятор Tremolo	67
Регуляторы эффекта Chorus	68
Добро пожаловать на выход!	68
Выход динамиков (Speaker)	68
Выход наушников (Headphone)	69
Прямой выход (Direct)	69
Посыл/возврат петли эффектов	69
Вход усилителя мощности	70

Остальные выходы	70
Да будет звук: динамики	71
Подключение усилителя	72
Безопасность — прежде всего	72
Делай раз, делай два: шесть операций подключения и отключения	72
Настройка звука	74
Настройка регуляторов	74
Чистый звук	75
Перегруженный звук	75
Переключение каналов	76
Как быть, если у вас нет усилителя	77
Подключение к домашнему стереоприемнику или магнитофону	77
Портативные усилители для наушников	78
Несколько слов в заключение	79
Часть II. Основы игры на рок-гитаре	81
Глава 4. Левая рука: аккорды	83
Ща начнем лабать аккорды	83
Исполнение аккордов в открытой позиции	84
Добавим мощности: универсальные аккорды	86
Едем вверх по грифу: универсальные аккорды в позициях	87
Добавьте мощности	88
Возьмемся за баррэ	89
Немного о технике баррэ	90
Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда <i>ми мажор</i>	91
Исполнение аккордов в аппликатуре <i>ми мажора</i> в позициях	92
Баррэ в аппликатурах Em, E7, Em7 и E7sus	92
Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда <i>ля мажор</i>	95
Исполнение аккордов в аппликатуре <i>ля мажора</i> в позициях	97
Баррэ в аппликатурах Am, A7, Am7, A7sus и Amaj7	97
Глава 5. Техника игры правой рукой на ритм-гитаре	99
Звукоизвлечение аккордов	99
Звукоизвлечение нисходящим ударом	100
Звукоизвлечение восьмыми нотами	100
Запись музыки с использованием восьмых нот	101
Звукоизвлечение восходящим ударом	101
Чередование нисходящих и восходящих ударов	102
Комбинированный пример	103
Звукоизвлечение шестнадцатыми нотами	103
Запись музыки с использованием шестнадцатых нот	104
Звукоизвлечение в шаффл-ритме	104

Исполнение аккордов и отдельных нот	106
Техника “бас-аккорд”	106
Чередование баса и аккорда	106
Модифицированная линия баса	107
То споткнемся, то запнемся: синкопированный ритм	108
Обозначение синкопы: точки и лиги	109
Исполнение синкопированных ритмов	109
Дайте левой руке отдохнуть	111
Глушение струн левой рукой	111
Использование мьюта для синкопизации	111
Угнетающая правая рука	112
Глушение струн правой рукой	112
Аккорды — на выход: синхронные движения левой и правой рукой	113
Разомнем пальцы	114
Краткий обзор ритмических рисунков	116
Простой бит	117
Половинный бит	117
Счетверенный бит	118
Галоп хеви-метал	118
Регги	119
Триольный ритм	119
Глава 6. Основы игры на соло-гитаре	121
Примерим майку лидера	121
Несколько слов о медиаторе	123
Проблема атаки	124
Звукоизвлечение нисходящим и восходящим ударами	
при игре на соло-гитаре	124
Игра отдельными нотами	124
Техника игры отдельными нотами	125
Чередующееся звукоизвлечение	127
Исполнение мелодий при переходе со струны на струну	127
Гаммы	128
Исполнение мажорных гамм	128
Минорная гамма	129
Скачки	130
Комбинирование гамм и скачков	130
Начнем с низов: мелодии на басовых струнах	130
Взбираясь все выше: мелодии на тонких струнах	131
Игра в позициях	132
Открытая позиция	132
Позиции	133

Играем риффы в нижнем регистре	134
Упростим себе жизнь: пентатоническая гамма	135
Три способа исполнения мелодий, основанных на пентатонической гамме	136
Пентатоника в мажоре	137
Пентатоника в миноре	138
Пентатоника в блюзе	138
Техника импровизации в сольных партиях	140
Несколько слов в заключение	141
Глава 7. Мастерство риффа	143
Основные риффы	144
Риффы целыми и половинными нотами	144
Риффы восьмыми и четвертными нотами	144
Риффы шестнадцатыми нотами	147
Синкопизация восьмыми нотами	148
Две ноты лучше, чем одна: игра дабл-стопами	150
Объединение однонотных риффов и аккордов	151
Выбор собственного стиля	153
Часть III. Идем дальше: настоящий рок-н-ролл	155
Глава 8. Игра в верхней части грифа	157
За границей открытой позиции: поднимаемся вверх по грифу	158
Вперед и выше	158
По пути поиграем дабл-стопами	159
Исполнение сольных партий в позициях	160
Игра в позициях	161
Определение позиций	161
Твердая позиция	162
Исполнение пентатонических гамм в позициях	163
Базовая позиция	163
Взбираемся выше от базовой позиции	164
Опускаемся вниз от базовой позиции	164
Переходы между позициями	165
Изменение позиции	165
Слайд, рич и джамп	166
По широте или по долготе	166
Расположение на грифе пяти позиций для исполнения пентатонической гаммы	167
Исполнение мотивов в разных позициях	169
Плывем по волнам мотива	169
Из бездны ввысь	170

Методика выбора позиции	170
Связь тональности с позицией	171
Позиции тональности <i>соль мажор</i>	171
Позиции тональности <i>фа мажор</i>	171
Позиции тональности <i>фа минор</i>	172
Соответствие позиций тональностям	172
Переход от теории к практике	174
Глава 9. Оживим исполнение: когда поет гитара	175
Едем вверх по грифу на хаммере	175
Пуляем вниз по грифу пуллами	177
Проедемся на слайде	178
Бенды у власти: нужно быть гибче	179
Бенд с возвратом	180
Пребенд	181
Вибрато вашей души	182
Добавим изюминку флажолета	183
Поработаем рычагом	184
Собирая все вместе	185
Часть IV. Освоение основных стилей рок-музыки	187
Глава 10. Рок-н-ролл: вспомним, как все начиналось	189
Звон гитары серебристый	190
Посланец ритм-энд-блюза: Бо Диддли	190
Рок с техасским акцентом: Бадди Холли	191
На сцену выходит “ду-оп”	192
I-vi-ii-V: триольный ритм 12/8	193
I-vi-IV-V: бэк-бит	193
I-vi-ii-V: шаффл-ритм	194
Дитя кантри и блюза: рокабилли	195
Рождение рок-н-ролла: Чак Берри	197
По волнам серфа	200
Британцы, британцы идут!	201
The Beatles: <i>I Saw Her Standing There</i>	202
Мелодические риффы а-ля The Beatles	203
Комбинированные риффы на басовых и тонких струнах	204
Глава 11. Золотой век классического рока	205
Исполнение усложненных риффов и ритмических фигур	205
Риффовая ритмическая фигура	206
Аккордовая ритмическая фигура	207
Изучаем классиков: классический рок	208

Британское вторжение	209
Пит Таунсенд	209
Кит Ричардс	211
Блюзовая контратака	212
Эрик Клэптон	213
Джими Хендрикс	215
Джимми Пейдж	216
Латина-рок: Карлос Сантана	217
Южный рок	219
The Allman Brothers Band	219
Lynyrd Skynyrd	221
ZZ Top	221
Возвращение блюзовых мотивов: Стиви Рэй Вон	223
Неоклассический рок: Aerosmith	224
Сплав кантри и рока: Eagles	225
U2 и Эдж: эпические текстуры	227
Глава 12. Хеви-метал	229
Появление хеви-метал	229
Зубодробительные риффы Black Sabbath	230
Барокко Ричи Блэкмора	231
Отливка рок-звезд: эра арена-рока	232
KISS	232
Радиориффы группы Boston	234
Звуковая революция Эдди ван Халена	235
AC/DC	236
Нашествие евро-метал	236
Хиты хеви-метал 80-х	237
Металлическая атака Рэнди Роудза	238
Неоклассика хеви-метал: Ингви Мальмстин	239
Забойные риффы Metallica	240
Метал нового тысячелетия	241
Pantera	241
Alice in Chains	242
Korn	242
Глава 13. Прогрессивный рок и джаз-рок	245
Первая волна прогрессивного рока	245
Просто скажите “Yes”: эклектика Стива Хау	245
Спектральная гитара Genesis	247
Долгий путь Роберта Фриппа	248
Космические блюзы Pink Floyd	249
Акустический арт-рок: Emerson, Lake & Palmer	251

Слияние двух стилей: прогрессивный рок соединяется с хеви-метал	252
В свете рампы: Rush	252
Риффы Jethro Tull	252
Удар джаз-роком по чартам	254
Элегантный джаз-поп Steely Dan	254
Задушевный джаз Джорджа Бенсона	255
Сложный джаз-поп Пата Метини	256
Рок-монстр Стив Люкатер	258
Легенды фьюжн джаз-рока	259
Чистая виртуозность: Джон Маклафлин и Эл Ди Меола	259
Возвращение джаза: Джефф Бек	261
Часть V. Повседневные заботы	265
Глава 14. Предел мечтаний: весь комплект в сборе	267
Все, что необходимо знать о гитаре	267
Проверка корпуса	269
Типы корпусов	269
Вырезы	269
Масса и балансировка	270
Проверка грифа	270
Параметры грифа	270
Привинченный, вклеенный или сквозной гриф?	271
Механика	272
Подставки	272
Верхний порожек и колковый механизм	272
Проверка звукоснимателей и электроники	273
Основные сведения о звукоснимателях	273
Конфигурация звукоснимателей	275
Типовые органы управления и специальная электроника	276
Гитары необычной конструкции	276
Выбор “идеального спутника жизни” для вашей гитары	277
Конструктивное исполнение усилителей	278
Основные параметры усилителя	280
Собирая все вместе	281
Глава 15. Немыслимые звуки: эффекты	283
Классификация эффектов	283
Конструктивное выполнение эффектов	284
Напольные переключатели	284
Напольные многофункциональные модули эффектов	285
Стоечные процессоры эффектов	285
Встроенные эффекты	285

Немного терминологии	286
Гейновые эффекты: овердрайв, дисторшн и фузз	286
Овердрайв	287
Дисторшн	288
Фузз	288
Динамические гейновые эффекты	289
Компрессоры	289
Гейты	291
Игра на слух: тоновые эффекты	291
Эквалайзеры	291
Графический эквалайзер	292
Фильтры	293
Вау-вау	293
Авто-вау	294
Между двумя мирами: эффекты, влияющие на громкость	294
Педаль громкости	294
Трель	295
Все течет, все меняется: модуляционные эффекты	295
Хорус	296
Фланжер	296
Сдвиг фазы (фейзер)	297
Вращающиеся динамики (Лесли)	298
Сдвиг высоты и делитель октавы	298
Заполним звуком зал: эмулирующие эффекты	299
Задержка (эхо)	299
Ревербератор	301
Пружинный ревербератор	301
Цифровые ревербераторы	301
Создание сигнальной цепи	302
Упорядочивание эффектов: приборный щит	303
Глава 16. Уход за электрогитарой	305
Рабочий инструментарий гитариста	305
Основные инструменты	306
Инструменты профессионала	307
Замена струн	308
Как правильно выбрать струны	309
Удаление старых струн	310
Каков тип подставки у вашей гитары?	310
Каков тип колковой механики у вашей гитары?	312
Установка новых струн	312
Вставка струны в струнодержатель	312

Натягивание струны	314
Чистка гитары	316
Струны	316
Корпус, лицевая сторона грифа и гитарная механика	316
Порожки	316
Электроника	317
Очистка потенциометров	317
Очистка переключателей и разъемов	317
Оптимизация звучания гитары: наладка	318
Тревожные признаки	318
Интонация	318
Ход струны	319
Анкерный стержень	320
Натяжение пружин подставки	321
Исправление простейших проблем электропроводки	322
Выходной разъем	322
Потенциометры, звукосниматели и переключатели	322
Ремонт усилителей и эффектов	322
Замена предохранителей	323
Очистка и замена ламп	323
Громкоговорители	323
Руководство по устранению проблем	324
Хранение гитары	325
Часть VI. Великолепные десятки	327
Глава 17. Десять выдающихся рок-гитаристов	329
Чак Берри	329
Эрик Клэптон	329
Джими Хендрикс	330
Джефф Бек	330
Джимми Пейдж	330
Эдди ван Хален	330
Стиви Рэй Вон	331
Эрик Джонсон	331
Стив Вай	331
Курт Кобейн	331
Глава 18. Десять уникальных рок-альбомов	333
The Beatles, <i>Rubber Soul</i> (1965)	333
Джими Хендрикс, <i>Are You Experienced?</i> (1967)	334
Led Zeppelin, <i>Led Zeppelin II</i> (1969)	334

The Who, <i>Who's Next?</i> (1971)	334
Rolling Stones, <i>Exile On Main Street</i> (1972)	334
Джефф Бек, <i>Blow by Blow</i> (1975)	335
Эдди ван Хален, <i>Van Halen</i> (1978)	335
Джо Сатриани, <i>Surfing with the Alien</i> (1987)	335
Metallica, <i>Metallica</i> (1991)	335
Korn, <i>Issues</i> (1999)	336
Глава 19. Десять легендарных рок-гитар	337
Fender Telecaster	337
Gibson Les Paul	337
Fender Stratocaster	338
Gibson ES	338
Gibson Flying V	338
Mosrite Ventures Model	339
Rickenbacker 360/12	339
Ibanez Iceman	339
Superstrat	339
Paul Reed Smith	340
Приложение. Содержимое аудиокурса	341
Связь текста с треками	341
Отсчет ритма	341
Разделение по каналам	342
Описание треков	342
Предметный указатель	349

Глава 5

Техника игры правой рукой на ритм-гитаре

В этой главе...

- Извлечение звука правой рукой
- Использование ладони для глушения струн и акцентирования
- Изучение различных ритмических рисунков

П

ри игре на рок-гитаре “командует парадом” правая рука — именно она выстраивает аккорды и ноты, берущиеся левой рукой, в согласованные последовательности звуков, из которых и образуется музыка. Поэтому правую руку можно назвать “движком” ритм-гитары, “фабрикой” рок-н-рольного ритма, объединяющей вместе бас и ударные, а также создающей фон для вокалиста, соло-гитары или других инструментов, исполняющих мелодию.

Независимо от того, звучит ли спокойный грув восьмыми нотами, вычурный фанк шестнадцатыми или тяжелый шаффл, за всем этим стоит ритм-гитара и правая рука гитариста, преобразующая аккорды в аккомпанемент того или иного стиля.

Поэтому в этой главе мы рассмотрим все методы звукоизвлечения, соответствующие основным стилям и ритмам современной рок-музыки. Освоив все, что описано в этой главе, вы сможете оживить исполняемый вами аккомпанемент и усовершенствовать свои навыки ритм-гитариста, роль которого в исполнении рок-композиций очень важна. Именно ритм-гитарист создает музыкальную канву композиции, на фоне которой звучит мелодия, а также играет объединяющую роль для всех остальных ритм-инструментов, таких как бас-гитара и ударные.

Звукоизвлечение аккордов

Звукоизвлечение аккордов заключается в нанесении скользящего удара кончиком медиатора (или пальцами правой руки) по струнам гитары. Разучивая примеры, приведенные в главе 4, вы наносили нисходящий удар медиатором по струнам (по направлению к полу). Аккорды при этом звучали, конечно же, однообразно, но вашей основной задачей тогда было совершенствование техники левой руки. Однако несмотря на однообразное звучание, вы все-таки, играя аккордами, формировали музыку в определенном ритме.



go.dialektika.com/
RockFD05

Действительно, даже простое “бряцание” по струнам одним ударом на каждую долю такта и с соблюдением определенного темпа уже можно назвать игрой на ритм-гитаре. И, как бы к вашей игре не относились окружающие и вы сами, это уже можно назвать музыкой. С технической точки зрения, разучивая приведенные в главе 4 примеры, вы играли партию ритм-гитары четвертными нотами, что вполне соответствует таким композициям, как *Let It Be* группы The Beatles и другим балладам. Запись ритмического рисунка одного такта исполнения аккорда E четвертными нотами выглядит так, как показано на рис. 5.1. Обратите внимание, что на нотеносце находятся не овалы, обозначающие отдельные ноты, а штрихи. Это означает, что на нотеносце записана не мелодия, а ритмический рисунок.



Рис. 5.1. Запись ритмического рисунка одного такта партии ритм-гитары, исполняемой четвертными нотами



Самое сложное в обучении технике игры на ритм-гитаре состоит в том, чтобы научиться правильно и в заданном темпе наносить удары по струнам. Мало кто из новичков, желающих играть на рок-гитаре, понимает, какая рутина его ждет. Все ведь мечтают о “крутых запилах” и “забойных риффах”, а тут... монотонное бренчание по струнам. Однако пока вы не овладеете техникой этой “монотонной” игры, вы не сможете добиться выдающихся результатов в других областях, поскольку развитие этой техники позволит вам выработать чувство ритма и точность исполнения, не говоря уже о терпении. В большинстве рок-композиций партия ритм-гитары сводится к постоянному чередованию одно- или двухтактных ритмических рисунков, лишь изредка прерываясь в местах акцентирования, когда вся группа играет в унисон.

Овладев техникой игры на ритм-гитаре, вы постепенно сможете отклоняться от заученных вами стандартных ритмических схем. Но сначала, как сказал один из “бунтарей” рок-н-ролла: “Для того чтобы нарушить правила, нужно их хорошо знать”.

Звукоизвлечение нисходящим ударом

Нисходящим ударом (downstroke) называется такое движение кисти правой руки, при котором кончик медиатора в достаточно высоком темпе поочередно задевает несколько струн, двигаясь в направлении от басовых струн к тонким. При записи ритмического рисунка нисходящий удар обозначается символом . Поскольку даже при исполнении медленных композиций нисходящий удар выполняется быстрым, энергичным движением, все струны, задействованные в звукоизвлечении, начинают колебаться практически одновременно. В результате мы слышим звучание не каждой отдельной струны, а всего аккорда как единого целого.

Звукоизвлечение восьмыми нотами

Ну что, вам уже надоело уныло “брюцать” по струнам четвертными нотами? Тогда будем двигаться дальше и для начала освоим технику звукоизвлечения восьмыми. Даже владея математикой на уровне начальной школы, нетрудно догадаться, что восьмая — это половина четвертной. Однако в музыке деление пополам относится не к высоте ноты, а к ее длительности. Таким образом, играя восьмыми, вы будете извлекать те же звуки, что и четвертными, но в два раза быстрее.

Иными словами, теперь на каждую долю такта вы будете извлекать звук не один раз, а два. Отсюда легко заключить, что правая рука в таком случае должна двигаться в два раза быстрее, чтобы за то же время успеть провести медиатором по струнам не один раз, как при игре четвертными, а два. Если композиция должна исполняться в умеренном или низком темпе, с такой задачей справиться несложно. Однако если темп должен быть высоким, одного лишь нисходящего удара будет маловато и вам придется чередовать нисходящие удары с восходящими (вопросу попеременного использования нисходящих и восходящих ударов посвящен отдельный подраздел этой главы). Однако для исполнения такой последовательности, которая была показана на рис. 5.1, вполне достаточно постоянно повторяющегося нисходящего удара.



go.dialektika.com/
RockFD06

На рис. 5.2 также приведена последовательность, которую можно сыграть, привлекая звук только нисходящим ударом. Как видно из ритмического рисунка этого примера, в течение первых трех долей такта нужно играть восьмыми, а последнюю долю такта следует исполнить аккорд четвертной нотой. Поскольку четвертная более длительная, чем восьмая, у вас будет немного больше времени для перехода к следующему аккорду в конце каждого такта. Это гуманно, не правда ли?

Трек 06, 0:00

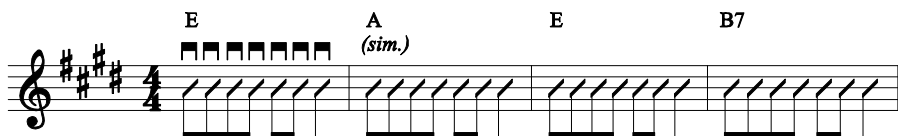


Рис. 5.2. Последовательность с использованием четвертных нот, которую нужно исполнять нисходящим ударом



Условное обозначение (*sim.*) в записи ритмического рисунка говорит о том, что последующие такты нужно играть так же, как и предыдущий. Это обозначение часто используется в тех случаях, когда необходимо показать, в какой последовательности следует применять нисходящие и восходящие удары.

Запись музыки с использованием восьмых нот

Как вы, должно быть, заметили, в примере, приведенном на рис. 5.2, для обозначения отдельных нот используются, помимо косых черт, вертикальные линии (так называемые *шти-ли*), которые иногда соединяются горизонтальными линиями. Четвертные ноты обозначаются добавлением к косой черте отдельного штиля, а восьмые ноты — добавлением штилей, соединенных один с другим с помощью горизонтальных линий. Если нужно изобразить отдельную восьмую ноту, рядом с которой нет другой ноты такой же длительности, тогда на штиле изображают так называемый *флажок*.



Отчасти запись ритмического рисунка напоминает обычную нотную запись, однако что касается длительностей (четвертные, восьмые и т.п.), мы по-прежнему используем для обозначения нот не эллипсы, а символы косой черты. Это означает, что каждый из соответствующих символов ритмического рисунка показывает, *как* нужно играть (т.е. в каком ритме), но не *что* нужно играть (т.е. какой должна быть высота каждой ноты). Как мы уже договорились, высота нот исполняемой музыки пока что полностью определяется аккордами, которые вы берете левой рукой. (Об исполнении мелодий отдельными нотами, а также о соответствующей нотной записи мы поговорим в главе 6.)

Звукоизвлечение восходящим ударом

Восходящий удар (upstroke), как нетрудно догадаться, обозначает движение кисти правой руки, обратное тому, которое совершается при нисходящем ударе. В этом случае кончик медиатора, задевая струны, движется в направлении от тонких струн к басовым. При записи ритмического рисунка восходящий удар обозначается символом $\checkmark$. Если вы попытаетесь выполнить такое движение, вы легко заметите, что оно не менее естественно, чем движение, которое используется при нисходящем ударе, отличие состоит лишь в том, что в случае восходящего удара приходится преодолевать силу земного притяжения. Кроме того, при исполнении восходящего удара начинающие нередко испытывают затруднения (не удается удерживать медиатор в руках или вероятность “запутаться” им в струнах). Однако, немного попрактиковавшись, вы научитесь извлекать звук восходящим ударом так же быстро и ловко, как и нисходящим.



Восходящий удар при игре восьмыми нотами используется, как правило, для извлечения звуков, которые совпадают со слабыми долями такта. Иными словами, звуки, извлекаемые восходящим ударом, как бы заполняют промежутки между звуками, извлекаемыми нисходящим ударом, которые соответствуют сильным долям такта.

Когда начнете практиковаться в звукоизвлечении восходящим ударом, не переживайте по поводу того, что поначалу у вас, возможно, не всегда будет получаться извлечь звук из всех струн одновременно. Например, извлекая звук восходящим ударом при исполнении аккорда E, вы вполне можете ограничиться тремя или четырьмя нижними струнами. В подавляющем большинстве случаев этого вполне достаточно. Если вы понаблюдаете, как движется кисть вашей правой руки при выполнении восходящего удара, вы заметите, что она, разворачиваясь, уходит от струн к центральной области гитары. Именно так и должно быть.

На выполнение восходящего удара требуется несколько больше времени, чем на выполнение нисходящего, поскольку в последнем случае земное притяжение помогает вам, тогда как в первом — мешает. Обычно восходящий удар *дополняет* собой нисходящий удар. При этом нисходящий удар может прекрасно обходиться без восходящего — множество рок-композиций можно сыграть, пользуясь одними лишь нисходящими ударами. Однако если речь идет о восходящем ударе, то картина будет обратной — редко можно найти композицию, в которой восходящие удары используются сами по себе или не чередуются с нисходящими. (Тем не менее, такие композиции есть. В качестве примера можно привести фрагмент композиции в стиле регги, показанный на рис. 5.21. На протяжении этого фрагмента звук извлекается в большинстве случаев отдельными восходящими ударами.)

Практическое освоение восходящего удара мы начнем, используя его наиболее естественным способом — в качестве дополнения к предыдущему нисходящему удару при игре восьмыми. Как уже отмечалось, нисходящий удар при этом используется для извлечения звука на сильных долях такта, а восходящий — на слабых.

Чередование нисходящих и восходящих ударов



go.dialektika.com/
RockFD07

Самый простой способ выполнения восходящего удара состоит в том, чтобы после выполнения нисходящего удара позволить руке двигаться естественным образом к исходной точке. Попробуйте сыграть фрагмент, представленный на рис. 5.3, держа руку как можно свободнее и позволяя ей без лишнего напряжения совершать движения как при нисходящем, так и при восходящем ударе. Основное внимание сосредоточьте на том, чтобы и нисходящий, и восходящий удары выполнялись с одинаковым усилием. Отрабатывая движение кистью правой руки, убедитесь в том, что нисходящим ударом гораздо легче извлечь звук из всех струн одновременно. Попрактиковавшись, вы заметите, что басовые струны звучат в большей степени именно при нисходящем ударе, чем при восходящем. Представленный на рис. 5.3 фрагмент имеет размер 4/4. Это означает, что каждый такт содержит четыре доли, причем на каждую долю приходится одна четвертная нота.

Трек 07, 0:00

C G Am C

□ ▽ □ ▽ □ ▽ □ (sim.)

Рис. 5.3. Фрагмент простой композиции размера 4/4 с использованием восьмых нот, извлекаемых чередующимися нисходящими и восходящими ударами

Поскольку темп, в котором исполняется пример, представленный на рис. 5.3, невысок, его можно было бы сыграть и одними лишь нисходящими ударами. Однако если вы попытаетесь это сделать и сравните звучание, которое получается у вас, с тем, которое записано на компакт-диске, вы поймете, что при использовании одного лишь нисходящего удара гитара звучит более резко. Это объясняется тем, что для звукоизвлечения одним лишь нисходящим ударом кисть правой руки должна двигаться энергичнее, чем при чередовании нисходящих и восходящих ударов. В результате звук получается более резким, что не очень-то соответствует характеру рассматриваемого примера. Однако само по себе энергичное звукоизвлечение — это довольно распространенный (если не сказать массовый) метод исполнения рок-композиций. Например, в фрагменте, приведенном на рис. 5.14, показано, что энергичное движение кисти, извлекающей звук одними лишь нисходящими ударами, вполне может быть более приемлемым, чем “расслабленное шевеление” медиатором вниз и вверх при чередовании нисходящих и восходящих ударов.



В каких случаях нужно использовать одни лишь нисходящие удары, а в каких — чередование нисходящих и восходящих ударов, определяется не столько темпом, сколько музыкальным стилем. Хотя справедливости ради стоит заметить, что восьмыми нотами играть проще, используя чередующиеся удары.

Комбинированный пример



go.dialektika.com/
RockFD08

Исполнение аккомпанемента четвертными и восьмыми нотами используется во множестве композиций, которые должны звучать в среднем темпе. На рис. 5.4 представлена последовательность, в которой используются и восьмые, и четвертные. Разучив этот пример, вы почувствуете, как изменяется ритмическая интенсивность композиции при переходе от одного типа аккомпанемента к другому.

Трек 08, 0:00



Рис. 5.4. Фрагмент простой композиции размера 4/4 с использованием восьмых нот, извлекаемых чередующимися нисходящими и восходящими ударами



Следите не только за тем, каким движением нужно извлекать звук, но и за тем, какие струны должны звучать в каждом конкретном случае, а какие — нет. Например, не забывайте о том, что в аккорде Dm не должны звучать 5 и 6 струны, а в аккорде C — 6 струна.

Звукоизвлечение шестнадцатыми нотами

Как следует из их названия, шестнадцатые ноты по продолжительности звучат в два раза меньше, чем восьмые. Или, иными словами, на одну долю такта приходится четыре шестнадцатые ноты. Не удивительно, что при игре шестнадцатыми звукоизвлечение практически всегда осуществляется чередованием нисходящих и восходящих ударов. Некоторые панковые и “металлические” группы исполняют свои композиции шестнадцатыми, используя при этом только нисходящий удар. Но это и неудивительно, учитывая, что их песни посвящены в основном несчастьям и страданиям. Действительно, если играть шестнадцатыми нисходящим ударом, то рано или поздно поневоле взвоешь о том, как все тебя “достало”! Партия акустической гитары в композиции *Pinball Wizard* группы The Who — это классический пример звукоизвлечения шестнадцатыми нотами.



go.dialektika.com/
RockFD09

Для начала мы рассмотрим последовательность в стиле рок-энд-блюз (рис. 5.5), которая должна исполняться в среднем темпе. В этой последовательности, помимо четвертных и восьмых, есть несколько часто используемых ритмических фигур, основанных на шестнадцатых. Как видно из рисунка, через определенные промежутки повторяется ритмическая фигура, построенная на использовании шестнадцатых нот. Очень важно как следует разучить эту фигуру, запомнить ее и научиться исполнять безошибочно. Поэтому при разучивании данного примера постоянно используйте запись на компакт-диске, пока звучание вашей гитары не приблизится к звучанию записи. (И не вздумайте проболтаться вашему учителю по фортепиано, что это именно я посоветовал вам заучивать музыку на слух, не читая нот!)

Трек 09, 0:00

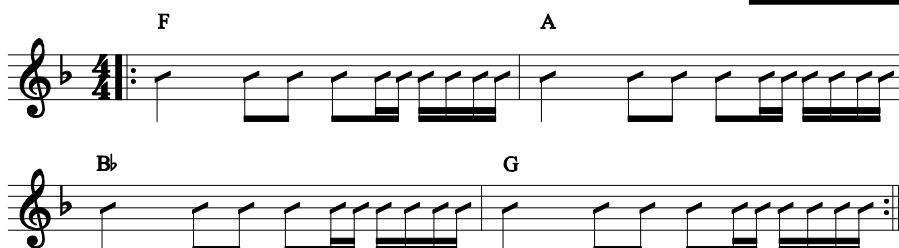


Рис. 5.5. Последовательность с шестнадцатыми нотами, исполняемая в умеренном темпе

Запись музыки с использованием шестнадцатых нот

Шестнадцатые ноты обозначаются двумя горизонтальными линиями. Отдельные шестнадцатые ноты обозначаются с помощью двойного флажка.

Звукоизвлечение в шаффл-ритме

Шаффл — это один из фундаментальных ритмических рисунков, который очень часто используется в рок-музыке. Шаффл-ритм (shuffle feel) образуется из основанного на восьмых ритмического рисунка путем деления каждой доли на две неравные части: сильная доля выделяется, а слабая — “смазывается”. В качестве примера композиций, ритмический рисунок которых основан на шаффл-ритме, можно привести *Hound Dog* Элвиса Пресли, *California Girls* группы The Beach Boys, *Don't Stop Thinking About Tomorrow* группы Fleetwood Mac и *Truckin'* группы Grateful Dead.



Строго говоря, шаффл-ритм — это разновидность *триольного ритма* (triplet feel), при котором каждая доля такта делится не на две, а на три части, называемые *триолями* (triplet). При исполнении композиций в шаффл-ритме две первые триоли, объединяясь, звучат как одно целое.

Для того чтобы лучше понять разницу между обычным и шаффл-ритмом, выполните следующее несложное упражнение, которое позволяет ощутить на слух разницу в звучании обычных восьмых нот, исполняемых равномерно, и триольных восьмых (первая нота звучит в два раза дольше, чем вторая).

1. Начните отстукивать ногой постоянный ритм и произнесите следующую фразу так, чтобы ее стихотворный размер соответствовал отбиваемому вами ритму:

ЕС-ли с ДРУ-гом ВЫ-шел в ПУТЬ

Так звучит музыка при равномерном ритме, образуемом восьмыми нотами.

2. Теперь в том же темпе (т.е. продолжая отстукивать все тот же ритм), попробуйте произнести следующую фразу, основанную на триолях:

СПИ, мо-я РА-дость, у-СНИ

Так звучит музыка, исполняемая триолями. Ритмическая разница в звучании довольно существенна, а темп, который вы отстукивали, был в обоих случаях одним и тем же.

3. Попробуйте озвучить **шаффл-ритм**, произнося **только первую и последнюю триольную восьмую**. Для этого нужно либо продлить звучание первой ноты на все время, которое должна звучать вторая нота, либо пропустить вторую ноту. Ритмический рисунок получится “скачущим”, неровным: “*Бу-у-у-м-та, бу-у-у-м-та, бу-у-у-м-та*” и т.д.



go.dialektika.com/
RockFD10

На рис. 5.6 приведен пример последовательности в шаффл-ритме, при исполнении которой необходимо чередовать нисходящие и восходящие удары. Автор, чтобы как-то компенсировать вам моральный ущерб за то, что заставил вас, отбивая ногой ритм, декламировать “если с другом вышел в путь”, познакомит вас в этом примере с тремя новыми аккордами. Хотя они достаточно просты, но их звучание придает последовательности окраску, характерную именно для композиций, исполняемых в шаффл-ритме.

На самом деле, эти три аккорда не так уж и новы для вас. Все они представляют собой вариацию уже известных вам аккордов, отличаясь от них всего лишь одной нотой. Для того чтобы сыграть любой из этих “аккордов”, достаточно опустить на струну один палец, удерживая остальными один из ранее изученных вами аккордов. По сути дела, это ваш первый шаг в освоении техники одновременной игры двумя руками. Сделав его, вы почувствуете себя настоящей звездой буги-вуги. Попробуйте — вам понравится!

Восходящий удар в этом примере, как и во всех последующих, выполняется между двумя нисходящими, которые соответствуют сильным долям такта. Однако поскольку сам ритм вам пока что малознаком, понадобится какое-то время, чтобы “втянуться” в него.

Трек 10, 0:00

G G6 G G6 C C6 C C6
□ ▽ □ ▽ sim.

D D6 D D6 G G6 G

G6

2 1 3
(3 2 4)

C6

3 2 1

D6

1 2

Рис. 5.6. Последовательность в шаффл-ритме, в которой используются нисходящие и восходящие удары. Для того чтобы переходить от уже известных вам аккордов G, C и D к их разновидностям G6, C6 и D6 и обратно, достаточно то опускать, то поднимать один палец

Примеры композиций, исполняемых восьмыми в обычном ритме и триольными восьмыми в шаффл-ритме

Если вы никогда не задумывались о том, играет ли ваша любимая группа восьмыми или в шаффл-ритме, вам, возможно, покажется небезынтересным снова прослушать ее записи, помечая для себя, в каком ритме звучит та или иная композиция. Ниже приведен пример такой “сортировки” для некоторых композиций из репертуара групп The Beach Boys и The Beatles.

The Beach Boys

Восьмые

Surfin' USA
Surfin' Safari
Kokomo
I Get Around
Fun, Fun, Fun

Шаффл-ритм

Good Vibrations
Barbara Ann
California Girls
Wouldn't It Be Nice
Help Me Rhonda

The Beatles

Восьмые

Hard Days' Night
I Want to Hold Your Hand
I Saw Her Standing There
Yesterday
Twist and Shout

Шаффл-ритм

Can't Buy Me Love
Love Me Do
Revolution
Got to Get You into My Life
Penny Lane

Исполнение аккордов и отдельных нот

Технический арсенал хорошего ритм-гитариста далеко не исчерпывается лишь одними аккордами. Точно так же, как пианист вовсе не обязан, аккомпанируя исполнителю, бить по клавишам сразу всеми пальцами, так и гитарист, играя партию ритм-гитары, совершенно не обязан брать аккорд за аккордом на каждое движение медиатором.

Кстати, если уж речь зашла о пианистах, то нужно признать, что именно у клавишников гитаристы позаимствовали такую технику игры двумя руками, при которой басовые ноты и аккорды звучат попеременно. Правда, гитаристы все же внесли некоторые модификации: пианисты играют бас и аккорды разными руками, а гитаристы — одной и той же рукой, просто разделяя звучание баса и аккорда во времени. Техника отдельного исполнения басовых нот при игре аккордами получила название “бас-аккорд” (pick-strum).

Техника “бас-аккорд”

Разделение звучания нот с низкими и высокими частотами во времени позволяет внести большое разнообразие в ритмический рисунок аккомпанемента, а также создать множество различных его разновидностей. Опытные гитаристы даже применяют технику “бас-аккорд” таким образом, чтобы в аккомпанементе присутствовали два независимых музыкальных ряда, которые могут как дополнять друг друга, так и идти в контрапункте (т.е. в противоположном направлении).

Чередование баса и аккорда

Самый простой вид аккомпанемента с использованием техники “бас-аккорд” заключается в постоянном чередовании басов и аккордов. (За его характерное звучание этот вид аккомпанемента называют также “бум-чик”, где “бум” — это бас, а “чик” — остальные ноты аккорда, кроме баса). Чередование баса и аккорда сыграть очень просто, поскольку вам не нужно сле-

дить за тем, чтобы исполнять все ноты аккорда одновременно. При этом звучание аккорда как бы раскладывается во времени на две составляющие: сначала звучит бас, а затем — остальные ноты аккорда.



go.dialektika.com/
RockFD11

На рис. 5.7 приведен пример последовательности в стиле кантри-рок, в которой используется техника чередования баса и аккорда.

Трек 11, 0:00

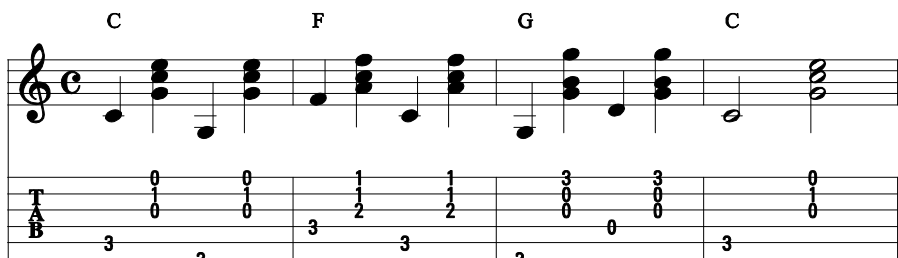


Рис. 5.7. Типичный грав кантри-рока с использованием техники чередования баса и аккорда



Символ С, который на рис. 5.7 находится на нотном стане справа от скрипичного ключа, означает сокращенную форму записи размера 4/4. В этой книге для обозначения размера 4/4 мы будем использовать цифровую форму записи (т.е. 4/4, а не С), но в других музыкальных изданиях часто для этих целей используется именно буква С.



go.dialektika.com/
RockFD12

Раздельное исполнение басовых нот и остальных нот аккорда часто позволяет получить более динамичный и интересный ритм, чем при использовании “стандартного” рокового граву. На рис. 5.8 приведен фрагмент композиции, исполняемой в таком “затяженном” стиле.

Трек 12, 0:00

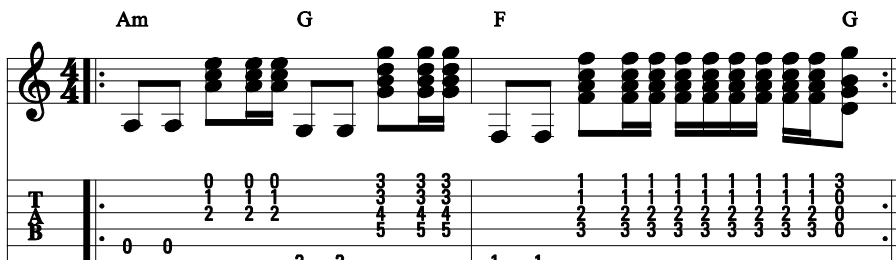


Рис. 5.8. Раздельное извлечение басовых нот и остальных нот аккорда позволяет получить более интересное звучание, чем при простой игре аккордами

Модифицированная линия баса

Освоив технику раздельного звукоизвлечения баса и аккорда, вы сможете обогатить свой арсенал еще одним интересным техническим приемом, заключающимся в исполнении модифицированной линии баса.



go.dialektika.com/
RockFD13

На рис. 5.9 приведен пример последовательности с нисходящей линией баса, эффект от звучания которой усилен за счет раздельного исполнения басовых нот и аккордов. Хотя движения левой руки при исполнении этой последовательности представляют собой лишь небольшие модификации уже известных вам аккордов C и F (как это было при исполнении последовательности в шаффл-ритме, приведенной на рис. 5.6), вы, если вам так проще, можете считать, что левая рука каждый раз берет новый аккорд.

Трек 13, 0:00

Рис. 5.9. Последовательность аккордов с модифицированной линией баса



Когда в буквенно-цифровом обозначении аккорда используется две буквы, разделенные дробной чертой, это означает, что такой аккорд представляет собой вариант основного аккорда (обозначение которого приведено *над* дробной чертой) с модифицированным басом (обозначение соответствующей ноты приведено *под* дробной чертой). Например, запись C/G означает, что этот аккорд представляет собой вариант аккорда *до мажор* (C), у которого в качестве последней басовой ноты звучит не тоника (в данном случае — *до*), а нота *соль* (G). В этом примере модифицированный бас является одной из нот аккорда (как вы уже, должно быть, знаете, аккорд C состоит из нот C, E и G), однако это не является жестким требованием. Так, в состоящей из трех первых аккордов только что рассмотренной последовательности C–C/B–C/A басовые ноты *си* (B) и *ля* (A) не входят в аккорд *до мажор*, однако при этом придают звучанию дополнительную окраску, подготавливая слушателя к логическому переходу к другому аккорду (в данном случае — к аккорду F).

По споткнемся, то запнемся: синкопированный ритм

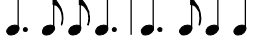
Итак, вы уже освоили технику игры восьмыми, четвертными и шестнадцатыми? А их комбинациями? А триольными восьмыми? Да? Ну тогда идем дальше! Теперь мы будем учиться играть, что называется, через пень-колоду. Ну хорошо, хорошо, если вас такая перспектива не прельщает, тогда будем учиться играть, используя синкопизацию. Что это такое? Да, по сути, то же самое, что через пень-колоду! Ну а если серьезно, то *синкопизация* (syncopation) — это намеренное прерывание или изменение ожидаемого звучания музыки. При исполнении рок-н-ролла такое прерывание обеспечивается за счет “разложения” ритмического рисунка “на составляющие” с последующим применением нисходящих и восходящих ударов для интонационного выделения тех или иных “составляющих” каждой доли такта. Именно это позволяет преобразовать столь нудные понятия, лежащие в основе синкопизации, как “точки” и “лиги”, в интересную и “заводную” музыку.

Обозначение синкопы: точки и лиги

Точка (dot), изображенная рядом с нотой, увеличивает ее длительность в 1,5 раза. Таким образом, точка, изображенная рядом с половинной нотой (т.е. с нотой, длительность которой составляет две доли такта), увеличивает длительность этой ноты до трех долей такта. Точно так же, четвертная с точкой увеличивается от одной доли такта до полуторы доли, т.е. ее длительность увеличивается еще на одну восьмую.

Лига (tie) — это дужка, связывающая две ноты одинаковой высоты. Если две ноты связаны лигой, это означает, что длительность первой ноты составляет суммарную длительность обеих нот, а вторая нота не звучит вовсе.

На рис. 5.10 приведены примеры типичных синкоп, в записи которых используются точки и лиги. В верхней части рисунка показано, насколько точка, размещенная рядом с нотой, увеличивает длительность последней, как выглядит эквивалентная запись с лигами, а также как выглядит пример типичной синкопы, построенной на использовании нот такой длительности. В нижней части рисунка показано, насколько лига, связывающая две ноты, увеличивает звучание первой ноты, а также как выглядит пример типичной синкопы, построенной на использовании лиги с нотами такой длительности.

Точки			
	количество долей такта: 3	эквивалентная запись лигами: 	типичная синкопа: 
	количество долей такта: 1½	эквивалентная запись лигами: 	типичная синкопа: 
	количество долей такта: ¾	эквивалентная запись лигами: 	типичная синкопа: 

Лиги			
	количество долей такта: 3	типичная синкопа: 	
	количество долей такта: 1½	типичная синкопа: 	
	количество долей такта: 1	типичная синкопа: 	
	количество долей такта: ½	типичная синкопа: 	

Рис. 5.10. Примеры типичных синкоп

Исполнение синкопированных ритмов

Вы, наверное, уже устали от всей этой теории синкопизации, не правда ли? “Какие-то точки, лиги... А как это все звучит?” — наверняка думаете вы. Что ж, давайте попробуем разучить две последовательности с синкопами. В первой последовательности синкопизация применена к восьмым нотам, а во второй — к шестнадцатым. Освоив эти два примера, вы без проблем сможете услышать подобные синкопированные ритмы во многих рок-композициях.



go.dialektika.com/
RockFD14

На рис. 5.11 приведена часто используемая схема синкопизации, построенная на основе простого ритма 4/4. Исполняя этот пример, придерживайтесь среднего темпа, сконцентрировав все свое внимание на обозначении нисходящих (▮) и восходящих (∨) ударов. Поскольку в синкопированном ритме обычное чередование нисходящих и восходящих ударов нарушается, очень важно запомнить, каким должен быть удар для взятия того или иного аккорда.

Рис. 5.11. Основанная на восьмых типичная рок-последовательность с синкопизацией



go.dialektika.com/
RockFD15

В примере, приведенном на рис. 5.12, используется синкопизация на восьмых и на шестнадцатых. Возможно, на первый взгляд эта последовательность покажется вам сложной, но после того, как вы несколько раз прослушаете соответствующую запись с компакт-диска, вы быстро поймете, как ее нужно играть.

Рис. 5.12. Основанная на восьмых и шестнадцатых типичная рок-последовательность с синкопизацией



Если вам никак не дается синкопизация или вы не можете запомнить, когда нужно выполнять следующий удар после ноты с точкой или лигой, попробуйте сначала произнести ритмический рисунок вслух (например, “та-та-ти-та... та-та”), одновременно отстукивая ритм ногой или шелкая пальцами. Лучший способ освоения того или иного ритмического рисунка состоит в том, чтобы сначала понять, как он должен звучать, а после этого (и только после этого!) пытаться воплотить руками то, что уже отложилось в памяти.

Дайте левой руке отдохнуть

Если внимательно прислушаться к тому, как звучит ритм-гитара в рок-композициях, станет понятно, что следующие один за другим аккорды не представляют собой единого “звукового цунами” — то и дело между аккордами можно услышать небольшую паузу. Эти паузы возникают не просто так — они не позволяют нотам разных аккордов смешиваться в некоей какофонии. Можно сказать, что небольшие паузы между аккордами позволяют держать аккомпанемент под контролем.

Однако для того чтобы такие паузы возникали, необходимо каким-то образом мгновенно прекратить звучание всех струн. Давайте уточним: речь идет о том, чтобы прекратить звучание струн не только одновременно, но и на *очень* маленький промежуток времени. Как это сделать? Очень просто — используя левую руку. Образно выражаясь, когда правая рука “жмет на газ”, левая рука “подтормаживает”, прекращая в нужные моменты звучание струн.

Глушение струн левой рукой

Для того чтобы приглушить струны левой рукой (выполнить так называемый *мьют*) в перерыве между звучанием двух аккордов, необходимо лишь слегка ослабить нажим пальцев, прижимающих струны к ладам. Колеблющиеся струны тут же вместо звонкого и яркого звука издадут блеклый и тихий звук, а колебания их практически сразу же прекратятся. Более того, если вы попробуете, не увеличивая усилия левой руки до нормального, поиграть правой рукой, вы услышите, что звучание гитары стало совершенно необычным. Если вы знаете, что такое перкуссия и как она звучит, вы поймете, что именно автор имеет в виду. Чередование такого перкуссивного звука с обычным позволяет получить идеальный (с точки зрения ритм-гитариста) эффект: не применяя специальной техники для правой руки, он получает возможность использовать синкопизацию и при этом внести в звуковую палитру необычную краску, обусловленную перкуссией. Если же пальцы левой руки ослабить еще больше, так чтобы они не прижимали струны, а просто на них лежали, струны не будут звучать вообще. При этом следует заметить, что в то время, когда левая рука применяет мьют, правая рука движется, как ни в чем не бывало, по-прежнему извлекая звук чередующимися нисходящими и восходящими ударами.

В ритмических рисунках удары, на которых необходимо выполнить мьют, обозначают не косой чертой, а крестиком.

Использование мьюта для синкопизации



go.dialektika.com/
RockFD16

С технической точки зрения пример, показанный на рис. 5.13, представляет собой обычную последовательность, исполняемую восьмыми нотами чередующимися нисходящими и восходящими ударами. Однако поскольку в нем использован мьют, реализуемый левой рукой, звучание гитары в соответствующих местах словно обрезается, в результате чего образуется синкопа. В отличие от рассмотренных ранее примеров, в данном случае правая рука не имеет никакого отношения к синкопизации, поскольку она монотонно “молотит” по струнам и только. Однако, тем не менее, синкопа все равно возникает, так как некоторые ноты просто не звучат. Таким образом, использование гитаристом мьюта левой рукой позволяет не только добиваться эффекта синкопизации, но и контролировать звучание струн.

Мьют левой рукой относится к одному из тех технических приемов игры на ритм-гитаре, которые не нужно осваивать специально, поскольку они настолько естественны, что возникают как бы сами по себе. Кроме того, подобно навыку езды на велосипеде, мьют левой рукой имеет одну особенность — его гораздо проще выполнять на скорости, даже не задумываясь, чем применять сознательно при игре в медленном темпе. Поэтому не пытайтесь слишком

увлекаться анализом мышечных усилий, развиваемых пальцами левой руки при использовании мьота: просто извлекайте звук правой и приглушайте струны левой, играя какой-нибудь грув в среднем темпе. Как только вы позволите своим рукам действовать самостоятельно, они сами по себе начнут действовать согласованно и вы навсегда забудете о том, что мьот нужно контролировать.

Трек 16, 0:00

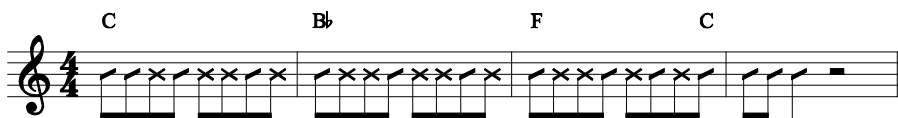


Рис. 5.13. Основанная на восьмых простая последовательность, в которой с помощью мьота левой рукой создается эффект синкопизации

Вы, возможно удивлены, почему мьот левой рукой рассматривается в главе, полностью посвященной правой руке? Только потому, что как бы там ни было, а звук-то все равно извлекается правой рукой. Кроме того, как вы уже убедились, мьот может влиять на ритмический рисунок, формирование которого является прерогативой правой руки. Поэтому, рассматривая технику игры правой рукой, обойти стороной эту разновидность мьота мы никак не могли. Да-да, автор не оговорился. Мьот можно выполнять не только левой, но и правой рукой, в чем вы сейчас убедитесь.

Угнетающая правая рука

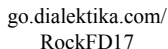
Итак, мьот можно выполнять и с помощью правой руки, приглушая струны ее запястьем. Однако звучание струн при этом отличается от звучания, получающегося в результате мьота левой рукой, описанного в предыдущем разделе. Струны, приглушенные правой рукой, по-прежнему продолжают звучать, но несколько тише и не так четко. Кроме того, с помощью мьота правой рукой, в отличие от мьота левой рукой, заглушить струны совсем нельзя — их звучание лишь становится более “угнетенным”, но все же продолжается. Как и в случае мьота левой рукой, мьот правой рукой также позволяет отделять звучание одного аккорда от звучания другого, но при этом мьот правой рукой позволяет создавать дополнительный драматический эффект за счет глухого, как будто сдавленного звучания струн.

Глушение струн правой рукой

Как уже отмечалось, для того, чтобы приглушить струны правой рукой, необходимо коснуться их запястьем в районе подставки. При этом правую руку не следует отводить слишком далеко вперед, чтобы не заглушить струны полностью. При правильно выполненном мьоте правой рукой струны продолжают колебаться, но колебания затухают быстрее, чем обычно. Мьот нужно удерживать на протяжении звучания аккорда.



Если мьот ладонью (palm mute), как еще называют мьот правой рукой, приглушает звучание аккорда, то его противоположность — *акцент* — выделяет звучание аккорда на общем фоне. Акцентировать аккорд очень просто: для этого достаточно лишь выполнить удар энергичнее, чем обычно, а после завершения удара поднять правую ладонь над струнами, позволяя им свободно звучать. В результате звучание акцентированного аккорда будет более ярким, чем звучание остальных аккордов.



Трек 17, 0:00

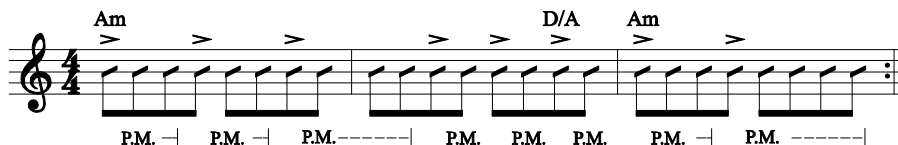


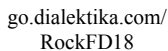
Рис. 5.14. Ритмическая фигура, в которой используются мьют ладонью и акценты. В тех местах, где указано обозначение P.M. (palm mute), должна звучать только самая нижняя нота аккорда



Обратите внимание на то, как звучат вместе приглушенные и акцентированные ноты. Их тоновая окраска настолько разнится, что создается впечатление, будто играет не один инструмент, а два.

Аккорды — на выход: синхронные движения левой и правой рукой

До настоящего времени на протяжении этой главы мы имели дело в основном с движениями правой рукой, тогда как левая “влачила незавидное существование”, беря аккорды только в одной и той же позиции. Однако как только вы научитесь по-разному извлекать звук правой рукой, а также изменять при этом позицию левой руки, вы сразу же почувствуете качественные изменения в вашей технике игры на ритм-гитаре. (Пример, приведенный на рис. 5.6, доказывает, насколько даже небольшие движения левой рукой могут украсить звучание ритм-гитары.) Кроме того, “освобождение левой руки” является первым шагом на пути к исполнению мелодий и риффов партии соло-гитары, которому посвящена глава 6.



На рис. 5.15 приведен классический пример последовательности с перемещением левой руки, которую можно сыграть как простым грувом на восьмых, так и в шаффл-ритме (хотя ритмический рисунок примера приведен в виде обычных восьмых). В этом примере изменяются пятые ступени каждого аккорда, становясь на время шестыми ступенями. Так, в аккорде *ля мажор* (A) нота *ми* (E) становится нотой *фа-диез* (F#), в аккорде *ре мажор* (B) нота *ля* (A) — нотой *си* (B), а в аккорде *ми мажор* (E) нота *си* (B) — нотой *до-диез* (C#).

Эту схему движения левой рукой называют по-разному, но автор решил внести свою лепту в разработку терминологии рок-музыки и назвать ее “переходом 5–6”. (Классно, правда?) Такая схема движения левой рукой используется в композициях Чака Берри, The Beatles, ZZ Top и многих других, исполняемых в стиле блюз-рока. Переход 5–6 подходит к любой последовательности I–IV–V, в рассматриваемом примере она приводится в тональности *ля мажор* (А).

Figure 10: Example of a musical score with a multi-measure rest.

The figure displays two musical staves, A and D, with a multi-measure rest in staff D. Staff A is in 4/4 time and contains a sequence of chords. Staff D is in 4/4 time and contains a sequence of chords, with a multi-measure rest of 3 measures indicated by a '3' over a horizontal line. The multi-measure rest is shown as a single measure with a '3' over it, indicating it spans three measures.

Staff A:

Chords (from left to right):

- Chord 1: G4, B4, D5
- Chord 2: G4, B4, D5
- Chord 3: G4, B4, D5
- Chord 4: G4, B4, D5
- Chord 5: G4, B4, D5
- Chord 6: G4, B4, D5
- Chord 7: G4, B4, D5
- Chord 8: G4, B4, D5

Staff D:

Chords (from left to right):

- Chord 1: G4, B4, D5
- Chord 2: G4, B4, D5
- Chord 3: G4, B4, D5
- Chord 4: G4, B4, D5
- Chord 5: G4, B4, D5
- Chord 6: G4, B4, D5
- Chord 7: G4, B4, D5
- Chord 8: G4, B4, D5

Multi-measure rest in Staff D:

The multi-measure rest is indicated by a '3' over a horizontal line, spanning three measures.

Рис. 5.15. Основанная на восьмых последовательность с использованием перехода 5–6 выполняется нисходящим ударом с одновременным движением левой рукой

Для того чтобы вам было проще освоить переход 5–6, в примере приведены ноты и табулатура, призванные показать, как меняется аппликатура аккордов А, D и E при использовании этого приема. Обратите также внимание на то, что в каждом случае должны звучать только три смежные струны аккорда.

Наконец, следует заметить, что хотя последовательность основана на восьмых, ее нужно играть только нисходящим ударом. Если же одновременно вы сможете использовать и мьют ладонью (как это сделано в треке), это значительно украсит звучание!

Разомнем пальцы

Хотя в 99% случаев рок-музыка исполняется с помощью медиатора, все же в некоторых композициях необходимо применять и технику *пальцевой игры*. Как понятно из названия, при пальцевой игре струны приводятся в колебание не за счет удара медиатором, а “безоружными” пальцами правой руки. Естественно, чтобы играть пальцами, вам на время понадобится избавиться от медиатора. Некоторые просто кладут его где-нибудь поблизости, другие зажимают в зубах, третьи втыкают между струнами на головке грифа возле верхнего порожка. Вы можете выбрать любой способ, лишь бы он позволял вам как можно быстрее достать медиатор, когда закончится пассаж, исполняемый пальцами.

Техника пальцевой игры особенно хорошо подходит для исполнения *арпеджио* (arpeggio), когда все ноты аккорда берутся не одновременно, а в той или иной последовательности. В принципе, арпеджио можно играть и медиатором, но при этом трудно добиться такого темпа, как при пальцевой игре. Кроме того, пальцевая игра позволяет отдельно выделить линию баса. Как правило, при игре арпеджио большой палец правой руки берет ноты на басовых струнах, а указательный, средний и безымянный — на тонких. Вспомните, как звучат, например, вступления в таких композициях, как *Dust in the Wind* группы Kansas или *The Boxer*

группы Simon and Garfunkel, а затем попробуйте представить, с какой скоростью нужно было бы работать правой рукой, чтобы попытаться их сыграть медиатором.



go.dialektika.com/
RockFD19

Разместите так правую руку над струнами, чтобы пальцы не были напряженными и слегка касались каждый своей струны. В примере, представленном на рис. 5.16, большой палец извлекает ноты, штили которых направлены вниз, а остальные пальцы — ноты, штили которых направлены вверх. (Ради приверженцев школы игры на классической гитаре сообщим, что в нотной записи пальцы правой руки обозначаются буквами *p*, *i*, *m* и *a*, которые являются первыми буквами испанских названий большого, указательного, среднего и безымянного пальцев.) Поскольку в данном примере нет ничего сложного, автор на рис. 5.16 не использовал буквенного обозначения пальцев правой руки. Однако проще всего сыграть данный пример, извлекая звук указательным пальцем на ③ струне, средним — на ② струне, а безымянным — на ①. Основное внимание сосредоточьте на чередовании пальцев, а также на удержании темпа при игре большим пальцем правой руки.

Трек 19, 0:00

С

играть пальцами
струны не глушить

Am

F G7 C

*Т- большой палец

Рис. 5.16. При исполнении арпеджио ноты извлекаются большим, указательным, средним и безымянным пальцами правой руки

Конечно, если арпеджио должно звучать в медленном темпе и если при его исполнении задействуется относительно небольшое количество струн, вы вполне можете сыграть его и медиатором, *не прибегая* к технике пальцевой игры. Однако в длинных пассажах, при достаточно высоких требованиях к темпу либо когда в арпеджио задействованы все или почти все струны, гораздо проще сыграть арпеджио пальцами, а не медиатором.

Краткий обзор ритмических рисунков

В завершении этой главы, посвященной изучению техники игры правой рукой (а также бесцеремонно вставленных автором разделов, посвященных некоторым движениям левой рукой), мы рассмотрим несколько небольших примеров. Эти примеры призваны проиллюстрировать многие характеристики, как ритмические, так и гармонические, часто используемых ритмов, или грувов.

Прослушав записи примеров, приведенных в этом разделе, вы заметите, что они более “профессиональны”, чем остальные примеры книги. Это действительно так: в записи можно услышать звучание бас-гитары, ударных, клавишных, а также другие музыкальные эффекты, которые должны не только помочь вам лучше запомнить ту или иную последовательность, но и получить удовольствие от игры! Сначала разучивайте примеры, строго придерживаясь табулатур, а затем, освоившись, попробуйте сыграть собственные ритмические вариации. Ведь вы учитесь играть на рок-гитаре не для каких-то академических успехов, а для удовольствия, не так ли?

Ритм-гитаристы, общаясь друг с другом, часто используют названия тех или иных ритмов. Сейчас мы ознакомимся с некоторыми из таких ритмов, названия которых стали уже практически стандартными, поскольку они часто используются для исполнения аккомпанемента во многих рок-композициях.

В табл. 5.1 перечислены различные ритмы с указанием размеров, музыкальных характеристик, а также некоторые ставшие классическими рок-композиции, построенные на использовании соответствующих ритмов.

Таблица 5.1. Грувы, используемые в классических рок-композициях

Название	Размер	Характеристика	Композиции и исполнители
Простой бит	4/4	Простой, спокойный ритм	<i>Won't Back Down</i> (Том Петти), <i>New Kid in Town</i> (Eagles), <i>Hard Day's Night</i> (The Beatles)
Бэк-бит	4	Похож на простой бит, но с акцентированием слабых долей (2-й и 4-й)	<i>Old Time Rock and Roll</i> (Боб Сигер), <i>Gimme Some Lovin'</i> (Спенсер Дэвис и Blues Brothers)
Половинный бит	♩, 2/2 или 2/4	“Скачущий” “бум”–“чик”	<i>Bad Moon Rising</i> (Creedence Clearwater Revival), <i>Amie</i> (Pure Prairie League), <i>I Feel Fine</i> (The Beatles)
Счетверный бит	4/4	Насыщенный, плотный аккомпанемент	<i>I Feel Good</i> (Джеймс Браун), <i>Soul Man</i> (Blues Brothers), <i>Walk This Way</i> (Aerosmith)

Название	Размер	Характеристика	Композиции и исполнители
Галоп	4/4	Построенное на шестнадцатых нотах звучание, напоминающее лошадиный галоп	<i>Blackened</i> (Metallica), <i>The Immigrant Song</i> (Led Zeppelin)
Шаффл	4/4	Неровный, живой ритм, основанный на восьмых нотах	<i>Don't Stop</i> (Fleetwood Mac), <i>La Grange</i> и <i>Tush</i> (ZZ Top), <i>Can't Buy Me Love</i> и <i>Revolution</i> (The Beatles)
Триольный ритм	3/4, 6/8, 12/8	Ритмический рисунок разбит на группы из строенных нот	<i>Take It to the Limit</i> (Eagles), <i>You've Got to Hide Your Love Away</i> и <i>Norwegian Wood</i> (The Beatles)
Регги (ска)	4/4	Бэк-бит с синкопизацией	<i>I Shot the Sheriff</i> (Эрик Клэптон), <i>No Woman, No Cry</i> (The Боб Марли)

Простой бит



go.dialektika.com/
RockFD20

Пример основанного на восьмых грува, называемого *простым битом* (straight-four feel), приведен на рис. 5.17. Он подходит для композиций в стиле Eagles, Тома Петти, рок-баллад, а также для композиций, исполняемых в умеренном темпе. Когда вы хорошо овладеете этим ритмом, попробуйте варьировать темп игры, выделяя аккорды, попадающие на четвертные, более низким темпом и слегка растягивая во времени удар по струнам. Это позволит получать на таких нотах впечатляющее звучание: “Д-р-р-р-ы-н!”.

Трек 20, 0:00

Рис. 5.17. Простой бит на 4/4 в стиле Eagles

Половинный бит



go.dialektika.com/
RockFD21

На рис. 5.18 приведен пример ритма, основанного на технике “бас-аккорд”, или “бум”–“чик”, который называют *половинным битом* (two-beat feel). Это название происходит из обозначения размера, в котором букву С, означающую, как вы уже знаете, размер 4/4, разделяет “пополам” вертикальная черта. В половинном бите на 1-й и 3-й доле такта звучит бас, а на 2-й и 4-й — аккорд. Для того чтобы вы смогли попрактиковаться в одновременной игре обеими руками, в пример было добавлено несколько переходов от аккорда к аккорду по басовым струнам.

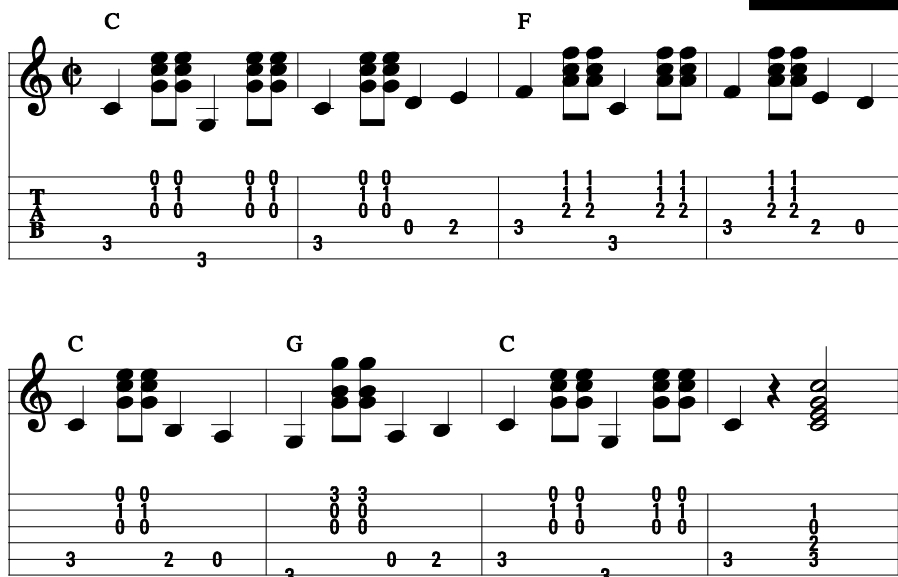


Рис. 5.18. Типичный грав в стиле кантри с басовыми переходами, исполняемый половинным битом

Счетверенный бит



go.dialektika.com/
RockFD22

Счетверенный бит (16-feel) называется так потому, что он исполняется шестнадцатыми, т.е. в 4 раза интенсивнее, чем простой бит. Благодаря этому звучание аккомпанемента получается энергичным, характерным для стиля фанк (рис. 15.9). Многие композиции, исполняемые счетверенным битом, можно сыграть с помощью техники “бас-аккорд”. При этом раздельное звучание аккордов и басовых нот может давать эффект “диалога” двух музыкальных тем.



Рис. 5.19. Типичный фанковый грав, исполняемый в среднем темпе счетверенным битом

Галоп хеви-метал



go.dialektika.com/
RockFD23

Как известно, хеви-метал (heavy metal) в рок-музыке является отдельной субкультурой. И в качестве иллюстрации этого можно привести тот факт, что в хеви-метал используется ритмический рисунок аккомпанемента, который не применяется ни в каких других стилях рок-музыки. Этот ритмический рисунок, образуемый постоянно повторяющейся последовательностью из одной восьмой ноты и двух шестнадцатых, получил название *галоп* (gallop). На рис. 5.20 приведен пример двухтактного галоп, при исполнении которого используются как нисходящий, так и восходящий удары.

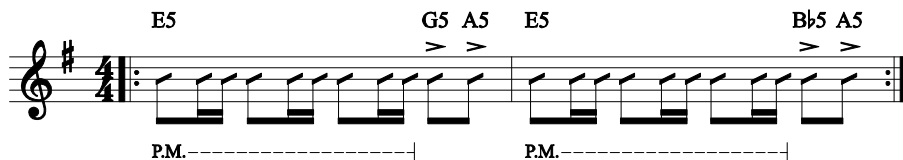


Рис. 5.20. Галоп — уникальный грув стиля хеви-метал, исполняемый восьмыми и шестнадцатыми

Регги



go.dialektika.com/
RockFD24

Регги — это замечательный ритмический рисунок аккомпанемента, для которого характерны звуковые “всплески” аккордов гитары на слабых долях такта. Ритм регги можно образовать как на основе простого бита, так и на основе шафл-ритма (см. пример на рис. 5.21). Обратите внимание на те случаи, когда нужно применять восходящий удар — многие из них идут подряд, не чередуясь с нисходящими. Именно за счет этого, когда на сильную долю такта правая рука идет вниз, не касаясь струн, а на слабую — вверх, выполняя восходящий удар, и образуется звучание, характерное для регги.

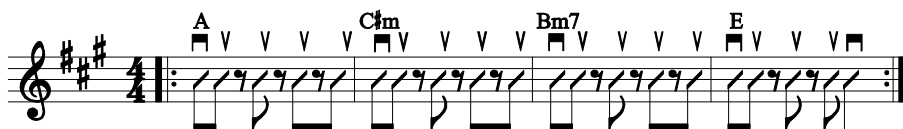


Рис. 5.21. Типичный ритмический рисунок аккомпанемента в стиле регги с характерным выделением слабых долей. Обратите внимание на несколько последовательных восходящих ударов

Триольный ритм

Композиции, в которых используется *триольный ритм* (three feel), легко узнаваемы — в них ноты звучат группами по три (не по две или четыре, как обычно), что напоминает звучание вальса. Если в детстве вы не ходили на танцы и не имеете представления о том, что такое вальс, тогда просто вслушайтесь. В каждом такте композиции, исполняемой в триольном ритме, первой идет сильная доля такта, за которой следуют две более слабые доли (РАЗ-два-три, РАЗ-два-три и т.д.). В качестве примера можно привести песню Eagles *Take It to the Limit* в размере 3/4 или The Beatles *Norwegian Wood* в размере 6/8. С технической точки зрения, композиции с размером 6/8 воспринимаются скорее как половинный бит, чем как триольный ритм, поскольку такты таких композиций состоят из двух частей, каждая из которых содержит три восьмые триоли. Но в не очень внимательном к терминологии мире рок-музыки исполнители всегда, когда им нужно играть триолями, независимо от того, имеет ли композиция размер 3/4, 6/8 или 12/8, говорят о триольном ритме. Таким образом, *Norwegian Wood* и *House of the Rising Sun* написаны в размере 6/8, а *You Really Got a Hold on Me* и *Nights in White Satin* — в размере 12/8, но мы о них всех скажем, что это композиции в триольном ритме. Играя в этом ритме, вы можете играть аккорды триолями, либо использовать технику “бас-аккорд-аккорд”, или “бум”–“чик”–“чик”, в зависимости от темпа (при высоком темпе, как правило, применяют именно последний метод исполнения).



go.dialektika.com/
RockFD25

Пример, приведенный на рис. 5.22, имеет размер $3/4$. Особенностью этого примера является нисходящая линия баса, что довольно характерно для композиций в триольном ритме.

Трек 25, 0:00

The musical score is written for guitar in 3/4 time. It consists of two systems of four measures each. The first system features the following chords and bass line: Measure 1 (C) has a bass line with a triplet of 0, 0, 0. Measure 2 (E7/B) has a bass line with a triplet of 0, 0, 1. Measure 3 (Am) has a bass line with a triplet of 0, 2, 2. Measure 4 (Am/G) has a bass line with a triplet of 0, 2, 2. The second system features: Measure 5 (D7/F#) has a bass line with a triplet of 1, 2, 0. Measure 6 (G7) has a bass line with a triplet of 1, 0, 0. Measure 7 (C) has a bass line with a triplet of 0, 1, 0. Measure 8 (C) has a bass line with a triplet of 1, 0, 2. The treble staff shows the chord voicings for each measure.

Рис. 5.22. Композиция в триольном ритме, в которой используется нисходящая линия баса