

В. МАНИЛОВ

У
лучше
аккомпанировать
на
гитаре

*Беседы в занимательной форме о том,
как овладеть техникой эстрадного аккомпанемента
на шестиструнной гитаре*

УЧИТЬСЯ АККОМПАНИРОВАТЬ НА ГИТАРЕ

Киев: Муз. Украина, 1983—112 с.

В книге подаются основные сведения по нотной грамоте и игре на шестиструнной гитаре. Приводятся типичные аккордовые последовательности, используемые в аккомпанементе к песням разных жанров и стилей. На конкретных примерах рассматриваются основные закономерности построения сопровождения по слуху. Пособие написано в форме беседы-диалога учителя и ученика. Учебный материал дополнен рисунками, различными текстами, кроссвордами, головоломками, загадками и др. Рассчитано на самый широкий круг юношества, учащихся музыкальных и общеобразовательных школ, воспитанников музыкальных студий, участников кружков художественной самодеятельности.

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Разговор с отцом	3
Знакомство с сыном	4
Обозначения	10
Аккорды в первой позиции	12
О последовательностях аккордов	17
Письмо первое	20
Письмо второе (о некоторых особенностях игры на гитаре)	20
Письмо третье (о ладах и тональностях)	21
Письмо четвертое	23
Письмо пятое (об исполнительских приемах)	23
Письмо шестое	28
Письмо седьмое (об использовании аккордовых схем)	29
Новые последовательности	30
О линии баса	32
О стандартной аппликатуре	39
О ритмических рисунках партии аккомпанеента	42
О сложных размерах	47
Об интервалах	52
Письмо восьмое (аккорды, их строение и обозначения)	55
Как «устроена» песня	62
О взаимодействии аккордов	66
О сложных аккордах	72
Как анализировать мелодию песни	79
Как подбирать аккомпанемент по слуху	82
Как усложнить аккомпанемент	90
О блюзе	95
От блюза к бит-музыке	101
Нотное приложение	106
Я.Френкель. Журавли	106

В.Высоцкий. Песня о друге	106
Дж.Темкин, П.Вебстер. Зеленые поля летом	106
М.Таривердиев. Маленький принц	106
Зеленые рукава. Шотландская народная песня	107
А.Попп. Голубая любовь	107
С.Вард, П.Лозито, Паллавичини, Т.Кутуньо. Бабье лето	107
Ф.Лей. История любви	107
М.Джаггер, К.Ричард. Леди Жанна	107
Д.Леннон, П.Маккартни. Мишель	108
А.Макаревич. Снег	108
М.Минков. Не отрекаются, любя	108
Д.Леннон, П.Маккартни. Вчера	108
Б.Рэм, Э.Рэнд. Только ты	109
Д.Тухманов. Притяжение Земли	109
С.Никитин. Резиновый ежик	109
В.Мулявин. Александрына	109
М.Легран. Буду ждать тебя (из кинофильма Шербурские зонтики)	109
М.Альберт. Чувство	110
Д.Рид. Прощальный вальс	110
А.Зацепин. Волшебник-недоучка	110
Р.Паулс. Любовь настала	110
Г.Гладков. Как в последний раз	110
А.Зацепин. Есть только миг	111
Р.Паулс. Золотая свадьба	113
Ответы к кроссвордам, головоломкам, загадкам	111

В этом оригинальном пособии, написанном в форме живой беседы-диалога учителя и ученика, подаются основные сведения о технике аккомпанемента на шестиструнной гитаре. В нем приводятся типичные аккордовые последовательности, используемые в сопровождении к песням различных жанров и стилей, и на конкретных примерах рассматриваются закономерности построения аккомпанемента по слуху. Учебный материал дополнен тестами, головоломками и изощренными. В нотном приложении представлены популярные мелодии, характерные для различных этапов развития эстрадной музыки.

Книга рассчитана на самый широкий круг любителей гитары, учащихся музыкальных и общеобразовательных школ, участников самодеятельных инструментальных ансамблей.

Редакция учебно-педагогической литературы

Художник А. Цыганов

От автора

Дорогие ребята — любители гитары!

В этой книге мне хотелось как можно дальше отойти от «сухого» пособия по теории музыки и аккомпанементу на гитаре. Поэтому она написана в форме диалога педагога с учеником, что должно приблизить читателя к условиям живого общения с учителем на уроке. Но трудно, ведя беседу с любознательным юношей, давать стройную систему ежедневных занятий. Вот почему обязательным условием изучения книги является подробное конспектирование учебного материала и последовательные занятия по этим записям.

Цели мои достаточно скромны — научить вас подбирать по слуху аккомпанемент, разбирать партии по песенникам и играть на ритм-гитаре в эстрадном ансамбле.

В книге вы найдете необходимые сведения об аккордах, их последовательностях и способах усложнения партии ритм-гитары, о стандартной аппликатуре и ритмических схемах различных эстрадных жанров и стилей, о музыкальной форме песен и т. д. Основные теоретические положения иллюстрируются многочисленными нотными примерами. В конце книги помещено нотное приложение, в котором собраны наиболее популярные мелодии разных лет. После некоторых бесед предлагается развлекательный материал в виде кроссвордов, головоломок и тестов, к которым нужно отнестись серьезно, — это своеобразная проверка того, как вы усвоили ту или иную тему.

Надеюсь, что пособие будет полезно не только начинающим, но и уже играющим гитаристам.

Летом прошлого года ко мне зашел мой давний приятель Юрий Михайлович и попросил позаниматься на гитаре с его сыном Сережей. Я знал, что Сергей перешел в 9-й класс математической школы, занимается дзю-до и времени на освоение гитары у него мало.

— А чему он хочет научиться? — спросил я у отца.

— Видишь ли, он уже учился в музыкальной школе на гитаре, но через несколько месяцев бросил.

— Почему? Не хватало времени для занятий?

— Дело не в этом. Там его учили классическому стилю игры. Он даже выучил несколько пьес Каркасси, Сора и Иванова-Крамского. Но его интересует другое. Он хочет научиться аккомпанировать, играть по слуху и исполнять партию ритм-гитары в школьном ансамбле.

— Да, этому у нас учат только на эстрадных отделениях в некоторых музыкальных школах и училищах, но туда большие курсы.

— Поэтому я и прошу тебя позаниматься с моим сыном.

— Ну что ж, пусть приходит. Гитара у него есть?

— Нет, он подарил ее своему приятелю, когда бросил школу. Кстати, подскажи, какую покупать гитару — шести- или семиструнную? Я никак не могу разобраться, какая из них лучше.

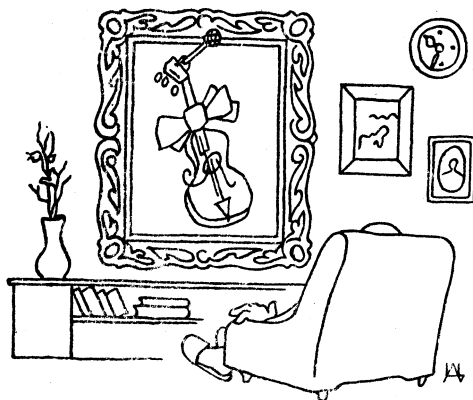
— На этот вопрос трудно ответить однозначно. Вспомни, даже среди наших общих друзей-музыкантов были прекрасные гитаристы-«семиструнники». И вообще, если музыкант виртуозно владеет инструментом, никому и в голову не придет считать струны или колки.

— Так что же ты советуешь?

— Учитывая вкусы твоего сына, ему нужна все же шестиструнная гитара и вот почему. Ты, конечно, знаешь, что «семиструнка» была распространена только в России. Но сейчас большинство наших и все зарубежные концертирующие гитаристы — «шестиструнники». Не говорю уже об эстрадных сборниках и школах для электрогитар — все они рассчитаны на шестиструнную гитару. А если позднее Сережа заинтересуется классикой, в чем я, кстати, не сомневаюсь, то нотная литература для шестиструнной гитары тоже во

много раз обширнее и полнее, чем для семи-струнной.

— То, что ты сказал, звучит для меня вполне убедительно. Итак, — «шестиструнка»! А какую купить — акустическую или электрогитару? Дорогую или подешевле? И какие струны — нейлоновые или металлические?



— Да, это важные вопросы. Часто, сомневаясь в постоянстве увлечения своих «отпрысков», родители покупают им самые дешевые гитары. И каков же результат? Из-за плохого качества инструмента, жесткости, неточного строя и других недостатков, после появления на пальцах водянок пыл увлечения проходит, на гитару надевают бант и вешают на стенку, а сыну читают мораль о лени и роли труда в становлении человека.

— Так что же делать? Покупать гитару за 1000 рублей?

— Зачем такие крайности? Просто надо приобрести хорошую фабричную акустическую гитару. Хорошо бы — с нейлоновыми струнами, чтобы не болели пальцы, особенно в первое время. Такие инструменты выпускают многие наши фабрики: имени Луначарского в Ленинграде, Черниговская, Шиховская в Москве, Тбилисская и зарубежные фирмы: «Музима» и «Резоната» в ГДР, чехословацкая «Кремона», «Орфей» в Болгарии.

— Спасибо! Информация весьма ценная.

— Не за что. Итак, я жду Сергея, пусть приходит пока без гитары.

Знакомство с сыном

— Здравствуйте! Я — Сергей.

— Вижу. Ты точная копия своего отца. Меня зовут Владимир Александрович. Я слышал, ты решил снова заняться музыкой.

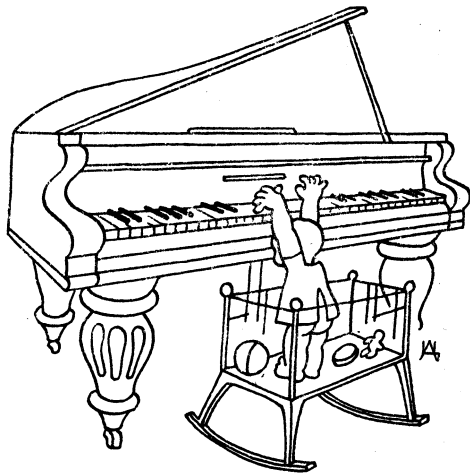
— А стоит ли? Ведь мне уже пятнадцать, а я еще ничего не умею. Говорят, слух не абсолютный и особых музыкальных способностей, вроде, нет.

— Ты затронул интересный вопрос. Действительно, многие выдающиеся музыканты проявили свою одаренность еще в раннем детстве. Моцарт, как известно, к шести годам уже сочинил около 100 пьес. Сярябин в пять лет легко воспроизводил на фортепиано услышанную музыку, импровизировал, в восемь он пытался сочинить оперу, а в одиннадцать выступал в концертах как пианист.

Такие же незаурядные способности проявляются у детей и в других областях, например, в математике.

— Да, наш учитель рассказывал, что одиннадцатилетний югославский школьник Борислав Гаджански за одну минуту извлекает в уме корень тридцать второй степени из двадцатиоднозначного числа.

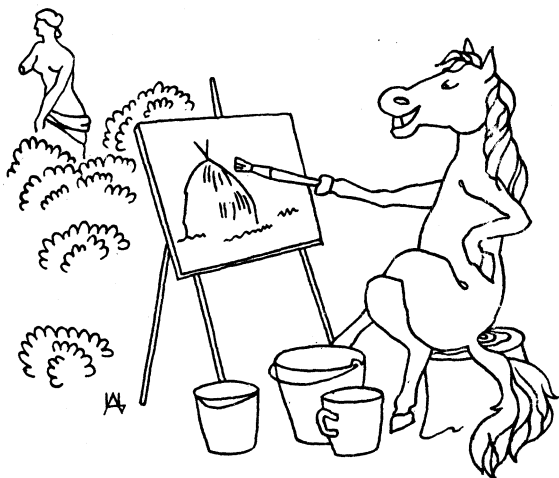
— Однако, это ведь не означает, что математикой нужно заниматься только тем, кто обладает такими феноменальными способностями?



— Конечно, нет.

— Вот так... И все-таки, что же делать тому, кто не обладает абсолютным слухом и, скажем, плохо поет? Мне кажется, главное — это желание музицировать. Музыка можно обучить и малоспособного человека, так же, как научить его рисовать, танцевать или сочинять стихи. В среде художников, к примеру, распространена шутка, что научить рисовать можно и лошадь. Рембрандтом она, конечно, не станет, но копыта сена нарисует. А в каждой шутке есть доля правды, не так ли? В общем — дерзай! Успех зависит от тебя.

Мне припомнились слова известного польского музыканта Юзефа Эльснера, который сказал десятилетнему Шопену: «Запомни, пан Фридерик: каждый должен искать свою лютню и свой лад».



— Убедили! С чего же нужно начать?
 — Пока у тебя нет гитары, давай поговорим о музыке и способе ее записи. Ты немного знаком с музыкальной грамотой?

— Кое-что еще помню.
 — Тем лучше. Как ты думаешь, чем музыка отличается от других видов искусств, скажем, от живописи?

— Это просто: здесь — звуки, а там — краски.

— А еще?
 — Музыка как бы течет во времени.
 — Верно. Музыка имеет звуковую и временную природу. А это означает, что в записи даже простой мелодии надо зафиксировать на бумаге порядок следования и точную высоту звуков, а также отразить их звучание во времени.

— По-моему, это просто. Мы учили по физике, что каждый звук имеет свою частоту, которую измеряют в герцах: 1 герц — это 1 колебание в секунду.

— Не совсем так. Ведь шум — тоже звук, но он не имеет определенной частоты. То, что ты сказал, относится к музыкальным звукам. Скажем, писк комара — это музыкальный звук?

— Если этот комар занимался вокалом, то — да.

— А если нет?
 — Думаю, все равно музыкальный, ведь он имеет определенную частоту.

— Да. А помнишь ли ты диапазон частот, который различает человеческий слух?

— Конечно, как в хорошей радиоаппаратуре: от 16 герц до 20 000.

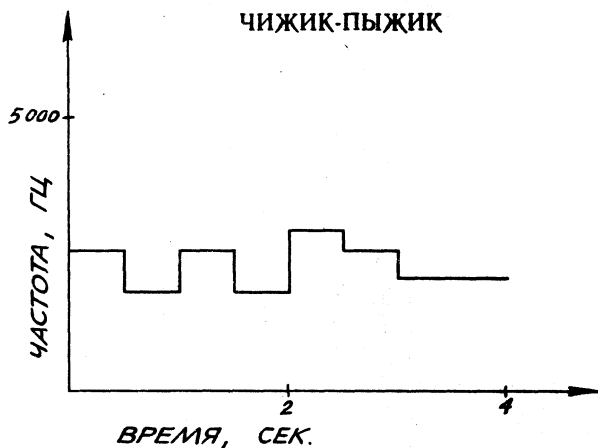
— Правильно. Кстати, звук частотой 16 герц можно извлечь на органе, а, нажав крайнюю левую клавишу рояля, — услышать звук частотой 27 герц. Самый низкий звук, воспроизводимый человеческим голосом, имеет частоту 44 герца. Он был доступен лишь немногим певцам за всю обозримую историю музыки. Самый высокий для человеческого голоса звук — 2300 герц. Его брала полным голосом французская певица Мадо Робен. Звуки выше 2500—3000 герц в качестве самостоятельных музыкальных тонов не используются. Диапазон гитары — примерно от 82 до 988 герц.

— Значит, основное в записи — указать точную частоту колебания звуков?

— Если я тебя правильно понял, ты предлагаешь записывать музыку, фиксируя частоты отдельных звуков во времени?

— А почему бы и нет? Ведь можно построить график: по одной оси отложить частоты, а по другой — время.

— Давай прикинем, что же из этого получится.



— Я уже вижу, что ничего не выйдет.

— Да, пожалуй, слишком большая разница в частотах различных звуков, да и во времени запись неудобная. В общем, воспроизвести такую запись посильно лишь машине.

— А нельзя ли вместо частоты колебаний изобразить по оси ординат клавиши пианино или гриф гитары, а по шкале времени — количество ударов метронома?

— Представь себе, ты предлагаешь нечто, напоминающее одну из древних записей музыки, дошедших до наших дней, — так назы-

ваемую табулатуру. Для гитары в этом случае нужно изобразить 6 струн — 6 параллельных линеек, указать цифрами лады, на которые надо ставить пальцы левой руки, а время звучания обозначить так же, как и в современной нотной записи. Об этом мы еще поговорим позже.



— Выходит, для каждого инструмента должна быть своя табулатура.

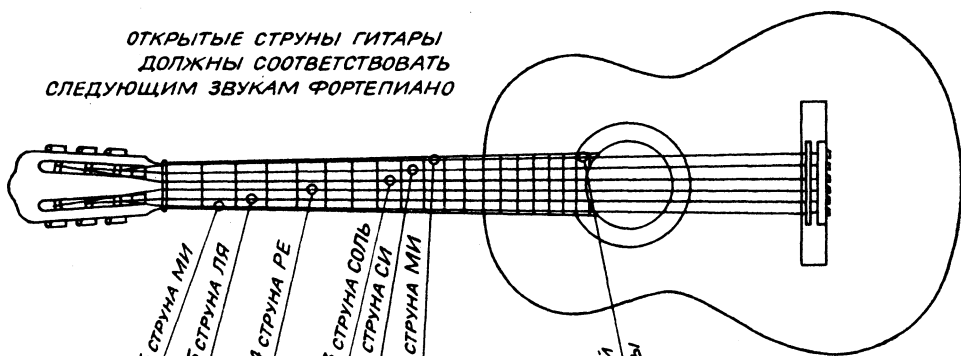
— Конечно! А каково композиторам и дирижерам с такой записью, представляешь?

— Да, не позавидуешь!

— Как же записывают музыку в наше время? Напомню тебе, что весь диапазон музыкальных звуков разделен на октавы. Октава получается путем удвоения частоты колебаний звука и создает впечатление одинакового звучания.

ДИАПАЗОН ГИТАРЫ И ЕГО СООТНОШЕНИЕ С ДИАПАЗОНОМ ФОРТЕПИАНО

ОТКРЫТЫЕ СТРУНЫ ГИТАРЫ
ДОЛЖНЫ СООТВЕТСТВОВАТЬ
СЛЕДУЮЩИМ ЗВУКАМ ФОРТЕПИАНО



— Это я знаю.

— За эталон частоты колебания принят звук ля первой октавы — 440 герц, а ля на октаву выше — 880 герц.

— Я вспомнил легенду, рассказанную моим первым учителем музыки, будто бы до нашей эры около древнегреческого города Фивы

каждое утро на рассвете звук ля издавала огромная статуя, известная под именем колосса Мемнона, и фивские музыканты приходили к ней настраивать свои инструменты. Эта же статуя насмерть перепугала воинов Александра Македонского, разбивших возле нее лагерь, и обратила их в бегство своим го-

лосом. Но в начале нашей эры после землетрясения колосс перестал звучать, так что проверить легенду, увы... не удалось.

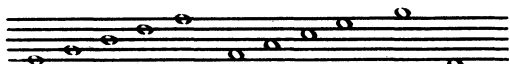


— Кстати, в прошлом у нас на Украине бандуристы приходили в Киев и настраивали свои инструменты под звон колоколов Печерской лавры, издававших звуки *до*-мажорной гаммы. Но вернемся к нашей теме. Каждая октава, в свою очередь, разделена на 12 равных частей, называемых полутонами. На рояле — это расстояние между двумя ближайшими клавишами, а на гитаре...

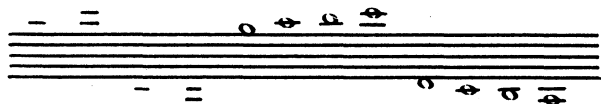
— Между двумя ладами.

— Верно. А теперь расскажи-ка, что ты помнишь о правилах нотной записи.

— Ноты записываются на пяти линейках, которые называются нотоносцем или нотным станом. Они могут стоять как на самих линейках, так и между ними, а кроме того, над нотоносцем и под ним:



Если надо, то к основным пяти линейкам добавляют маленькие линеечки сверху или снизу нотного стана:



Даже помню стишок, которому меня в детстве учили, чтобы запомнить ноты быстрее:

На линейках ждут тебя
До, ми, соль, си, ре, фа, ля.

— А как узнать, какая нота написана на нотоносце?

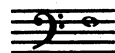
— Для этого, по-моему, существуют ключи: скрипичный, басовый и другие.

— Правильно. Например, скрипичный ключ означает, что на 2-й линейке, которую он охватывает, пишется нота *соль*, а в басовом ключе на 4-й линейке находится нота *фа*:

соль первой октавы



фа малой октавы



Кстати, ноты для гитары пишутся в скрипичном ключе, но звучат на октаву ниже по сравнению с теми же звуками, взятыми на рояле.

— Запомню.

— Итак, раз в скрипичном ключе на 2-й линейке находится нота *соль*, то остальные звуки записать совсем просто.

— Разрешите, я сам попробую:



Возможно, ты знаешь, что названия звуков взяты из средневекового церковного гимна, где *ре*, *ми*, *фа* и т. д. — начальные слоги его строк.

— Интересно, а я и не знал. Вы говорили, что октава, например, от *до* до *до*, разбита на 12 полутонов, а на нотоносце изображено не 12, а 8 нот. На рояле это только белые клавиши.

— Совершенно верно. Чтобы изобразить остальные звуки, используют так называемые знаки альтерации — диезы и бемоли, выставляемые перед нотами или в ключе. Это знаки повышения или понижения высоты звука на полтона. Ты, конечно, помнишь, как они изображаются, — \sharp и \flat

— Это я помню.

— Каждый лад гитары соответствует полутону, поэтому, если сыграть любой звук, например, *фа*, а затем прижать пальцем следующий лад, то тем самым мы повысим его на полтона. Перед нотой ставится диез.



Бемоль — знак, понижающий звук на полтона.



— А если нужно отменить действие диеза или бемоля?

— Перед нотой ставят знак \natural — бекар.



Итак, для того, чтобы зафиксировать высоту музыкальных звуков, приняты две точки отсчета: нота ля первой октавы и ключ (скрипичный, басовый и др.), выставляемый в начале нотной строки и позволяющий определить положение нот на нотном стане.

Теперь давай вспомним, как в нотной записи условно обозначается продолжительность звучания, длительность звуков.

— Кажется, за единицу измерения времени звучания принята целая нота и изображается она в виде пустого овала.

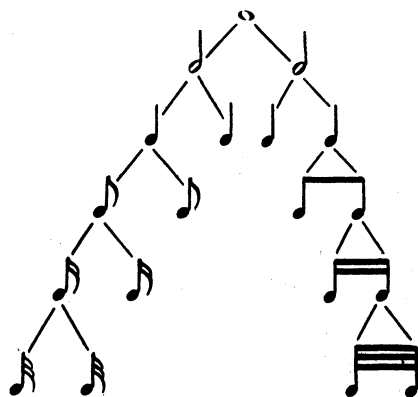
— Но я не случайно сказал — обозначается условно...

— Вы хотите сказать, что в различных песнях целая нота длится разное время?

— Да. В медленных произведениях она может звучать в несколько раз дольше, чем в быстрых. Целая нота — это единица отсчета для данного темпа. Путем сравнения с ней определяется время звучания других нот.

— Это понятно. Дальше получается просто: целая нота дробится на 2, 4, 8, 16, 32 и т. д. равные доли. Выходит, если целая нота звучит две секунды, то половинная нота — одну, четверть — полсекунды, восьмая — четверть секунды и т. д.

— Не только. Возможно деление целой, половинной, четверти и любой другой длитель-



ности на произвольное количество частей. Наиболее распространена триоль:



Кстати, а какое еще свойство звука, кроме высоты и длительности, указывается в музыкальных произведениях?

— Кажется, громкость звука.

— Да. В начале пьесы обязательно выставляется знак, указывающий на громкость звучания музыки. Знаки эти представляют собой начальные буквы слов: *forte* — громко, *piano* — тихо и др. Если нужно усилить или ослабить звучание, пишут соответственно слова *crescendo* (сокращенно *cresc.*) либо *diminuendo* (*dim.*) или выставляют так называемые виолочки: $\text{<img alt='wavy line symbol' data-bbox='511 631 611 641' style='vertical-align: middle; height: 1em;}'$ или $\text{<img alt='wavy line symbol' data-bbox='611 631 711 641' style='vertical-align: middle; height: 1em;}'$. Думаю, пока этих первоначальных сведений о нотной записи тебе достаточно.

— Все это мы учили в музыкальной школе. А интересно, как будут проходить наши уроки?

— Сейчас уточним. Ты хотел бы играть в инструментальном ансамбле на ритм-гитаре?

— Да. Еще научиться подбирать аккомпанемент к мелодиям из песенников и по слуху.

— Хорошо, давай поступим так: ты же знаешь, что в математике есть метод решения задач от противного.

— Конечно.

— Попробуем и мы воспользоваться им. Представь себе, что ты уже умеешь играть на гитаре, пришел на репетицию эстрадного ансамбля и руководитель дал тебе партию аккомпанемента к новой песне. Дай-ка твою тетрадь, я запишу один из ее вариантов.

Moderato

Chords and symbols: Fm, Gm^{7b5}, C^{7b9}, Fm⁷, Fm⁶, Dbmaj⁷, Fm, Bm⁶, Eb^{7b9}, Abmaj⁷, F⁷, Bm⁷, Eb⁹, Abmaj⁷, Dbmaj⁷, Gbmaj⁷, Gm^{7b5}, C⁷, Fm, Fm(maj⁷), Fm⁷, F⁷, Fm⁷, Fm⁶, Dbmaj⁷, Fm, Fm, Fm. Symbols: ⊕, ||: ||, ⊗, 1, 2.

Coda

— Но тут много непонятного.

— Не горячись! Посмотри внимательнее и скажи, что тебе из написанного уже знакомо.

— Пять линеек — нотный стан. Скрипичный ключ и возле него — бемоли. Вертикальные линии. Если не ошибаюсь, они делят мелодию на такты. $\frac{4}{4}$ — это счет на четыре, буквы с цифрами — это, по-моему, аккорды, но их названий и как их взять на гитаре — я не знаю. А остальные значки мне и вовсе непонятны.

— Твои дела не так уж плохи. Но давай по порядку. Начнем с того, что разберем, какую общую информацию содержит партия аккомпанемента. Из «трех китов», на которых держится музыка...

— Вы имеете в виду мелодию, гармонию и ритм?

— Совершенно верно. Аккомпанемент несет на себе последние «два кита». Это значит, что в нашем примере в партии ритм-гитары должны быть указаны аккорды и порядок их следования, то есть гармоническая основа, а также ритмический рисунок данной песни. Посмотрим, как это выглядит на бумаге.

— В той партии, которую вы мне записали?

— Да. Ты правильно заметил, что аккорды здесь обозначены буквами. Это так называемая буквенно-цифровая запись. Теперь об элементах метра и ритма. Это не только размер $\frac{4}{4}$, о котором ты сказал, но и ритмические фигуры без указания высоты звуков, а также слово «allegro», указывающее темп.

Ведь до четырех можно считать быстро или медленно, а в данном случае — тебе указывают, что надо играть именно в быстром темпе.

— Понятно. А что за «иероглифы» тут нарисованы?



— Это знаки сокращения нотной записи.

— Я их совсем забыл.

— Ничего, я напомним. Например, такой знак ||: || — это реприза, она обозначает, что нужно вторично проиграть записанные внутри нее такты. Остальные обозначения указывают, в каком порядке следует повторять написанные аккорды.

— Это что-то вроде дорожных знаков?

— Пусть будет так, если тебе это нравится. А теперь подведем итог. Что же тебе необходимо знать и уметь, чтобы сыграть эту или любую другую партию аккомпанемента?

— По-видимому, прежде всего, выучить буквы и цифры, обозначающие аккорды, и научиться брать их на гитаре.

— Совершенно верно. Но кроме этого надо знать ритмические рисунки, типичные для аккомпанемента на ритм-гитаре, и познакомиться с элементами теории музыки и гармонии.

— Ого! Что-то очень много! И жизни не хватит, чтобы все выучить.

— Это так кажется. Ты свободно справишься с моими заданиями, если будешь уделять занятиям на гитаре час-полтора в день.

— И лет в 60 смогу сыграть «Во саду ли, в огороде?»

— Постараемся, чтобы это произошло раньше: годам к 58—59. А если без шуток,— простые партии ты сможешь играть уже через два-три месяца.

— Это было бы хорошо!.. А можно еще один вопрос?

— Я тебя слушаю.

— В нашей школе есть бит-группа: три гитары, ударные и электроорган. Через год ритм-гитарист Дима, мой друг, заканчивает школу, и мне хотелось бы его заменить,— ведь остальные музыканты — ребята из моего класса — 9а.

— Ну что ж, постараемся подготовиться.

— Но вы хотите научить меня играть по нотам, а все ребята играют по слуху — они же не учились музыке. Кстати, играют, несмотря на это, очень хорошо.

— Существенный вопрос. Я обязательно учту это в занятиях и постараюсь научить тебя играть по слуху, что, на мой взгляд, должен уметь каждый гитарист. Вот так... Похоже, мы обо всем договорились. Заниматься будем два раза в неделю. В следующий раз захвати с собой общую тетрадь, нотную бумагу и... терпение.

Обозначения

— Ну что ж, начнем, пожалуй. Может быть, это покажется тебе скучным, но, увы, буквенные обозначения звуков надо выучить наизусть.

— Надо — так надо.

— Я вспомнил один забавный тест. Предлагается найти закономерность и продлить ряд букв:

О, Д, Т, Ч, П...

— А, знаю! Следующая буква Ш, потом С и так далее. С первых пяти букв начинаются числительные один, два, три, четыре, пять, значит, дальше — шесть, семь и так далее.

— Угадал. А теперь подумай: если нота *до* — обозначается латинской буквой *C*, *ре* — *D*, *ми* — *E*, то *фа* — ? и *соль* — ?

— Минуточку... Кажется, понял. Это буквы латинского алфавита. Значит *фа* — *F*, *соль* — *G*...

— Стоп! Дальше я продолжу сам: *ля* — *A* и *си* — *H*.

— Но почему же?

— Видишь ли, буквенное обозначение нот имеет многовековую историю. В средневе-

ковье буквой *A* обозначали звук, наиболее низкий из употребительных тогда в пении, а последующие звуки — в порядке латинского алфавита: *си-бемоль* — *B*, *до* — *C*, *ре* — *D*, *ми* — *E*, *фа* — *F*, *соль* — *G*. Позднее для обозначения звука *си* взяли следующую букву алфавита — *H*.

— Теперь понятно.

— Если это так, то давай вернемся к песне Зацепина «Есть только миг». Попробуй по буквенным обозначениям назвать ноты.

— А как же цифры и маленькие буквы?

— Пока не обращай на них внимания.

— В первых тактах? *Фа, соль, до*, опять *фа*...

— Верно. Дальше потренируешься сам, а сейчас нарисуй в тетради таблицу и запиши обозначения нот:

<i>до</i>	<i>ре</i>	<i>ми</i>	<i>фа</i>	<i> соль</i>	<i>ля</i>	<i>си-бемоль</i>	<i>си</i>
<i>C</i>	<i>D</i>	<i>E</i>	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>H</i>

В некоторых странах, например, Франции, ФРГ, США и других, нота *си* обозначается не буквой *H*, а *B* и *си-бемоль* соответственно *B \flat* .

— Готово! А как же обозначить *до-диез* или *ля-бемоль*?

— Очень просто. Здесь поступают так же, как в нотной записи: знак альтерации ставится справа от буквы. В твоём примере это будет *C \sharp* и *A \flat* .

— Ясно.

— А ты знаешь строй шестиструнной гитары?

— Вроде, да: *ми, си, соль* и басы: *ре, ля, ми*.

— Правильно, а как это записать буквами?

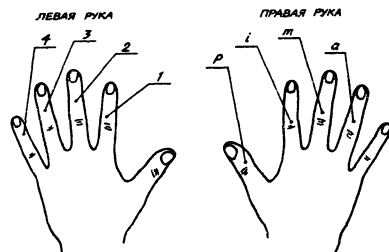
— *E, H, G* и *D, A, E*.

— Хорошо. Теперь еще о некоторых обозначениях. Это ты тоже занеси в тетрадь.

1) Струны обозначаются цифрами в кружочках:

①, ②, ③, ④, ⑤, ⑥; ① — *ми*, ② — *си*, ③ — *соль*, ④ — *ре*, ⑤ — *ля*, ⑥ — *ми* самая тонкая — *ми*.

2) Обозначение пальцев.



- Вопросик можно?
- Да, я слушаю.
- Во-первых, что такое *pima*.
- Это первые буквы от испанских названий пальцев рук:

p (*pulgar*) — большой
i (*index*) — указательный
m (*medium*) — средний
a (*anular*) — безымянный.

— Во-вторых, почему не обозначены большой палец левой руки и мизинец правой?

— Это связано с тем, что при игре на гитаре их используют редко.

— Но все-таки ими играют или нет?

— Играют. Например, мизинец правой руки, обозначаемый буквой *e* от слова *extremo* — мизинец, применяют при игре в испанском стиле фламенко и в некоторых сложных ритмах. А большой палец левой руки иногда помогает взять сложный аккорд на узком грифе электрогитары в джазовой или эстрадной музыке. Его обозначают буквой *T*. Запомни, что пальцы правой руки обозначаются буквами, а левой — цифрами.

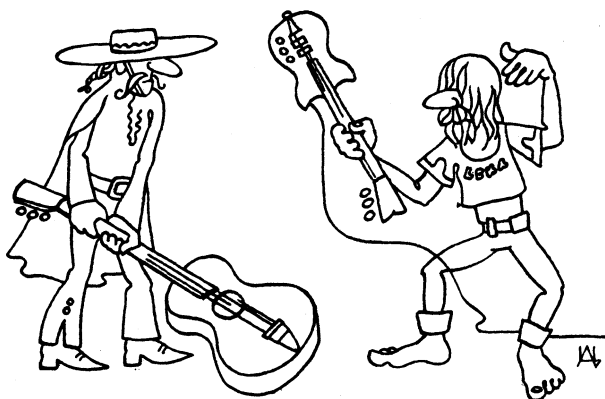
— А Дима, о котором я вам рассказывал, играет медиатором.

— Ты, вероятно, знаешь, что гитара заменила в эстрадных оркестрах банджо, а на нем играет медиатором и пальцами.

— Так как же лучше играть — пальцами или медиатором?

— Однозначно ответить нельзя. У обоих методов извлечения звука есть и недостатки, и преимущества. Думаю, что гитарист должен уметь и то и другое. Кстати, универсальность, на мой взгляд, касается не только техники игры, но и знания музыки вообще.

— Не понимаю.



— Сейчас объясню. Гитара — очень многогранный инструмент с точки зрения ее функ-

ций. Не зря ее называют оркестром в миниатюре и используют как для сольной игры в различных стилях, скажем, в классическом, эстрадном, джазовом, цыганском и других, так и для аккомпанемента вокалистам и музыкальным инструментам. Так вот, для гитаристов типична специализация. Это значит, что один играет только классику и не умеет играть по слуху даже простые мелодии, другой увлекается бит-музыкой, абсолютно не знает классических приемов игры и, главное, даже не интересуется ими. Конечно, необходима специализация, но желательно уметь играть и в различных других манерах.

— И этому всему вы думаете меня научить?

— Нет, я просто хочу обратить твое внимание на то, что, кроме бита, существует море прекрасной музыки.

— Слышал.

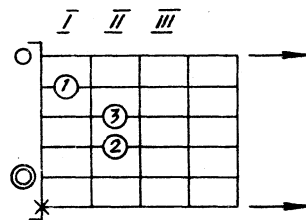
— Я говорю о серьезных вещах.

— Я весь — внимание. Да, а как мне лучше запомнить аккорды?

— Ты будешь записывать их в тетрадь на специальных сетках.

— «Авоськах»?

— Нет, на рыболовных... Дай-ка тетрадь. Вот эти шесть горизонтальных линий обозначают струны гитары.



Вертикальные линии — лады гитары. Первая слева, со скобками — это порожек гитары. Кружочки с цифрами внутри обозначают расположение пальцев левой руки на ладах, которое получило название аппликатуры.

— Значит, если я правильно понял, по этой схеме надо первым пальцем левой руки прижать 2-ю струну на I ладу?

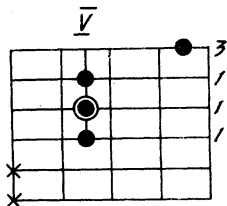
— Да, третьим — 3-ю струну на II ладу и так далее.

— А кружки и крестик слева от порожка?

— Кружки означают, что в этом аккорде звучат 1-я и 5-я открытые струны, а крестик указывает, что 6-я струна не ударяется или приглушается, другими словами, она не должна звучать.

Можно встретить и такие аккордовые сетки:

Аккорды в первой позиции



Справа от сетки выписаны пальцы левой руки. Римской цифрой обозначен соответствующий лад на грифе гитары.

- И много мне надо знать таких аккордов?
- Для начала порядка десяти.
- Десять я берусь запомнить.
- Договорились. В следующий раз приходи с гитарой.
- Хорошо.
- На досуге проверь свои знания и сообразительность на головоломках:

1. Вставь вместо латинских букв названия нот, которые служили бы окончанием первого слова и началом второго.

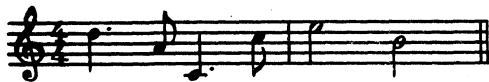
ар F гот, рон С мра, бур D гистр, фа G феджио
2. Реши ребусы, используя буквенные обозначения нот.

FE—лия

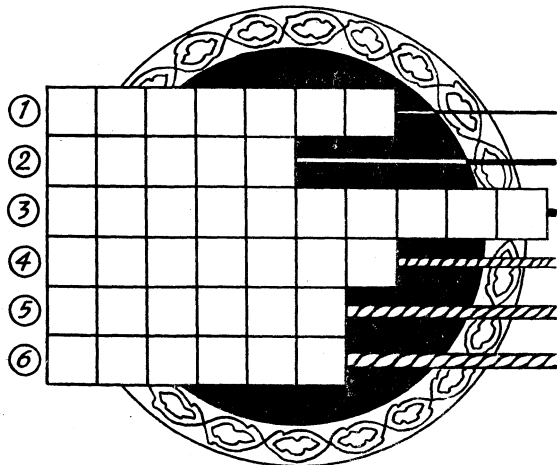
E—с—HH—3,1415

3. Нотограмма

Заменив ноты их буквенными обозначениями, прочтешь фамилию известного французского певца.



4. Горизонталь «Строй гитары»



В первые клетки каждой строки впиши названия звуков строя гитары и реши горизонталь:

1. Палец правой руки, обозначаемый буквой «е».
2. Индийский шипковый инструмент.
3. Музыкальная дисциплина.
4. Джазовый фортепианный стиль.
5. Ошибка.
6. Единица времени.

— Наконец-то ты с гитарой! Поздравляю!

— Спасибо.

— Ну-ка, покажи. О! Тебе повезло — хороший инструмент. А кто его настроил?

— Сам, по слуху.

— Как же ты это сделал?

— Очень просто: прижал 2-ю струну на V ладу и настроил ее так, чтобы она звучала одинаково с открытой 1-й струной.

— То есть в унисон.

— Да. Затем прижал 3-ю струну на IV ладу и настроил ее в унисон с открытой 2-й, 4-ю струну на V ладу — в унисон с 3-й, 5-ю струну на V ладу — в унисон с 4-й и, наконец, 6-ю на V ладу — в унисон с открытой 5-й.

— В общем, правильно. Но вначале нужно обязательно проверить по камертону звук ля на V ладу 1-й струны и все время следить за сохранением строя. Учти, что, играя на расстроенной гитаре, можно испортить слух, а об улучшении его не может быть и речи.

— Мне, вроде, ухудшать слух уже некуда.

— Не наговаривай на себя. Возьми-ка гитару и садись.

— Да, а как лучше играть — сидя или стоя? И если сидя, то где ее держать — на правом или левом колене — как в «классике»?

— Давай по порядку. Сидя или стоя? Гитаристы-«классики» играют сидя, поставив левую ногу на специальную подставку, и держат гитару на этой же ноге. В больших эстрадных оркестрах, так называемых биг-бэндах, гитаристы тоже чаще всего сидят, но гитару держат на правой ноге. А вот в вокально-инструментальных ансамблях — ВИА — и бит-составах играют стоя. Как ты думаешь, чем это объяснить?

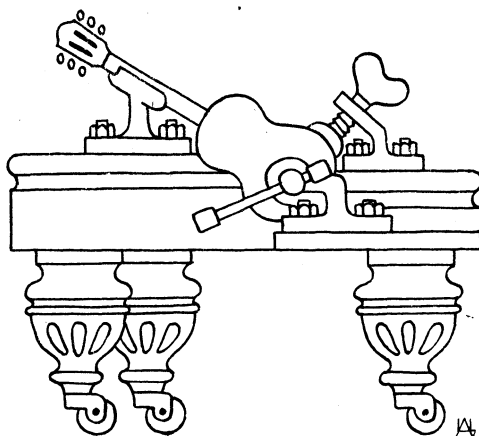
— Ну, «классики» сидят потому, что играют долго и устают; в эстрадных оркестрах гитаристы тоже сидят, так как перед ними пульт с партией и стоять неудобно. А в ВИА играют стоя, потому что надо подойти к аппаратуре и сделать звук еще громче, от усилителя — к розетке, от нее — к предохранителю, а оттуда — к микрофону, чтобы петь...

— Ты знаешь, что-то в твоей шутке есть. Положение гитары определяется прежде всего удобством игры. Возьмем, например, классический стиль. К современному положению гитары и рук гитариста шли достаточно долго. Сегодня у гитаристов наверняка вызовет улыбку рекомендация Соловьева — автора од-

ной из лучших школ игры на гитаре, изданной в конце прошлого века: «На гитаре можно играть при различных более или менее удобных положениях, например, стоя, сидя, лежа, — или, чувствуя себя несколько утомленным, развалившись в кресле; но самая удобная и более всех принятая поза — в сидячем положении».



Хочу привести еще и такой пример: в прошлом столетии известный испанский гитарист, педагог и композитор Дионисио Агуадо много лет работал над конструкцией специальной треноги для жесткого крепления гитары. По его замыслу, гитарист должен был подойти к закрепленной на треноге гитаре, как к роялю, и играть. Агуадо считал, что необходимость поддерживать гитару во время игры сковывает руки и сдерживает их движения. Несмотря на кажущуюся рациональность, это усовершенствование не выдержало испытания временем. А время и опыт, как известно, выделяют наиболее естественное и разумное.



Способы звукоизвлечения, применяемые в эстраде, требуют широкого движения правой

руки, держащей медиатор. Поэтому логично перенести гитару на правую ногу, чтобы освободить место для опускающейся руки.

— А игра стоя пришла из армии?

— Ты ведь читал, что в некоторых странах играли и пели серенады под балконами своих возлюбленных. Сам понимаешь, стоя легче отскочить в сторону, если с балкона в тебя чем-нибудь запустят за «хорошую» игру. К тому же мало приятно таскать с собой стул.

— Тем более, аппаратуру в ВИА!

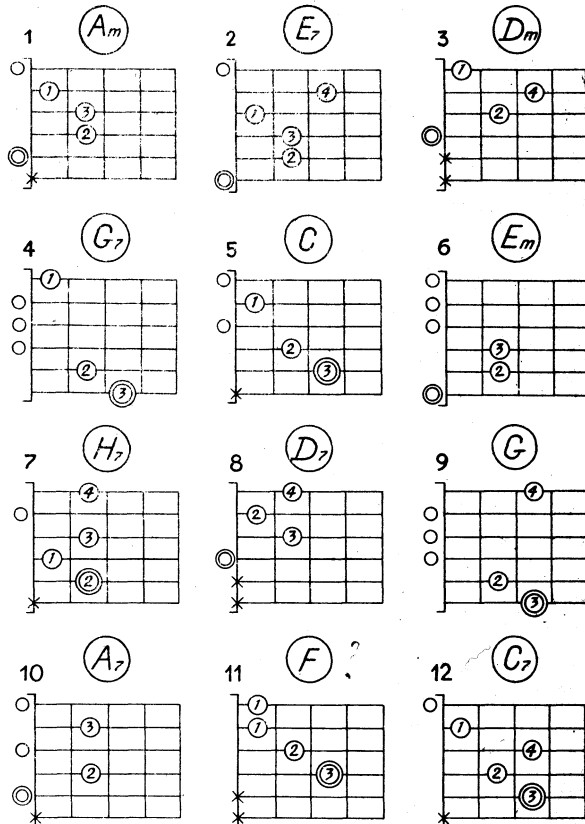
— Там другое. Выступление ВИА — это маленький спектакль: игра и пение, танец и пантомима, костюмированный бал и прямое общение с публикой. Тут не усидишь. К тому же по сложности игры на гитаре этот эстрадный стиль значительно уступает классическому или джазовому, что позволяет некоторые вольности в обращении с инструментом.

— А как мы будем заниматься?

— Сидя, пока ты не освоишь основные приемы игры. А теперь приступим к изучению аккордов.

— Наконец-то! А то я уже думал от вас сбежать.

— Рановато, еще успеешь. Вот тебе первоначальная таблица аккордов.



В большинстве этих аккордов используются открытые, или пустые, струны, которые при игре не прижимаются пальцем к грифу. Всего здесь, как видишь, 12 аккордов.

— Это все, что мне нужно знать?

— Во всяком случае, в ближайшее время. Выучив их, ты сможешь подобрать аккомпанемент ко многим песням.

— Сам?

— Вначале с моей помощью, а потом и сам. Это минимум аккордов для приобретения элементарных навыков аккомпанеента.

— А сколько всего аккордов можно взять на гитаре? Дима говорит, что больше тысячи. Это правда?

— Конечно. Недавно в Будапеште издали книгу «5000 аккордов для гитары». Но и это далеко не предел.

— Ого! И есть гитаристы, которые все их используют при игре?

— Нет, конечно, но как бы тебе это объяснить?.. Ты знаешь русский язык?

— На четыре с минусом.

— Я не об этом. У тебя есть дома толковый словарь Даля или Ожегова?

— Кажется, Ожегов есть у папы.

— Так вот, там около 57 тысяч слов, хотя всего в русском языке их около 450 тысяч. Шекспир, например, в своих сочинениях использовал более 15 тысяч слов. Я думаю, что твой словарный запас немного меньше, но ведь ты можешь выразить словами любую мысль. А Эллочка-людоедка из «Двенадцати стульев» Ильфа и Петрова, как ты помнишь, с успехом обходилась 30 словами.

— Если я вас правильно понял, эти 12 аккордов — словарь Элочки: первый аккорд — «жуть», второй — «мрак», третий — «хо-хо» и так далее.

— Что-то в этом сравнении есть, но оно весьма неточно. Дело в том, что, зная эти аккорды, можно упрощенно, но, главное, правильно сыграть аккомпанемент ко многим песням. А лексикон Элочки — издевательство над русской речью. Давай вернемся к таблице. Посмотри на нее внимательно и скажи, что тебе неясно.

— Сетки вы мне уже объяснили. Непонятны надписи в кружках над ними. По-моему, тут три различных вида обозначений: большая буква, буква со значком «*m*» и буква с цифрой 7.

— Что значит будущий математик — сразу обобщил. Так вот, до этого ты знал, что буква *C* — это нота *до*, *G* — *соль* и так далее. Это буквенное обозначение нот. Здесь же ты столкнулся с буквенно-цифровым обозначением аккордов.

Большой буквой без всяких дополнительных знаков обозначается мажорный аккорд, соответствующий данной букве.

— Не совсем ясно.

— Ну, например, буква *C* означает *до*-мажорный аккорд, *G* — *соль*-мажорный, *F* — *фа*-мажорный. Если же нужно обозначить минорный аккорд — к большой букве справа добавляют маленькое латинское «*m*». О различии в строении этих аккордов мы поговорим позже, а на слух, я надеюсь, ты легко отличишь их и сейчас. Вспомни хотя бы припев «Песенки об отважном капитане» Дунаевского и начало песни «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого, — разница очевидна. Не так ли? А теперь вернемся к нашей таблице. Скажем, *Am* — это?..

— *Ля*-минорный аккорд, *Dm* — *ре*-минорный...

— Правильно. Наконец, буква с цифрой 7 обозначает доминантсептаккорд. Иначе его называют малым мажорным... Что это с тобой?

— Можно мне уйти домой?

— Не пугайся, пока мы их будем называть просто септаккордами: *E7* — *ми*-септаккорд, *D7* — *ре*-септаккорд и так далее. Постепенно тебе все станет ясно. А пока перейдем к практике. Эту таблицу будем изучать постепенно по несколько аккордов и, что очень важно, — не изолированно, а в связи друг с другом. Возьми-ка на гитаре аккорд *ля* минор.

— Так... Первая струна — открытая, на второй струне 1-й палец ставим на I лад...

— Правильно. Но палец поставь ближе к ладовой пластинке, а не посередине лада.

— Хорошо. 3-й палец ставим на II лад третьей струны и 2-й палец — на II лад четвертой струны. Готово, а что дальше?

— Проверь, как звучит этот аккорд. Для этого медленно проведи большим пальцем правой руки (*p*) по всем струнам, начиная с пятой, — на схеме она показана открытой, это бас *ля* (*A*). Старайся, чтобы палец перемещался перпендикулярно струнам. Вот видишь, первая струна, открытая, у тебя не звучит. Это потому, что 1-й палец ты поставил не перпендикулярно плоскости грифа. Добейся чистого звучания каждой ноты аккорда. Хорошо. Достаточно. Что, болит левая рука?

— Немного.

— Если появится боль или почувствуешь, что левая рука устала, опусти ее на пару минут вниз и расслабь кисть. Это от непривычки. Скоро пройдет. Утомленными руками играть не надо. Теперь возьми *ми*-септаккорд. Обрати внимание на то, что положение 1-го,

2-го и 3-го пальцев в аккордах — *Am* и *E7* — подобны. Нужно только передвинуть пальцы в том же положении на другие струны и добавить звук *re*, поставив 4-й палец на III лад второй струны. Эта аналогия поможет тебе легко переходить с *Am* на *E7*, то есть...

— ...с *ля* минора на *ми*-септаккорд..

— Совершенно верно. Теперь послушай меня внимательно. Твой отец сказал, что ты через три дня уезжаешь на полтора месяца в пионерлагерь. Не радуйся: наши занятия все равно продолжатся, просто я буду регулярно присылать тебе по почте задания, которые ты, надеюсь, будешь выполнять. Обо всем непонятном напишешь мне.

— Но мы до отъезда еще увидимся?

— Да, и к этому времени ты разбери по сеткам первые пять аккордов. Выучи положение пальцев наизусть. Желательно, чтобы ты смог каждый из этих аккордов сразу, без подготовки брать на гитаре.

— Как это?

— Если я, например, скажу: «Сыграй *до*-мажорный аккорд», ты должен сразу поставить все три пальца на гриф почти одновременно, а не постепенно палец за пальцем, как ты это делал сегодня. Понятно?

— Да.

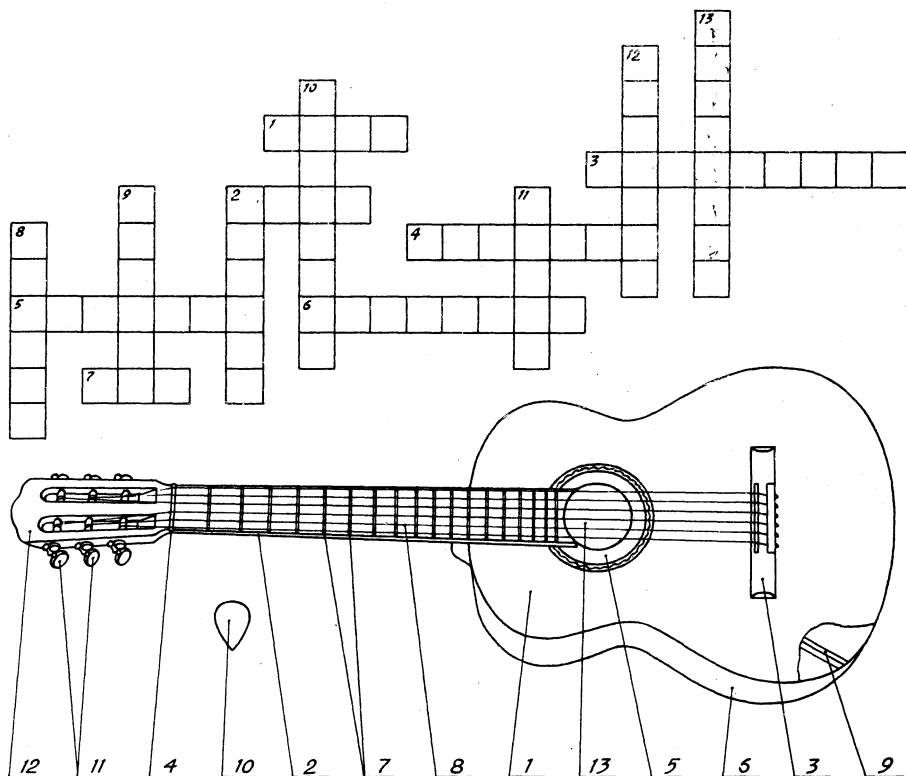
— Можешь проверить, хорошо ли ты знаешь конструкцию гитары, расположение нот на грифе и инструменты — предшественники гитары на кроссвордах и тестах, которые я для тебя подобрал.

КРОССВОРД

«Знаешь ли ты устройство гитары»

По горизонтали: 1. Верхняя или нижняя поверхность корпуса гитары. 2. Часть гитары, вдоль которой натянута струна. 3. Пластина на корпусе гитары для закрепления струн. 4. Металлическая пластинка, врезанная в гриф гитары. 5. Художественное оформление круглого отверстия в корпусе гитары. 6. Боковая поверхность корпуса гитары. 7. Расстояние между двумя порожками на грифе гитары.

По вертикали: 2. «Оркестр в миниатюре». 8. Упругая нить из металла или нейлона, натягиваемая на гитару. 9. Узкая деревянная пластинка, упрочняющая корпус гитары. 10. Тонкая пластинка для извлечения звука на электрогитаре. 11. Устройство для усиления или ослабления натяжения струн. 12. Часть грифа с механизмом для настройки гитары. 13. Круглое отверстие в корпусе гитары.

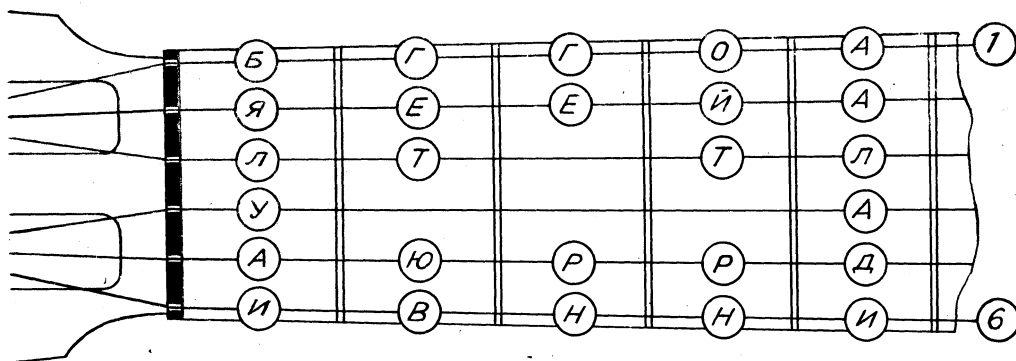


ШИФРОВКА

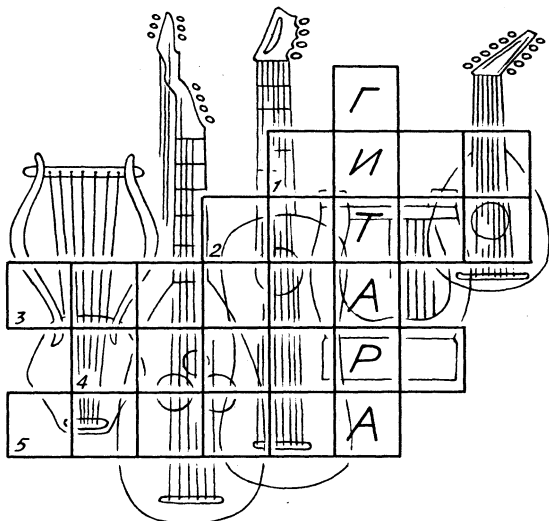
«Знаешь ли ты расположение нотных знаков на грифе гитары»

Найдя положение указанных нот на грифе, прочтешь вьетнамскую поговорку. Для решения шифровки воспользуйся следующей таблицей:

Струны	Открытая струна	I лад	II лад	III лад	IV лад	V лад
①	ми	фа		соль		ля
②	си	до		ре		ми
③	соль		ля		си	до
④	ре		ми	фа		соль
⑤	ля		си	до		ре
⑥						



Горизонталь «ИНСТРУМЕНТЫ — ПРЕДШЕСТВЕННИКИ ГИТАРЫ»



1. Древнегреческий инструмент, ставший эмблемой музыки. 2. Ближайший предшественник гитары. 3. Баварская лютия. 4. Древнегреческий инструмент, давший название гитаре. 5. Средневековый испанский инструмент, родственник гитаре.

ШУТКА-ЗАГАДКА

Чего у гитары 6, а у арфы 4?

О последовательностях аккордов

— Как успехи?

— Ничего, но быстро устает левая рука и трудно брать аккорд E_7 .

— Ну-ка сыграй его, я посмотрю, как ты ставишь пальцы. Все ясно... Ты делаешь две ошибки: во-первых, большой палец левой руки не должен вылезать за гриф. Во-вторых, ты ставишь пальцы на гриф не перпендикулярно, поэтому твой мизинец глушит первую струну. Попробуй еще раз. Вот сейчас уже лучше.

Поскольку ты скоро уезжаешь, давай-ка разберемся в том, что тебе понадобится для выполнения моих заданий.

— Хорошо.

— В прошлый раз я говорил, что осваивать аккорды таблицы нужно не изолированно, а в связи друг с другом, то есть изучать так называемые гармонические последовательности.

— Это еще что такое?

— Ты знаешь массу песен, но, представь себе, что им соответствует вполне определен-

ное количество аккордовых последовательностей.

— Что-то очень сложно и непонятно.

— Сейчас объясню. На одном и том же фундаменте можно построить различные по архитектуре здания. Это понятно?

— Конечно.

— Так вот, здесь — прямая аналогия. Фундамент — это определенная последовательность аккордов, а архитектура здания — мелодия. Другими словами, одна и та же последовательность аккордов может составить основу аккомпанемента ко многим мелодиям.

— Какие же это последовательности?

— Как раз сегодня мы и начнем их изучать и, естественно, пока постараемся запомнить самые простые. Ты уже знаешь первые пять аккордов таблицы. Из них можно составить определенные последовательности.

— А как их учить?

— Давай на примере первой последовательности разберем, что тебе нужно усвоить. Выпишем ее отдельно на нитке.

— С иголкой?

— Да, чтобы тебе легче все это попало в «ушко». Нитка — однолинейный нотоносец, вместо привычных для тебя пяти нотных линеек. Часто для простоты на ней выписывают партию ритм-гитары. В нашем случае это выглядит так:

Аккорды 1 — 2 — 3

1. $\frac{4}{4}$ Am E⁷ Am

2. $\frac{4}{4}$ Am Dm Am

3. $\frac{4}{4}$ Am Dm E⁷ Am

Аккорды 3 — 4 — 5

4. $\frac{4}{4}$ C G⁷ C

5. $\frac{4}{4}$ Dm G⁷ C

6. $\frac{4}{4}$ C Dm G⁷ C

— А цифры в первой последовательности обозначают счет?

— Да. Как видишь, в каждом такте четыре

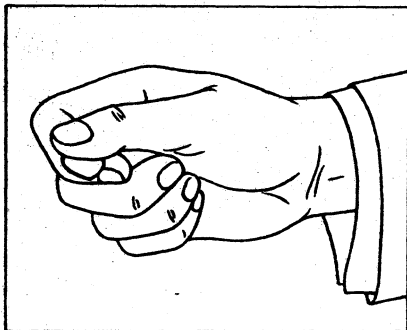
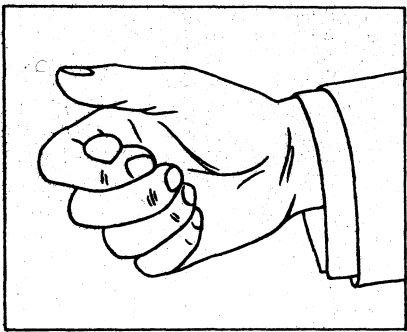
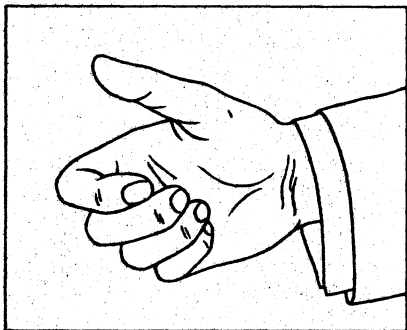
четверти, причем в первом такте указаны два аккорда (*A7* и *E7*), и *ми*-септаккорд появляется на третьей четверти.

— То есть, на счете три.

— Совершенно верно. Итак, в первом такте при игре медиатором нужно два раза ударить по струнам на прижатом *ля*-минорном аккорде и два раза — на *E7*.

— Ясно.

— А теперь разберем эту последовательность. Если что-либо будет непонятно — спрашивай. Возьми-ка медиатор. Держать его надо так:



При извлечении звука медиатором очень важно следить за тем, чтобы кисть правой руки была расслаблена.

— Я заметил, что Дима при игре медиатором иногда опирается мизинцем о деку гитары или ставит его на щиток электрогитары.

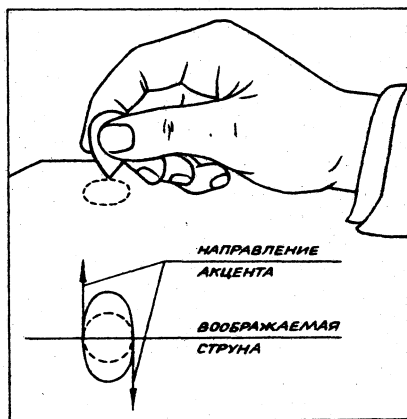
— Это можно делать только в самом начале обучения в виде упражнения. При правильной же постановке правой руки кисть должна свободно висеть в плоскости, параллельной струнам гитары.

— А звук извлекают медиатором при ударе по струне и вниз, и вверх?

— Да, именно поэтому его затачивают с двух сторон. В нотах удар сверху вниз обозначается \lrcorner , а снизу вверх — \vee . Хочу обратить твое внимание и на то, что при игре медиатором кисть правой руки может не только двигаться вниз и вверх, но и делать мелкие вращательные движения по часовой стрелке. Этот прием необходимо освоить для игры быстрых пассажей.

— А как этому научиться?

— В качестве подготовительного упражнения можно проделать следующее: нарисуй такую окружность, как однокопеечная монета. Поставь медиатор острым концом в ее центр и положи руку ребром ладони на стол. Затем, не меняя положения руки, начни обводить медиатором нарисованную окружность, используя движение фаланг большого и указательного пальцев руки. Когда ты почувствуешь, что движение освоено, попытайся имитировать удар медиатором по струне в двух диаметрально противоположных точках окружности. При этом медиатор описывает эллипс, обозначенный на рисунке пунктиром.



— А потом то же движение отрабатывать на гитаре?

— Да. При этом стараться не цеплять соседние струны, следить за качеством звука и делать по возможности экономные движения расслабленной рукой.

— Можно я попробую сначала извлечь звук движением руки сверху вниз?

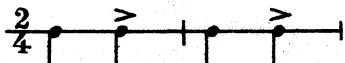
— Конечно... Расслабь кисть правой руки. Постарайся при ударе медиатором синхронно прижимать пальцы левой руки к грифу, а затем несколько ее расслаблять. Звучит неплохо. Теперь внимательно послушай меня. В такте все четыре четверти обозначены одинаково, но существует понятие сильной и слабой долей такта. В счете на две четверти первая доля — сильная, а вторая — слабая.

— Как это?

— Очень просто. Представь, что ты маршируешь, и каждый твой шаг соответствует четверти: раз, два, раз, два. Твой учитель физкультуры командует: «Левой, левой!». Ты тверже ступаешь левой ногой — это и есть сильная доля на счет «раз».

— А как это сделать на гитаре?

— Просто: первый удар медиатором должен быть более сильным. Если нужно акцентировать другие звуки для получения определенного ритма, над нотами на нитке ставится специальный знак >. Например, в том же размере $\frac{2}{4}$ можно так расставить акценты:



— Как-то трудно в этой записи сориентироваться.

— Для облегчения давай подберем слова, в которых ударение совпадает с нужным акцентом. Твоего приятеля, кажется, зовут Дима?

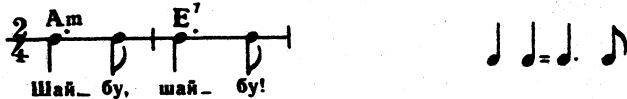
— Да. Он тоже едет со мной в лагерь.

— Отлично. Подпиши его имя по слогам под нашим примером, а ниже — слово «шайба».

— А шайба здесь при чем?

— Я просто хочу показать тебе один из простых вариантов другого ритмического рисунка в этом же размере.

Видишь, каждые две четверти представлены как четверть с точкой и восьмая:



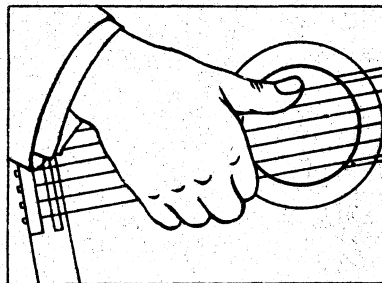
— Мне нужно выучить все эти ритмические фигуры?

— Да, но не сразу, а постепенно. Вначале учить надо на одном аккорде, а потом перейти к аккордовой последовательности.

— А как играть пальцами правой руки?

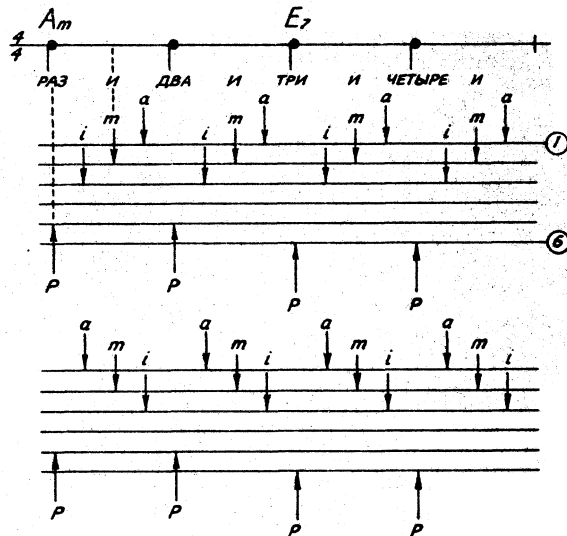
— Общую постановку правой руки ты уже

знаешь. Я только напомним, что направление движения пальцев руки должно быть перпендикулярно струнам, для чего несколько разворачивают кисть по часовой стрелке. Не следует заранее ставить пальцы на струны — типичная ошибка начинающих. Рука должна висеть над струнами. Наконец, щипать струну надо так, чтобы она колебалась в плоскости, параллельной грифу.



— Это я знаю. Меня интересует, как же играть эти конкретные последовательности?

— Для начала изображу штрихи на схемах и в нотах. Вот два простых штриха для правой руки:



На схеме шесть горизонталей — это струны гитары, как и в аккордовых сетках; стрелки — направление движения пальцев и их последовательность; буквы, как ты уже знаешь...

— ...обозначения пальцев правой руки.

— Правильно. А внизу — то же самое записано нотами.

— Ясно. Этими штрихами нужно играть все последовательности?

— Желательно. И обязательно надо выучить все шесть последовательностей на память. Когда будешь играть, попробуй подпевать себе, как бы придумывая мелодии. Вдруг получится?..

— И я сочиню песню Соловьева-Седого «Подмосковные вечера»!

— Не исключено. Но и это полезно — найти отрывки из известных мелодий, которым подходят эти последовательности.

— Попытаюсь.

— Если у тебя сразу не получится — не унывай, я тебе помогу. Сегодня ты получил большое задание в расчете на свободное время в лагере. Итак, желаю успеха! Жду письма.

Письмо первое

Уважаемый Владимир Александрович!

У нас целыми днями льет дождь, поэтому я играю до одурения (не только своего). Димка заглянул в мои записи и сказал, что это «примитив», «мир простейших», «не аккорды, а амёбы» и что все это ему давным-давно известно. Меня прозвал «утомителем» и стал избегать. А мне кажется, уже кое-что получается. Хорошо бы найти какие-нибудь песни с такими же последовательностями аккордов.

Мне не все понятно, и накопились некоторые вопросы:

1. Что делать с открытыми струнами при игре медиатором? Они создают гул.

2. Как научиться быстро переходить с аккорда на аккорд?

3. Димка сказал, что в первой позиции еще много аккордов, которых нет в таблице. Это правда?

4. Он еще сказал, что на нейлоновых струнах играют не медиатором, а ногтями. Это так?..

До свидания. Бегу на ужин.

Письмо второе

Здравствуй, Сережа!

Нет худа без добра. Жаль, конечно, что ты не можешь побегать и позагорать, но дождь оказался моим союзником — хорошо, что ты много занимаешься.

Теперь ответу на твои вопросы.

1. Продолжительность звучания прижатых струн легко регулировать напряжением и ослаблением кисти левой руки, а открытые струны необходимо специально глушить. Это легко сделать, прикладывая правую руку ребром ладони к звучащим струнам перед сменой аккорда.

2. Ты сам понимаешь, что чем короче, рациональнее будут движения пальцев левой руки, тем быстрее произойдет смена аккордов. Чтобы выработать эти движения, сначала надо внимательно изучить положение пальцев (аппликатуру) двух сменяющихся аккордов. Например, в 3-й последовательности аккорды Dm и E_7 имеют общий звук re , который играют на второй струне 4-м пальцем. Этот палец при смене Dm на E_7 не надо снимать с грифа. Аналогично в 5-й последовательности: при смене аккорда Dm на G_7 1-й палец должен остаться на грифе. Кроме того, важно мысленно представить путь каждого пальца при переходе с одного аккорда на другой. Часто начинающие, сыграв один аккорд, снимают руку с грифа, высоко подняв пальцы, а затем строят следующий аккорд. При этом теряется связь между положением пальцев в обоих аккордах. Советую тебе, сыграв аккорд, не снимать пальцы с грифа и представить положение пальцев в следующем аккорде. Затем, невысоко подняв пальцы над грифом, сыграть новый аккорд. Лучше начинать строить аккорд с самой низкой его ноты — баса. Это позволяет сократить время, так как, сыграв бас (при игре пальцами), легче достроить остальные ноты аккорда и уложиться в ритм.

3. Дима прав: эта таблица не исчерпывает всех аккордов, и мы постепенно будем вводить новые. Вот некоторые из них:

13	(A)	14	(D)	15	(E)
16	(Hm ^{7b})	17	(F ₇)	18	(Dm ⁷)
19	(Dm ⁶)	20	(Am ⁷)	21	(Am ⁶)

4. Действительно, на нейлоновых струнах медиатором не играют. Мы делаем это вынужденно, поскольку у тебя одна гитара. Прав он и в отношении игры ногтями. Но это дело будущего, а пока нужно научиться играть подушечками пальцев.

А теперь — новое задание. Помнишь, мы сравнивали гармонию с фундаментом, а фундамент, как ты знаешь, состоит из отдельных блоков. Давай и мы из «блоков»-последовательностей составим более протяженные цепочки аккордов:

Аккорды 1 — 2 — 3 — 4 — 5

7. $\frac{4}{4}$ Am Dm G⁷ C
Am Dm E⁷ Am

8. $\frac{4}{4}$ C Am Dm G⁷
Am Dm G⁷ E⁷ Am

9. $\frac{4}{4}$ C E⁷
Am Dm G⁷

10. $\frac{4}{4}$ Am C G⁷ E⁷

Присмотрись к ним внимательно. Видишь уже знакомые элементы? Так, в 7-й последовательности как бы соединены 5-я и 3-я, в 8-й тоже уже известные тебе аккорды G⁷ — C и Am — Dm, которые возникают при повторении. Играть их надо не менее двух раз в медленном темпе, не останавливаясь. 8-ю и 10-ю последовательности играй новым штрихом, соединив в один два предыдущих штриха для правой руки:

Diagram illustrating fingerings (i, m, a, m, i) and dynamics (p) for the exercise.

Musical staff showing the exercise in 12/8 time, with dynamics markings (p) and fingerings (i, m, a, m, i).

Сначала этот штрих нужно усвоить на открытых струнах, а потом — в аккордовых последовательностях. Старайся играть ровным звуком, медленно, не останавливаясь при смене аккордов. Выучи эти последовательности на память. Пробуй подбирать аккорды к знакомым тебе мелодиям.

Выполняю твою просьбу: привожу примеры известных песен с использованием изученных последовательностей.

Последовательность Am — Dm — E⁷ — Am
Э. Колмановский. Я люблю тебя, жизнь.
В. Соловьев-Седой. Подмосковные вечера.
Г. Пономаренко. Отговорила роща золотая.

Последовательность Am — Dm — G⁷ — C
В. Шаинский. Голубой вагон.
Н. Богословский. Темная ночь.
В. Ивасюк. Черемшина.

Последовательность C — Am — Dm — G⁷
Б. Монастырский. Девятый класс.
М. Фрадкин. У деревни Крюково.

Последовательность C — E⁷ — Am — Dm — G⁷
В. Мулявин. Александрына (припев).
Б. Рэм и Э. Рэнд. Только ты.

Письмо третье

Добрый день, Сережа!

Специально пишу тебе с небольшим опозданием, чтобы ты хорошенько проработал предыдущий материал. Надеюсь, что тобой уже выучены все 10 последовательностей назнать.

Вероятно, ты обратил внимание на то, что некоторые песни, которые я привел тебе в качестве примеров, петь неудобно. Хорошо было бы, чтобы они начинались с других звуков — ниже или выше, или, как говорят музыканты, были бы написаны в других тональностях. Предугадываю твой вопрос: «А что такое тональность?» Попробую тебе объяснить. Ты, наверно, слышал такие термины, как «до мажор» или «ля минор». Если бы я тебя спросил: «А что такое мажор и минор?», — думаю, ты бы ответил примерно так: «Мажор — это веселая, жизнерадостная музыка, а минор — грустная, трагическая, траурная». В какой-то мере это так. Но всегда ли? Представь себе, что русская народная песня со словами «Степь да степь кругом, путь далек лежит.

В той степи глухой замерзал ямщик», далеко не веселого содержания написана в мажоре, а известная задорная песня Д. Тухманова «Мой адрес — Советский Союз» — в миноре. Можно привести десятки подобных случаев. В зарубежной музыке наиболее яркий пример — негритянские блюзы: часто трагические по содержанию, они очень редко исполняются в миноре.

Мажор и минор относятся к понятию лада. Это слово имеет тот же корень, что и «ладить», «ладушки», то есть стройно, складно. Тональность же определяет положение лада по высоте. Другими словами, если говорят «тональность до мажор», то это означает мажорный лад с основным, главным звуком до. Такой опорный звук называется тоникой. Итак, «*соль мажор*» — мажорный лад с тоникой *соль*. То же и в миноре: *ля минор* — это минорный лад с тоникой *ля*.

Я рассказываю о тональностях несколько упрощенно только для того, чтобы ты понял суть нового задания. Дело в том, что новые последовательности, которые тебе нужно изучить, — точная копия уже изученных, но в других тональностях. Напомню, что ты уже знаешь пять последовательностей в *ля миноре*: (1, 2, 3, 7, 10) и пять в *до мажоре*: (4, 5, 6, 8, 9). Обрати внимание, что в этих двух тональностях много общих аккордов. Эти тональности называются параллельными. И, естественно, имеют одинаковые ключевые знаки.

Дальше тебе следует выучить такие же последовательности в двух других параллельных тональностях: *ми миноре* (11, 12, 13, 17, 20) и *соль мажоре* (14, 15, 16, 18, 19).

Аккорды 1 — 6 — 7 — 8 — 9

17. $\frac{4}{4}$ Em Am D⁷ G

Em Am H⁷ Em

18. $\frac{4}{4}$ G Em Am D⁷

19. $\frac{4}{4}$ G H⁷

Em Am D⁷

20. $\frac{4}{4}$ Em G H⁷ Em

Привожу примеры песен, в которых используются эти аккорды и их последовательности. *Em — Am — H₇ — Em*: В. Шаинский. «Дрозды». М. Таривердиев. «Мне нравится, что вы больны не мной». Итальянская народная песня «Санта Лючия».

Ты должен выполнить очень важное задание. Попробуй подобрать по слуху в *ми миноре* песни, которые раньше ты играл в *ля миноре*, а новые песни, выученные в *ми миноре*, наоборот, попытайся играть еще и в *ля миноре*. Не забывай соблюдать рекомендуемые штрихи аккомпанемента к каждой песне. Те песни, к которым сопровождение дано полностью, выучи наизусть. Попроси Диму, пусть он сыграет мелодию, а ты подбери к ней аккомпанемент. Хорошо было бы, чтоб кто-то спел под твоё сопровождение. Это очень полезно. Когда ты поешь под собственный аккомпанемент, труднее заметить недостатки, остановки при переходе от аккорда к аккорду. Если же мелодию исполняет кто-либо другой, ты сразу заметишь все шероховатости и будешь знать, какие места своей партии надо выучить получше. Почаще пытайся подбирать знакомые песни, пользуясь аккордами таблицы.

Даю тебе такое большое задание, чтобы не писать слишком часто. Жду твоего письма дней через 10.

Аккорды 6 — 7 — 1

11. $\frac{4}{4}$ Em H⁷ Em

12. $\frac{4}{4}$ Em Am Em

13. $\frac{4}{4}$ Em Am H⁷ Em

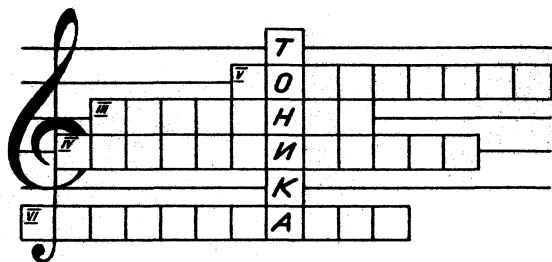
Аккорды 8 — 9 — 1

14. $\frac{4}{4}$ G D⁷ G

15. $\frac{4}{4}$ Am D⁷ G

16. $\frac{4}{4}$ G Am D⁷ G

Горизонталь «СТУПЕНИ ЛАДА»



Впиши названия ступеней лада, обозначенных римскими цифрами.

Письмо четвертое

Уважаемый Владимир Александрович!

Выполняю Ваши задания лучше, чем до этого школьные. Дело как будто движется. На память все последовательности, правда, не помню, но играю по записи сносно. Иногда сбиваюсь в счете. Дима сказал, что у меня нет «чувства такта», хотя я ему не грубил. Оказалось, он имел в виду, что я не выдерживаю длительностей в такте. Он посоветовал мне отстукивать счет ногой, и это помогло. Хуже идет дело с подборанием по слуху.

Не буду отнимать у Вас время и сразу задам несколько вопросов:

1. Как проверить, правильно ли я держу руки при игре на гитаре? Дима говорит, что у меня плохая постановка.

2. Какие упражнения мне нужно играть каждый день?

3. Последовательности в точности должны соответствовать аккомпанементу песен или нет?

Очень помогли примеры песен. Жду следующего задания.

Сергей.

Письмо пятое

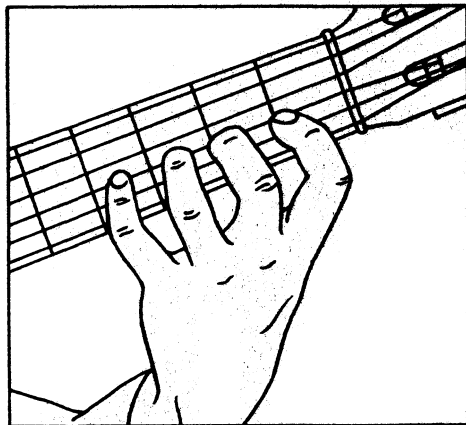
Добрый день, Сережа!

Прежде всего ответу кратко на твои вопросы.

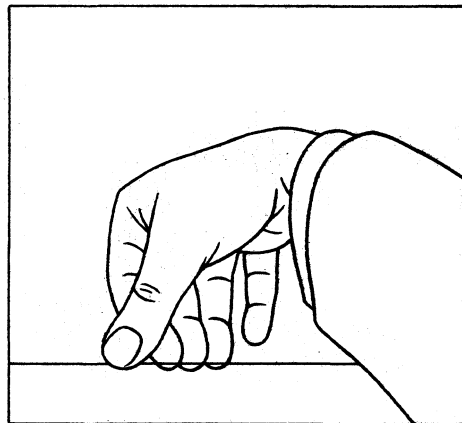
1. Не беспокойся, что у тебя не все в порядке с постановкой. Твои руки сейчас приспособляются к инструменту, а это процесс длительный. Но следить за постановкой необходимо. Вот самый простой способ.

Для левой руки. Одновременно поставь пальцы на первые 4 лада третьей струны и

найди удобное положение большого пальца на тыльной стороне грифа. Он должен находиться примерно посредине грифа. Затем поочередно подними и поставь каждый палец. Если это делать не трудно — положение левой руки правильное. Внимательно посмотри и запомни его. Фаланги пальцев должны стоять перпендикулярно грифу.



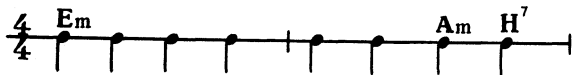
Для правой руки. Поставь на первую струну против голосника все пять сомкнутых пальцев. Затем перенеси перпендикулярно струнам большой палец на шестую струну и зафиксируй положение руки. Старайся сохранять такое же положение при игре. Запомни, что при извлечении звука пальцы *i, m, a* должны двигаться к ладони.



2. Высылаю тебе упражнения и пояснения к ним. Играть их нужно ежедневно.

3. Вопрос о соответствии последовательностей конкретным песням очень важный. На примере типичных последовательностей мы изучаем взаимосвязи аккордов, то есть поря-

док их следования. Например, из 13-й последовательности мы заключаем, что очень часто после *ми*-минорного аккорда следует *ля*-минорный, а затем — *си*-септаккорд. Однако это не значит, что в аккомпанементе к любой песне, к которой подходят эти аккорды, *Em* должен длиться ровно две четверти. То же касается *Am* и т. п. Смена аккордов внутри тактов может быть самая различная. Например:

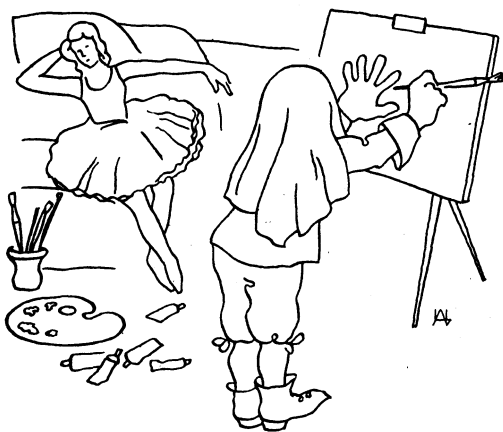


Для нас важно изучить порядок следования аккордов.

Хочу дать тебе несколько советов, которые помогут легче запомнить новые аккорды и их последовательности.

1. Научись мысленно представлять себе положение пальцев на грифе, глядя на таблицу аккордов. Проверь себя, нарисовав по памяти эти аккорды в сетках.

2. Научись безошибочно играть выученные последовательности, не глядя на гриф, или в темноте. Если тебе это удастся — можно считать, что они усвоены отлично. Кстати, это тебе когда-нибудь пригодится (если, скажем, придется играть ночью у погасшего костра). Не случайно свое мастерство оттачивали в полной темноте великие художники Леонардо да Винчи и Пикассо, так что и тебе не грех...



3. Побольше играй и пой знакомые песни, к которым подходят выученные тобой последовательности.

А теперь новое задание. Я бы хотел, чтобы ты выполнял его не автоматически, а вдумчиво, сопоставляя новые последовательности с уже знакомыми тебе цепочками аккордов.

Всмотрись в 21-ю последовательность. До этого мы говорили, что между аккордами *Am* и *E7* исполняется *ре*-минорный аккорд — *Dm* (3-я последовательность). Здесь же предлагается другое заполнение этого промежутка. Проанализируй самостоятельно примеры 22 и 23, сравни их с ранее изученными.

21. $\frac{4}{4}$ *Am* *H7* *E7*

22. $\frac{4}{4}$ *Am* *H7* *Dm* *E7*

23. $\frac{4}{4}$ *C* *D7* *G7*

24. $\frac{4}{4}$ *G* *A7* *D7*

25. $\frac{4}{4}$ *Am* *A7* *Dm* *E7*

26. $\frac{4}{4}$ *Em* *E7* *Am* *H7*

27. $\frac{4}{4}$ *C* *C7* *F* *G7*

28. $\frac{4}{4}$ *G* *G7* *C* *D7*

29. $\frac{4}{4}$ *Am* *Dm* *G7* *C*

Am *Dm* *E7* *Am*

30. $\frac{4}{4}$ *Am* *F* *G7* *C*

F *Dm* *E7* *Am*

31. $\frac{4}{4}$ *Am* *E7* *Dm* *G7*

C *Dm* *E7* *Am*

32. $\frac{4}{4}$ *Am* *E7* *F* *G7*

C *Dm* *E7* *Am*

33. $\frac{4}{4}$ *Am* *E7* *F* *Dm*

Am *E7* *Am*

34. $\frac{4}{4}$ Am H⁷ E⁷ F

A⁷ Dm E⁷ Am

35. $\frac{4}{4}$ Am G F E⁷

36. $\frac{4}{4}$ Am C F E⁷

37. $\frac{4}{4}$ Em Am D⁷ G

Em Am H⁷ Em

38. $\frac{4}{4}$ Em C D⁷ G

C Am H⁷ Em

39. $\frac{4}{4}$ Em H⁷ Am D⁷

G Am H⁷ Em

40. $\frac{4}{4}$ Em H⁷ C D⁷

G Am H⁷ Em

41. $\frac{4}{4}$ Em H⁷ C Am

Em H⁷ Em

42. $\frac{4}{4}$ Em D⁷ C⁷ H⁷

Привожу примеры начала песен, где использованы некоторые из этих последовательностей.

М. Таривердиев. Песня о далекой Родине

Andante
mp Am H⁷ Dm E⁷ A⁷

И. Поклад. Любимая

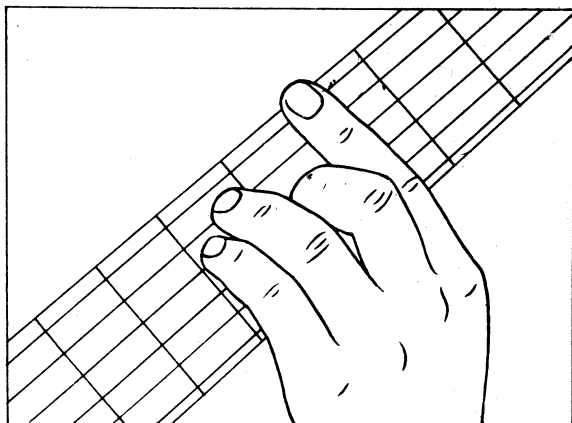
Moderato
mf Am H⁷ Dm E⁷ Am

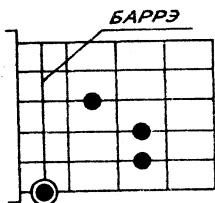
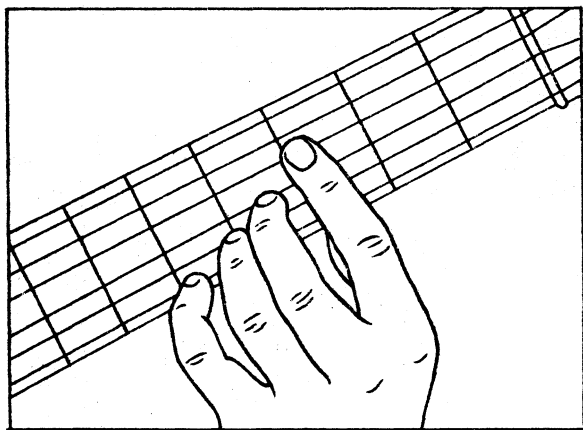
Подбери самостоятельно другие знакомые мелодии на эти последовательности.

А теперь попробуем еще больше усложнить знакомые тебе последовательности. Заучи примеры 24—27. Они построены по единому принципу, но в разных тональностях: *ля* и *ми* миноре, а также соответственно в *до* и *соль* мажоре.

Обрати внимание, что в аккордовой схеме 27 впервые введены *до*-септаккорд и *фа*-мажорный аккорд, который в таблице изображен в неполной форме (только на четырех струнах) с так называемым малым баррэ. Полностью он исполняется приемом большого баррэ. Это значит, что один палец пережимает все струны гитары, а остальные прижимают струны в соответствующих, указанных

на сетке местах (баррэ обозначено на сетке вертикальной чертой посередине I лада).





Попытайся сыграть этот аккорд. Если будет болеть рука, не перетруждай ее — давай ей отдохнуть. А пока играй аккорд в том виде, который указан в таблице.

Чтобы усвоить этот аккорд, повтори 7-ю последовательность и замени аккорды *Dm* и *Am* на аккорд *F* (учти, что эту замену нужно сделать не в начале или в конце схемы, а в ее середине). Тогда получишь 29-ю последовательность. Аналогичные случаи найдешь в примерах 30 и 31. Это важный момент, особенно при подборании аккомпанемента по слуху.

Сыграй пример 32. Обрати внимание на 2-й такт. Аккорд *F* не заменяет здесь, а дополняет аккорд *Dm*. Это тоже типичная ситуация.

Выучи и проанализируй последовательность 33. Сыграй её Диме и вместе подберите к ней примеры песен.

Наконец, аккорд *F* в примере 34 — это типичный гармонический ход для испанских народных мелодий.

В примерах 35—40 даны наиболее важные из выученных ранее последовательностей, но в тональности *ми* минор. Обязательно выучи и их.

Видишь, говорил, что буду краток, а не получилось. Дело в том, что это очень важное для тебя задание, так что отнесись к нему с полным вниманием.

Желаю успеха. В. А.

ПОЯСНЕНИЯ К УПРАЖНЕНИЯМ

Упражнение 1 и 2 надо играть полным звуком не только на первой, но и на других открытых струнах, используя различные комбинации пальцев (*та, ia, atima*). Извлекай звук приемом *arrioando* (ударом почти прямых пальцев правой руки, движущихся до упора в следующую струну).

Упражнение 3 можно играть, опираясь указательным пальцем (*i*) о третью струну. Большой палец (*p*) движется до упора в следующую струну.

Упражнение 5 играй указанными пальцами правой руки.

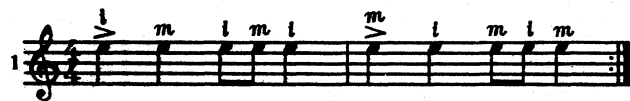
В упражнении 6 при движении вверх пальцы левой руки ставятся на гриф поочередно и снимаются по одному только при движении вниз.

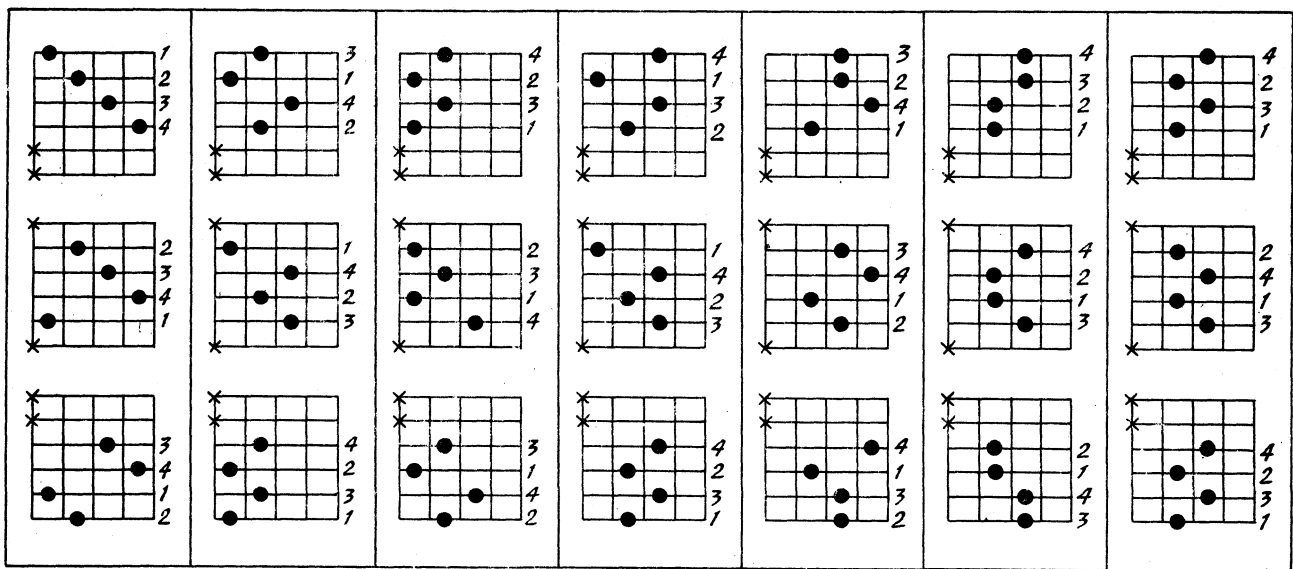
В упражнении 7 одновременно с 4-м пальцем, играющим звук *до*, на гриф ставятся остальные пальцы, то есть в этот момент гриф прижимают все четыре пальца левой руки.

Упражнение 14 нужно играть медиатором. Советую и остальные упражнения выполнять так же.

Очень полезны упражнения на перестановку пальцев в аккордах. Играть их нужно в одном темпе, возвращаясь в исходное положение и смещая аккорды по грифу.

Привожу несколько измененный вариант одного из популярных этюдов М. Каркасси для развития аккордовой техники.





М. Каркасси. Этюд

Письмо шестое

Уважаемый Владимир Александрович!
 Большое спасибо за Ваши письма. Послед-
 нее задание оказалось сложным.
 Фа-мажорный аккорд получается плохо.
 Трудно запоминаются некоторые последова-

тельности. За игру в темноте устроили «тем-
 ную».

Мой друг Дима начинает проявлять интерес
 к Вашим заданиям. Из последнего урока кое-
 чего он не знает. Но он говорит, что это по-
 следовательности к туристским, народным,
 довоенным эстрадным песням и старинным

романсам. Поэтому он их и знать не хочет, так как его интересует современная музыка, а там совсем другая гармония. Правда ли это? Если это так, то пришлите, пожалуйста, более современные последовательности.

Как и прежде, есть несколько вопросов:

1. Как используется аккорд *F* в *до* мажоре?
2. Подходят ли выписанные Вами последовательности к песням других народов, например, США, Англии, Франции, Италии и т. д., или они пригодны только для советских песен?

Жду Вашего письма. Наверное, оно будет последним, поскольку у нас скоро кончается смена.

Сергей.

Письмо седьмое

Сережа!

Надеюсь, что постепенно ты все-таки освоишь материал как следует. Поэтому не унывай! И не забывай: повторение — мать учения.

Что касается Димы, то он в какой-то мере прав. Ничто не стоит на месте, все движется, все развивается. Это касается и гармонии. Мы еще обязательно поговорим об этом позже. А пока ответчу на твои вопросы:

1. Привожу четыре типичные схемы использования *фа*-мажорного аккорда в тональности *до* мажор. Кстати, вторая схема (пример 43) характерна для бит-музыки. Последовательность 45 очень распространена в эстрадных песнях, иногда ее называют «качели». Последний пример 46 соответствует второй части песни Пола Маккартни «Girl» и в то же время — вступлению к песне Дунаевского «Летите, голуби». Так что суди сам, насколько универсальна и «нова» эта закономерность следования аккордов.

43. $\frac{4}{4}$ C F G⁷

44. $\frac{4}{4}$ C G F

45. $\frac{4}{4}$ C Am F G⁷

46. $\frac{4}{4}$ C Em F G⁷

47. $\frac{4}{4}$ G C D⁷

48. $\frac{4}{4}$ G Em C D⁷

Примеры 47 и 48 — аналогичны 43-й и 45-й последовательностям, но в тональности *соль* мажор.

2. Вопрос по существу. Действительно, насколько наши схемы универсальны? Кто их придумал? Есть ли другие схемы, не похожие на эти, в музыке других народов или иных жанров и стилей (классике, джазе, рок-музыке, фламенко и т. п.)?

Конечно же, эти схемы выдумал не я. Моя задача — лишь последовательно ознакомить тебя с ними и научить использовать их в игре «живой» музыки. Сами же схемы отражают общие закономерности музыкальной гармонии. И хотя я часто приводил аналогии из теории музыки и математики, прямого знака равенства между этими науками поставить нельзя. В учебнике гармонии Римского-Корсакова можно встретить, например, такой совет: не применяйте этот аккорд, так как он звучит «дурно». Сам понимаешь, что слова «нравится», «не нравится», «хорошо», «плохо» — категории далеко не математические. В самом древнем музыкальном словаре (1475 г.) о слове «гармония» говорится, что это «некоторая приятность, получающаяся от того, что один звук подходит к другому». Если, скажем, одновременно нажать на рояле все семь белых клавиш, аккорд будет звучать неприятно, а если эти же семь звуков расположить по терциям (*до, ми, соль, си, ре, фа, ля*), картина полностью изменится. Существуют также определенные закономерности взаимодействия аккордов друг с другом, как бы внутренняя логика их взаимосвязи, которая вырабатывалась на протяжении столетий. Последовательности и отражают эту взаимосвязь. Поэтому их можно встретить в музыке многих народов и разных жанров. Это своего рода «музыкальное эссе-ранто».

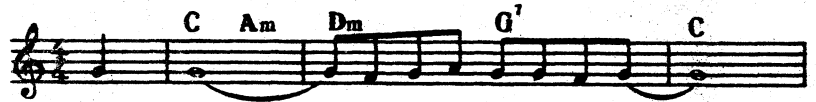
Ничто, однако, так не убеждает, как конкретный пример, поэтому привожу тебе различные по стилю мелодии, соответствующие одной, 8-й последовательности *C — Am — Dm — G⁷*.

Г. Уоррен. Мне декабрь кажется маем

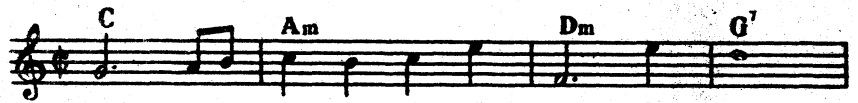
Гаснущие свечи

Шотландская народная песня

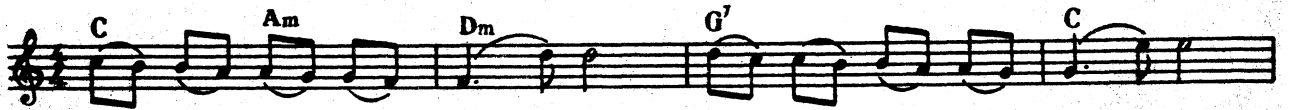
Р. Роджерс. Голубая луна



Р. Ортолани, Н. Оливьеро. Ты мне дороже всех



Д. Тухманов. Вечная весна



Г. Гладков. Как в последний раз



П. Маккартни. Когда в руке рука



Надеюсь, что этот пример достаточно убедителен.

Повтори предыдущий материал и приходи, как только приедешь.

В. А.

Новые последовательности

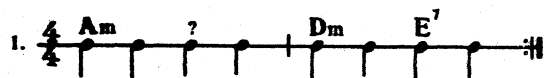
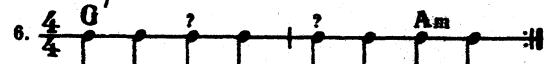
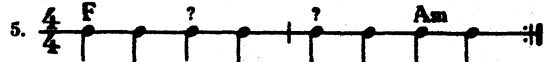
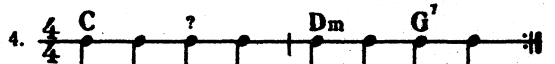
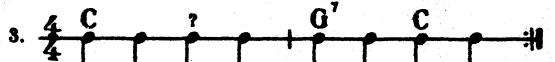
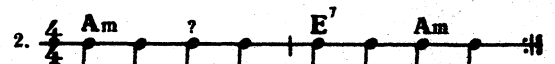
— Как отдохнул? Что-то ты мало загорел.

— Я же писал, что лил дождь, и потом я много играл на гитаре в палатке,— видите, какие мозоли?

— Вижу. Но на правой руке почему-то их нет. Вероятно, ты мало играл последовательности различными штрихами.

— Да. Меня больше интересовали аккорды.

— Сейчас проверим, насколько хорошо ты их усвоил. Вот тебе шесть примеров, в которых пропущены аккорды. Попытайся их вставить. А так как есть несколько вариантов заполнения этих схем, то при повторении каждый раз играй новый промежуточный аккорд.



— По одному варианту заполнения я уже вижу, а остальные, если можно, я найду дома.

— Не возражаю. Но постарайся это сделать по памяти. А пока займемся новыми последовательностями.

— Как?! Это еще не все?

— По моему плану тебе надо усвоить еще пять-шесть схем, и тогда ты будешь свободно ориентироваться в выбранных нами четырех тональностях. Это последовательности в до мажоре и аналогичные в соль мажоре.

49. $\frac{4}{4}$ C A⁷ D⁷ G⁷ :||

50. $\frac{4}{4}$ C E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ :||

51. $\frac{4}{4}$ C H⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G⁷ C G⁷ :||

52. $\frac{4}{4}$ C E⁷ A_m C⁷ F A⁷ D⁷ G⁷ :||

53. $\frac{4}{4}$ G E⁷ A⁷ D⁷ :||

54. $\frac{4}{4}$ G H⁷ E⁷ A⁷ D⁷ :||

55. $\frac{4}{4}$ G H⁷ E_m G⁷ C E⁷ A⁷ D⁷ :||

— Ого! Не слишком ли их много?

— Принципиально различных с самого начала я привел всего 12 в ля миноре и 14 в до мажоре. Это не так уж много для того огромного количества песен, к которым ты сможешь, благодаря им, подобрать аккомпанемент.

— Владимир Александрович! Я заметил, что во многих примерах повторяются целые такты из уже изученных ранее. И вы сами говорили, что некоторые длинные цепочки аккордов как бы составлены из уже знакомых звеньев.

— Совершенно верно. Ну и что же?

— У меня мелькнула мысль, нельзя ли их как-нибудь объединить в одну общую схему?

— Представь себе, я тоже об этом думал,

и у меня есть даже кое-какие наброски. Помнишь, ты рассказывал, как долго однажды ехал ко мне трамваем, который из-за какой-то поломки останавливался каждую минуту? Это подсказало мне вариант наглядного изображения такой схемы — дорога с остановками, обозначенными в виде аккордов.

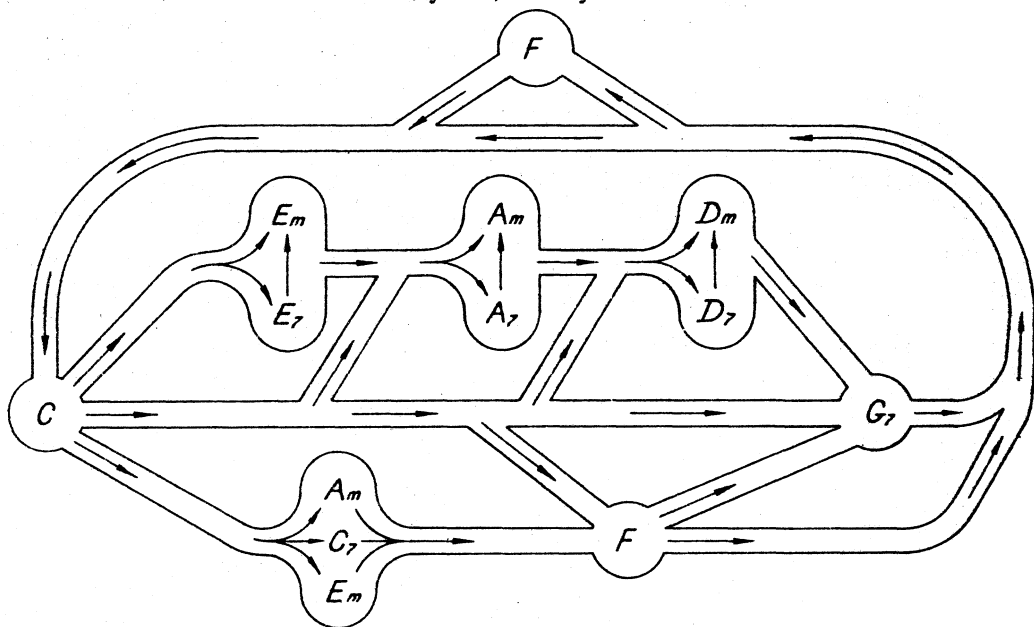
— Интересно. Что же из этого вышло?

— Возьми гитару. Попробуем «прокатиться» по тональности до мажор.

— «Эх, прокачу!» А как с остановками?

— В каждой ячейке длительность остановки равна двум или четырем четвертям.

— Понял. Поехали! Выезжаем из C и едем, например, в A₇, потом в D_m, а там уже в G₇ и опять в C. Затем по «окружной» и снова в путь.



— Чудесно. А чтобы эта схема была ближе к реальной музыке, данная последовательность должна уложиться в 8 или 16 тактов.

— Это не трудно. Выходит, из такой схемы можно получить все те последовательности, которые вы мне давали?

— Подавляющее большинство. Исключение составляет пример 22, требующий встречного движения.

— Что же Вы мне сразу ее не дали? Я ж столько мучился...

— Не будем нарушать принципа «от частного к общему».

— А для ля минора тоже можно соорудить такую «дорогу»?

— Конечно. Но этим ты сам займись на досуге — занятие полезное.

— Будет сделано.

— Кстати, тот путь, который ты выбрал на условной «дороге», очень распространен в гармонических схемах к песням. Вот несколько таких примеров:

Темно-вишневая шаль. *Русский романс*



И. Дунаевский. Песенка об отважном капитане



А. Дулов. Хромой король



В. Монастырский. Девятый класс



Санта Лючия. Неаполитанская народная песня



О линии баса

— Владимир Александрович! Вчера я купил песенник и увидел там необычную запись аккордов, похожую на дробь: *Dm/F* и *Em/G*. Что это обозначает? Интересно, сколько получится, если *ре*-минор разделить на *фа*?..

— Действительно, существует такая запись гармонии в эстрадной музыке: в «числителе» — буквенное обозначение аккорда, а в

«знаменателе» — бас, с которым его нужно сыграть.

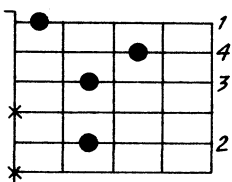
— Это значит, что трезвучие *ре* минор надо исполнить с басом *фа*, а *ми*-минорный аккорд — с басом *соль*?

— Да. Иногда это очень упрощает запись аккордов. Например, аккорд *Dm* н в обычной буквенно-цифровой системе должен быть обозначен *Нm^{7b}5*.

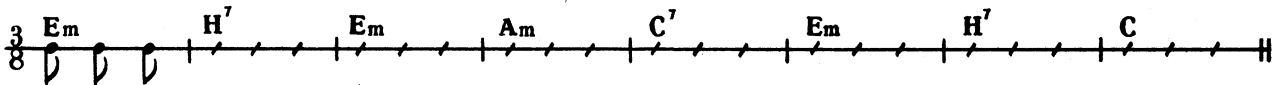
— Это сложно.

— Конечно, проще сыграть *ре*-минорный

аккорд и найти бас *си*: на II ладу и пятой струне. В результате получится аккорд:



Могут быть и более сложные случаи, к примеру, *ми*-мажорный аккорд с басом *до* — E/C в обычной записи выглядит еще «страшнее»: Стаж⁷ #⁵.



— Ничего особенного.

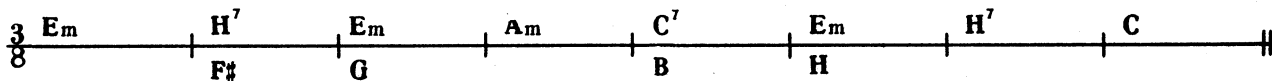
— А теперь выставим бас. Там, где он не

— Конечно, дробная запись проще. Но возникает вопрос: зачем она нужна вообще? Разве нельзя, чтоб я сыграл *ре*-минорный аккорд, а бас *си* — бас-гитарист?

— Разумеется, можно, и музыканты в ансамбле именно так и поступают. А если ты аккомпанируешь певцу или сам себе?

— Тогда другое дело. Дима во время игры часто меняет басы, и это очень украшает сопровождение.

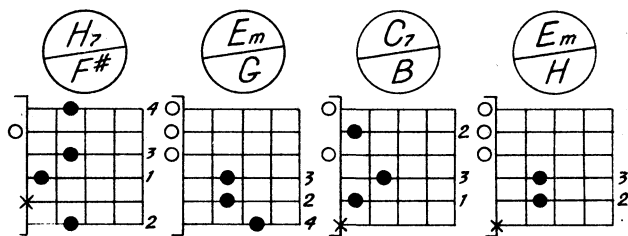
— Еще бы! Могу привести яркий пример, как линия баса просто преобразует аккомпанемент. Сыграй такую последовательность:



подписан, нужно брать бас, соответствующий букве аккорда.

Именно так написана партия аккомпанемента к одному из самых популярных славянских танцев Дворжак.

А. Дворжак. Славянский танец



— Совсем другое дело. А как можно менять басы в тех последовательностях, которые я уже знаю?

— Сначала поиграй приведенные в табли-

цах аккорды. Здесь даны сетки известных тебе аккордов из таблицы № 1, но с другими басыми.

Am/E *Dm/F* *E7/G#*

Am/E: 1st fret, 2nd string (1), 3rd string (3), 4th string (2).
 Dm/F: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3).
 E7/G#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.

Musical notation for Am/E, Dm/F, and E7/G# chords in treble clef.

H7/D# *D7/F#* *A7/C#*

H7/D#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.
 D7/F#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 A7/C#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.

Musical notation for H7/D#, D7/F#, and A7/C# chords in treble clef.

Am/C *Dm/A* *E7/H*

Am/C: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (3), 3rd string (2), 4th string (4). * on 5th string.
 Dm/A: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 E7/H: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (1), 4th string (3), 5th string (2). * on 5th string.

Musical notation for Am/C, Dm/A, and E7/H chords in treble clef.

H7/F# *D7/A* *A7/E*

H7/F#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.
 D7/A: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (1), 4th string (3), 5th string (2). * on 5th string.
 A7/E: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.

Musical notation for H7/F#, D7/A, and A7/E chords in treble clef.

Am/G *Dm/C* *Em/C*

Am/G: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (3), 3rd string (2), 4th string (4). * on 5th string.
 Dm/C: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 Em/C: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2), 5th string (4). * on 5th string.

Musical notation for Am/G, Dm/C, and Em/C chords in treble clef.

F/A *C7/E* *G/H*

F/A: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (1), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 C7/E: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 G/H: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.

Musical notation for F/A, C7/E, and G/H chords in treble clef.

Am/F# *Dm/H* *Em/H*

Am/F#: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.
 Dm/H: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.
 Em/H: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (3), 4th string (2). * on 5th string.

Musical notation for Am/F#, Dm/H, and Em/H chords in treble clef.

F/C *C7/G* *G/D*

F/C: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (1), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 C7/G: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.
 G/D: 1st fret, 1st string (1), 2nd string (4), 3rd string (2), 4th string (3). * on 5th string.

Musical notation for F/C, C7/G, and G/D chords in treble clef.

Diagram 1: G7/H. Fretboard shows notes: 1st string (open), 2nd string (2), 3rd string (3), 4th string (open), 5th string (2), 6th string (3). Musical notation shows a G7 chord with a half note on the 2nd line.

Diagram 2: C/E. Fretboard shows notes: 1st string (open), 2nd string (1), 3rd string (2), 4th string (open), 5th string (2), 6th string (3). Musical notation shows a C chord with an E bass note.

Diagram 3: G7/D. Fretboard shows notes: 1st string (open), 2nd string (2), 3rd string (3), 4th string (2), 5th string (3), 6th string (3). Musical notation shows a G7 chord with a D bass note.

Diagram 4: C/C. Fretboard shows notes: 1st string (open), 2nd string (1), 3rd string (2), 4th string (open), 5th string (2), 6th string (3). Musical notation shows a C chord with a C bass note.

Теперь надо закрепить этот материал на известных тебе последовательностях, но с дополнительными басами.

Exercise 1 (4/4): Am Am | Dm Dm | E⁷ E⁷ | Am Am || Em Em | Am Am | H⁷ H⁷ | Em Em ||

Exercise 2 (4/4): C Em | Dm G⁷ | C C⁷ | F G⁷ || C E⁷ | Am C⁷ | F C | D⁷ G⁷ || D⁷ G⁷ C ||

Exercise 3 (3/4): Am | E⁷ | Am | Dm | Am | E⁷ | Am | Am ||

Exercise 4 (4/4): Am Am/C | H⁷ | E⁷ | Am Am/C | F | E⁷ ||

Часто в аккомпанементе используется обратный прием: аккорды меняются, а бас повторяется.

— Странно. Неужели это звучит хорошо?
— Суди сам. Вот несколько фрагментов из песен, где использован такой прием:

П. Булахов. Не пробуждай воспоминаний

The notation shows a melody in 12/8 time with a key signature of one flat. The bass line consists of a repeating eighth-note pattern with chords: C major, F major, C major, F major.



— Действительно хорошо. И можно останавливаться на любом баса, или есть какие-нибудь правила?

— Чаще всего можно, и это видно из примеров. Скажем, в романсе Глинки «Жаворонок» повторяется и тонический бас...

— Если *ми* минор, то бас *ми*?

— Да, и бас доминанты — V ступени лада.

— Это нота *соль* в тональности *до* минор?

— Совершенно верно, или нота *си* в *ми* миноре.

— А что это дает?

— Прежде всего, этот прием способствует раскрытию художественного образа пьесы. Кроме того, повторение тонического баса создает некоторую устойчивую опору, на фоне которой яснее ощущается развитие гармонии. А повторение баса доминанты, наоборот, приводит к длительному напряжению, поддерживая кульминацию музыкального произведения. Чаще всего тонический бас задерживается в начале и в конце пьесы, а повторение баса доминанты используется во вступлении и в середине.

— Выходит, где возможно, надо задерживать бас?

— Нет. Нужно прежде всего сохранять те басы, которые написаны композитором.

— Что-то не пойму. С одной стороны, вы советуете по возможности использовать дополнительные басы, а с другой — повторять тот же.

— Верно. Но выбор линии баса в аккомпанементе к различным песням определяется их характером или стилем. Например, исполнение «Цыганской венгерки» требует частой сме-

ны баса. Если же в этом стиле переделать сопровождение того же «Жаворонка», это полностью нарушит замысел композитора. Такой аккомпанемент просто недопустим.



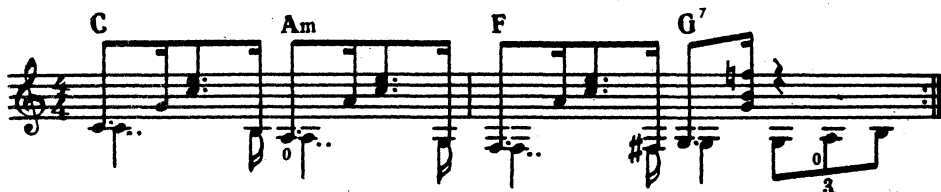
— А в классической музыке используется этот прием?

— Конечно. Вот пример обработки русской народной песни «Во поле береза стояла», сделанной Римским-Корсаковым:



— Наконец, подскажу тебе еще одну возможность разнообразить линию баса. Например, возьмем такую последовательность аккордов: *C — Am — F — G⁷*.

— Это «качели»?



Такой прием очень распространен, поэтому обрати на него особое внимание.

— А как связать мелодию с басом, если играешь по слуху?

— Это сложный вопрос. Подробно он изучается в курсе гармонии музыки. Там, как и в математике, решаются задачи на гармонизацию мелодий, и правильный выбор линии баса имеет решающее значение.



Освоив этот курс, можно научиться гармонизовать любые мелодии.

— Значит, в музыке самое главное — сочинить мелодию?

— Не совсем так. Но было время, когда среди музыкантов бытовало такое мнение. Еще в 1751 году английский музыкант Уильям Хейс с присущим ему юмором придумал метод сочинения музыки, «пригодный для самых заурядых талантов». Он советовал взять в руки обыкновенную щетку (можно зубную), обмакнуть ее в чернильницу и, проведя по ней пальцем, разбрызгать чернила на лист нотной бумаги. Полученные кляксы навести и превратить в ноты. Затем сделать ритмическую разбивку, то есть пририсовать штили, паузы, тактовые черты и тому подобное, но не произвольно, а в зависимости от того, какую именно карту ты вытянешь из колоды.

— Да, ты ее уже знаешь. Так вот, если считать басы *до, ля, фа* и *соль* — основными, то к ним можно «подойти» сверху или снизу, добавив новые басы:

После этого оставалось «решить задачу по гармонии» — и произведение готово!



— О! У вас есть чернила? Давайте сочиним танго «Брызги чернил»!

— Увы, кончились, — все разбрызгал... Но этот «метод» не единственный. Например, Моцарту приписывают «Руководство, как при помощи двух игральные костей сочинять вальсы в любом количестве, не имея ни малейшего представления о музыке и композиции».

— Вам не кажется, что, учитывая мои способности, мне нужно заняться именно этим?

— Пока не кажется. Так вот, вопро армонизации мелодий изучается в курсе гармонии музыки. Но мы этого пока касаться не будем, хотя к тому, что ты уже знаешь, нужно добавить несколько практических правил.

Например, часто при движении мелодии вверх бас движется в обратном направлении и наоборот.

— Как это? «Кто в лес, кто по дрова?»

— Сейчас увидишь, я приведу несколько примеров:

М. Глинка. Не искушай меня без нужды

F Dm⁷ Dm/H E⁷/G# A⁷

Дремлют плакучие ивы.
Старинный русский романс

П. Маккартни. Моя любовь

П. Маккартни. Вчера

Dm C B Dm/A Gm. C F

— А Дима говорит, что в бит-музыке часто применяют «риффы». Что это такое?

— Дело в том, что истоки бит-музыки можно найти в рок-н-ролле. Ведь родоначальник этого направления — группа «Битлз» вначале подражала Элвису Пресли — «королю рок-н-

ролла». А рок-н-ролл произошел от буги-вуги, имеющего, в свою очередь, блюзовую основу. Именно в буги-вуги впервые был применен так называемый плавающий бас. Многие сравнивали его звучание с волнующимся во время прибой морем.

Буги-вуги

— Это и есть рифф?

— Да, рифф — это постоянно повторяющийся рисунок баса или мелодии. Вот примеры некоторых из них:



Попробуй на репетиции сыграть их на бас-гитаре. До встречи!

О стандартной аппликатуре

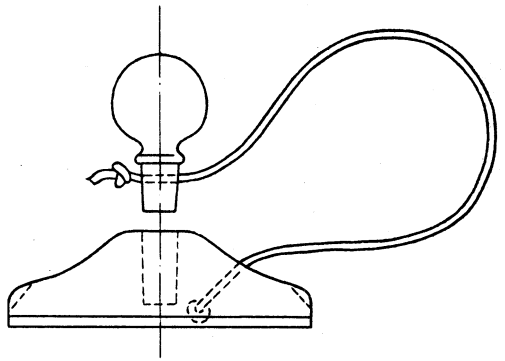
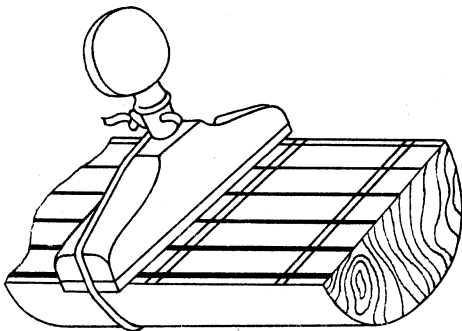
— Итак, ты уже достаточно свободно ориентируешься в I позиции в выбранных нами тональностях.

— Да, но я бы хотел научиться играть в различных тональностях. В песенниках встречаются аккорды, которые мы не изучали, кроме того, многие песни просто неудобно петь в этих тональностях.

— Хорошо, мы сегодня же начнем изучать новые аккорды. Но прежде я хочу рассказать тебе о возможности играть в разных тональностях с помощью каподастра.

— Это такой пережим, который надевается на гриф гитары?

— Да, он как бы передвигает порожек гитары, искусственно укорачивая гриф.



— Я видел каподастр у гитаристов из трио «Лос Мехиканос».

— Возможно. Каподастр очень широко применяется в странах Латинской Америки и в Испании. В дуэтах и трио он укрепляется чаще всего на V или VII ладу.

— Почему именно на этих ладах?

— Это легко объяснить. Один гитарист играет, например, в ля миноре в I позиции, а второй устанавливает каподастр на V ладу и тоже играет в ля миноре, но аппликатурой *ми* минора. Или, скажем, первый играет в ми миноре, а второй ставит каподастр на VII лад и играет в той же тональности, но аппликатурой *ля* минора.

— А что это дает?

— Во-первых, упрощает игру, так как, несмотря на то, что гитарист играет в верхних позициях, звучат открытые струны, а это облегчает совмещение игры с вокалом. Во-вторых, расширяет диапазон звучания совместного аккомпанемента.

— Интересно. И в верхней части грифа, наверное, легче играть быстрые пассажи, ведь там более узкие лады?

— Безусловно. Но для изменения тональности и удобства пения каподастр ставят на первые четыре лада.

— А почему не выше?

— Потому что в таком случае диапазон гитары резко уменьшается и используется только ее верхний регистр. Поставив каподастр на V лад, ты как бы отбрасываешь шестую струну *ми*.

— Конечно. Она же звучит как открытая пятая — *ля*. Кстати, а каподастр можно сделать самому?

— Конечно, его конструкция очень проста. Если ты понял принцип работы каподастра, тебе легко будет усвоить стандартную аппликатуру многих аккордов.

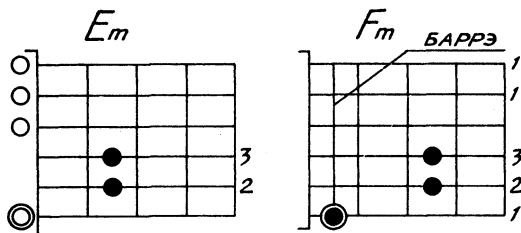
— А причем тут каподастр?

— Представь себе, что у тебя нет каподаст-

ра и ты вместо него используешь 1-й палец левой руки.

— Что, палец надо прикрутить винтом к грифу?

— Не советую. Смысл в следующем: возьми *ми*-минорный аккорд в I позиции. Пережми, как каподастром, 1-м пальцем I лад, то есть возьми большое баррэ. Теперь, как в *ми* миноре, поставь 2-й и 3-й пальцы на III лад, и ты получишь аккорд *фа* минор:

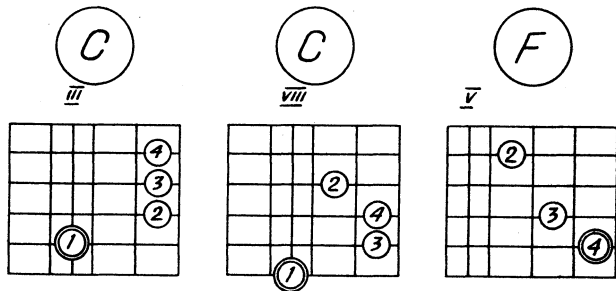
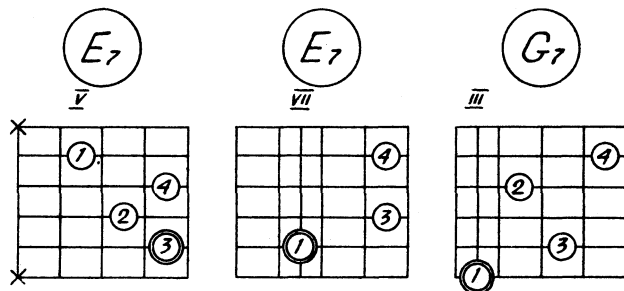
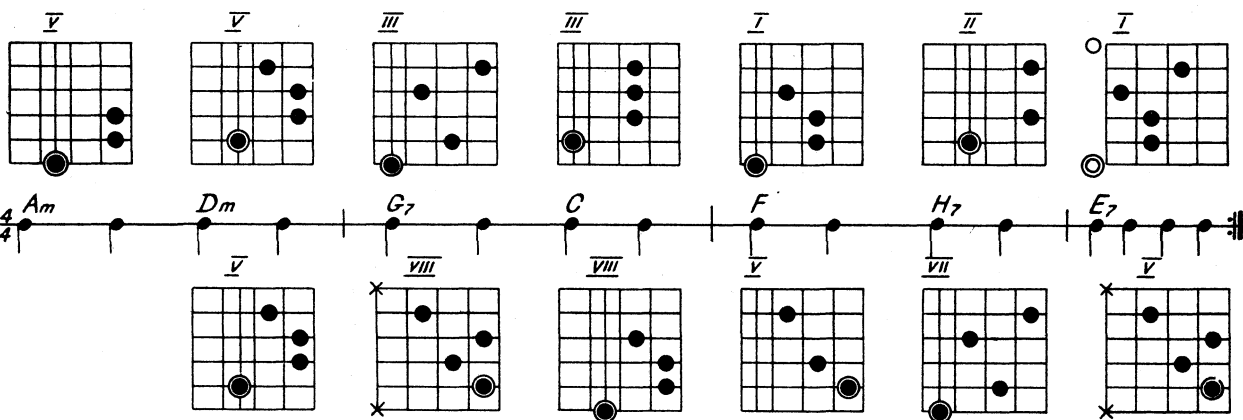
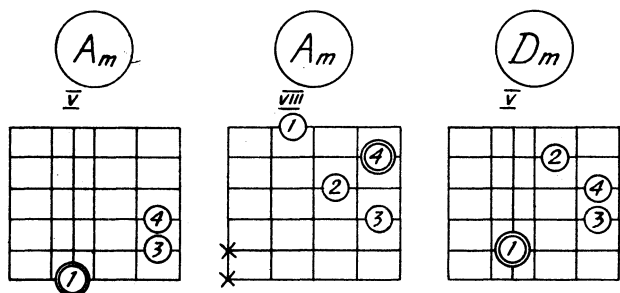


— Это потому, что в басу нота *фа*?

— Да. Это основной тон аккорда, и мы будем отмечать его на сетках точкой.

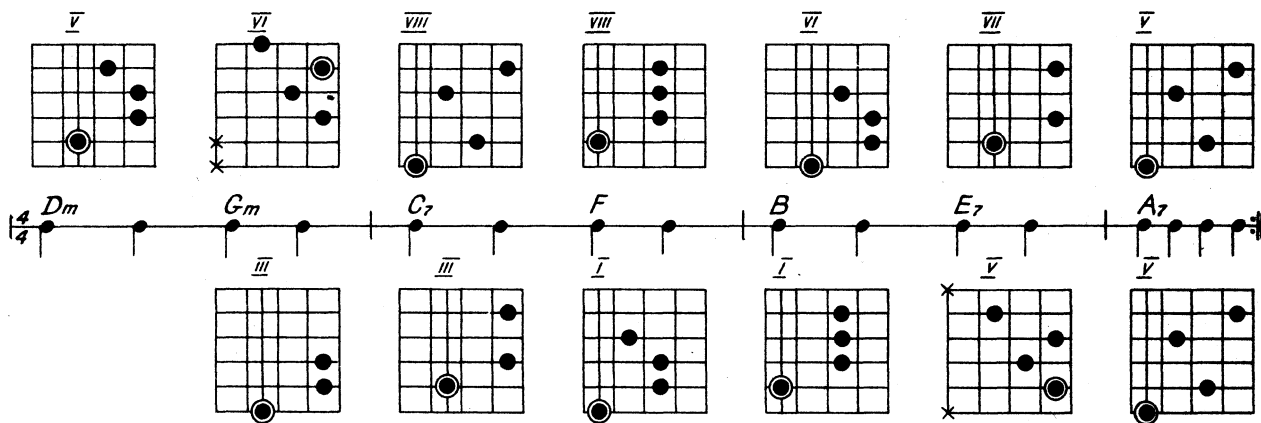
— Если я вас правильно понял, то этот аккорд, взятый на III ладу, будет *Gm*, на V — *Am* и так далее.

— Абсолютно верно. Именно поэтому такое положение пальцев часто называют стандартной аппликатурой. А теперь составим на основе уже известных тебе аккордов новую таблицу.



— Так. Здесь я вижу по три вида минорных аккордов, септаккордов и мажорных аккордов. И, похоже, что верхний ряд — это как бы смещенные по грифу *Em*, *Dm* и *Am* в первой позиции.

— Отлично, ты все понял. Теперь очень важно играть все изученные ранее последовательности тебе покажу. Один из вариантов я тебе покажу:



— А как играть другие последовательности?
 — Для облегчения я приведу таблицу, в которой показано, как можно применить эту аппликатуру. Советую тебе самому нарисовать их на сетках и выучить. После того, как ты их выучишь и будешь играть свободно, надо те же последовательности освоить в тональностях *соль*, *до* и *ре* миноре и *фа*, *соль* и *си-бемоль* мажоре.

ТОНАЛЬНОСТЬ ЛЯ МИНОР

Последовательности	Последовательность и позиции аккорда на грифе гитары (лад)
№ 3	Am — Dm — E ₇ — Am V V V V (VII)
№ 7	Am — Dm — G ₇ — C — Am — Dm — E ₇ — Am V V III III V V V V (VIII VIII)
№ 21	Am — H ₇ — E ₇ — Am V VII VII V (V)
№ 25	Am — A ₇ — Dm — E ₇ V V V V
№ 30	Am — F — G — C — F — Dm — E ₇ — Am V V III III V V V V
№ 34	Am — H ₇ — E ₇ — F — A ₇ — Dm — E ₇ — Am V VII VII V V V V V V (VII)
№ 35	Am — C — D — F — Am — C — E ₇ V VIII X V V VIII VII

Теперь для тебя не должно иметь значения, в какой тональности написана песня. И не забывай играть уже известные тебе песни новой аппликатурой.

ТОНАЛЬНОСТИ ДО И СОЛЬ МАЖОР

№ 6	C — Dm — G ₇ — C III V III III (VIII X VIII VIII)
№ 16	G — Am — D ₇ — G III V III III (V)
№ 8	C — Am — Dm — G ₇ III V V III (VIII VIII X VIII)
№ 9	C — E ₇ — Am — Dm — G ₇ III V V V III
№ 19	G — H ₇ — Em — Am — D ₇ III VII VII V V
№ 23	C — D ₇ — G ₇ III III III (V)
№ 27	C — C ₇ — F — G ₇ III III I III (VIII VIII VIII VIII)
№ 49	C — A ₇ — D ₇ — G ₇ III V III III (V)
№ 51	C — H ₇ — E ₇ — A ₇ — D ₇ — G ₇ — C III VII V V III III III (VIII) (V)

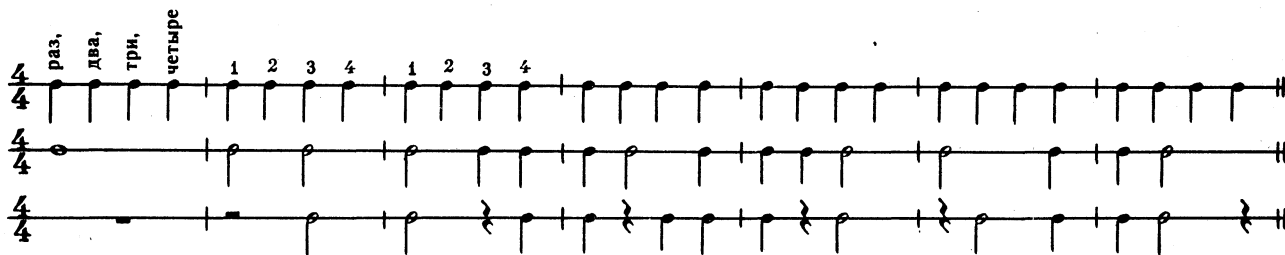
О ритмических рисунках партии аккомпанемента

— Владимир Александрович! Просматривая записи наших уроков, я наткнулся на партию аккомпанемента к песне Зацепина «Есть только миг».

— Да, это пример типичной партии для ритм-гитары.

— И все же многое в ней непонятно. Никак не могу уловить ритмический рисунок. Наверное, из-за того, что мне трудно высчитать длительности нот на нитке.

— Постараюсь тебе помочь. Но прежде чем перейти к конкретной партии аккомпанемента, нужно научиться высчитывать длительности нот. Вот эта схема поможет тебе справиться с задачей:



— На верхней линейке показано, как считать?

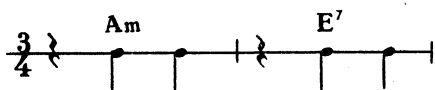
— Да. Если тебе трудно совмещать счет в уме с разбором длительностей нот на второй строке, временно можно вести счет ударами ноги или легким покачиванием корпуса: вперед — «раз», назад — «два» и так далее.

— Это запросто.

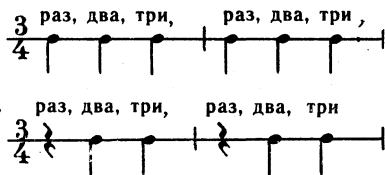
— Очень важно усвоить, что многие сложные ритмы легче представить в виде равномерного чередования четвертей; восьмых и шестнадцатых с пропуском ударов — пауз, то есть перерывов в звучании.

— Как это?

— Например, в партии есть такой ритмический рисунок:

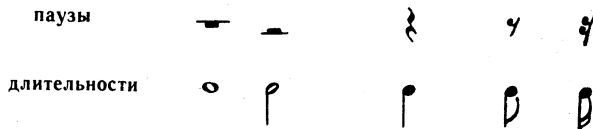


Его можно представить как равномерное чередование трех четвертей с пропуском первого удара медиатором:



— Во второй строке на счет «раз» в обоих тактах стоит четвертная пауза?

— Да. Я напомним тебе, как в нотах обозначаются паузы разной длительности. Это нам понадобится:



— Вспомнил. На нижней строке — ноты, равные по длительности паузам.

— А теперь вернемся к нашей схеме. Считай вслух соответственно верхней нотной строке. В то же время постарайся без остановок выстуцать рукой сначала длительности нот, записанных на второй строке, а потом — на третьей.

— А ребром ладони можно стучать?

— Не надо, мне еще этот стол пригодится. И так, как видишь, высчитать длительности не так уж трудно. А теперь смотри, как усложнится задача, если над нотами проставить аккорды:

Постарайся, считая вслух, сыграть без остановок всю строку. Сначала в медленном темпе.

— Не партия, а лабиринт какой-то!

— Что-то она очень похожа на первую.

— Да, только принцип счета другой. Внимательно присмотришься к схеме и попытайся с ее помощью сыграть только что приведенные примеры.

— Хорошо, дома потренируюсь. А как же с партией «Есть только миг»?

— Давай разберемся. Там, кажется, такой рисунок:

— Это — как контрольная в школе. Сыграешь быстро без ошибок — можно двигаться дальше.

Мы с тобой разобрали, как определять длительности звуков, если в такте есть целые, половинные и четвертные ноты. А вдруг тебе попадутся партии, скажем, с такими рисунками:

или то же, но с пропуском ударов:

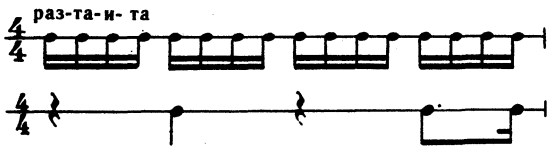
— Подумаешь! Я их просто не буду играть.

— Это не хитро. А вот с помощью схемы ты легко разберешься и в них.

— Да, и мне трудно высчитать последние две ноты, потому что вначале идет пропуск 1-й четверти, потом — 3-й.

— Чтобы помочь тебе, я нарисую последнюю схему, которой следует пользоваться, когда в ритмическом рисунке есть шестнадцать ноты:

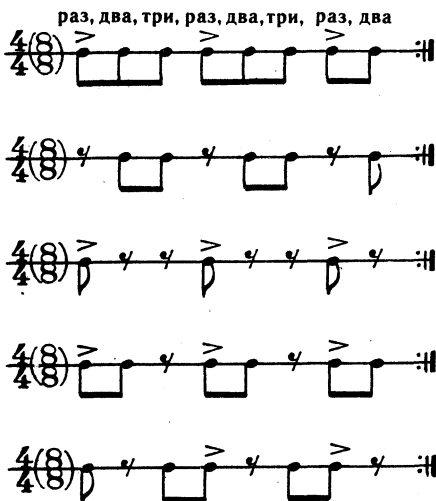
— Здесь каждая четверть длится «раз-та-и-та». Значит, можно записать эту партию так:



— Совершенно верно. Причем, чтобы запомнить ритмический рисунок партии, нужно несколько раз повторить его, постепенно ускоряя темп.

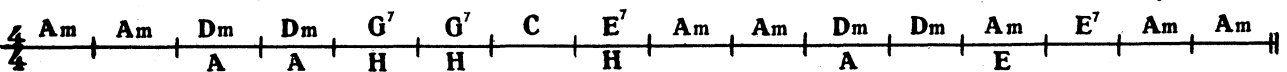
— До скорости автоматной очереди?

— Как сумеешь. Главное — довести выступление до автоматизма. А пока разбери упражнение в ритме румбы и его варианты с пропуском ударов. Обрати внимание на еще один способ счета в размере $\frac{4}{4}$:



— Что-то сразу румба не вытанцовывается.

— А ты не спеши. Видишь, ноты здесь сгруппированы так, что и без указания акцентов выделяется первый звук каждой группы.



Чтобы закончить с обозначениями акцентов, встречающимися в партиях ритм-гитары, приведу еще один пример:



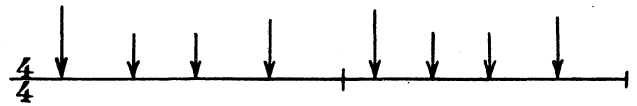
— Так что в первой строке можно было бы и не указывать акцентов?

— Да, хотя акценты бывают различной силы и обозначаются либо знаком > над нотой, либо для еще более резкого акцентирования — так называемого жесткого акцента — знаком ^

— Не встречал. И лучше их не видеть.
— И все же приведу тебе пример:



А если изобразить удары медиатором по струнам стрелками, длина которых указывает силу удара, это будет выглядеть так:



— А как это сыграть пальцами, а не медиатором?

— Просто.



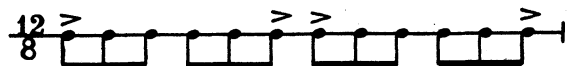
— Тебе что-нибудь этот рисунок напоминает?

— Да. Сердечный приступ...

— А мне — стук колес поезда. Сыграй этим штрихом аккомпанемент к запеву песни Шаинского «Голубой вагон». Подобным штрихом исполняется аккомпанемент к песне Таривердиева «Ты уходишь, как поезд».

В. Шаинский. Голубой вагон

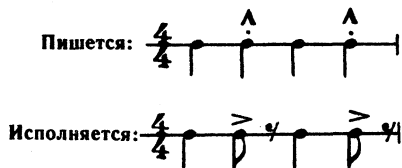
М. Таривердиев. Ты уходишь, как поезд



— Это еще что за азбука Морзе над нотами?

— Черточки указывают на мягкое, плавное извлечение звуков с точным выдерживанием их длительности, а точки — на отрывистое звукоизвлечение. По-итальянски *staccato* — значит оторванный, отрывистый, отделенный.

Причем для обозначения предельно отрывистого и сильного извлечения звука над нотой, кроме точки, ставится так называемый домик \wedge , который указывает не только на стаккато с акцентом, но и на сокращение длительности ноты вдвое:



— Это уже детали.

— Совершенно верно. Акцентировочные знаки в комбинированном виде ставятся, как говорят музыканты, для нюансировки звукоизвлечения, от слова «нюанс» — «оттенок».

Например:

точка с акцентом:



— отрывистое акцентирование

точка с черточкой:



— мягкое отрывистое звукоизвлечение.

— Давайте немножко «стаккато» от занятий и сделаем акцент на отдыхе?

— Ладно. Вот ты сейчас разбираешь один из примеров, и мне вдруг вспомнилась такая шутка: однажды после званого обеда, устроенного одним из влиятельных лиц провинциального города, его младшего сына попросили исполнить что-нибудь на гитаре. Когда юноша начал играть пьесу известного испанского композитора Альбениса, один из гостей не выдержал и заплакал. «Вы, наверное, испанец?» — спросил растроганный папаша. — «Нет, я — музыкант», — ответил гость.

— Я знаю, почему вы об этом вспомнили: боитесь, как бы я не расплакался, глядя на ваши упражнения.

— Очень тебе сочувствую. И все же — к делу. Прежде чем мы разберем типичные ритмические рисунки танцевальной музыки, которые встречаются в партиях ритм-гитары, нужно, чтобы ты усвоил, что такое синкопа.

— А без нее нельзя обойтись?

— Нет. Синкопы очень часто используются в эстрадной музыке и джазе. Ты в этом скоро сам убедишься.

— Тогда другое дело.

— Синкопа — это появление нового, дополнительного акцента на слабой доле такта.

Причем акцента настолько сильного, что он ритмически абсолютно не совпадает с главным — метрическим акцентом.

— Ну и формулировочка! Голова кругом идет, даже плохо стало.

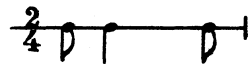
— И не удивительно. В переводе с французского слово «синкопа» означает «обморок», а с греческого — «обрубание», «выпадение».

— Уже можно падать в обморок?

— Не стоит. Все не так страшно. Ты же помнишь, что метр — это равномерное чередование сильных и слабых долей в такте, а ритм — рисунок из самых разных длительностей, накладывающийся на данный метр.

— Вроде канвы с вышивкой?

— Именно так. А теперь подробнее. Вот самая распространенная синкопа:



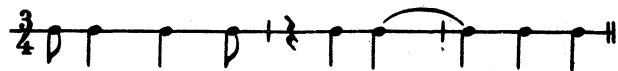
Она начинается на слабой доле такта и продолжается на относительно сильной. Но таких разновидностей достаточно много.

— А что же происходит в песне «Есть только миг»? Пауза на сильной доле — это синкопа?

— А ты подумай сам. Мысленно спой этот такт. Что ты делаешь на паузе?

— Ну, вроде как произношу ее. Я ведь ногу ее могу отстучать!

— Правильно. Следовательно, это не синкопа в прямом смысле слова. А почему? Потому что синкопа всегда предполагает более короткую длительность или паузу на сильной доле и более протяженную на слабой. Вот разновидности синкоп:



— А что это за арка?

— Это лига. В данном случае она называется соединительной и увеличивает длительность предыдущего звука той же высоты. Другими словами, последняя, третья четверть 2-го такта звучит две четверти, как половинная нота. А сейчас я приведу тебе несколько примеров танцевальных ритмов, основанных на синкопах.

— Если можно, давайте разберем какой-нибудь «современный» модный танец: кадрили или польку-бабочку.

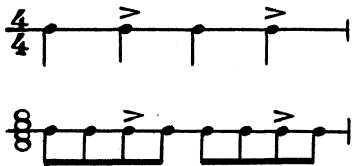
— Лучше падеграс. К твоему сведению, многие, на наш взгляд, безобидные танцы прошлого при их появлении вызвали бурю негодования, особенно у людей старшего поколения.

— Проблема «отцы и дети»! Это мы учили в школе и закрепляем дома.

— Скорее, несоответствие танцевальных движений эстетическим нормам того или иного времени. О сарабанде — с нашей точки зрения, строгом классическом танце — в XVI веке писали: «Горе нечестивцу, насадившему у нас этот варварский танец... Он неприличен по словам и отвратителен по движениям». Иезуиты требовали изгонять из Испании девушек, согласившихся танцевать сарабанду, а мужчин наказывать 200 ударами плетей и затем ссылать на шесть лет на галеры. В России при Павле I вальс считали суетливым, вульгарным, непристойным танцем, и «вальсировать» было запрещено.

— Интересно, что бы они сказали, побывав на нашей школьной дискотеке?

— Думаю, что ничего хорошего... Однако вернемся к синкопированным ритмам танцевальной музыки. Наиболее типичные из них — это слоу-фокс, шейк, рок-н-ролл, биг-бит:



Второй рисунок в размере $\frac{8}{8}$ часто исполняют на гитаре так:



— Два удара по басам и два — по всем струнам?

— Да, с соблюдением акцентов. А в биг-бите чаще используют такой рисунок:

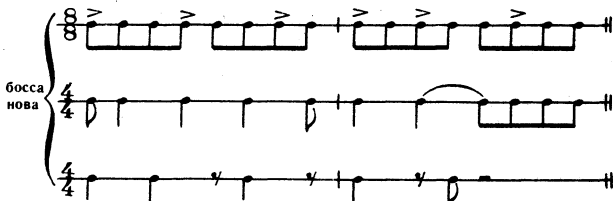
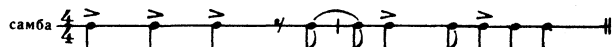
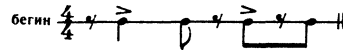


— Первые два примера похожи на джазовый ритм.

— Да, так играют и в джазовых стилях диксиленд, свинг и некоторых других. Эти же рисунки, но с пропуском ударов характерны для аккомпанемента чарльстона и твиста:

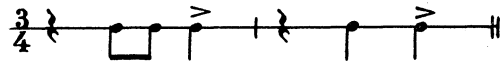


Но особенно часто синкопы встречаются в латиноамериканских ритмах: танго, бегине, румбе, самбе, босса нове и других:

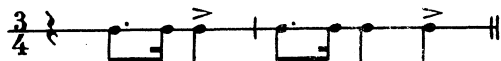


— А почему на некоторые танцы вы привели по несколько рисунков?

— Дело в том, что ритмический рисунок может изменяться самим исполнителем. Например, джазовые гитаристы аккомпанируют вальс так:



или так:

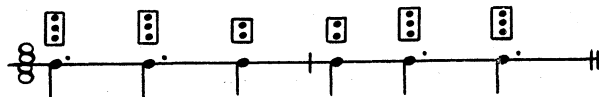


— Это для меня трудно. И ритм босса новы, сколько мне Дима ни показывал, я так и не запомнил.

— Ничего нет удивительного — ритм сложный. Но чтобы тебе было проще его усвоить, давай изобразим его в размере $\frac{8}{8}$ в таком виде $(3+3+2) + (2+3+3)$.

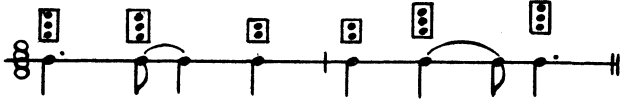
— Вы надо мной издеваетесь?

— И не думаю. Сейчас поясню. Такая запись тебе понятна?



— Если точки в прямоугольниках над нотами — это счет, то понятно.

— Хорошо. То же самое можно записать и по-другому:

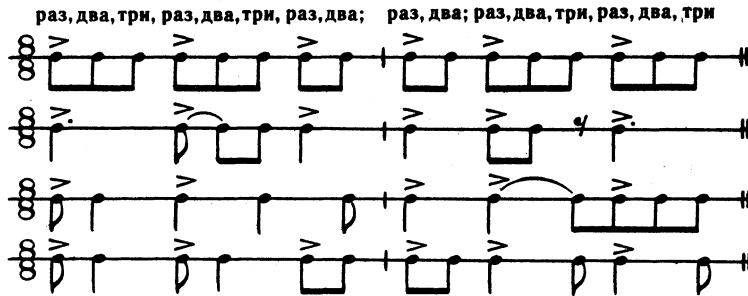


— Вы явно преувеличиваете мои способности. Для чего это все?

— Чтобы облегчить счет при разборе рисунка босса новы.

— Может, проще его высчитать на логарифмической линейке?

— Ладно, расшифрую тебе этот ритм иначе и покажу несколько его вариантов:



— По-моему, ничуть не проще, но тут хоть счет показан. И все же это какие-то ископаемые ритмы.

— Видишь ли, современные танцевальные

ритмы — не что иное как слияние латиноамериканских ритмов с биг-битом. Это легко заметить, присмотревшись к рисункам, например, стиля диско:



— Пока я ничего не заметил. Дома разберусь.

— Хорошо. Но удели этому особое внимание. К этому уроку тебе придется еще неоднократно возвращаться при разборе конкретных партий ритм-гитары. А теперь немного развлекись. Найдешь ли ты как математик ошибку в вычислениях?

$$\frac{x}{\text{musical notation}} + 25 (\text{musical notation}) = \frac{5x}{\text{musical notation}} + 20 (\text{musical notation})$$

$$4x + 25 = 5x + 20$$

$$4x - 20 = 5x - 25$$

$$4(x - 5) = 5(x - 5)$$

$$2 \times 2 = 5$$

О сложных размерах

— Владимир Александрович! Я несколько раз перечитал записи прошлого урока, и, хотя мне в основном все понятно, практически почти ничему не научился.

— Это легко исправить. Нужно поиграть упражнения на чтение с листа различных ритмических рисунков. А чтобы сосредоточить все внимание на ритме, предварительно надо хорошо выучить такую последовательность аккордов.

— Я ее уже учил, только в первой позиции.
 — Совершенно верно. А теперь, используя эти аккорды, постарайся без ошибок сыграть ритмические рисунки, взятые мной из конкретных партий аккомпанемента ритм-гитары:

$\frac{4}{4}$ G E⁷ A⁷ D⁷

$\frac{4}{4}$ G E⁷ A⁷ D⁷

$\frac{4}{4}$ G E⁷ A⁷ D⁷

$\frac{4}{4}$ G E⁷ A⁷ D⁷

$\frac{4}{4}$ G D⁷

$\frac{4}{4}$ G A⁷ D⁷

$\frac{4}{4}$ G A⁷ D⁷

Медленный бит
 $\frac{4}{4}$ G

Рок
 $\frac{4}{4}$ G D⁷

Обрати внимание на то, что все они исполняются в одном размере — $\frac{4}{4}$.

— Да, но для меня и этот размер сложный.

— Не только для тебя. Размер $\frac{4}{4}$ в теории музыки относится к сложным размерам.

— А что-нибудь попроще есть?

— Есть простые размеры — это двух- и трех- дольные, имеющие две или три доли в одном такте. Например, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$. Кстати, в размере $\frac{4}{4}$ сколько акцентов?

— Два: на первой и третьей долях.

— Поэтому он и относится к сложным размерам. Их можно представить как соединение двух или нескольких одинаковых простых размеров.

— Кажется, понял: $\frac{4}{4}$ образовались от соединения $\frac{2}{4} + \frac{2}{4}$.

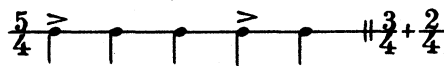
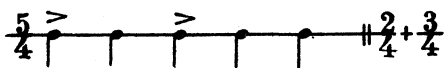
— Правильно. Но в размере $\frac{4}{4}$ акцент на первой доле несколько сильнее, чем на третьей. По аналогии можно представить себе размеры $\frac{4}{8}$ как $\frac{2}{8} + \frac{2}{8}$, $\frac{6}{8}$ как $\frac{3}{8} + \frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ как $\frac{3}{8} + \frac{3}{8} + \frac{3}{8}$ и так далее.

— А если объединить $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$?

— Получится смешанный размер $\frac{5}{4}$, то есть $\frac{2}{4} + \frac{3}{4}$, так как он образовался от слияния неодинаковых простых размеров:

— Но я же не компьютер!

— Что за паника? Это не так уж и трудно. Постарайся разбирать примеры по порядку.

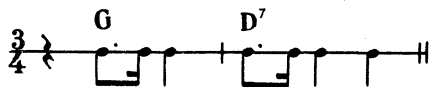
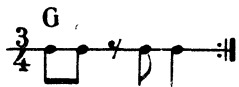
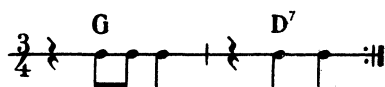
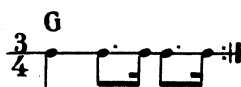
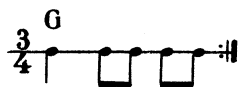
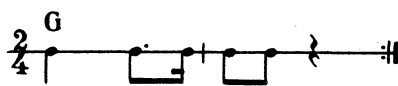
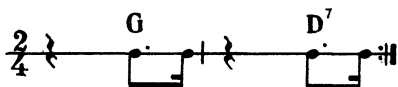
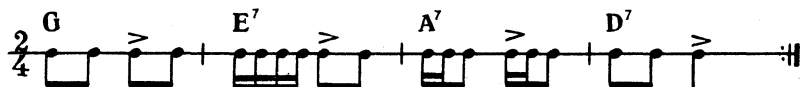
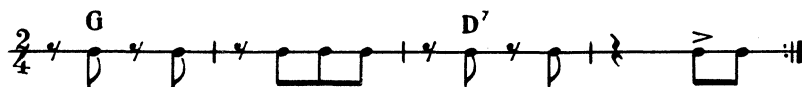
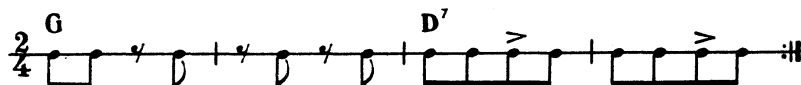
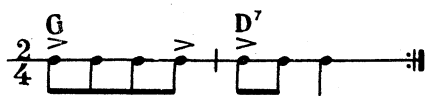


К смешанным размерам относятся также $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{4}$ и другие.

— И это все мне необходимо? Я уверен, что Дима этого не знает, а играет отлично.

— Но ведь ты сам говорил, что он в основном играет по слуху. А если ему попадется нотная партия ритм-гитары?

— Вот ты ему и сыграешь! А для этого надо еще поупражняться. Вот несколько ритмических рисунков в простых размерах $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{4}$, тоже взятых из конкретных партий ритм-гитары в эстрадном оркестре:



— Если честно, мне как-то скучно играть эти упражнения без мелодии. Я же не ударник!

— Хорошо. Разучи несколько песен в различных размерах.

— Вы меня извините, Владимир Александрович, но почему-то вы даете мне примеры из каких-то «ископаемых» песен.

— Видишь ли, я стараюсь подбирать песни с типичной гармонией или распространенным ритмическим рисунком в аккомпанементе. Мне важно, чтобы ты хорошо усвоил именно это. А мода — явление непостоянное. К сожа-

лению, многие модные мелодии — «бабочки-однодневки». А те песни, которые я тебе предлагаю, уже прошли испытание временем. Джазовые музыканты называют такие песни эвергринами, что в переводе означает «вечно-зеленые». Хотя некоторые из них сочинены в 20—30-е годы, они и сейчас часто исполняются джазовыми ансамблями.

— Пусть будет так. Теперь ясно — обучение в стиле ретро... Владимир Александрович! Я заметил, что эстрадные песни часто написаны в размерах $\frac{6}{8}$, $\frac{8}{8}$ и других. Как в них ориентироваться?

— Надо научиться эти сложные размеры разбивать на простые, группируя восьмые длительности.

Поиграй еще такие упражнения:

— Все это можно выучить и сыграть медиатором. А как аккомпанировать те же ритмические рисунки пальцами?

— Могу подсказать несколько практических правил. Чаше всего паузы заменяются басом, а акценты подчеркиваются басом, который, естественно, берется большим пальцем *p*. Вот несколько примеров:

Кроме того, равномерные удары медиатора заменяются арпеджио, то есть звуки аккорда берутся не одновременно, а последовательно один за другим:

— Это я помню.
— Существует много различных ритмических фигураций, которыми пользуются при

аккомпанементе пальцами. Приведу наиболее распространенные из них.

В четных размерах: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$ и так далее.

Two systems of musical exercises. Each system consists of a treble clef staff with notes and fingerings (i, m, a) and a bass clef staff with chords and dynamics (p). The exercises are in 3/4, 3/8, and 9/8 time signatures.

В нечетных размерах: $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{8}$ и так далее.

Two systems of musical exercises. Each system consists of a treble clef staff with notes and fingerings (a, m, i) and a bass clef staff with chords and dynamics (p). The exercises are in 3/4, 3/8, and 9/8 time signatures.

И, наконец, несколько танцевальных ритмов, которые нами разбирались для игры медиатором:

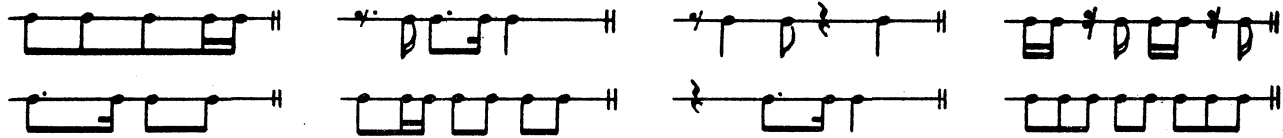
Musical notation for a dance rhythm exercise. It includes a treble clef staff with notes and fingerings (p, a, m, i), a bass clef staff with chords (C, Am⁷, F, G⁷), and a label "Пальцы".

Musical notation for a dance rhythm exercise. It includes a treble clef staff with notes and fingerings, a bass clef staff with notes, and a label "Пальцы".

Musical notation for a dance rhythm exercise. It includes a treble clef staff with notes and fingerings, a bass clef staff with notes, and a label "Пальцы".

— Эти «крючки» уже сливаются у меня в глазах. Запишите мне, пожалуйста, ритм по хоронного марша — и я пойду домой.

— Лучше я напишу тебе домашнее задание. Определи-ка размеры пьес по длительностям нот на нитке:



Об интервалах

— Владимир Александрович! Вчера мы с Димой поспорили. Я сыграл на гитаре *до*-минорный аккорд и, начиная с баса, стал диктовать звуки нашему органисту: *до* — *соль* — *до* — *ре-диез* — *соль* или, чтобы не повторялись звуки: *до* — *ре-диез* — *соль*. А Дима говорит: «Не *ре-диез*, а *ми-бемоль*». Но ведь это одно и то же, правда?

— Нет. Прав Дима. Он, видимо, знает, по каким интервалам строятся аккорды.

— Что такое интервал в движении транспорта или между частями войск — я знаю, но в музыке?..

— Видишь ли, интервал — латинское слово, первоначально означавшее расстояние между насыпными валами военных укреплений. Затем оно было перенесено во многие языки и употреблялось для обозначения промежутка или расстояния между чем-либо, а в музыке — расстояния между двумя звуками.

— Это что, разница в частоте колебаний?

— Можно сказать и так, но ее измеряют не в герцах, а для простоты — в тонах и ступенях. Если же сформулировать точнее, то интервалом называется сочетание двух звуков, взятых последовательно, один за другим, или одновременно.

— Не совсем ясно.

— Сыграй на гитаре сначала бас *ми*, а затем — *ля*. Ты воспроизвел два звука один за другим, и такой интервал называется мелодическим. Именно так поется песня. С этих двух нот начинаются многие песни, например, «Священная война» Александра, «Тень твоей улыбки» Менделя и Вебстера и другие. А теперь сыграй эти два звука одновременно. Это тот же интервал, но не мелодический, а гармонический, и называется он кватрой.

— Опять какое-то странное название. Это же мера жидкости.

— Видишь ли, латинский язык прочно вошел в музыкальную терминологию, так же как в медицину, химию и некоторые другие области знаний. Названия интервалов соответствуют латинским числительным женского рода: прима, секунда, терция, кварта, квинта, секста, септима, октава, что в переводе означает: первая, вторая, третья и так далее до

«восьмая». Ты только что сыграл на гитаре кватру.

— Это значит, что я прибавил к звуку *ми* четвертую ступень, так как кварта — значит четвертая?

— Совершенно верно. А от ноты *до* это будет...

— *До ре, ми, фа... Фа!*

— Я вижу, ты понял. А теперь давай разберемся подробнее.

— А зачем мне это нужно? Я хочу играть на гитаре, а не изучать эту нудную теорию.

— Это, конечно, менее весело, чем, скажем, читать Зошенко. Но, с другой стороны, ты ведь хочешь научиться петь по нотам без гитары незнакомые мелодии или, услышав песню, без инструмента записать ее на бумаге, чисто петь вторую или третью партию в твоём ансамбле и, наконец, быстро определять звуки, входящие в тот или иной аккорд.

— Всему этому можно научиться, зная интервалы?

— Я бы сказал иначе: ничему этому нельзя научиться, не зная интервалов.

— А какая разница?

— Разница в том, что знание интервалов необходимо, но недостаточно для всего того, о чем я тебе говорил. А теперь давай разберем все по порядку. Итак, в пределах лада мы имеем восемь интервалов.

— Первый — прима?

— Да. Это самый простой интервал — повторение одного и того же звука. Возьми на гитаре бас *ля*. А теперь повтори его.

— Это и есть прима?

— Да. А так как ты извлек два звука *ля* последовательно, то это интервал...

— Мелодический.

— Правильно.

— А как же взять гармоническую приму? — Очень просто. Найди *ля* на шестой струне.

— Это V лад.

— Да. А теперь пальцами *р* и *і* одновременно сыграй ноту *ля* на шестой и пятой открытых струнах. Это и есть гармоническая прима.

— А какой смысл дважды брать одну и ту же ноту?

— Если это мелодический интервал, то это понятно, так как его можно встретить во мно-

гих песнях. Например, в известной песне «Журавли» Френкеля на словах: «Мне кажется порою, что...».

— Это-то ясно, а гармоническая прима?

— Во-первых, удвоение увеличивает силу звука и выделяет его в аккорде. Во-вторых, благодаря различному тембру двух струн создается своеобразная окраска звука. И, наконец, бывает необходимо повторить звук, чтобы сохранить один и тот же штрих в правой руке гитариста.

— Вы говорили, что интервалы имеют новую величину. А как же с примой?

— Поскольку это повторение одного и того же звука, тоновая величина отсутствует, то есть равна нулю. То же и с количеством ступеней, входящих в интервал. Здесь только одна ступень. Отсюда и название: прима — первая.

— Поэтому лучшую танцовщицу театра называют прима-балерина?

— Конечно. Кроме этого прима — первая струна скрипки и виолончели... Сыграй-ка на пятой струне ноту *до* 3-м пальцем, а затем *ре* на открытой четвертой струне. Это и будет мелодическая большая секунда.

— Одну секундочку...

— Так, а теперь нажми две струны одновременно. Вслушайся, как звучит этот интервал. Такие интервалы называются диссонирующими.

— Что это значит?

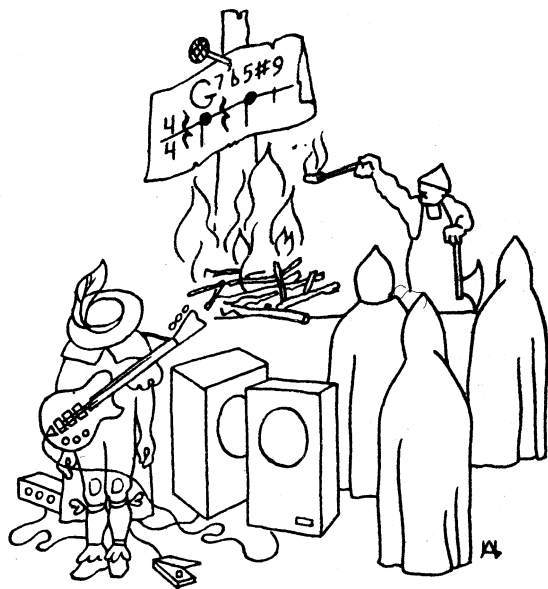
— В первом музыкальном словаре 1475 года о диссонансе написано, что это «смешение разных звуков, по природе оскорбляющее ухо».

— Неплохо. Предки удачно формулировали, главное — понятно. Но зачем же учить эти «оскорбления»?

— Не забывай, что речь идет о далекой старине. В то время в музыке преобладали так называемые консонансы — «благозвучные» интервалы, в которых звуки как бы сливаются друг с другом. К ним мы еще вернемся. Если бы музыкант того времени сыграл какой-нибудь сложный «джазовый» аккорд, привычный нашему слуху...

— Его бы сожгли на костре!

— Возможно. Во всяком случае, насколько сильно укореняется в современниках принятая музыкальная система, говорит, например, тот факт, что европейцы до начала нашего века не проявляли никакого интереса к негритянской музыке, считая, что блюзы и спиричуэлсы звучат «грязно». И лишь после вторжения в классическую музыку импрессионистов, широко использовавших диссонансы, наиболее прогрессивные европейцы открыли для



себя удивительный мир негритянской музыки.

— Но ведь диссонансы действительно не очень ласкают слух?

— Видишь ли, изолированно, вне движения гармонии и мелодии действительно создается такое впечатление, но вспомни: музыка — это искусство временное, а поэтому все зависит от условий, в которых находится данный интервал или аккорд. Один и тот же интервал иногда звучит очень резко, а порой воспринимается чуть ли не как консонанс. А сейчас определим ступеневую и тоновую величину секунды.

— Две ступени: *до*, *ре* — и один тон.

— Совершенно верно. Поэтому секунда обозначается цифрой 2. А тоновая величина может быть и другой. Сыграй теперь *си* на открытой второй струне, а затем ноту *до* 1-м пальцем. Это тоже секунда: ты взял две ступени.

— Да, но расстояние между ними — полтона, один лад.

— Это малая секунда.

— А как сыграть ее, чтобы получился гармонический интервал?

— Очень просто: найди ноту *до* на третьей струне.

— V лад.

— Прижми его 1-м пальцем и сыграй одновременно с открытой второй струной. Наконец, чтобы закончить с этим, разбери по интервалам начало песни Таривердиева «Маленький принц». Я подобрал для тебя популярные мелодии разных годов, к которым мы будем с тобой время от времени обращаться. Взгляни сюда.

— А здесь мелодия идет вниз.

— Правильно. В отличие от гармонического интервала, который строится от его основания — нижнего звука вверх, мелодический может быть восходящим и нисходящим, как, например, в начале песен «Подмосковные вечера» Соловьева-Седого и «Маленький принц». Чтобы не путаться в названиях, я буду тебе говорить: спой или сыграй на гитаре от такой-то ноты секунду вверх или вниз, то есть восходящий или нисходящий мелодический интервал. Следующий интервал — тот самый, из-за которого ты поспорил с Димой. Это терция. Именно по терциям строятся аккорды.

— Ну и что? В чем же моя ошибка?

— Ты назвал в аккорде вторую ступень от ноты *до* — *ре-диез*, а звуки *до* и *ре*, как ты уже знаешь, образуют секунду — большую, малую, а в твоём варианте *до* — *ре-диез* — увеличенную. Но ведь аккорды, повторяю, строятся по терциям.

— Это значит, что после первой должна быть нота *ми-бемоль*?

— Конечно. Давай послушаем, как звучит терция. Сыграй последовательно, а потом одновременно звуки на открытых третьей и второй струнах.

— Красиво.

— И удобно для пения. Часто в песнях, особенно народных, второй голос поют в терцию,

Сыграй еще раз терцию и попробуй вспомнить песню, которая начинается с этого интервала.

— Сейчас... «Легко на сердце от песни веселой».

— Определи тоновую величину, скажем, от звука *соль*.

— *Соль, ля, си...* 2 тона.

— Правильно. Это большая терция. А теперь сыграй малую терцию от ноты *до* — плюс полтора тона.

— *До* — *ми-бемоль*.

— Вот видишь. Это и есть предмет вашего спора с Димой: не *ре-диез*, а именно *ми-бемоль*, чтобы получилась терция, а не секунда. Этот интервал легко запомнить по песне Дунаевского «Летите, голуби» на слова: «Летите, голуби, летите». Здесь чередуются восходящие и нисходящие малые терции. Или начало песни Богословского «Темная ночь». Попробуй сам припомнить песни, которые начинаются с большой или малой терции.

— Хорошо. А следующий интервал — кварта, то есть четвертая?

— Да, о нем мы уже говорили сегодня в самом начале. Знаешь, я думаю, ты все понял. Возьми вот эту табличку всех интервалов в пределах октавы от звука *до* и постарайся сам разобраться в ней дома. Договорились?

Interval Name (Russian)	Interval Name (German)	Degree
ч. прима	От.	1
м. секунда	$\frac{1}{2}$ т.	2
б. секунда	1т.	2
м. терция	$1\frac{1}{2}$ т.	3
б. терция	2т.	3
ч. кварта	$2\frac{1}{2}$ т.	4
ув. кварта	3т.	4
ум. квинта	3т.	5
ч. квинта	$3\frac{1}{2}$ т.	5
м. секста	4т.	6
б. секста	$4\frac{1}{2}$ т.	6
м. септима	5т.	7
б. септима	$5\frac{1}{2}$ т.	7
ч. октава	6т.	8

— Да.

— Что это ты загрустил?

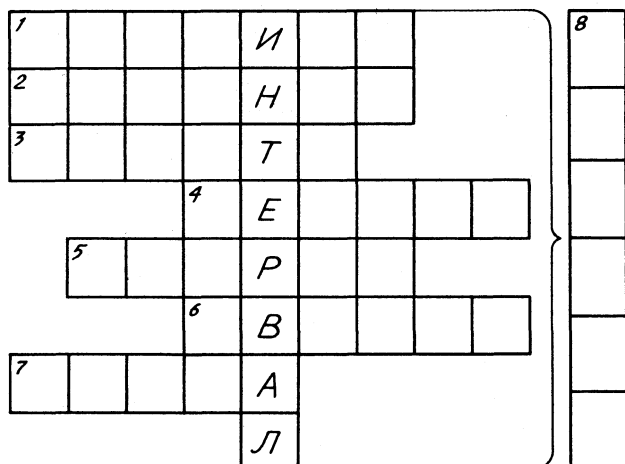
— Очень много надо учить, а еще школа!

— Ну-ну, не «вешай нос на квинту» — не падай духом!

— А что, держать его на октаву вверх?

— Так лучше. Кстати, чтобы тебе не было так «скучно», проверь свои знания, решив головоломку.

ГОРИЗОНТАЛЬ «ИНТЕРВАЛ»



1. Интервал между звуками *D* и *C*. 2. Мера углов, времени и интервал. 3. Интервал, с которого начинается песня Д. Дассена «Здравствуй». 4. Интервал, определяющий мажорное или минорное трезвучие. 5. Мера объема жидкости и интервал. 6. Интервал, образованный I и V ступенями лада. 7. Интервал, состоящий из двух одинаковых звуков. 8. Интервал в 6 тонов.

Письмо восьмое

Серезжа! Извини, что не успел предупредить: меня внезапно услали в командировку. Оставляю тебе новое задание. Постарайся разобраться в нем самостоятельно. Материал очень важный. К нему ты не раз будешь возвращаться. Это своего рода краткий справочник по строению аккордов и их аппликатуре на гитаре. Возможно, новая тема покажется тебе скучной, но увы... все это надо знать.

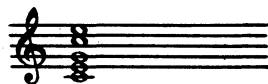
АККОРДЫ, ИХ СТРОЕНИЕ И ОБОЗНАЧЕНИЯ

Поскольку ты уже знаешь, что звуки аккорда располагаются по терциям, давай от звука *до* построим сложный аккорд:



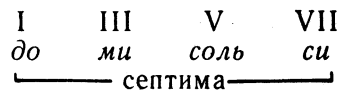
Как видишь, в него вошли все семь звуков *до*-мажорного лада: *до, ми, соль, си, ре, фа, ля*, — расположенных по терциям. Пронумеруем их цифрами, которые укажут интервал, образованный каждым из этих звуков с основным тоном аккорда — нотой *до*: 3 — терция, 5 — квинта, 7 — септима, 9 — нона, 11 — ундецима, 13 — терцдецима.

Ты помнишь, для образования простейшего аккорда — трезвучия нужно три звука расположить по терциям. В нашем примере это ноты *до, ми* и *соль*, которые образуют *до*-мажорное трезвучие, или аккорд *C*. Кстати, не следует путать количество звуков и ступеней лада, входящих в аккорд. Другими словами, некоторые звуки в аккорде могут быть удвоенными, но он при этом не изменяет названия. Например, аккорд *до* мажор в I позиции пятизвучный:

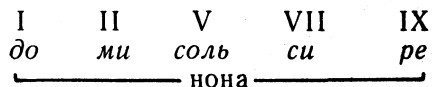


Но поскольку в нем звучат только три ступени: I, III и V (*до, ми* и *соль*), а ноты *до* и *ми* просто удвоены через октаву, — это *до*-мажорное трезвучие. Такие удвоения или даже утроения звуков не меняют сути аккорда.

Если же аккорд включает в себя четыре разных звука, расположенных по терциям, то это септаккорд, так как между его основанием и верхним звуком образуется септима:



Пять разных звуков, расположенных по терциям, образуют нонаккорд. Название, как ты, наверное, догадался, происходит от наименования интервала между его основным тоном и IX ступенью:



Шесть разных звуков, расположенных по терциям, образуют ундецимаккорд (интервал *до* — *фа* через октаву — ундецима). И, наконец, семь разных звуков образуют терцдецимаккорд (интервал *до* — *ля* через октаву — терцдецима).

Запишем это последовательно:



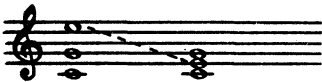
Таким образом, существует пять типов аккордов. Теперь давай разберемся в них более подробно и выясним, как они обозначаются в буквенно-цифровой системе записи гармонии. Начнем с простейших аккордов — трезвучий.

ТРЕЗВУЧИЯ

Как ты помнишь, трезвучие состоит из двух терций. Посмотрим, какие трезвучия можно получить из сочетания большой (б.3) и малой (м.3) терций. Пожалуй, и не зная математики, легко сообразить, что их будет четыре. Это сочетания: большая + малая, малая + большая, большая + большая и малая + малая терции.



Напомню, что аккорд — это не обязательно сочетание звуков, расположенных по терциям, но и такое созвучие, которое можно расположить по терциям. Например, аккорд



— не что иное, как *до*-мажорное трезвучие, так как после переноса верхнего звука *ми* на октаву вниз образуется мажорное трезвучие.

Как же обозначаются трезвучия? Ты это уже частично знаешь.

Мажорное трезвучие — как звук, на котором оно строится: С, D, E и т. д., то есть *до*-мажорное, *ре*-мажорное и *ми*-мажорное трезвучия или аккорды. А если в основе аккорда лежит повышенная или пониженная (альтери-

рованная) ступень, то знаки бемоль или диез выставляются вверху правее буквы: С \sharp или D \flat . Исключение составляет, как ты знаешь, *си*-бемоль-мажорный аккорд: вместо Н принято писать букву В.

Минорное трезвучие обозначают, дописывая внизу справа от большой буквы m (mi-ног): Cm, Dm, Em и т. д.: *до*-минорный, *ре*-минорный и *ми*-минорный аккорды. Это ты уже знаешь. Если написано E \flat m или B \flat m — это *ми*-бемоль- и *си*-бемоль-минорные аккорды.

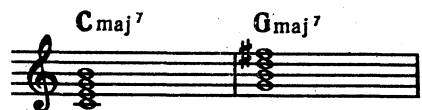
Увеличенное трезвучие в буквенно-цифровой системе обозначается С⁵⁺. Знак + указывает, что V ступень надо повысить на полтона. Другими словами он равносильен диезу, а знак — (минус) — бемолю. Иногда цифра 5 в обозначении аккорда опускается, и пишется просто С+, D+. В джазовой музыке чаще вместо + и — пишут \sharp и \flat . Тогда увеличенное трезвучие обозначается С \sharp 5.

Уменьшенное трезвучие в эстрадной музыке в чистом виде встречается крайне редко и по аналогии с увеличенным обозначается: С⁵⁻, С- или С \flat 5.

СЕПТАККОРДЫ

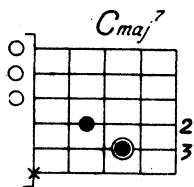
Теперь разберем строение и обозначение наиболее распространенных в гитарной практике септаккордов. Этот материал особенно важен, поэтому не ленись и прочитай его несколько раз, чтобы все понять и запомнить. Мы изучим шесть видов септаккордов.

Первый вид — большой мажорный септаккорд. К букве, обозначающей основание аккорда, добавляют слово maj (от major — мажор) и цифру 7: Cmaj⁷, Dmaj⁷, Emaj⁷ и т. д., причем септима здесь, как ты уже догадался, — большая. Значит, аккорд Cmaj⁷ состоит из звуков *до* — *ми* — *соль* — *си*:



а Gmaj⁷ — это звуки *соль* — *си* — *ре* — *фа*-*диез*. Для того, чтобы быстро найти большую

септиму, надо от основного тона отнять полтона и назвать ее VII ступенью лада. Сыграй аккорд $Cmaj^7$ и вслушайся в его звучание.



Возьми *до*-мажорный аккорд в I позиции, а потом подними 1-й палец левой руки, и ты получишь $Cmaj^7$. Внимательно проследи, как изменяется звучание аккорда благодаря добавлению к *до*-мажорному трезвучию звука *си*.

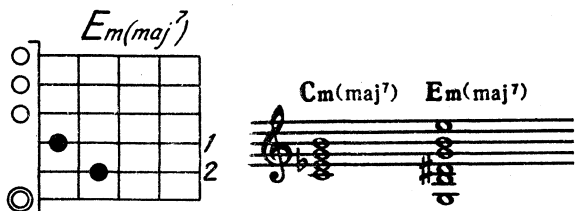
Второй вид — малый мажорный, или доминантсептаккорд. Обозначается: C_7 , D_7 , E_7 и т. д. Малым он называется потому, что между основным тоном аккорда и септимой — 5 тонов, то есть интервал малой септимы. Значит, от звука *до* — это *до* — *ми* — *соль* — *си-бемоль*. Сыграй этот аккорд и постарайся запомнить его звучание:



Мне кажется, ты уже играл последовательности из этих септаккордов. Повтори их несколько раз.

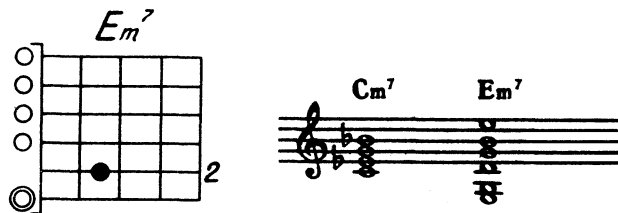
Итак, первые два вида септаккордов — большой и малый — образуются на основе мажорного трезвучия. Аналогичные аккорды, но построенные на минорном трезвучии, составляют третий и четвертый виды септаккордов: большой и малый минорные.

Большой минорный септаккорд обозначается $Cm(maj^7)$, откуда легко определить его состав: Cm — *до*-минорное трезвучие, maj^7 — большая септима от основного тона аккорда. На гитаре строим этот аккорд от звука *ми* (для удобства игры — в I позиции):



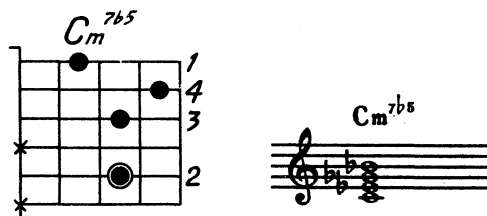
Этот аккорд часто используется как проходящий в некоторых последовательностях, которые мы разберем позже.

Малый минорный септаккорд строится, как ты уже догадываешься, путем прибавления к минорному трезвучию малой септимы от основного тона аккорда, то есть по аналогии с мажорным септаккордом второго вида: *до* — *ми-бемоль* — *соль* — *си-бемоль*:

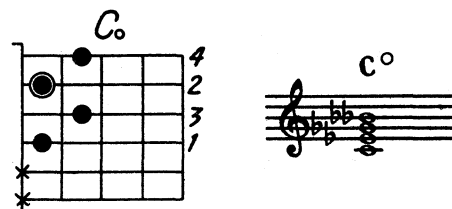


Наконец, пятый и шестой виды септаккордов имеют в основе уменьшенное трезвучие C^5- , или Cb^5 , с добавлением малой септимы (пятый вид) и уменьшенной (шестой вид).

Пятый вид септаккорда называется полуменьшенным. Обозначается он Cm^{7b5} или $C7^{b5}$, реже — $C\emptyset$. Это обозначение говорит о том, что в отличие от минорного септаккорда Cm^7 (четвертый вид) V ступень (звук *соль*) понижена на полтона. Значит, состав этого аккорда такой: *до* — *ми-бемоль* — *соль-бемоль* — *си-бемоль* (к уменьшенному трезвучию добавлена малая септима от основного тона).



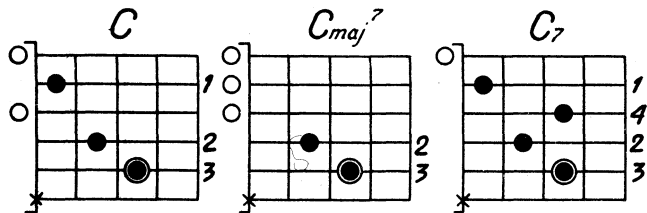
И, наконец, последний, шестой вид септаккордов, который предстоит изучить, — это уменьшенный септаккорд. Он обозначается $C\circ$, $D\circ$, $E\circ$ или $Cdim$, $Edim^7$. Состав входящих в него звуков легко определить, добавив к уменьшенному трезвучию уменьшенную септиму от основного тона ($4\frac{1}{2}$ тона). От ноты *до* это аккорд: *до* — *ми-бемоль* — *соль-бемоль* — *си-дубль-бемоль*:



Думаю, пока этого материала тебе вполне достаточно. Если ты невнимательно относишься к его изучению, то не поймешь дальнейших заданий.

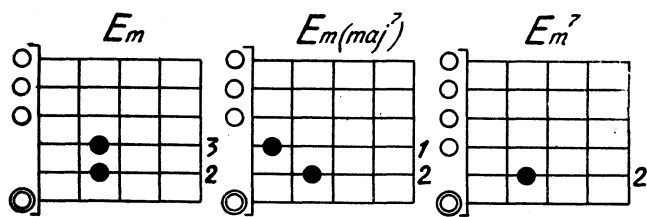
Даю тебе несколько упражнений для развития гармонического слуха и усвоения нового материала.

1. Играй последовательно аккорды: C — Cmaj⁷ — C₇.

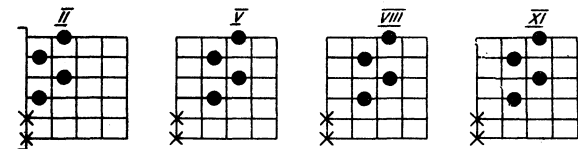


Попроси Диму, чтобы он играл тебе эти аккорды по одному, и учись на слух определять их вид.

2. Играй последовательно аккорды: E_m — E_m(maj⁷) — E_m⁷ и старайся различать их вид на слух.



3. Играй уменьшенный аккорд, «сдвигая» его по ладам:



Обрати внимание на то, что при таком перемещении окраска уменьшенного аккорда со-

храняется. Это объясняется тем, что звуки аккорда просто меняются местами.

4. Определи звуки, входящие в состав следующих аккордов:

Fmaj⁷, D^bmaj⁷, Bmaj⁷; D⁷, E⁷, A⁷; G_m(maj⁷),

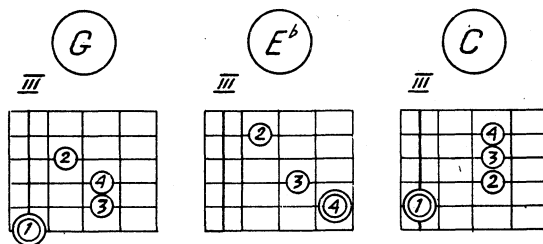
E_m(maj⁷), D_m(maj⁷); D_m⁷, H_m⁷, A_m⁷, A_m^{7b5},

D_m^{7b5}, B_m^{7b5}; C^o, E^o, A^o.

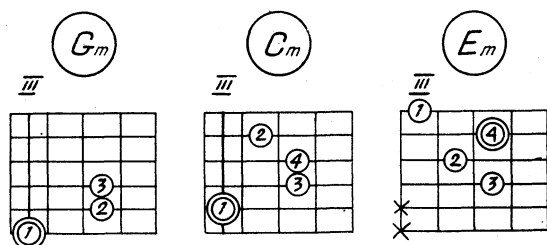
Прилагаю более полную таблицу изученных аккордов и упражнений для усвоения их аппликатуры.

B. A.

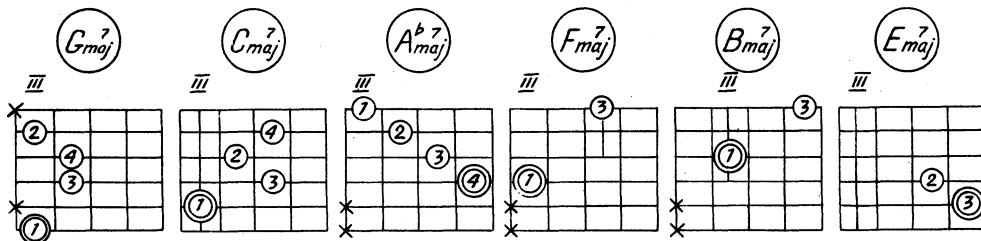
Мажорные трезвучия



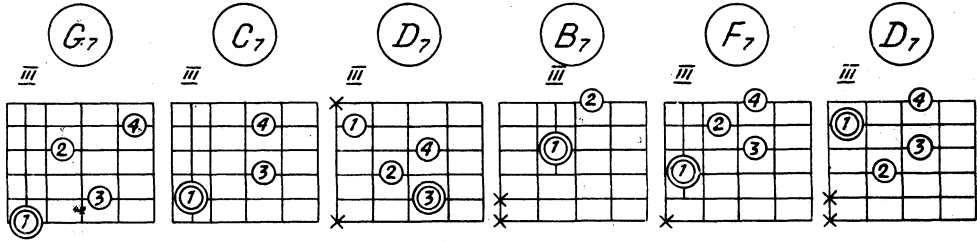
Минорные трезвучия



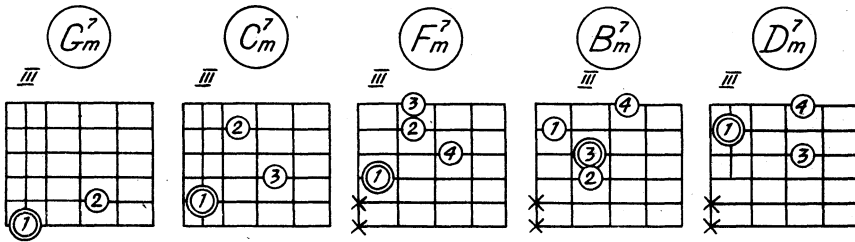
Большой мажорный септаккорд (maj⁷)



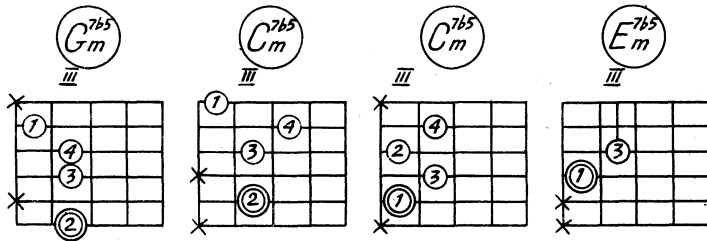
Доминантсептаккорд (7)



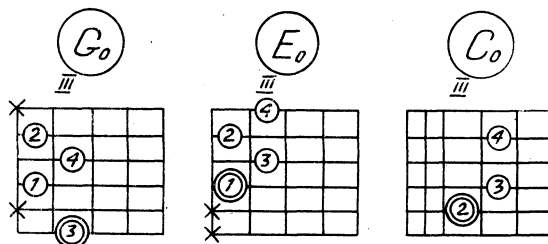
Малый минорный септаккорд (m^7)



Полууменьшенный септаккорд (m^7b^5, \emptyset)



Уменьшенный септаккорд (\emptyset)



Упражнения в аккордах

Row 1: $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{iii}}$
 C A_m D_m^7 G_7

Row 2: $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{v}}$
 C C_7 F E_7

Row 3: $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{vii}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{v}}$
 A_m G F A_7

Row 4: $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{x}}$
 D_m^7 G_7 C G_7

Row 1: $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{vi}}$ $\overline{\text{iv}}$ $\overline{\text{iv}}$
 C_{maj}^7 $E_b_{maj}^7$ $A_b_{maj}^7$ $D_b_{maj}^7$

Row 2: $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{vi}}$ $\overline{\text{vi}}$

Row 1: $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{vi}}$ $\overline{\text{vi}}$ $\overline{\text{iv}}$
 G_{maj}^7 B_{maj}^7 $E_b_{maj}^7$ $A_b_{maj}^7$

Row 2: $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{viii}}$ $\overline{\text{vi}}$

Row 1: $\overline{\text{i}}$ $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{viii}}$
 B_{maj}^7 B_{maj}^7 D_7

Row 1: $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{v}}$ $\overline{\text{iii}}$
 G_m A_m^{7b5} D_7

Row 1: $\overline{\text{i}}$ $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{vii}}$ $\overline{\text{x}}$
 F_7 F_7

Row 1: $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{iii}}$ $\overline{\text{iv}}$ $\overline{\text{iii}}$
 G C_7 E_b_7 D_7

III II II V

4/4 G F#7 H7 E7 A7 D7 G D7

Detailed description: This block shows two rows of guitar chord diagrams and their corresponding notation on a staff. The first row contains diagrams for III (G), II (F#7), II (H7), and V (E7). The second row contains diagrams for V (A7), III (D7), III (G), and V (D7). Each diagram shows the fretboard with dots for notes and an 'X' for muted strings. The staff notation is in 4/4 time, with each chord represented by a quarter note and an accent (>) above it.

VIII VII VII V

4/4 C H7 E7 A7 D7 G7 C G7

Detailed description: This block shows two rows of guitar chord diagrams and their corresponding notation on a staff. The first row contains diagrams for VIII (C), VII (H7), VII (E7), and V (A7). The second row contains diagrams for V (D7), III (G7), III (C), and III (G7). Each diagram shows the fretboard with dots for notes and an 'X' for muted strings. The staff notation is in 4/4 time, with each chord represented by a quarter note and an accent (>) above it.

III III I I

4/4 G C7 F7 B7 Eb7 Ab7 D7 D7

Detailed description: This block shows two rows of guitar chord diagrams and their corresponding notation on a staff. The first row contains diagrams for III (G), III (C7), I (F7), and I (B7). The second row contains diagrams for IV (Eb7), IV (Ab7), V (D7), and III (D7). Each diagram shows the fretboard with dots for notes and an 'X' for muted strings. The staff notation is in 4/4 time, with each chord represented by a quarter note and an accent (>) above it.

III V III

4/4 Cm D7b5 G7 Eb7

Detailed description: This block shows guitar chord diagrams and their corresponding notation on a staff. The first row contains diagrams for III (Cm), V (D7b5), and III (G7). The second row contains a diagram for V (Eb7). Each diagram shows the fretboard with dots for notes and an 'X' for muted strings. The staff notation is in 4/4 time, with each chord represented by a quarter note and an accent (>) above it.

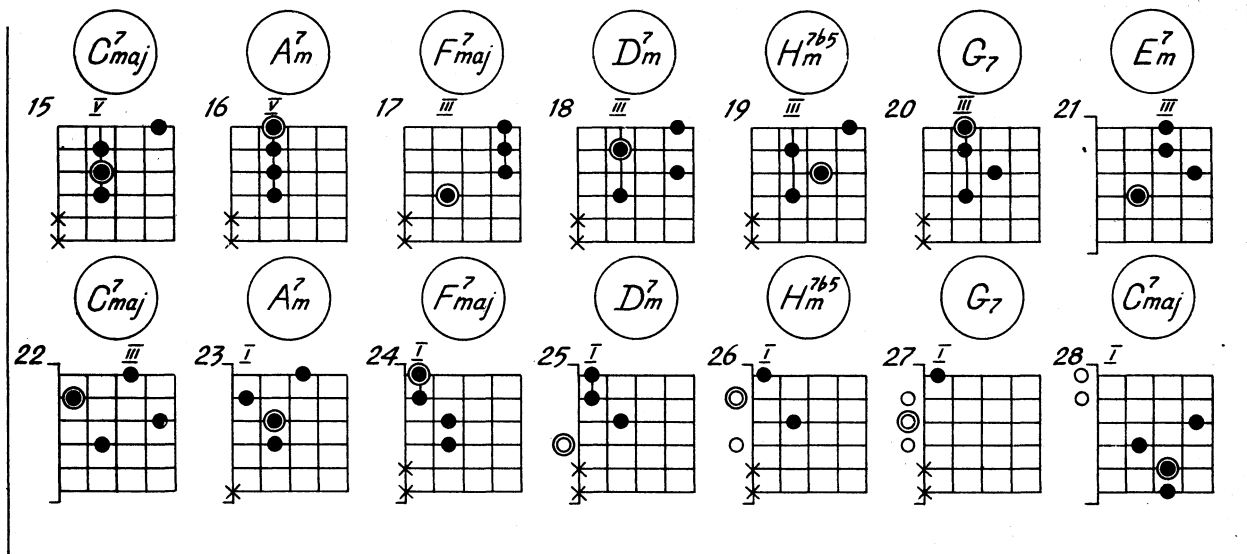
1 Cmaj7 Am Fmaj7 Dm Hm7b5 G7 Em

2 3 4 5 6 7

8 Cmaj7 Am Fmaj7 Dm Hm7b5 G7 Em

9 10 11 12 13 14

Detailed description: This block displays 14 numbered guitar chord diagrams for various 7th chords. Each diagram is accompanied by its name in a circle above it. The chords are: 1. Cmaj7 (III), 2. Am (III), 3. Fmaj7 (III), 4. Dm (III), 5. Hm7b5 (III), 6. G7 (III), 7. Em (III), 8. Cmaj7 (VIII), 9. Am (VIII), 10. Fmaj7 (VIII), 11. Dm (VIII), 12. Hm7b5 (VII), 13. G7 (V), 14. Em (V). Each diagram shows the fretboard with dots for notes and an 'X' for muted strings.



Как „устроена“ песня

— Пришло время, когда мы можем поговорить о «конструкциях» песен.

— Вот уж не думал, что и песни конструируются.

— Это не совсем так. Но скоро ты убедишься, что в построениях песен существуют определенные закономерности.

— И здесь теоремы? Опять математика!

— Представь себе. Ты, наверное, заметил, что, записывая гармонию к новой песне, я часто считаю такты.

— Да, и почти каждый раз говорите, что все перепутали.

— Бывает. А дело в том, что большинство песен состоит из двух частей — запева и припева и каждая из них содержит определенное количество тактов.

— Это, наверное, связано не столько с музыкой, сколько со стихами, то есть словами песни?

— Во многом — да. Хотя известны случаи написания на один и тот же текст совершенно различных по строению песен. Например, на стихи Пушкина «Не пой, красавица, при мне» сочинили романсы Глинка и Рахманинов, и оба хорошо известны.

— А чем же объяснить, что в запеве и припеве определенное количество тактов?

— Это, как ни странно, довольно сложный вопрос. Дело в том, что чувство формы присуще человеку от природы. Например, опытами установлено, что дети, сочиняя простую мелодию по просьбе воспитателя, «укладывают» ее в 2, 4 или 8 тактов, подсознательно выполняя закон геометрической прогрессии, хотя их никто этому не учил.

— А при чем здесь геометрическая прогрессия?

— Все связано со способностями человека воспринимать музыку да и любую другую информацию.

— Не понял.

— Есть такая игра в слова для развития памяти. Ты говоришь какое-нибудь имя существительное, например, «гитара». Я повторяю: «гитара» и добавляю, скажем, «окно». Ты должен повторить: «гитара, окно» и сказать любое слово, к примеру, «рука». Я снова повторяю: «гитара, окно, рука» и прибавляю свое слово. И так до тех пор, пока кто-нибудь из нас не собьется, то есть не забудет порядок слов. Попробуй с кем-нибудь из твоих приятелей поиграть в эту игру, и ты увидишь, что уже более 15 слов трудно запомнить. Тренировкой можно довести это число до нескольких десятков.

— А какое отношение это имеет к моему вопросу?

— Данный пример показывает, что восприятие не связанных единой мыслью слов ограничено. В то же время, как тебе известно, можно запомнить большое стихотворение, содержащее несколько сотен и даже более слов.

— Так там же рифма и смысл!

— Вот именно. И ты верно поставил на первое место рифму. Проза запоминается значительно труднее, хотя смысловая сторона текста в ней может быть более стройной, чем в стихах. А как ты думаешь, что в музыке соответствует рифме стиха?

— Наверное, ритм.

— Нет, чередование сильных и слабых долей в такте, которое называется метром. Известное тебе слово «биг-бит» или просто «бит»

обозначает «удар», другими словами — «тактовый метр» или «метрическая пульсация».

— Почему тактовый метр?

— Потому что такт — это отрезок музыкального произведения, который начинается с сильной доли и кончается перед следующей сильной долей.

— Что-то туманно.

— Давай разберём это на примере. Как ты думаешь, в каком размере написана песня Блантера «Катюша»?

— По-моему, на $\frac{2}{4}$.

— Правильно. А почему не на $\frac{3}{4}$?

— Здесь ударный слог возникает на счете «раз» и повторяется через одну четверть.

— Я вижу, ты понял.

— А что же тогда означает ритм?

— Если чередование сильных и слабых долей образует метрическую схему, то наполняющее эту схему движение создает ритм.

— Это что — сочетание различных длительностей нот и пауз в такте?

— Если упрощенно, то это так. Но мы с тобой отвлеклись.

— Да, вы начали говорить о геометрической прогрессии.

— Верно. Итак, восприятию и запоминанию способствует периодичность. А что такое периодичность?

— Это, по-видимому, повторение.

— Правильно. А ведь принцип удвоений и есть геометрическая прогрессия. Если исходная единица измерения равна 1...

— То дальше будет 2, 4, 8, 16, 32, 64 и так далее.

— Вот видишь, какое совпадение с количеством тактов в частях песен!

— Действительно, в тех песнях, которые я знаю, в основном, 8, 16 или 32 такта. А почему редко встречается продолжение прогрессии — 64, 132 такта и так далее?

— Это как раз и связано с восприятием и спецификой человеческой памяти. Вспомни игру в слова. Принято считать, что человеческое сознание воспринимает не более пяти уровней, что и ограничивает протяженность музыкального произведения. Представь себе песню, мелодия которой развивается, например, 264 такта.

— Ее не запомнишь! Но есть же симфонии, оперы...

— Конечно. Просто в сознании человека в этих случаях произведение распадается на части. Например, в опере — увертюра, арии, хоры... Каждая из этих частей воспринимается как отдельный законченный фрагмент и затем объединяется по смыслу в общий комплекс.

— Это мне ясно. Но как тогда объяснить, что в песнях «Битлз», — я специально считал в них такты — встречаются вступления по 3 такта и в запеве может быть 7 тактов или 5. Короче, никакой прогрессии.

— Хорошо, что ты обратил на это внимание. Знаешь, меня тоже интересовало творчество этого популярного английского ансамбля. Мне как-то попалась журнальная статья с интервью одного из его участников Маккартни. Так вот, музыкальный критик как раз спросил его о причинах нарушения формы в его песнях. На это Маккартни ответил, что, если настраивание у него кончается на 7-м такте и за ним идет смена эмоций, он и не собирается доводить число тактов до 8 только потому, что об этом говорит теория, а сразу начинает вторую часть песни, в отличие от других композиторов, которые в данном случае в 8-м такте указали бы паузу.

— Действительно. К чему этот формальный подход к музыке?

— Оказывается, что все не так просто и за словами Маккартни скрывается глубокий смысл.

— Как раз смысла я и не улавливаю. По-моему, здесь одни эмоции.

— Часто, чтобы построить новое, надо разрушить старое. «Битлзы» как новаторы в поп-музыке внесли много нового в гармонию, мелодику, ритмы, тексты песен, состав групп ансамблей, манеру исполнения, вплоть до поведения на сцене! Все это повлекло за собой и изменение песенной формы в их творчестве.

— Почему же Маккартни об этом не сказал?

— Просто это произошло подсознательно, а в анализ своих ощущений он, по-видимому, не вдавался.

— И правильно делал. Где начинается анализ — кончается творчество.

— Анализ нужен, чтобы «алгеброй поверять гармонию».

— Все равно вас не переспоришь... Так как же конструируются песни?

— Большинство однотональных песен состоит из запева и припева, которые принято обозначать буквами А и В: А — запев, В — припев. Это одна из самых простых музыкальных форм. Еще она называется куплетной. Часто запев и припев передают различные настраивания, поэтому возникает необходимость изменить тональность части В по отношению к запеву А. Разберем, например, песню Зацепина «Волшебник-недоучка». Первая ее часть — запев — написана в *соль* миноре.

Moderato

Затем следует припев, звучащий уже в *соль* мажоре. Сыграй аккомпанемент припева и слушайся в соотношение тональностей частей А и В.

Как видишь, это минор и мажор с общим основным тоном *соль*. Такие тональности называются одноименными. Можно привести множество песен с таким соотношением тональностей в частях А и В: «Гимн демократической молодежи мира» Новикова. «Улыб-

ка» Шаинского, «Пусть всегда будет солнце» Островского и другие.

В нотной записи таких песен при смене тональности, то есть в конце первой части А, на нотном стане выписываются знаки отмены первой тональности и ключевые знаки альтерации новой. Например: первая часть песни написана в тональности *до* минор, а вторая — в *до* мажоре. В записи это будет выглядеть так:

Э. Куртис. Вернись в Сорренто

Moderato

Chords: C, Dm⁷, Hm^{7b5}, E⁷, Am, A^b, Dm^{7b5}, Cm, Dm^{7b5}, G⁷, C, C, Dm⁷, G⁷, C, Fm, Cm, G⁷, Cm.

Штрих: *p*, *allegretto* (a), *allegretto* (a).

Возникает вопрос, а в каких еще тональностях может быть написана часть В по отношению к части А? Здесь категорических ограничений или запретов нет. Все зависит от сложности музыки и чувств, передаваемых ею, от жанра или музыкального стиля, от вкуса композитора и возможностей человеческого голоса. Поэтому мы с тобой разбираем просто наиболее типичные соотношения тональностей, выработанные практикой и удобные для пения.

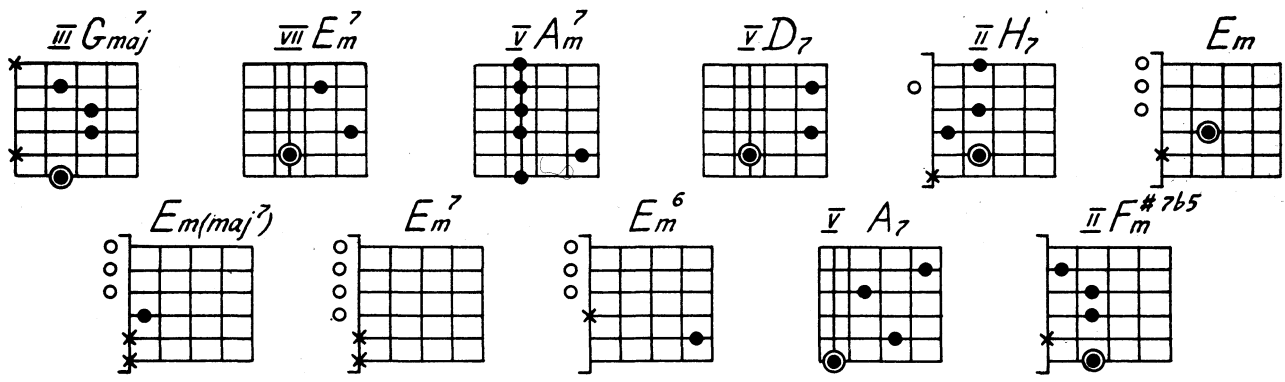
Так вот, помимо однотональных и песен, в которых части А и В написаны в одноимен-

ных тональностях, очень часто можно встретить песни с запевом и припевом в параллельных тональностях. Надеюсь, ты помнишь, что параллельными называются тональности мажора и минора, имеющие одинаковые ключевые знаки *до* — *ля*, *соль* — *ми* и т. д. Ты наверняка знаешь много таких песен, но мог не обратить внимание на соотношение тональностей в их частях. Вспомни «Всё могут короли» Рычкова, «Разве тот мужчина» Фельцмана, «Соловьи поют» Мартынова и прочие. Вот пример одной из таких песен:

Moderato Р. Ортолаки, Н. Оливьеро. Ты мне дороже всех

Chords: Gmaj⁷, Em⁷, Am⁷, D⁷, Gmaj⁷, Em⁷, Am⁷, D⁷, H⁷, Em, Em(maj⁷), Em⁷, Em⁶, Am⁷, A⁷, Am⁷, D⁷, Gmaj⁷, Em⁷, Am⁷, D⁷, Gmaj⁷, Em⁷, F^bm^{7b5}, H⁷, Em, Em(maj⁷), Em⁷, Em⁶, Am⁷, D⁷, Gmaj⁷.

Штрих: *p*, *allegretto* (a), *allegretto* (a).

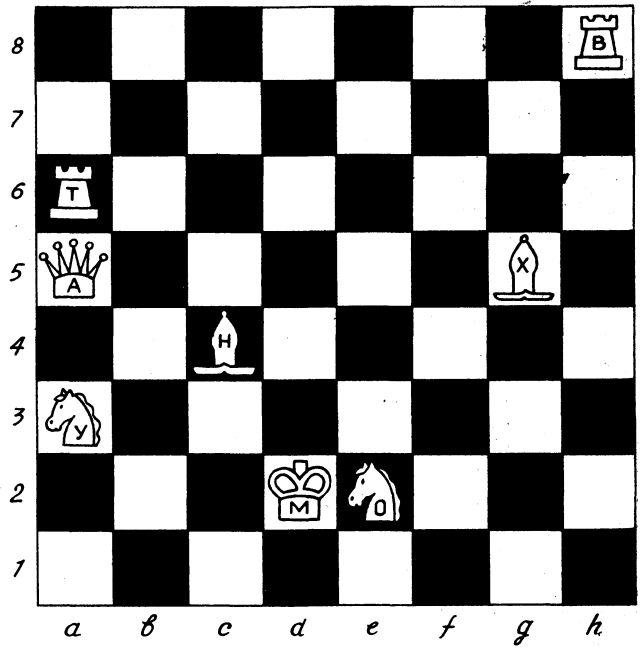


Как видишь, начало песни написано в *соль* мажоре, а середина — в параллельном *ми* миноре.

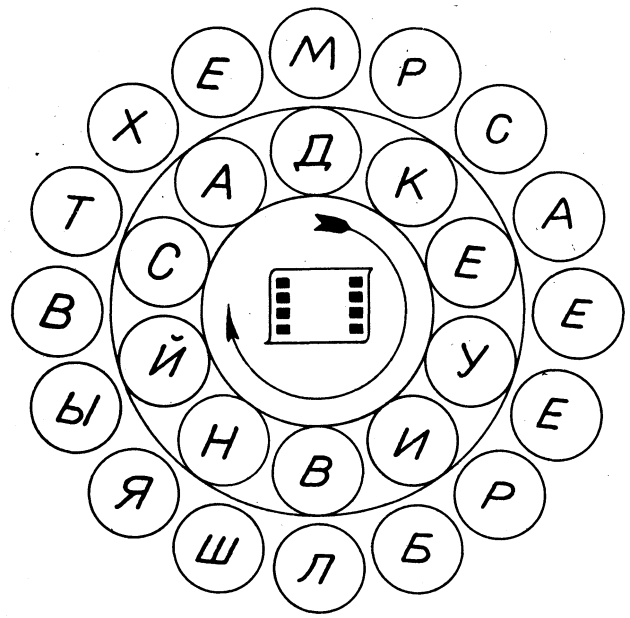
— Понятно, а главное — интересно.

— Вот и хорошо. На сегодня все. Если хочешь дома передохнуть и отвлечься от «скучной» теории, попробуй решить несколько головоломок.

ШАХМАТНАЯ ЗАДАЧА



Сделав каждой фигурой по одному ходу, расставь их в обычном порядке на нижней горизонтали доски и прочти фамилию популярного композитора-песенника.



Двигаясь от буквы над хвостом стрелки в указанном направлении и пропуская одинаковое количество букв, ты прочтешь во внутреннем круге фамилию известного композитора-песенника, а во внешнем — название одной из его песен.

О взаимодействии аккордов

— Владимир Александрович! А почему в тональности *до* мажор чаще всего встречаются аккорды Dm или $D7$, а не, например, D_0 ?

— Наконец-то! Я ждал от тебя этого вопроса.

— Почему?

— Дело в том, что очень важно не механически запоминать последовательности аккордов, а, зная основные закономерности их взаимодействия, играть сознательно.

— Это, наверно, очень сложно и скучно?
— Я бы не сказал, хотя от тебя потребуется особое внимание. Для начала давай построим на ступенях *до*-мажорной гаммы трезвучия



— На VII ступени гаммы трезвучие уменьшенное?

— Разумеется. Таким образом, на I, IV и V ступенях — мажорные трезвучия, на II, III и VI — минорные, а на VII, как ты правильно подметил, — уменьшенное.

— Эта закономерность сохраняется во всех тональностях?

— Конечно. Возьмем, к примеру, тональность *фа* мажор. Какие там аккорды?

— Минуточку... Готово:

F Gm Am B C Dm E-
I II III IV V VI VII

— Совершенно верно. Я думал, что ты ошибешься и напишешь на IV ступени аккорд H.

— Так ведь в *фа* мажоре в ключе один знак — *си-бемоль*.

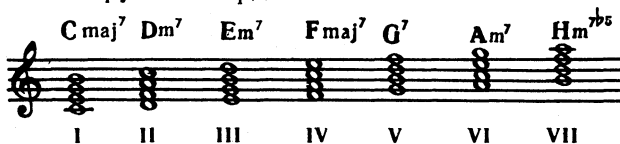
— Правильно. Как видишь, на II ступени в *до* мажоре не D₃, а Dm. Вспомни 8-ю последовательность C — Am — Dm — G₇.

— Да, совпадает с этими аккордами, но здесь G₇, а не G.

— Во-первых, можно играть и просто *соль*-мажорный аккорд, во-вторых, это уже септаккорд.

— Значит он включает четыре звука?

— Да, и мы можем гармонизовать *до*-мажорную гамму септаккордами. Давай-ка проанализируем аккорды:



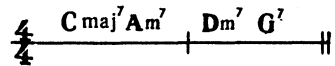
— Значит, на I и IV ступенях образуются большие мажорные септаккорды (maj⁷) на II, III и VI — минорные и на VII ступени — полууменьшенный септаккорд.

— Обозначенные римскими цифрами аккорды получили название диатонической шкалы.

— То есть ряд аккордов, построенных на ступенях мажорной гаммы? Но какое это

имеет отношение к практике аккомпанемента?

— Диатоническая шкала позволяет обобщить многие последовательности и записать их в виде удобных формул. Например:



можно записать так: I VI | II V ||

— И что это даст?

— Например, в итальянской песне «Ты мне всех дороже» использована данная последовательность аккордов, а ты хочешь сыграть ее в *фа* мажоре. Зная диатоническую шкалу *фа* мажора, легко записать гармонию этой песни в новой тональности.

I VI | II V ||

Fmaj⁷ Dm⁷ | G⁷ C⁷ ||

— Теперь кое-что улавливаю. Но почему после S следует Am, а потом Dm и так далее, а не наоборот, то есть что определяет порядок следования аккордов?

— Это уже вопрос посложнее. В эстрадной музыке наиболее типичны три вида движения баса, а значит — и взаимодействия аккордов: по квинтам, по ступеням лада и по полутонам — хроматическое.

— Как-как?

— Не торопись. Сейчас разберем все по порядку.

— По квинтам мне еще понятно. Так часто играет наш бас-гитарист.

— Верно. Вспомни такую последовательность: C — H₇ — E₇ — A₇ — D₇ — G₇ — C. Здесь, исключая первый ход баса на секунду, его дальнейшее движение происходит скачками на квинту, как бы по квинтовому кругу.

— А откуда вообще взялся этот круг?

— Чтобы это объяснить, нужен экскурс в далекое прошлое. Ты, конечно, слышал о древнем математике Пифагоре. А известно ли тебе, что он занимался изучением закономерностей музыки?

— Неужели в музыке тоже есть теорема Пифагора?

— Как ни странно, именно Пифагор обосновал и объяснил происхождение принятого у нас строя инструментов и многое другое.

— Он что — вывел формулу для определения квадратуры квинтового круга?

— Ты все шутишь. Лучше подумай, где на

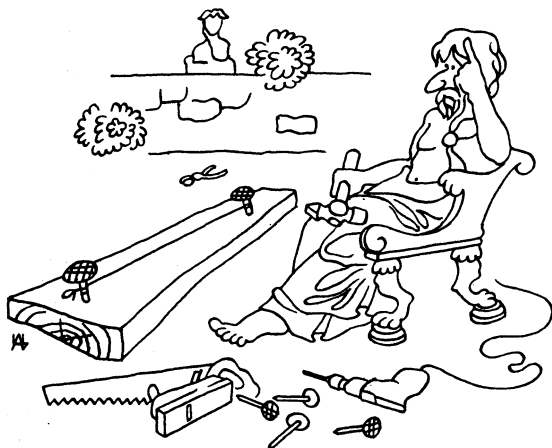
грифе гитары находятся точки, делящие длину струны пополам, на две трети и три четверти?

— Ну, надо измерить.

— Вот и не надо. Это XII, V и IV ладовые порожки.

— Интересно, а почему?

— Это и удалось определить Пифагору. Один из его опытов заключался в следующем: он вбил в доску два гвоздя.



— Не может быть — тогда гвоздей не было.

— Ишь ты, верно. Он натянул струну между двумя колышками на доске. Доски в то время уже были.

— А струна посеребренная или нейлоновая?

— Нет, жильная. Не отвлекайся. Пифагор натянул струну так, чтобы она издавала наиболее низкий звук. Затем он закрепил эту же струну ровно посередине и установил, что струна зазвучала на октаву выше.

— Это как на XII ладу гитары?

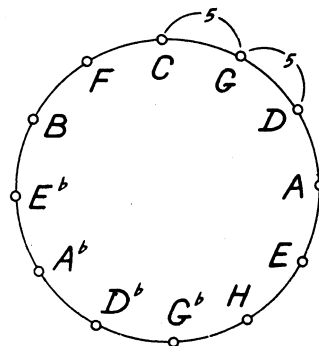
— Да. Открытая I струна — звук *ми*, а на XII ладу — тоже *ми*, но на октаву выше. Далее Пифагор продолжал делить пополам части струны, и во всем слышимом диапазоне уложилось семь октав.

— Как на клавиатуре рояля!

— Совершенно верно. Затем Пифагор заметил, что, если зажать струну в точке, делящей ее на треть и две трети, и заставить звучать большую часть, то между тонами открытой и прижатой струн образуется интервал, равный квинте. При дальнейшем делении части струны по этому принципу получается 12 квинт во всем диапазоне, причем верхний звук последней, 12-й квинты примерно совпадает с последним звуком 7-й октавы. Другими словами, 12 квинт приблизительно равны 7 октавам.

— Эти 12 квинт и образуют квинтовый круг?

— Да. Наглядно это изображается так:



— Цифрой 5 обозначены квинты?

— Да. А если все эти звуки расположить последовательно по высоте звучания, то получится хроматическая гамма: C — H — B — A — A^b — G — G^b — F — E — E^b — D — D^b — C.

— То есть все клавиши рояля от *до* до *до*!

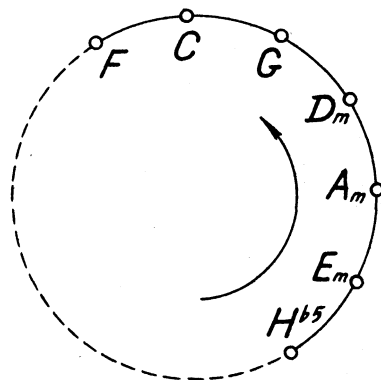
— Вот именно. Интересно, что древние греки определяли созвучия как отношение целых чисел, а шумы — иррациональных. При этом, чем меньшим числом характеризуются отношения тонов, тем более они созвучны. И действительно: 1 : 2 — октава; 2 : 3 — квинта, 3 : 4 — кварта, 4 : 5 — терция, а далее можешь сам продолжить.

— Теперь все понятно. А как используется квинтовый круг в нашем случае?

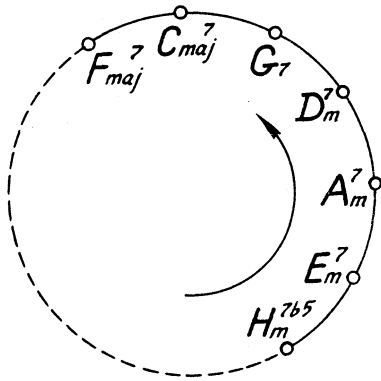
— До этого мы с тобой располагали аккорды по ступеням гаммы.

— Это диатоническая шкала?

— Да. А сейчас давай попытаемся расположить те же аккорды в другом порядке. В трезвучиях:



В септаккордах:



Как видишь, здесь использованы все ступени до-мажорной гаммы.

— А что это за пунктир?

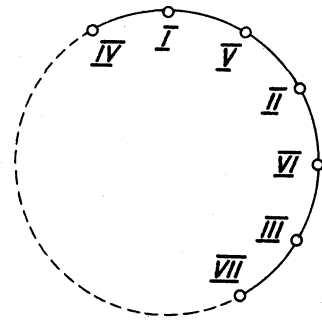
— Если мы продолжим строить круг по квинтам вниз от звука до, то после фа будет си-бемоль, ми-бемоль и так далее до соль-бемоль, то есть полный квинтовый круг. Но мы выделили наиболее часто употребляемые аккорды.

— Мне все равно не ясно, как этот круг применять на практике. А как он будет выглядеть в других тональностях?

— Для всех тональностей его можно использовать так же, как диатоническую шкалу.

— Обозначить аккорды римскими цифрами?

— Да. Тогда он будет иметь такой вид:



— И вместо цифр можно подставить аккорды любой тональности?

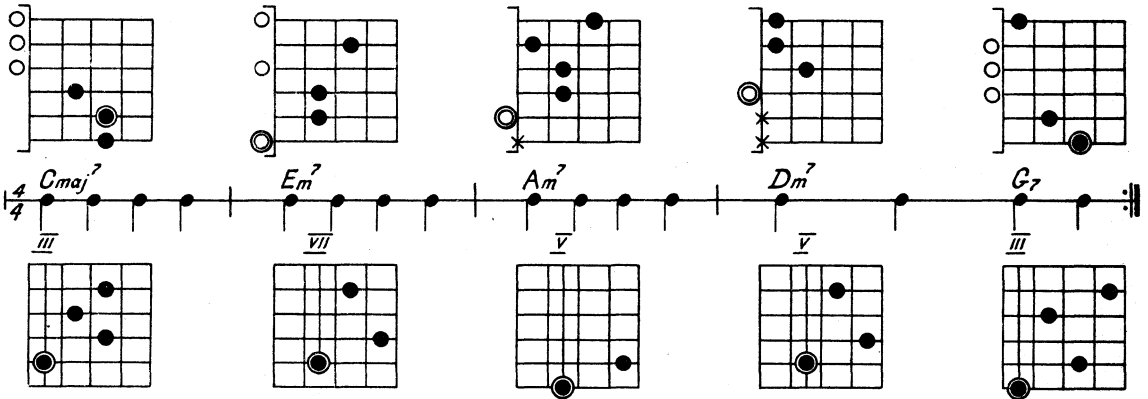
— Совершенно верно. Так, в фа мажоре I ступень — Fmaj7, IV — Bmaj7, VII — Em7b5 и так далее.

— Теперь понятно. А стрелка указывает, как двигаться?

— Да, причем с I ступени возможен скачок в любую другую, а затем следует возвращение в I по направлению стрелки. Например: I—III—VI—II—V—I или по до мажору: Cmaj7 — Em7 — Am7 — Dm7 — G7 — Cmaj7.

— А как это сыграть на гитаре?

— Наиболее удобный вариант такой:



— А раньше мы играли последовательности, в которых были цепочки доминантсептаккордов. Что с ними делать?

— Одна из возможностей квинтового круга позволяет использовать на всех ступенях, кроме I, доминантсептаккорды. Можешь считать это правилом.

— Значит, последовательность, которую мы перед этим разобрали, можно играть и так: Cmaj7 — E7 — A7 — D7 — G7 — Cmaj7.

— Я вижу, ты все понял. Итак, движение

по квинтам мы рассмотрели. Думаю, что без особого труда ты усвоишь и аккордовые последовательности по основным ступеням лада.

— Это движение внутри диатонической шкалы?

— Да. Вот типичные примеры аккордовых последовательностей, основанных на этом принципе: I—VI—IV—V; I—II—IV—V; I—III—IV—V; I—II—III—IV; I—VII—VI—IV—V.

— Большинство из них я уже знаю. Но вы говорили еще о каких-то закономерностях.

— Я приводил три наиболее типичных вида движения баса по квинтам, по ступеням диатонической шкалы и по полутонам.

— Последнее мы еще не разбирали.

— Один из наиболее распространенных видов такого движения — это заполнение промежуточных полутонов уменьшенными септаккордами.

— У вас анальгина нет?

— Не пугайся. Это не так сложно, как кажется на первый взгляд, так что анальгин не понадобится.

— О каких полутонах вы говорите?

— Возьмем диатоническую шкалу *до* мажора. Назови-ка еще раз эти аккорды.

$C_{maj}^7, D_m^7, E_m^7, F_{maj}^7, G^7, A_m^7, H_m^{7b5}$

— Молодец! Но между звуками *до* и *ре* находится...

— *Ре-бемоль*.

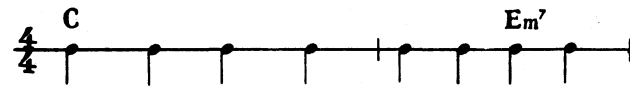
— Или *до-диез*, если двигаться снизу вверх. Так вот, какой же аккорд можно взять в промежутке между C_{maj}^7 и D_m^7 на басу C^\sharp ?

— Правильный.

— Желательно. Чаще всего в этом случае употребляют аккорд $C^\sharp o$.

— А как всем этим пользоваться практически?

— Я вижу, ты уже устал, поэтому приведу лишь один пример. Допустим, ты хочешь вставить дополнительные аккорды в последовательность



— Чтобы разнообразить партию?

— Конечно. В данном случае возникает вопрос, как от I ступени плавно перейти к III? Это можно сделать, используя три вида движения баса, о которых только что шла речь.

— Квинтовое, диатоническое и хроматическое?

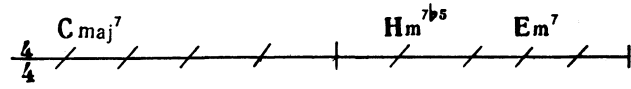
— Совершенно верно. Разберем по порядку. Первый вариант — квинтовый. Начнем с конца: какой аккорд можно взять перед E_m^7 ?

— А откуда я знаю?

— Посмотри, схему квинтового движения.

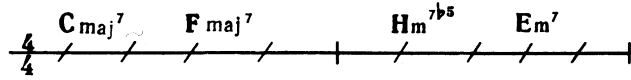
— Так, H_m^{7b5} , то есть VII \flat .

— А говоришь — не знаю. Заполним второй такт:



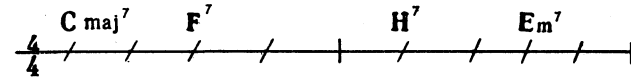
— А перед H_m^{7b5} что стоит?

— F. Значит, получится:



— Но поскольку звук C — это I ступень, то можно вместо него сыграть аккорд C_{maj}^7 . Кроме того, если ты помнишь, квинтовое движение часто происходит доминантсептаккордами.

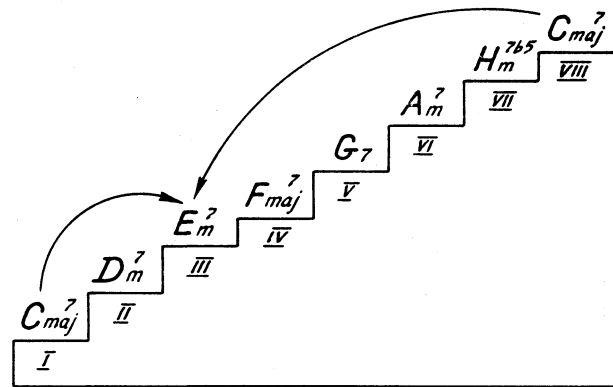
— Вы хотели сказать, что эти два такта можно заполнить и так:



— Конечно. Или любой другой комбинацией этих четырех аккордов: F_{maj}^7 , F^7 , H^7 , H_m^{7b5} (H^\flat).

— Ясно. А как использовать диатоническую шкалу для заполнения этого промежутка?

— Представь себе шкалу в виде ступенек.

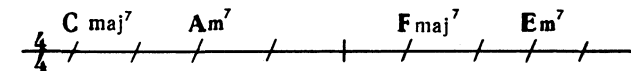


Как видишь, можно либо подняться от I к III ступеньке...

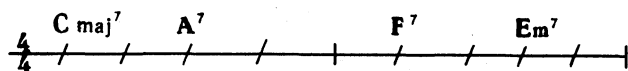
— Либо спуститься вниз.

— Да. Причем при желании можно «перепрыгивать» через ступени. Попробуй сам построить последовательности по этому принципу.

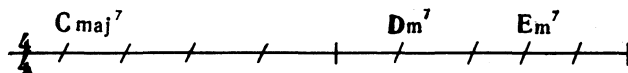
— Сначала спустимся вниз через ступеньку — это легче:



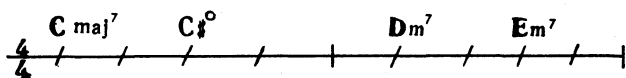
— Так, а используя доминантсептаккорды?



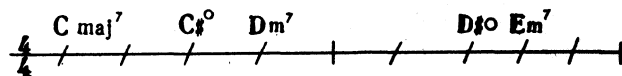
— Поднимемся вверх:



— Похоже, это ты понял. Наконец, еще одна возможность, основанная на использовании уменьшенных септаккордов. Оставим неизменным второй такт в виде Dm7 — Em7, а в первом добавим C#o, то есть как бы поднимемся от C до Dm7:



а во втором — D#o, заполним промежуток между Dm7 и Em7, например, так:



Теперь, когда ты разобрался в этом материале, сыграй все данные последовательности сначала в до мажоре, а потом в фа, си-бемоль и ми-бемоль мажоре.

— Это и будет заданием на следующий раз?

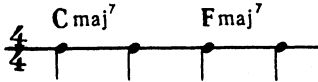
— Да, но советую вдумчиво прочитать весь материал несколько раз. А вот тебе для отдыха: используя некоторые из тех закономерностей, о которых я говорил ранее, можно самому составлять гармонические схемы забавным способом при помощи игральной кости — кубика с помеченными гранями от 1 до 6 — и данной таблицы. И знаешь, сколько получится? $6^8 = 1679616$ гармонических схем к восьмитактовой части будущей песни!

Шесть вертикальных колонок схемы обозначены цифрами от 1 до 6 по числу граней игрального кубика. Восемь горизонтальных строк соответствуют начальным восьми тактам песни.

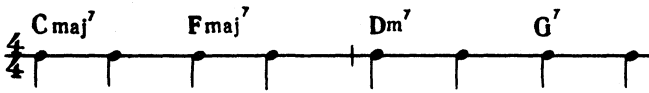
Сторона кубика:

Такты:	1	2	3	4	5	6
1	Cmaj7 Dm7 	Cmaj7 E7	Cmaj7 Fmaj7	Cmaj7 G7	Cmaj7 Am7	Cmaj7 H7
2	Dm7 G7	Fmaj7 G7	Am7 G7	Em7 G7	Abm7 Db7	Dm7 Db7
3	Cmaj7 D7	Cmaj7 Em7	Cmaj7 F7	Cmaj7 G7	Cmaj7 A7	Cmaj7 Hm7bs
4	Dm7 Db7	Abm7 Db7	Dm7 G7	Em7 G7	Fmaj7 G7	Am7 G7
5	Gm7 C7	Gm7 Gb7	Gm7 GbO	C7 B7	Am7 Gm7	Dm7 Em7
6	Fmaj7 F#o	Fmaj7 Fm7	Fmaj7 G7	Fmaj7 Dbmaj7	Fmaj7 Hm7bs	Fmaj7 Dm7
7	Em7 A7	Am7 E7	Am7 Fmaj7	Em7 Am7	Am7 D7	Cmaj7 Am7
8	Dm7 G7	Dm7 Db7	Am7 G7	Abm7 Db7	Em7 G7	Fmaj7 G7

Бросив кубик, ты увидишь на его верхней стороне какое-то число. В клетке на пересечении колонки с этой цифрой и первой строки находишь два аккорда первого такта будущей схемы. Для получения второго такта нужно вторично бросить кубик и во второй строке найти аккорды этого такта. Например, первый раз кубик показал цифру 3. Значит, в первом такте будучи аккорды:



Затем ты получил цифру 1. Значит, твои два такта записываем так:



— Все ясно! Но можно мне составить не полтора миллиона схем, а где-то около миллиона?

- Нельзя. Обязательно найди все варианты.
- За всю оставшуюся жизнь?
- Непременно. Кстати, могу составить тебе еще пару десятков таких таблиц.
- Спасибо, лучше не надо.

О сложных аккордах

— Владимир Александрович! Вы говорили, что на гитаре можно извлечь тысячи аккордов. А по моим подсчетам мы изучили только около 50. Какие ж есть еще аккорды, и откуда берется такое их количество?

— Ты, наверное, помнишь, что существует пять типов аккордов.

— Конечно, — это трезвучия, септаккорды, нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды.

— Да. Мы пока изучили только трезвучия и основные типы септаккордов. Но поскольку ты знаешь, например, стандартную аппликацию аккорда F в трех видах, то ты уже можешь сыграть 36 аккордов.

— Вы имеете в виду, что этот аккорд можно сдвигать по грифу, но тогда их только 12, а не 36.

— Такое количество аккордов получилось за счет обращений.

— К кому?

— Не к кому, а чего. Я говорю не о воззвании, а об обращении аккордов.

— Это если аккорд берется не с основным, а с другим басом?

— Да, но не с любым басом. Вспомни, как ты изменял бас в аккорде до мажор с ноты до на ноту соль?

— Когда мы учили дробную запись аккордов?

— Да. Второй аккорд можно записать C/G, то есть до мажор с квинтой в басу. Он еще называется квартсекстаккордом или вторым обращением трезвучия.

— Почему вторым, и как происходит такое обращение?

— Трезвучие до мажора, как ты знаешь, состоит из звуков до, ми и соль. Перенесем звук до на октаву вверх и получим первое обращение до-мажорного трезвучия с терцией в басу — C/E.



А теперь то же сделаем со звуком ми. Перенесем на октаву вверх и получим аккорд с басом соль — C/G.

— Это ясно. А почему эти аккорды не обозначить от звуков ми и соль, то есть по басу?

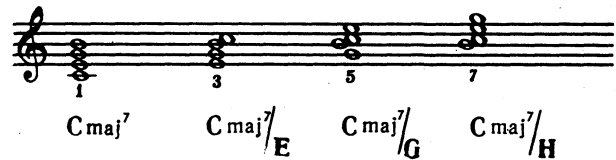
— Посмотри внимательно на интервальный состав обращений.

— В первом обращении сначала терция, а потом кварта.

— Если же эти ноты сгруппировать по терциям, то мы вернемся к до мажору.

— Теперь понятно. Значит, трезвучия имеют два обращения: с терцией и квинтой в басу, а септаккорды — три?

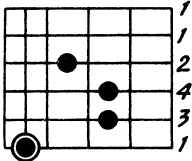
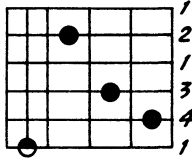
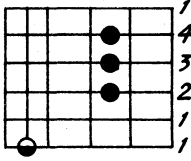
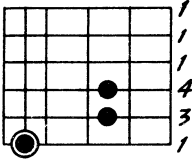
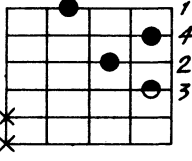
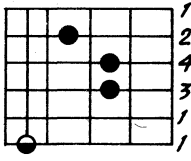
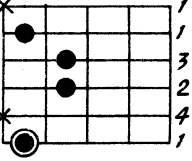
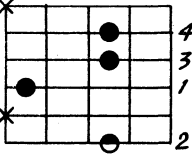
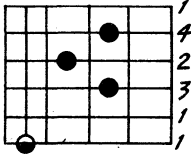
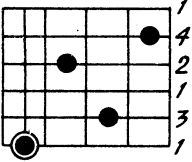
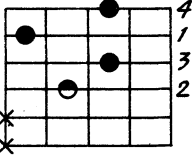
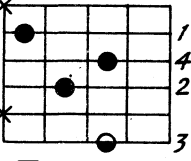
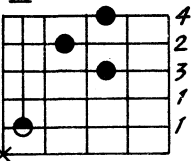
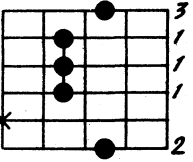
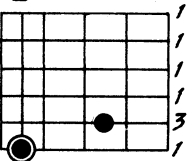
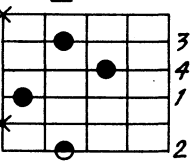
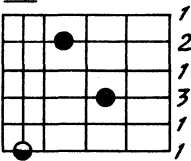
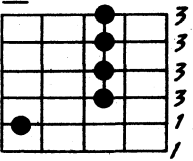
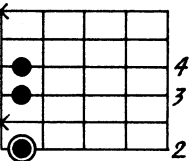
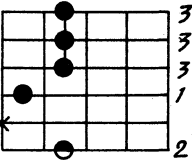
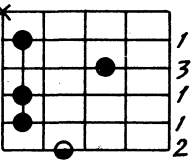
— Да, с терцией, квинтой и септимой в басу:



или в буквенно-цифровой системе записи: Cmaj7, Cmaj7/E, Cmaj7/G и Cmaj7/H.

— Мне кажется, я это понял. Выходит, что у нонаккорда будет четыре обращения: с терцией, квинтой, септимой и ноной в басу, или C9, C9/E, C9/G, C9/H, C9/D. А как эти аккорды сыграть на гитаре, но не в первой позиции, а стандартной аппликацией?

— Я покажу тебе наиболее употребимые аккорды, кстати, многие из них ты уже знаешь.

АККОРД	ОСНОВНОЙ ТОН В БАСУ	ТЕРЦИЯ В БАСУ	КВИНТА В БАСУ	СЕПТИМА В БАСУ
<i>F</i>	<i>I</i> 	<i>V</i> 	<i>VIII</i> 	—
<i>F_m</i>	<i>I</i> 	<i>IV</i> 	<i>VIII</i> 	—
<i>F_{maj}?</i>	<i>I</i> 	<i>V</i> 	<i>VIII</i> 	МАЛО УПОТРЕБЛЯЕТСЯ
<i>F₇</i>	<i>I</i> 	<i>VI</i> 	<i>VIII</i>  <i>III</i> 	<i>X</i> 
<i>F_m⁷</i>	<i>I</i> 	<i>IV</i> 	<i>VIII</i> 	<i>XI</i> 
<i>F_m^{7b5}</i>	<i>I</i> 	<i>IV</i> 	<i>VI</i> 	МАЛО УПОТРЕБЛЯЕТСЯ

МАЖОРНЫЕ СЕКСТАККОРДЫ

— Значит, если взять только трезвучия, септаккорды и их обращения и умножить их количество на число тональностей — 12, то получится более 300 аккордов?

— Возможно, не считал.

— Кстати, я нашел в песеннике еще многие аккорды, которые вы мне не показывали: C_6 , A_m^6 , E_9 , C_{13} , $A_7^{\sharp 5}$, $E_7^{\flat 9}$ и другие.

— Да, пора уже, наконец, разобраться во всех аккордах, чтобы у тебя не возникали подобные вопросы.

— Пока мне ясно все, что касается трезвучий и септаккордов.

— Помнишь, при изучении строения аккордов мы записывали сложный аккорд от звука *до*, включающий все ступени *до*-мажорной гаммы, расположенные по терциям?

— Конечно. Могу его записать:



— Правильно. Так вот, это самый сложный аккорд, который можно построить на I ступени, как бы вместо простого трезвучия C . Такой аккорд обозначается C_{maj}^{13} . Мы еще к нему вернемся, а пока проанализируем, какие более простые аккорды можно получить из комбинации этих ступеней.

— Не понимаю. Что вы имеете в виду?

— Пропуски звуков. Сохраним трезвучие неизменным и будем добавлять к нему другие звуки: например, исключим септиму, нону и ундециму, а оставим терцдециму — звук *ля*. Для того, чтобы аккорд звучал компактно, перенесем его на октаву вниз, то есть превратим в сексту:



Получился аккорд, называемый в эстрадной музыке секстаккордом.

— Так как мы прибавили к трезвучию *до* мажора сексту?

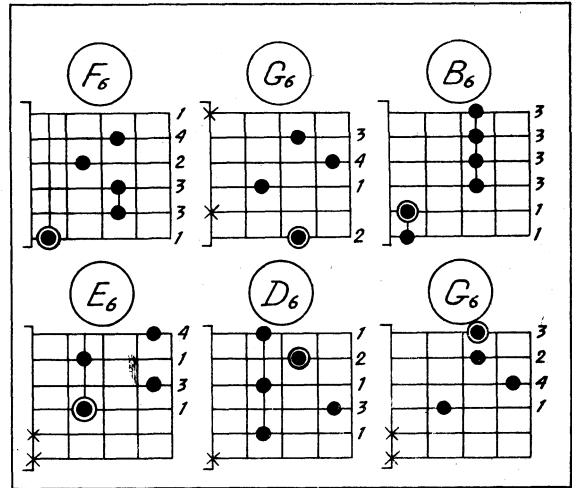
— Да. И обозначается он C_6 , а от других оснований — D_6 , E_6 и так далее. Минорные секстаккорды обозначаются: C_m^6 , D_m^6 , E_m^6 и так далее. От звука *до* это...

— *До, ми-бемоль, соль, ля.*

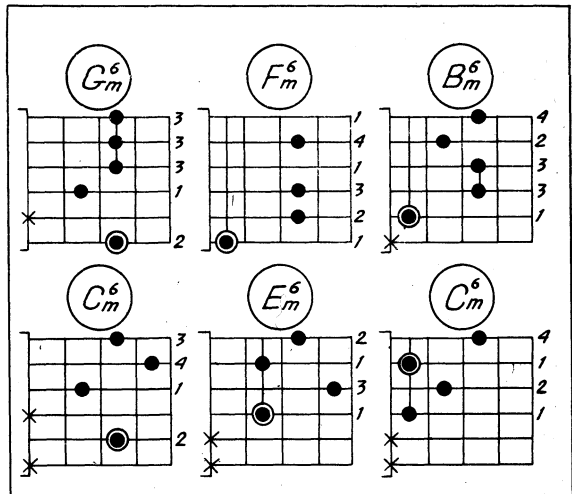


А как они играют на гитаре?

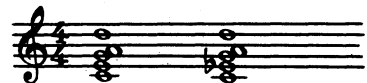
— Очень просто: вот несколько наиболее типичных вариантов их аппликатуры:



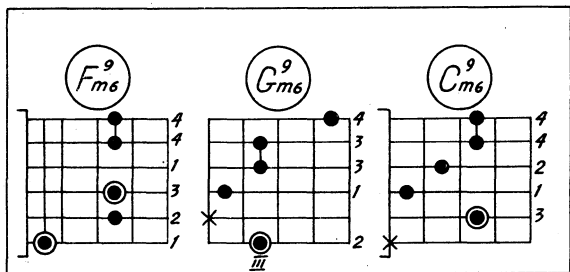
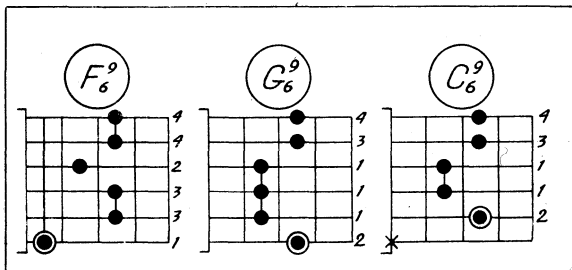
МИНОРНЫЕ СЕКСТАККОРДЫ



Теперь в нашем примере опустим септиму и ундециму, то есть к трезвучию *до* мажора добавим сексту и нону. Это аккорд C_6^9 . Называется он секстнонаккордом. Минорная его разновидность — $C_m^{6/9}$.



На гитаре секстнонаккорды берутся так:



— Можно ли сказать, что добавление сексты и ноны к мажорному или минорному трезвучию как бы украшает эти аккорды, но сути не меняет?

— Не совсем верно. Они вносят большее напряжение и чаще всего появляются в тех местах, где в мелодии звучат соответствующие звуки.

— Это значит, что в аккомпанементе записан аккорд, например, до мажор, а в мелодии в этом такте звучит нота ля или ре?

— Конечно, хотя это не «жесткое» правило, но чаще всего бывает именно так.

— Выходит, если у меня в партии написаны аккорды C или Cm, я могу вместо них играть C6, C6, Cm6 и Cm6/9.

— Во всяком случае, попытаться их сыграть. Остальное решит слух. И, наоборот, при желании можно упростить гармонию.

— Вместо секстаккордов и секстнааккордов играть простые трезвучия? Это неинтересно.

— Уверен, вскоре ты поймешь, что это не так. А теперь скажи, какие аккорды можно взять на I ступени до мажора?

— C, C6, C6 и Cmaj7.

— Хорошо. Теперь постарайся вникнуть в то, что я сейчас скажу. Образование сложных аккордов лучше рассматривать как результат прибавления дополнительных ступеней к более простым — трезвучиям и септаккордам.

— Вы хотите сказать, что основа — это трезвучия и септаккорды.

— Верно. Дополнительные ступени усложняют аккорды. Их называют надстройками.

— А фундамент — септаккорды?

— Да. Остается усвоить, какие ступени можно добавлять к септаккордам, чтобы не изменилось качество их звучания.

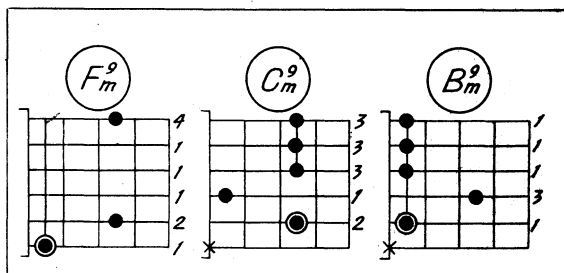
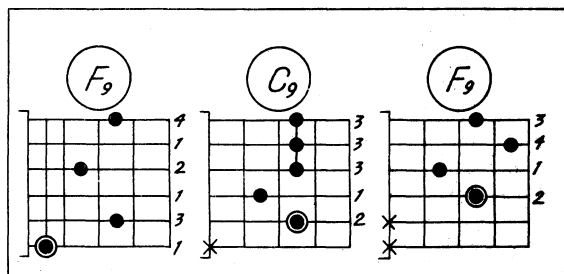
— А что дает такой подход?

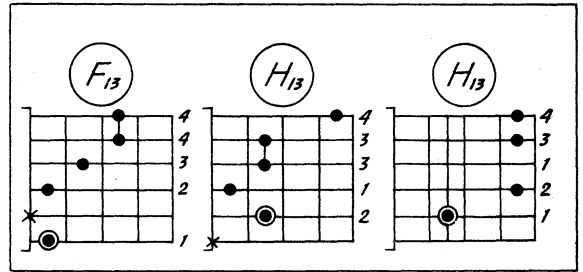
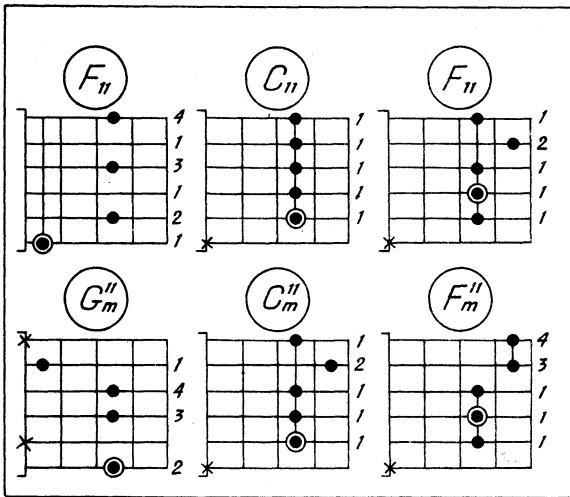
— Он позволяет рассматривать все сложные аккорды не как отдельные группы, а просто — как усложненные септаккорды. Это можно изобразить в виде таблицы:

Вид септаккорда	Добавляемые ступени
Большой мажорный (maj ⁷)	9, 11, 13
Малый мажорный (7)	9, 11, 13
Малый минорный (m ⁷)	9, 11
Полууменьшенный (m ⁷ b ⁵)	9, 11
Уменьшенный (o)	9, 11

В результате получаются следующие аккорды: Cmaj⁹, Cmaj¹¹, Cmaj¹³; C₉, C₁₁, C₁₃; Cm⁹, Cm¹¹, Cm¹³ и др.

Наиболее употребляемые из этих аккордов я приведу в виде таблицы.



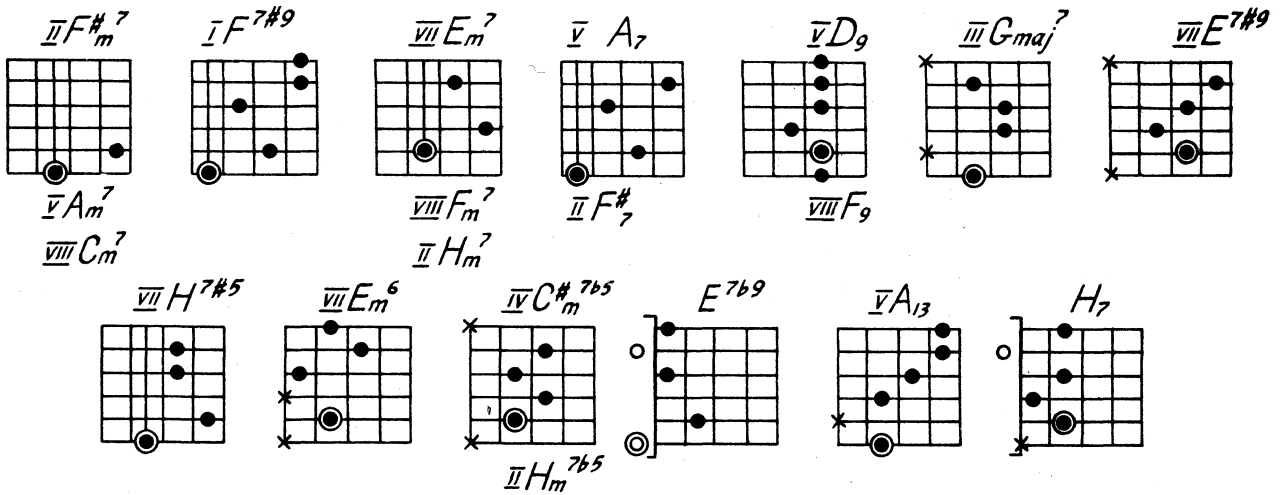


Чтобы усвоить этот материал практически, выучи аккомпанемент к песне «Тень твоей улыбки».

Дж. Мендель, Ф. Вебстер. Тень твоей улыбки

Moderately slow

F_m⁷ F₇⁹ E_m⁷ A⁷ E_m⁷
 Am⁷ D⁹ G_{maj}⁷ E₇⁹ Am⁷ H₇^{♯5}
 Em⁷ Em⁶ C_m^{7♭5} F₇^{♯9} F_m⁷ F₇⁹
 F_m⁷ F₇⁹ Em⁷ A⁷ Em⁷ Am⁷ D⁹
 H₇^{♭5} E₇^{♭9} Am⁷ Cm⁷ F⁹ H_m⁷ E₇^{♭9}
 A¹³ D⁹ ¹G_{maj}⁷ H⁷ ²G_{maj}⁷



— Владимир Александрович! Мы еще не разобрали аккорды $A7^{#9}$ и $E7^{#9}$, которые я видел в песеннике.

— Ты мог встретить там и другие аккорды, подобные этим, например, $C7^{#5}$, $C7b5$, $C7b5b9$. Это те же аккорды, которые мы с тобой изучили, но в них повышаются или понижаются на полтона определенные ступени.

— А какие именно?

— Это показано в такой таблице альтераций и надстроек к септаккордам:

знаешь, как взять аккорды C_9 и C_7 ?

— Надо в аккорде C_9 понизить на полтона звуки *ре* и *соль*.

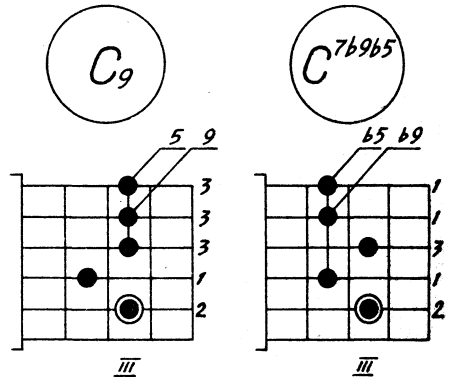
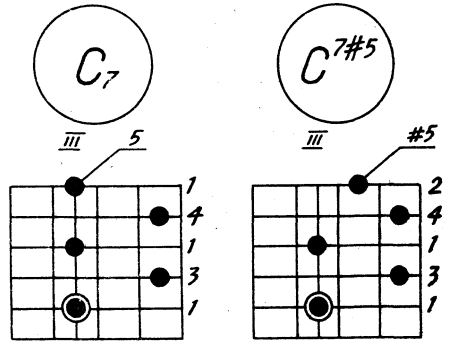
— Верно. Или на сетках от звуков *до* и *фа*:

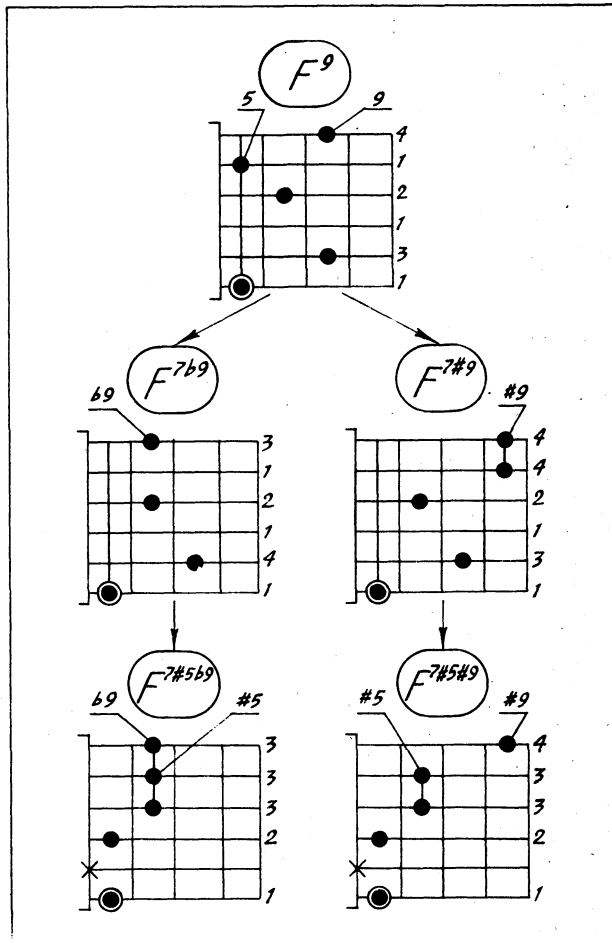
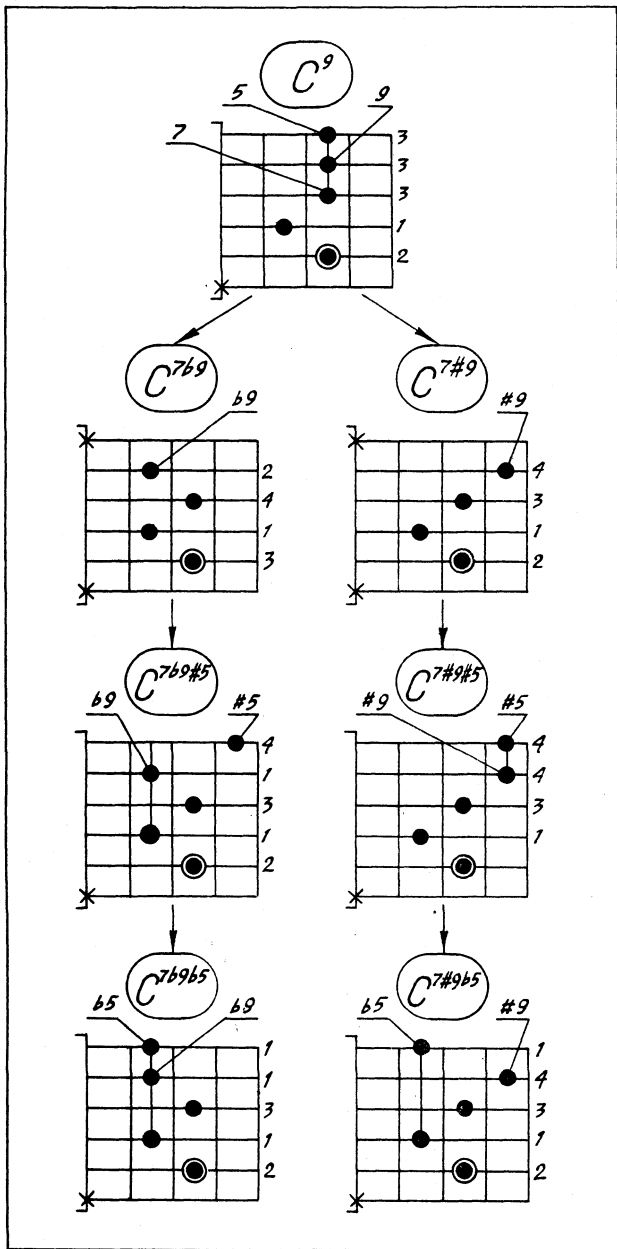
Название септаккорда и его обозначение	Добавляемые ступени	Альтерация ступеней
Большой мажорный (Сма ₇)	9, 11, 13	b5
Малый мажорный (C ₇)	9, 11, 13	b5, #5, b9, #9, #11
Малый минорный (Сm ₇)	9, 11	
Полууменьшенный (Сm ₇ ^{b5})	9, 11	b13
Уменьшенный (C _o)	9, 11	b13

— Как видишь, существуют также аккорды, основанные на доминантсептаккорде C_7 : $C7b5$, $C7^{#5}$, $C9b5$, $C9^{#5}$, $C7b9b5$, $C7b9^{#5}$ и другие.

— Как же запомнить их расположение на грифе гитары?

— Во-первых, многие из них я приведу тебе в виде таблицы и ты их закрепíš на упражнениях. Во-вторых, зная основную форму аккорда, легко найти ту ступень, которая повышается или понижается, и сыграть этот аккорд. Вот несколько примеров: как найти аппликатуру аккордов $C7b9b5$ и $C7^{#5}$, если ты





— Можно его представить как сумму двух аккордов: C_7 и Dm .



— Вот это да! Значит, я на гитаре могу сыграть *ре*-минорный аккорд, а на электрооргане Витя возьмет C_7 , и получится C_{13} !

— Можно и так, если это будет красиво звучать.

— А какие еще аккорды можно так разложить?

— Ты бы мог и сам над этим подумать, но я тебе помогу:

$$C + D = C_6^{\circ\#11}$$

$$C + E_b = C_7^{\#9}$$

$$C + G_b = C_7^b5b_9$$

$$C + B = C^{11}$$

$$C + G = C_{maj}^{\circ}$$

$$C + E_m^b = C_7^{\#b_9}$$

$$C + H = C_{maj}^{\#9\#11}$$

Если ты не очень устал, я расскажу тебе еще об одном интересном подходе к сложным аккордам.

— Я уже привык к перегрузкам в школе, так что уж домучусь...

— Оригинальность такого взгляда в том, что сложный шести- или семизвучный аккорд рассматривается как одновременно звучащие два простых аккорда.

— Что-то туманно.

— Сейчас поймешь. Например, назови звуки аккорда C_{13} .

— До, ми, соль, си-бемоль, ре, фа, ля.

— И все-таки что можно извлечь из этого для практики?

— Для аккомпанемента — немного, а для соло и особенно импровизации — это, если хочешь, целая философия.

— Что-то недопонимаю.

— Представь себе, что тебе надо мелодически обыграть аккорд C_{13} .

— Это сложно.

— А если ты мысленно соединяешь фразы по C_7 и Dm ?

— Понял. Этим действительно можно упростить задачу. И, наверное, так удобно мыслить органисту или пианисту, чтобы разделить аккорд на две руки: в левой — один, а в правой — другой, но главное, что это простые аккорды, а в сумме — сложный!

— Не думаю, что это удобно, хотя, возможно, ты и прав. Дело в том, что расчленять аккорд можно и по-другому, рассматривая сложный аккорд как простой, но с другим басом.

— Целая наука!

— Что ж поделаешь! Вот примеры сложных аккордов от звука *до*, разложенных по этому принципу:

$$\frac{B}{C} = C-B-D-F = C^{11}$$

$$\frac{B^{maj7}}{C} = C-B-D-F-A = C^{13}$$

$$\frac{Gm}{C} = C-G-B-D = C^9$$

$$\frac{B^9}{C} = C-B-D^b-F^b-A^b = C^{7\#6b9}$$

$$\frac{E^{maj7b9}}{C} = C-E-G^{\#}-B-D^{\#} = C^{7\#9b9}$$

— Что-то я уже плохо соображаю.

— Тогда на сегодня достаточно. Вдумайся во все, что ты сегодня узнал.

Как анализировать мелодию песни

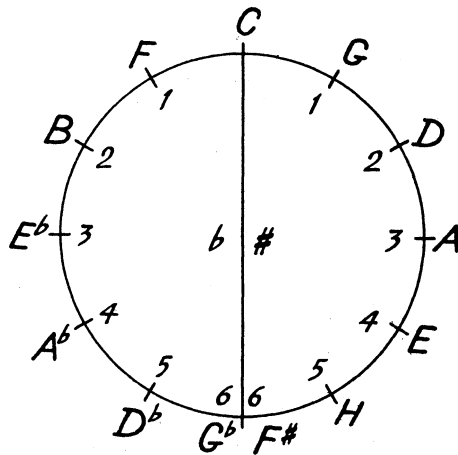
— Владимир Александрович! Обычно при разборе аккомпанемента к новой песне по песеннику я определяю тональность по первому аккорду. Например, если вначале указан аккорд A_m , то песня написана в *ля* миноре. Но оказалось, что это не всегда так. В одной из песен первым аккордом был G_m , а на самом деле, песня написана в *фа* мажоре. Я бы хотел разобраться в моей ошибке.

— Ты привык, что песни начинаются с тонического трезвучия, и сделал для себя неверный вывод, взяв это за правило. Песни могут начинаться и с других аккордов, а вот закан-

чиваются они обычно именно тоническим трезвучием или более сложным аккордом с тоническим басом.

— Дима говорит, что тональность надо определять по диэзам или бемолям, которые стоят в ключе.

— Да. Тональность определяется по ключевым знакам альтерации. Помнишь, это хорошо иллюстрируется квинтовым кругом:



Здесь правая половина круга — диэзные тональности, левая — бемольные, а цифры указывают количество знаков в соответствующих мажорных тональностях.

— Значит, в *ля* мажоре 3 диэза, а, например, в *ля-бемоль* мажоре — 4 бемоля.

— Да, но эти же знаки альтерации имеют и параллельные им минорные тональности.

— Вы хотите сказать, что, если в ключе стоит один знак, скажем, *си-бемоль*, то это или *фа* мажор, или *ре* минор?

— Безусловно. А чтобы это выяснить, нужно посмотреть на заключительный аккорд песни и уточнить тональность.

— Значит, если последний аккорд — *фа*-мажорное трезвучие, то и тональность — *F-dur*, а если *ре*-минорное, — то это *d-moll*. Но знаете, Владимир Александрович, мне как-то трудно запомнить параллельные тональности.

— Это просто. Нужно от основного тона мажора найти VI ступень вверх или III вниз. Например, определи минорную тональность, параллельную *ми-бемоль* мажору.

— Сейчас... Спускаемся на две ступени от *ми*: *ре... до*. Значит, *до*. Выходит, параллельная тональность — *до* минор.

— Так. И сколько у них бемолей в ключе?

— Смотрим на круг... Три бемоля: *си-бемоль*, *ми-бемоль*, *ля-бемоль*. Ясно. Но я уже

так привык к исключениям из правил... Уверен, в том, что вы мне рассказали об определении тональности, тоже не всегда все верно.

— Ишь, какой! Действительно, существует музыка, в которой невозможно определить доминирующую тональность.

— Так ведь это в «классике», а при чем тут песни?

— Не забывай, что вся музыка — и классическая, и легкая — корнями уходит в фольклор.

— Что-то не встречал народных песен с непонятной тональностью.

— Это и не мудрено, так как ты ведь не изучал, например, литовский или шотландский фольклор. А как раз во многих песнях этих народов нет четко выраженной тональности. И я не зря тебе все это рассказываю, потому что в репертуаре «Битлз» тоже можно встретить такие песни.

— Интересно.

— Кстати, коль скоро мы вспомнили «Битлз», я хотел бы, несколько отвлекаясь от нашей темы, высказать тебе некоторые мысли о наших молодежных бит-ансамблях.

— Я заранее знаю, что вы от них камня на камне не оставите.

— Хотя я и считаю увлечение бит-музыкой явлением возрастным, а сталс быть, я перерос, постараюсь быть объективным. Я был свидетелем «вторжения» ансамбля «Битлз» в популярную музыку того времени. Очень быстро появились сотни, а потом и тысячи подобных составов во всех странах мира, — настолько сильно было влияние «Битлз». В основном, им пытались подражать, а восточная мудрость гласит: «Как бы искусно ни была подделана финиковая косточка, из нее никогда не вырастет пальма». Потому-то эти группы забыты.

— Вы вообще против подражания, даже талантам? Ведь рисуют художники копии картин больших мастеров!

— Да, на определенном этапе, постигая технику, вырабатывая свой очерк. В музыке тоже много таких примеров. В раннем творчестве Скрябина легко заметить сильное влияние любимого им Шопена, ноты которого еще в детстве он прятал под подушку, боясь расстаться с ними даже на ночь. Это все верно, но не об этом речь. Я хочу, чтобы ты более углубленно анализировал успех тех музыкантов, которые тебе нравятся. Чем ты, например, объяснишь длительную популярность «Песняров»? Почему именно они, а не другие?

— Они использовали белорусские народные

инструменты и в современной манере исполняли народные песни.

— Вот именно. Мулявин с другими участниками ансамбля длительное время изучал белорусский фольклор, они ездили к исполнителям народных песен, записывали их, анализировали, тщательно отбирая песни для своего репертуара.

— Выходит, что можно обрабатывать только народные песни и втискивать их в чужие ритмы.

— Нет, ты меня понимаешь упрощенно. Я против «хождения в затылок», то есть слепого подражания. Надо пытаться сочинять, искать свой почерк, а не плестись «в хвосте» у модных ансамблей. Представь себе, что в Африке создали русский народный хор имени Пятницы.

— А если мне нравится такая музыка?

— Я же не против того, чтобы играть в этом стиле. Просто считаю, что путь должен пролегать от анализа творчества других к своему, от копирования, подражания — к активному самостоятельному музицированию. Известный французский композитор Морис Равель как-то сказал своим ученикам по этому поводу: «Подражайте, и, если подражая, вы останетесь самим собой, значит, вам есть что сказать».

А теперь вернемся к анализу песен. Итак, сначала необходимо определить тональность песни.

— Это я уже знаю.

— Затем обратить внимание на метрический размер и указанный темп.

— Например, $\frac{3}{4}$ и Adagio.

— Пусть будет так. После этого надо проанализировать ритмический рисунок мелодии, обратив внимание на длительности отдельных нот. Наконец, считая вслух, полезно простучать первую фразу мелодии и прочитать ноты вслух. Только после этого рекомендую играть мелодию на гитаре.

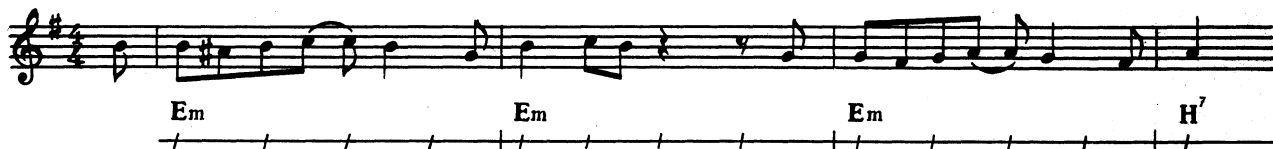
— Приму к сведению ваши советы. А сейчас я вот еще о чем хотел вас спросить. Часто я встречаю в песенниках мелодии, которые для моего голоса написаны в неудобных тональностях. Не могли бы вы меня научить переводить песни из тональности в тональность?

— Охотно. У музыкантов такая перемена тональности называется транспозицией или транспортом, что в переводе с латинского означает «переставлять», «перемещать».

— Я бы хотел научиться транспонировать, переставлять и перемещать не только мелодию песни, но и партию аккомпанемента.

— Хорошо. Суть транспонирования мелодии заключается в перенесении каждого звука темы вверх или вниз на определенный интервал.

— Это нужно высчитывать интервалы от каждого звука? Ну и тоска!



Здесь тональность *ми* минор, а мне удобно петь эту песню в *до* миноре.

— Хорошо. Прежде всего отразим смену тональности, проставив ключевые знаки *до* минора.

— Я помню. Три бемоля: *си-бемоль, ми-бемоль* и *ля-бемоль*.

— Далее проставим над нотами мелодии цифры, соответствующие ступеням *ми* минора: *ми* — I, *фа* — II, *соль* — III, *ля* — IV, *си* — V, *до* — VI, *ре* — VII.

— А для чего это?



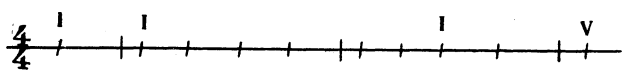
— Верно. Случайные знаки альтерации также переносятся в новую тональность.

— Вы имеете в виду в нашем случае IV ступень, то есть в *до* миноре *фа-диез*?

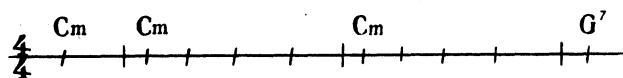
— Да. А остальные ступени переносятся из тональности в тональность без изменений.

— Это ясно. А как транспонировать партию аккомпанемента?

— Принцип тот же. В нашем случае это очень просто, так как в цифрованном басу можно записать так:



а в *до* миноре это будет:



— Знаю. А если более сложный аккомпанемент?

— Пока ты не научился быстро определять ступени различных тональностей, можешь воспользоваться этой таблицей:

— Есть более простой метод.

— Это мне подойдет. Давайте возьмем начало какой-нибудь песни, например, «Мой адрес — Советский Союз» Тухманова:

— Чтобы найти соответствующие им ступени в *до* миноре. В нашей мелодии использованы следующие ступени *ми* минора: V | V — #IV — V — VI — VI — V — III | V — VI — V — III | III — II — II — IV — IV — III — II | IV.

— Понял. Теперь надо проставить те же ступени, но по *до* минору: *до* — I, *ре* — II, *ми* — III, *фа* — IV, *соль* — V, *ля* — VI, *си* — VII.

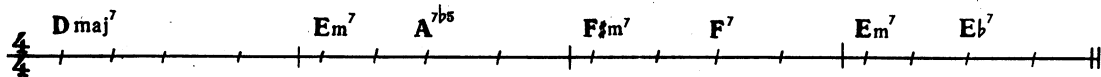
— Запишем это нотами.

— Сейчас:

I	II	III	IV	V	VI	VII
C	D	E	F	G	A	H
D ^b	E ^b	F	G ^b	A ^b	B	C
D	E	F [#]	G	A	H	C [#]
E ^b	F	G	A ^b	B	C	D
E	F [#]	G [#]	A	H	C [#]	D [#]
F	G	A	B	C	D	E
G ^b	A ^b	B	C ^b	D ^b	E ^b	F
G	A	H	C	D	E	F
A ^b	B	C	D ^b	E ^b	F	G
A	H	C [#]	D	E	F [#]	G [#]
B	C	D	E ^b	F	G	A
H	C [#]	D	E	F [#]	G [#]	A [#]

— А практический пример? У меня есть та-

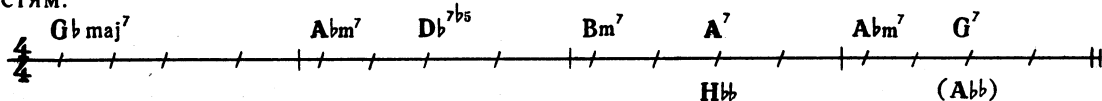
кая последовательность аккордов в тональности *ре* мажор:



— Допустим. А в какую тональность ты хочешь транспонировать эту партию?

— Давайте что-нибудь посложнее, например, в *соль-бемоль* мажор.

— Хорошо. Выпиши из таблицы две строчки одну под другой, соответствующие этим тональностям.



— Кажется, я все понял.

— Тут ничего сложного нет. Нужен навык. Поупражняйся дома в транспонировании на знакомых тебе песнях.

Как подбирать аккомпанемент по слуху

— Владимир Александрович! Помните, в самом начале наших занятий вы сказали, что сможете научить меня играть по слуху.

— Я не забыл. Ну что ж, пожалуй, время заняться этим. Видишь ли, мне приходилось встречаться с профессиональными музыкантами, выступающими на сцене со сложнейшими программами и в то же время не умеющими подбирать аккомпанемент по слуху.

— У нас в школе тоже есть один парень из 10а. Он закончил с отличием музыкальную семилетку по классу фортепиано, и его, конечно, пригласили в школьный ансамбль играть на электрооргане. Но ничего из этого не вышло. Он просит: «Дайте мне ноты». А все остальные ребята играют по слуху и записать партию не могут. Так он и ушел. Вместо него взяли Витьку из нашего класса, который вообще впервые на репетиции увидел клавиши. И представьте себе, сейчас уже играет.

— Как ни странно, такие случаи бывают довольно часто. Интересно, что на окружающих, в том числе и музыкантов, игра по слуху производит большое впечатление. Вспомни «Гамбринус» Куприна: «Сашка быстро уловил по слуху скачущую негритянскую мелодию, тут же подобрал к ней аккомпанемент на пианино, и вот, к большому восторгу и потехе завсегдатаев «Гамбринуса», пивная огла-

— Пишу: D E F# G A H C#
Cb Ab B Cb Db Eb F

— Теперь заменим в партии, соответствующие символы *ре* мажора на *соль-бемоль* мажор:

силась странными, капризными, гортанными звуками африканской песни».

— Вы хотите сказать, что умение подбирать — это то же, что и способность, например, к устному счету или незаурядная память?

— Не совсем так, хотя есть, конечно, природно одаренные люди, способные воспроизводить услышанное чуть ли не на любом музыкальном инструменте. Но это не значит, что нельзя научиться подбирать по слуху. Кстати, определенной мере развиты память и научить считать «в уме».

— Как же это достигается в музыке?

— Давай вместе подумаем. Чем, по твоему мнению, принципиально отличается игра по нотам от игры по слуху?

— По-моему, это можно сравнить в первом случае со списыванием сочинения у соседа по парте, а во втором — с написанием диктанта в школе.

— Пожалуй. То есть при игре по нотам ты действуешь по схеме: «вижу — воспроизвожу», а при игре по слуху — «слышу — воспроизвожу». Это значит, что в обоих случаях участвует память, но на разных уровнях.

— А при чем тут память?

— Сейчас поймешь. Представь себе, что ты едешь на эскалаторе в метро, а навстречу тебе движется такой же эскалатор с людьми. Ты смотришь на них и не подозреваешь, что в этот момент твой мозг напряженно работает, сравнивая лица этих людей с запечатленными в твоей памяти лицами друзей и знакомых. Вдруг ты увидел своего Диму и мгновенно узнал его.

— Значит, совпал отпечаток в памяти с его лицом?

— Да. Так вот по такой же схеме можно

себе представить процесс подбирания по слуху. Услышав аккордовую последовательность и стараясь ее воспроизвести, ты просто пытаешься сравнить услышанное с ранее воспринятым.

— Так для этого надо держать в памяти звучание многих аккордов.

— Совершенно верно. Именно к этому я и вел тебя таким окольным путем. Причем первым этапом является запоминание звучания отдельных аккордов, а вторым — слуховое усвоение типичных аккордовых последовательностей.

— Что это значит?

— А то, что в будущем ты должен научиться воспроизводить по слуху сразу целую цепочку аккордов, то есть не только верно определять каждый из отдельных аккордов, но и порядок их следования.

— Это уже высшая математика?

— Безусловно, это не просто. Но если ты прислушаешься к моим советам, то наверняка добьешься успеха. Итак, начнем с простейшего.

— Простите, Владимир Александрович, можно я вам подробнее объясню, чему бы я хотел научиться?

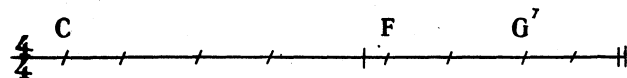
— Конечно.

— Давайте на каком-нибудь конкретном примере разберем основные правила подбора аккомпанемента по слуху. Предположим, я хорошо знаю мелодию песни Пахмутовой «Надежда», но не знаю, из каких аккордов составить сопровождение к ней.

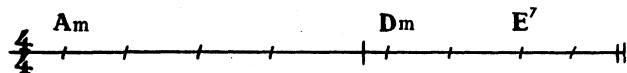
— Согласен. Но слушай очень внимательно. Первый совет: подбирать аккомпанемент надо в тональности, в которой ты лучше всего ориентируешься на гитаре. Учитывая пройденный материал, остановимся на тональностях *ля* минор и *до* мажор или *ми* минор и *соль* мажор.

— А если у меня нет нот, как определить: в миноре или мажоре написана песня?

— Для этого рекомендуется сыграть в виде вступления к песне сначала аккордовую последовательность по *до* мажору:



и начать петь мелодию песни. Если, как в данном случае, эта тональность не подходит, нужно сыграть подобную последовательность, но в *ля* миноре:



Таким простым способом ты сразу определишь тональность, в которой надо подобрать аккомпанемент.

— В нашем примере — это *ля* минор.

— Или *ми* минор в зависимости от того, в какой тональности тебе удобнее петь, а ориентируешься ты достаточно хорошо в обеих тональностях.

— Мне удобнее петь в *ля* миноре.

— Хорошо, остановимся на нем. Теперь второй совет: безотносительно к мелодии сыграй в медленном темпе последовательности № 3, 7, 10, 29, 31, внимательно вслушиваясь в каждую из них. Только после этого можно приступать к подбору аккомпанемента. Дальнейшее зависит от уровня твоей подготовки — сумеешь ли ты «вогнать» эту мелодию в рамки изученных тобой последовательностей.

— Но вы же сами говорили, что эти последовательности редко точно подходят к конкретным песням.

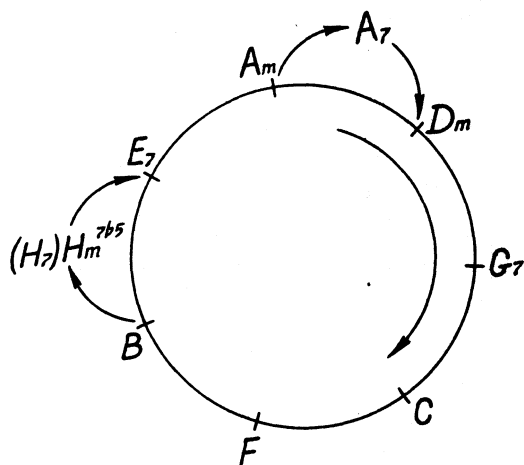
— Да, но они позволяют определить наиболее вероятное следование аккордов. Например, в нашей песне после слова «звезда» требуется смена аккорда Am. Спрашивается, после Am какой можно взять аккорд?

— Сейчас вспомню: E7, Dm, C, H7, A7, F, G.

— Вот видишь, какой выбор! Дальше гармония следует по 31-й последовательности.

— А как вы определили?

— Дело в том, что я слышу гармонию целыми отрезками. Ты этому тоже должен научиться. Пока в случаях затруднения можешь воспользоваться схемой. Она пригодна, если в песне нет перехода в другую тональность.



Стрелкой обозначено движение аккордов, причем можно перескакивать через аккорды, сохраняя направление движения. Например: Am — F — E7 — Am.

— Все, что вы рассказали, интересно, но требует механического запоминания. А мне бы хотелось все эти закономерности понять и обобщить.

— Мыслишь ты вполне правильно. Конечно же, кроме такого формального поиска совпадения последовательностей с реальным аккомпанементом, существуют и другие методы подбора по слуху. Я не буду тебе рассказывать, как обучают гармонизовать мелодии профессиональных музыкантов, поскольку это сложно, а укажу еще один прием, который наверняка тебе пригодится.

— Это практика или теория?

— И то и другое. Ты, вероятно, обратил внимание на то, что по слуху легче всего найти те места в аккомпанементе, где звучат аккорды I, IV и V ступеней — тоники, субдоминанты и доминанты.

— В ля миноре это аккорды Am, Dm и E7, а в до мажоре — C, F и G7?

— Да. Как главные ступени лада они звучат наиболее характерно и поэтому легко определяются на слух.

— Предположим, я нашел такие места в партии. А что же дальше?

— Вот здесь-то пора начать работать головой. Необходимо найти возможное заполнение промежутков между найденными аккордами.

— А как это сделать?

— Помнишь, я тебе рассказывал о трех наиболее типичных движениях баса?

— По квинтам, по ступеням лада и по полутонам?

— А еще жалуешься на память! Так вот, по этому принципу и заполняются промежутки между основными ступенями и выбирается наиболее подходящий вариант, то есть идет сознательный поиск нужных аккордов.

— А как же слух?

— Слух и есть тот контролирующий орган, который из множества вариантов выбирает подходящий.

— Для меня все это очень сложно и малопонятно.

— Хорошо. Воспользуемся твоими математическими способностями. Если ты в партии аккомпанеента по слуху нашел положение I, IV и V ступеней, то какие промежутки мы должны с тобой заполнить?

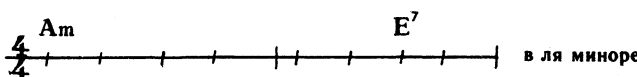
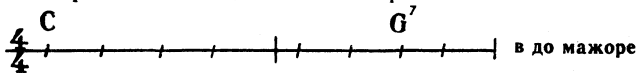
— Если бы такие «сложные» вопросы были на контрольных! Естественно, промежутки между I—V, I—IV, IV—V, V—I, V—IV и IV—I ступенями.

— Верно. Все мы разбирать не будем. Я покажу тебе основной принцип заполнения, а остальные ты разберешь сам.

— Хорошо. Начнем с I—V?

— Давай. Итак, речь идет о заполнении промежутка между C и G7 в до мажоре или Am и E7 в ля миноре.

Предположим, ты подобрал такие схемы:



— В промежутке я ощущаю смену аккордов, но не могу их подобрать по слуху.

— Хорошо, вернее плохо, что не можешь подобрать, но подключим «серое вещество» для целенаправленного поиска вместо попытки подставить все известные тебе аккорды.

— Дима мне советовал в таком случае подобрать бас в том месте, где слышна смена аккорда, и от этого баса строить известные мне аккорды.

— Тоже верно. Можно еще упростить задачу: дополнительно к басу подобрать звук мелодии и включить его в аккорд. Но этот метод не всегда хорош, так как часто в басу берется не основной тон аккорда, а терция, квинта или септима, и поэтому бывает трудно найти аппликатуру такого обращения аккорда на гитаре.

— А какой же способ лучше?

— Тот, о котором мы говорили вначале. Направление мысли должно быть таким: по каким основным правилам могут двигаться аккорды внутри промежутка, скажем, от C к G7 и от Am к E7.

— Мы уже установили, что по квинтам, по ступеням гаммы и по полутонам. Но пока для меня это чистая теория.

— Вспомни. Не торопись. Нарисуй-ка лучше ту часть квинтового круга, в которой представлены все ступени до-мажорной гаммы.

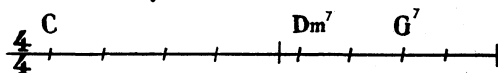
— Это я помню.

— Хорошо. Из этой схемы следует, что перед аккордом C можно взять аккорд G7, перед G7 — Dm7, а перед Dm7 — Am7 и так далее.

— Значит, заполнять промежуток C — G7 нужно с конца?

— Да. По этому правилу мы можем поставить перед G7 аккорд Dm7 или, как ты помнишь, D7. Это позволяют правила квинтового круга.

— Тогда получится:



А можно по желанию добавить Am7, Em7 и так далее?

— Конечно. Сейчас мы поупражняемся на последовательностях круга, а пока обрати

внимание вот на что: если двигаться по кругу от аккорда С по часовой стрелке через один аккорд, то получится диатоническая шкала.

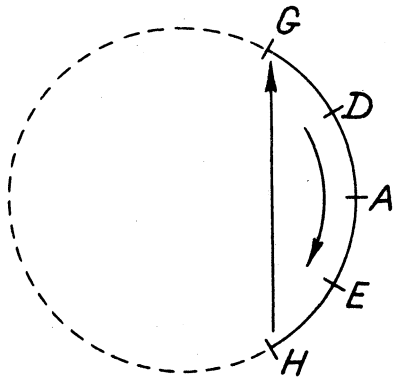
— Интересно: С, Dm⁷, Em⁷, Fmaj⁷, G₇, Am⁷, Hm^{7b5} — точно!

— Отсюда следует, что по кругу можно двигаться в обратном направлении, но через аккорд.

— А затем возвращаться как обычно?

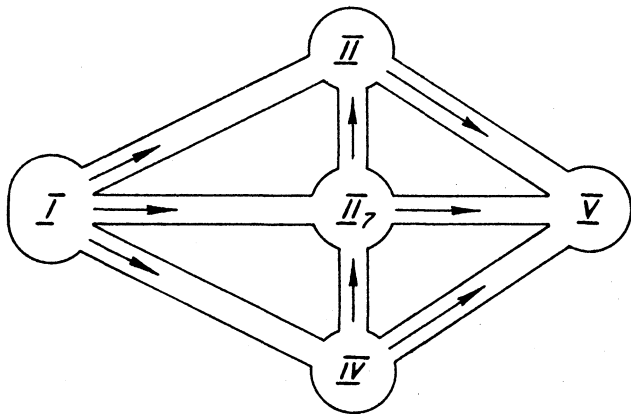
— Ну, да. Еще одна любопытная деталь: «отрежем ломоть» от этого круга и отметим начало отсчета — Е по часовой стрелке.

Что получилось?

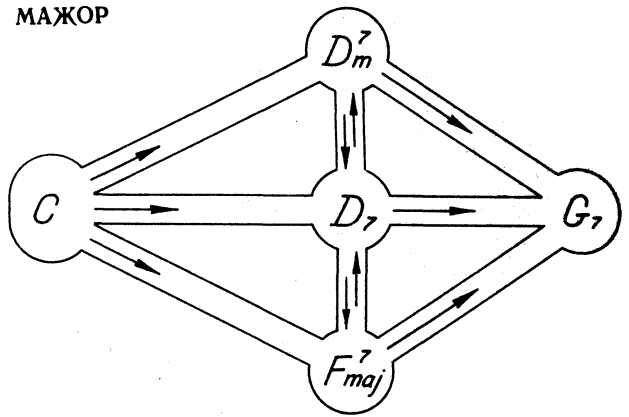


— Е, H, G, D, А, Е... Строй гитары! Удивительно!

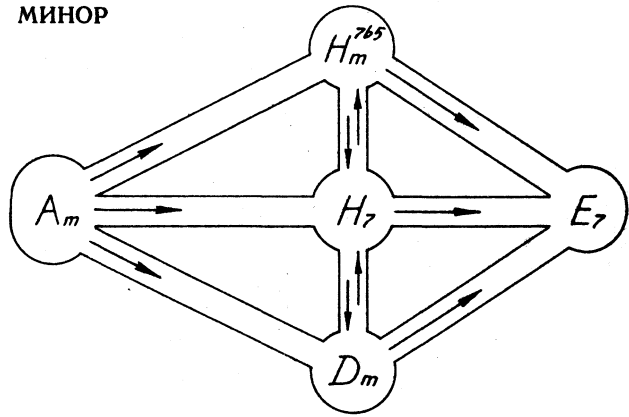
— Как раз ничего удивительного и нет. Просто с точки зрения гармонии, строй шестиструнной гитары наиболее рациональный. Вот тебе и «отрезанный ломоть»! Теперь ты понимаешь, как нелегко добиться самостоятельности среди других инструментов! А теперь «вернемся к нашим баранам» — рассмотрим несколько схем квинтового движения:



МАЖОР



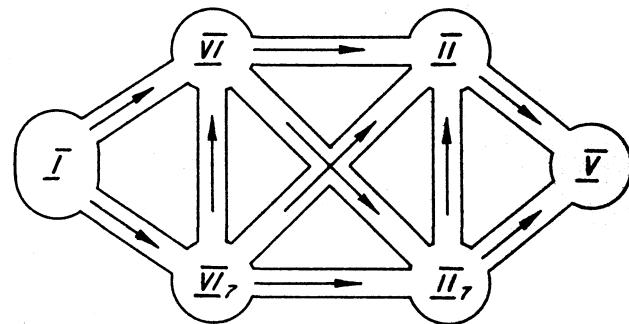
МИНОР

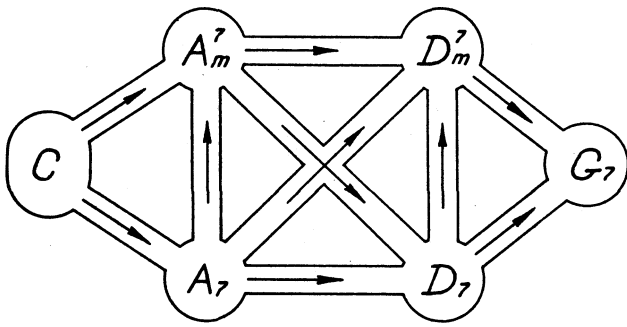


— Опять дороги! Кстати, эти последовательности я уже знаю.

— Но здесь они обобщены, и теперь ты уже знаешь, как ими пользоваться. Вот еще две небольшие схемы, тоже знакомые.

МАЖОР





— Выходит, что раз до мажор и ля минор — параллельные тональности, то у них будут и общие аккорды?

— Да, с небольшими поправками. Запиши-ка диатоническую шкалу от ля до ля в трезвучиях.

— Это легко:

A_m	H_m	C	D_m	E_m	F	G
I	II	III	IV	V	VI	VII

— Ну, а в в септаккордах?

— Пожалуйста:

A_m^7	H_m^{7b5}	C_{maj}^7	D_m^7	E_m^7	F_{maj}^7	G^7
I	II	III	IV	V	VI	VII

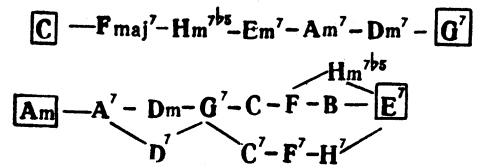
— А теперь введем некоторые поправки. Во-первых, на I ступени обычно употребляется не A_m^7 , а A_m или A_m^6 , потому что септаккорд звучит неустойчиво, а тонический аккорд должен быть основой лада. Во-вторых, на V ступени, как правило, используется не E_m^7 , а E_7 , который образуется из другого лада — так называемого гармонического минора.

— Значит, для ля минора будет такая шкала:

$A_m^{(6)}$	H_m^{7b5}	C_{maj}^7	D_m^7	E^7	F_{maj}^7	G^7
I	II	III	IV	V	VI	VII

— Да, в схемах заложены именно эти аккорды. Как видишь, в отличие от мажора здесь III, VI и VII ступени мажорные, а I, II и IV — минорные.

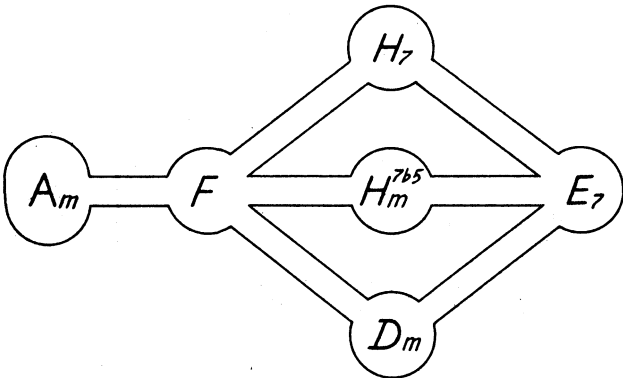
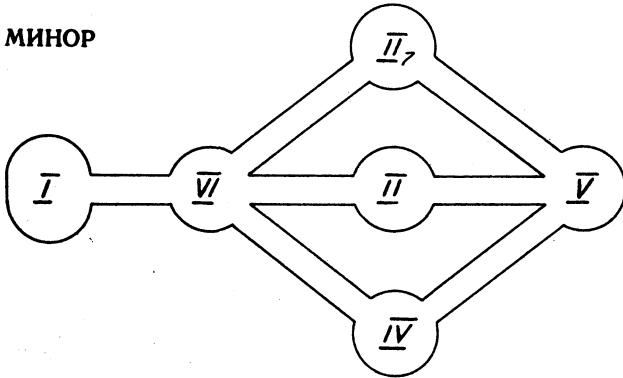
— Это я как будто усвоил. Выходит, что заполнить промежутки C — G_7 и A_m — E_7 , используя квинтовый круг, можно так:



— Совершенно верно. Но в твоём примере только два такта, поэтому тебе нужно выбрать варианты с пропуском аккордов.

— Например:

МИНОР



— Да, но здесь есть и минорные схемы. А я не знаю, какие аккорды соответствуют римским цифрам в миноре.

— Чтобы не углубляться в теорию, давай запишем диатоническую шкалу до мажора, но от ноты ля.

— Это потому, что до мажор и ля минор — параллельные тональности?

— Конечно! К тому же, если на рояле сыграть гамму по белым клавишам, то есть по до мажору, от ля до ля в пределах октавы, то получим так называемый натуральный минорный лад.

$\frac{4}{4}$ C Fmaj⁷ Dm⁷ G⁷
 $\frac{4}{4}$ C E⁷ D⁷ G⁷
 $\frac{4}{4}$ C A⁷ D⁷ G⁷

или любые другие.

— Хорошо. Теперь твоя задача — найти вариант, соответствующий песне.

— Но тут только движение по квинтам!

— Остальное проще. Что значит заполнить промежуток между I и V ступенями по диатонической шкале?

— Подняться или спуститься по ступенькам, которые вы мне рисовали.

— Что же в итоге получится?

— Подъем: I—II—III—IV—V и спуск: I—VII—VI—V.

— А в аккордах?

Cmaj⁷ - Dm⁷ - Em⁷ - Fmaj⁷ - G⁷

Cmaj⁷ - Hm^{7b5} - Am⁷ - G⁷

— Чудесно. Ты, конечно, помнишь, что можно перескакивать через ступеньки. И, наконец, третий путь — по полутонам.

— Это еще проще. Надо заполнить промежутки уменьшенными септаккордами:

Cmaj⁷ - C^{♯o} - Dm⁷ - D^{♯o} - Em⁷ - Fmaj⁷ - F^{♯o} - G⁷

или

Cmaj⁷ - Hm^{7b5} - B^o - Am⁷ - G⁷

— Приближаемся к финишу. Осталась маленькая деталь: эти три пути могут быть смешанными.

— Сначала по полутонам, а потом по квинтам?

— Да. Вот типичный пример:

$\frac{4}{4}$ C C^{♯o} Dm⁷ G⁷

— Интересно было бы это разобрать на примере какой-нибудь песни.

— Пожалуйста! Возьмем русскую народную песню «Что ты жадно глядишь на дорогу». Вот ее мелодия в тональности до мажор:

Что ты жадно глядишь на дорогу.
Русская народная песня

Попробуй подобрать аккомпанемент сначала к запеву.

$\frac{4}{4}$ C G⁷ C G⁷ C

— В целом, верно. Теперь нужно дополнить эту схему новыми аккордами, используя то, что я тебе рассказал. Для этого перенесем

аккорд G⁷ во 2-м такте на третью долю, а перед ним вставим аккорд Dm⁷:

$\frac{4}{4}$ C Dm⁷ G⁷ C

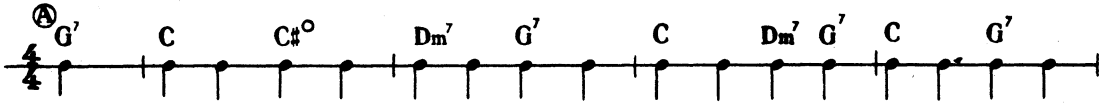
— Теперь ясно. Надо дополнить первый такт аккордом, соединяющим C и Dm⁷. Это могут быть аккорды Am⁷, A⁷, C⁶, E^bo.

— Вот здесь и включается твой слух.

— По-моему, лучше всего подходит C[#]o.

— Да, звучит хорошо. А сейчас постарайся сделать более разнообразными 3-й и 4-й такты и записать гармонию запева на нитке.

— Запросто:

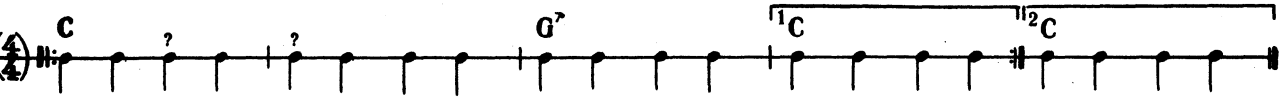


— Хорошо. Итак, чтобы закончить с запевом, какой аккорд ты поставишь в самом начале? Ведь мелодия начинается не с первой доли такта, а с так называемого затакта.

— Сейчас подумаю... Ближайшие аккорды к C по диатонической шкале — Hm⁷b⁵, по хроматическим последовательностям — D^bo и по квинтовому кругу — G⁷.

— Правильнее всего здесь взять G⁷ — один из основных аккордов тональности до мажор, лучше всего вводящий в тональность песни при ее исполнении.

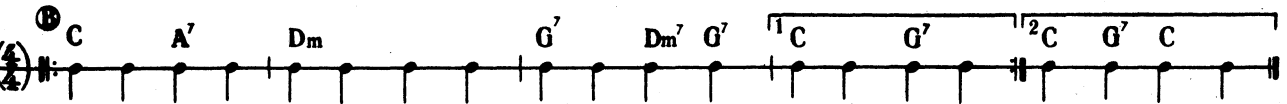
Далее по аналогии с запевом проставим в партии аккомпанемента к припеву основные функции I и V ступеней, найденные по слуху:



— Можно, я сам найду пропущенные аккорды?

— Конечно. Возьми-ка гитару.

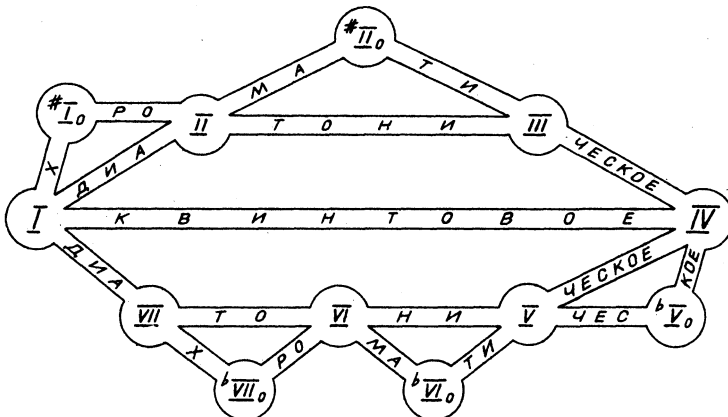
— Я бы сыграл так:

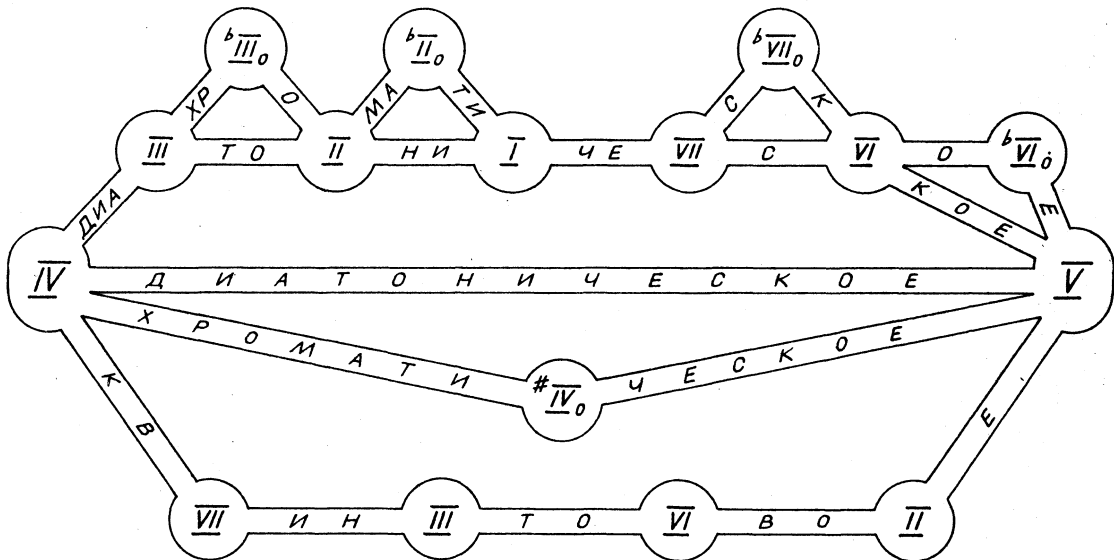
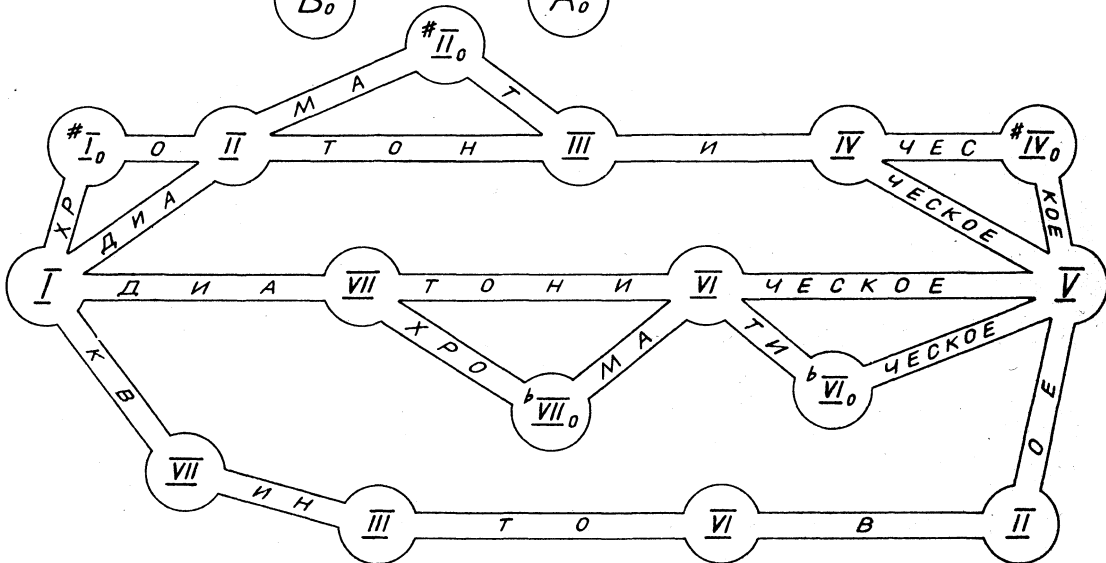
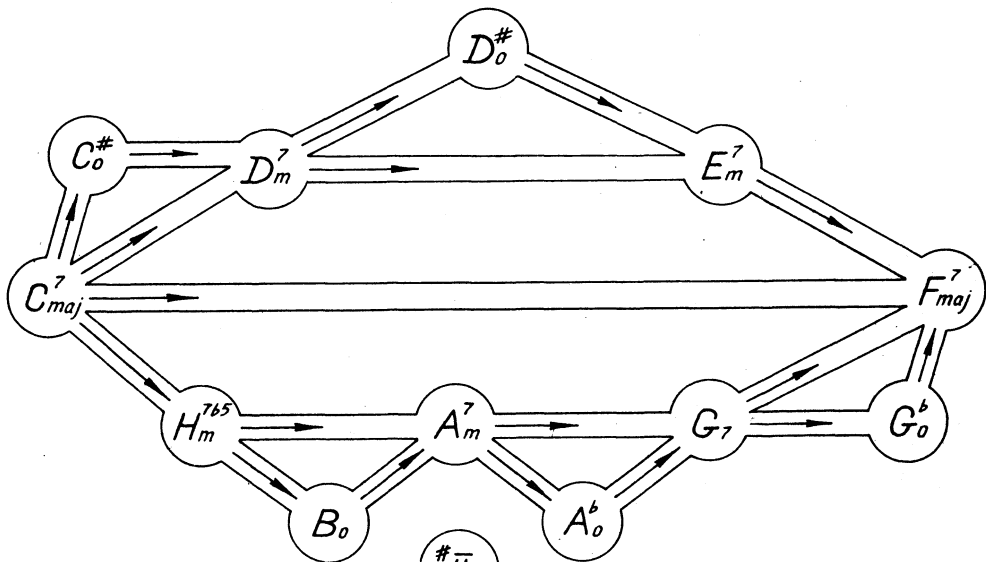


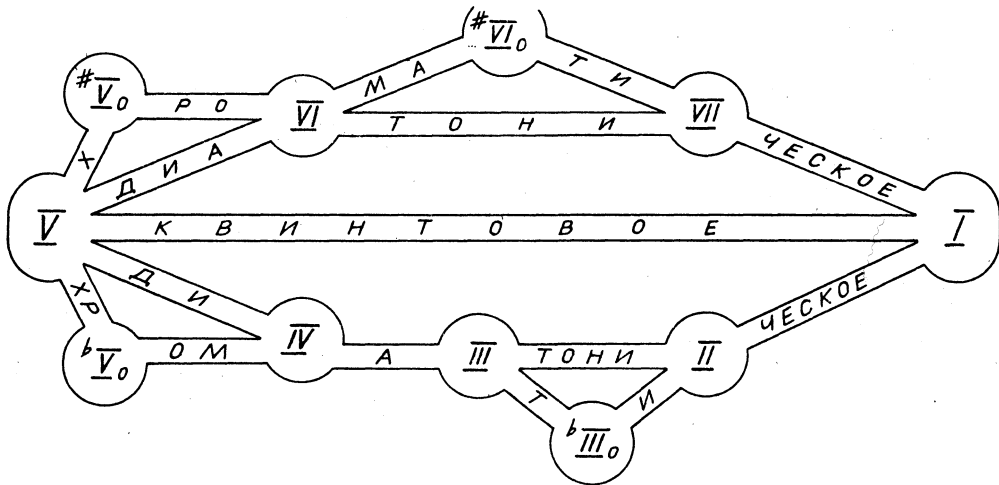
— Как видишь, все, что я тебе рассказал, имеет прямое отношение к практике.

— Все ясно. Но мы разобрали только один промежуток — I—V. А остальные заполняются точно так же?

— Да, принцип один. Поэтому я просто приведу тебе универсальные схемы для I—IV, I—V, IV—V и V—I, а ты, я надеюсь, сам разберешься в том, как их заполнить. Играй эти схемы в различных тональностях.







— Еще много? Я на тренировку опаздываю.

— Я уже заканчиваю. Чтобы усвоить все это как следует, необходимо добиться следующего:

1. Научиться различать на слух минор и мажор, скажем, сопоставляя с известными тебе песнями.

2. Научиться на слух определять тип септ-аккорда: $Сmaj^7$, $С_7$, $Сm^7$, $Сm^7b^5$ и $Сo$, уметь их спеть.

3. Научиться на слух определять тип движения аккордов — квинтовое, по диатонической шкале и по полутонам.

4. Чаще подбирать аккомпанемент песен, используя магнитофон.

5. Играть одни и те же песни в разных тональностях.

6. Постоянно общаться с музыкантами и играть в ансамблях.

Как усложнить аккомпанемент

— Владимир Александрович! Знаете, в песенниках часто встречаются уж слишком простые аккорды и даже случается, что один и тот же аккорд повторяется в нескольких тактах подряд. А как слушаешь те же песни в исполнении эстрадных ансамблей, обычно ритм-гитарист играет значительно сложнее и интереснее.

— Совершенно верно. Реальные партии для ритм-гитары следует искать не в популярных

песенниках, где часто дается лишь упрощенная гармоническая схема песни в расчете на начинающих музыкантов, а в партитурах для эстрадных ансамблей, которые издаются отдельными сборниками для ВИА и других инструментальных составов.

— А нельзя ли самому научиться составлять партию ритм-гитары на основе упрощенной гармонии песни, взятой из песенника?

— Обычно это делает аранжировщик. А гитаристу дают уже готовую партию, в которую не принято вносить изменения.

— Но если я хочу составить аккомпанемент просто для себя, чтобы петь под гитару?

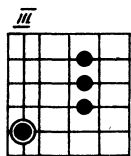
— Тогда другое дело. Могу дать тебе несколько практических советов, как усложнить аккомпанемент.

— Хотелось бы научиться усложнять, но попроще.

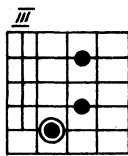
— Понимаю. Кстати, кое-что об этом ты должен знать. Я уже рассказывал тебе, как можно украсить аккомпанемент с помощью дополнительных басов, разнообразных ритмических рисунков, присочиненных подголосков к вокальной партии и усложнения указанных в партии аккордов.

— Да, я это помню. Но вот Дима умеет перемещать одни и те же аккорды по грифу, а иногда даже мелодию песни играть аккордами.

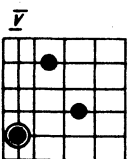
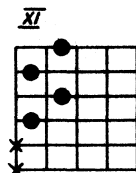
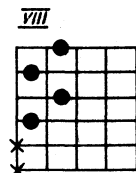
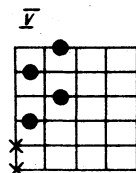
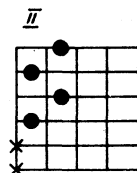
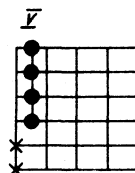
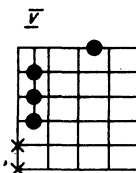
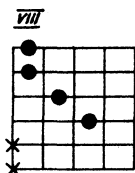
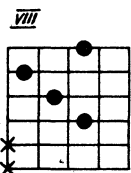
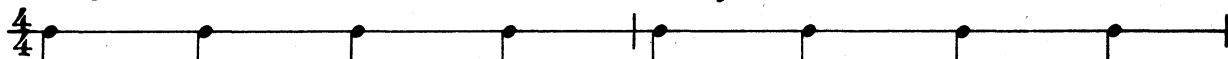
— Этому и ты можешь научиться. Возьмем конкретный пример. Вот один из вариантов усложнения уже известной тебе последовательности:



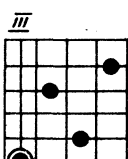
C



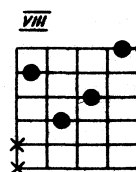
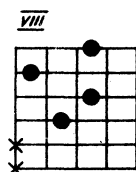
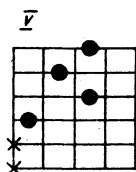
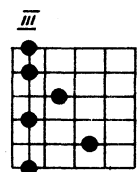
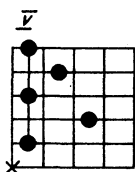
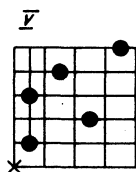
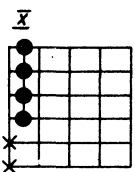
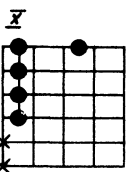
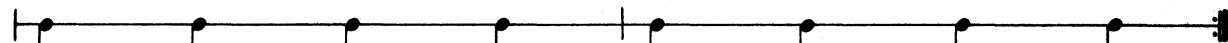
C[#]



D⁷



G⁷



- Совсем другое дело!
- Важно, чтобы ты понял, на чем основан этот прием.
- По-моему, главное — знать, как сыграть одни и те же аккорды в различных позициях.
- Правильно. И не только сами аккорды, но их обращения. Попробуй сочинить подобные аккордовые соло на знакомые тебе по-

следовательности. Такие короткие сольные проигрыши при игре в ансамбле называются брейками.

— Если можно, покажите еще несколько брейков.

— Пожалуйста. Вот два примера усложнения фрагментов партий аккомпанемента.

4/4 C C C C C C C C

4/4 C⁷maj C⁷maj C¹³ C⁹ C⁷maj C₆ C⁷maj C⁷maj

4/4 G

4/4 G⁷maj G⁹ A^{b7}maj G⁷maj G¹³maj G⁹ A^{b7}maj G⁷maj

— Вы знаете, здесь мне не все ясно. В первом случае вы заменили аккорд С на Сmaj⁷, С₆, С₉ и Сmaj¹³. Это еще можно понять, так как мы это проходили. Но откуда появился во втором примере аккорд A^{b7}maj⁷?

— Хорошо, что обратил на него внимание. Здесь использован еще один прием усложнения последовательностей, часто применяемый эстрадными музыкантами. Иногда перед аккордом, указанным в партии, можно дополнительно сыграть такой же аккорд, но расположенный на полтона выше или ниже основного.

— А не смогли бы вы вместо этой сухой теории показать на гитаре, как это делается?

— Конечно могу. Предположим, в партии аккомпанемента указаны два аккорда: G⁷ и C₆. Так вот, пользуясь этим правилом, ты можешь перед каждым из этих аккордов сыграть дополнительные аккорды:

4/4 G⁷ C₆

4/4 A^{b13} G¹³ D^{b9} C₆⁹

или подобный пример в тональности соль мажор:

4/4 D₇ G

4/4 E^{b7} D^{7b9} A^{b7}maj G⁷maj

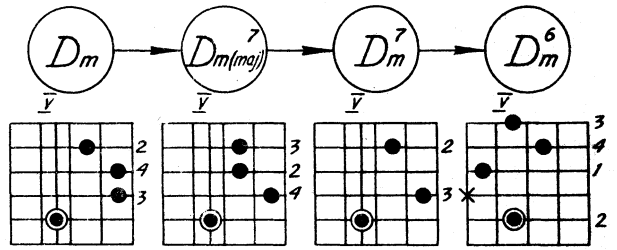
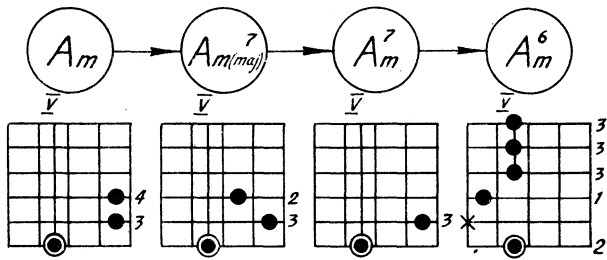
— Ясно. Это уже джазовые варианты. А что-нибудь попроще можно придумать? Вот, например, в песне Фрадкина «Там, за облаками» в четырех тактах подряд указан аккорд ля минор. Тоска зеленая!

— Конечно же в данном случае гармония песни упрощена, и в первых четырех тактах можно сыграть такие аккорды:

Am Am(maj⁷) Am⁷ Am⁶ Dm⁷ G⁷ C

М. Фрадкин. Там, за облаками

— А как их исполнить на гитаре?
 — Зарисуй аппликатурные варианты такой последовательности для некоторых аккордов:



— А, понятно: появляется как бы второй голос за счет движения одного из звуков аккорда по полутонам вниз. А в каких песнях еще используется этот ход?

— Сейчас подумаю. Вот еще несколько примеров:

А. Эшпай. Я сказал тебе не все слова



М. Альберт. Чувство

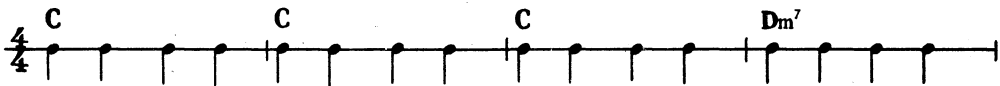


Г. Манчини. Загадка

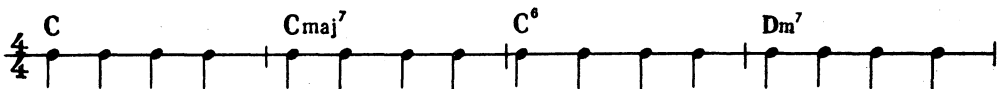


— А если песня написана в мажоре?
 — Подобная последовательность аккордов

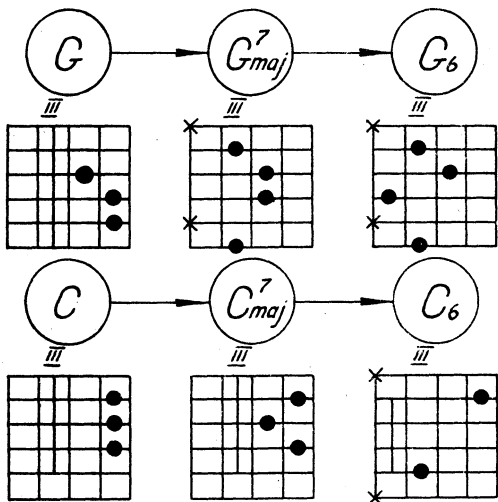
используется и для замены мажорных трезвучий. Например, вместо



играют



Пользуясь сетками, это можно изобразить так:



— И есть такие песни?
 — И не одна. Думаю, что эти тебе зна-
 комы:

Д. Тухманов. Как прекрасен этот мир



Я. Френкель. Большая перемена



А. Петров. Песня о голубых городах

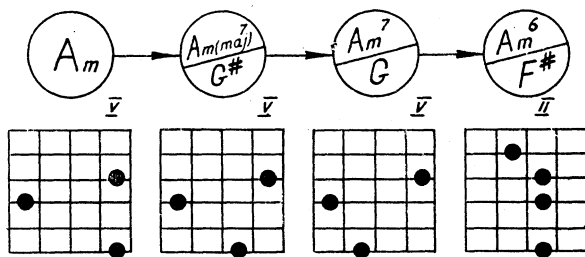


Г. Гладков. Как в последний раз



— Владимир Александрович! Хотя это звучит неплохо, но, по-моему, если часто пользоваться таким приемом, он превратится в штамп.

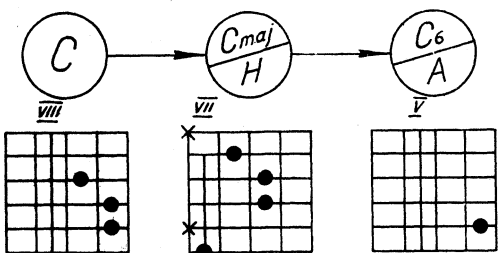
— Безусловно. Именно поэтому нужно знать возможно больше различных методов обогащения аккомпанемента. Кстати, эту же последовательность можно играть и так, чтобы мелодическое движение происходило не внутри аккорда, а в басовой линии:



— Я хотел бы научиться вставлять в партию новые аккорды, а не вводить подголоски.

— Ты имеешь в виду более подробную гармонизацию мелодии. Что ж, зная последовательности аккордов, уже разобранные нами, можно справиться и с этой задачей.

— Не совсем понимаю, о чем вы говорите.
 — Давай разберем конкретный пример.



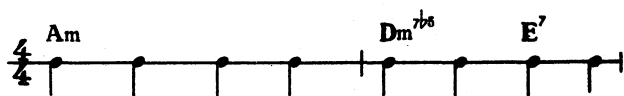


— Опять три такта подряд аккорд ля минор!

— В том-то и дело. А на практике чаще всего в 4-м такте — там, где кончается музыкальная фраза или мотив, можно вставить небольшую последовательность, подготавливающую звучание аккорда Am в 5-м такте.

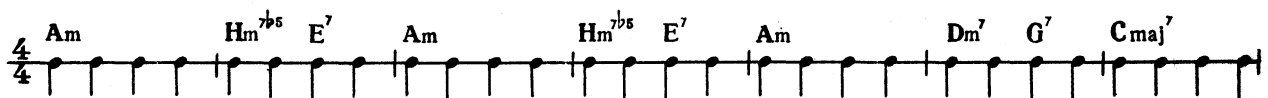
— Что-то не очень ясно.

— Сейчас расскажу. Помнишь последовательность



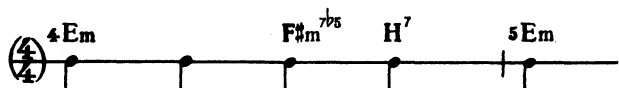
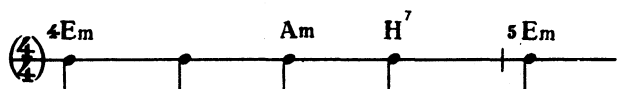
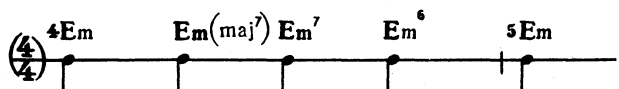
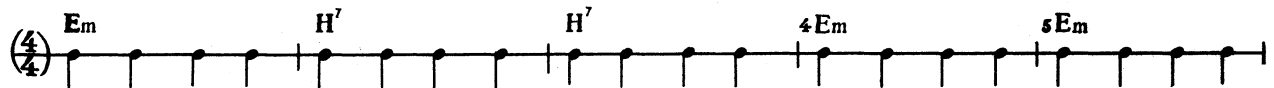
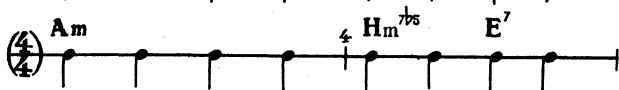
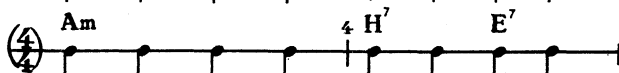
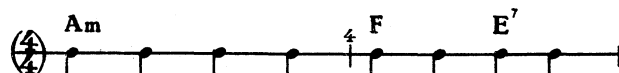
— Конечно.

— Так вот, самый простой вариант усложнения аккомпанемента — это заменить Am в 4-м такте на часть этой последовательности:



— Обязательно нужно использовать именно эту последовательность?

— Нет, конечно. Вот еще простые варианты заполнения 4-го такта этой партии:



— Интересно. И это можно делать в любом месте песни, там, где один и тот же аккорд длится несколько тактов?

— Чаще всего такая замена используется в тактах 4, 8, 12 и 16 песен, то есть там, где мелодия расчленяется на части или отдельные мотивы.

— Если я вас правильно понял, например, 4-й такт песни Френкеля «Журавли» можно сыграть так:

— Верно. Будем считать, что ты все понял, но необходимо еще время для практического усвоения этого материала.

— Да, пару лет.

— Не усложняй свою партию.

О блюзе

— Владимир Александрович! Вы — как наш школьный учитель музыки. Мы его как-то попросили: «Покажите нам, пожалуйста, как

играть «Хей Джо» Джимми Хендрикса. А он говорит: «Вы бы лучше научились правильно играть русские народные песни».

— Это ты к чему?

— Жду — не дождусь, когда мы займемся тем, что меня больше всего интересует. Я вам говорил, что увлекаюсь роком.

— Всеу свое время. Но раз уж речь зашла о «рок-музыке», то прежде всего надо научиться аккомпанировать блюзы.

— Это уже ближе к делу. Но почему именно блюзы, а не песни «Битлз» или пьесы того же Джимми Хендрикса?

— Да потому, что творчество «Битлз» выросло из их увлечения музыкой «ритм-энд-блюз» и шотландским фольклором. Мне помнится, мы об этом уже беседовали.

— Да, я знаю, они вначале подражали Элвису Пресли.

— Так вот, цепочка от современной поп-, бит- и рок-музыки, жанра соул и джазовых течений тянется к блюзу.

— Выходит, чтобы понять современных художников, надо начинать изучение живописи с наскальных рисунков времен палеолита?

— Ну, это ты, брат, «загнул». Во-первых, блюзы сформировались сравнительно недавно, в 70-е годы прошлого века, и создаются сейчас. Во-вторых, блюзом буквально пропитан не только современный джаз, но и та «бит-поп-рок-соул- и др.» музыка, которая тебя интересует.

Один из лучших исполнителей блюзов гитарист Райли (Би Би) Кинг как-то сказал: «Для меня джаз — это блюз, получивший высшее образование».

— Это интересно, но я боюсь, что, пока мы доберемся до рока, музыканты такое придумают, что проще будет вернуться к классике.

— Что-то ты сегодня явно не в духе, слишком много ворчишь.

— Не обращайтесь внимания, просто я схватил «пару» по химии.

— Исправишь! Вернемся к нашей теме. Как бы ты ответил на вопрос: «Что такое блюз?».

— Я не мастер формулировать, как ядовито заметила сегодня «Щелочь» — наша химичка.

— Можешь рассказать своими словами и без выражения.

— Попытаюсь. Во-первых, слово «блюз» произошло от английского «blue», что в переводе означает голубой или синий цвет, но одновременно и печальное настроение.

— Ого! Не ждал!

— У меня по английскому «пять», потому что учитель — что надо, хотя и не знает ни одного текста песен «Битлз».

— Продолжай.

— Где-то я читал, что блюзы — это очень грустные песни негров, завезенных из Африки в южные штаты Америки. Они пели о своих страданиях, одиночестве, тоске по родине и неудачной любви.

— Все это верно. Могу добавить, что в текстах блюзов помимо страдания, скорби, разочарования, мучительного одиночества, горя, мрачной тоски выброшенных за борт жизни людей ощущается горький юмор, вера в будущее и активный протест против угнетения.

— Как вспомню о «паре» по химии, так и хочется запеть блюз.

— Пока потерпи. Лучше скажи, что еще ты знаешь о блюзах.

— Знаю, что ни одна из ваших «распрекрасных» последовательностей аккордов и близко не подходит к блюзам, хоть вы и говорили, что они универсальные.

— Представь себе, гармония блюзов очень своеобразна. Она не имеет аналогов не только в европейской музыке, но даже в музыке коренных жителей Африки.

— Откуда же тогда эти блюзы взялись?

— Они возникли в результате сложного взаимовлияния музыки двух континентов: Северной Америки и Африки.

— А чем же они отличаются от европейской музыки?

— Всем — и мелодией, и гармонией, и ритмом, особенно в их сочетании. Не зная этих особенностей, блюзы можно спутать с другими образцами негритянского фольклора: рабочими песнями и спиричуэлс — религиозным песнопением. Но прежде чем подробнее поговорить о музыкальных особенностях блюзов, хочу рассказать тебе об их разновидностях.

— Надеюсь, химических формул не будет?

— Не будет. Так вот. В блюзовом творчестве различают три направления. Это сельские блюзы — country blues, — ты же знаешь английский, — классические, или городские, блюзы — city blues и как ответвление от классических — так называемые изысканные блюзы — sophisticated blues, их еще называют урбанистическими блюзами — urban blues.

— В чем же их различие?

— Сельские блюзы — это фольклор, не тронутый рукой музыканта-профессионала, то есть доклассические, или архаические, блюзы. Поются они под гитару либо в сопровождении ансамбля, в который входят банджо, скрипка, губная гармоника, гитары и ударные. Солист, как правило, — мужчина. Исполнение одного блюза может длиться несколько часов подряд.

— Да, есть что послушать!

— Классические блюзы отобраны, обработаны или специально сочинены для городской

сцены. Их исполняют преимущественно женщины. Эти блюзы более совершенны в смысле формы и музыкально обогащены. Наконец, изысканные блюзы уже выходят за рамки негритянской среды и являются достоянием общеамериканского искусства. Они значительно усложнены в гармоническом и импровизационном отношении и исполняются как вокалистами, так и в чисто инструментальном варианте. То, что я тебе сейчас рассказал, знают и многие любители, интересующиеся блюзами. А для музыкантов понятие «блюз» более конкретное. Это и определенная гармоническая схема, и особый лад, и специфическое построение мелодий, и, наконец, присущая блюзам схема импровизации.

— А о чем-нибудь более конкретном у нас сегодня будет разговор?

— Как раз перехожу. Чем, по-твоему, мелодии блюзов отличаются, скажем, от мелодий русских народных песен?

— Они более отрывистые, менее певучие, по-другому исполняются — и ни слова о тройках, зиме и ямщиках.

— Это ты верно подметил. Блюзовые мелодии часто называют «спетой речью» или «омузыкаленным словесным текстом». Но главное в построении блюзовых мелодий — это музыкальный диалог между голосом и ин-

струментом, своеобразная переключка — зов и ответ. Другими словами, в вокальной партии как бы высказывается мысль, а в инструментальной — она продолжается или дается на нее ответ. А чтобы подчеркнуть связь этих двух партий, часто певец во время «ответа» обращается к инструменту с короткими возгласами, например, «Yes, man!», «Oh play it!» и тому подобными.

— Это делается в определенных местах блюза или где угодно?

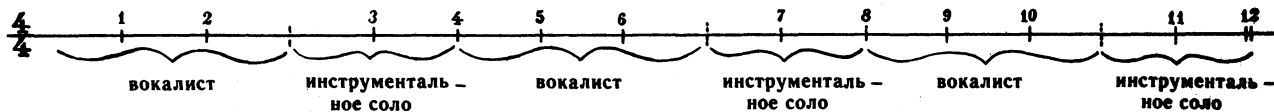
— В блюзе удивительно сочетаются строгая система и свободная импровизация. В частности, в схеме блюза четко выдержаны пропорции соотношения вокальной и инструментальной партий и их место.

— Вы все время говорите: «схема блюза», «строгая система», а я понятия не имею, что это такое.

— Давай рассмотрим структурную схему блюзов, и тебе все станет ясно.

— Хочу вам напомнить о вредном влиянии умственных перегрузок на здоровье молодежи.

— Учту. А сейчас — о самом важном: наиболее распространена 12-тактовая структура блюза, которую считают классической. Она в соответствии с поэтическим текстом разбивается на три фразы по 4 такта:



Фраза, спетая вокалистом, как правило, заканчивается в середине 3-го такта, а оставшийся ее отрывок до начала следующей фразы заполняется инструментальным соло.

— Это те самые «зовы» и «ответы», о которых вы говорили?

— Да. Причем, пока вокалист поет, гитара аккомпанирует. А как только он закончит пе-

ние, инструмент подает мелодическую реплику — «ответ».

— Импровизирует?

— Конечно. Интересно, что мелодии блюзов укладываются в один лад, который так и называется — блюзовый.

— Это что — особая гамма?

— Да. Если этот лад записать по до мажору, то он будет отличаться от обычного пониженными III и VII ступенями.



— Это же очень похоже на до-минорную тональность!

— Да, но в до миноре — три бемоля, а в блюзовом ладе чаще всего понижаются две ступени — III и VII, которые называются блюзовыми или «голубыми» тонами — blue note.

— А аккомпанемент играется в мажоре?

— В том-то все и дело! Получается сложное наложение одноименных мажора и минора, что и создает типично блюзовые интонации. Я говорил, что существуют и особые приемы звукоизвлечения на гитаре при игре блюзов.

— Это электронные эффекты?

— Не только. Наиболее типичный из них — так называемый бендинг или бенд. Он состоит в оттяжке струны поперек грифа с тем, чтобы повысить звук.

— Струна оттягивается вверх или вниз?

— На первых двух струнах — вверх.

— Это ясно, ведь вниз их некуда тянуть, просто нет места на грифе. А на других струнах?

— И вверх, и вниз. Причем, если умело пользоваться этим приемом, можно получить до четырех различных по высоте звуков, прижимая струну на одном и том же ладу, по-

вышая звук от четверти тона до одного тона и даже больше.

— И еще вопрос: бенд можно взять в любом месте блюзовой мелодии или нет?

— Чаще всего бенды используются на блюзовых тонах. Как видишь, для такого мелодического сопровождения блюзов наиболее всего подходит гитара, ставшая главным инструментом при игре блюзов.

— Недаром я сижу и думаю: зачем я принес этот главный инструмент на урок?

— Ты прав. Пора перейти к практике. Возьми гитару и сыграй простейшую блюзовую последовательность:

4/4 F B⁷

F C⁷ B⁷ F C⁷

— Так это же буги-вуги или рок-н-ролл!

— Основа та же, но буги-вуги — это, как и рэгтайм, — фортепианный стиль. Рэгтайм возник из подражания на фортепиано игре на

банджо, а буги-вуги — имитация игры блюзов на двух гитарах.

— Но Дима играет блюз сложнее. Он мне показал один вариант аккомпанемента:

4/4 F B⁷ F F⁷ B⁷

F D⁷ Gm⁷ C⁷ F D⁷ Gm⁷ C⁷

— Верно. Это гармония более позднего — классического блюза.

— Вы бы не могли привести несколько ме-

лодий таких блюзов?

— Конечно могу:

К. Джонс. Душа

F⁷ B⁷ H⁰ F⁷

G^{b7} F⁷ B⁷ H⁰ F⁷ E⁷

E^{b7} D⁷ G⁷ C⁷ F⁷ A^{b7} G⁷ G^{b7}

bass

4



— Это самая сложная блюзовая последовательность?

— Нет. Дело в том, что импровизация, характерная для исполнения блюзов, распространяется не только на мелодию, но и на гармонию и ритм.

— Как это понимать? Значит, я могу, где мне захочется, брать любые аккорды?

— Нет, конечно, но можно усложнить эту

схему, вставляя дополнительные аккорды или заменяя некоторые аккорды другими, что делается по определенным правилам.

— А не могли бы вы, не разбирая этих правил, просто написать несколько таких усложненных схем?

— Охотно. Попробуй сыграть вот эти две схемы, в которых вставлены некоторые дополнительные аккорды:

The image displays two sets of guitar chord diagrams and bass line notations. The left set shows a sequence of chords: I (F), II (H7), I (B7), I (Ho), I (F), III (Cm7), I (F7), I (B7), II (H7), I (B7), I (Ho), I (F7), VII (E7), VI (Eb7), V (D7). The right set shows: III (Gm7), IV (Db7), III (C7), III (C7#9b5), I (F7), VII (Eb7), V (D7), IV (A7), III (G7), IV (Db7), III (C7), II (C7#9b5), VIII (F6 9), VIII (F9), VII (H7).

— Ого, аж в глазах зарябило.
 — Еще одна возможность: заменим некоторые аккорды другими. Прежде всего, в последней схеме везде вместо аккорда F сыграем F7, а 7-й и 8-й такты можно исполнить и так:

— Все это мне нужно как следует «переварить» и выучить.

— Да. Думаю, пока этого задания вполне достаточно. Правда, все приведенные примеры даны в фа мажоре. А ты транспонируй их в наиболее распространенные блюзовые тональности си-бемоль мажор и ми-бемоль мажор —

они типичны для ансамблей с духовыми инструментами. При аккомпанементе на гитаре голосу чаще используются тональности ми мажор, ля мажор, до мажор и соль мажор.

— А когда же делать уроки?
 — А самодисциплина где? По крайней мере, найди хотя бы время для химии.

От блюза к бит-музыке

— Здравствуйте, Владимир Александрович! Я товарищ Сергея — Дима.

— А! Наслышан. А что с Сережей?

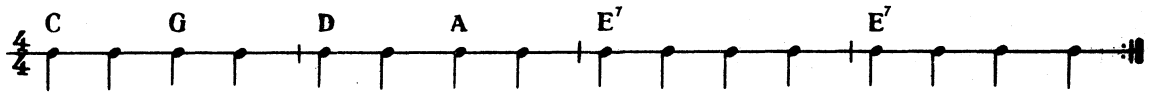
— Он придет попозже. Вчера на тренировке «скрутил» себе шею и временно смотрит только вправо. На уроках доски не видит, а изучает соседа по парте.

— Надеюсь, ничего опасного?

— Нет, даже пойдет на пользу: месяц будет играть на гитаре, как вы его учили, — не глядя на гриф.

— Оказывается, бывают полезны и травмы.

— Знаете, я просматривал записи всех ваших уроков. Выходит, я тоже ваш ученик.



— Одну минуточку... Здесь — движение аккордов в обратном направлении. Сам сочинил?

— Нет, это гармония к одной из песен Хендрикса.

— Ничего странного. В этой схеме ощущается влияние «Битлз».

— И фаз Луны?

— Зря иронизируешь. Могу доказать этот тезис.

— А дневник у вас есть?

— Нет, он у завуча... Так вот, раз ты такой знаток, скажи, что нового, на твой взгляд, в гармонию поп-музыки внесли «Битлз»?

— Много. Во-первых, в отличие от академиков-джазистов, они играли простыми аккордами. Во-вторых, в их песнях — не обычные последовательности. В-третьих, они вообще лучше играли.

— Понятно. Особенно «в-третьих». А теперь давай разберем поподробнее твои «во-первых» и «во-вторых».

— А вы что, играли в бит-составе?

— Это не обязательно. У меня есть записи. Ты правильно подметил, что «Битлз» используют в основном только трезвучия. Редко можно встретить септаккорды, не говоря уже о более сложных созвучиях.

— Да, в этом их сила и секрет популярности. Почти каждый гитарист может легко сыграть аккомпанемент к их песням. Не то, что в джазе: пальцы ломаешь, прежде чем возьмешь некоторые аккорды.

— Все не так просто, как ты думаешь. Даже приведенная тобой последовательность требует использования простых трезвучий.

— Это почему же?

— Приятно слышать.

— Но, откровенно говоря, мне понравилась только беседа о блюзе. Все остальное, по-моему, уже устарело.

— Что ты имеешь в виду?

— Сейчас никто так не играет. Совсем другие последовательности, ритмы, аранжировка с использованием электронных эффектов...

— В какой-то мере ты прав, но хотелось бы поговорить конкретнее.

— Можно. Вот, например, вы говорили Сергею, что аккорды следуют друг за другом по квинтовому кругу против часовой стрелки.

— Да. Это наиболее типичный случай.

— А что вы скажете о такой последовательности:

— Попытаюсь объяснить. Есть такие понятия в музыке, как неустойчивые звуки и их тяготение к устойчивым.

— Это мне понятно: иногда тягостно слушать взрослых.

— Потерпи. Среди музыкантов ходит такая шутка: отец сидит в кресле и читает газету. Семилетний сын играет на пианино до-мажорную гамму и, не прекращая игры, просит у отца разрешение погулять во дворе. Наконец, отец соглашается. Сыграв гамму до звука *си*, сын вскакивает и убегает гулять. Некоторое время отец продолжает читать, затем раздраженно подходит к пианино и играет звук *до*.

— Конечно — надо же было закончить гамму.

— Вот именно, так как звук *си* в до-мажорной гамме неустойчив и тяготеет в *до*.

— Это ясно. А при чем тут мой пример?

— Так вот, в септаккорды и, тем более, в сложные аккорды с альтерированными ступенями входят неустойчивые звуки, тяготеющие в устойчивые, что требует появления нового аккорда.

— Ну и что?

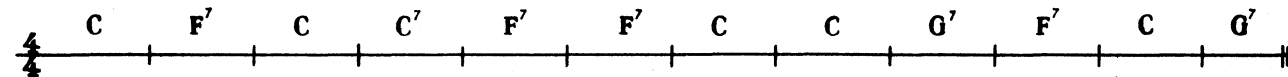
— А вот что: звуки, входящие в состав, скажем, *соль*-септаккорда G_7 — *соль* — *си* — *ре* — *фа* — тяготеют к звукам до-мажорного трезвучия, а не наоборот. Другими словами, направление движения септаккордов по квинтовому кругу против часовой стрелки выбрано не случайно, этого требуют законы тяготения звуков при переходе из одного аккорда к другому.

— Допустим, хотя не пойму, к чему вы ведете. По-моему, чтобы просто запутать меня.

— Не торопись. Сейчас — главное. Изолированно взятое мажорное или минорное трезвучие устойчиво, то есть звуки, входящие в его состав, не требуют перехода.

— А... Кажется, начинаю понимать. Значит, порядок следования трезвучий не такой жесткий, как септаккордов.

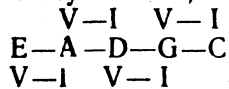
— Да. Упрощенно это так. Например, последовательность $Cmaj^7 - G_{13} - D_9 - A_{13} - E^{7b9}$ будет благозвучна только в обратном порядке: $E^{7b9} - A_{13} - D_9 - G_{13} - Cmaj^7$. В то же время в трезвучиях, как в твоём примере, она хорошо звучит и в том, и в другом случаях.



— Верно. Одной из особенностей этой схемы является использование в 9-м и 10-м тактах вместо привычной заключительной формулы — каданса $G - C$ разрешения в тонику $F - C$.

— Очень хорошо звучит.

— А в квинтовом круге заложено движение V ступени в I, то есть



— К чему все это?

— К тому, что у «Битлз» в большинстве случаев каданс $V - I$ заменен $IV - I$. А отсюда, если продолжить эту идею, и возникает движение по квинтовому кругу по часовой

— Значит, все правила усложнения отдельных аккордов за счет добавления ступеней для обратного движения по квинтовому кругу не годятся?

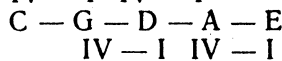
— В большинстве случаев — да.

— Поэтому у «Битлз» такие простые аккорды?

— Это одно из объяснений. Но вернемся к твоей последовательности и влиянию на нее «фаз Луны». Ты, вероятно, знаешь, что «Битлз» начинали с игры рок-н-роллов, в основу которых положена блюзовая гармония.

— Помню, по *до* мажору это такие аккорды:

стрелке, что и заложено в твоём примере: $IV - I \quad IV - I$

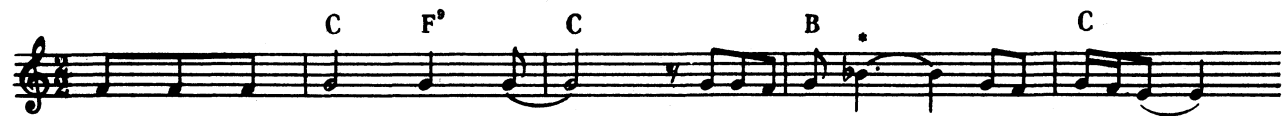


— Кажется, у меня голова уже пошла квинтовым кругом, только не пойму, в каком направлении.

— Рановато, еще есть о чем поговорить. Кстати, влияние блюза на «Битлз» этим не ограничивается. В их песнях часто присутствуют блюзовые тоны.

— Пониженные III и VII ступени?

— Да, но если в блюзе этим звукам обычно соответствует аккорд C_7 (по *до* мажору), то в их песнях используются трезвучия B или E^b , как в 3-м такте такой мелодии:

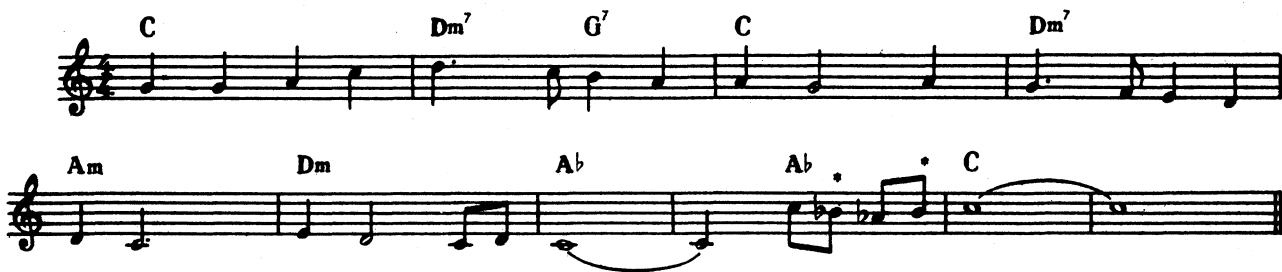


— Это всем известно.

— Для тех, кто знаком с джазовой гармонией, такая последовательность звучит необычно.

— Я же говорил, что они играли лучше джазменов.

— Их трудно сравнивать. Но во многом «Битлз» действительно были новаторами. Они, например, ввели редко встречающееся разрешение в I ступень через bVI и $bVII$ ступени, то есть $A^b - B - C$ или через III и IV: $E^b - F - C$.



— Так ведь это азы.

— Сейчас — да. А сочетание аккордов Dm и A^b в этом же примере для тебя тоже звучит привычно?

— А что здесь особенного?

— Просто такое соотношение аккордов, расположенных на расстоянии трех тонов друг от друга, можно встретить разве что в джазовой музыке.

— Это джазисты подслушали у «Битлз»!

— Сомневаюсь, хотя современный джаз многое позаимствовал из бит-музыки, в то же

время музыканты, играющие рок, часто тяготеют к джазу.

— Вы имеете в виду джаз-рок?

— И этот стиль тоже. Синтез этих двух направлений можно обнаружить и в гармонических схемах бит-музыки. Привычные последовательности часто сочетаются в них с новыми моделями. Например, наряду с необычным движением аккордов, о которых я только что говорил, у «Битлз» часто встречается терцовое соединение аккордов типа C — Am — F — C.

Музыкальная запись на двух станах. Первый стан: C, Am, Dm⁷, G⁷. Второй стан: F, Dm, Am, C⁷.

— «Качели»?

— Да. Подобные последовательности характерны для народных шотландских, англий-

ских и американских песен. Вот одна из таких схем:

Музыкальная запись на одном стане в 4/4 ритме. Аккорды: Am, C, D, F, Am, C, E⁷, Am, E⁷, Am.

— Это у меня тоже на слуху. Но ведь кроме «Битлз» существовало и сейчас выступает много других групп.

— Безусловно. Однако особенности гармонии «Битлз» можно найти и в музыке их по-

следователей. Например, каданс V — IV — I, движение по квинтовому кругу в обратном направлении или гармонизацию блюзовых тонов \flat VII часто употребляли «Rolling stones».

Б. и С. Боймек. Все позади

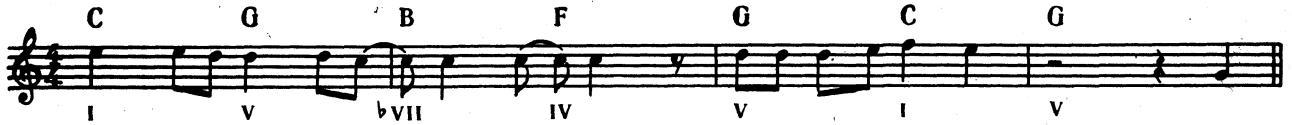
Музыкальная запись на одном стане. Аккорды: D⁷, C, G.

К. Ричард. Не вовремя...

Музыкальная запись на двух станах. Аккорды: F, C, B, F.

К. Ричард. Я свободен

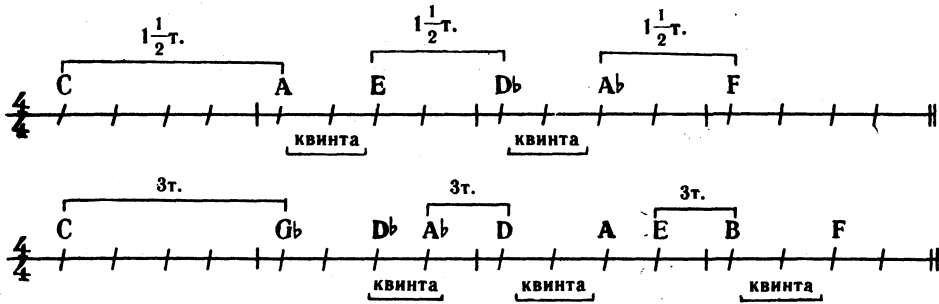
Музыкальная запись на одном стане. Аккорды: C, G, F, C, C, G, B, F, C, E/C.



— Интересно, можно ли, зная эти правила, самому придумывать гармонические последовательности?

— Я над этим не задумывался, но сто́ит

попробовать. Возьмем, к примеру, типичные соединения аккордов по квинтовому кругу в обратном направлении и скачки на полтора или три тона:



— Идею я понял, хотя эти последовательности мне не очень нравятся.

— Мы же подошли формально, выделив типичные элементы и составив из них схемы. А таких элементов множество. Скажем, возвращение в первую ступень по типу IV — bVII — I, то есть F — Eb — C, смешанные кадансы: вместо II — V — I играют bVII — IV — I или bVII — IV — V — I. Характерно использование кадансов параллельного мажора в миноре.

— Это уже чересчур.

— Ты просто не понял. Имеются в виду такие последовательности: F — G — Am или Dm — G — Am. В качестве последнего аккорда напрашивается C, а вместо него звучит параллельный минор. Бывают и обратные схемы: минорный каданс используют в параллельном мажоре.

— Из всего, что вы сказали, я понял, что желательно анализировать последовательности и искать типичные сочетания аккордов.

— Да, это позволит сохранить стиль конкретной музыки и особенно поможет при сочинении собственных песен.

— И останется пустяк: придумать мелодию, которая обойдет земной шарик, — и успех обеспечен.

— Ну что ж, надеюсь, что так оно и будет. А вот и Сергей. Привет! Ну и вид!

— Добрый день. Это уже хорошо — вы бы

на меня вчера посмотрели. А вы уже закончили?

— В принципе, да. Дима тебе все расскажет. Кстати, Дима, как твой друг играет в вашем составе?

— С ролью ритм-гитариста, Сережа справляется, а вот в соло и особенно в импровизации еще не очень...

— Ничего, это дело наживное. На мой взгляд, наиболее рациональный путь к импровизации — через освоение аккомпанемента, чем мы с ним и занимались.

— Да, здесь он преуспел, иногда даже мне кое-что подсказывает.

— Немудрено. Ведь он, хоть и недолго, но очень активно занимался. Вот и результаты. Однако не следует останавливаться на достигнутом, ведь гитара — неисчерпаема.

К сожалению, в наших беседах мы коснулись лишь того «техминимума», который необходим всем желающим научиться аккомпанировать на гитаре. Если же вы хотите стать настоящими гитаристами, нельзя замыкаться в рамках одной эстрадной музыки. Нужно познакомиться с приемами классического и джазового стилей, самостоятельно (это, на мой взгляд, вам уже под силу) проработать более серьезные пособия, изучать обширный нотный репертуар для гитары.

А пока все то, что мы разобрали, необходимо закрепить практической игрой в ансамбле.

Учитесь слушать партнеров и приспосабливаться к стилю исполнителя, осваивайте приемы аранжировки и многое другое, что дает коллективное музицирование.

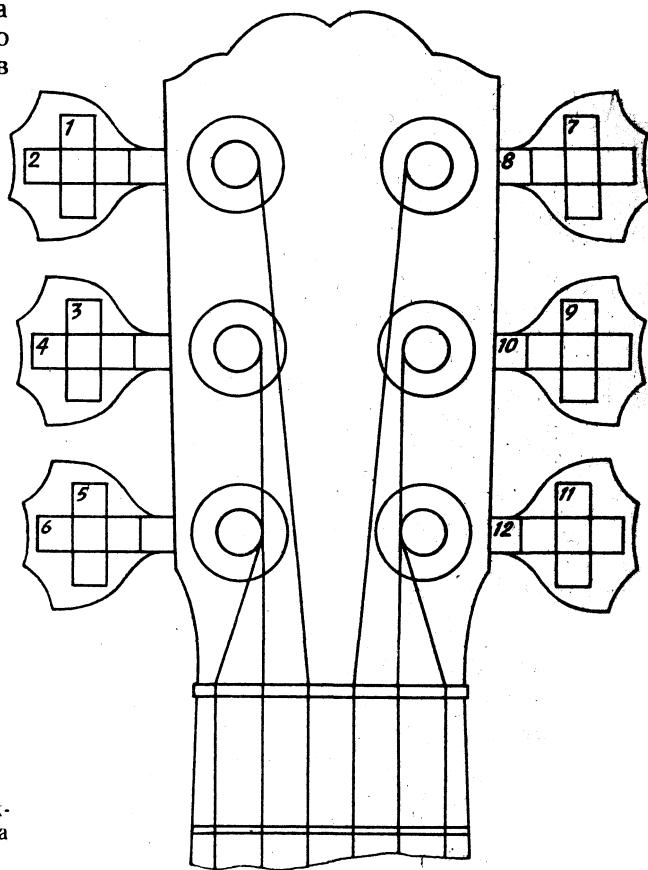
Очень рад, если мои уроки пошли вам на пользу. На прощание, по традиции, предлагаю вам дома еще раз проявить смекалку, решив несколько головоломок.

- Спасибо за науку.
- Всего вам доброго!



2. Изменяя в последующих словах по одной букве, преврати «гриф» в слово «дека».

3. КРОССВОРД



1. ГОЛОВОЛОМКА

Пользуясь ходом шахматного коня, прочитай от буквы «Г» в правом верхнем углу высказывание Марка Твена о музыке.

Р	З	Е	Ш	С	К	С	Г
Б	У	У	Ы	З	А	Т	И
У	Г	З	С	М	Л	Р	Т
Л	У	Ь	Ш	Ы	Н	М	О
Ё	М	Е	У	Л	А	Ь	У
К	С	У	Т	Е	К	В	Т
З	Щ	Н	З	Б	О	С	М
О	Ы	Е	Е	Т	У	У	Н

По горизонтали: 2. Название позиции на гитаре при игре в стиле рок. 4. Рок с элементами кантри. 6. Многократное повторение короткой фразы в солирующей или басовой партии. 8. Стиль современной поп-музыки. 10. Часть гитары. 12. Жанр музыки.

По вертикали: 1. Стиль современного джаза. 3. Обобщенное понятие массового развлекательного искусства. 5. Способ акцентирования инструментов ритмической группы. 7. Стиль современного джаза. 9. Сокращенное название ансамбля. 11. Основной звук аккорда.

Итак, ребята, наш разговор об аккомпанементе на шестиструнной гитаре заканчивается. Вы познакомились с его основами и в дальнейшем можете самостоятельно продолжить свои занятия. В этом вам помогут популярные мелодии разных лет, собранные в приложении.

ЖУРАВЛИ

Я. Френкель

Andante

ПЕСНЯ О ДРУГЕ

В. Высоцкий

Moderato

ЗЕЛЕННЫЕ ПОЛЯ ЛЕТОМ

Дж. Темкин, П. Вебстер

Moderato

МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ

М. Таривердиев

Moderato

Moderato

Larghetto

ГОЛУБАЯ ЛЮБОВЬ

А. Попп

Moderately slow

Fine

БАБЬЕ ЛЕТО

С. Вард, П. Лозито, Паллавичини, Кутуньо

Moderato

ЛЕДИ ЖАННА

М. Джаггер, К. Ринард

Slowly

G C D Am

D C# G# E7/G# Am D7/F#

МИШЕЛЬ

Д. Леннон, П. Маккартни

Moderato

A Dm7 G F#° E F#° E A Dm7 G F#° E A Dm7 C#sus C7 F E#sus E7 Am F Am(maj7) Am7 Am4 Dm E

A Dm7 G F# E Am C#sus C7 F E#sus Am(maj7) Am7 Am4

СНЕГ

А. Макаревич

Moderato

A A7/G F# Hm E7 C#7 Dmaj7 Hm7 C#m7 F#7 Dmaj7 Hm7 Hm/A

E7 E7# A A/G F# Hm Hm/A E7 C#7 Dmaj7 Hm7 C#m7 F#7 Dmaj7 Hm7 Hm/A E7 E7#

инструментальное соло

A A/G F# Hm Hm/A E7 C#7 Dmaj7 E Hm7 F#7 E7# II C#7

НЕ ОТРЕКАЮТСЯ, ЛЮБЯ

М. Минков

Andante

Fm C/E E1° B/D Bm/D# Fm/C C7 F7 Bm Fm/C C7 Fm

ВЧЕРА

Д. Леннон, П. Маккартни

Moderato

F Em7 A7 Dm Dm/C B C7 F C/E Dm G B F A11 A7 Dm C B Dm/A Gm C F A11 A7 Dm C B Dm/A Gm C F

Fine

F Em7 A7 Dm Dm/C B C7 C/E G A11 Dm/A Gm C

ТОЛЬКО ТЫ

Б. Рэм, Э. Рэнд

Moderato

Chords: G⁺, H⁺, Em⁷, Dm⁷, G⁺, C⁺, D⁷, G⁺, H⁺, Em⁷, A⁺, Am⁷, D⁷, G⁺, H⁺, Em⁷, Dm⁷, G⁺, C⁺, Cm, G⁺, E⁷, A⁷, D⁷, G⁺, D⁷, G⁺

III C₆, VII H₇, VII Em⁷, III C₆, III D₇, VII Am⁷, III Cm, III G₇, VII Dm⁷, VII E₇

ПРИТЯЖЕНЬЕ ЗЕМЛИ

Д. Тухманов

Moderato

Chords: G, Cm, F, G⁺, Cm, G⁺, Cm, G, Cm, G⁺, Cm, G⁺, Cm, Ab, Fm, G⁺, Cm, Cm

РЕЗИНОВЫЙ ЕЖИК

С. НИКИТИН

Allegretto

Chords: D⁺, Gm, Ab, D⁺, Gm, G⁺, Gm, D⁺, Gm, G⁺

Chords: C⁺, F, B, F, B, Ab, Am^{7b9}, D⁷, D⁷, Gm, F⁷, B, B⁺, Eb, G⁺, C⁺, F⁷, B, Ab, D⁺, Gm

АЛЕКСАНДРИНА

В. Мулявин

Moderato

Chords: C (Dm), G/H, Am, E/G₉, F, C/E, Dm⁷, Gms, G⁺, C⁺ (Dm), Gms, Dm⁷, G⁺, C, E⁷, A⁷, Dm, G⁺, Dm⁷, G⁺, Dm⁷, G⁺, G⁺, Dm⁷, G⁺, C, G⁺, C

БУДУ ЖДАТЬ ТЕБЯ

Из кинофильма „Шербурские зонтики“

М. Легран

Moderato

Chords: Cm, Fm, B⁺, Ebmaj⁷, Dm^{7b9}, G⁺, Cm, Fm, Cm/G, Dm^{7b9}, G⁺, Cm, Fm⁷, B⁺, Ebmaj⁷, Abmaj⁷, Dm^{7b9}, G⁺, Cm, Dm^{7b9}, G⁺, G⁺ rit., a tempo, Dm, Gm, Cm

ВОЛШЕБНИК-НЕДОУЧКА

А. Зацепин

ЧУВСТВО

М. Альберт

ПРОЩАЛЬНЫЙ ВАЛЬС

Д. Рид

Moderato

ЛЮБОВЬ НАСТАЛА

Р. Паулс

Moderato

КАК В ПОСЛЕДНИЙ РАЗ

Г. Гладков

Moderato

ОТВЕТЫ

к кроссвордам, головоломкам, загадкам

Беседа «ОБОЗНАЧЕНИЯ»

1. Арфа — фагот, рондо — домра, бурре — регистр, фасоль — сольфеджио.
2. Фамилия. Миссисипи.
3. Дассен.
4. Горизонталь «Строй гитары»:
 1. Мизинец. 2. Ситар. 3. Сольфеджио. 4. Регтайм. 5. Ляпсус. 6. Минута.

Беседа «АККОРДЫ В ПЕРВОЙ ПОЗИЦИИ»

Кроссворд «Знаешь ли ты устройство гитары»

- По горизонтали: 1. Дека. 2. Гриф. 3. Подставка. 4. Порожек. 5. Розетка. 6. Обечайка. 7. Лад.
По вертикали: 2. Гитара. 8. Струна. 9. Стрела. 11. Медиатор. 11. Кольца. 12. Головка. 13. Голосник.

Шифровка «Знаешь ли ты расположение нот на грифе гитары»: «На гитаре для буйвола не играют».

Горизонталь «Инструменты — предшественники гитары»

1. Лира. 2. Лютня. 3. Теорба. 4. Кифара. 5. Виуэла.

Шутка-загадка

Букв в названии.

Письмо третье

Горизонталь «Ступени лада»

- V. Доминанта. III. Медианта. IV. Субдоминанта. VI. Субмедианта.

Беседа «НОВЫЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ»

1. A7, F, C, E7; 2. Dm, F, H7, C; 3. Dm, F; 4. Am, A7, F; 5. Dm — E7, H7 — E7, G7 — C; 6. C — E7, F — E7.

Беседа «О РИТМИЧЕСКИХ РИСУНКАХ ПАРТИИ АККОМПАНЕМЕНТА»

В уравнении x равен 5. Ошибка в сокращении на 0.

Беседа «О СЛОЖНЫХ РАЗМЕРАХ»

- 4, 3, 4, 4, 4, 3, 3, 8
- 8 4 4 8 8 4 4 8

Беседа «ОБ ИНТЕРВАЛАХ»

Горизонталь «Интервал»

1. Септима. 2. Секунда. 3. Секста. 4. Терция. 5. Кварта. 6. Квинта. 7. Прима. 8. Октава.

Беседа «КАК «УСТРОЕНА» ПЕСНЯ»

1. Дунаевский. «Марш веселых ребят».
2. Шахматная задача:

1. Ka3 — b1 2. Kpd2 — d1 3. Фа5 — e1 4. Ла6 — a1
5. Cg5 — C1 6. Ke2 — g1 7. Cc4 — f1 8. Lh8 — h1

Композитор Тухманов.

Беседа «ОТ БЛЮЗА К БИТ-МУЗЫКЕ»

1. гриф-граф-граб-краб-кран-крон-урон-урок-урук-крюк-каюр-кафр-кафе-каре-кара-капа-лапа-лама-рама-рана-рапа-репа-река-дека (вариант: кара-кора-коса-роса-рота-рута-рука-река-дека).

2. Кроссворд

- По горизонтали: 2. Бокс. 4. Фолк. 6. Рифф. 8. Соул. 10. Гриф. 12. Джаз.
По вертикали: 1. Рок. 3. Поп. 5. Бит. 7. Кул. 9. ВИА. 11. Бас.

3. Головоломка

«Грустно слушать музыку без слов, но еще грустнее слушать музыку без музыки».

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3	О стандартной аппликатуры	39
Разговор с отцом	3	О ритмических рисунках партии аккомпанемента	42
Знакомство с сыном	4	О сложных размерах	47
Обозначения	10	Об интервалах	52
Аккорды в первой позиции	12	Письмо восьмое (аккорды, их строение и обозначения)	55
О последовательностях аккордов	17	Как «устроена» песня	62
Письмо первое	20	О взаимодействии аккордов	66
Письмо второе (о некоторых особенностях игры на гитаре)	20	О сложных аккордах	72
Письмо третье (о ладах и тональностях)	21	Как анализировать мелодию песни	79
Письмо четвертое	23	Как подбирать аккомпанемент по слуху	82
Письмо пятое (об исполнительских приемах)	23	Как усложнить аккомпанемент	90
Письмо шестое	28	О блюзе	95
Письмо седьмое (об использовании аккордовых схем)	29	От блюза к бит-музыке	101
Новые последовательности	30	Нотное приложение	106
О линии баса	32	Ответы к кроссвордам, головоломкам, загадкам	111

Манилов В. А.

Учись аккомпанировать на гитаре. — К.: Муз. Україна, 1983—112 с.

В книге подаются основные сведения по нотной грамоте и игре на шестиструнной гитаре. Приводятся типичные аккордовые последовательности, используемые в аккомпанементе к песням разных жанров и стилей. На конкретных примерах рассматриваются основные закономерности построения сопровождения по слуху. Пособие написано в форме беседы-диалога учителя и ученика. Учебный материал дополнен рисунками, различными текстами, кроссвордами, головоломками, загадками и др. Рассчитано на самый широкий круг юношества, учащихся музыкальных и общеобразовательных школ, воспитанников музыкальных студий, участников кружков художественной самодеятельности.

ЗОЛОТАЯ СВАДЬБА

Слова Ильи РЕЗНИКА

Музыка Раймонда ПАУЛСА

ЛЕГКО $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ Bm Ebm

F^7 1. Bm 2. Bm

Ab F^7 Bm Ab

Празд_ник, праздник празднуем семьей, праздник, праздник
 Db F Bm Gb

свадьбы золо_той! Горько! Горь_ко! -- Ве_се_ло кричат
 Bm/F F^7 Bm ПРИПЕВ: Ebm

сорок правнуков и двадцать пять внучат. Бабушка рядыш_ком
 F^7 Bm Ebm ком

с де_душкой столько лет, столько лет вместе.
 Bm Ebm 1. F^7

Ба_бушка рядышком с дедушкой дру_жно поют э_ту
 Bm $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ F^7 Bm $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

песню. / сно_ва жених и не_вес_та! *Fine*

**Праздник, праздник празднуем семьей!
Праздник, праздник свадьбы золотой!
Горько! Горько! — весело кричат
Сорок правнуков и двадцать пять внучат.**

Припев:

**Бабушка рядышком с дедушкой
Столько лет, столько лет вместе!
Бабушка рядышком с дедушкой
Дружно поют эту песню.
Бабушка рядышком с дедушкой
Дружно поют эту песню.
Бабушка рядышком с дедушкой
Снова жених и невеста!**

**В эту пару с детства влюблены
Мамы, папы и, конечно, мы!
Очень сильный дедушка танцор,
Ну, а бабушка поет, как сводный хор!**

Припев.

**В праздник, в праздник свадьбы золотой
Им желаем жизни молодой!
Поднимаем кружки высоко
И за них мы выпьем... парное молоко!**