

Рок-гитара

ДЛЯ
"ЧАЙНИКОВ"™

Rock Guitar

FOR DUMMIES®

by Jon Chappel



WILEY

Wiley Publishing, Inc.

Рок-гитара

ДЛЯ

"ЧАЙНИКОВ"™

Джон Чаппел

 **ДУАЛЕДИЦИЯ**

Москва ♦ Санкт-Петербург ♦ Киев

2008

ББК (Щ)85.315.3

Ч-19

УДК 78.022

Компьютерное издательство "Диалектика"

Главный редактор С.Н. Тригуб

Зав. редакцией В.Р. Гинзбург

Перевод с английского и редакция А.А. Чекатова, А.В. Ковалевского

По общим вопросам обращайтесь в издательство "Диалектика" по адресу:
info@dialektika.com, <http://www.dialektika.com>

Чаппел, Джон.

Ч-19 Рок-гитара для "чайников". : Пер. с англ. — М. : Издательский дом "Вильямс", 2008. — 368 с. : ил. — Парал. тит. англ.

ISBN 978-5-8459-0767-7 (рус.)

Быть рок-гитаристом — что может быть круче? Ведь это и искусство, и страсть, и драйв... Это целая жизнь! Из рок-гитары можно извлечь мощный рев аккордов и пронзительные по выразительности мелодии — ни один другой музыкальный инструмент не обладает такой широкой звуковой палитрой. Независимо от того, каким направлением рока вы живете, книга *Рок-гитара для "чайников"* поможет вам научиться выражать свои чувства, извлекая звуки из той электрогитары, которую вы держите в руках. Если вы новичок, то с ее помощью сможете быстро освоить базовую технику игры, не погружаясь в дебри музыкальной теории; если вы уже умеете играть на рок-гитаре, то наверняка эта книга поможет вам повысить свое исполнительское мастерство. В книге рассмотрены следующие темы: основные сведения о конструкции и принципах работы электрогитары и усилителей; выбор гитары и усилителя и уход за ними; постановка правой и левой руки и приемы исполнения; игра на рок-гитаре в разных стилях; риффы и их исполнение; краткая история рок-гитары; советы по приобретению необходимых аксессуаров — и многое другое. К книге прилагается компакт-диск с записями всех рассмотренных в ней примеров.

Итак, если вас уже не устраивают песни у костра и вам хочется узнать, что такое настоящий драйв, эта книга поможет вам стать выдающимся гитаристом. К тому же это отличное дополнение к книге *Гитара для "чайников"*.

Книга рассчитана на широкую читательскую аудиторию любого возраста.

ББК (Щ)85.315.3

Все названия программных продуктов являются зарегистрированными торговыми марками соответствующих фирм.

Никакая часть настоящего издания ни в каких целях не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, будь то электронные или механические, включая фотокопирование и запись на магнитный носитель, если на это нет письменного разрешения издательства JOHN WILEY & Sons, Inc.

Copyright © 2008 by Dialektika Computer Publishing.

Original English language edition Copyright © 2001 by Hungry Minds, Inc.

All rights reserved including the right of reproduction in whole or in part in any form. This translation is published by arrangement with Wiley Publishing, Inc.

ISBN 978-5-8459-0767-7 (рус.)

ISBN 0-7645-5356-9 (англ.)

© Компьютерное изд-во "Диалектика", 2008,
перевод, оформление, макетирование

© Hungry Minds, Inc., 2001

Оглавление

Введение	21
Часть I. Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла	27
Глава 1. Прошу любить и жаловать: рок-гитара	29
Глава 2. Возьмите ее в руки	47
Глава 3. Верный спутник: усилитель	61
Часть II. Основы игры на рок-гитаре	85
Глава 4. Левая рука: аккорды	87
Глава 5. Техника игры правой рукой на ритм-гитаре	103
Глава 6. Основы игры на соло-гитаре	125
Глава 7. Мастерство риффа	147
Часть III. Идем дальше: настоящий рок-н-ролл	159
Глава 8. Игра в верхней части грифа	161
Глава 9. Оживим исполнение: когда поет гитарист	179
Часть IV. Освоение основных стилей рок-музыки	191
Глава 10. Рок-н-ролл: вспомним, как все начиналось	193
Глава 11. Золотой век классического рока	209
Глава 12. Хэви-метал	233
Глава 13. Прогрессивный рок и джаз-рок	249
Часть V. Повседневные заботы	269
Глава 14. Предел мечтаний: весь комплект в сборе	271
Глава 15. Немыслимые звуки: эффекты	287
Глава 16. Уход за электрогитарой	309
Часть VI. Великолепные десятки	331
Глава 17. 10 выдающихся рок-гитаристов	333
Глава 18. 10 уникальных рок-альбомов	337
Глава 19. 10 легендарных рок-гитар	341
Приложение. Использование компакт-диска	345
Предметный указатель	353

Содержание

Предисловие	20
Введение	21
Часть I. Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла	27
Глава 1. Прошу любить и жаловать: рок-гитара	29
Чем рок-гитара отличается от акустической...	
(нет, не только громкостью!)	30
Окраска, или тембр звука	31
Сигнал	31
Искажение и задержка	32
Ах да, и громкость тоже...	33
Это стоит послушать	33
Основы основ: неразлучная троица	34
Электрогитара	35
Усилитель	39
Эффекты	41
Немного о том, как образуется звук электрогитары	42
Вибрация струн и высота звука	42
Натяжение и длина	42
Руки	43
Звукосниматели и усилители	44
Гитарные аксессуары	44
Медиаторы	45
Плечевые ремни	45
Кабели	46
Камертоны	46
Глава 2. Возьмите ее в руки	47
Держи ее крепче, парень	47
Позиция для игры сидя	48
Позиция для игры стоя	49
Постановка левой руки	50
Техника прижатия струн	50
Необходимое усилие	51
Постановка правой руки и извлечение звука	51
Игра медиатором	52
Игра пальцами	53
На настройку становись: электронные камертоны	54

Что такое электронный камертон	54
Как он работает	54
Запись музыки: ничего страшного	55
Чтение аппликатурных сеток	56
Чтение ритмических рисунков	57
Чтение табулатур	58
Ближе к делу: берем аккорд	58
Взятие аккорда левой рукой	59
Извлечение звука правой рукой	59
Глава 3. Верный спутник: усилитель	61
Принципы работы усилителя	62
Пройдемся по сигнальной цепи	62
Предусилитель	63
Управление тоном	64
Эффекты	64
Усилитель мощности	65
Краткая экскурсия по усилителю	66
Собирая все вместе: корпус	66
Все под контролем: панель управления	67
Входные разъемы каналов	67
Органы управления предусилителем и усилителем мощности	68
Регулятор уровня канала Gain (Drive)	68
Регулятор уровня основного сигнала Volume (Master volume)	69
Переключатель повышенного выходного уровня Boost	69
Органы управления тоном (эквалайзер)	69
Регулятор Bass	70
Регулятор Middle (Midrange)	70
Регулятор Treble	70
Регулятор Presence	70
Переключатель Bright	70
Встроенные эффекты усилителя	70
Регулятор Reverb	71
Регулятор Tremolo	71
Регуляторы эффекта Chorus	72
Добро пожаловать на выход!	72
Выход динамиков (Speaker)	72
Выход наушников (Headphone)	73
Прямой выход (Direct)	73
Посыл/возврат петли эффектов	73
Вход усилителя мощности	74
Остальные выходы	74

Да будет звук: динамики	75
Подключение усилителя	76
Безопасность — прежде всего	76
Делай раз, делай два: шесть операций подключения и отключения	76
Настройка звука	78
Настройка регуляторов	78
Чистый звук	79
Перегруженный звук	79
Переключение каналов	80
Как быть, если у вас нет усилителя	81
Подключение к домашнему стереоприемнику или магнитофону	81
Портативные усилители для наушников	82
Несколько слов в заключение	83
Часть II. Основы игры на рок-гитаре	85
Глава 4. Левая рука: аккорды	87
Ща начнем лабать аккорды	87
Игра аккордами в открытой позиции	88
Добавим мощности: универсальные аккорды	90
Едем вверх по грифу: универсальные аккорды в позициях	91
Добавьте мощности	92
Возьмемся за баррэ	93
Немного о технике баррэ	94
Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда ми мажор	95
Исполнение аккордов в аппликатуре ми мажора в позициях	96
Баррэ в аппликатурах Em, E7, Em7 и E7sus	96
Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда ля мажор	99
Исполнение аккордов в аппликатуре ля мажора в позициях	101
Баррэ в аппликатурах Am, A7, Am7, A7sus и Amaj7	101
Глава 5. Техника игры правой рукой на ритм-гитаре	103
Звукоизвлечение аккордов	103
Звукоизвлечение нисходящим ударом	104
Звукоизвлечение восьмыми нотами	104
Запись музыки с использованием восьмых нот	105
Звукоизвлечение восходящим ударом	105
Чередование нисходящих и восходящих ударов	106
Комбинированный пример	107
Звукоизвлечение шестнадцатыми нотами	107
Запись музыки с использованием шестнадцатых нот	108
Звукоизвлечение в шаффл-ритме	108
Исполнение аккордов и отдельных нот	110

Техника “бас-аккорд”	110
Чередование баса и аккорда	110
Модифицированная линия баса	111
То споткнемся, то запнемся: синкопированный ритм	112
Обозначение синкопы: точки и лиги	112
Исполнение синкопированных ритмов	113
Дайте левой руке отдохнуть	115
Глушение струн левой рукой	115
Использование мьюта для синкопизации	115
Угнетающая правая рука	116
Глушение струн правой рукой	116
Аккорды — на выход: синхронные движения левой и правой рукой	117
Разомнем пальцы	118
Краткий обзор ритмических рисунков	120
Простой бит	121
Половинный бит	121
Счетверенный бит	122
Галоп хэви-метал	122
Регги	123
Триольный ритм	123
Глава 6. Основы игры на соло-гитаре	125
Примерим майку лидера	125
Несколько слов о медиаторе	127
Проблема атаки	128
Звукоизвлечение нисходящим и восходящим ударами при игре на соло-гитаре	128
Игра отдельными нотами	128
Техника игры отдельными нотами	129
Чередующееся звукоизвлечение	131
Исполнение мелодий при переходе со струны на струну	131
Гаммы	132
Исполнение мажорных гамм	132
Минорная гамма	133
Скачки	134
Комбинирование гамм и скачков	134
Начнем с низов: мелодии на басовых струнах	134
Взбираясь все выше: мелодии на тонких струнах	135
Игра в позициях	136
Открытая позиция	136
Позиции	137
Играем риффы в нижнем регистре	138

Упростим себе жизнь: пентатоническая гамма	139
Три способа исполнения мелодий, основанных на пентатонической гамме	140
Пентатоника в мажоре	141
Пентатоника в миноре	142
Пентатоника в блюзе	142
Техника импровизации в сольных партиях	144
Несколько слов в заключение	145
Глава 7. Мастерство риффа	147
Основные риффы	148
Риффы целыми и половинными нотами	148
Риффы восьмыми и четвертными нотами	148
Риффы шестнадцатыми нотами	151
Синкопизация восьмыми нотами	152
Две ноты лучше, чем одна: игра дабл-стопами	154
Объединение однонотных риффов и аккордов	155
Выбор собственного стиля	157
Часть III. Идем дальше: настоящий рок-н-ролл	159
Глава 8. Игра в верхней части грифа	161
За границей открытой позиции: поднимаемся вверх по грифу	162
Вперед и выше	162
По пути поиграем дабл-стопами	163
Исполнение сольных партий в позициях	164
Игра в позициях	165
Определение позиций	165
Твердая позиция	166
Исполнение пентатонических гамм в позициях	167
Базовая позиция	167
Взбираемся выше от базовой позиции	168
Опускаемся вниз от базовой позиции	168
Переходы между позициями	169
Изменение позиции	169
Слайд, рич и джамп	170
По широте или по долготе	170
Расположение на грифе пяти позиций для исполнения пентатонической гаммы	171
Исполнение мотивов в разных позициях	173
Плывем по волнам мотива	173
Из бездны ввысь	174
Методика выбора позиции	174

Связь тональности с позицией	175
Позиции тональности соль мажор	175
Позиции тональности фа мажор	175
Позиции тональности фа минор	176
Соответствие позиций тональностям	176
Переход от теории к практике	178
Глава 9. Оживим исполнение: когда поет гитара	179
Едем вверх по грифу на хаммере	179
Пуляем вниз по грифу пуллами	181
Проедемся на слайде	182
Бэнды у власти: нужно быть гибче	183
Бэнд с возвратом	184
Пребэнд	185
Вибрато вашей души	186
Добавим изюминку флажолета	187
Поработаем рычагом	188
Собирая все вместе	189
Часть IV. Освоение основных стилей рок-музыки	191
Глава 10. Рок-н-ролл: вспомним, как все начиналось	193
Звон гитары серебристый	194
Посланец ритм-энд-блюза: Бо Дидли	194
Рок с техасским акцентом: Бадди Холли	195
На сцену выходит “ду-оп”	196
I-vi-ii-V: триольный ритм 12/8	197
I-vi-IV-V: бэк-бит	197
I-vi-ii-V: шаффл-ритм	198
Дитя кантри и блюза: рокабилли	199
Рождение рок-н-ролла: Чак Берри	201
По волнам серфа	204
Британцы, британцы идут!	205
Beatles: <i>I Saw Her Standing There</i>	206
Мелодические риффы а-ля Beatles	207
Комбинированные риффы на басовых и тонких струнах	207
Глава 11. Золотой век классического рока	209
Исполнение усложненных риффов и ритмических фигур	209
Риффовая ритмическая фигура	210
Аккордовая ритмическая фигура	211
Изучаем классиков: классический рок	212
Британское нашествие	213

Пит Тауншенд	213
Кейт Ричардс	215
Блюзовая контратака	216
Эрик Клептон	217
Джими Хендрикс	219
Джимми Пейдж	220
Латина-рок: Карлос Сантана	221
Южный рок	223
Allman Brothers	223
Lynyrd Skynyrd	225
ZZ Top	225
Возвращение блюзовых мотивов: Стиви Рэй Вон	227
Неоклассический рок: Aerosmith	228
Сплав кантри и рока: Eagles	229
U2 и Эдж: эпические текстуры	231
Глава 12. Хэви-метал	233
Появление металла	233
Зубодробительные риффы Black Sabbath	234
Барокко Ричи Блэкмора	235
Отливка рок-звезд: эра арена-рока	236
KISS	236
Радиориффы группы Boston	238
Звуковая революция Эдди ван Халена	239
AC/DC	240
Нашествие евро-метал	240
Хиты хэви-метал 80-х	241
Металлическая атака Рэнди Роудза	242
Неоклассика хэви-метал: Ингви Мальмстин	242
Забойные риффы Metallica	244
Металл нового тысячелетия	245
Pantera	245
Alice in Chains	246
Korn	246
Глава 13. Прогрессивный рок и джаз-рок	249
Первая волна прогрессивного рока	249
Просто скажите "Yes": эклектика Стива Хау	249
Спектральная гитара Genesis	251
Долгий путь Роберта Фриппа	252
Космические блюзы Pink Floyd	253
Акустический арт-рок: Emerson, Lake & Palmer	255
Слияние двух стилей: прогрессивный рок соединяется с хэви-метал	256

В свете рампы: Rush	256
Риффы Jethro Tull	256
Удар джаз-роком по чартам	258
Элегантный джаз-поп Steely Dan	258
Задушевный джаз Джорджа Бенсона	259
Сложный джаз-поп Пата Метени	260
Рок-монстр Стив Люкатор	262
Легенды фьюжн джаз-рока	263
Чистая виртуозность: Джон Маклафлин и Эл Ди Меола	264
Возвращение джаза: Джефф Бек	265
Часть V. Повседневные заботы	269
Глава 14. Предел мечтаний: весь комплект в сборе	271
Все, что необходимо знать о гитаре	271
Проверка корпуса	273
Типы корпусов	273
Вырезы	273
Масса и балансировка	274
Проверка грифа	274
Параметры грифа	274
Привинченный, вклеенный или сквозной гриф?	275
Механика	276
Подставки	276
Верхний порожек и колковый механизм	276
Проверка звукоснимателей и электроники	277
Основные сведения о звукоснимателях	277
Конфигурация звукоснимателей	279
Типовые органы управления и специальная электроника	280
Гитары необычной конструкции	280
Выбор “идеального спутника жизни” для вашей гитары	281
Конструктивное исполнение усилителей	282
Основные параметры усилителя	284
Собирая все вместе	285
Глава 15. Немыслимые звуки: эффекты	287
Классификация эффектов	287
Конструктивное выполнение эффектов	288
Напольные переключатели	288
Напольные многофункциональные модули эффектов	289
Стоечные процессоры эффектов	289
Встроенные эффекты	289
Немного терминологии	290

Гейновые эффекты: овердрайв, дисторшн и фузз	290
Овердрайв	291
Дисторшн	292
Фузз	292
Динамические гейновые эффекты	293
Компрессоры	293
Гейты	295
Игра на слух: тоновые эффекты	295
Эквалайзеры	295
Графический эквалайзер	296
Фильтры	297
Вау-вау	297
Авто-вау	298
Между двумя мирами: эффекты, влияющие на громкость	298
Педаль громкости	298
Трель	299
Все течет, все меняется: модуляционные эффекты	299
Хорус	300
Фленджер	300
Сдвиг фазы (фейзер)	301
Вращающиеся динамики (Лесли)	302
Сдвиг высоты и делитель октавы	302
Заполним звуком зал: эмулирующие эффекты	303
Задержка (эхо)	303
Ревербератор	305
Пружинный ревербератор	305
Цифровые ревербераторы	305
Создание сигнальной цепи	306
Упорядочивание эффектов: приборный щит	307
Глава 16. Уход за электрогитарой	309
Рабочий инструментарий гитариста	309
Основные инструменты	310
Инструменты профессионала	311
Замена струн	312
Как правильно выбрать струны	313
Удаление старых струн	314
Каков тип подставки у вашей гитары?	314
Каков тип колковой механики у вашей гитары?	316
Установка новых струн	316
Вставка струны в струнодержатель	316
Натягивание струны	318

Чистка гитары	320
Струны	320
Корпус, лицевая сторона грифа и гитарная механика	320
Порожки	320
Электроника	321
Очистка потенциометров	321
Очистка переключателей и разъемов	321
Оптимизация звучания гитары: наладка	322
Тревожные признаки	322
Интонация	322
Ход струны	323
Анкерный стержень	324
Натяжение пружин подставки	325
Исправление простейших проблем электропроводки	326
Выходной разъем	326
Потенциометры, звукосниматели и переключатели	326
Ремонт усилителей и эффектов	326
Замена предохранителей	327
Очистка и замена ламп	327
Громкоговорители	327
Руководство по устранению проблем	328
Хранение гитары	329
Часть VI. Великолепные десятки	331
Глава 17. 10 выдающихся рок-гитаристов	333
Чак Берри	333
Эрик Клэптон	333
Джими Хендрикс	334
Джефф Бек	334
Джимми Пейдж	334
Эдди ван Хален	334
Стиви Рэй Вон	335
Эрик Джонсон	335
Стив Вай	335
Курт Кобейн	335
Глава 18. 10 уникальных рок-альбомов	337
The Beatles, <i>Rubber Soul</i> (1965)	337
Джими Хендрикс, <i>Are You Experienced?</i> (1967)	338
Led Zeppelin, <i>Led Zeppelin II</i> (1969)	338
The Who, <i>Who's Next?</i> (1971)	338

The Rolling Stones, <i>Exile On Main Street</i> (1972)	338
Джефф Бек, <i>Blow by Blow</i> (1975)	339
Эдди ван Хален, <i>Van Halen</i> (1978)	339
Джо Сатриани, <i>Surfing with the Alien</i> (1987)	339
Metallica, <i>Metallica</i> (1991)	339
Korn, <i>Issues</i> (1999)	340
Глава 19. 10 легендарных рок-гитар	341
Fender Telecaster	341
Gibson Les Paul	341
Fender Stratocaster	342
Gibson ES	342
Gibson Flying V	342
Mosrite Ventures Model	343
Rickenbacker 360/12	343
Ibanez Iceman	343
“Super Strat”	343
Paul Reed Smith	344
Приложение. Использование компакт-диска	345
Связь текста с файлами на компакт-диске	345
Отсчет ритма	345
Разделение по каналам	345
Описание музыкальных файлов на компакт-диске	346
Предметный указатель	353

Об авторе

Джон Чаппел — композитор, писатель и гитарист. Его серьезная музыкальная карьера началась в Университете Карнеги-Мэлон, где под руководством гитариста Карлоса Барбоса-Лимы (Carlos Barbos-Lima) он освоил множество различных исполнительских стилей, занимался переложением музыки для гитары и аранжировкой. Степень магистра по музыкальной композиции Чаппел получил в Университете ДеПол.

Джон работал главным редактором журнала *Guitar Magazine* и его Internet-версии *Guitar Online*, техническим редактором журнала *Guitar Shop Magazine* и музыкальным критиком журнала для любителей классической гитары *Guitarra*. Он неоднократно выступал и записывал композиции с такими исполнителями, как Пэт Бенатар (Pat Benatar), Джуди Коллинз (Judy Collins), Грэхем Неш (Graham Nash) и Роберт Крей (Robert Cray), а также создал множество музыкальных произведений для фильмов и телевизионных сериалов. Среди последних можно отметить такие работы, как *Northern Exposure*; “Уокер, техасский рейнджер” (*Walker, Texas Ranger*); *All My Children*, а также документальный фильм *Bleeding Hearts*, снятый танцовщиком Грегори Хайнзом (Gregory Hines).

В 1991 году Джон занял должность помощника музыкального директора компании Cherry Lane Music, в которой он занимается аранжировкой и редактированием нотной записи известных исполнителей. За время своей музыкальной карьеры он написал 20 методических пособий, совокупный тираж которых составил свыше 500 000 экземпляров, Чаппел — автор книг *Guitar* для “чайников” (*Guitar For Dummies*), *Blues Rock Riffs for Guitar* и *The Recording Guitarist — A Guide for Home and Studio*. Он публиковал свои произведения в таких периодических изданиях, как *New York Times*, *Spin*, *MacWorld* и многих других. В настоящее время Джон является издателем Internet-проекта Music Player Network и живет в Нью-Йорке со своей женой и четырьмя рок-н-рольными детишками.

Посвящение

Мэри —
Ты мой Север, мой Запад,
Мой Восток и мой Юг;
Моих будней заботы,
Мой воскресный досуг.

Благодарности

Для того чтобы написать эту книгу, автору пришлось пройти длинный путь, на котором он повстречал множество людей, оказывавших усталому путнику помощь: одни подсказывали дорогу, другие оказывали ему гостеприимство, третьи проявляли щедрость и великодушие. Поэтому автор хотел бы воспользоваться удобным случаем и поблагодарить хотя бы некоторых из них.

Особая благодарность редактору проекта Линде Брандон (Linda Brandon), которая не только поддерживала автора мудрыми мыслями, профессиональными советами и хорошим настроением, но и проявила небывалую храбрость и редкое самообладание перед лицом такой серьезной угрозы, как срыв всех сроков.

Отдельная благодарность “мозговому центру” — признанным экспертам, поддерживавшим автора своей тактичной мудростью и невероятным терпением, благодаря которым он сумел сформулировать свои достаточно нечеткие мысли и изложить их на бумаге. Этих замечательных людей зовут Кори Долтон (Corey Dalton), Джефф Джекобсон (Jeff Jacobson), Рич Малуф (Rich Maloof), Эмиль Менаше (Emile Menasche) и Пит Праун (Pete Prown).

Попутно автор хотел бы выразить признательность и своим помощникам Войтеку и Кристине Рынчак из компании WR Music Service — за их прекрасную и элегантную подготовку нот к печати; Мариам Лоренцен (Mariam Lorentzen) — за ее профессиональные фотоснимки и советы; Мэту и Нэду Брюстерам из музыкального магазина в Нью-Йорке — за все оборудование, которое представлено на фотографиях в этой книге.

Автор также искренне благодарит сотрудников компании Hungry Minds за их веру в успех этого проекта: Кэти Небенхаус (Kathy Nebenhaus) и Трейси Боггьер (Tracy Boggier). Они всегда были рядом и ни разу не дрогнули (во всяком случае, в присутствии автора) по мере того, как проект все разрастался и разрастался.

И наконец, спасибо всем тем, кто имеет непосредственное отношение к выходу этой книги независимо от того, знают ли они об этом или нет. Так или иначе, но все вы являетесь ее соавторами: Крейг Андертон (Craig Anderton), Ник Боукот (Nick Bowcott) и Лэсли Баттонау (Leslie Buttonow) из компании Korg USA; Тара Каллахан (Tara Callahan) и Келли Уилки (Kellie Wilkie) из компании Roland Corp. US; Эддисон Чаппел (Addison Chappel) и Дэвид Чаппел (David Chappel), мои братья, которые, как и я, играют на гитаре; Дженифер, Кэйти, Лорен и Райан Чаппел, мои дети; Робби Клайн (Robbie Clyne) из компании Neilson/Clyne; Фил Санчез (Phil Sanchez) из компании TASCAM; Джей Си Коста (JC Costa); Расти Катчин (Rusty Cutchin); Стив Де Фуриа (Steve De Furia) и Тим Годвин (Tim Godwin) из компании Line 6; Дойл Дайкс (Doyle Dykes); Энди Эллис (Andy Ellis); Пол Галло (Paul Gallo); Крис Джентри (Chris Gentry); Рори Гордон (Rory Gordon); Майк Макги (Mike McGee); Майкл Моленда (Michael Molenda); Майк Майерс (Mike Myers); Джил Пэррис (Gil Parris); Марк Филлипс (Mark Phillips); Марти Портер (Marty Porter); Марша Вдовин (Marsha Vdovin) из компании Steinberg; Аллен Уальд (Allen Wald); Том Уилсон (Tom Wilson); Алекс Райт (Alex Wright).

За запись компакт-диска особая благодарность тем производителям оборудования, которые поделились с автором своими технологиями и опытом: компании Line 6 — за ее студийный гитарный процессор эффектов POD Pro, обеспечивший потрясающее звучание гитары, эффектов и немалую долю вдохновения автора; компании Roland Corp. US — за настольную студию JS-5 JamStation, которая обеспечила безупречное звучание записей аккомпанемента; компании Steinberg — за программное обеспечение Cubase VST/32 и компании TASCAM — за цифровой пульт управления US-428, совместная работа которых помогла нам осуществить профессиональную и качественную цифровую запись.

Предисловие

В конце 1971 года моя школьная рок-группа достигла пика своей славы. Мы играли хиты Cream и Джими Хендрикса и пользовались неизменным успехом на местных танцплощадках. Втроем с басистом и ударником мы разучили *Wheels of Fire* и как раз продирались сквозь *Electric Ladyland*, когда Джими умер. Нам удалось побывать на концерте Led Zeppelin во время их первого турне по Соединенным Штатам, после чего я набрался смелости заявить, что играю не хуже, чем Джимми Пейдж.

Но однажды, когда я остался дома под предлогом простуды, чтобы на самом деле разучить только что вышедшую композицию *Stairway to Heaven*, моя наивная школьная самоуверенность впервые пошатнулась. То, что я услышал, уже нельзя было назвать обычным звучанием рок-гитары. Это были накладывавшиеся один на другой слои звучания электрической и акустической гитар, синтезаторов и Бог весть чего еще. И это было потрясающе. Блюзовое незаконнорожденное дитя Чака Берри сделало первый самостоятельный шаг — теперь для рока уже не было ничего невозможного.

Но тогда все только начиналось и, сидя в своей комнате с гитарой и стереопроектором, я не мог представить, что через пару десятков лет можно будет без труда найти детальное описание рок-музыки в книгах, журналах, видеокурсах, на компакт-дисках и даже в сети Internet, о существовании которой в те годы я даже не подозревал. Тогда я еще не мог предвидеть, что со временем обязательный репертуар рок-гитариста будет не менее обширным и сложным, чем репертуар классических гитаристов. И самое замечательное в том, что он постоянно расширяется и обогащается все новыми и новыми музыкальными находками.

Формат книг серии для “чайников” отлично подходит для представления многогранных возможностей рок-гитары — ее истории, людей, которые двигали эту историю, и изобретенных ими технических приемов. Книга *Рок-гитара “для чайников”* познакомит вас с ярким миром наиболее выдающихся музыкантов из всех, которые когда-либо касались шести струн, а также научит вас всему, что необходимо для самостоятельной игры в различных стилях рок-музыки. Джон Чаппел бережно относится и к музыкальному наследию рока, и к главной миссии книги. Он обучит вас основам рок-музыки, ее аккордам и риффам, а также покажет, чем различаются ее стили и направления. Я знаю немного авторов и музыкантов, которые были бы настолько квалифицированы и подготовлены, чтобы объединить в одной книге столь разные аспекты рок-музыки. Будучи редактором журнала *Guitar Magazine*, а также концертирующим музыкантом, практикующим преподавателем и популярным писателем, Джон делится с читателем своим богатым опытом и ценными записями. Исполнительское мастерство Джона Чаппела гармонично сочетается с глубокой влюбленностью в инструмент и верой в его поразительные возможности. Уверен, что чтение этой книги и, самое главное, игра на гитаре доставят вам море удовольствия!

Карл Верхейен (Carl Verheyen)

Введение

Быть рок-гитаристом — что может быть круче? Ну, возможно, выполнять миссию секретного агента или иметь черный пояс по карате. Но даже если вы тот самый “Бонд... Джеймс Бонд...” — все равно играть на рок-гитаре круче, потому что здесь и искусство, и страсть, и драйв, и стихи, и возможность “завести” слушателей. При этом кто-то заводит их мощным ревом аккордов, а кто-то заставляет рыдать пронзительными по выразительности мелодиями — ни один другой музыкальный инструмент не имеет такой широкой звуковой палитры. Ну и, наконец, играть на гитаре куда как безопаснее, чем висеть над океаном, цепляясь за шасси стремительно набирающего высоту вертолета, пока ваш противник пытается отправить вас на ужин акулам.

Независимо от того, каким направлением рока вы живете, книга *Рок-гитара для “чайников”* поможет вам научиться выражать свои чувства, извлекая звуки пальцами из струн той электрогитары, которую вы держите в руках, и подключенной к тому супер-бупер-турбо-усилителю, который стоит в углу комнаты, ожидая своего часа. Дело за малым — осталось лишь научиться играть. Но это не так уж и сложно. Для этого вам вполне хватит пары глаз, чтобы читать текст, пары ушей, чтобы слушать записи на компакт-диске, нескольких цифр (то бишь ваших пальцев), а также немного времени и терпения. Все остальное сделает за вас *Рок-гитара для “чайников”*.

Об этой книге

Игра на рок-гитаре — это лишь некоторая часть гораздо большего мира игры на гитаре. Поэтому если вы чувствуете, что вам не помешало бы ознакомиться с азами игры на гитаре вообще, без привязки к року или какому-либо другому стилю, автор рекомендует книгу *Гитара для “чайников”*. Не подумайте, что автор беззастенчиво “впаривает” вам свои творения. Дело в том, что *Рок-гитара для “чайников”* — это не просто “рок-перепевка” книги *Гитара для “чайников”*. Это вполне самостоятельная и специфическая книга, полностью посвященная одному жанру: року. Поэтому автор, работая над книгой *Рок-гитара для “чайников”*, исходил из того, что ее читатель будет обладать более высоким уровнем подготовки, чем читатель книги *Гитара для “чайников”*. Это вовсе не означает, что автор погрузит вас в бесконечные обсуждения музыкальной теории или заставит разучивать упражнения, требующие ловкости акробата. Но, тем не менее, на страницах этой книги вы не найдете подробностей о том, что такое синкопизация, или о том, как следует брать аккорды баррэ левой рукой. Если вам нужна более подробная информация по таким вопросам, обратитесь к книге *Гитара для “чайников”*, она будет прекрасным дополнением к книге, которую вы держите в руках.

Если что-нибудь и может нарушить незыблемые каноны традиционного подхода к обучению музыке, то это только покупка рок-гитары. В этой книге автор представит вам множество методов освоения материала. Ниже приведены некоторые советы, касающиеся того, как извлечь максимум пользы из предоставляемых в этой книге различных средств обучения.

- ✓ **Изучение иллюстраций.** Фотографии являются прекрасным визуальным средством донесения информации и в большинстве случаев не требуют никаких поясняющих текстов. Просто посмотрите на фотографии, и вы поймете, как следует расположить руки и каким образом должна быть подключена аппаратура.
- ✓ **Разбор табулатур.** Эта книга — настоящий учебник по игре на рок-гитаре, без всяких скидок и упрощений, поэтому автор снабжает все примеры не только нотной записью, но и специальной системой обозначений, разработанной исключительно для

записи гитарной музыки, — табулатурами. Табулатуры далеко не всегда можно прочитать, что называется, “с листа”, однако они очень удобны, поскольку показывают, на каких ладах нужно прижимать струны. Особенно полезны табулатуры в качестве дополнения к стандартной нотной записи.

- ✓ **Прослушивание записей на компакт-диске.** Некоторые учителя “старой школы” не любят, когда ученики прослушивают пьесы, которые они должны были разобрать по нотам. Но автор не таков. Цель автора — как можно больше познакомить вас с рок-музыкой, используя все имеющееся в его распоряжении средства. Кроме того, некоторые вещи, например различную тоновую окраску и обработку сигнала, невозможно передать с помощью нотной записи. Единственный способ понять, что такое дисторшн, состоит в том, чтобы услышать это собственными ушами!
- ✓ **Чтение нотной записи.** Вам приходилось слышать такой совет: “Если ничего не помогает — попробуйте почитать руководство”? Конечно, на самом деле это только шутка и с чтения руководства лучше начинать, а не заканчивать. То же самое относится и к книге *Рок-гитара для “чайников”*. Хотя вы не обязаны ни знать, ни изучать нотную грамоту для того, чтобы сыграть любое из упражнений, приведенных в этой книге, однако если вы ее знаете, это поможет вам лучше понять, что нужно сделать, и ускорит процесс обучения.

Последнее официальное предупреждение

Для того чтобы освоить все, что описано в книге *Рок-гитара для “чайников”*, вам не нужно ни *знать нотную грамоту*, ни *вообще уметь играть на гитаре*. Все, что вам нужно — это иметь электрогитару и какое-то средство для усиления ее сигнала (гитарный комбик, портативный усилитель или даже домашняя стереосистема или бумбокс). Если вы уверены, что хотите научиться играть рок-музыку, причем не на ударных или клавишных, а именно на электрогитаре, — эта книга для вас.

Однако, как уже отмечалось в начале введения, техника игры на рок-гитаре — это лишь часть большого мира техники игры на гитаре в целом. Поэтому если вы хотите начать с азов или просто интересуетесь не только роком, но и другими стилями, — обратите внимание на книгу *Гитара для “чайников”*. Поскольку вы приобрели книгу *Рок-гитара для “чайников”*, автор не будет объяснять вам, как играть ковбойские и походные песни. Мы будем играть рок и только рок!

Соглашения, принятые в этой книге

Да-да, автор знает, что вы подумали — какие могут быть соглашения?! Ведь это же не признающий никаких соглашений рок-н-ролл! Так зачем тогда говорить о каких-то там соглашениях? Не пугайтесь, речь идет об использовании некоторых терминов и приемов, которые будут встречаться при обсуждении техники игры на гитаре на страницах данной книги.

Правая рука и левая рука. Автор использует в этой книге выражения “правая рука” и “левая рука” для обозначения руки, которая извлекает звук, и руки, которая прижимает струны к ладам, соответственно. Гитара — один из немногих инструментов, который вы можете “перевернуть вверх ногами” и играть “наоборот”, прижимая струны к ладам не левой рукой, а правой. Но, принося свои извинения левшам, которые перевернули гитару (и в этой связи будут вынуждены постоянно заниматься “переводом” книги), автор все же будет называть руку, которая прижимает струны к ладам, левой, а руку, которая извлекает звук, — правой.

Вверх и вниз, выше и ниже. Во всех случаях, когда это не будет оговорено специально, слова “вверх”, “вниз”, “выше” и “ниже” будут относиться к высоте звучания нот, независимо от положения струны или лада. Это иногда может запутать новичка, поскольку при расположении гитары для игры самая низкая струна (*ми* большой октавы) находится выше всех остальных струн. Кроме того, поскольку гриф во время игры располагается под углом, лады, соответствующие высоким нотам, находятся ниже тех, которые соответствуют низким нотам. Однако большинство людей быстро адаптируются к подобным соглашениям и перестают переносить бытовые понятия, связанные с высотой, на высоту нот.

Рок или рок-н-ролл. Некоторые снобы считают, что “рок” и “рок-н-ролл” — это разные вещи. Однако это дело вкуса, поэтому эти термины мы будем использовать как синонимы. (Кстати, “дело вкуса” — это отличный аргумент, чтобы отстоять практически любое действие или решение в рок-н-ролле.)

Структура книги

Главы этой книги разделены на две основные категории. К первой категории относятся информационные главы, а ко второй — главы, посвященные освоению различной исполнительской техники. К числу информационных глав относятся главы, в которых описываются конструктивные элементы гитары и усилителя, методы настройки инструмента, приведены советы по выбору оборудования и уходу за гитарой. К числу музыкальных глав относятся главы, в которых описываются базовая техника игры, более сложные технические приемы, после освоения которых ваша гитара начнет звучать, как у настоящего рокера, а также главы с упражнениями и короткими пьесами в различных направлениях рок-музыки.

Автор разделил книгу *Рок-гитара для “чайников”* на шесть больших частей, каждая из которых состоит из нескольких глав. Глава — это самодостаточный фрагмент книги, что позволяет вам открыть практически любую из них и сразу же приступить к чтению, не задумываясь о том, что написано в предыдущих главах. С другой стороны, материал книги расположен по линейному принципу, поэтому вы можете также читать ее последовательно, глава за главой. Ну и, конечно, не забывайте о таких удобных вещах, как содержание и предметный указатель, с помощью которых вы быстро сможете найти ответ на интересующий вас конкретный вопрос.

Часть I. Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла

В этой части вы ознакомитесь с назначением основных конструктивных элементов рок-гитары, узнаете, как правильно ее держать и настраивать, для чего нужно это загадочное электронное устройство под названием “усилитель” и даже как правильно слушать звучание рок-гитары. В главе 1 рассказывается об “аппаратуре”, или физических объектах мира рок-музыки, таких как гитара, усилитель, эффекты и некоторые полезные аксессуары. В главе 2 вы узнаете, как правильно держать гитару, какова должна быть постановка рук и как читать запись гитарной музыки. В конце главы вы будете вознаграждены тем, что возьмете аккорд *Е* (*ми мажор*). В главе 3 описываются отдельные блоки усилителя, а также принципы их взаимодействия, в результате которого получается столь впечатляющее звучание рок-н-ролла.

Часть II. Основы игры на рок-гитаре

В части II мы займемся освоением техники игры на рок-гитаре. В главе 4 рассказывается, как брать аккорды в открытой позиции, аккорды баррэ и универсальные аккорды. Прочитав главу 5, вы освоите различные типы звукоизвлечения и получения ритмических рисунков, а также технику пальцевой игры. Глава 6 посвящена самому большому техническому секрету рок-гитары: методам игры на соло-гитаре. В этой главе вы узнаете, как играть однонотные мелодии, а также

как исполнять сольные партии под аккомпанемент звучащей последовательности аккордов. Закрепить полученные навыки исполнения однонотных мелодий вам поможет глава 7, которая полностью посвящена риффам.

Часть III. Идем дальше: настоящий рок-н-ролл

В этой части вы оставите позади обычную технику игры на гитаре и перейдете к освоению приемов, специфичных только для рок-гитары. Глава 8 поможет вам вырваться из оков открытой позиции и стать настоящим бродягой по верхней части грифа. В главе 9 приведено описание различных приемов, с помощью которых обеспечивается экспрессия и артикуляция в звучании гитары. Это поможет сделать вашу игру живой, интересной и одухотворенной.

Часть IV. Освоение основных стилей рок-музыки

Часть IV — это “музыкальная шкатулка”, наполненная различными рок-стилями. Каждая глава этой части посвящена описанию определенных направлений рока. В главе 10 освещается период зарождения рок-музыки с описанием исполнительских стилей Чака Берри, Бо Дидли, Бадди Холли, Beatles и Rolling Stones. В главе 11 описывается эра классического рока, ранними представителями которого были Who, а позже Led Zeppelin, Эрик Клэптон, Джими Хендрикс и группы Allman Brothers, U2 и Eagles. В главе 12 вы заглянете в мир, который находится “по ту сторону” рока — в мир хэви-метал. В ней вы узнаете о ранних группах, игравших хэви-метал, таких как Black Sabbath, Deep Purple и AC/DC, а также о более поздних вроде Metallica. Если же вам больше по душе не столько овердрайв, сколько техника, почитайте главу 13, посвященную джаз-року и прогрессивному року, в которой разобраны исполнительские стили групп Rush, Steely Dan, Yes и, конечно же, Pink Floyd.

Часть V. Повседневные заботы

Для того чтобы по-настоящему погрузиться в культуру рок-н-ролла, необходимо знать все о современной аппаратуре, стремиться ее заполучить, а раздобыв, тщательно за ней ухаживать. Часть V состоит из трех глав, каждая из которых посвящена одному из аспектов повседневных забот, связанных с аппаратурой. В главе 14 описаны все типы гитар, различные конфигурации усилителей, а также представлены некоторые практические советы, касающиеся того, как собрать комплект вашей мечты. Глава 15 целиком посвящена различным примочкам и гаджетам, которые так любят гитаристы, ласково называя их эффектами. Наконец, из главы 16 вы узнаете, что хотя гитары и усилители на первый взгляд довольно крепкие “деревяшки”, они все равно требуют ухода, правильной эксплуатации и надлежащего хранения.

Часть VI. Великолепные десятки

“Великолепные десятки” — это часть, традиционная для книг серии ...для “чайников”, в которой приведена интересная и полезная информация в формате кратких справочников, каждый из которых состоит из десяти элементов. В главе 17 перечислены десять выдающихся рок-гитаристов современности, исполнительский стиль которых послужил многим поколениям гитаристов в качестве образца. В главе 18 вы найдете перечень из десяти уникальных рок-альбомов. Далеко не все из них легко найти на полках современных музыкальных магазинов, но если вам повезет, вы получите истинное удовольствие, прослушав их. Ну и, наконец, для тех, кто живет в мире аппаратуры, в главе 19 приведены краткие описания десяти легендарных моделей рок-гитар, которые стали образцом для подражания. Эта информация должна подогреть ваши аппетиты, когда вы будете собирать комплект своей мечты.

Приложение

Приложение к книге *Рок-гитара для “чайников”* — это вовсе не бесполезный “довесок”, поскольку в нем вы найдете полное описание содержимого компакт-диска. Это облегчит вашу задачу при поиске нужной записи на компакт-диске.

Пиктограммы, использованные в книге

На полях данной книги вы увидите небольшие пиктограммы, призванные облегчить восприятие излагаемого материала.



Те, кто не боится риска и тяжелых последствий, может попробовать сыграть то, что написано в абзацах, помеченных такой пиктограммой. Остальные могут безболезненно отложить освоение этого материала на отдаленное будущее.



Ссылка на известные композиции, прослушав которые, вы сможете понять, о чем идет речь в соответствующем разделе книги.



Важная информация, знание которой вам не единожды пригодится. Поэтому лучше внимательно прочесть абзац, помеченный такой пиктограммой, и как следует запомнить то, что в нем говорится.



Детальное описание тривиальных понятий, знанием которых можно блеснуть в образованном обществе, но которые вы можете при желании пропускать без какого-либо ущерба.



Полезная и совершенно бесплатная информация, призванная облегчить вашу жизнь.



Здесь приведена информация, к которой не стоит относиться легкомысленно, поскольку в противном случае вы можете повредить либо свою аппаратуру, либо свое здоровье.



Материал, поясняющий, что именно вы услышите в той или иной записи на компакт-диске.

Что дальше?

Если вам не терпится поскорее начать играть, можете пропустить первые три главы и перейти сразу к главам, посвященным освоению техники игры. Если же вы раньше никогда не держали гитару в руках, начните с начала и внимательно ознакомьтесь с той неизведанной для вас страной, куда вы намереваетесь проникнуть. Если вы уже имеете некоторый опыт игры на гитаре, знаете некоторые простейшие аккорды и не пугаетесь аппликатурных сеток, табулатур и даже нотной записи, можете перейти сразу к части III, которая посвящена освоению усложненной техники, необходимой для исполнения реальных рок-композиций. Ну а если вы уж *совсем* уверены в себе и считаете, что вы и так знаете, все что нужно, и можете определить, какие технические приемы следует использовать при исполнении рок-музыки по нотной записи, тогда сразу переходите к главам части IV, посвященным освоению различных стилей. Впоследствии вы все-

гда сможете вернуться назад и прочитать ранее пропущенный материал, когда авторитеты (кем бы они ни были в вашем случае) при всех посадят вас “в лужу” или просто отберут у вас гитару, чтобы поиграть настоящий рок-н-ролл. *Go, baby, go!*

Ждем ваших отзывов!

Вы, читатель этой книги, и есть главный ее критик и комментатор. Мы ценим ваше мнение и хотим знать, что было сделано нами правильно, что можно было сделать лучше и что еще вы хотели бы увидеть изданным нами. Нам интересно услышать и любые другие замечания, которые вам хотелось бы высказать в наш адрес.

Мы ждем ваших комментариев и надеемся на них. Вы можете прислать нам бумажное или электронное письмо либо просто посетить наш Web-сервер и оставить свои замечания там. Одним словом, любым удобным для вас способом дайте нам знать, нравится вам эта книга или нет, а также выскажите свое мнение о том, как сделать наши книги более интересными для вас.

Посылая письмо или сообщение, не забудьте указать название книги и ее авторов, а также ваш обратный адрес. Мы внимательно ознакомимся с вашим мнением и обязательно учтем его при отборе и подготовке к изданию последующих книг. Наши координаты:

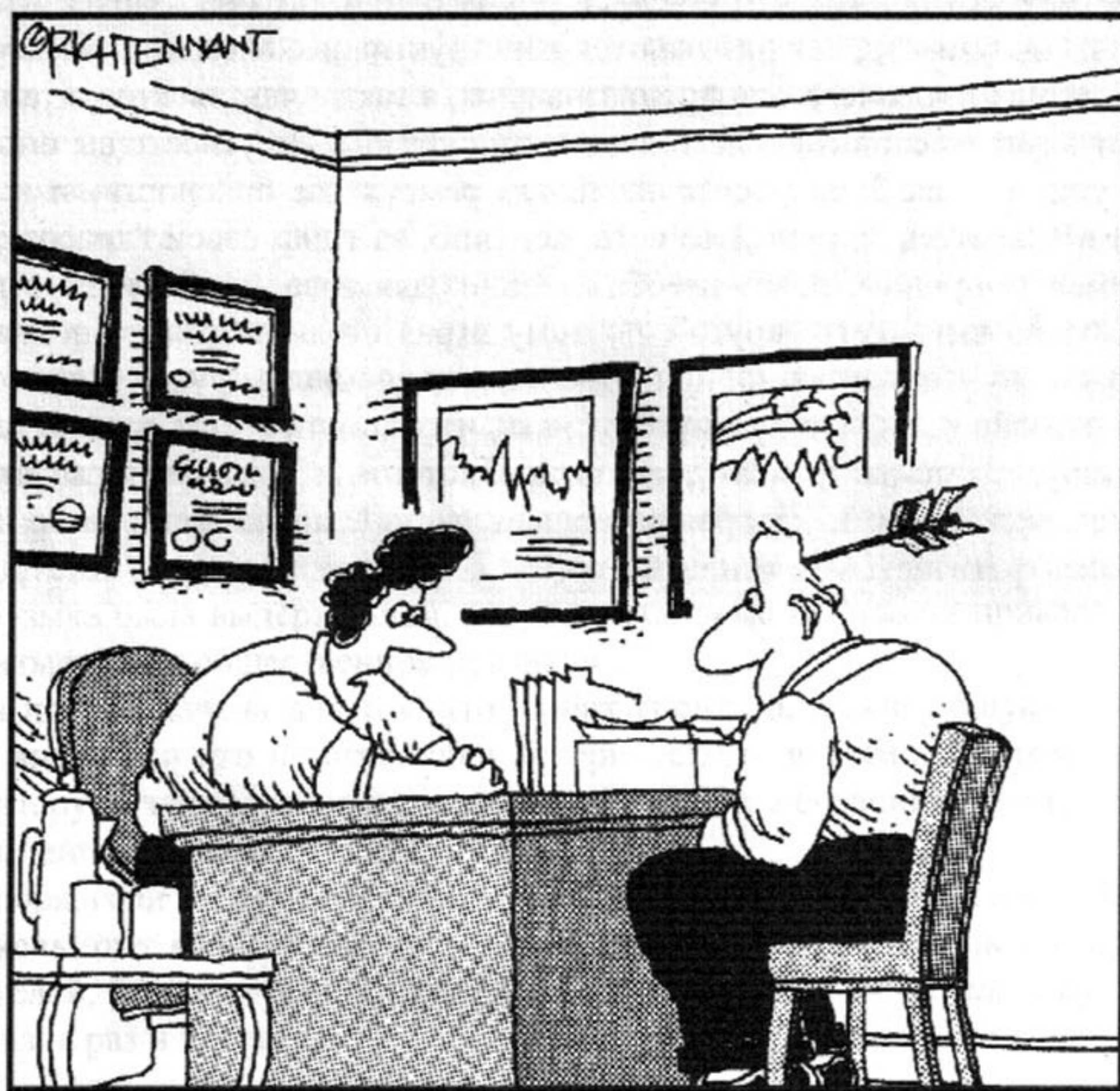
E-mail: info@dialektika.com
WWW: <http://www.dialektika.com>

Адреса для писем:

из России: 127055, г. Москва, ул. Лесная, д. 43, стр. 1
из Украины: 03150, Киев, а/я 152

Часть I

Итак, вы решили стать звездой рок-н-ролла



"Итак, прошлый раз мы с вами решили, что для того, чтобы подружиться с новыми соседями, вы попробуете вспомнить молодость и поиграть вечером на своей рок-гитаре. Вы попробовали?"

В этой части...

Ну что ж, посмотрим, что у нас за "точка"... в смысле рок-гитара, конечно! Глава 1 поможет вам понять, что к чему в рок-гитаре и как она "запускается". Из этой главы вы узнаете, как называются конструктивные элементы электрогитары и усилителя и для чего они предназначены, а также чем электрогитара отличается от акустической (нет, не только громкостью!). Не успеете вы опомниться, как уже в главе 2 набросите на плечо ремень (безопасности, в каком-то смысле) и усядетесь за руль... то есть, конечно, за гриф своей "красотки". Садиться, между прочим, вовсе не обязательно: для того, чтобы играть на рок-гитаре, нужно выглядеть "круто", поэтому играя стоя, вы только подчеркнете свою "крутизну" (естественно, приложив известную долю труда). В главе 2 рассказывается обо всем, что вам нужно знать, чтобы приступить к игре: как держать гитару, как ее настраивать, как читать ноты и, наконец, как сыграть свой первый аккорд. Глава 3, которая завершает часть I, познакомит вас с лучшим другом электрогитары — с усилителем.

Прошу любить и жаловать: рок-гитара

В этой главе...

- Чем различается звучание электрогитары и акустической гитары
- Как образуется звук в электрогитаре
- Какие основные компоненты звучания электрогитары
- Какая аппаратура нужна для игры на электрогитаре

Рок-гитара не может похвастаться уходящими в глубокую древность музыкальными корнями. Ее характеристики не улучшались из века в век под влиянием музыки таких композиторов, как Бах, Бетховен или Брамс. Ни они, ни кто-нибудь другой из мэтров классической музыки никогда не создавали для рок-гитары концертов и сонат, подчеркивающих ее изысканное и нежное звучание. Рок-гитара не звучала ни в прославленных концертных залах Европы, ни в скромных гостиных прекрасных домохозяек.

Более того, вы не только тщетно будете искать писавших для рок-гитары великих композиторов прошлого, — скажем прямо, что они даже не могли в самых страшных кошмарных снах вообразить такую штуковину. (Только представьте, что они могли бы подумать, попав на концерт Оззи Осборна — кошмар, да и только, с точки зрения жителя любого из прошедших веков!) Даже если бы им и удалось каким-то чудом, проникнув в наше время сквозь столетия, услышать гитарные риффы из *Satisfaction*, они вряд ли посчитали бы это музыкой.

Да, рок-гитара — это современное изобретение конца XX века, детище постэлектронной эры. Она не отягощена воспоминаниями о канувших в Лету временах, когда молодежь уважала старших, музыка была выдержанной, а музыканты даже не думали прикасаться к струнам, если не рассчитывали на общественное признание.

Рок-гитара предназначена для тех, кто любит громкую, шокирующую, электризованную и бунтующую музыку, и кто не ограничен историческими шорами. Поэтому вряд ли можно назвать рок-гитару лучшим выбором, если предел ваших мечтаний — получить признательность в кругах ценителей классической музыки.

Короче говоря, если вы думаете лишь о респектабельности, возьмитесь за флейту. Но если вы хотите зажечь этот мир, обзавестись толпами восторженных фанов и в придачу сразить наповал родителей, бросайте флейту, хватайтесь за рок-гитару и — *wail, baby, wail* — она изменит вашу жизнь раз и навсегда.

Да, кстати... Сначала нужно научиться на ней играть.

Чем рок-гитара отличается от акустической... (нет, не только громкостью!)

Когда вы видите, как кто-то “лабает” на рок-гитаре по телевизору, в фильме или на концерте, знайте, что то, что вы видите — это еще не все. Конечно, тот, кто играет на рок-гитаре, держит в руках музыкальный инструмент, имеющий шесть струн, гриф и корпус — то же самое можно сказать и об инструменте, на котором играл известный классический гитарист Андрес Сеговия. Однако звучание рок-гитары, мягко говоря, несколько отличается от звучания гитары Сеговия. Именно в этом различии и кроется главный секрет рок-гитары. Кожаные штаны, самые невероятные прически, шикарные декорации, эффектные позы, дым, фейерверки, вызывающие тексты — все это вторично, в основе же лежит исключительно *звучание* рок-гитары.

Электрогитара, попавшая в свое время в умелые руки нескольких смелых экспериментаторов, которые сумели разглядеть в ее звучании, столь разительно отличавшемся от звучания ее предшественницы, акустической гитары, большое будущее, стала причиной невероятных изменений в культуре вообще и в музыке в частности, дав миру такое явление, как поп-музыка. Авторам песен пришлось учиться писать песни по-новому, инженерам звукозаписи пришлось учиться записывать звук по-новому, а слушателям пришлось пройти через многое, пока их слух стал восприимчив к новой музыке. Да что там слух — человечеству пришлось даже заново научиться танцевать!

Но чем же звучание электрогитары так отличается от звучания акустической гитары? Ответ, на первый взгляд, лежит на поверхности — конечно же, *громкостью*. Действительно, рок-гитара звучит значительно громче ее акустической соперницы. Однако хотя это утверждение будет справедливым в подавляющем большинстве случаев, уникальность рок-гитары обусловлена далеко не одной лишь громкостью. Конечно, рок принято слушать на максимальной громкости (это “блюдо” лучше подавать горячим!), но все же громкость в роке — это, так сказать, побочный продукт, необходимый для придания завершенности, но не являющийся отличительным признаком или движущей силой этого музыкального стиля.



Для того чтобы понять, что такое электрогитара, проведите небольшой эксперимент. Прослушайте запись № 66 на компакт-диске, прилагаемом к этой книге. Во время прослушивания уберите громкость до самого нижнего предела, чтобы запись звучала гораздо тише обычного для вас уровня громкости. Прделав это, вы услышите, что гитара звучит, скажем так, по-другому. Если вам удалось так приглушить звук, что даже слегка приходится напрягаться, чтобы понять, что это вообще звучит гитара, вы поймете, что *тон* (окраска, или характер звука, не зависящий от его высоты и громкости) гитары в этом случае не имеет практически ничего общего со звучанием гитары вашего детства, когда вы пели романтические песни у костра.

Чтобы по-настоящему понять “душу” рок-гитары, вам придется погрузиться в изучение других компонентов ее звучания, не имеющих отношения к громкости. Но не расстраивайтесь — дойдет время и до громкости.

Окраска, или тембр звука

Когда гитаристы начинали экспериментировать с “электрификацией” своих акустических гитар, они лишь намеревались совершить прорыв на фронте громкости. Не удовлетвовавшись размещением микрофона рядом с корпусом гитары, они постепенно додумались до установки под струнами гитары электромагнита, названного звуконосителем, сигнал которого и выводился на колонку. (Подробнее о звуконосителях рассказывается в разделах “Сигнал” и “Искажение и задержка” далее в этой главе.) Однако очень скоро гитаристы поняли, что, в отличие от микрофона, звуконосители позволяют не только повысить громкость звучания инструмента, с их помощью можно изменить *тон* этого звучания. Но за счет чего? Различие было ощутимым, хотя и поначалу трудно объяснимым.

Основные различия между звучанием гитары, полученного с помощью звуконосителя, и звучанием гитары, полученного с помощью микрофона, состояли в следующем.

- ✓ Новое звучание было более ровным и менее “деревянным”.
- ✓ Новое звучание было более электронным, с характерными чистыми тонами, напоминающими звучание органа.
- ✓ Новое звучание имело гораздо менее выраженный жизненный цикл, или конверт, — нарастание, фронт и затухание. Эти три стадии, которые в звучании струны акустической гитары можно без труда определить, у электрогитары практически неразделимы.

Теперь давайте посмотрим, каким образом электрификация инструмента повлияла на столь разительные перемены в его звучании (к вящей радости рок-гитаристов!).

Сигнал

Когда наиболее прогрессивные гитаристы 30-х и 40-х годов начали устанавливать электромагниты под струнами, чтобы “снимать” их вибрации и передавать их по проводу в усилитель, они получили значительно больше, чем простое увеличение громкости, хотя этот “побочный” эффект, надо заметить, привлек их внимание не сразу. Произошел этот “счастливый случай”, как это часто бывает в искусстве и науке (а тут как раз мы имеем дело и с тем, и с другим), благодаря неустанным поискам, которые в те времена велись музыкантами, играющими джаз.

Дело в том, что джаз-гитаристы, которые играли в бигбэндах тех лет, искали способ “прорыва” сквозь рев труб и грохот барабанов. Мягкое звучание классической гитары, которую большинство джазменов считали камерным инструментом с сомнительной пригодностью к большой сцене, не соответствовало значительно более громкому звучанию духовых и ударных инструментов. Банджо, с его резким, острым звучанием, было лишено этого недостатка и больше подходило для игры стоя, чем гитара. Однако с другой стороны, звучание банджо проигрывало по глубине и насыщенности звучанию гитары, обусловленному наличием у последней большого корпуса. Поэтому выбор, в конце концов, остановился на гитаре, но нужно было что-то придумать, чтобы увеличить ее громкость.

В какой-то степени помог переход на более громкие стальные струны, которые стали использоваться вместо нейлоновых, однако этого все же было недостаточно. Затем перед гитаристом стали ставить микрофон, как перед вокалистом. Это уже принесло кое-какой результат, хотя решение также нельзя было назвать изящным (да и, кроме того, микрофон усиливал не только звучание гитары, но и все окружающие его звуки). Ну скажите на милость, кто будет заниматься оснащением микрофоном какого-то затерявшегося в ритм-

группе гитариста, когда все внимание слушателей сосредоточено на стоящем посреди сцены в лучах софитов вокалисте?

И вот кто-то додумался поместить электромагнит, который также является частью микрофона, прямо под струнами, а с него передать сигнал на усилитель. Поскольку струны были металлическими, и не просто металлическими, а выполненными из магнитных металлов, звук колеблющихся струн стал поступать в виде электрического сигнала со звукозаписывающего (названного так, потому что он “снимал” звук с вибрирующих струн) по подключенному к нему кабелю в портативный усилитель, а затем на колонку.

Так на свет появилась электрогитара, хотя ей еще предстоял долгий путь от простой электрификации до рок-н-ролла. Только спустя некоторое время гитаристы поняли, какая сила появилась в их распоряжении от “брака по расчету” электричества и акустической гитары.

Искажение и задержка

Когда на протяжении 30-х и 40-х годов неутомимые экспериментаторы занимались электрификацией своих гитар, они даже не могли представить, что Джими Хендрикс будет выделять несколько десятилетий спустя со своей гитарой на фестивалях в Вудстоке. Как и у знаменитого персонажа романа Мэри Шелли, доктора Франкенштейна, намерения у создателей первых электрогитар были исключительно благими. Эти пионеры электрической музыки прилагали все усилия для того, чтобы добиться звучания, в максимальной степени близкого к звучанию акустической гитары. Но, к счастью для нас, они потерпели поражение, которое стало приобретением для музыки, поскольку хотя в звучании современной электрогитары нет ничего общего со звучанием акустической гитары (даже усиленного с помощью микрофона), оно, тем не менее, от этого не становится менее привлекательным и обладает всеми музыкальными качествами.

Все попытки получить звук, который в максимальной степени соответствовал бы усиленному звучанию акустической гитары, были обречены на провал из-за того, что они приводили к возникновению дополнительного *искажения* звука. Искажение (distortion) — это несоответствие звука на выходе исходному звуку, подающемуся на вход. Чем громче звук, или чем больше гитара “качает” электронные цепи, тем выше степень искажения. По мере “разгона” в усилителе электрического сигнала звук становится более *размытым* (fuzzy), что проявляется в приглушении высоких частот, а тон обычно *плывет* (warm up) — становится менее ярким. Все эти искажения приводят к увеличению *задержки* (sustain), т.е. способности тона к бесконечному звучанию на одном уровне, что проявляется даже на минимальной громкости.

Искажения (в подавляющем большинстве случаев нежелательное явление в электронике) стали для электрогитары настоящим открытием. По мере того как электрогитара все больше и больше выдвигалась на первые роли, гитаристы начали понимать, что нужно не бороться с искажениями, а использовать их. Действительно, электрогитара, которая издавала более громкий звук, звучала не только громче, но и по-другому, *ярче*, чем гитара с таким же электронным оборудованием, но звучащая тише.

Этот более яркий *тембр* (вычурный музыкальный термин, обозначающий окраску звука), искажения и увеличенная задержка позволили избавиться от характерного для акустической гитары звучания перебираемых струн и сделать звучание электрогитары более мелодичным и напевным. Это звучание в чем-то напоминало звучание духовых язычковых инструментов, таких, скажем, как саксофон, или звучание голоса блюз-вокалиста. Именно поэтому так много первых рок-гитаристов выросли на блюзах. Хотя гитара изначально была аккомпанирующим инструментом, обозначающим ритмический рисунок, приобретая новое обрывистое звучание с быстрым *затуханием* (decay) и резким тоном, такая “электронная” гитара стала

больше подходить для исполнения мелодий. Неудивительно, что спустя короткое время гитара вышла из тени на первые позиции. Теперь не доставало лишь отчаянных парней, которые смогли бы укротить этого нового звукового монстра.

Среди многочисленных исполнителей на акустических гитарах следует отметить Джанго Рейнхардта. Достаточно сказать, что Рейнхардт даже применял бэнды (подробнее — в главе 9), которые постепенно стали “исконной территорией” гитаристов всего мира, играющих на электрогитаре. К слову, классические гитаристы не используют бэндов, считая их “неприличными” для акустической гитары.

Ах да, и громкость тоже...

Конечно, электрификация гитары привела к тому, ради чего все и затевалось, — гитара начала звучать значительно громче. С одной стороны, теперь ей требовался “электронный костыль” в виде усиливающей сигнал дополнительной аппаратуры. Однако, с другой стороны, система, состоящая из звукоусилителя, кабелей и портативного усилителя (последнее обстоятельство особенно важно, поскольку оно позволило гитаристам не зависеть от способностей звукооператора зала), принесла гитаристам долгожданную свободу самовыражения, поскольку теперь для них были открыты все музыкальные стили — мелодические, ритмические и построенные на аккордах. Можно без преувеличения сказать, что электрогитара навсегда освободила гитаристов из “гетто ритм-группы”.

В качестве прекрасного примера одного из первооткрывателей электрогитары, по достоинству оценивших ее уникальные качества и использовавших их в своем творчестве, был джаз-гитарист Чарли Кристиан. Нужно отметить, что хотя Кристиан не был рок-гитаристом (по той простой причине, что рока в 20-х и 30-х годах не было даже на горизонте), все гитаристы мира, играющие на электрогитаре, независимо от стиля, будь то джаз, блюз или рок, считают его выдающимся мастером. Такое отношение Кристиан снискал за поистине пророческое предвидение большого будущего электрогитары с ее мощным звучанием.

Уважение к Кристиану настолько высоко, что многие считают, что именно он, помимо прочего, изобрел звукоусилитель для электрогитары. К сожалению, это не более чем легенда. Однако он, конечно же, не только сыграл свою роль в популяризации “снабженной звукоусилителем” электрогитары, но и стал одним из первых признанных мастеров нового инструмента. Именно Кристиан обнаружил и широко использовал в своем творчестве новое звучание, возникающее из-за увеличившейся по сравнению с акустической гитарой задержки звука.

Прошло совсем немного времени после того, как гитара перестала проигрывать в громкости звучания традиционным инструментам (например, трубе или саксофону), и вот она уже стала вполне самостоятельным инструментом, как с точки зрения исполнения музыки, что называется “для себя”, так и с точки зрения сольных выступлений на публике.

Это стоит послушать



Можно сказать много разных слов о том, как звучит электрогитара, но лучший способ понять, чем ее звучание отличается от звучания других инструментов, состоит в том, чтобы прослушать несколько композиций, ставших классическими. Одна из таких композиций — *Stairway to Heaven* группы Led Zeppelin — не только считается классикой рока, она прекрасно отображает различия в звучании акустической и электрогитары.

Композиция начинается с вокального вступления Роберта Планта, которому аккомпанирует акустическая гитара, звучащая в стиле музыки Ренессанса. Затем звучание становится более жестким, и на отметке 6:42 в композицию врывается Джимми Пейдж с сольной партией. Эта партия позволяет прочувствовать саму суть звучания электрогитары уже на первых двух коротких тактах. Вслушайтесь, как звучит первая нота, — звук как бы повисает в воздухе. Такое ощущение, что он издан не музыкальным инструментом, а голосом человека. Оставшаяся часть сольной партии — это просто краткий тематический тур по технике, построению музыкальных фраз и использованию тона, но привлекает внимание слушателя прежде всего именно начальный *рифф* сольной партии (законченная музыкальная фраза).



Еще один хорошо известный пример — гитарное соло в композиции *Hotel California* группы Eagles. Аккомпанемент в этой композиции играет вспомогательную роль, образуя лишь фон для соло. В конце первой короткой сольной фразы можно услышать как бы уплывающий звук. Такое звучание обеспечивается за счет оттягивания струны в сторону пальцами левой руки — *бэнда*. При исполнении бэнда звучание струны постепенно повышается на определенную высоту, словно гитарист плавно переходит от одной ноты к другой. Только вслушайтесь, как при этом поет гитара! Такое качество звучания характеризуется насыщенным, полным звучанием (тембр); пронзительным, неопределенным звуком, который ничуть не похож на звук, извлекаемый пальцами при игре на акустической гитаре (искажение, или *дисторшн*); долго сохраняющейся, не уменьшающейся громкостью и интенсивностью (задержка, или *сустейн*).

Оба этих примера относятся к исполнению мелодий. Однако все еще больше усложнилось, когда гитаристы стали все меньше обращать внимание на мелодию и просто экспериментировать с тембром, искажением и задержкой. Одним из тех, кто поднял искажение и задержку на небывалую высоту, был Джими Хендрикс, но о нем мы поговорим позже, в главе 11.

Основы основ: неразлучная троица

Итак, предыдущий раздел помог вам понять, чем тон электрической гитары отличается от тона акустической. Теперь вы знаете, что у электрической гитары есть звукоусилители (такие специальные электромагниты, установленные под струнами), которые, собственно, и производят звук, извлекаемый из громкоговорителей. Что же еще нужно?

Многие начинающие рок-гитаристы попадают в неловкую ситуацию, когда задают вполне невинный, как им кажется, вопрос: “Если у меня есть электрогитара, зачем мне нужен усилитель?”

Увы-увы, без усилителя не обойтись. Как нельзя услышать крик, не имея ушей, так и нельзя услышать электрогитару без усилителя и громкоговорителя (гитаристы часто называют “усилителем” собственно электронику, обеспечивающую усиление звука, и громкоговоритель, которые часто монтируют в одном корпусе). У электрогитары могут быть огромные, супермощные звукоусилители на ядерных батарейках, но без усилителя звук, который будет издавать такая гитара, ничем не будет отличаться от звука, который она издает при отсутствии каких-либо усилителей вообще.

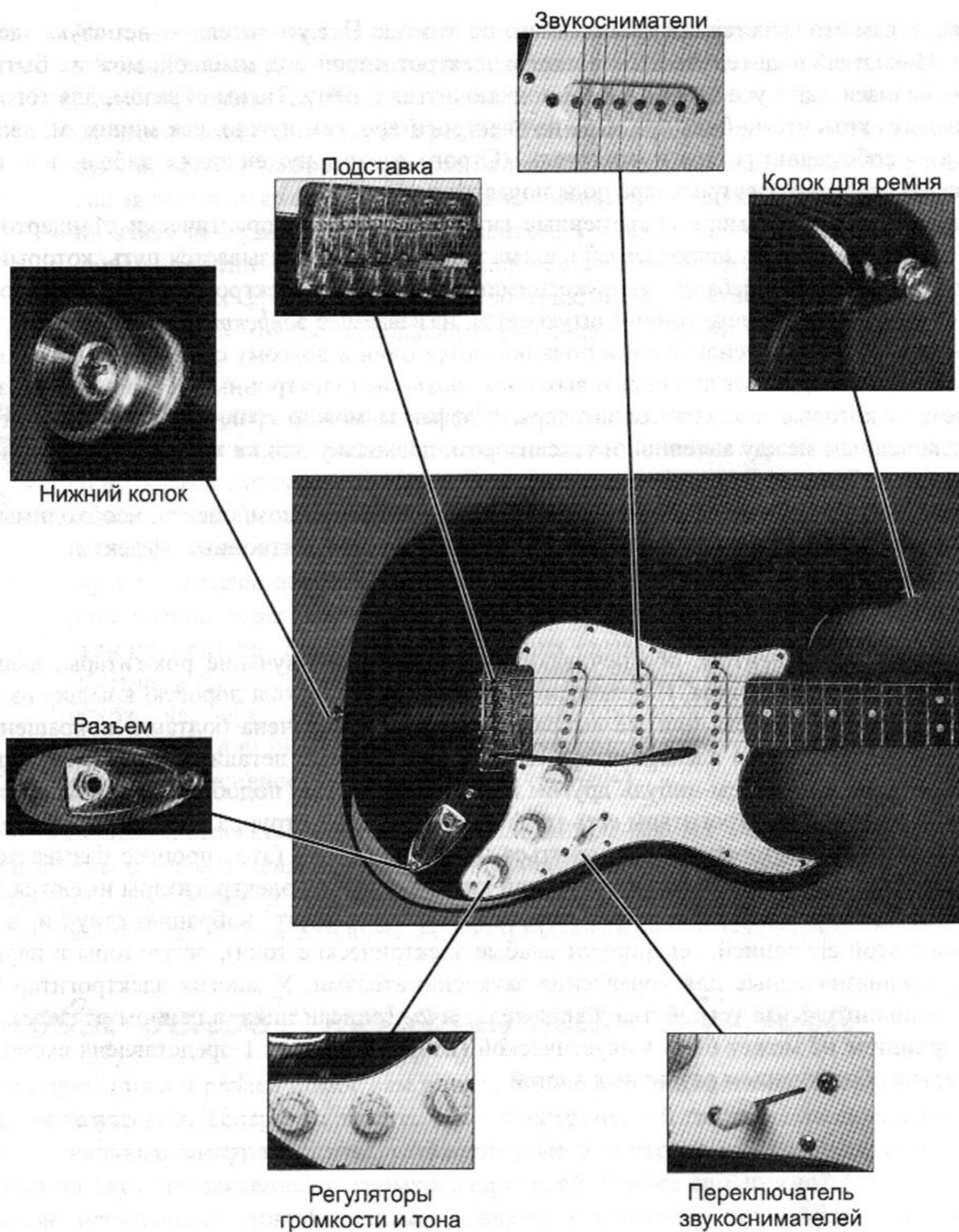
Может, вам это кажется преувеличением, но это так. Нет усилителя — нет звука электрогитары. И если вы видите, что кто-то идет с электрогитарой под мышкой, можете быть уверены — человек ищет усилитель, чтобы подключиться к нему. Таким образом, для того, чтобы услышать хоть что-нибудь при игре на электрогитаре, вам нужно, как минимум, два компонента — собственно гитара и усилитель. (Строго говоря, нужен также кабель, или шнур, с помощью которого электрогитара подключается к усилителю.)

Однако в реальном мире современные гитаристы сделали практически стандартом де-факто третий компонент, включаемый в сигнальную цепь (так называется путь, который проходят электрические колебания из звукоснимателей гитары в электромагниты громкоговорителя): специальные промежуточные штуковины, называемые *эффектами*. Обычно они находятся между гитарой и усилителем и подключаются один к другому с помощью коротких кабелей, которые соединяют входные и выходные *разъемы* (электронный термин для обозначения гнезд, в которые вставляются штекеры). Эффекты можно сравнить с видеомэгнитофоном, включенным между антенной и телевизором, поскольку они не только передают сигнал, но и вносят в него определенные изменения.

В следующих подразделах наглядно представлены все три компонента, необходимых для игры на рок-гитаре: сама электрогитара, усилитель, а также электронные эффекты.

Электрогитара

Основным компонентом, обеспечивающим характерное звучание рок-гитары, является, естественно, сама рок-гитара. И независимо от того, имеет ли она дорогую крышку из полированного красного дерева или же выкрашена спреем и скручена болтами, покрашенными лаком для ногтей, любая электрогитара имеет определенные детали, которые и делают ее электрогитарой, а не каким-нибудь другим инструментом. Так, подобно “обычной”, или акустической гитаре, у электрогитары есть гриф и корпус, шесть струн, а также колки на головке грифа, с помощью которых может меняться натяжение струн (этот процесс называется *настройкой*). Однако в отличие от акустической гитары, у любой электрогитары имеются *звукосниматели* (электромагнитные устройства, которые “чувствуют” вибрацию струн и, в соответствии с этой вибрацией, генерируют слабые электрические токи), регуляторы и переключатели, предназначенные для управления звукоснимателями. У многих электрогитар могут быть и дополнительные устройства, например, *рычаг* (описан ниже в данном разделе), которых в принципе не может быть у акустической гитары. На рис. 1.1 представлена схема электрогитары с обозначением различных частей.



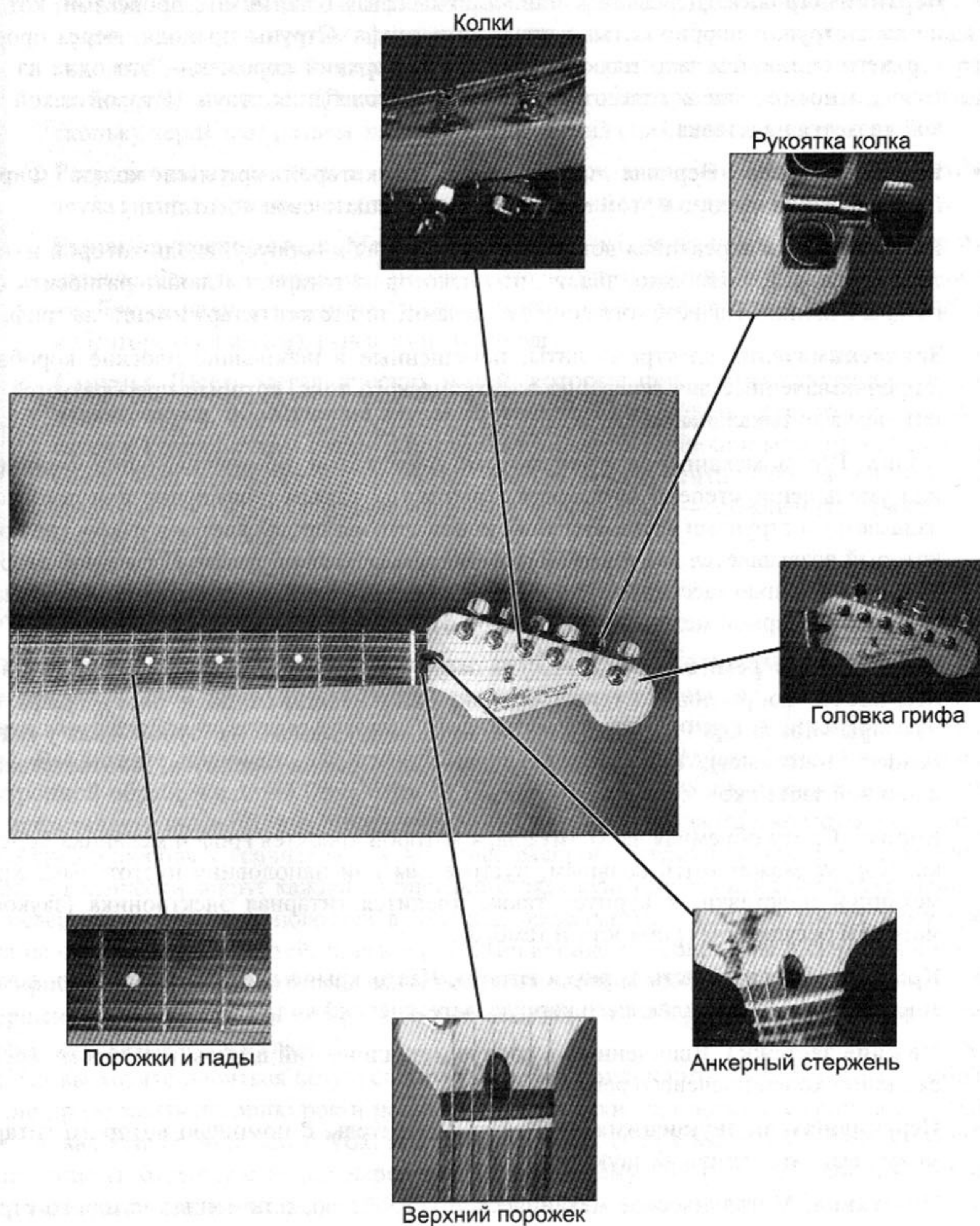


Рис. 1.1. Типичная электрогитара и ее основные компоненты

Ниже перечислены функции различных частей электрогитары.

- ✓ **Анкерный стержень.** Стальной стержень, для вращения которого используется специальный ключ. С помощью вращения анкерного стержня обеспечивается правильное положение грифа. Отверстие, в котором находится анкерный стержень, размещают в головке или пятке грифа.

- ✓ **Верхний порожек.** Деревянная или пластмассовая пластинка с прорезями, которая не дает струнам вибрировать за пределами грифа. Струны проходят через прорези верхнего порожка и закрепляются на колках. Верхний порожек — это одна из двух точек, относительно которых осуществляются колебания струн. (Второй такой точкой является подставка.)
- ✓ **Головка грифа.** Верхняя часть грифа, на которой крепятся колки. Фирмы-производители именно в этом месте любят размещать свои логотипы.
- ✓ **Гриф.** Длинная деревянная деталь, прикрепленная к корпусу, вдоль которой натянуты струны. Вы, возможно, знаете, что некоторые гитаристы любят разносить свои гитары в щепки. Так вот, когда они это делают, то держат гитару именно за гриф.
- ✓ **Звукосниматели.** Электромагниты, помещенные в небольшие плоские коробочки и предназначенные для генерации электрического тока, который преобразуется усилителем в музыкальный звук.
- ✓ **Колки.** Шесть механизмов с червячными передачами, обеспечивающие увеличение или уменьшение степени натяжения струн и тем самым повышение или понижение издаваемого струнами звука. Верхний конец струны пропускается в отверстие колка, который возвышается над лицевой поверхностью головки грифа. С тыльной стороны колок с помощью шестерни и червячной передачи связан с рукояткой. Колки часто называют гитарной механикой, к которой относят также и подставку.
- ✓ **Застежка для ремня.** Металлическая застежка, к которой крепится передний конец плечевого ремня. Застежка обычно ввинчивается либо в пятку грифа (как у гитары Gibson Les Paul), либо в конечную точку одного из “зубов” (как у гитары Fender Stratocaster). Второй конец плечевого ремня крепится, соответственно, к нижней застежке.
- ✓ **Корпус.** Самая объемная часть гитары, к которой крепятся гриф и механика подставки. Корпус может быть цельным, пустотелым или наполовину пустотелым. Кроме механики подставки, к корпусу также крепится гитарная электроника (звукосниматели и регуляторы громкости и тембра).
- ✓ **Крышка.** Лицевая часть корпуса гитары. Часто крышка играет роль лишь декоративного элемента, придающего корпусу эстетический вид.
- ✓ **Нижняя застежка.** Ввинченный в корпус металлический штырь, к которому крепится задний конец плечевого ремня.
- ✓ **Переключатель звукоснимателей.** Переключатель, с помощью которого гитарист может выбрать активный звукосниматель.
- ✓ **Подставка.** Металлическое механическое устройство, с помощью которого струны крепятся к корпусу.
- ✓ **Порожки.** Металлические вставки, врезанные в гриф перпендикулярно струнам. Участки грифа, находящиеся между порожками, называются *ладами*. Прижимая струны у различных порожков, можно уменьшать эффективную длину колеблющейся струны и тем самым извлекать звуки различной высоты.

- ✓ **Разъем.** Место подключения электрического кабеля, соединяющего электрогитару с усилителем или другим электронным устройством. Этот разъем иногда называют “входом”, поскольку гитаристы считают, что раз они вставляют штекер в разъем, значит это — “вход”. Однако с технической точки зрения это не вход, а выход, поскольку через этот разъем электрический сигнал снимается с электрогитары.
- ✓ **Регуляторы громкости и тона.** Рукоятки, при вращении которых изменяется сила звука гитары, а также частотные характеристики этого звука.
- ✓ **Рычаг звукоснимателя.** Металлическая рукоятка, прикрепленная к подставке и предназначенная для изменения натяжения струн путем небольшого перемещения подставки. Другие названия — рычаг тремоло (tremolo bar), рычаг уамми (whammy bar), рычаг вибратора (vibrato bar), рычаг уанг (wang bar).
- ✓ **Струны.** Шесть металлических нитей, которые при соответствующем натяжении издадут звуки, образующие звучание гитары. Хотя струны, строго говоря, не относятся к компонентам гитары, поскольку их можно в любой момент установить или снять, они являются центральной частью инструмента. Собственно говоря, вся конструкция гитары создается с одной лишь целью — обеспечить должное звучание натянутых струн.

Усилитель

Усилитель, или, как его иногда называют, комбик, — это полностью электронное устройство без каких-либо движущихся частей (если не считать, конечно, рукоятки регулировки и переключателей, с помощью которых изменяется уровень громкости и тембр входного сигнала). Вы можете подумать, что эта обыденная коробочка, предназначенная всего лишь для электронной обработки звука (несмотря на то, что она, конечно же, нужна и полезна), не может представлять никакого интереса (по крайней мере, по стандартам красоты для электрогитар). Однако любовь к усилителям — не менее распространенное явление, чем любовь к гитарам. Практически вокруг каждого модельного ряда существует своя субкультура (многие из них освещаются группами новостей в Internet), представители которой тратят уйму времени и сил на оценку возможностей, поиск единомышленников, вовлечение в свои ряды новичков и распространение всеми возможными и невозможными способами слухов и мифов о “самом совершенном усилителе для гитары”. (Более подробно о выборе усилителя и подготовке его к работе рассказывается в главе 3.)

Если вы хотите добиться безупречного звука, без приличного усилителя вам не обойтись. Трудно представить историю рок-н-ролла без вклада таких легендарных производителей усилителей, как Fender, Marshall и Vox. И в конце концов, если у вас нет усилителя, то куда вы будете ставить бутылку с водой перед выходом на сцену? На рис. 1.2 показаны различные части усилителя электрогитары.

Панель управления



Рукоятки управления
громкостью и тембром



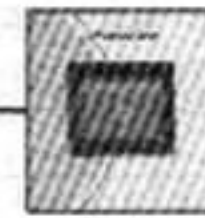
Эффекты



Входной
разъем



Выключатель
питания



Переключатель
каналов тембра

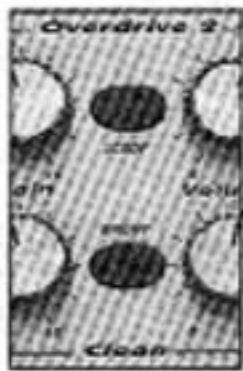


Рис. 1.2. Типичный усилитель электрогитары и его основные части

Ниже перечислены функции различных частей гитарного усилителя.

- ✓ **Входной разъем.** Гнездо на корпусе усилителя, в которое вставляется штекер кабеля, соединяющего усилитель с электрогитарой или с выходом последнего эффекта сигнальной цепи.
- ✓ **Выключатель питания.** Выключатель, с помощью которого усилитель включается и выключается.
- ✓ **Корпус.** Коробка, в которой смонтированы громкоговорители и электронные компоненты. Обычно корпус изготавливается из фанеры или древесно-стружечной плиты и обшивается защитным покрытием.
- ✓ **Панель управления.** Металлическая пластина с отверстиями под рукоятки и переключатели, предназначенная для защиты расположенных под ней органов управления усилителем.
- ✓ **Переключатель каналов тембра.** Двухпозиционный переключатель, с помощью которого обеспечивается дополнительное управление тембром выходного сигнала.

- ✓ **Решетка.** Плотная сетчатая ткань, обычно изготавливаемая из синтетических нитей, которая хорошо пропускает звук, но при этом обеспечивает надежную защиту тонких поверхностей громкоговорителей от посторонних предметов, которые могут их повредить.
- ✓ **Рукоятки управления громкостью и тембром.** Вращающиеся рукоятки, с помощью которых можно выполнять дополнительную настройку выходного сигнала.
- ✓ **Эффекты.** У большинства современных усилителей в состав электронных компонентов входят электронные схемы цифровой обработки звука для создания эффекта реверберации (reverb), задержки (delay), хора (chorus) и сдвига фазы (flange).

Эффекты

Эффекты (рис. 1.3) вошли в описываемый в данном разделе триумvirат относительно недавно. Обычно эффекты выполняются в виде отдельных модулей различного размера.



Рис. 1.3. Четыре часто используемых эффекта (слева направо): цифровая задержка, хорус, дисторшн, вау-вау

Ниже перечислены функции четырех эффектов, которые используются большинством гитаристов.

- ✓ **Цифровая задержка.** Создает эхо за счет цифровой записи сигнала с последующим его воспроизведением через заданный интервал времени после начала звучания основного сигнала.
- ✓ **Хорус.** Обеспечивает “плотное”, насыщенное звучание, словно звук извлекается не из одной, а сразу из нескольких гитар с разными временными параметрами и разными тембрами.
- ✓ **Дисторшн.** Эмулирует звучание гитары, которое получается при прохождении звука через усилитель со слишком высоким уровнем выходного сигнала. Эффекты дисторшн используются очень часто, поскольку избавляют гитариста от необходимости вручную менять регулировку усилителя для получения “перетяжеленного” звука.
- ✓ **Вау-вау.** Этот эффект, называемый также “квакушкой”, конструктивно выполняется в виде педали. При нажатии на педаль тон гитары плавно изменяется, напоминая звучание человеческого голоса, произносящего “вау-вау” (отсюда и название).

Ненного о том, как образцется звук электрогитары

Конечно, знать, как называются отдельные части гитары, важно. Однако еще важнее правильно представлять, как образуется звук в электрогитаре и как при этом взаимодействуют ее компоненты, — только тогда можно понять, чем же электрогитара отличается от других инструментов, таких, например, как контрабас, аккордеон или ксилофон. Нет, сами по себе эти инструменты ничуть не хуже электрогитары. Но все же кое-какая разница есть — попробуйте “слабать” на контрабасе “мельницу” (эффектный исполнительский прием рок-гитаристов, при котором правая рука вытягивается в сторону, а затем вращается в локте с ударом по струнам на каждом обороте — излюбленный прием Пита Тауншенда) и вас выведут из симфонического оркестра быстрее, чем зрители успеют произнести: “Что это за конвульсии у басиста?”

Вибрация струн и высота звука

Электрическая гитара относится к струнным инструментам. Это означает, что ее звучание образуется за счет колебаний натянутых струн. Каждая струна может генерировать звук различной высоты, но при этом ноты из струны можно извлекать только поочередно — взять на одной струне сразу несколько нот нельзя. В тех случаях, когда необходимо обеспечить звучание нескольких нот одновременно, гитарист должен извлекать эти ноты на соответствующем количестве струн. Поскольку на стандартной электрогитаре шесть струн, это означает, что одновременно на ней можно взять не больше шести нот. (Чтобы как-то избавиться от “комплекса неполноценности”, связанного с “ограниченными” возможностями гитары по сравнению, скажем, с роялем или арфой, гитаристы берут свое за счет громкости.)

Если обеспечить достаточное натяжение струны, а затем отвести ее в сторону и отпустить (арфисты добиваются этого с помощью *щипка*, пианисты — с помощью *удара*, а скрипачи — с помощью *скольжения смычка*), струна начнет колебаться относительно исходного положения с постоянной частотой. Именно эти колебания и порождают постоянный звук определенной *высоты*. Высота звука остается неизменной на протяжении всего колебательного процесса. По мере того как интенсивность колебаний струны уменьшается, звук затухает (становится более тихим), но его высота при этом не изменяется.

Натяжение и длина

Высота звука, порождаемого струной, зависит от двух параметров: ее длины и натяжения. Таким образом, высоту звука струны можно изменить двумя способами: изменяя ее натяжение (это происходит при настройке или исполнении так называемых *бэндов*) или изменяя ее длину (если прижать струну к любому из порожков, длина колеблющейся ее части уменьшится). Для того чтобы извлекать ноты различной высоты, будь-то гамма, мелодия или последовательность аккордов, гитарист должен изменять высоту звука струн гитары.

Нетрудно догадаться, что из двоих указанных выше способов изменение натяжения не является основным. Действительно, много ли можно сыграть, лихорадочно вращая колки перед каждым ударом по струнам? Если и найдется такой виртуоз, он будет не гитаристом, а скорее цирковым артистом. Поэтому большинство гитаристов идет по более легкому пути изменения высоты звука струн гитары, просто прижимая их к порожкам.

Именно потому, что прижатие струн является необходимым элементом извлечения звука при игре на электрогитаре, мы в этой книге так много внимания уделим соответствующей технике. Если попробовать играть на гитаре, не прижимая струны пальцами левой руки (подробнее — в главе 2), а просто ударяя по открытым струнам, вместо музыки получится

монотонный грохот. Удовольствия от такого “концерта” вы получите не больше, чем от монотонного бубнения надоевшего всем политикана (заметьте, я не называю никаких имен!).

Одним из главных различий между двумя легендарными моделями электрогитар — Gibson Les Paul и Fender Stratocaster — является длина струн от верхнего порожка до нижнего (так называемая *мензура*). У модели Les Paul компании Gibson мензура составляет 629 мм (24,75 дюймов), а у Страта (так фамиллярно называют эту модель поклонники) — 648 мм (25,5 дюймов). Разница, вроде бы, и небольшая, но стоит перейти с одной модели на другую, как руки сразу же ее почувствуют.



Здесь нет никаких особых секретов — в соответствии с законами физики, струны разной длины могут издавать одинаковый звук (при условии, конечно, что они одинаково настроены) только в том случае, если они натянуты с разными усилиями. Поскольку у Страта мензура больше, струны этой модели нужно натягивать сильнее, чем струны модели Les Paul. Именно поэтому ощущения от игры на гитарах этих двух моделей разнятся: у Stratocaster лады шире и струны “жестче”, тогда как у Les Paul лады уже, а струны “мягче”.

Но не спешите с выводами! Все вышесказанное не означает, что та или иная характеристика гитары лучше или хуже другой. Меньше всего автор хотел бы, чтобы эта информация была воспринята как критическая. Ни в коем случае!

Приведенные в этом подразделе пояснения по поводу мензуры и, соответственно, натяжения струн не призваны подтолкнуть читателя к выводу о преимуществах или недостатках одних моделей гитар перед другими. Эти сведения даны здесь с одной лишь целью — показать, какова физическая природа явлений, влияющих на ощущения, которые возникают у исполнителя при игре на гитаре. Что вам больше по душе — жесткость или мягкость — решать вам. Кроме того, большинство профессиональных рок-гитаристов не имеют какого-либо универсального подхода к выбору гитары. В подавляющем большинстве случаев при выборе инструмента они руководствуются стилем музыки, которую намереваются исполнять на этом инструменте. Именно поэтому в арсенале профессиональных рокеров представлено много различных гитар, каждая из которых в наибольшей степени (с точки зрения ее владельца, конечно) соответствует тому или иному музыкальному стилю.

Руки

При игре на гитаре, как и при игре на многих других инструментах, исполнитель задействует обе руки. Однако в отличие от таких инструментов, как рояль, арфа или саксофон, гитара требует, чтобы руки исполнителя работали по-разному. Левая рука гитариста (о которой подробнее рассказывается в главе 4) определяет, какие ноты должны звучать, прижимая струны к порожкам. Правая рука (подробнее — в главе 5) извлекает звук из струн, используя щипковую или ударную технику. Если у вас доминирующей является левая рука, а не правая, и вы изменили порядок следования струн на гитаре на обратный, считайте, что “левой” мы называем руку, которая прижимает струны к ладам, а “правой” — руку, которая извлекает звук. Я ничего не имею против левшей — у меня среди них немало друзей (хотя, если честно, я часто ловлю себя на мысли, что с моей стороны не очень вежливо протягивать им для приветствия правую руку).

Поначалу техника игры на гитаре напоминает попытку почесать живот, одновременно барабанив пальцами другой руки по голове. Однако со временем вы настолько овладеете техникой одновременного выполнения двух разнотипных движений для извлечения звука, что это станет вашей второй натурой — вы будете играть спонтанно, точно так же, как вы танцуете или ездите на велосипеде. Вам не удалось научиться ни тому, ни другому? Ну что ж, тогда, пожалуй, стоит оставить в покое рок-гитару и вместо этого попробовать баллотироваться в президенты!

Звукосниматели и усилители

Итак, колеблющиеся струны гитары издают звуки различной высоты. Однако для того, чтобы в этом убедиться, вы не должны иметь, как минимум, проблем со слухом... Я говорю — со слухом проблем не должно быть! Не понятно?... Слух должен быть нормальный, говорю!! Теперь понятно? Вот и хорошо, идем дальше... О чем это я?... Ах, да, о звуке! Так вот, если со слухом у вас все в порядке, то услышать, как звучит акустическая гитара несложно, поскольку каждая такая гитара оборудована собственным “усилителем”. Не верите? А зря — именно для усиления звучания акустической гитары и нужен большой пустотелый корпус с отверстием под струнами.

Что касается электрогитары, то здесь дело обстоит сложнее. Дело в том, что струны электрогитары практически не издают никакого звука. (Ну, если быть точным, то легкий гул сродни комариному услышать все-таки можно. Но, как вы понимаете, с таким “звуком” не то что собрать стадион — даже соседей порадовать не удастся.) Электрогитара, как и любой другой электрический музыкальный инструмент, генерирует звук исключительно с помощью электроники. Конечно, источником звука по-прежнему остается колеблющаяся струна, однако усиливает эти колебания уже не пустотелый корпус, а магнитное поле. Колеблющаяся в этом поле струна, являясь проводником, вносит в это поле изменения, или *модулирует* его. Поле же создается звукоснимателями — электромагнитами, находящимися под струнами. И поскольку колебания струны модулируют генерируемое ими поле, на выходе этих электромагнитов возникают слабые электрические токи, колебания которых соответствуют колебаниям струны.



Если вы еще не совсем забыли школьные уроки физики, то, должно быть, знаете, что в проводнике, обмотанном вокруг магнита, может возникать слабый ток. Стоит поднести к такому проводнику магниточувствительный материал и тем самым внести изменения в магнитное поле, образованное вокруг этого проводника, как в проводнике тут же возникнут колебания электротока. Таким образом, туго натянутая стальная струна, совершающая 440 колебаний в секунду, генерирует в обмотке звукоснимателя переменный ток, который меняет направление также 440 раз в секунду. Остается лишь пропустить этот ток через усилитель, а затем подать усиленный сигнал на вход акустической системы — и вы услышите музыкальный тон, соответствующий ноте *ля* первой октавы. Более того, это будет именно та самая нота *ля*, которая является абсолютным стандартом настройки в современном музыкальном мире, начиная от филармонии Нью-Йорка и заканчивая не признающими никаких стандартов группами типа Rolling Stones или Metallica. (Подробнее о настройке гитары рассказывается в главе 2.)

Гитарные аксессуары

Хотя в этой главе мы довольно подробно рассмотрели важнейшие компоненты арсенала рок-гитариста, все же пока что не будем останавливаться на аксессуарах. Дело в том, что помимо уже перечисленных компонентов вы можете приобрести ряд других, достаточно полезных, но не являющихся необходимыми для игры на рок-гитаре. Ассортимент аксессуаров, без которых можно обойтись, но использование которых может облегчить (иногда значительно) жизнь гитаристу, огромен. Некоторые из подобных гитарных аксессуаров представлены на рис. 1.4.

Однако большинство будущих исполнителей рок-музыки предпочитают играть стоя хотя бы понемногу (особенно если они вынашивают планы о появлении в один прекрасный день на публике). Поэтому запасной плечевой ремень — это та вещь, которую никогда не помешает иметь в футляре гитары, даже если вы планируете играть сидя. В свернутом виде он не займет много места, но в непредвиденной ситуации может пригодиться как нельзя кстати.

Плечевые ремни изготавливают из самых разных материалов, начиная от кожи и заканчивая синтетическими тканями. Здесь особых рекомендаций дать нельзя, поэтому выбор того или иного ремня — дело вкуса рок-гитариста. Можете даже заказать ремень со своими инициалами или со своим именем на лицевой стороне. На экране телевизора с таким ремнем вы будете смотреться очень круто!

Кабели

Кабель — это технический термин, обозначающий проводник, с помощью которого электрогитары подключаются к усилителям и другим компонентам. Понятно, что для игры на электрогитаре нужно иметь, как минимум, один кабель. Если вы используете хотя бы один электронный эффект, вам понадобится уже два кабеля: первый для соединения гитары со входом эффекта, а второй — для соединения выхода эффекта с усилителем. Если вы используете два эффекта, вам понадобится три кабеля, три эффекта — четыре кабеля и т.д. Но независимо от того, используете ли вы эффекты или нет, носите всегда с собой пару-тройку запасных кабелей (как и плечевые ремни, кабели можно аккуратно смотать и без проблем разместить в футляре гитары). Запасной кабель — это самая дешевая страховка, ведь из-за некачественного кабеля ваши слушатели могут так никогда и не услышать то, чему вы посвятили месяцы или годы упорного труда.

Камертоны

Камертон — это устройство, предназначенное для настройки инструмента. Камертон, конечно же, не будет вращать колки за вас, но всегда поможет понять, достаточно ли натянута или ослаблена струна, даже если вы обладаете абсолютным музыкальным слухом. (Подробнее об использовании камертонов рассказывается в главе 2.)

Глава 2

Возьмите ее в руки

В этой главе...

- ✓ Позиция для игры сидя и стоя
- ✓ Постановка рук
- ✓ Настройка гитары
- ✓ Нотная грамота для безграмотных: аппликатурные сетки и табулатуры
- ✓ Извлечение первого аккорда

Конструкция электрогитары такова, что стоит взять ее в руки и набросить на плечо ремень, как вам тут же захочется скакать по воображаемой сцене и выделять невероятно “крутые” трюки. “Реальная крутизна” и “реальный драйв” — что еще нужно? Чего еще желать в жизни?

В принципе, так оно и есть. Может, кому-то это и не понравится, но появившаяся в реальном мире нонконформистов рок-гитара не требует от исполнителя каких-то “правильных” приемов или “корректных” позиций. Даже если вы будете держать гитару вверх тормашками или за спиной — это не имеет никакого значения. Главное, чтобы вам было удобно и чтобы то, что вы играете, нравилось вам и вашим слушателям. Во всем остальном — полная свобода. Иными словами, в отличие от акустической гитары, все возможные и невозможные приемы и позиции, пригодные для игры на рок-гитаре, являются “правильными”. Или, во всяком случае, не являются неправильными.

Но для начала я немного расскажу о том, как можно держать гитару, пока вы не придумали своего способа, подчеркивающего вашу яркую индивидуальность. Из этой главы вы узнаете, как удобнее всего держать гитару в позиции сидя и стоя, а также какой должна быть постановка рук, чтобы исполнение требовало от вас минимальных усилий. Ну и конечно, после прочтения этой главы вы будете выглядеть в глазах окружающих так, словно вы “реально” знаете, что, собственно говоря, нужно делать с этой гитарой. А как уже неоднократно отмечалось, уверенность в себе — это половина успеха!

После того как вы налюбуетесь на себя в зеркале и отработаете пару-тройку “крутых” трюков с забрасыванием гитары грифом вверх и опусканием на колено, вы наверняка захотите что-то сыграть на ней. Ну хоть что-то, чтобы ударить по струнам! (Иначе что за “реальный” рокер без звука? Детский сад на прогулке!) Поэтому, не откладывая дела в долгий ящик, предлагаю вашему вниманию раздел о настройке, а также о (вдохнули!) аппликатурных сетках и табулатурах (выдохнули!). Спокойно, без паники! Нотную грамоту изучать не придется — вы узнаете, как можно представить любую композицию с помощью простейших соглашений о записи нот. (Самым любопытным и настойчивым рекомендую обратиться к приложению А книги *Гитара для “чайников”*, в котором приведено краткое руководство по нотной грамоте).

Держи ее крепче, парень

Как уже отмечалось, играть на рок-гитаре можно как сидя, так и стоя — на качестве звука это никак не отразится. Большинство гитаристов все же предпочитают репетировать сидя (так легче), а выступать стоя (так “круче”). Но это не означает, что вы не должны репетиро-

вать стоя. Во-первых, как только вы научитесь извлекать из гитары нечто напоминающее рок-музыку, вам тут же понадобится отработать движение на одной ноге по сцене (естественно, контролируя степень “крутизны” в зеркале). Ну а во-вторых, перемена позиции может помочь слегка размяться после трехчасовой попытки разучить какое-нибудь заковыристое соло Кигги.

Если говорить серьезно, то позиция практически не влияет на технику исполнения, однако сказывается на ваших ощущениях от игры. Поэтому начинающим гитаристам советую не злоупотреблять ни одной из двух позиций и стараться в равной степени использовать как позицию стоя, так и позицию сидя. Как узнать, насколько хорошо вы овладели обеими позициями? Проще простого! Начинаете играть в позиции сидя, затем встаете, разбегаетесь, запрыгиваете на стул и делаете сальто назад. Если при этом исполняемая вами мелодия не прервется ни на одну ноту, значит проблема выбора позиции для вас не существует!

Позиция для игры сидя

Для игры сидя лучше всего подходит табурет или обычный стул (кресло или мягкий диван — не лучший выбор). Присев, так чтобы вам было удобно, положите суживающуюся часть корпуса гитары, которая находится между более широкими верхней и нижней частями, на правое бедро. Слегка наклонитесь вперед, поставив ступни на ширине плеч. Положите правую руку на верхний край корпуса, чтобы сбалансировать гитару на бедре, как показано на рис. 2.1. Если гитара лежит правильно, вы сможете совершенно свободно снимать левую руку с грифа — положение гитары при этом не изменится. Если же вам приходится левой рукой придерживать гриф гитары, попробуйте слегка изменить позицию, поскольку повышенная нагрузка на левую руку не позволит вам достичь хороших результатов при освоении техники игры левой рукой.



Рис. 2.1. Положение гитары в типичной позиции для игры сидя

Позиция для игры стоя

Прежде чем занять позицию для игры стоя, убедитесь в том, что плечевой ремень надежно закреплен на обоих концах. (Схема размещения верхнего и нижнего концов плечевого ремня приведена в главе 1.) Затем станьте прямо и, накинув ремень на плечо, разместите гитару так, чтобы она прижималась к животу или бедру. При необходимости отрегулируйте длину плечевого ремня так, чтобы вам было удобно держать гитару. (Некоторые ремни легче регулировать, сняв гитару с плеча.) Чем выше находится гитара, тем легче на ней играть. Однако если гитара расположена слишком высоко, от вашей «крутизны» не останется и следа. Неписанное правило рок-музыки гласит: чем ниже болтается гитара, тем «круче» рокер. Однако слишком отпускать плечевой ремень также не стоит, поскольку чем ниже находится гитара, тем труднее на ней играть и тем больше нагрузка на кисть левой руки. Поэтому постарайтесь найти разумный баланс между «крутизной» своего вида и удобством игры, расположив гитару настолько высоко, насколько сочтете возможным.

На рис. 2.2 показан стоящий гитарист, руки которого готовы к игре. Глядя на этот рисунок, сразу можно заключить, что мы имеем дело с новичком, а не с сияющей многомиллионными гонорарами рок-звездой, иначе гитара бы находилась так низко, что не попала бы в кадр!



Рис. 2.2. Положение гитары в типичной позиции для игры стоя

Если же в вашем случае из-за грифа гитары вы не можете как следует разглядеть себя в зеркале, значит вы перестарались! Отпустите немного ремень, чтобы контролировать ситуацию.



Ваше тело само знает, как компенсировать усилия, которые нужно приложить, когда вы встаете с маленьким ребенком или какой-то хрупкой вещью на руках. Поэтому не пытайтесь контролировать все сознательно — сначала займите позицию сидя, а затем просто встаньте с гитарой в руках. Слегка побряцайте по струнам, подвигайте левой рукой вдоль грифа, расслабьтесь, попозируйте перед зеркалом и ваши руки сами найдут нужное положение.



Если плечевой ремень порвется, расстегнется или соскочит во время игры стоя, вы вряд ли успеете вовремя подхватить гитару (если, конечно, вы не тренировались специально ловить падающие на пол гитары). Поэтому не стоит подвергать такой достаточно дорогой инструмент, как электрогитара, ненужному риску и экономить на ремне.

Постановка левой руки

Попробуйте выполнить простое упражнение, чтобы лучше понять, какой должна быть постановка левой руки. Положите кредитную карточку, отпечатанную на плотном картоне визитку или нечто подобное на стол лицевой стороной вниз. Затем возьмите ее со стола кончиками пальцев левой руки. Поднимите кредитку до уровня плеча, прижав локоть к левому боку, а затем поверните кисть так, чтобы увидеть лицевую сторону кредитки. Не обращая внимания на кредитку, внимательно посмотрите на то, как расположены пальцы левой руки, и постарайтесь запомнить свои ощущения. Обратите внимание на то, что большой палец находится напротив указательного или между указательным и средним пальцами. Посмотрите, как согнуты все фаланги и как тыльной стороной ладони и пальцами образована “воздушная подушка”. Теперь слегка разожмите пальцы, чтобы кредитка упала на стол, но не изменяйте положения пальцев. Именно такой и должна быть постановка левой руки на грифе электрогитары. Попробуйте теперь воспроизвести эту постановку без кредитки, глядя на рис. 2.3, — ваша рука должна выглядеть подобно той, которая изображена на рисунке.



Рис. 2.3. Пальцы левой руки не напряжены и готовы прижимать лады к струнам

Техника прижатия струн

Для того чтобы взять ноту, нужно опустить любой из четырех пальцев на струну, причем так, чтобы он оставался согнутым. В идеальном случае последняя фаланга должна опускаться на струну вертикально, а не под углом. Такое положение фаланги обеспечивает максимальное давление на струну, а также не позволяет пальцу касаться расположенных рядом струн (если палец, прижимающий струну, касается соседней струны, последняя издает глухой негармоничный звук). Усилие, которое необходимо для того, чтобы прижать струну к грифу, развивается с использованием большого пальца.



Не следует пытаться ускорить процесс выработки навыка в развитии нужных усилий левой рукой. Некие чудодейственные приспособления, позволяющие быстро натренировать левую руку, вряд ли смогут вам помочь. Автор ни в коей мере не возьмет на себя смелость утверждать, что подобные устройства и приспособления не дают никакого эффекта (точно так же, как и другие доморощенные методы, например разминание теннисного мяча или перекатывание в ладони двух стальных шаров). Но в одном автор твердо убежден: ничто, кроме ежедневных занятий игрой на гитаре, не поможет вам лучше или быстрее натренировать левую руку.

Необходимое усилие

Если у вас есть хоть какой-то опыт игры на акустической гитаре, вы сразу же обратите внимание на то, что гриф электрогитары, во-первых, уже, а во-вторых, короче, чем у акустической. Кроме того, следует добавить, что на электрогитаре используются более тонкие струны, чем на акустической. Ну и, наконец, прижимать струны к ладам на электрогитаре гораздо легче (что, в общем-то, неудивительно, учитывая все перечисленные выше обстоятельства). Однако самое большое различие в постановке левой руки при игре на электрогитаре и игре на акустической гитаре состоит в усилии, которое нужно развивать для прижатия струн.

Это усилие зависит от высоты расположения струн над грифом. Чем ниже струны — тем меньше требуется усилий. Если вы испытывали затруднения, прижимая струны к ладам на акустической гитаре, вас наверняка обрадует та легкость, с которой прижимаются струны электрогитары. Именно поэтому левая рука рок-гитариста менее напряжена, чем левая рука гитариста, играющего на акустической гитаре. На рис. 2.4 приведена фотография левой руки, прижимающей струну электрогитары.



Рис. 2.4. Прижатая струна. Обратите внимание на то, что палец прижимает струну не посреди лада, а ближе к порожку

Постановка правой руки и извлечение звука

Если вы держите электрогитару так, как это описано в предыдущем разделе, ваша правая рука, свободно лежащая на корпусе гитары, должна образовывать со струнами угол, примерно равный 60° . Иными словами, рука должна находиться не параллельно струнам и не перпендикулярно, а занимать некую промежуточную позицию. При такой постановке правой руки гитаристу удобнее всего извлекать звук на электрогитаре, будь то удар по струнам медиа-

тором во время игры аккордами, касание медиатором при исполнении мелодий или перебор струн пальцами при исполнении арпеджио.

Если вы слегка покачаете кистью правой руки вверх и вниз, ее расслабленные пальцы должны слегка касаться струн примерно между подставкой и обрезом грифа. На рис. 2.5 представлен пример корректной постановки правой руки, при которой обеспечивается ее максимальная подвижность.



Рис. 2.5. При корректной постановке правая рука свободно движется вверх и вниз в области, находящейся между обрезом грифа и подставкой

Игра медиатором

С помощью медиатора можно исполнять рок-музыку практически любого стиля, будь то мощные риффы Rolling Stones или баллады группы Eagles. Поэтому постарайтесь как можно быстрее привыкнуть к нему. Для начала приобретите побольше медиаторов различной формы и толщины и выберите из них тот, который вам лучше всего подходит. Затем, определившись с формой, размером и толщиной, закупите несколько десятков понравившихся вам медиаторов. Запас, как известно, карман не тянет, и очень скоро вы убедитесь в справедливости этой поговорки, во всяком случае, по отношению к медиаторам. Запасаясь медиаторами, вы сможете безболезненно терять их, раздавать менее предусмотрительным друзьям и, самое главное, швырять их пригоршнями в толпу своих поклонников.



Выбор медиатора

Медиаторы бывают разной толщины, или жесткости. Некоторые производители проставляют на медиаторах их толщину в миллиметрах. Другие предпочитают наносить на медиаторы условные обозначения: *Extra Heavy*, *Heavy*, *Medium* и *Thin*. Для начинающих больше подходят тонкие медиаторы (*Thin*, до 1 мм), поскольку они более гибкие и практически не оказывают сопротивления во время игры. Наиболее популярными являются средние медиаторы (*Medium*, от 1 до 1,5 мм), поскольку они, с одной стороны, уже достаточно жесткие, чтобы исполнять сложные мелодии, но при этом все еще обладают приемлемой гибкостью, необходимой для обычной игры аккордами. Толстые медиаторы с непривычки могут показаться новичку вообще непригодными для игры. Однако только толстый медиатор позволяет добиться наивысшей скорости и точности при исполнении мелодий. Все же следует заметить, что несмотря на то, что большинство профессионалов используют именно толстые медиаторы, из этого правила есть немало исключений. Так что качество музыки определяется не столько толщиной медиатора, сколько мастерством исполнителя.

При исполнении большинства композиций, написанных как для ритм-гитары (исполнение аккомпанемента аккордами), так и для соло-гитары (исполнение мелодий с одновременным звучанием одной-двух нот), медиатор, или как его иногда называют по старинке, плектр, удерживается между большим и указательным пальцами. На рис. 2.6 показано, как правильно держать медиатор — его кончик должен слегка выглядывать из-под большого пальца.

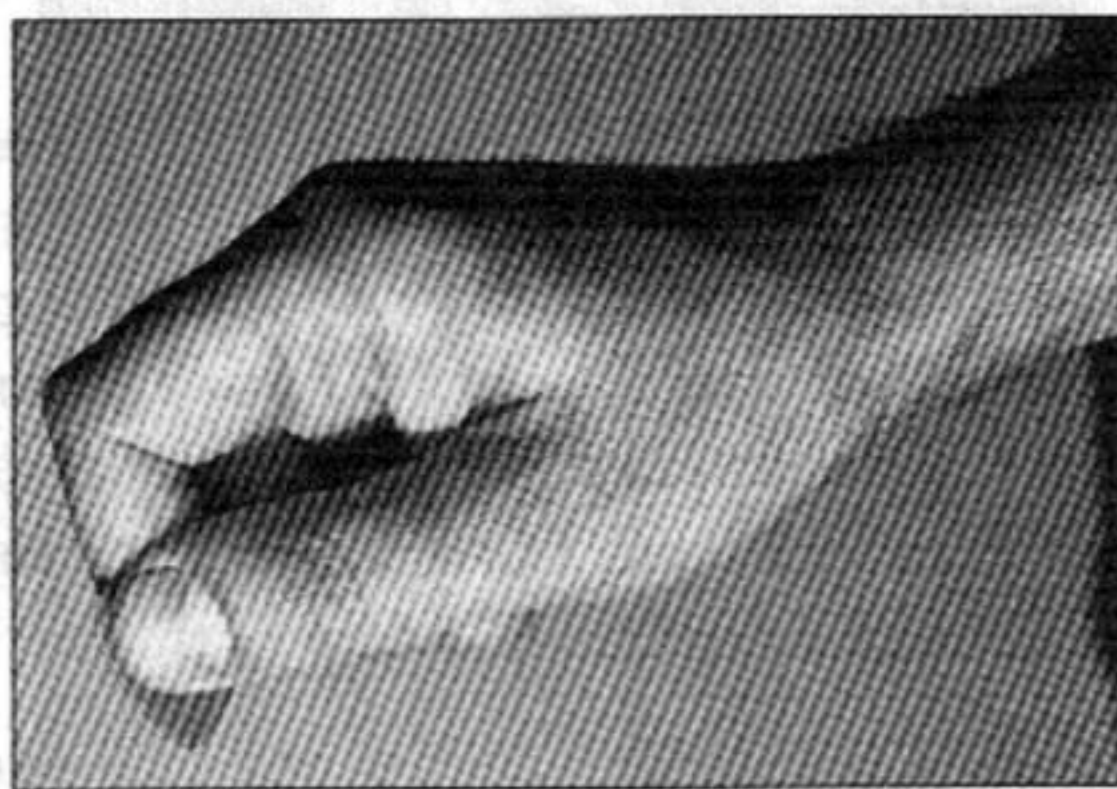


Рис. 2.6. Медиатор нужно держать твердо и так, чтобы из-под большого пальца выглядывал только его кончик

ПОМНИ!



При игре аккордами в извлечении звука задействуются и кисть, и предплечье. Таким образом, чем энергичнее ритм, тем большее участие в извлечении звука принимает предплечье. С другой стороны, при исполнении мелодий основную роль играют движения кисти. Поэтому постарайтесь с самого начала следить за тем, чтобы, удерживая медиатор, не прилагать чрезмерных усилий. Кроме того, в течение первых недель освоения техники игры на электрогитаре почаще давайте отдых кисти, время от времени репетируя без медиатора.

СОВЕТ



Когда перед самым выходом на сцену вы обнаружите, что у вас не осталось ни одного медиатора, не отчаивайтесь! Нас окружает множество предметов, элементы которых обладают всеми необходимыми свойствами, чтобы из них можно было изготовить на скорую руку вполне приличный медиатор. Любой рок-гитарист, считающий себя профессионалом, сможет припомнить пару-тройку случаев, когда ему пришлось рыскать по всем кладовкам клуба в поисках пустой пластиковой бутылки из-под моющего средства, чтобы вырезать из нее медиатор.

Игра пальцами

В принципе, ничто не мешает вам играть на электрогитаре пальцами, а не медиатором, хотя нужно признать, что в рок-музыке такая техника является скорее исключением, чем правилом. Чаще всего технику пальцевой игры применяют для исполнения *пальцевого арпеджио*, когда ноты аккорда берутся не одновременно, а поочередно путем перебора соответствующих струн кончиками пальцев. При игре пальцами кисть правой руки должна быть неподвижной, но для ее удержания в таком положении не нужно прилагать излишних усилий. Тыльная часть кисти и предплечье должны образовывать небольшую дугу, чтобы пальцы подходили к струнам практически прямыми.

Наконец, завершая короткий рассказ о технике игры медиатором, следует упомянуть о некоторых известных в мире рок-музыки исполнителях, которые вообще никогда не пользуются медиатором, а играют исключительно пальцами. Это, например, Линдси Бакингем из Fleetwood Mac и Марк Нопфлер из Dire Straits. У каждого из них своя, ярко индивидуальная манера игры на рок-гитаре, но при этом никто из них не пользуется медиатором. Почему? Никто не знает. Видимо, таковы свойства рок-музыки и рокеров — сопротивляться любым попыткам классификации.

На настройку становись: электронные камертоны



Для того чтобы люди с тонким музыкальным слухом не выбегали из комнаты, едва услышав рок-композицию в вашем исполнении, гитара всегда должна быть правильно настроена. Настроить гитару можно разными способами: используя духовой, виолочный или электронный камертон; с помощью пианино или синтезатора; с помощью метода пятого лада (настраивается сначала одна струна, а затем по ней настраиваются все остальные.) Наконец, можно воспользоваться записью 1 на прилагаемом к книге компакт-диске, слушая звучание открытых струн правильно настроенной гитары, сравнивая его со звучанием открытых струн своей гитары и подстраивая их по мере необходимости.

Все эти методы детально описаны в книге *Гитара для "чайников"*. Однако все гитаристы, играющие на электрогитаре, рано или поздно останавливаются только на одном методе, основанном на использовании электронного камертона. Когда вы его освоите, вы также придете к выводу о том, что этот метод настройки является не только самым быстрым и наиболее точным, но и самым бесшумным.

Что такое электронный камертон

Электронный камертон — это небольшой прибор, подключаемый к гитаре с помощью кабеля. (Большинство электронных камертонов оборудовано также встроенным микрофоном, что позволяет использовать эти приборы и для настройки акустических гитар.) После подключения электронного камертона сигнал, снятый звуконосителем с колеблющейся струны, поступает на вход датчика электронного камертона, определяющего высоту звука. Это позволяет использовать для настройки не только (и даже не столько) уши, но и глаза. Для того чтобы слышать звучание гитары, нужно с помощью еще одного кабеля соединить выход электронного камертона со входом усилителя или цепи эффектов. Однако удобство электронного камертона как раз и заключается в том, что вам не нужно слышать, как звучит гитара, чтобы правильно ее настроить! Поистине, чего только не выдумает современная наука! Достаточно включить электронный камертон в общую цепь — и вы можете совершенно бесшумно подстраивать гитару в любой момент. Поскольку камертон все время включен, достаточно лишь убрать громкость на выходе усилителя (не забыв, однако, установить максимальный уровень громкости гитары с помощью соответствующей рукоятки на ее корпусе), после чего вы сможете настроить инструмент, ориентируясь только по показаниям шкалы камертона, не раздражая при этом ни других музыкантов, ни слушателей.

Как он работает

Электронный камертон определяет высоту поступающего на вход звука и отображает с помощью шкалы или светодиодов ближайшую к этому звуку ноту (А, В^б, В, С и т.д.), а также определяет, выше или ниже высота звука струны в сравнении с эталонным звуком соответствующей ноты. Только с практикой можно понять, насколько чудесен этот маленький недорогой приборчик! Он позволяет не только *подстраивать* гитару (т.е. изменять настройку струны в пределах полутона), но и *перестраивать* ее (например, если нужно опустить шестую струну на тон, чтобы она вместо ноты *ми* издавала ноту *ре*). При этом такие операции выполняются бесшумно и быстро! На рис. 2.7 представлен электронный камертон в виде напольного устройства, управляемого педалью.



Рис. 2.7. Камертон Boss TU-2 оборудован шкалой, позволяющей легко определить, в какую сторону отклоняется звук настраиваемой струны, и светодиодным индикатором, предназначенным для отображения ближайшей эталонной ноты



Если вы управляете уровнем громкости с помощью педали, включайте камертон в сигнальную цепь перед соответствующим устройством. Это позволит вам при настройке отключить выходной сигнал, прошедший через камертон, просто наступив на педаль. Конечно, можно добиться того же эффекта, убрав громкость на усилителе, но нередко оказывается, что гораздо проще воспользоваться педалью, чем пробираться через все кабели к усилителю. Более того, включая электронный камертон в сигнальную цепь, постарайтесь сделать так, чтобы он был самым первым устройством (т.е. ближе всех к гитаре) в этой цепи.

Если хотите, можете поставить электронный камертон “на вечную стоянку” в сигнальной цепи, а можете просто носить его вместе с гитарой в футляре, используя от случая к случаю. Как бы то ни было, электронный камертон — это самое главное электронное устройство, которое вы должны приобрести; все остальные внешние устройства (эффекты, педали и т.п.) менее важны. Если ваша гитара настроена, вы можете играть без эффектов и это будет музыка. Но если гитара не строит, музыки не получится, сколько бы эффектов вы не включили в сигнальную цепь.

Запись музыки: ничего страшного

Хотя для того, чтобы научиться играть на рок-гитаре, не обязательно владеть музыкальной грамотой, вам все же не помешает узнать о некоторых достаточно простых методах, с помощью которых можно изображать структуру музыкальной композиции, аккорды, а также наиболее важные ритмические фигуры. Потратьте некоторое время на изучение таких понятий, как *аппликатурная сетка*, *ритмический рисунок* и *табулатура* (все они описаны в последующих подразделах), и вы заметите, что разучивание рок-композиций будет даваться вам гораздо проще.

Чтение аппликатурных сеток

В чтении аппликатурных сеток нет вообще ничего общего с чтением. Здесь больше нужны способности по интерпретации графической информации. (Если вам доводилось бывать за границей, вы, наверняка, сталкивались с подобной проблемой, пытаясь определить, какая дверь ведет в комнату для девочек, а какая — в комнату для мальчиков.) Все, что нужно определить по аппликатурной сетке, — это понять, как на грифе гитары следует разместить пальцы, чтобы получился заданный аккорд. (К счастью, не бывает отдельных аппликатурных сеток для мальчиков и для девочек, поэтому существенных ошибок вы допустить не сможете.)

На рис. 2.8 показана типовая аппликатурная сетка, а в приведенном ниже перечне описывается каждый из элементов этой сетки.

- ✓ *Сетка из шести вертикальных и пяти горизонтальных линий* соответствует лицевой стороне грифа. Представьте, что гитара стоит перед вами на стуле и вы смотрите прямо перед собой на верхнюю часть ее грифа.
- ✓ *Вертикальные линии* представляют струны гитары. Крайняя слева вертикальная линия обозначает ⑥ басовую струну, а крайняя справа — ① струну.
- ✓ *Горизонтальные линии* представляют порожки. Широкая горизонтальная линия в верхней части аппликатурной сетки соответствует верхнему порожку гитары, поэтому первый порожек в аппликатурной сетке представлен не первой, а второй горизонтальной линией. Для того чтобы не путаться, можете считать не порожки, а лады. Первая линия — I лад, вторая — II и т.д.
- ✓ *Затушеванные кружки*, изображаемые на ладах, соответствуют прижатым на этих ладах струнам.
- ✓ *Цифры*, проставленные в нижней части аппликатурной сетки под каждой из струн, обозначают пальцы левой руки, с помощью которых струны прижимаются к ладам. Пальцы левой руки обозначаются следующим образом: 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец.
- ✓ *Незатушеванные кружки или крестики*. Символ X над струной говорит о том, что она при извлечении аккорда не должна звучать, а символ ○ — о том, что она должна звучать открытой.

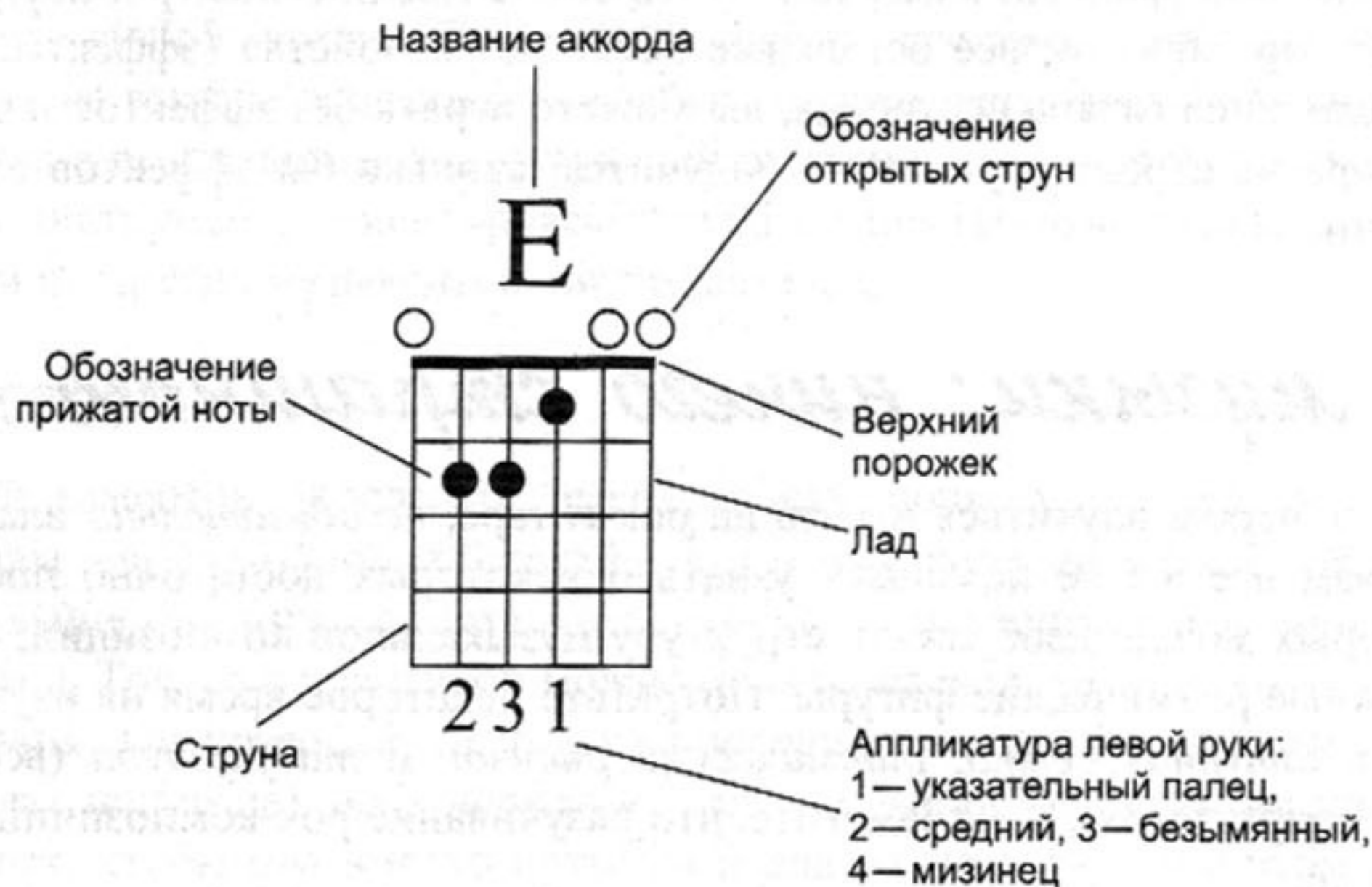


Рис. 2.8. Элементы аппликатурной сетки

Чтение ритмических рисунков

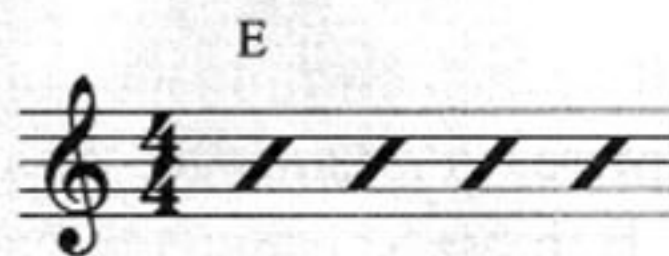
Для записи композиций, исполняемых в определенных музыкальных стилях, музыканты применяют не ноты, а упрощенные схемы. Такие схемы, с одной стороны, помогают музыкантам ориентироваться в звучащей композиции, а с другой, не требуют чтения (или, что еще хуже, записи) нот. Как вы понимаете, многим рок-гитаристам, боящимся нотной грамоты как огня, такие схемы значительно облегчают жизнь.

Ниже перечислены основные методы упрощенной записи, которые будут применяться в примерах этой книги.

- ✓ **Ритмический рисунок** — это символы косой черты (/), говорящие исполнителю, как должна звучать композиция в ритмическом отношении, но не указывающие, что именно должно звучать в тот или иной момент.
- ✓ **Буквенно-цифровое обозначение аккорда** (прописная буква, обозначающая основную ноту аккорда, с добавлением цифр или строчных букв, обозначающих его лад — например, 7 или m) указывает, что именно должен играть исполнитель. Кроме того, в начале схематической записи композиции могут использоваться условные обозначения, предназначенные для описания особенностей стиля исполнения.

Например, пусть ритмический рисунок образован нотоносцем, на котором нанесено четыре косых черты, причем над первой из них стоит обозначение аккорда *ми мажор* (E). Это означает, что вам нужно левой рукой взять аккорд E, а правой извлечь звук четыре раза. Запись ритмических рисунков не имеет ничего общего с математически строгими формулами, поскольку их авторы обычно считают, что исполнитель сам знает, в каком стиле нужно играть ту или иную композицию. На рис. 2.9 представлен пример типичного музыкального такта, в котором использована запись ритмического рисунка с косыми чертами и буквенным обозначением аккорда *ми мажор*.

Рис. 2.9. Один такт, в котором исполняется аккорд *ми мажор* (E), с ритмическим рисунком



Для того чтобы услышать, как звучит фрагмент, приведенный на рис. 2.9, прослушайте запись № 5 на прилагаемом к книге компакт-диске. Прослушайте запись несколько раз, пока вы не поймете, чему соответствуют символы, приведенные на рисунке, в звучащей музыке. В данном случае четыре косых черты обозначают четыре последовательных удара по струнам. Однако в общем случае косые черты не обозначают какого-то конкретного ритма, а просто показывают, что на протяжении такта нужно четыре раза взять аккорд E.



Припомните, как звучат две разные композиции, исполняемые в одном стиле, — например, *La Bamba* в исполнении Ричи Валенсы, которую позже пели Los Lobos, и *Twist and Shout*, которую спели сначала Isley Brothers, а позже Beatles. Вы сразу заметите, что мелодии и аккорды в обеих композициях разные, однако партии ритм-гитары (в том, что касается музыкального стиля) практически одинаковы. Иными словами, и ту, и другую композицию можно исполнить, применяя один и тот же стиль извлечения звука. Именно это преимущество упрощенной записи и используют рок-музыканты — в двух разных партиях ритм-гитары практически нет никаких различий. В качестве другого примера можно привести такие две композиции группы Eagles, как *Lyin' Eyes* и *Peaceful Easy Feeling*, ритмический рисунок которых также одинаков. Именно благодаря сходству ритмических ри-

сунков разных рок-композиций музыканты, которые никогда не то что не играли, но даже ни разу до этого не встречались, могут, собравшись впервые в жизни, играть так, словно они знают друг друга с детского сада.

Чтение табулатур

Табулатура — это система нотации, которая, как и аппликатурные сетки, позволяет схематически представлять лады и струны гитары. Однако в отличие от аппликатурных сеток, табулатуры, подобно обычной нотной записи, позволяют увидеть, как изменяется постановка левой руки гитариста во время исполнения композиции. Во всех композициях, представленных в этой книге в качестве примеров, под обычными нотами приведены табулатуры. Символы табулатур строго соответствуют находящимся над ними нотам, поэтому вы можете использовать ту форму записи, которая вам представляется более удобной. На табулатурах показаны струны и номера ладов, а на нотоносце — высота нот и ритм. Таким образом, вы можете использовать преимущества и той, и другой системы записи. Не удивительно, что музыканты, играющие на фаготе и не использующие никаких табулатур, так завидуют гитаристам!



Вы можете использовать и табулатуры, и нотные записи одновременно, а можете не использовать ни того, ни другого, полностью полагаясь при разучивании приведенных в книге примеров на восприятие композиций на слух с компакт-диска. Но автор все же надеется, что вы сможете выработать некоторую систему обучения, в которой будут задействованы все три компонента. Каждый из них имеет свои достоинства и вы не обязаны ни использовать только какой-то один или два из них, ни рассказывать кому бы то ни было о том, как вам удалось разучить все эти примеры. Самое главное — это чтобы в конце концов они остались у вас, как говорится, “на кончиках пальцев” и чтобы вы при этом не испытывали никаких затруднений при обучении.

На рис. 2.10 приведен пример табулатуры. Горизонтальные линии обозначают струны, как будто вы смотрите на лежащую к вам лицевой стороной гитару, головка грифа у которой находится слева. Верхняя линия табулатуры обозначает ① струну гитары — ноту *ми* первой октавы, а нижняя — ⑥ струну, соответствующую ноте *ми* большой октавы. Остальные горизонтальные линии обозначают оставшиеся струны в том порядке, в котором они находятся между ① и ⑥ струнами. Цифра на линии говорит о том, что исполнитель должен прижать указанную струну на соответствующем ладу.

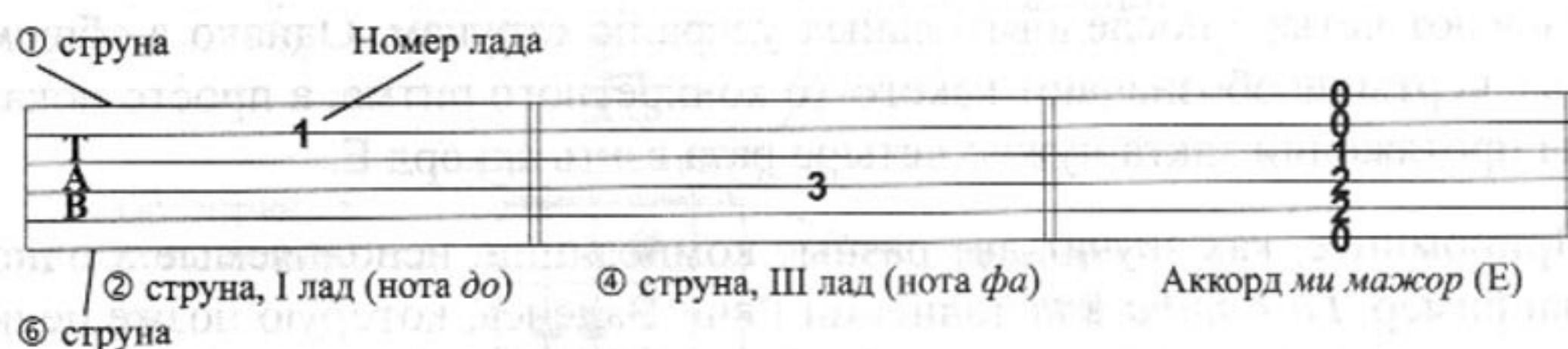


Рис. 2.10. Пример гитарной табулатуры

Ближе к делу: берем аккорд

Аккорд — это одновременно звучащие три или более ноты разной высоты. На гитаре аккорды можно играть по-разному — ударяя по струнам медиатором, одновременно извлекая звук аккорда пальцами (причем каждый из пальцев должен заставлять колебаться одну из струн, извлекая из нее соответствующую ноту аккорда) либо просто ударяя по струнам ладо-

нью. Каким бы методом извлечения звуков аккорда вы ни пользовались, главное в том, что аккорд образуется не из случайной совокупности звуков, а из нот, высота которых соотносится в определенной гармонии. При игре на гитаре это означает, что исполнитель должен овладеть навыками взятия аккордов левой рукой. Изучив следующий подраздел, вы научитесь брать ваш первый аккорд.

Взятие аккорда левой рукой

Для того чтобы взять аккорд *ми мажор* (E), аппликатурная сетка которого представлена на рис. 2.8, вы должны выполнить следующее.

1. Поместите указательный (1-й) палец на ③ струну на I лад. Помните, что палец должен прижимать струну к грифу между верхним и первым порожком как можно ближе к первому порожку (но не на самом порожке!).
2. Поместите средний (2-й) палец на ⑤ струну на II лад.
Что с ④ струной? Она должна оставаться открытой.
3. Поместите безымянный (3-й) палец на ④ струну на II лад.

Правильно разместив 3-й палец на грифе, прижмите струны всеми тремя пальцами одновременно. Проследите, чтобы фаланги пальцев при этом образовывали дужки, а также чтобы ни один из пальцев не касался струн, которые должны оставаться открытыми. Особенно важно последнее обстоятельство для ① и ② струн, поскольку они обязательно должны звучать в аккорде E (рис. 2.11). Ну а теперь побыстрее прочитайте следующий подраздел, пока у вас не онемели пальцы!



Рис. 2.11. Постановка левой руки, берущей аккорд *ми мажор* (E). Обратите внимание на то, что пальцы согнуты в виде дужек так, чтобы последние фаланги, прижимающие струны, опускались на гриф вертикально

Извлечение звука правой рукой

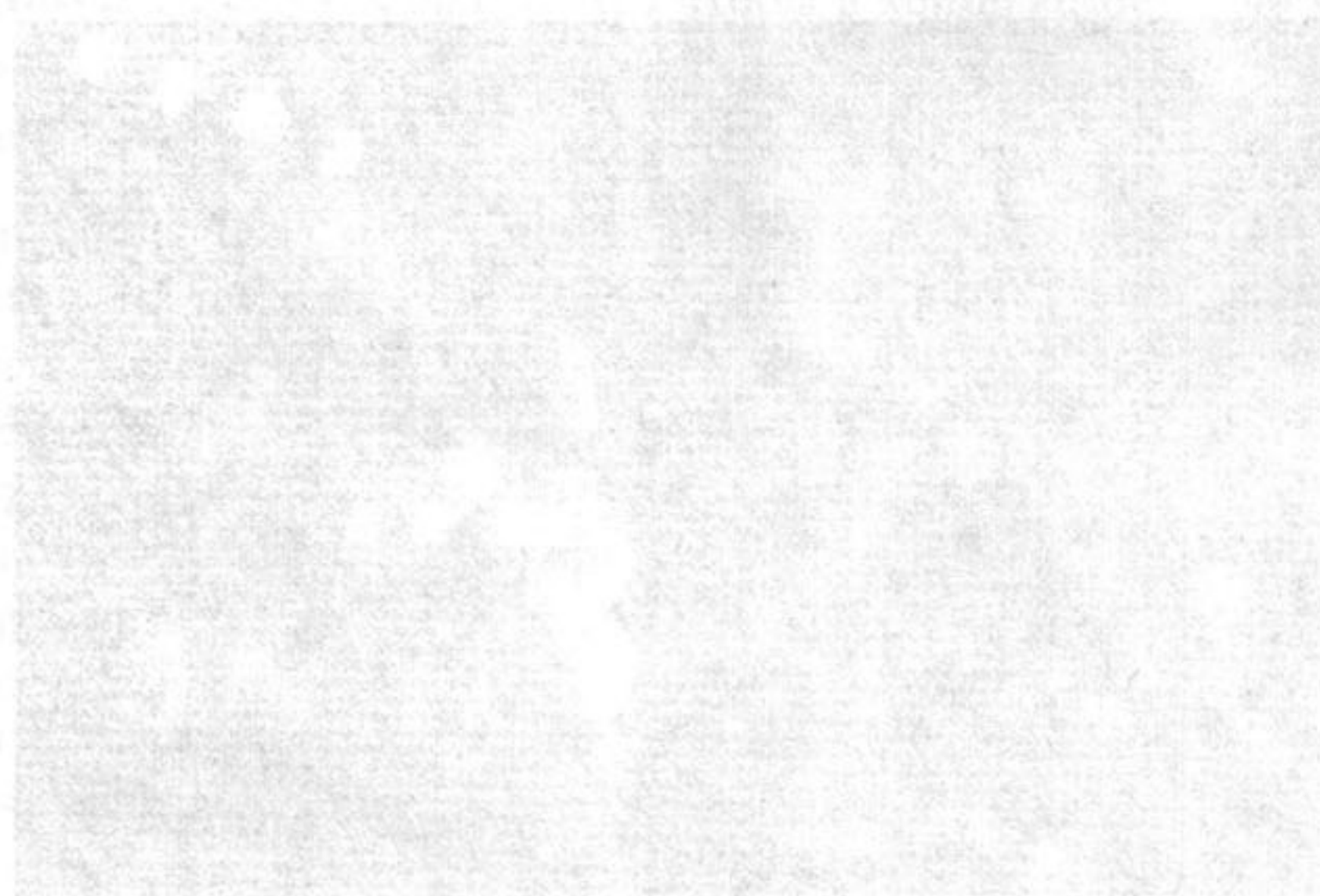
Что ж, поскольку вы разобрались с левой рукой, пришло время задействовать и правую. Плавно, но энергично ударьте по струнам, стараясь при этом не переусердствовать. Прослушайте, как звучит аккорд на записи № 2 прилагаемого компакт-диска, и попытайтесь добиться такой же интенсивности звучания (строго говоря, в этом случае речь идет скорее не об интенсивности, а о расслабленности). Также обратите внимание на то, что все четыре удара не

только выполняются равномерно, но и в одинаковом стиле — каждый раз аккорд звучит точно так же, как и во всех остальных трех случаях.

Научившись играть аккорд Е четырьмя ударами, доведите количество ударов сначала до восьми, а затем — до 12.



Все начинающие гитаристы сталкиваются с таким нежелательным эффектом, как *глушение струн*, который особенно часто проявляется при игре аккордами. Причиной глушения является недостаточное усилие в пальцах, прижимающих струны к ладам, а также расположение пальцев слишком далеко от порожка или на самом порожке. Открытые струны могут глушиться в тех случаях, когда какой-либо из пальцев, прижимающих соседнюю струну, слегка прикасается к открытой струне. Не волнуйтесь об этом понапрасну: со временем проблема решится сама собой точно так же, как и проблема неудачной стрижки. Когда ваши пальцы окрепнут и станут более ловкими, глушение струн прекратится.



Верный спутник: усилитель

В этой главе...

- Подключение усилителя
- Включение усилителя в сигнальную цепь
- Регулировка выходного сигнала
- Как обойтись без усилителя

Как-то в детстве я целую вечность (ну ладно-ладно — одно лето) страстно мечтал о своей первой гитаре, висевшей в витрине музыкального магазина и манившей меня своей недоступностью. И вот спустя несколько томительных месяцев, в течение которых я разносил газеты, выполнял подворачивавшиеся подсобные работы и (да-да, и это было!) сдавал бутылки, я наконец-то перешагнул порог магазина, держа в руке нужную сумму. Продавец осторожно снял мое сокровище с витрины и, протянув его мне, заметил: “Да, ты неплохой инструмент выбрал, неплохой. Усилитель у тебя уже есть, да?”

Усилитель?! У меня и мыслей не было об усилителе! Действительно нужен ли мне был усилитель? Конечно, нужен, но вся моя энергия была направлена только на то, чтобы купить эту гитару. И когда я полностью осознал смысл этих слов, мне показалось, что меня накрыла гигантская холодная волна. Стоя в магазине и держа в руках долгожданную гитару, я внезапно понял, что мне не к чему ее подключить, а значит, играя на ней, я ничего не услышу! Но надо было что-то делать. Взяв гитару, я побрел домой. Моя мама не могла прибавить ни цента к той сумме, которую она уже выделила для моего “музыкального проекта”, поэтому она позвонила своему знакомому, у которого была небольшая ремонтная мастерская бытовой техники на другом конце города. Через час мы уже были в этой мастерской, уставленной неисправными стиральными машинами. То, что мамин знакомый выволок из кладовки, напоминало скорее не усилитель, а тостер моей бабушки, только размером почти с меня. Но делать было нечего — как известно, дареному коню в зубы не смотрят. Мы погрузили этого монстра в багажник и отправились домой. И только спустя еще шесть долгих месяцев я наконец-то стал обладателем *реального* усилителя, с которым уже было не стыдно показаться перед школьными друзьями (вы же знаете, как язвительны подчас бывают подростки!). Поэтому послушайте совета бывалого — намереваясь освоить рок-гитару, не забывайте об усилителе! Только с более-менее приличным усилителем вы сможете получить нормальное звучание гитары (не говоря уже о нормальной самооценке).

Возможно, вы никогда не задумывались о той важной роли, которую играет усилитель в звучании рок-гитары. Это не удивительно — кто обратит внимание на стоящий в углу невзрачный серый ящик, когда все внимание зрителей приковано к его блистательной подруге! Однако именно усилитель является не только ключевым звеном в обеспечении потрясающего звучания рок-гитары, но и в буквальном смысле слова неизменным спутником гитары, без которого она превращается просто в дорогую полированную доску со струнами. Поэтому книгу нужно было бы назвать не *Рок-гитара “для чайников”*, а *Рок-гитара и использование усилителя “для чайников”*. Да уж, это было бы более точное название, жаль что издатели против...

Усилители — это настолько важные компоненты арсенала рок-музыканта (помимо самой электрогитары, конечно), что чем больше вы будете о них узнавать, тем больше будете увлекаться ими. В этой главе автор “разберет до винтика” конструкцию усилителя и расскажет о типичных блоках и подсистемах, присутствующих у большинства моделей. Затем мы пойдем дальше, изучив органы настройки и управления усилителя, позволяющие использовать возможности этих блоков и подсистем для получения качественного звука. Вы немного обескуражены? Не волнуйтесь — здесь нет ничего сложного. Для того чтобы научиться управлять усилителем, вам не придется ни сдавать на права, ни получать разрешение у директора школы.

Принципы работы усилителя

Усилители — это электронные устройства. Этот факт отпугивает некоторых людей, не сведущих в электронике. Есть и такие среди начинающих гитаристов, которые вполне серьезно считают, что усилитель — это загадочное и таинственное устройство, на котором можно *играть*, как, например, на гитаре или синтезаторе.

Но в усилителях нет ничего страшного или загадочного. Ведь никого не удивляет, что можно научиться получать удовольствие от мощности и управляемости спортивного автомобиля, не зная ничего о физических принципах работы двигателя внутреннего сгорания. Точно так же и с усилителем — вы вполне можете получать удовольствие от “движка” усилителя, просто отправившись на нем “в путь”. Как и хороший автомобиль, качественный усилитель обладает индивидуальностью, откликается на малейшее движение и дает вам ощущение ни с чем несравнимого *реального драйва*! Но если вы при этом будете знать хотя бы немного, что происходит “под капотом” вашего усилителя, вы не только сможете им лучше управлять, но и будете получать еще больше удовольствия от вождения.

Пройдемся по сигнальной цепи

Если хорошенько подумать, становится понятно, насколько важную работу выполняет усилитель. К нему на вход из гитары поступает едва различимый сигнал, создаваемый слабыми токами, которые возникают из-за небольших колебаний струны над заурядным электромагнитом (подробнее о том, как возникает сигнал в электрогитаре, рассказывается в главе 1). Получив этот сигнал, усилитель должен пропустить его через сигнальную цепь и при этом не упустить ни одного нюанса, поскольку исполнитель-то прекрасно знает, *что* он играет! И если музыкант услышит из динамиков не то, что ожидает, значит, усилитель провалил свою миссию.

Таким образом, усилитель должен отправить сигнал в путешествие по электронным схемам и при этом сохранить его в целостности. На выходе сигналу предстоит “замена шасси”, когда в едва различимый электрический импульс вливается такая мощность, от которой качаются стены стадионов. Согласитесь, довольно сложная задача для простого “ящика” без единой подвижной детали.

Однако хороший усилитель не только с честью справится со всеми этими задачами, но также доставит удовольствие слушателям и даст вдохновение исполнителю. Путь, по которому проходит сигнал в электронных компонентах усилителя, называется *сигнальной цепью*. С технической точки зрения, полная сигнальная цепь начинается от гитары, являющейся источником сигнала (возникает в звукоснимателе при колебаниях струн), и заканчивается в динамике (в комбинированном усилителе, так называемом “комбике”, динамик конструктивно выполнен в одном корпусе с усилителем — такую конструкцию имеет большинство современных усилителей, о чем подробнее рассказывается в главе 14). Именно в динамике элек-

трический сигнал снова преобразуется в акустические колебания, те самые, от которых дрожит пол во время звучания мощных риффов группы AC/DC.

В этом разделе мы подробно рассмотрим то, что происходит с сигналом внутри усилителя — это позволит вам лучше понять, как управлять усилителем и как настраивать звучание гитары. Вкратце путь, который проходит сигнал в усилителе, можно описать примерно так: “Однажды один маленький слабый сигнальчик попал в гитарный усилитель. Сначала ему встретился добрый и заботливый предусилитель, чувствительные цепи которого были оптимизированы для усиления низкого уровня. Предусилитель, пожелав окрепшему сигналу счастливого пути, отправил его в цепи усилителя, которые улучшили тон сигнала и добавили к нему эффекты. Наконец, окрепший и украшенный сигнал добрался до усилителя мощности, который так “накачал” его, что, когда сигнал ворвался в динамики, толпа слушателей просто взвыла от восторга!” Тут и сказочке конец.

В следующих подразделах мы вкратце рассмотрим четыре упомянутые компонента усилителя в том порядке, в котором они встречаются на пути сигнала. В остальных разделах этой главы автор расскажет о каждом из этих компонентов, а также о том, как управлять их работой.

Предусилитель

Любой усилитель, независимо от того, предназначен ли он для гитары, синтезатора или домашнего стереоприемника, состоит из двух основных частей: предусилителя и усилителя мощности (о нем речь пойдет далее, в одном из следующих подразделов). В усилителях, разработанных специально для гитары, на вход предусилителя поступает слаботочный сигнал, снятый электромагнитами звукоснимателя со струн гитары. Предусилитель, выполнив предварительную обработку сигнала, направляет его в усилитель мощности, где сигнал и преобразуется в ту самую силу, которая заставляет “взрываться” динамики акустической системы и “гнать волну”, от которой у публики на первых десяти рядах колышутся волосы.

Предусилитель (preamp) — это “детский сад” для неокрепшего сигнала. Его задача — взрастить и укрепить поступающие к нему небольшие импульсы и подготовить их к первому шагу по земле усиления. Предусилители конструируются таким образом, что наилучший результат достигается при обработке чувствительного, но относительно слабого сигнала, поступающего со звукоснимателей.

Усилитель мощности (power amp) не столь внимателен к чистому гитарному сигналу — ему больше по душе уровень, получаемый на выходе предусилителя. Основная задача усилителя мощности состоит в том, чтобы, получив на входе сигнал определенной формы, выдать на выходе сигнал точно такой же формы, но в несколько тысяч раз больше (специалисты называют такой сигнал *линейным уровнем (line level)*). Усилитель мощности может “не расслышать” тщедушный “писк” чистого гитарного сигнала, однако если он имеет дело с выходным сигналом предусилителя — можете быть уверены, усилитель мощности сделает все как надо: “накачает” его “до упора” и стряхнет немного пыли с динамиков.

Предусилитель можно сравнить с крутящимся, как белка в колесе, агентом по поиску талантливых молодых артистов, а усилитель — с важным голливудским продюсером. Предусилитель находит талантливого актера и “доводит” его до нужной кондиции, чтобы тот мог смело показаться на глаза продюсеру. “Продюсер”, т.е. усилитель, не интересуется, откуда взялось предложенное ему предусилителем молодое дарование, — он просто берет его и делает из него звезду экрана.

Именно поэтому только на гитарных усилителях вы увидите две рукоятки регуляторов уровня громкости. У типичного домашнего усилителя отдельное управление предусилителем и усилителем мощности, как правило, отсутствует. Это объясняется тем, что любителей музыки интересует лишь высокая точность передачи звука и только. Но гитаристы, имея возможность изменять отдельно уровни громкости предусилителя и усилителя мощности, не-

редко умышленно уменьшают точность передачи звука, применяя эффект *дисторшн* (distortion) или *перегруз* (overdrive). Это позволяет получать интересные музыкальные эффекты, к которым мы еще вернемся в этой главе.

Управление тоном

Выйдя из предусилителя, сигнал проходит через каскад электронных фильтров, каждый из которых избирательно увеличивает или понижает уровень определенной частоты. Эти фильтры, управляющие тоном, образуют так называемый *эквалайзер*. Пропускание сигнала через эквалайзер иногда называют “настройкой тона” (tone shaping).

Подсистема управления тоном работает подобно подсистеме управления басом и тембром бытового стереоусилителя, поскольку она решает ту же задачу — делает звук более густым и насыщенным либо более звонким и “плоским”. Поскольку фильтры эквалайзера воздействуют только на отдельные диапазоны частот сигнала, а не на весь сигнал в целом (это просто привело бы к повышению или понижению общего уровня громкости), мы можем услышать, как изменение настройки эквалайзера влияет на *тоновую окраску* звука. Однако в отличие от простого бытового стереоусилителя, гитарные усилители имеют больше двух регуляторов тона. Во-первых, у многих моделей гитарных усилителей имеется дополнительный регулятор *средних частот* (Midrange, или просто Mid). Такие эквалайзеры называются *трехполосными*, поскольку регулируют звук по трем полосам частот. Во-вторых, профессиональные усилители нередко снабжаются еще и регулятором Presence, обеспечивающим активный контроль высоких частот. Этот регулятор позволяет подстраивать полосу частот, находящуюся между средними и высокими частотами (Mid и Treble, соответственно). Поскольку эта полоса частот в наибольшей степени соответствует частотам гитары, то усиление сигнала в этой полосе приводит к тому, что при звучании гитары вместе с другими инструментами она как бы “выдвигается на передний план”, усиливая тем самым эффект присутствия (отсюда и название регулятора). Некоторые усилители имеют общий регулятор контура, а у некоторых полоса средних частот Mid разбита на два поддиапазона, регуляторы которых работают в тандеме: один задает частоту, а второй — усиливает или понижает уровень на этой частоте. Но независимо от конструкции конкретной модели усилителя, регуляторы каскада настройки тона позволяют менять уровень низких, средних и высоких частот сигнала, получаемого на выходе из предусилителя.

Не расстраивайтесь, если сразу не сможете разобраться во всех этих технических премудростях и в назначении каждого из регуляторов эквалайзера. Для того чтобы получить “крутой” звук, вовсе не обязательно иметь научную степень (во всяком случае, с точки зрения исполнителя). Даже самые лучшие гитаристы, когда ищут новый звук, не производят вычислений, а просто экспериментируют с регуляторами эквалайзера, пока не получают то, что им нужно. Если бы речь шла об управлении атомным реактором, то такой метод проб и ошибок вряд ли можно было назвать приемлемым, однако для гитариста, ищущего свой индивидуальный звук, он вполне пригоден.

Эффекты

После каскада эквалайзера сигнал проходит через каскад эффектов, в который, как минимум, входит *ревербератор* (reverb). Помимо ревербератора, большинство усилителей имеют в этом каскаде еще и такие эффекты, как *трель* (tremolo), *вибрато* (vibrato) и *хорус* (chorus). (Эти встроенные эффекты усилителя с точки зрения получаемого звука ничем не отличаются от гитарных эффектов, выполняемых в виде отдельных устройств. Более подробную информацию о таких устройствах можно найти в главе 15.) С помощью эффектов можно значительно обогатить звук, придать ему нужный характер, теплоту, наполненность или как-то по-другому “оживить” его.

А можно и наоборот — с помощью эффектов создать абсолютно “неживой”, “инопланетный”, “космический”, “подводный”, “грязный”, “завывающий” и иной звук с самой причудливой и неестественной окраской. Использовать ли встроенные эффекты усилителя или же внешние устройства, включенные в сигнальную цепь, — это дело вкуса исполнителя. Решение в большинстве случаев зависит от того, какой реакции вы ожидаете от своих слушателей. Для того чтобы получить “грязное”, “жесткое”, “отвратное” и тому подобное звучание, которое весьма ценится во многих стилях современной рок-музыки (особенно в панке и хэви-метал), без эффектов, как правило, не обойтись (равно как и без выкрученного “до упора” регулятора громкости). Но если вы стремитесь получить *реально* интересный звук, то, по мере роста вашего мастерства, рано или поздно вы поймете, что в большинстве случаев злоупотребление эффектами ничего толкового дать не может.



Когда речь идет об эффектах, постарайтесь не путать каскад эффектов усилителя и гитарные эффекты, выполненные в виде отдельных устройств — напольных переключателей и педалей, о которых мы поговорим немного позже. В подавляющем большинстве случаев функции и тех, и других эффектов идентичны, равно как и их названия. Встроенные эффекты более удобны, особенно если вам нужно часто перемещаться со всем своим электронным “хозяйством”. Внешние же эффекты позволяют обеспечить большую гибкость выбора.

Усилитель мощности

Последним контуром, через который проходит сигнал на пути от гитары к динамикам акустической системы, является контур усилителя мощности. Если предусилитель, работающий со слабым сигналом, — это что-то вроде детского сада, эквалайзер и эффекты — подобие средней школы, то усилитель мощности для уже окрепшего и развившегося сигнала — это, вне всякого сомнения, армейская служба в рядах спецназа. Как говорится, *You're in the Army now...* Пройдя через усилитель мощности, “накачанный” сигнал будет готов для решения любых задач на любых звуковых фронтах. При этом усилитель мощности практически не улучшает сам сигнал (во всяком случае, по сравнению с предыдущими тремя контурами). Его основная задача состоит в том, чтобы, многократно усилив сигнал, сохранить все его индивидуальные характеристики, сформированные контурами предусилителя, эквалайзера и эффектов. Вы можете подумать, что для решения такой, казалось бы, примитивной задачи, не нужно большого ума и поэтому контур усилителя мощности — это примитивное устройство. Однако вы будете неправы, поскольку эта простота только кажущаяся.

Хотя функция усилителя мощности действительно незамысловата, однако обработка поступающего на его вход сигнала — это сложная задача, требующая интенсивного проектирования и не менее серьезного исполнения в виде соответствующего электронного устройства. Достаточно сказать, что у большинства профессиональных усилителей каскад усилителя мощности является самым большим, тяжелым и дорогим среди прочих каскадов. Кроме того, в ламповых усилителях, которые являются пределом вожеления многих поклонников усилительной техники, звук, пройдя через контур усилителя мощности, приобретает некоторую характерную окраску. Во многих случаях разработчики для этого не прилагают никаких усилий — этот эффект объясняется физической природой процессов, протекающих в ламповых электронных устройствах. Но раз речь уж зашла о ламповых усилителях, заметим, что получаемый с их помощью звук нередко обладает исключительными музыкальными характеристиками. Видимо, именно поэтому многие гитаристы отказываются от чудес современной электронной промышленности в пользу старых (нередко — в буквальном смысле слова!) добрых ламповых усилителей. Здесь как с сосисками: если они вам нравятся, то зачем знать, из чего их делают?

Краткая экскурсия по усилителю

В следующих разделах содержится краткий обзор основных компонентов усилителя. Эти разделы следуют по порядку, в котором расположены соответствующие органы управления на усилителе, за исключением лишь подразделов, посвященных органам управления предусилителем и усилителем мощности. Их мы рассмотрим вместе, поскольку предусилитель и усилитель мощности находятся в начале и в конце сигнальной цепи, соответственно. Поэтому для того, чтобы лучше понять, как обеспечивается их совместная работа, нужно рассматривать их не в отрыве один от другого, а в тандеме.

Собирая все вместе: корпус

Корпус — это прочный деревянный короб, в котором размещаются динамики, регуляторы, а также вся электронная начинка. Назначение корпуса понятно — без него все вышеперечисленное просто валялось бы на полу в полном беспорядке. Однако корпус, помимо своей очевидной функции — придавать компонентам усилителя респектабельный вид, выполняет еще ряд не столь заметных, но все же не менее важных функций. Во-первых, он обеспечивает защиту диффузоров динамиков с помощью специальной металлической или тканевой сетки. Во-вторых, к корпусу крепится *шасси* (металлическая конструкция, используемая для монтажа электроники). В-третьих, в корпус монтируется *диафрагма* (baffle) — деревянная перегородка с большими круглыми отверстиями, на которой закрепляются динамики. Наконец, именно в корпусе электрический сигнал превращается в механические колебания диффузоров динамиков, поэтому акустические характеристики корпуса играют далеко не последнюю роль в качестве получаемого звука. Ну и, само собой, бутылку водички гораздо удобнее поставить на корпус усилителя, чем на корпус гитары. На рис. 3.1 приведен пример того, как может выглядеть корпус типового комбинированного усилителя (комбика).

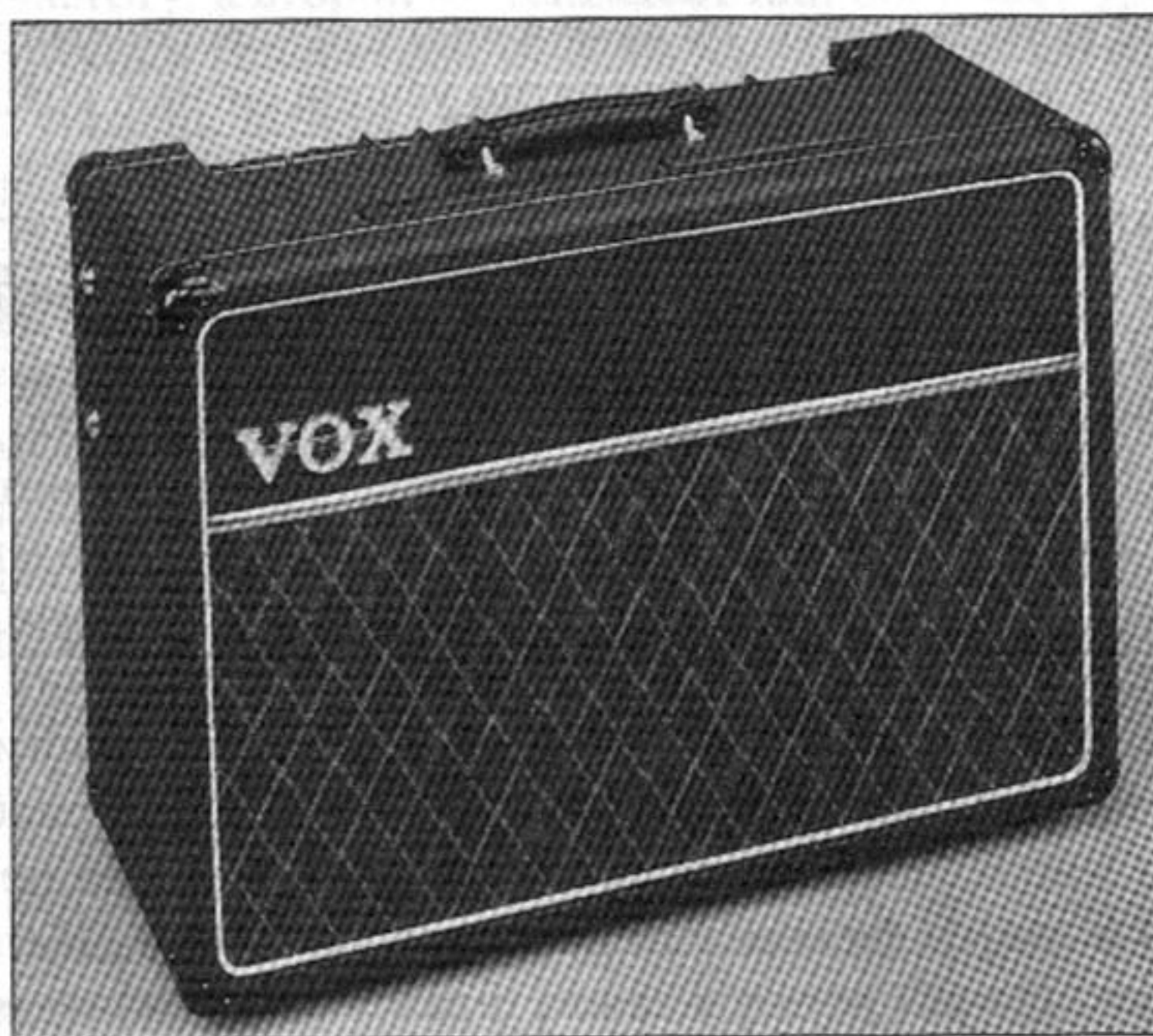


Рис. 3.1. Корпус — это деревянный короб, предназначенный для размещения динамиков и электронных компонентов, а также для улучшения акустических характеристик получаемого звука



Корпус может быть открытым в тыльной части (это упрощает доступ к внутренним компонентам усилителя и динамикам), закрытым крышкой, наглухо заделанным или полуоткрытым (сам по себе корпус открыт, но свободный доступ к внутренним компонентам защищен деревянными планками). С точки зрения звучания более гулкий звук дает открытый корпус, поскольку акустические волны распространяются в обе стороны. Закрытый корпус придает звуку характерную “утяжеленную” окраску, поскольку звук распространяется только в одну сторону и это приводит к наложению и, соответственно, усилению звуковых волн в низкочастотном диапазоне. Полуоткрытый корпус — это нечто среднее между двумя, хотя и ближе по акустическим характеристикам к открытому корпусу.

Все под контролем: панель управления

Панель управления — это металлическая пластина, на которой размещены рукоятки, переключатели и разъемы усилителя. Под рукоятками регуляторов скрываются *хвостовики* переменных резисторов, проходящие сквозь отверстия в этой пластине. При вращении рукоятки сопротивление резисторов изменяется, что приводит к изменению токов в электронных цепях усилителя, смонтированных на уже упоминавшемся металлическом шасси. Панель управления и ее регуляторы часто утапливаются в корпус или располагаются на срезе двух его передних граней, чтобы при резких перемещениях корпуса случайное столкновение не повредило органы управления усилителем. Каждый, кто занимался разгрузкой или погрузкой музыкальной аппаратуры, поймет, что я имею в виду. Автору в свое время приходилось видеть, как от усилителя, затолкнутого в кузов, отлетают рукоятки управления, поэтому остается лишь воздать славу Господу за то, что практически все производители современных усилителей и комбиков учитывают этот немаловажный фактор, ведь панель управления — это, без преувеличения, “Центр управления полетом” усилителя. Для сигнальной цепи значение панели управления ничуть не меньше, чем значение ЦУПа в Хьюстоне для висящего на орбите челнока NASA. На рис. 3.2 приведен вид панели управления типичного комбика.



Рис. 3.2. Панель управления служит для размещения разъемов, переключателей и регуляторов усилителя

Входные разъемы каналов

Входы каналов (channel input) — это гнезда, к которым подключаются соответствующие штырьковые выводы гитарного кабеля. Сигнал каждого канала при прохождении по сигнальной цепи обрабатывается независимо от сигнала другого канала. На многих усилителях каждый из

каналов оптимизирован под определенные частоты. Обычно один канал выделяют для *чистого* (clean), неискаженного звука, а другой — для *перегруженного* (overdrive). Нередко можно встретить и такие усилители, у которых один и тот же разъем используется для приема обоих каналов. Это позволяет переключаться между каналами нажатием соответствующей кнопки на панели управления, не переключая кабель из одного гнезда в другое (подробнее о переключении каналов мы поговорим несколько позже). Некоторые многоканальные усилители с несколькими входами позволяют подключать одновременно два инструмента, что очень удобно, когда вам нужно быстро менять гитары двух разных типов (например, двенадцати- и шестиструнную или полуакустическую и электрическую). Попутно замечу, что для быстрого переключения каналов часто используются напольные переключатели.

Органы управления предусилителем и усилителем мощности

Как уже отмечалось, предусилитель, получив слабый входной сигнал, усиливает его так, чтобы он мог, пройдя по контурам настройки тона и эффектов, в целостности и сохранности добраться до “призывного пункта спецназа” — контура усилителя мощности. Именно усилитель мощности и формирует тот сигнал, который мы слышим из динамика. Гитарист может по отдельности настраивать выходной уровень контуров предусилителя и усилителя мощности, используя рукоятки соответствующих регуляторов. На рис. 3.3 показан фрагмент панели управления комбика с рукоятками уровня громкости предусилителя и усилителя мощности.

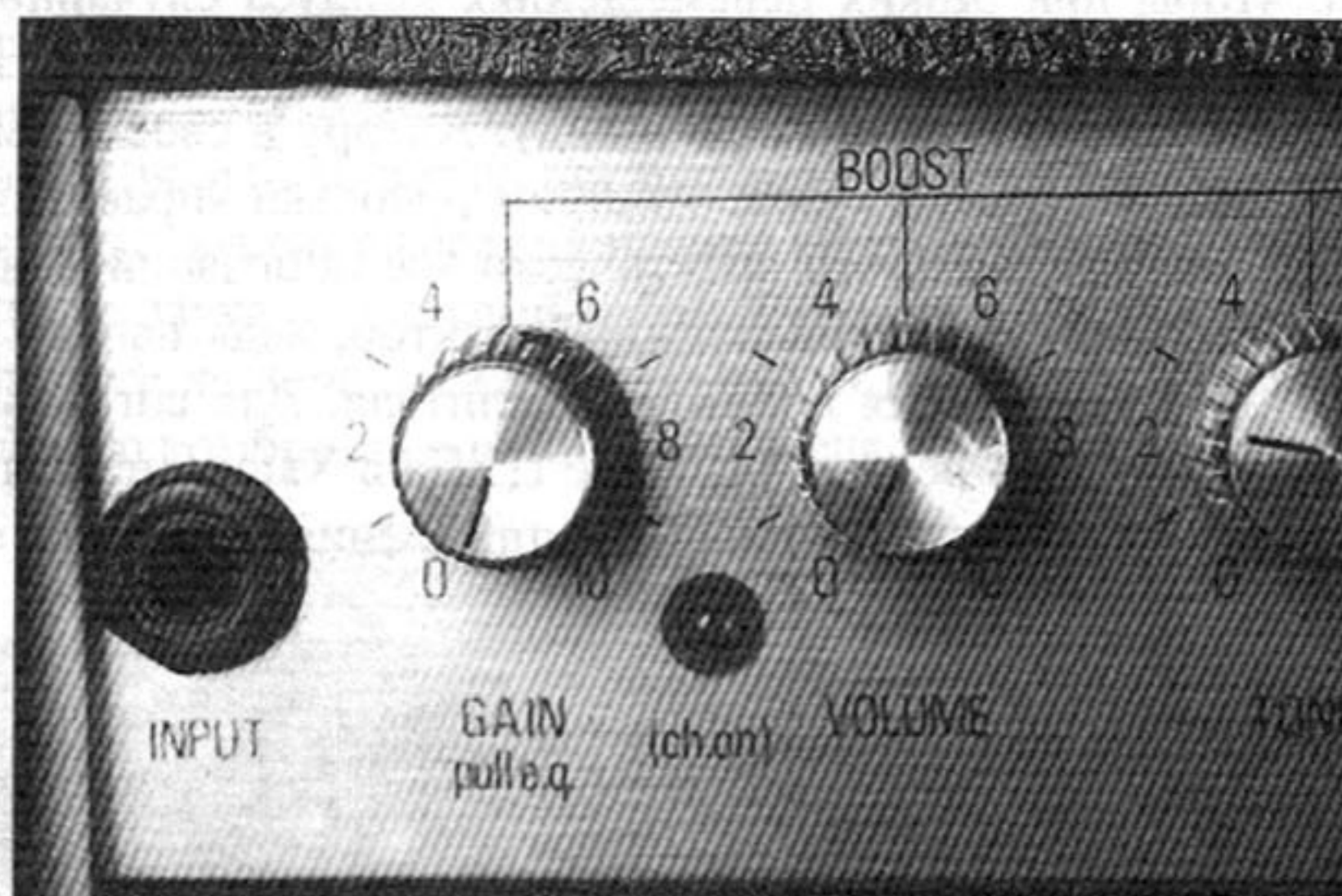


Рис. 3.3. Две стороны одной медали: предусилитель и усилитель, уровень канала (channel) и уровень основного сигнала (master)

Регулятор уровня канала Gain (Drive)

Обычно на панели управления регулятор уровня сигнала, получаемого на выходе предусилителя, обозначается словом Gain или Drive. Независимо от модели усилителя, чем больше этот уровень, тем больше искажений вносится в получаемый сигнал. Однако в мире рок-музыки такие искажения, называемые на сленге рокеров *дисторшн*, нередко являются не только лишними, но даже желанными — многие рок-гитаристы используют соответствующий эффект для получения нужного им звучания и задержки (*сустейн* на том же сленге). (Подробнее об искажении и задержке, а также о природе их возникновения при звучании электрогитары рассказывается в главе 1.)

Регулятор уровня основного сигнала Volume (Master volume)

Регулятор выходного сигнала усилителя мощности, обозначаемый на панели управления словом Volume или словосочетанием Master volume, определяет общую, или абсолютную громкость, которую может обеспечить конкретная модель усилителя. В усилителях, имеющих несколько каналов, нередко словосочетанием Master volume обозначается регулятор усилителя мощности, а словом Volume — регуляторы предусилителя. Если выставить уровень основного сигнала на большие значения (от 6 до 10), выходной сигнал усилителя получается громким, а если на малые (от 1 до 3) — тихим. Об этом важно помнить, подбирая положение регуляторов уровня каналов предусилителя и регулятора уровня выходного сигнала усилителя мощности (подробнее о настройке уровня мы поговорим в одном из следующих разделов этой главы).

Переключатель повышенного выходного уровня Boost

Многие усилители снабжаются переключателем, при нажатии которого задействуются цепи дополнительного усиления. Это позволяет с помощью одного легкого касания резко повысить уровень выходного сигнала усилителя мощности. Переключатель Boost очень удобен тем, что, сохраняя в целостности и неприкосновенности исходный сигнал со всеми его тональными особенностями и эффектами, он дает возможность ступенчато увеличить громкость. Таким образом, используя этот переключатель, гитарист всегда может выбрать один из двух вариантов звучания: “громко” или “очень громко”.

Органы управления тоном (эквалайзер)

В контуре настройки тона, называемого также эквалайзером, сигнал пропускается через различные фильтры, повышающие или понижающие его уровень на определенных частотах. Это дает возможность гитаристу, помимо громкости и эффектов, настраивать тональную окраску звука. В большинстве случаев названия регуляторов эквалайзера интуитивно понятны и не требуют специальных пояснений. Например, если увеличить значение, задаваемое регулятором Treble, тон звука станет более ярким. На рис. 3.4 показан фрагмент панели управления комбика с рукоятками эквалайзера.

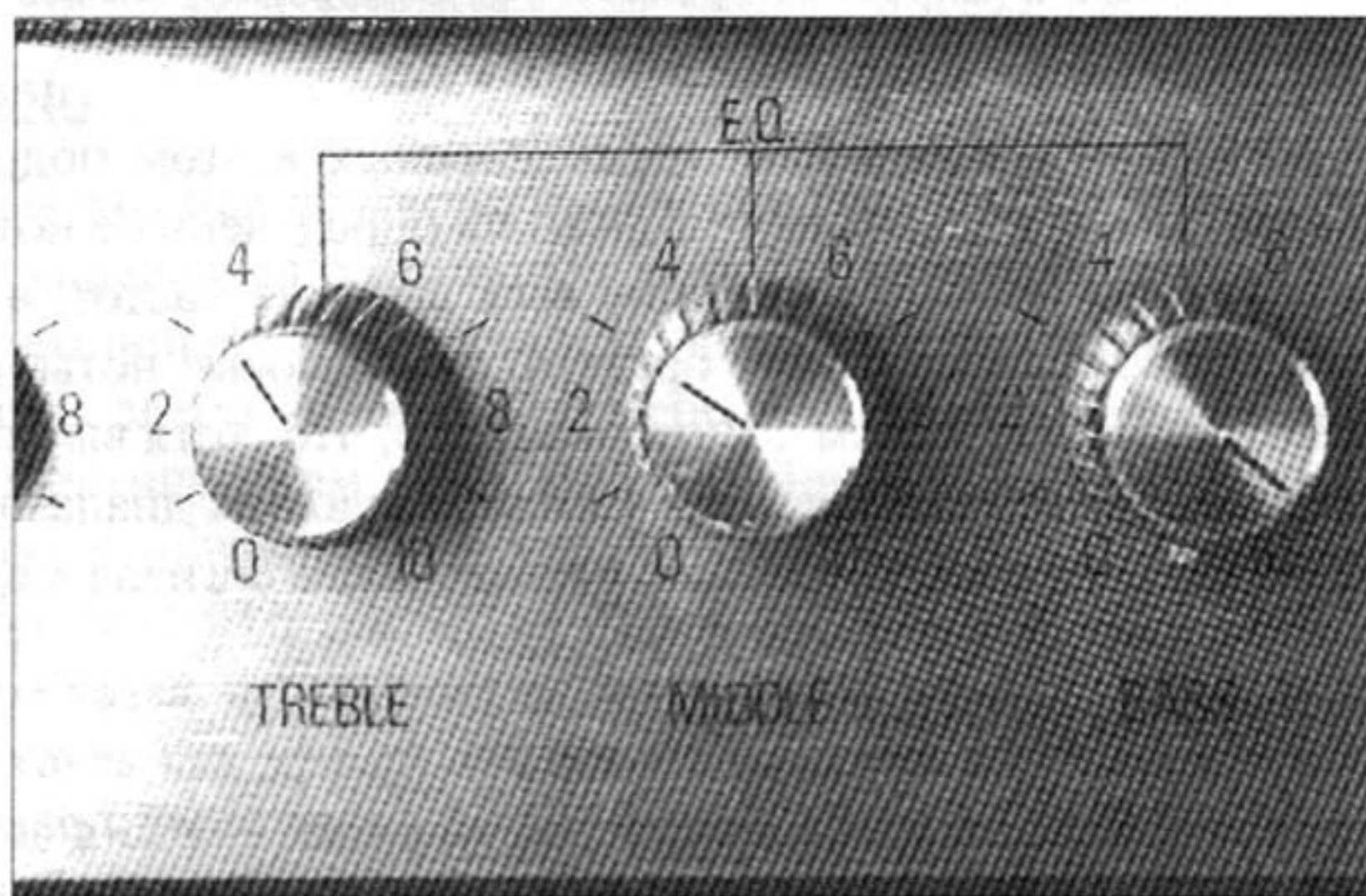


Рис. 3.4. Рукоятки эквалайзера усилителя, с помощью которых обеспечивается управление тоном

Регулятор Bass

Регулятор Bass, управляющий низкими частотами (НЧ), определяет, насколько глух или звонок получаемый звук. Чем больше значение, задаваемое этим регулятором, тем “плотнее” звук, а чем оно меньше, тем больше звук басовых нот уходит от “рева” и приближается к “глухому ропоту”.

Регулятор Middle (Midrange)

Для получения более насыщенного, или теплого звука гитаристы используют регулятор средних частот (СЧ), который обозначается на панели управления словом Middle (Midrange) или просто Mid. И наоборот — для того, чтобы сделать звук более контрастным, или для того, чтобы подчеркнуть высокие либо низкие частоты, многие гитаристы (особенно работающие в стиле хэви-метал) убирают, или “сбрасывают”, средние частоты.

Регулятор Treble

С помощью регулятора Treble можно восстановить яркость сигнала, потерянную при его прохождении через внешние гитарные эффекты. С другой стороны, если сигнал слишком резкий, понижение уровня высоких частот с помощью регулятора Treble может смягчить его.

Регулятор Presence

С технической точки зрения регулятор Presence управляет полосой частот, которая находится примерно между СЧ и ВЧ. Название этого регулятора не совсем корректно, поскольку при увеличении его значения звук не “приближается к слушателю”, а просто становится более “ярким”. Увеличение значения, управляемого регулятором Presence, улучшает сигнал, однако при злоупотреблении им звук становится слишком “слащавым” и ненатуральным.

Переключатель Bright

Двухпозиционный переключатель Bright позволяет выбирать между обычным и более ярким звуком. Большинство рок-гитаристов, обладающих усилителями с переключателем Bright, предпочитают оставлять его все время включенным. Однако в тех случаях, когда нужно сыграть что-то в стиле джаз, лучше перевести этот переключатель в положение, соответствующее обычному звуку.



Следует заметить, что каждый из перечисленных в этом подразделе регуляторов влияет на весь сигнал в целом, а не только на определенные ноты. Например, сбросив уровень ВЧ, вы измените звучание всех высоких частот, а не только высоких нот. Поэтому даже если вы будете брать только басовые ноты, их звучание при убранных ВЧ будет менее “ярким”. Учитывайте то, что, хотя влияние регуляторов НЧ, СЧ и ВЧ сильнее всего проявляется в соответствующих диапазонах частот, они при этом воздействуют на общую тоновую окраску всего сигнала в целом.

Встроенные эффекты усилителя

Если регуляторы каскада эквалайзера у большинства усилителей практически стандартизованы, то в случае каскада эффектов мы можем наблюдать гораздо больше разнообразия. Ниже перечислены некоторые из наиболее популярных эффектов, которые присутствуют на большинстве гитарных усилителей.

Регулятор Reverb

Обозначение регулятора Reverb происходит от слова *reverberation*, означающего эффект *реверберации*, который присутствует практически на всех записях рок-музыки. В старых усилителях для создания этого эффекта использовались металлические пружины, помещенные в специальный отсек, который крепился внутри корпуса усилителя. Приходя в движение от низкочастотных колебаний, эти пружины издавали затухающие колебания, напоминающие рокот грома, модифицируя, таким образом, акустические характеристики корпуса. В современных усилителях эффект реверберации создается с помощью более дешевых (с позиций сегодняшнего дня) технологий, основанных на использовании микросхем и цифровых цепей. Однако назначение реверберации остается тем же самым: создавать эффект звучания гитары в разных акустических средах — от небольшой комнаты до концертного зала, гигантской пещеры или кафедрального собора. Интенсивностью эффекта можно управлять с помощью одной-единственной рукоятки. На рис. 3.5 показан фрагмент панели управления комбика с рукояткой эффекта реверберации.



Рис. 3.5. Управление эффектом реверберации на усилителе обычно осуществляется с помощью одного регулятора

Регулятор Tremolo

Трель (*tremolo*) — это непрерывное изменение громкости сигнала. На старых усилителях Fender этот эффект управлялся с помощью двух регуляторов: первый задавал скорость изменения громкости, а второй — интенсивность, с которой она изменялась. На малых значениях регуляторов звук лишь слегка плавал, а по мере роста интенсивности возникало впечатление, что вы играете на электрическом фене. На современных усилителях регулятор Tremolo используется только как дань традиции.

Иногда регулятор Tremolo усилителя называют регулятором Vibrato. Следует отметить, что это некорректное название, поскольку эффект *вибрато* (*vibrato*) состоит в быстром изменении *высоты* звука, тогда как эффект трели — в быстром изменении его *громкости*. В частности, компания Fender в свое время разработала целый модельный ряд усилителей, в названии которых присутствовало слово “Vibro”, тогда как на самом деле в них был реализован эффект трели. Чем больше вы будете узнавать о рок-гитаре, тем чаще будете сталкиваться с подобным некорректным использованием терминов. Что поделать — такова революционная натура рок-гитары!

Регуляторы эффекта Chorus

Эффект хора (chorus) эмулирует одновременное звучание нескольких гитар, что в результате создает более “густой”, “обволакивающий” звук. При увеличении скорости этого эффекта звук становится более певучим (регулятор Speed), а при увеличении интенсивности — более ярким, насыщенным (регулятор Depth). На рис. 3.6 показан фрагмент панели управления комбика Roland JC-120 с рукоятками управления эффектом хора, реализация которого сделала этот комбик классической моделью.

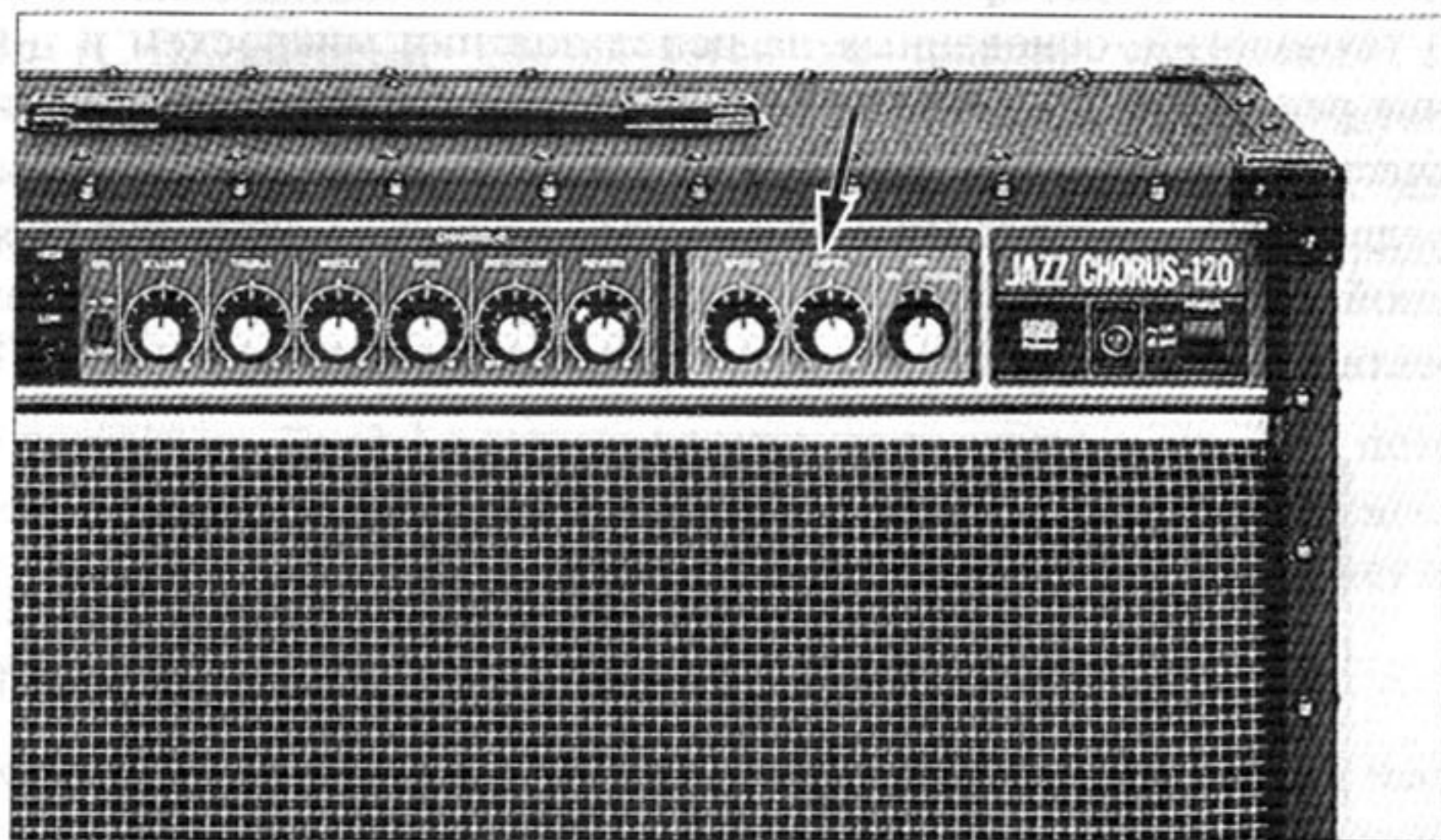


Рис. 3.6. Два регулятора комбика Roland JC-120, управляющие эффектом хора: Speed и Depth

Добро пожаловать на выход!

Возможно, для вас это будет откровением, но усилитель может выдавать сигнал не только на выход, предназначенный для подключения динамиков, но и на другие выходы. Разобравшись в назначении различных выходных гнезд, вы сможете лучше понять роль и место усилителя в получении качественного звука, чтобы не сводить его лишь к “гитарному мегафону”. Дополнительные выходы позволяют направить сигнал на акустическую систему, головные телефоны (наушники) или же на микшерский пульт при звукозаписи. Размещаются выходные гнезда усилителя обычно на задней панели.

Выход динамиков (Speaker)

Главный выход усилителя, это, вне всякого сомнения, — разъем для подключения акустической системы, который обычно на усилителе обозначается словом Speaker. Этот разъем позволяет соединить выход усилителя мощности со встроенным динамиком (в случае если усилитель конструктивно выполнен в виде комбика) или с внешней акустической системой (если усилитель выполнен в отдельном корпусе без динамиков). Некоторые усилители позволяют подключить не одну, а несколько акустических систем. В 99% случаев вы будете выводить сигнал усилителя на динамики, поскольку для того, чтобы аудитория могла услышать звучание электрогитары, вам придется задействовать динамики. Ничего не поделаешь, — в отличие от пианино, флейты и даже акустической гитары, звучание которых можно слушать без каких-либо усилителей и динамиков, электрогитара по своей природе не может обойтись без динамиков. И если для исполнителей, играющих на обычных инструментах, все эти усилители и акустические системы нужны только при звукозаписи, то для рок-музыканта они яв-

ляются ни больше и не меньше, как продолжением электрогитары, ее неотъемлемой частью. Даже если используется прямой выход (о котором будет сказано далее в этом разделе), все равно применяется эмуляция динамиков, чтобы сигнал проходил так, словно он проходит через динамики.

Выход наушников (Headphone)

Нашим современникам, многие из которых, можно сказать, родились в наушниках, нет нужды объяснять, для чего они нужны и насколько их применение удобно. Многие производители гитарных усилителей также поняли этот факт, поэтому на современных моделях усилителей очень часто можно встретить гнездо Headphone, предназначенное для подключения наушников. Это позволяет слышать получаемый на выходе усилителя звук без использования динамиков. Таким образом, вы можете репетировать, используя максимальный дисторшн и ужасающую громкость, не мешая при этом остальным членам семьи мирно смотреть телевизор. Если вы планируете репетировать глубокой ночью или в кругу домочадцев, обязательно обратите внимание на наличие у усилителя выхода для подключения наушников.

Прямой выход (Direct)

В некоторых случаях нужно, чтобы сигнал, не проходя через усилитель мощности и, соответственно, через динамики, направлялся в другие устройства обработки звука. Чаще всего таким устройством является микшерский пульт, позволяющий записывать звук на ленту или диск, или другой усилитель. Непосредственно к микшерскому пульту гитару подключить нельзя, поскольку в таком случае вы лишитесь всего, что предоставляет вам усилитель — предварительной обработки сигнала в предусилителе, управления тоном и наложения эффектов. Однако без услуг усилителя мощности и динамиков, единственной задачей которых является воспроизведение сигнала с достаточной громкостью, можно вполне обойтись. Направив сигнал на микшерский пульт или пульт звукозаписи, можно осуществлять его *мониторинг* (прослушивать получающийся результат) через акустическую систему или наушники, подключенные к тому или иному пульту.

Посыл/возврат петли эффектов

В сигнальную цепь между контурами предусилителя и усилителя мощности можно включать внешние устройства эффектов (например, стоечный процессор эффектов, описанный в главе 17), что для большинства эффектов является оптимальной конфигурацией. Такие эффекты, как цифровая задержка (delay), хор (chorus) и фленджер (flanger) обеспечивают наилучшее звучание, когда находятся в цепи не перед предусилителем, а между предусилителем и усилителем мощности.

В тех случаях, когда вам нужен эффект, отсутствующий среди встроенных эффектов усилителя, вы можете подключить соответствующее внешнее устройство, используя гнезда посылы (Send) и возврата (Return) так называемой *петли эффектов* (effects loop). Гнездо посылы является выходом, а гнездо возврата — входом. Для подключения внешнего эффекта необходимо с помощью дополнительного гитарного кабеля соединить посыл усилителя со входом внешнего устройства, а затем с помощью еще одного кабеля соединить его выход с возвратом усилителя. Так будет образована “петля”, по которой сигнал, выйдя из усилителя, пройдет через внешнее устройство эффекта, а затем после наложения эффекта снова вернется в усилитель. На рис. 3.7 показан фрагмент задней панели управления комбика с разъемами, предназначенными для создания петли эффектов.



Рис. 3.7. Создав петлю эффектов, можно вывести сигнал во внешнее устройство для дополнительной обработки, а затем вернуть его в усилитель

Вход усилителя мощности

В некоторых случаях вы будете использовать только контур усилителя мощности, например, для воспроизведения звука из внешнего источника (проигрывателя компакт-дисков) через динамики усилителя. В этом случае нет никакой необходимости пропускать сигнал через контур предусилителя. Достаточно лишь соединить выход внешнего устройства со входом усилителя мощности. При этом сигнал пойдет сразу в усилитель мощности, минуя все остальные контуры усилителя (предусилитель, эквалайзер и эффекты), что в большинстве случаев ненужно, а в некоторых даже нежелательно.



Входной разъем усилителя мощности — идеальное решение для подключения проигрывателя компакт-дисков (хотя, возможно, вам придется подрегулировать тембр, чтобы получить качественный звук). Такая аппаратная конфигурация позволит решить две часто возникающие проблемы.

- ✓ Воспроизведение записей не через акустическую стереосистему, а в непосредственной близости от того места, где музыка исполняется на гитаре.
- ✓ Воспроизведение записей во время перерывов. (К примеру, площадка, где вы выступаете, не имеет собственного оборудования, которое можно было бы использовать для подобных целей, или вы хотите контролировать то, что слушает аудитория в перерывах.)

Остальные выходы

В этом разделе перечислены не все, а лишь наиболее часто встречающиеся выходы, которые можно найти практически на всех усилителях. Поэтому вы вполне можете встретить модель, оборудованную дополнительными разъемами. Так, разъем для подключения напольного переключателя позволит вам подсоединить к усилителю педаль, что во многих случаях очень удобно, поскольку гитарист, управляя звучанием гитары с помощью напольного переключателя, имеет возможность высвободить руки. Чаще всего в виде напольных переключателей вы встретите педали переключения каналов, включения и отключения эффектов, а на цифровых усилителях (о них подробнее рассказывается в главе 15) — педали выбора предустановок (последние позволяют легким касанием ноги выбирать один из нескольких заранее подготовленных и записанных в память усилителей вариантов настройки). Кроме того, высококласс-

ные усилители часто оборудованы дополнительными гнездами, позволяющими подключаться к сигнальной цепи на выходе предусилителя, а также после усилителя мощности: на малом уровне сигнала (для последующей обработки) и на выходном (в последнем случае при подключении к сигнальной цепи нужно соблюдать осторожность, поскольку неправильное подключение может привести к выходу из строя электроники усилителя). Наконец, на некоторых усилителях можно встретить дополнительные входы (например вход Aux in предназначен для подключения проигрывателя компакт-дисков, чтобы вы могли отрабатывать пассажи своих любимых исполнителей).

Да будет звук: динамики

Тому, кто вырос в окружении стереомагнитофонов, телевизоров и радиоприемников, пояснить назначение динамиков не нужно: любой современный человек знает, что динамики каким-то образом преобразуют загадочные электрические сигналы в звуковые волны, которые можно услышать, а в некоторых случаях (при достаточно сильном звуке) даже ощутить.

Несмотря на бурное развитие электроники, конструкция динамиков за последние полстолетия не претерпела сколько-нибудь заметных изменений. Электрический сигнал, поступивший на вход акустической системы с выхода усилителя мощности, проходит через электромагнит, внутри которого в самом центре динамика свободно лежит металлический сердечник. При колебаниях уровня сигнала этот металлический сердечник перемещается в продольном направлении. Поскольку одним концом сердечник прикреплен к диффузору динамика, то все колебания сердечника передаются диффузору и усиливаются им за счет большой площади поверхности диффузора. (Диффузор — это самая заметная часть динамика, представляющая собой конус из специального тонкого картона.) Вам не кажется, что с подобным описанием принципов работы вы уже встречались? Да-да, так и есть — динамики работают подобно звукозаписывающим, но с точностью до наоборот. (Подробнее принцип работы звукозаписывающих изложен в главе 1.)

Поскольку динамики должны реагировать на мельчайшие колебания сердечника, их диффузоры — это самая чувствительная и легко повреждаемая часть. Динамики гитарного усилителя, оптимизированные для воспроизведения низких и средних частот, иногда называют *вуферами* (woofer), чтобы отличать их от называемых *твитерами* (tweeter) динамиков “пищалок”, оптимизированных для воспроизведения высоких частот. Большинство динамиков для гитарных комбики имеют диаметр 305 мм (12 дюймов), хотя нередко можно встретить и динамики немного меньшего диаметра 255 мм (10 дюймов). Вид типичного гитарного динамика представлен на рис. 3.8.

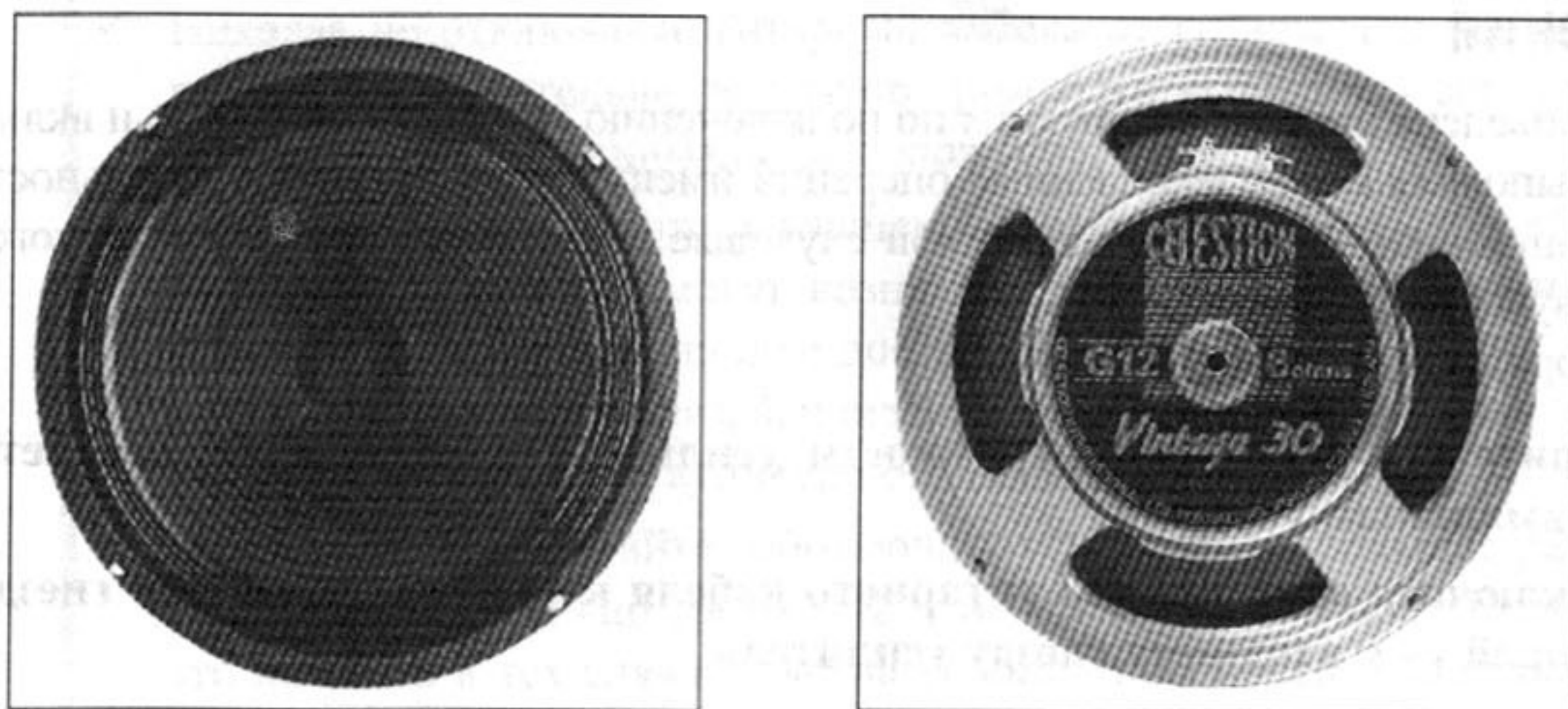


Рис. 3.8. Конструкция двенадцатидюймовых динамиков оптимизирована специально для гитарных комбики

Подключение усилителя



Поскольку усилитель запитывается из бытовой электросети, а также поскольку он предназначен для генерации и обработки электрических и акустических сигналов высокой мощности, обязательно прочитайте следующий раздел, в котором перечислены простые, но жизненно важные (без преувеличения) правила эксплуатации усилителей. Не пропускайте его!

Безопасность — прежде всего

Первое и самое главное, о чем нужно всегда помнить, работая с гитарным усилителем, — это то, что он является электрическим прибором с высоким уровнем напряжения, подобно телевизору, стиральной машине, микроволновой печи и другой бытовой технике. Поэтому постарайтесь как можно лучше запомнить три следующих “никогда”, чтобы при работе с усилителем не пострадали ни вы, ни окружающие.

- ✓ **Никогда не касайтесь внутренних деталей усилителя голыми руками**, чтобы проверить качество подключения, найти закатившуюся внутрь корпуса деталь или в любых других целях. Помните, что даже после отключения усилителя от электрической цепи его компоненты могут сохранять электрический заряд в течение нескольких минут.
- ✓ **Никогда не располагайте усилитель в непосредственной близости от воды**, независимо от того, находится ли вода на вашем теле или в открытом контейнере усилителя. Даже если усилитель не включен, а лишь только подключен к сети, попадание на него воды может привести к летальному исходу. Подключая вилку к розетке, будьте внимательны и осторожны. Всегда отключайте питание усилителя на время длительных перерывов, а также не забывайте отключать питание перед тем, как вынуть вилку шнура электропитания усилителя из розетки.
- ✓ **Никогда не эксплуатируйте усилитель в ненастную погоду или в непосредственной близости от поливальных машин и устройств**. Выбирая место и время для репетиций или выступлений, со всей серьезностью относитесь к вопросам электрической безопасности.

Делай раз, делай два: шесть операций подключения и отключения

Ниже приведена простая инструкция по подключению гитары к усилителю и включению последнего. Выполняя все перечисленные операции именно в такой последовательности, вы предохраните динамики от перегрузки, а свои слуховые перепонки — от неожиданного (а подчас опасного) звукового удара.

Итак, порядок включения усилителя.

1. Уберите все регуляторы громкости усилителя в положения, соответствующие минимальным уровням.
2. Подключите один штекер гитарного кабеля к соответствующему гнезду гитары, а второй — к входному гнезду усилителя.
3. Включите питание на корпусе усилителя.

4. Выверните регулятор громкости, находящийся на корпусе гитары, в максимальное положение.
5. Поверните регулятор выходного сигнала усилителя (master volume) на четыре или пять делений (т.е. примерно до половины максимального уровня).
6. Медленно поверните регулятор выходного сигнала предусилителя (channel volume) и проверьте, как звучит гитара, слегка проведя рукой по струнам.

А теперь опишем обратный процесс, чтобы избежать каких-либо неприятностей при отключении гитары.

Итак, порядок отключения усилителя.

1. Поверните регулятор(-ы) громкости гитары в минимальное положение. Эта предупредительная мера нужна для того, чтобы от звука струны, которая может быть случайно задета вами при вращении регуляторов усилителя, не пострадали ни ваш слух, ни слух окружающих.
2. Поверните в минимальное положение регулятор громкости выходного сигнала усилителя (master volume).
3. (Этот этап необязателен, но желателен.) Поверните в минимальное положение регулятор(-ы) громкости выходного сигнала предусилителя (channel volume). Позаботьтесь о том исполнителе, который будет эксплуатировать усилитель после вас (даже если этим исполнителем будете вы сами), чтобы ему было проще настроить предусилитель в соответствии со своими предпочтениями. Если хотите, можете оставить регуляторы выходного сигнала предусилителя в том положении, в котором они находились во время игры, — это позволит вам в следующий раз быстрее настроиться на нужное звучание.
4. Выключите питание на корпусе усилителя.
5. (Этот этап необязателен, но желателен.) Если вы намереваетесь оставить усилитель без присмотра на длительный период времени, выньте вилку электропитания усилителя из розетки.
6. Отсоедините гитарный кабель от усилителя. Затем отсоедините гитарный кабель от гитары.

И еще несколько советов.



- ✓ **Никогда не отключайте гитарный кабель от гитары или усилителя, не повернув предварительно регулятор громкости выходного сигнала усилителя (master volume) в минимальное положение.**
В момент неправильного отключения или подключения кабелей в электронных цепях усилителя могут возникать электромагнитные импульсы, мощность которых иногда вполне достаточна, чтобы вывести из строя динамики. Во всяком случае, раздающиеся на весь зал “щелчки” с головой выдадут новичка и раздражают аудиторию.
- ✓ **Никогда не передвигайте работающий усилитель на большое расстояние, не убрав предварительно громкость и не отключив питание.** Особенно важно это помнить в тех случаях, когда усилитель включен в электрическую сеть через удлинитель.

- ✓ Если вам нужно быстро подключать к одному и тому же усилителю несколько гитар поочередно (например, на прослушиваниях и тому подобных мероприятиях), убирайте только общую громкость (master volume). Этого будет вполне достаточно, чтобы случайный сигнал не попал на динамики. Не забудьте перед тем, как убрать громкость, запомнить положение регулятора, чтобы после отключения и последующего подключения гитары вы могли быстро восстановить нужный уровень громкости.

Настройка звука

Теперь, когда вы уже знаете, как работают различные контуры усилителя, а также какие регуляторы управляют ими, пришло время заняться настройкой усилителя и найти свой неповторимый звук. Если вы соблюдаете все правила предосторожности, описанные в предыдущем разделе, то можете не волноваться о последствиях — экспериментируя с регуляторами, вы ничего не повредите. Поэтому будьте смелее в своих поисках, пока не добьетесь нужного звука — не слишком громкого и не слишком тихого, не слишком глухого и не слишком звонкого.

Для начала следует решить, какой звук вам нужен. Что-то яркое и звонкое для игры аккордами? Или что-то тяжелое и режущее для риффов в стиле Led Zeppelin? Чтобы не крутить без толку регуляторы усилителя в надежде случайно получить желаемое звучание, вы должны знать, что именно вам нужно.

Настройка регуляторов



Для начала установите все регуляторы эквалайзера “на двенадцать часов”, или в позицию 5, что соответствует нейтральному положению соответствующих фильтров. Это позволит вам услышать звучание гитары с минимальными искажениями. Отключите также все эффекты, чтобы сигнал, проходя через контур эффектов, не подвергался модификациям. Теперь самое время решить, нужен ли вам *чистый* звук (clean) или *перегруженный* (overdrive, distorted). На рис. 3.9 приведен вид панели управления комбика с регуляторами, установленными в нейтральное положение.

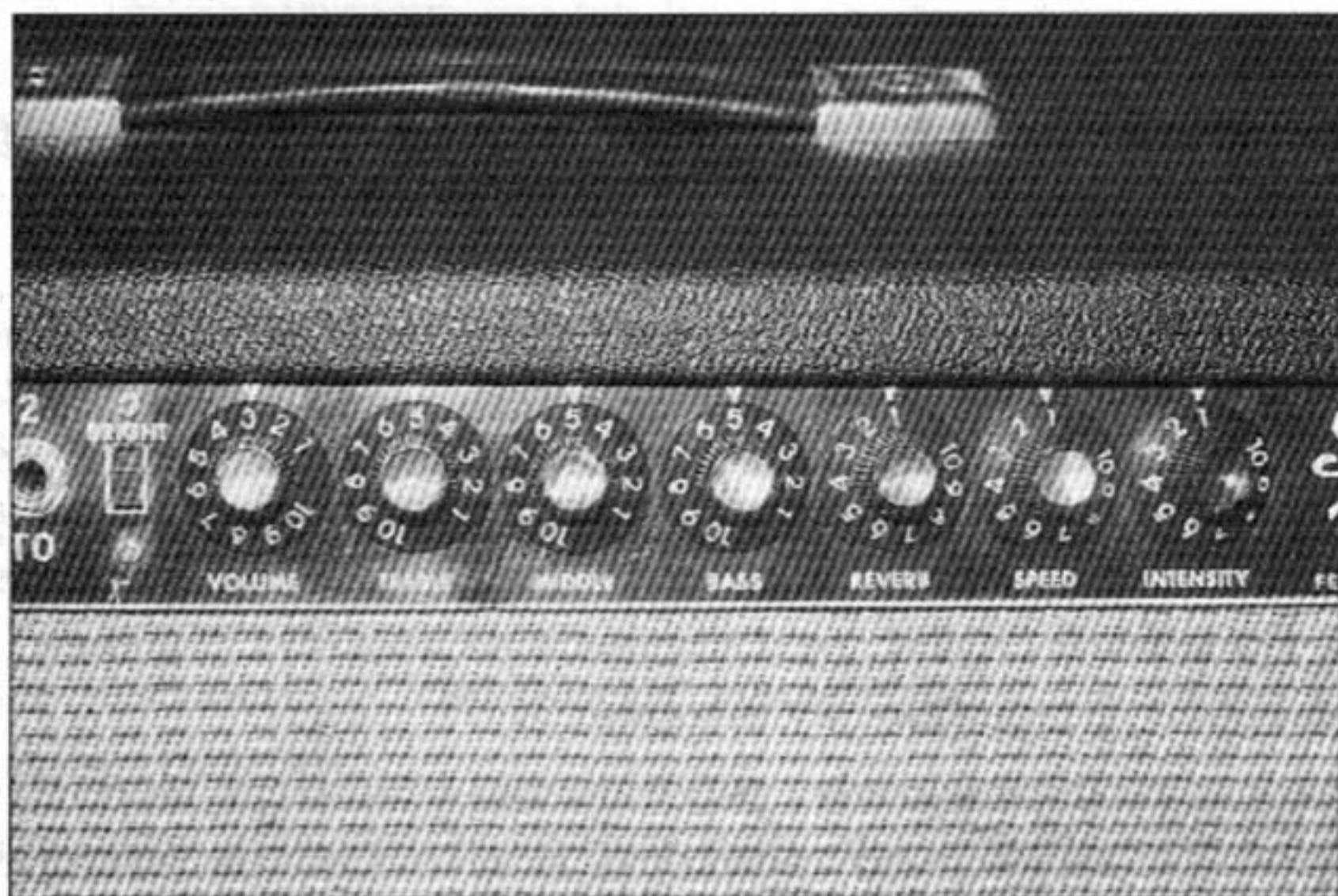


Рис. 3.9. Приступая к настройке звука, уменьшите звук, выставьте все регуляторы эквалайзера в нейтральное положение и отключите эффекты

Чистый звук

Чистый звук — это термин, означающий, что в сигнал не вносились никакие искажения, и только. Во всем остальном чистый звук ничуть не лучше и не хуже перегруженного. Для получения чистого звука нужно установить регулятор выходного сигнала усилителя мощности (master volume) на большое значение, а регулятор выходного сигнала предусилителя (channel volume) — на относительно малое. В этом случае для повышения громкости нужно увеличивать уровень выходного сигнала усилителя мощности, а не предусилителя. Если же вы хотите, чтобы звук стал более “грязным”, увеличьте уровень выходного сигнала предусилителя, уменьшив при этом на соответствующую величину уровень выходного сигнала усилителя мощности, чтобы компенсировать дополнительное усиление в контуре предусилителя. В результате вы получите звук с таким же уровнем громкости, но менее четкий, с той или иной степенью “перегрузки”.

Перегруженный звук

В том случае, когда в вашем распоряжении имеется какой-нибудь древний усилитель, у которого нет отдельных регуляторов уровней канала и общего уровня (иногда их так и называют: “nonmaster-volume model”), выбора у вас нет: просто выжмите из этого старья максимальную громкость, на которую оно только способно. (И если вам не повезло с соседями, то к окончанию этого процесса к вам в дверь, скорее всего, постучат добрые дяди в фуражках и с дубинками на поясе.) Если же у вашего усилителя имеются оба регулятора, задача получения перегруженного звука значительно упрощается: установить регулятор основного сигнала (master volume) примерно на половину максимального значения, а регулятор канала (channel volume) — на значение, при котором обеспечивается приемлемый уровень громкости (он в значительной степени зависит от помещения, в котором вы находитесь). Затем для получения перегруженного звука начинайте увеличивать уровень канала и компенсировать увеличивающуюся громкость за счет уменьшения общего уровня. Если снижение общего уровня соответствует повышению уровня канала, громкость звука останется практически неизменной. Однако поскольку при повышении уровня канала предусилитель нагружается все больше и больше, рано или поздно его электроника начнет искажать исходный сигнал. Использование двух регуляторов уровней — это прекрасная находка для гитаристов, предпочитающих перегруженный звук, поскольку, перегружая предусилитель, они могут получать нужное им звучание на малых уровнях выходного сигнала усилителя мощности. На рис. 3.10 приведены два примера настройки усилителя: первый для получения чистого звука, а второй — перегруженного. В обоих случаях общая громкость практически одинакова — звучание различается лишь наличием или отсутствием искажений.



Дисторшн, овердрайв, искажения, перегруз — все эти термины и сленговые словечки обозначают подобные по звучанию эффекты, заключающиеся в искажении исходного сигнала за счет перегрузки того или иного усиливающего контура.

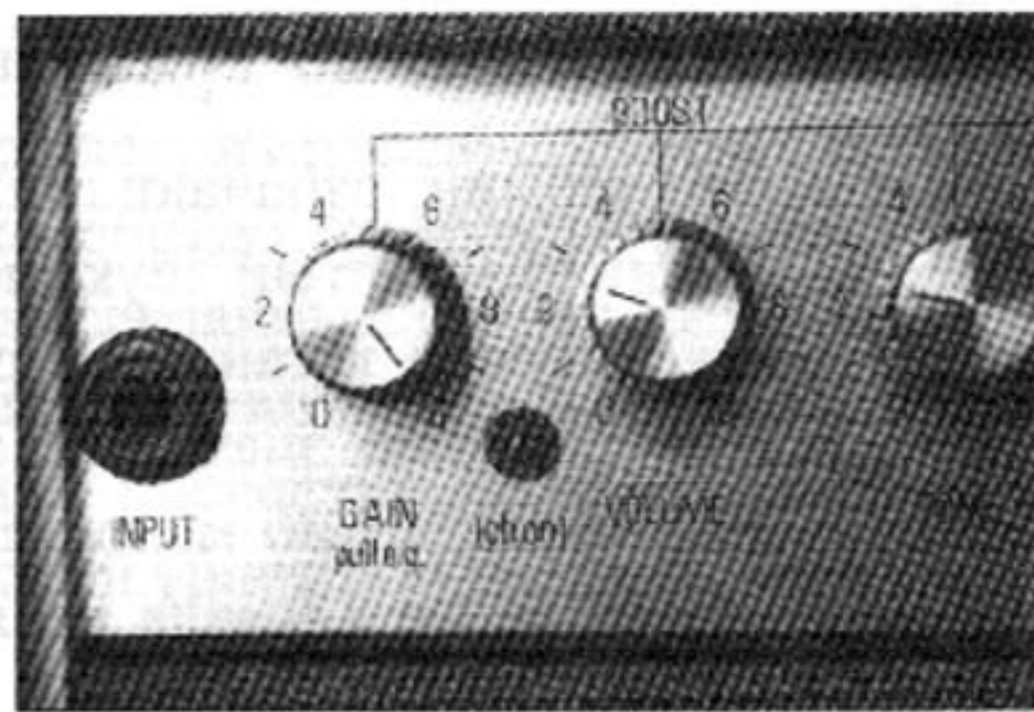


Рис. 3.10. Пример двух различных настроек усилителя, дающих в итоге звук одной и той же громкости, но с разной степенью чистоты. В первом случае (слева) выходной сигнал усилителя мощности является чистым, неискаженным, тогда как во втором (справа) — «грязным», «перегруженным»

Переключение каналов

Большинство современных усилителей позволяют получать звуковой сигнал по разным каналам. Для перехода от одного канала к другому на панели управления таких усилителей обычно предусмотрен специальный переключатель каналов. Это позволяет настроить оба канала по отдельности, а затем, по мере необходимости, переходить, например, от чистого звука к перегруженному и обратно одним касанием. В большинстве случаев гитаристы именно так и поступают: один канал используют для чистого звука, а другой — для перегруженного либо их вариаций (например, «ультраяркий» и «суперрезкий»).

Хотя отдельная настройка чистого и перегруженного звука позволяет добиться отличных результатов, однако на практике, в тех случаях, когда в одной и той же композиции должен присутствовать и чистый звук (например, во время исполнения аккомпанемента), и перегруженный (когда нужно «оттянуться» на сольной партии), от нее мало проку. Действительно, при использовании одноканального усилителя лихорадочная перенастройка регуляторов между двумя партиями туда и обратно — вообще нереальная задача. Но и использование многоканального усилителя с переключателем каналов на панели управления далеко не всегда решает проблему, поскольку гитаристу нужно, улучив момент, молниеносным движением дотянуться до переключателя. В добавок ко всему, музыканту приходится не только отрываться от исполнения, но и постоянно помнить о том, чтобы находиться поблизости от усилителя. Понятно, что такое решение проблемы нельзя назвать пределом мечтаний.

Но, как вы уже знаете, приемлемое решение все же существует и заключается оно в использовании напольного переключателя каналов. Это внешнее устройство стоит относительно недорого (около \$20, но часто его можно получить бесплатно, поскольку многие производители усилителей включают напольный переключатель каналов в комплект поставки). Подключив такой переключатель, единственной функцией которого является переключение сигнальной цепи из состояния 1 в состояние 2 и обратно, к соответствующему гнезду на задней панели усилителя, гитарист может переключать каналы, не прекращая исполнение ни на секунду. Только представьте — вот звучит скромный аккомпанемент, исполнитель слегка касается ногой педали и... гитара взрывается мощнейшим соло, уносящим слушателей в гиперпространство!

Кстати, напольный переключатель можно использовать и для других задач, а не только для переключения каналов. Например, с его помощью можно включать и отключать эффекты. Если хотите, можете потренироваться наступать сразу на два переключателя, чтобы одновременно переключать каналы и эффекты. Учтите, что без тренировки тут никак не обойтись, поскольку ступню нужно развернуть так, чтобы пятка и носок нажали обе педали одновременно. Если движение не будет отработанным до автоматизма, ваши слушатели потом будут долго ломать голову, с чего это вдруг гитарист грохнулся оземь перед сольной партией?

Как быть, если у вас нет усилителя

Итак, как мы уже выяснили, гитарный усилитель — чрезвычайно важная вещь. Однако, как это ни прискорбно, иногда приходится выбирать: приобрести отличную гитару, оставив покупку усилителя «на потом», или же сразу купить посредственный инструмент и не менее посредственный усилитель.

Если вам предстоит сделать именно такой трудный выбор, знайте, что не все так плохо. Существуют варианты, позволяющие обойтись какое-то время без усилителя в привычном понимании этого слова.

Подключение к домашнему стереоприемнику или магнитофону

Если вы не собираетесь в ближайшее время выступать с концертами и у вас есть стационарная стереосистема или переносной магнитофон, вы можете вообще обойтись без усилителя. Все, что вам при этом понадобится — это недорогой переходник. Практически в любом мало-мальски приличном музыкальном магазине или магазине бытовой электроники такой переходник можно приобрести по цене около \$3 за штуку. (Просто объясните продавцу, что именно вам нужно, и он решит вашу проблему.) Переходник представляет собой цилиндрический пластиковый или металлический корпус, в котором с одной стороны смонтировано гнездо диаметром 6,35 мм (1/4 дюйма), а с другой — штекер RCA (иногда его называют *акустическим*). У многих переносных стереомагнитофонов (так называемых бумбоксов) также имеется соответствующее гнездо, но оно конструктивно отличается от акустического (phono plug). Поэтому для подключения к такому гнезду нужно иметь переходник, у которого с одной стороны имеется гнездо диаметром 6,35 мм (1/4 дюйма), а с другой — обычный стереоштекер диаметром 3,18 мм (1/8 дюйма). Если вы будете покупать переходник не в музыкальном магазине, удостоверьтесь, что четвертьдюймовое гнездо этого переходника, к которому должен подключаться штекер гитарного кабеля, выполнено по моносхеме, а не по стерео.



Прежде чем подключать чтобы то ни было к стационарной стереосистеме или бумбоксу, убедитесь в том, что регулятор громкости устройства, к которому вы собираетесь подключаться, выставлен на предельно минимальный уровень. Эта предосторожность позволит избежать бросков мощности при подключении, которые могут вывести из строя динамики бытовой аудиотехники.

Поскольку вы будете подключать гитару к одному из двух входов (скажем, к левому), звук будет воспроизводиться только в соответствующем динамике (в нашем примере — в левом). Не удивляйтесь — так и должно быть. Некоторые высококлассные бытовые стереосистемы позволяют выбирать режим выходного сигнала (т.е. конфигурацию стереозвука) в зависимости от типа входного сигнала. Если на панели стереосистемы имеется такой переключатель (output mode) со множеством надписей вида L, R, L+R и т.п., установите переключатель в по-

ложение, обозначенное буквой L, чтобы сигнал левого канала звучал одновременно в обоих динамиках. Полученный звук не является стереофоническим (*псевдостерео*), но все же воспринимается лучше и заполняет больший объем помещения, чем при звучании гитары только через один динамик. И уж поверьте мне, это значительно лучше, чем слушать гитару через гигантский тостер!

На рис. 3.11 показано, как подключить гитарный кабель к переходнику. Один штекер гитарного кабеля подсоедините к разъему гитары, а второй — к переходнику. Удостоверьтесь в том, что регулятор уровня громкости на стереосистеме установлен в минимальное положение, а затем подсоедините переходник к разъему левого канала стереосистемы, обозначенного на задней панели Aux in (L). На панели управления стереосистемы выберите Aux 1 или нечто подобное, в соответствии с тем, к какому каналу вы подключили гитару. (На некоторых системах нужный переключатель может обозначаться Tape 1 или как-нибудь еще, поэтому если вам не удастся определить, какой переключатель выбрать, сверьтесь с инструкцией по эксплуатации вашей стереосистемы.) Теперь с помощью регулятора громкости на корпусе гитары установите максимальный уровень сигнала и начинайте понемногу увеличивать громкость стереосистемы, пока не получите приемлемый уровень громкости. При желании можете воспользоваться эквалайзером стереосистемы, чтобы улучшить тоновые характеристики звука.

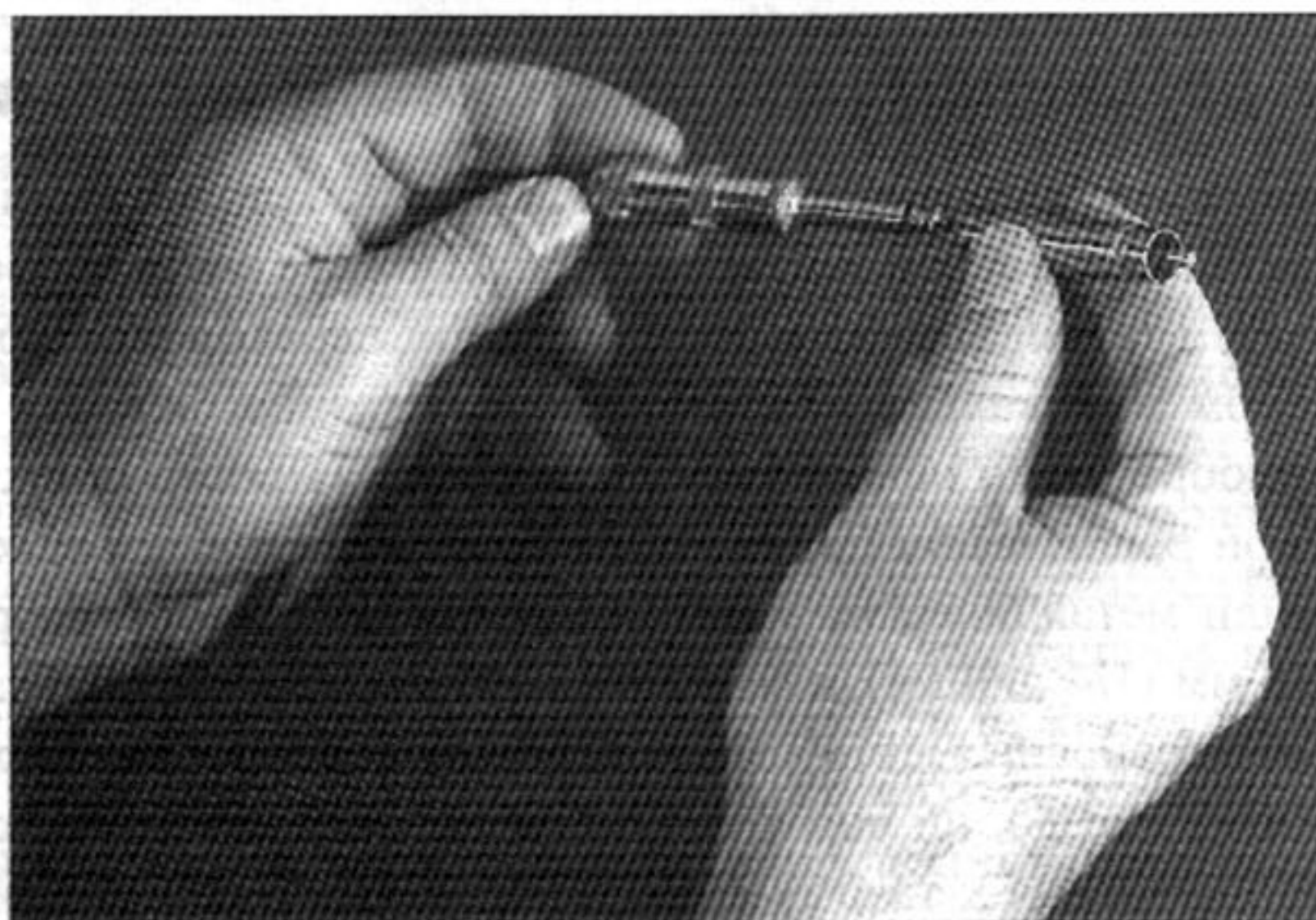


Рис. 3.11. Воспользовавшись переходником, можно с помощью стереосистемы или бумбокса обойтись на какое-то время без усилителя

Портативные усилители для наушников

Благодаря миниатюризации электронной техники, сегодня можно получить полноценное аутентичное звучание электрогитары с помощью устройства размером с портативную камеру (во всяком случае, если речь идет о прослушивании через наушники). Конечно, в этом случае речь о подключении динамиков идти не может, поскольку у таких усилителей по определению отсутствует усилитель мощности. Эти чудеса современной техники, питающиеся от батареек, снабжаются клипсами, что позволяет использовать их практически где угодно (идеальный вариант, конечно — в ванной перед зеркалом, чтобы можно было отрабатывать все “крутые” рокерские движения).

При этом, несмотря на столь скромные размеры, портативные усилители обладают возможностями, не уступающими их “взрослым” собратьям: тут и перегруз, и эквалайзер, и ревербератор, и масса других цифровых эффектов, причем многие из них можно применять одновременно. Поэтому портативные усилители, помимо своей основной роли, могут с успехом играть роль процессоров эффектов. Наконец, в портативных усилителях используются многочисленные *наборы предварительно настроенных параметров* (preset), запрограммированные производителями этих замечательных устройств. Добавьте к этому великолепный стереозвук (качество которого особенно заметно из-за использования наушников) и вы получите практически незаменимое устройство, с помощью которого можно репетировать в автобусе, на пляже, в гостинице, в зале ожидания аэропорта. Да, а ведь мы еще ничего не сказали о том, что выходной сигнал можно сразу записывать на ленту или диск!..

Короче говоря, если вы считаете, что за портативность, бесшумность для окружающих и отличные звуковые характеристики не жаль потратить двести-триста долларов (примерно столько стоят такие модели, как Korg Pandora, Scholz Rockman, Ibanez Rock'n'Play и Zoom 9000) — вы не пожалеете о своем выборе! На рис. 3.12 представлена одна из моделей портативного гитарного усилителя.

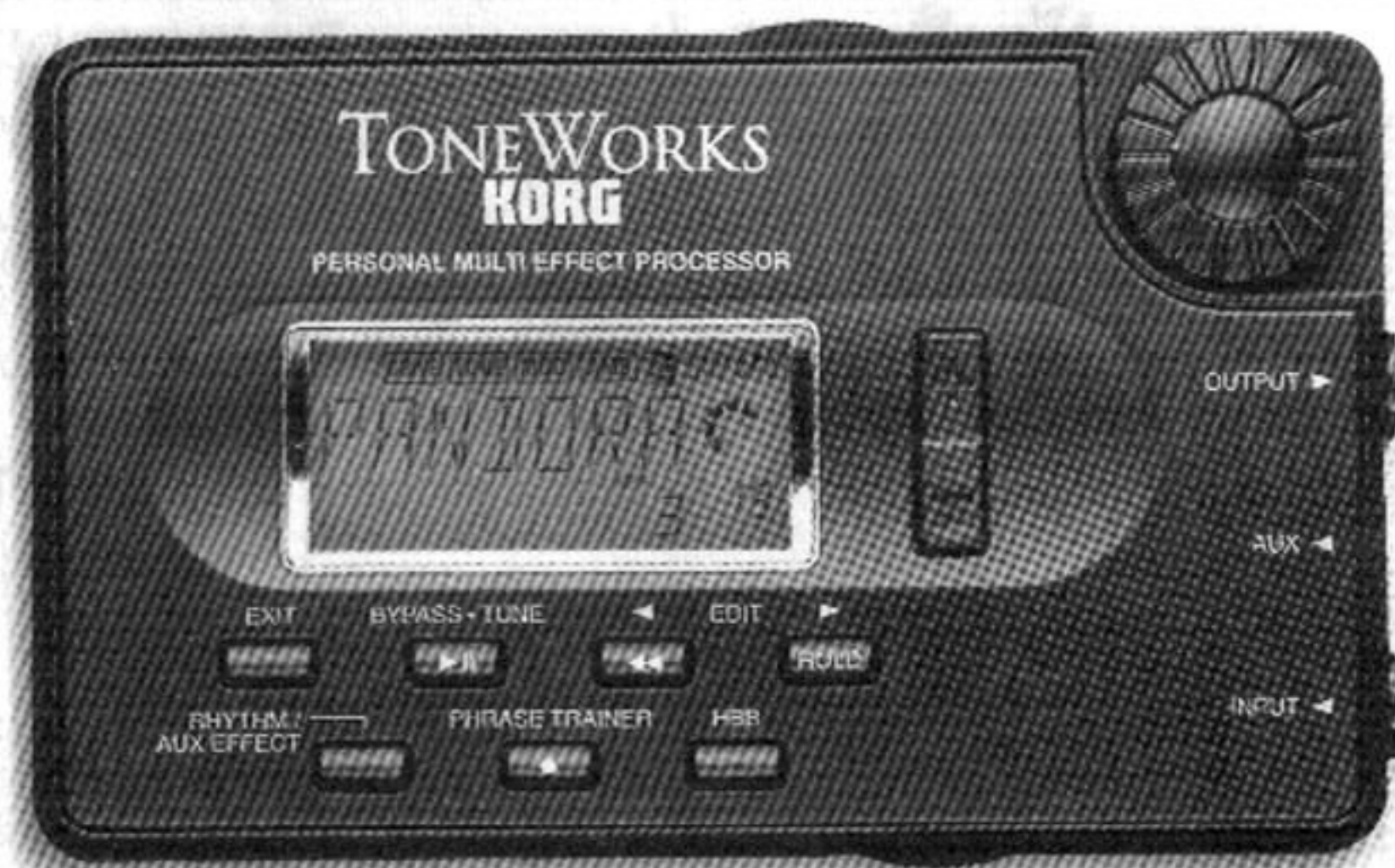


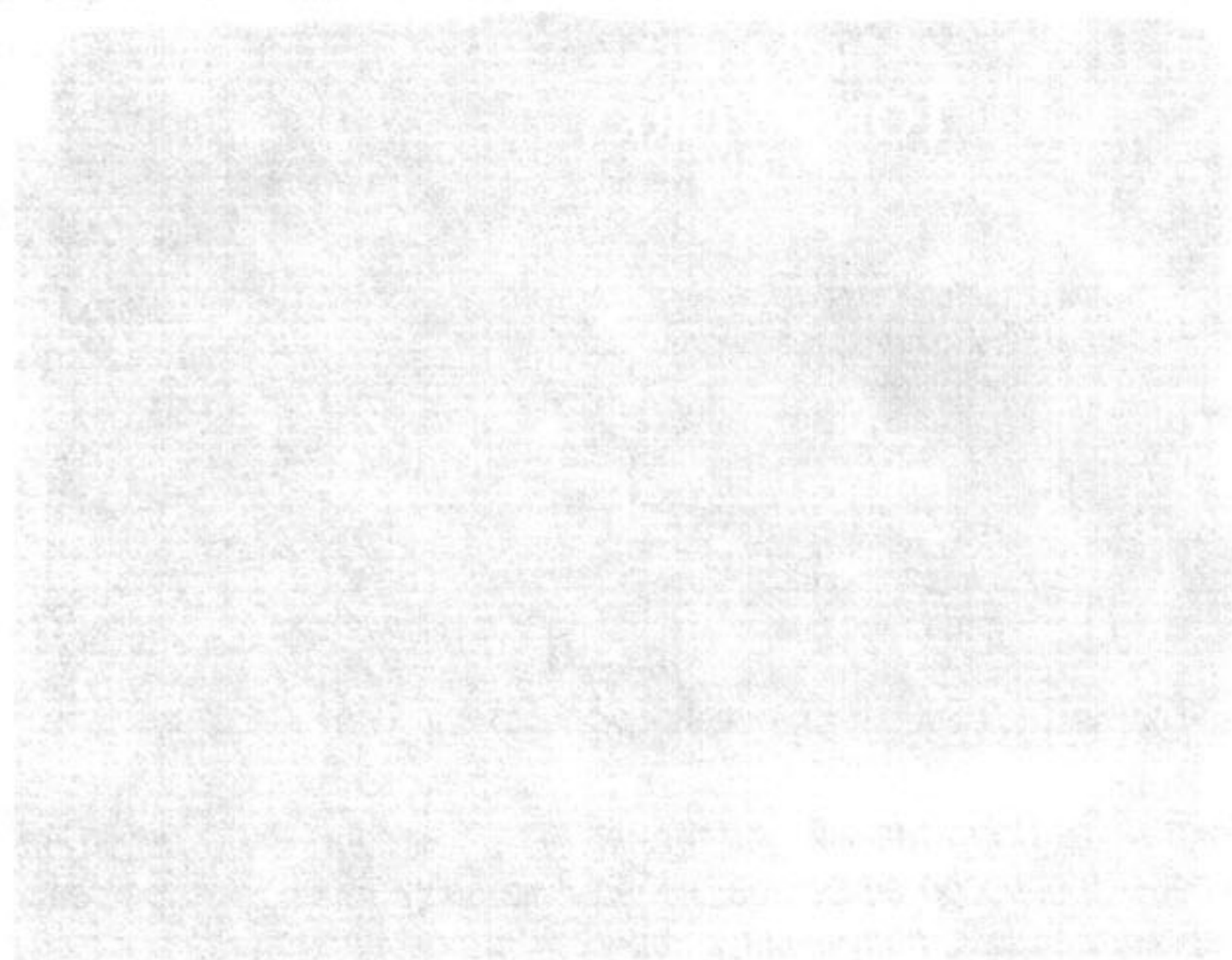
Рис. 3.12. Портативный усилитель Korg Pandora PX-3 содержит в себе процессор эффектов, наборы предварительно настроенных параметров для получения различных видов перегруза, эквалайзер, метроном, а также много чего другого — и все это в устройстве размером с мобильный телефон!

Несколько слов в заключение

Не огорчайтесь, если поначалу вы будете путаться в различных функциях усилителя и его органов управления. Чтобы как можно быстрее освоиться со всеми этими премудростями, постарайтесь получше разобраться в принципах работы его основных компонентов. Как только вы это усвоите, понять, как устроена та или иная конкретная модель, вам будет гораздо легче. Когда вы придете в магазин за усилителем и столкнетесь с проблемой выбора из множества различных функций и конструктивных решений, не забывайте о том, что все эти кнопки, тумблеры и переключатели, несмотря на различные названия, у большинства моделей решают идентичные задачи. Конечно, время от времени вам будут попадаться действительно уникальные усилители, но если вы хорошо разберетесь в основных понятиях, вам легче будет установить, для чего нужна та или иная возможность и каким контуром усилителя она обеспечивается.

Как бы там ни было, не поддавайтесь первому впечатлению: самая главная характеристика усилителя — это не количество регуляторов и кнопок на панели управления, а качество обеспечиваемого им звука. Помните, что существует немало великолепных моделей усилителей с минимальным набором регуляторов и заурядным внешним видом.

Поэтому, выбирая усилитель, подходите к этому точно так же, как и при выборе гитары — послушайте, какой звук он обеспечивает при воспроизведении музыки в вашем любимом стиле. Если можете, постарайтесь подключиться к нему и послушать, как звучит пропущенная через этот усилитель музыка в вашем исполнении. И если все, что вы услышите, вам понравится — берите этот усилитель, не обращая особого внимания на его вид и функциональность.



Портативные усилители

Портативные усилители — это небольшие, легкие и удобные устройства, которые можно брать с собой куда угодно. Они обычно имеют встроенную батарею и могут работать как автономно, так и от внешнего источника питания. Портативные усилители идеально подходят для использования в дороге, на пикниках, в кемпингах и в других местах, где нет доступа к электросети. Они также являются отличным выбором для начинающих музыкантов, которые хотят иметь свой собственный усилитель, но не хотят тратить много денег на дорогую модель. Портативные усилители обычно имеют простой дизайн и минимум функций, что делает их идеальными для тех, кто хочет просто усилить звук своей гитары.

Часть II

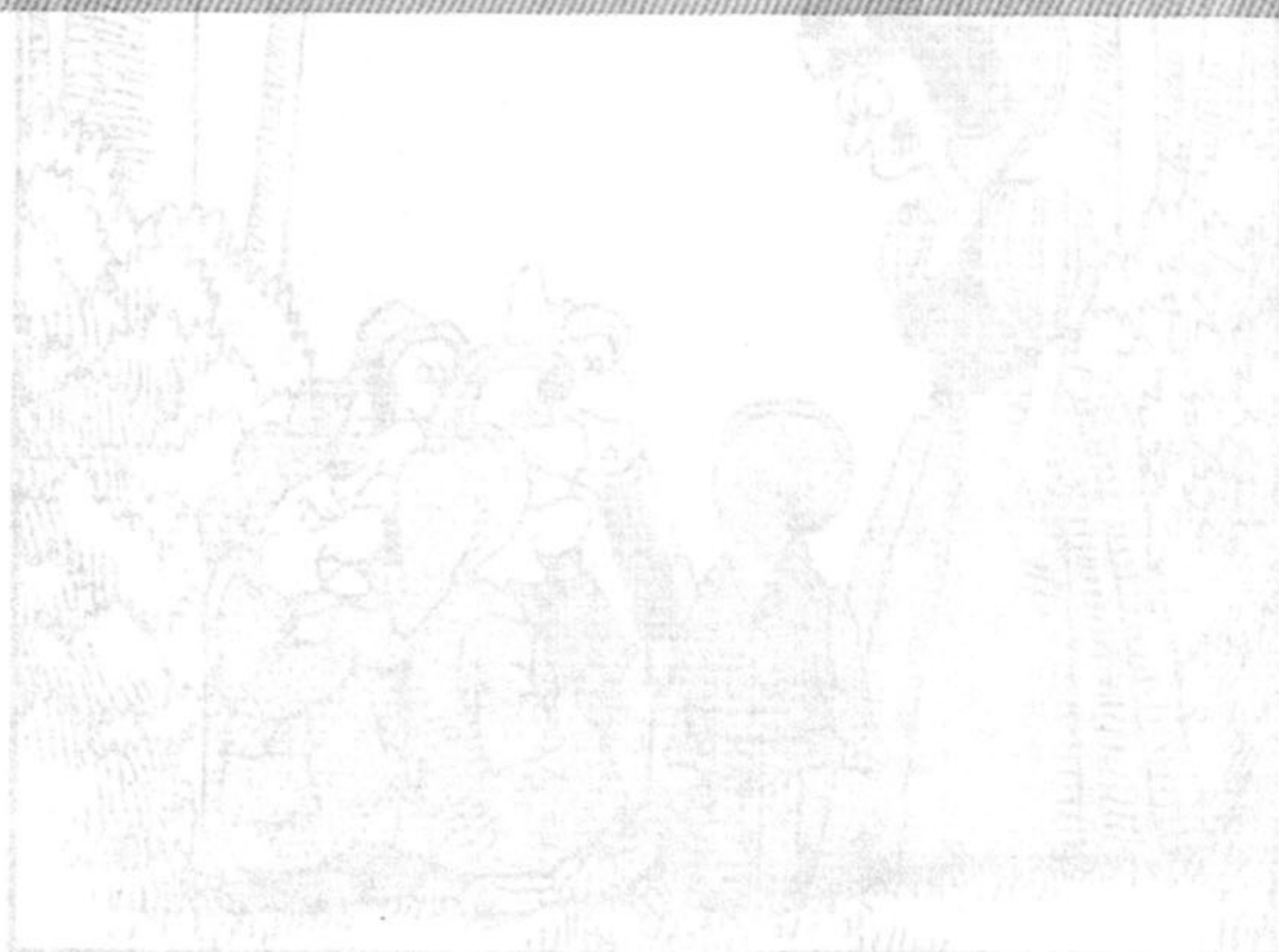
Основы игры на рок-гитаре



"Хорошо-хорошо, я буду вашей солисткой. Но с одним условием - вы перестанете играть хэви-метал на кастрюлях и ведрах".

В этой части...

В части II вы наконец-то перейдете от болтовни к настоящему делу и слегка разомнете пальцы! Вся глава 4 посвящена описанию того, как следует брать аккорды левой рукой. В ней рассмотрены аккорды в открытой позиции и универсальные аккорды, а также техника баррэ и игры в позициях. А чтобы ваша правая рука не отставала от левой, в главе 5 рассказывается, как извлекать звук медиатором, а также немного о технике пальцевой игры. Попробуйте сами и ваши друзья просто “выпадут в осадок”! Затем в главе 6 вы сделаете первые шаги по захватывающей стране соло-гитары. Из этой главы вы узнаете, как играть отдельные ноты, мелодии, риффы и, наконец, мощные Гитарные Соло (толпа вздыхает: “О-о-о!”). В главе 7 вы сможете как следует попрактиковаться с риффами. Итак, приступим!



Левая рука: аккорды

В этой главе...

- Аккорды в открытой позиции
- Быстрый старт с универсальными аккордами
- Освоение баррэ

Рок-гитарист большую часть своей музыкальной жизни проводит, играя аккордами. Конечно, вы можете тут же вспомнить клип, в котором ваш любимый исполнитель выдает умопомрачительное соло, но автор берет на себя смелость утверждать, что в остальное время, когда ваш любимец или кто-либо из его группы поет либо когда он аккомпанирует другим инструменталистам, играющим соло, он играет именно аккордами. Аккордами играют все — даже самые известные исполнители, снискавшие неувядающую славу именно как соло-гитаристы, и те не гнушаются время от времени “бренчать” по струнам.

Можно сказать, что аккорды для рок-гитары — это рабочие будни, а соло — радостный вечер выходного дня. Да, да, в рок-н-ролле, как и в жизни, приходится трудиться всю неделю напролет, чтобы заслужить право “оттянуться” в выходной. (Спокойно, автор “в курсе” того, что рок-гитаристы не очень-то напрягаются в будни, но он надеется, что идею вы поняли.)

И поскольку игре аккордами вам придется посвятить большую часть своей музыкальной жизни, эта глава посвящена именно этому вопросу. Мы рассмотрим несколько базовых приемов исполнения музыки аккордами, освоив которые, вы сможете без особого труда двигаться дальше. Кстати, о труде — автор надеется, что вы не восприняли чересчур буквально сравнение игры аккордами с тяжелым трудом. Если для кого-то игра на гитаре действительно является *трудом*, то автор готов в таком случае работать в две смены!

Ща начнем лабать аккорды

Для того чтобы сыграть аккорд, необходимо взять образующие его ноты, прижав струны левой рукой, а затем ударить по струнам кончиком находящегося в правой руке медиатора. В главе 2 автор уже познакомил вас с аккордом *ми мажор*, который при записи рок-музыки обозначается латинской буквой E. Взяв этот аккорд левой рукой и ударив по струнам правой, вы можете проверить, правильно ли настроена гитара. Если она настроена правильно, звучание аккорда будет гармоничным, а если неправильно — вы услышите *диссонанс* (неприятное, негармоничное звучание) между неправильно настроенными струнами.

Однако, как вы понимаете, если бесконечно лупить по струнам, удерживая один и тот же аккорд, музыки не получится. Музыка — это движение, а уж рок-музыка — это не просто движение, а настоящий полет души. Поэтому для того, чтобы слушатели испытали этот полет в вашем исполнении, нужно, во-первых, “круто лабать” ритм, а во-вторых, брать “улетные” аккорды.

Поскольку эта глава посвящена аккордам и изучению соответствующей техники игры левой рукой, мы пока что оставим вопросы извлечения звука правой рукой “за бортом”. Во всех

примерах, рассмотренных в этой главе, вы будете извлекать звук одним простым нисходящим ударом по струнам на каждый указанный в табулатуре символ косой черты. Это позволит вам сконцентрировать все внимание на освоении техники левой руки, а совершенствованием техники извлечения звука правой рукой мы займемся немного позже в главе 5.



Конечно, никто вас не заставляет при разучивании примеров брать каждый аккорд строго одним нисходящим ударом на каждый счет. Если вы чувствуете вдохновение, можете поэкспериментировать, чередуя нисходящие удары с восходящими, чтобы оживить звучание исполняемой вами музыки. Но не особенно увлекайтесь тренировкой правой руки — пока что ваша основная задача состоит в том, чтобы научиться быстро переходить от аккорда к аккорду левой рукой.



Внимательно прослушав записи примеров этой главы, которые находятся на прилагаемом компакт-диске, вы заметите, что в них звук извлекается простыми *нисходящими* ударами по струнам (при таком ударе правая рука энергично движется над струнами по направлению к полу, слегка зацепляя их кончиком зажатого между пальцами медиатора). Именно для того, чтобы помочь вам в освоении техники с помощью озвученных примеров, к книге и прилагается компакт-диск (а вы думали для того, чтобы продать вам книгу подороже?). Как видите, автор сделал все от него зависящее, чтобы в максимальной степени облегчить вашу задачу и помочь вам, освободившись от рутины, полностью сконцентрироваться на освоении все новых и новых аккордов.

Исполнение аккордов левой рукой — это одна из самых сложных задач, с которой сталкиваются начинающие гитаристы (гораздо сложнее, чем освоение техники извлечения звука правой рукой, уж поверьте автору на слово). Поэтому в этой главе мы сначала рассмотрим несколько аккордов, а затем оставшуюся часть главы посвятим тому, чтобы довести их исполнение до автоматизма. Здесь мы также рассмотрим некоторые методы изменения аккордов, при использовании которых вам понадобится, не изменяя положения пальцев, просто передвинуть руку в другую позицию на грифе.



Умение играть аккордами вырабатывается, когда у вас уже есть навык исполнения с достаточной силой при необходимой скорости и точности. В отличие от акустической гитары, при игре на которой укрепление пальцев левой руки является необходимым условием, игра аккордами на электрогитаре не выдвигает исполнителю столь строгих требований. Однако здесь требуется более высокая скорость (рок-музыка, мягко говоря, достаточно динамична), а также точность исполнения (малейший огрех будет тут же многократно усилен и эхо от него разнесется из динамиков по всей округе!). Если вы не будете забывать об этом, то после продолжительных тренировок необходимые навыки разовьются сами собой.

Игра аккордами в открытой позиции

Аккорды, которые берутся в *открытой позиции*, называются так потому, что в них используются неприжатые, т.е. открытые струны. При игре аккордами в открытой позиции звук получается гулким и насыщенным. (Кстати, некоторые из этих аккордов — это те самые знаменитые “три аккорда”, на которых можно сыграть десятки, если не сотни, популярных песен.)

На рис. 4.1 приведена таблица, содержащая 24 аккорда. Эти аккорды представляют собой полный перечень используемых на практике аккордов в открытой позиции (далее мы их будем называть просто *открытыми аккордами*). Если вы ни разу в жизни не пробовали играть хотя бы простенькие песни открытыми аккордами, обратитесь к главам 4 и 6 книги *Гитара*

для “чайников”. В этих главах содержится исчерпывающий учебный материал, который поможет вам освоить базовые открытые аккорды. Но независимо от того, являетесь ли вы звездой вашего двора, лихо играя на трех аккордах все шлягеры сезона, или нет, от этого ничего не изменится — очень скоро вы погрузитесь в мир реальной рок-музыки, оставив далеко позади всех своих знакомых с их тремя аккордами.

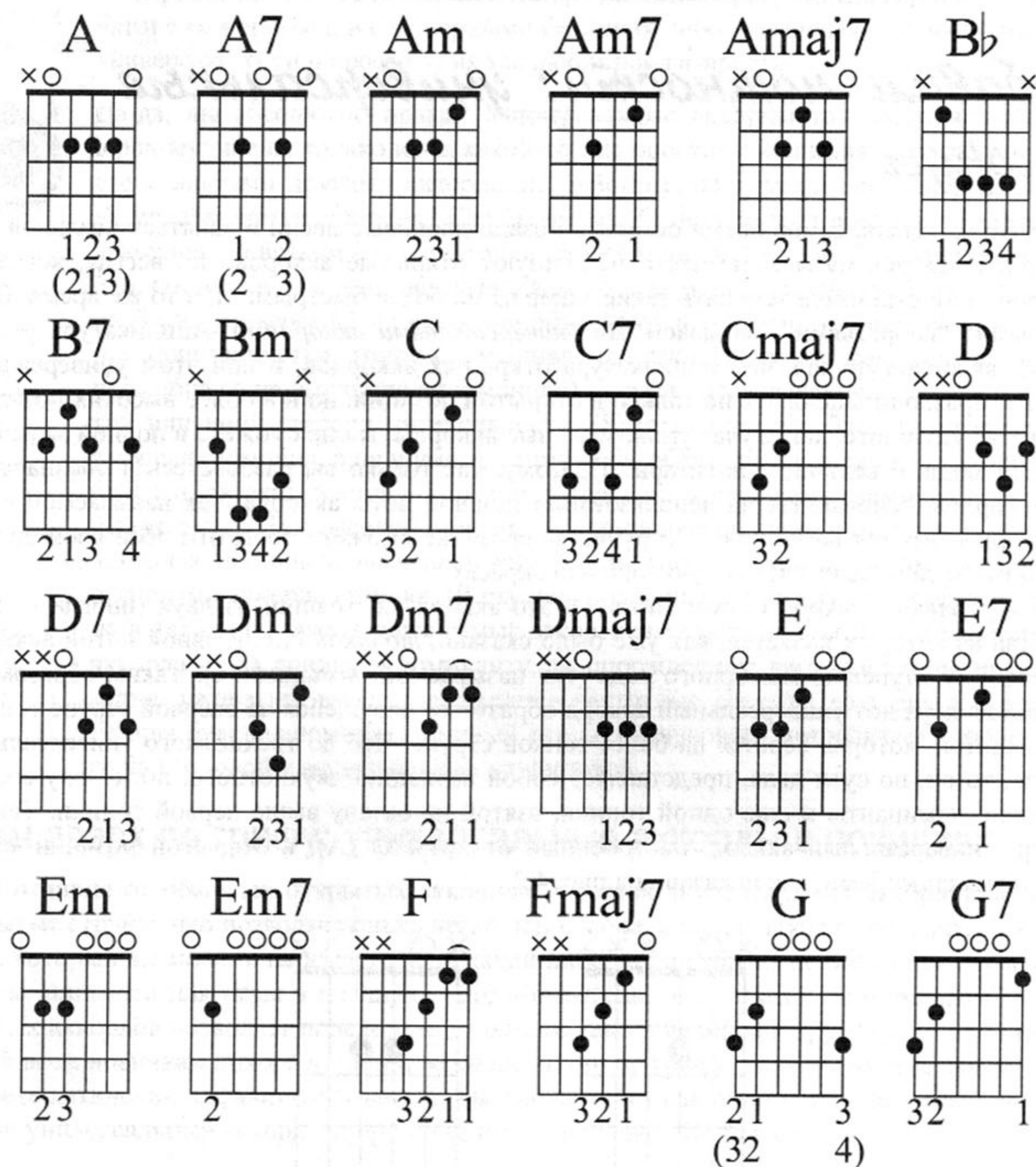


Рис. 4.1. Аппликатурные сетки 24-х открытых аккордов



В заучивании наизусть аппликатурных сеток аккордов, приведенных на рис. 4.1, нет необходимости, поскольку эта же таблица продублирована на находящейся в конце книги специальной странице с до боли знакомым многим названием — “Шпаргалка”. Аккуратно вырезав эту страницу и (если хотите, конечно) заламинировав ее, вы будете всегда иметь аппликатурные сетки основных аккордов под рукой.



Не забывайте, что символ \times над струной в аппликатурной сетке означает, что эта струна *не должна* звучать при извлечении аккорда, а символ \circ — что эта струна должна оставаться открытой (и, конечно же, она *должна* звучать). (Детальнее о том, как читать аппликатурные сетки, рассказывается в главе 2.) Обратите также внимание на то, что в некоторых аппликатурных сетках под основным вариантом аппликатуры в скобках приведен альтернативный вариант.

Добавили мощности: универсальные аккорды

Ну что ж, теперь самое время оставить позади дворовые песни и заняться реальной рок-музыкой. Хотя рок-музыканты часто используют открытые аккорды, но всегда, когда это возможно, они стремятся заменять такие аккорды их более быстрыми и, в то же время, более “ударными” “собратьями”, называемыми *универсальными аккордами*. Аппликатура универсальных аккордов проще, чем аппликатура открытых аккордов, и при этом универсальные аккорды гораздо проще брать не только в открытой позиции, но и в более высоких позициях. Если вы не услышите, как звучат универсальные аккорды, вы не сможете в полной мере ощутить всю мощь и величие рок-гитары. Поэтому, как только вы разберетесь в обозначениях этих аккордов, основанных на использовании главной ноты аккорда (так называемой *тоники*), которая берется на 5 или 6 струне, вы сразу же сможете обогатить ими свой арсенал и придать своей музыке настоящую роковую окраску.

Универсальный аккорд (power chord) — это аккорд, состоящий из двух (иногда — трех) нот, одна из которых является, как уже было сказано, *тоникой* (т.е. главной нотой аккорда), а вторая — V ступенью мажорного лада (так называемой *доминантой*). Таким образом, состоящий из двух нот универсальный аккорд образуется берущейся на басовой струне тоники и доминантой, которая берется на более тонкой струне. Что до трехнотного универсального аккорда, то он, по сути дела, представляет собой вариацию двухнотного, поскольку состоит из тоники, доминанты и еще одной тоники, взятой на октаву выше первой тоники. Так, например, универсальный аккорд, построенный от ноты *ля* (A), в открытой позиции можно взять двумя способами, как показано на рис. 4.2.

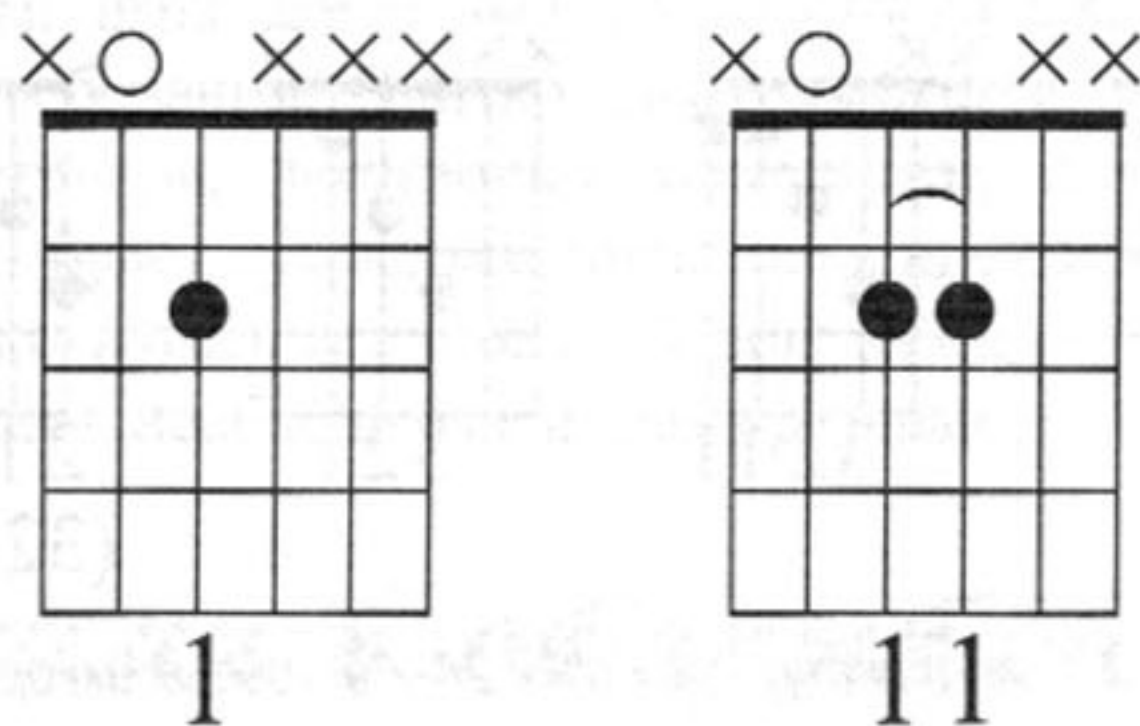


Рис. 4.2. Две аппликатуры универсального аккорда, построенного на тонике *ля* (A), в открытой позиции



В универсальных аккордах отсутствует столь важная III ступень (важная в традиционном смысле, конечно, — по определению аккорд состоит из трех и более различных нот, поэтому универсальные аккорды, строго говоря, аккордами не являются). Именно III ступень определяет, имеет ли аккорд *мажорный* или *минорный лад*. Ес-

ли III ступень аккорда уменьшена (т.е. если она выше на полтора тона от тоники), аккорд становится минорным. Если III ступень не уменьшена (т.е. если она выше от тоники на два полных тона), аккорд становится мажорным. Легко заметить, что тоника и V ступень в мажорном и минорном аккордах совпадают. Поэтому если из аккорда удалить III ступень, он станет *универсальным*, поскольку он не будет иметь ни мажорной, ни минорной окраски. Универсальные аккорды одинаково хорошо звучат и с мажорными, и с минорными без каких-либо диссонансов. Именно из-за этой универсальности и простоты их так любят рок-гитаристы.



Да-да, вы абсолютно правы! Универсальные аккорды так часто используются в рок-музыке не только из-за какой-то там простоты или приятного звучания вместе с любыми другими аккордами. Действительно, много ли рокеров, которые ищут гармонии и согласия? Как бы не так! Основное достоинство универсальных аккордов, во всяком случае с точки зрения многих “тяжелых” групп и исполнителей, состоит в том, что они позволяют во всю мощь использовать дисторшн! Эти свойства универсальных аккордов объясняются тем, что при включении эффекта дисторшн к чистым тонам подмешиваются так называемые *гармоники* (часто ничего общего не имеющие с гармонией) — различные высокочастотные колебания той или иной степени интенсивности. (Кстати, если вас больше интересует настоящая гармония, а не шумные гармоники, обратитесь к главе 9, в которой, в частности, рассказывается о том, как сыграть по-настоящему гармонично звучащие флажолеты.) При высокой степени перегруза дисторшн на мажорных и минорных аккордах настолько насыщает этими гармониками полосу частот между тремя ступенями аккорда (тоника, III ступень и доминанта), что получающийся скрежет не в силах выдержать даже самые закоренелые металлисты. Но если оставить от аккорда лишь тонику и доминанту, то порожденные дисторшн гармоники будут мирно уживаться вместе, не влезая в частотные спектры друг друга, а звучание гитары будет напоминать мирный рев сверхзвукового истребителя, пролетающего над головой у восторженных слушателей.

Едем вверх по грифу: универсальные аккорды в позициях

В отличие от обычных открытых аккордов, в состав универсальных аккордов не входят открытые струны, что позволяет очень легко использовать их для *игры в позициях*. Любой аккорд, который вы можете переместить на какой-либо лад на грифе, не меняя при этом аппликатуры, пригоден для игры в позициях. Это обстоятельство, а также “минимализм” универсальных аккордов позволяет переходить от одного такого аккорда к другому без этой так знакомой всем новичкам лихорадочной пляски пальцами по грифу. Если вы умеете считать до 12 и знаете латинский алфавит до буквы G, вы сможете без каких-либо проблем взять на грифе любой универсальный аккорд. Добро пожаловать в гавань “Легкая жизнь”!



Буквенно-цифровые обозначения универсальных аккордов, как и любых других, образуются от названия тоники. Например, в обозначении универсального аккорда, построенного от ноты *соль*, используется буква G, соответствующая этой ноте в буквенной системе нотной записи. Поскольку в универсальных аккордах используются только тоника и V ступень, они чаще всего обозначаются индексом “5”, указанным рядом с буквенным обозначением тоники. Таким образом, если вы увидите, скажем, обозначение G5, знайте, что это — универсальный аккорд, построенный от ноты *соль*.

Нота, являющаяся тоникой универсального аккорда, показанного на рис. 4.3, берется на ⑥ струне. Поскольку на V ладу ⑥ струны находится нота *ля*, этот универсальный аккорд обозначается как A5. Если, не меняя аппликатуры, передвинуть весь аккорд вверх по грифу на полный тон (т.е. на два лада), мы получим аккорд B5. И наоборот — переместите его вниз на полный тон и получите аккорд G5. Еще на один тон вниз — и мы получим (догадались?) аккорд F5. Легко, не правда ли?

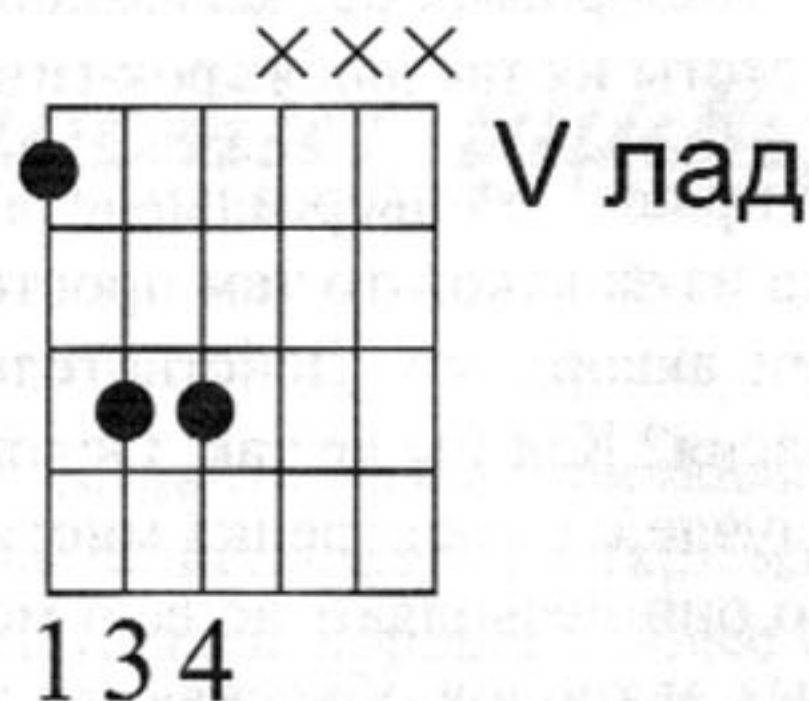


Рис. 4.3. Универсальный аккорд с тоникой на ⑥ струне, взятый на V ладу, является аккордом A5

Универсальные аккорды с тоникой на ⑤ струне выглядят практически так же, за исключением того, что пальцы смещаются на одну струну выше. На рис. 4.4 показан такой аккорд, взятый в I позиции.

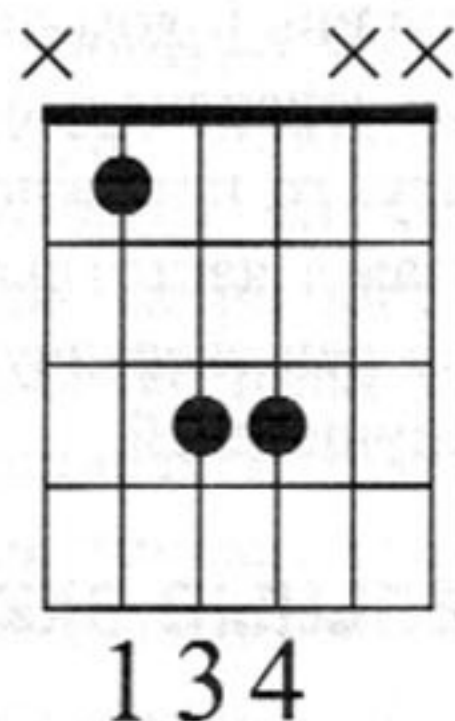


Рис. 4.4. Универсальный аккорд с тоникой на ⑤ струне, взятый на I ладу, является аккордом B \flat 5

Естественно, как и универсальные аккорды с тоникой на ⑥ струне, так и аналогичные аккорды, базирующиеся на ⑤ струне, легко перемещать по грифу, не меняя аппликатуры. Так, если аккорд B \flat 5 переместить вверх на один тон (т.е. на два лада), получим аккорд C5. Переместите последний еще на один тон вверх — получите D5 и т.д.

Добавьте мощности



Для тех, кто еще не понял, автор поясняет, что *позиция* — это то, что определяет расположение на грифе пальцев левой руки, прижимающих струны аккорда. Позиция аккорда задается номером лада, на котором находится 1-й палец левой руки. Номер струны не имеет никакого значения — только номер лада. Например, аккорд с тоникой на ⑤ струне B \flat 5 берется в I позиции, а первый взятый вами универсальный аккорд A5 с тоникой на ⑥ струне — в V позиции. Вы принцип поняли? Надеюсь, что да.

Кстати, прежде чем грезить о том, как музыканты Aerosmith бегают для вас за водой и настраивают вам гитару, научитесь играть, используя попеременно то универсальный аккорд с тоникой на ⑥ струне, то универсальный аккорд с тоникой на ⑤ струне. Поскольку универсальные аккорды состоят лишь из нескольких нот и берутся практически в одной и той же аппликатуре, перемещение левой руки по грифу у вас вряд ли вызовет затруднения. Типичная последовательность универсальных аккордов приведена на рис. 4.5.

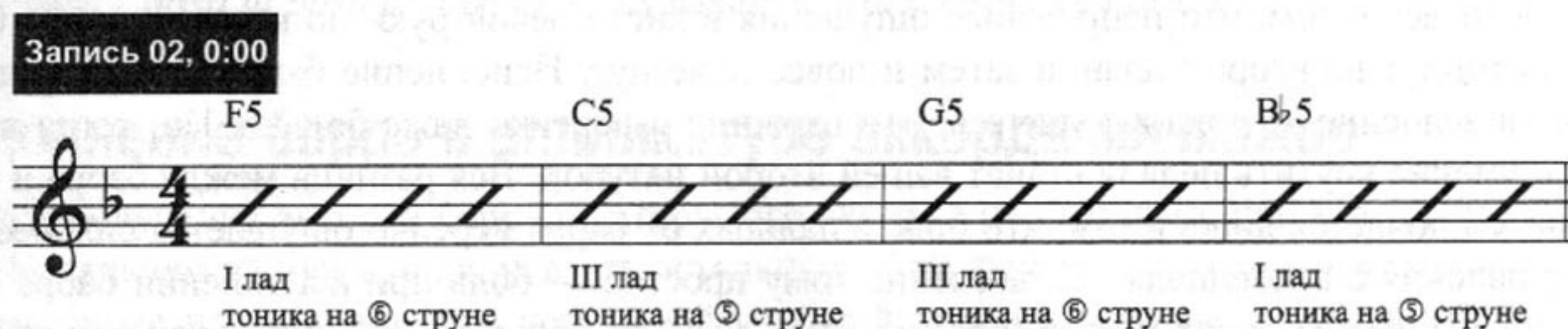


Рис. 4.5. Последовательность универсальных аккордов, в которой используются как аккорды с тоникой на ⑥ струне, так и аккорды с тоникой на ⑤ струне



На компакт-диске, прилагающемся к данной книге, этот пример соответствует записи № 2. (Номер записи указывается в черном прямоугольнике в правом верхнем углу примера. Более подробная информация о том, как использовать прилагаемый к книге компакт-диск, содержится в приложении.) Разучивая этот пример и прослушивая одновременно, как он звучит в записи на компакт-диске, не расстраивайтесь, если поначалу вы не будете “попадать” по струнам. Пока что сконцентрируйтесь лишь на том, чтобы вовремя переходить с аккорда на аккорд (т.е. менять аккорды через каждые четыре доли такта).



Подобно тому, как из отдельных слов формируются фразы, с помощью которых мы описываем свои мысли и чувства, так из отдельных аккордов составляются более длинные музыкальные фрагменты, называемые *последовательностями аккордов* (chord progression). Именно последовательности аккордов образуют структуру, или гармонический ряд, композиции.

Возьмемся за баррэ

Теперь, когда ваша левая рука уже практически “порхает” по грифу, а стены вашего дома дрожат от мощного рокота универсальных аккордов, все, чего вам недостает, чтобы стать рок-звездой, — это пары кожаных штанов да нескольких “собратьев по разуму” в не менее “крутом прикиде”, вооруженных гитарами, барабанами и синтезаторами. Все это так, но... Хочу сообщить вам еще кое-что... Заинтересовались? Ну что ж — вы сами этого хотели. Закатывайте свой истребитель обратно в ангар и беритесь за ключи и отвертки — сейчас мы начнем “менять движок”... Готовы? Тогда за дело!

Конечно, огромное количество рок-композиций построено исключительно на использовании уже известных вам типов аккордов: открытых и универсальных. Однако если вы хотите стать настоящей звездой, учтите, что на одних этих аккордах “далеко не улетишь”. Есть еще одна разновидность аккордов, освоив которую вы значительно обогатите свой арсенал исполнителя. Вы, наверняка, уже слышали о них. Да-да, вы правы — речь идет именно об этих загадочных и таинственных баррэ!

Услышав, что “здесь нужно взять баррэ”, многие начинающие гитаристы от ужаса просто бросают гитару и опускают руки. Но в *баррэ* (barre chord) нет ничего страшного. С технической точки зрения баррэ — это тот же открытый аккорд, в котором 1-й палец играет роль верхнего порожка, прижимая все струны к тому или иному ладу. Остальные ноты аккорда берутся оставшимися пальцами. Но несмотря на достаточно простую идею, лежащую в основе баррэ, большинство новичков считают баррэ чем-то вроде разновидности средневековых пыток.

Причина такого, мягко говоря, равнодушного отношения начинающих гитаристов к баррэ заключается в том, что левая рука, берущая баррэ, должна развивать достаточно большое усилие. Поскольку у типичного начинающего гитариста кисть левой руки, как правило, нетренирована, то усилия, необходимые для баррэ, очень скоро начинают у него ассоциироваться не с удовольствием от игры на гитаре, а с ощущениями, возникающими при попытке удержать в руках отбойный молоток. Не отчаивайтесь — если вы не остановитесь на полпути, то очень скоро убедитесь в том, что неприятные ощущения в кисти левой руки по мере освоения баррэ сначала отойдут на второй план, а затем и вовсе исчезнут. Исполнение баррэ можно сравнить с ездой на велосипеде: пока вы учитесь, вам страшно и нередко даже больно. Но, когда вы освоитесь, умение крутить педали станет вашей второй натурой. Вся разница между баррэ и велосипедом заключается лишь в том, что боль в пальцах от баррэ нередко ощущается сильнее, чем боль от падения с велосипеда. (Объяснение тому простое — боль при исполнении баррэ сконцентрирована именно в тех местах, которые нагружаются больше всего, тогда как при падении с велосипеда в большинстве случаев страдают не испытывающие максимальную нагрузку ступни, а другие части тела.) Терпите — ничего другого не остается. Когда боль уйдет, вы не только сможете гордиться собой, но и будете вознаграждены сторицей, поскольку диапазон ваших исполнительских навыков значительно расширится.

В рок-музыке именно баррэ отделяют настоящих суровых рокеров от маменькиных сынков, бренчащих на открытых аккордах всякую попсу во дворах и на школьных вечеринках. Подробный учебный курс по исполнению баррэ приведен в главе 8 книги *Гитара для «чайников»*. Однако поскольку именно техника баррэ лежит в основе современной рок-музыки, мы немного поговорим о ней и в этой книге.

Немного о технике баррэ

Хорошенько запомните *Самый большой секрет мастеров баррэ*, знание которого необходимо для освоения и совершенствования техники баррэ: «День без апельсинового сока — все равно, что день без загара». Ой, подождите-подождите, это не то!.. А вот, вот то, что нужно!

- ✓ **Хорошо прижимайте струны.** Конечно, никто не требует, чтобы струны вросли вам в пальцы, но все же усилие, с которым вы прижимаете струны 1-м пальцем, должно быть достаточно сильным. Если звучание прижатых струн получается приглушенным, слегка поверните 1-й палец так, чтобы он прижимал струны боковой стороной, противоположной 2-му пальцу.
- ✓ **Развивайте усилие большим пальцем.** Поместите большой палец левой руки на тыльную сторону грифа так, чтобы его подушечка находилась на оси грифа. Именно большой палец играет ключевую роль в развитии усилия, необходимого для исполнения баррэ. Если, прижимая струны, вы почувствуете напряжение и, возможно, боль в запястье, значит большой палец выполняет свою работу, как надо. Ну как, нравится?
- ✓ **Прижимайте локоть к корпусу.** Следите за тем, чтобы локоть при исполнении баррэ не торчал в сторону, как крылышко у куриной тушки. Прижмите локоть к корпусу, но при этом не забывайте следить за тем, чтобы левое плечо не напрягалось и не поднималось выше правого.
- ✓ **Держите пальцы округленными.** Слегка поворачивайте и покачайте пальцами левой руки, чтобы найти такое положение, при котором ни один палец, прижимая свою струну к ладу, не касался бы подушечкой или боковой стороной соседних струн. Фаланги пальцев должны образовывать дужки так, чтобы пальцы опускались на струны вертикально, как молоточки, а не под углом. Также обратите внимание на то, чтобы струны, прижимаемые 1-м пальцем, не попадали в складку, находящуюся между первой и второй фалангами этого пальца.



Кстати, слово *баррэ* пришло к нам из испанского языка, в котором оно означает все, что подобно полоске металла, бруску, планке, перекладине и т.п. Попутно заметим, что в гитарной терминологии очень много слов, позаимствованных из испанского и итальянского языков (например, из итальянского языка пришли такие термины, как *piano* — “тихо”, *fortissimo* — “очень громко”, а также *scuza plisa tu pasa di pasta* — “музыканты тоже хотят кушать”).

Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда ми мажор

Для получения аккорда баррэ из открытого аккорда необходимо, прижав все струны гитары 1-м пальцем на нужном ладу, взять остальные ноты аккорда оставшимися тремя пальцами. (Автор снова напоминает, что детальный учебный курс по освоению техники баррэ можно найти в главе 8 книги *Гитара для “чайников”*.) Здесь же мы рассмотрим лишь ключевые моменты, необходимые для освоения баррэ.

Для того чтобы взять баррэ в аппликатуре аккорда *ми мажор*, необходимо, прежде всего, взять открытый аккорд *Е* (если вы уже забыли, как это делается, вернитесь к главе 2). Обратите внимание на то, что брать ноты аккорда нужно, используя не основную аппликатуру, основанную на использовании первых трех пальцев, а альтернативную, в которой задействованы 2-й, 3-й и 4-й пальцы. Это высвободит 1-й палец для взятия баррэ.



Сейчас роль баррэ играет верхний порожек — находящаяся между головкой грифа и ладами планка с прорезьями, через которые проходят струны. Поскольку вы собираетесь переместить аккорд вверх по грифу, вашему 1-му пальцу в дальнейшем придется заменить верхний порожек и взять роль грифа на себя.

1. Сместите все пальцы, прижимающие струны к ладам, вверх по грифу (т.е. в направлении от головки грифа к подставке) ровно на один лад.
2. Положите указательный палец на первый лад параллельно верхнему порожку так, чтобы он прижал все шесть струн одновременно.
3. Помня о *Самом большом секрете мастеров баррэ*, прижмите струны и извлеките звук правой рукой.

Примите поздравления автора! Вы только что сыграли аккорд *фа мажор* (F), используя технику баррэ (рис. 4.6).

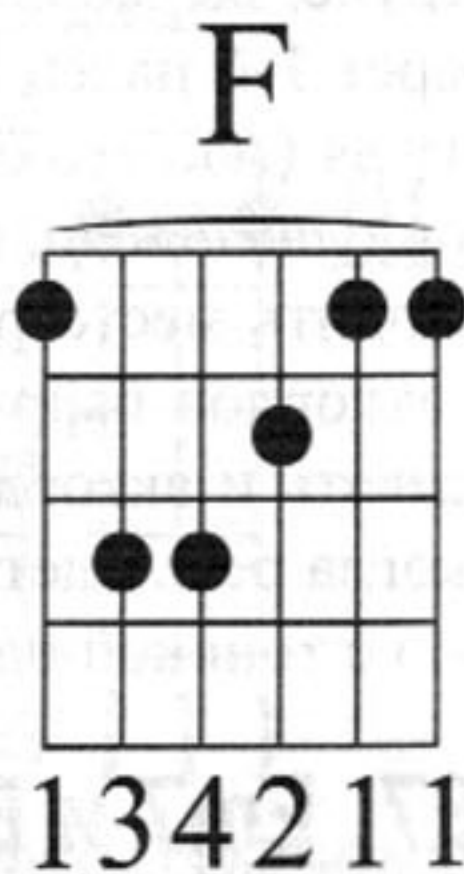


Рис. 4.6. Аккорд *фа мажор* (F), взятый с помощью баррэ

Если вы не увлекаетесь вязанием вручную кольчуг из стальной проволоки, то скорее всего, с первого раза аккорд *фа мажор* будет звучать не очень чисто, а в левой руке вы ощутите достаточно сильное напряжение. Не расстраивайтесь — все выдающиеся музыканты, попро-

бовав впервые в жизни взять баррэ на I ладу, точно так же, как и вы, преодолевая боль в левой кисти, давили изо всех сил на струны, чтобы этот *фа мажор* наконец-то зазвучал, как нужно. Так что продолжайте в том же духе — вы на правильном пути.



Труднее всего брать баррэ на нескольких первых ладах, где прижимать струны к грифу мешает верхний порожек, а также в верхней части грифа, где струны находятся достаточно высоко над грифом. Для того чтобы почувствовать разницу в усилиях, которые необходимы для взятия баррэ на I ладу и баррэ в средней части грифа, попробуйте, добившись после тяжких мучений нормального звучания аккорда F, переместить руку на V лад (здесь, кстати, аккорд преобразится из *фа мажора* в *ля мажор*, обозначаемый буквой A). Ну как, чувствуете, насколько здесь легче прижимать струны, чем на I ладу?

Исполнение аккордов в аппликатуре *ми мажора* в позициях

Нетрудно догадаться, что аккорды баррэ, у которых 1-й палец всегда играет роль верхнего порожка, просто созданы для игры в позициях (именно этим они, в общем-то, и хороши). Сейчас, когда вы более-менее освоились с техникой исполнения баррэ в аппликатуре *ми мажора* (освоились — это не в том смысле, что вы больше не испытываете неприятных ощущений в кисти, а в том, что, преодолевая боль, вы добились нормального звучания всех прижатых струн гитары), мы можем двигаться дальше (точнее, выше — вверх по грифу).



Сама идея игры в позициях вам уже должна быть знакома, если только вы не пропустили раздел, посвященный исполнению в позициях универсальных аккордов. (Некоторые смельчаки, возможно, воспользовались также советом, приведенным в конце предыдущего подраздела и попробовали взять баррэ в аппликатуре *ми мажора* на V ладу.) Действительно, все, что было сказано о преимуществах исполнения в позициях универсальных аккордов, в полной мере относится и к аккордам баррэ. Единственным различием является то, что с баррэ больше возни, поскольку гитаристу при переносе баррэ с одного лада на другой нужно обеспечить звучание большего количества нот.

Исполняя аккорды в позициях баррэ в аппликатуре *ми мажора*, вы можете определить, какой именно аккорд вы берете, отталкиваясь от того факта, что тоника в аккордах такого вида располагается на ⑥ струне. Таким образом, точно так же, как мы это делали с универсальными аккордами с тоникой на ⑥ струне, вы можете определить, как называется тот или иной аккорд баррэ, по ноте, которую берет 1-й палец на ⑥ струне. Например, если прижать ⑥ струну на V ладу, эта струна даст ноту *ля* (A). Это означает, что, взяв баррэ в аппликатуре *ми мажора* на V ладу, мы получим аккорд *ля мажор*, который обозначается буквой A. Усвоив такой метод, вы сможете быстро находить место расположения нужного вам аккорда по его тонике. Таким образом, семейство аккордов баррэ, которое я называю аккордами в аппликатуре *ми мажора*, можно также назвать и аккордами с тоникой на ⑥ струне (я думаю, что вы без проблем сможете отличить, когда речь идет об универсальных аккордах с тоникой на ⑥ струне, а когда — об аккордах баррэ с тоникой на все той же ⑥ струне).

Баррэ в аппликатурах Em, E7, Em7 и E7sus

Пока что мы освоили только баррэ в аппликатуре *ми мажора*. Но как вы уже знаете из раздела, посвященного открытым аккордам, на одной и той же тонике можно построить не только мажорные, но и другие аккорды (см. рис. 4.1). Мажорные аккорды обозначаются одной буквой, соответствующей тонике (например, E — *ми мажор*, B♭ — *си-бемоль мажор*, D — *ре мажор*, F# — *фа-диез мажор* и т.д.), а все остальные, имеющие окраску музыкально-

го лада, отличного от мажорного, — смешанными буквенно-цифровыми обозначениями (например, Em — *ми минор*, Bbm7 — минорный септаккорд от ноты *си-бемоль*, D7sus — увеличенный доминантсептаккорд от ноты *ре* и т.п.).



Поскольку с буквенно-цифровыми обозначениями аккордов вам придется постоянно сталкиваться не только на страницах этой книги, но и всю оставшуюся жизнь (если, конечно, вы не бросите играть на рок-гитаре), то постарайтесь как можно быстрее запомнить буквенное обозначение нот: А — *ля* (открытая ⑤ струна), В — *си* (открытая ② струна), С — *до*, D — *ре* (открытая ④ струна), Е — *ми* (открытые ⑥ и ① струны), F — *фа*, G — *соль* (открытая ③ струна). Кстати, нота *си* иногда обозначается латинской буквой Н. В таком случае буква В, встречающаяся в записи музыки наряду с буквой Н, означает не чистую ноту *си*, а уменьшенную на полтона — *си-бемоль*. В этой книге нота *си* обозначается буквой В, а *си-бемоль* — Вb.

Когда вы, намучившись с баррэ в аппликатуре *ми мажора*, доберетесь, наконец, до аккордов в других аппликатурах, вы поймете, что настал час торжества духа над неодушевленной материей и все ваши труды не были напрасными! Даже если освоение баррэ в аппликатуре *ми мажора* займет у вас много времени, с остальными аккордами дело пойдет гораздо быстрее, поскольку большинство из них представляют собой лишь незначительные вариации баррэ в аппликатуре *ми мажора*. И тут вы поймете, что такое счастье!

Для того чтобы дело пошло еще быстрее, попробуйте отработать рассмотренные в этом разделе аккорды не на I ладу, а на III, чтобы немного уменьшить нагрузку на пальцы левой руки.



Как мы уже договорились, определяя тонику аккордов в аппликатуре *ми мажора*, мы будем смотреть на ноту, взятую 1-м пальцем на ⑥ струне. Таким образом, вы легко определите, что тоникой аккорда в аппликатуре *ми мажора* и его вариаций, взятых на III ладу, является нота *соль* (G). Не стоит пока уделять слишком много внимания обозначениям (со временем вы их запомните) — гораздо важнее на данном этапе как следует освоить аппликатуры всех форм баррэ.

Для того чтобы преобразовать аккорд *соль мажор* (G) в *соль минор* (Gm), поднимите 2-й палец, освободив ③ струну. Теперь ее, вместе с остальными струнами, прижимает к III ладу 1-й палец. Да-да, просто поднять палец и все! На рис. 4.7 приведена аппликатурная сетка для взятого в III позиции аккорда Gm.



Рис. 4.7. Аккорд *соль минор* (Gm) в аппликатуре баррэ с тоникой на ⑥ струне

Для того чтобы преобразовать аккорд *соль мажор* (G) в доминантсептаккорд от ноты *соль* (G7), поднимите 4-й палец, освободив ④ струну, как показано на аппликатурной сетке, представленной на рис. 4.8.

G7

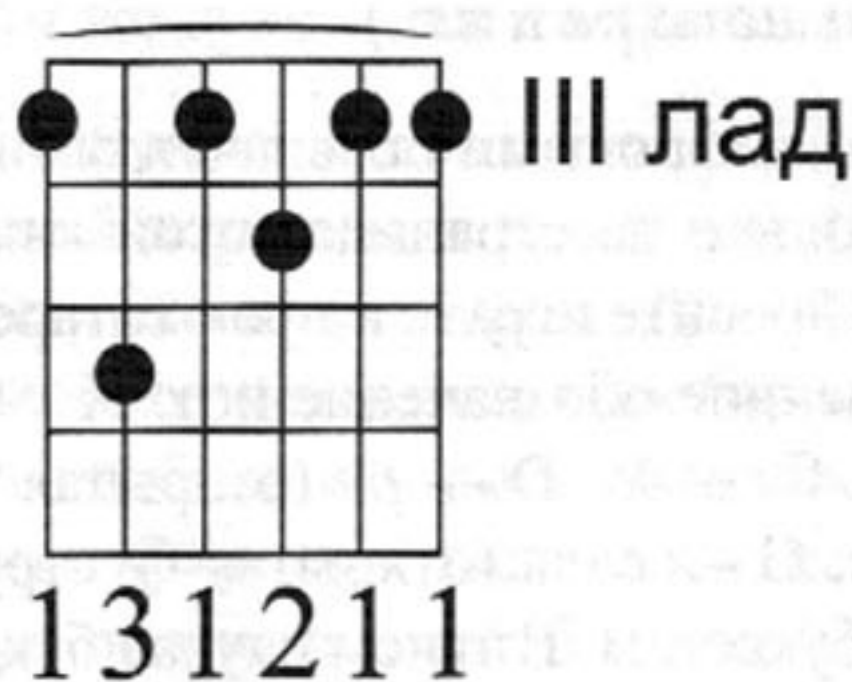


Рис. 4.8. Доминантсептаккорд от ноты **соль** (G7) в аппликатуре баррэ с тоникой на ⑥ струне

Теперь, вернувшись к аккорду *соль мажор* (G), преобразуем его в минорный септаккорд от ноты *соль* (Gm7). Для этого нужно, как показано на аппликатурной сетке, представленной на рис. 4.9, поднять 2-й и 4-й пальцы, освободив, соответственно, ③ и ④ струны.

Gm7

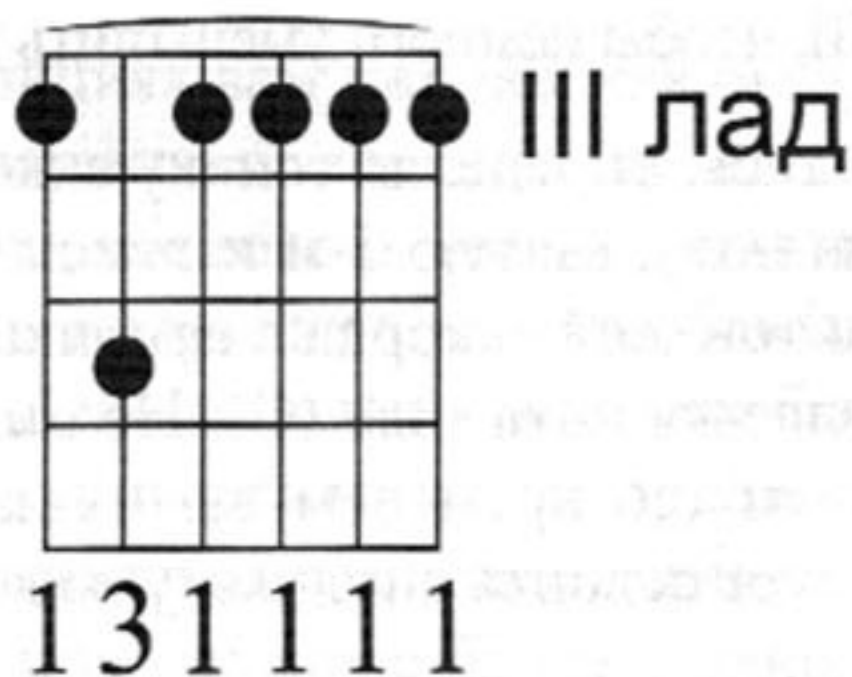


Рис. 4.9. Минорный септаккорд от ноты **соль** (Gm7) в аппликатуре баррэ с тоникой на ⑥ струне

Наконец, чтобы преобразовать аккорд *соль мажор* (G) в увеличенный доминантсептаккорд (т.е. в доминантсептаккорд, у которого 3-я ступень повышена на полтона до 4-й ступени) от ноты *соль* (G7sus), поднимите 2-й палец, а 4-й палец переставьте с ④ струны на ③, как показано на аппликатурной сетке, представленной на рис. 4.10.

G7sus

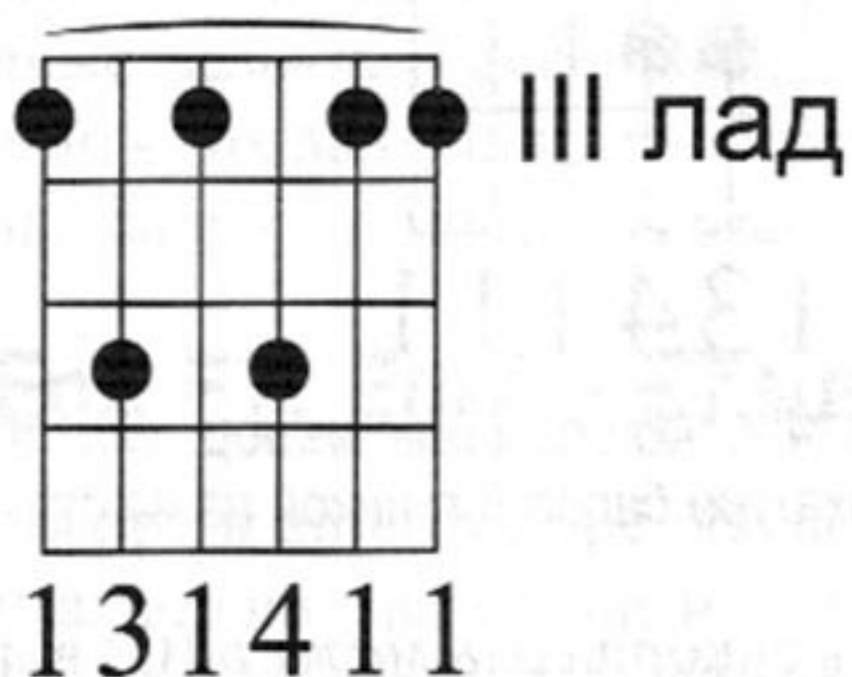


Рис. 4.10. Увеличенный доминантсептаккорд от ноты **соль** (G7sus) в аппликатуре баррэ с тоникой на ⑥ струне

Итак, вы только что освоили четыре новых типа аккордов. Но учитывая тот факт, что каждый из них можно брать в любой из 12 позиций, ваш арсенал автоматически пополнился на 48 новых аккорда! Ну как, впечатляет? Стоило мучиться с баррэ? То-то! С таким солидным “багажом” пора уже задуматься и о написании собственных композиций...



Попробуйте поиграть различные последовательности аккордов, перемещая только что изученные аккорды вверх и вниз по грифу. Не привязывайтесь к какому-нибудь одному типу и попробуйте, переходя от позиции к позиции, поэкспериментировать со всеми освоенными формами баррэ. Например, сыграйте мажорный аккорд в I позиции, затем минорный — в III позиции, а затем доминантсепт-аккорд — в VIII позиции.

Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда ля мажор

Точно так же, как семейство аккордов в аппликатуре *ми мажора* названо по берущемуся в открытой позиции аккорду *ми мажор* (E), так и семейство аккордов в аппликатуре *ля мажора* называется “в честь” аккорда *ля мажор* (A) — первого аккорда этого семейства, берущегося, в отличие от всех последующих, в открытой позиции. Для освоения техники баррэ в аппликатуре *ля мажора* применяется тот же подход, с которым вы уже сталкивались, когда осваивали технику баррэ в аппликатуре *ми мажора*. Да, мы не будем изобретать колесо и пойдем уже проторенным путем — получим аккорд баррэ *си-бемоль мажор* (B \flat) из открытого аккорда *ля мажор* (A), просто сместив последний вверх по грифу на 1 тон.

Итак, для того чтобы взять баррэ в аппликатуре *ля мажора* (рис. 4.11), начните со старого доброго открытого аккорда *ля мажор* (A). (Если вы забыли аппликатуру этого аккорда, сверьтесь со шпаргалкой, которая, как надеется автор, уже заняла свое почетное место у вас перед глазами.) Естественно, поскольку для баррэ у вас должен быть свободным указательный палец, аккорд *ля мажор* (A) следует брать не в основной аппликатуре, а в альтернативной — вместо 1-го, 2-го и 3-го пальцев ноты аккорда нужно брать, соответственно, 2-м, 3-м и 4-м пальцами. Прижав струны к ладам, выполните следующее.

1. Сместите все пальцы, прижимающие струны к ладам, вверх по грифу ровно на один лад.
2. Положите указательный палец на первый лад параллельно верхнему порожку так, чтобы он прижал все шесть струн одновременно.
3. Помня о *Самом большом секрете мастеров баррэ*, прижмите струны и извлеките звук правой рукой.

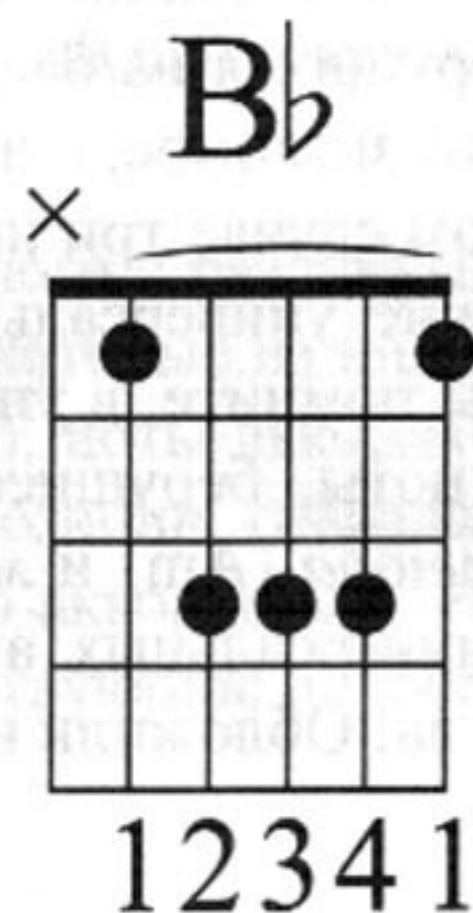


Рис. 4.11. Аккорд *си-бемоль мажор* (B \flat), взятый с помощью баррэ в аппликатуре *ля мажора*

Как вы уже поняли, баррэ в аппликатуре *ля мажор* немного меньше, чем баррэ в аппликатуре *ми мажор*: 1-й палец прижимает только пять струн вместо шести.



При исполнении баррэ в аппликатуре *ля мажор* 6-я струна не используется, поскольку тоника аккорда баррэ находится на 5-й струне. Если ваш 1-й палец все же перекрывает все шесть струн (этого действительно нелегко избежать, особенно новичкам), старайтесь не задевать 6-ю струну медиатором, когда будете наносить им удар по струнам. Если хотите, можете слегка приподнять последнюю фалангу 1-го пальца так, чтобы она слегка касалась 6-й струны подушечкой. В таком случае, если даже вы ее заденете медиатором, легкое касание струны подушечкой 1-го пальца ее заглушит. Особенно будьте внимательны во время исполнения баррэ в аппликатуре *ля мажор* в позициях. Только представьте, как будет звучать открытая 6-я струна, дающая ноту *ми* (E) с таким баррэ в VI позиции (Eb). Ужас, да и только!



Кроме основной формы баррэ в аппликатуре *ля мажор*, существует и альтернативная. Самая большая сложность при использовании этой аппликатуры состоит в том, что средняя фаланга 3-го пальца должна занять такое положение, чтобы 3-й палец не приглушал 1-ю струну. Поскольку многие гитаристы считают такую форму баррэ слишком сложной, они прижимают четыре внутренних струны (со 2-й по 5-ю) 3-м пальцем. Фактически, при этом вместо большого баррэ, взятого 1-м пальцем, мы получаем малое баррэ 3-м пальцем. Попробуйте и вы использовать альтернативную форму баррэ в аппликатуре *ля мажор*, показанную на рис. 4.12, а затем сравните ее с только что освоенной и выберите тот вариант, который вам больше нравится.

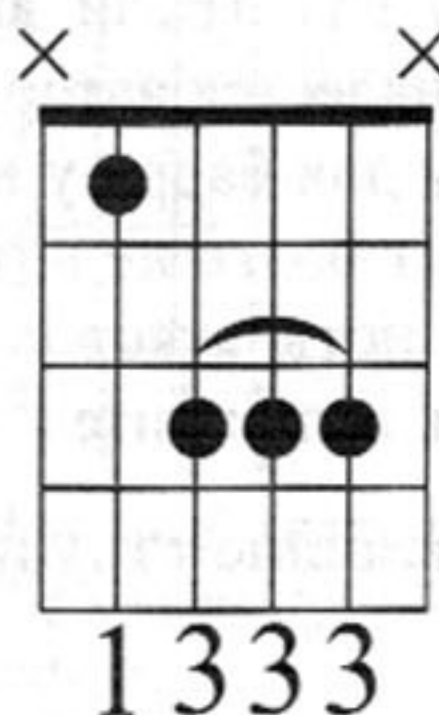


Рис. 4.12. Альтернативная форма баррэ в аппликатуре *ля мажор* (малое баррэ 3-м пальцем)



Наблюдательный читатель, чье сознание не помутилось от испытываемой боли, может заметить в нотах, берущихся на басовых струнах баррэ в аппликатурах *ля мажора* и *ми мажора*, нечто знакомое, а именно универсальные аккорды. Действительно, и в том, и в другом случае три нижние струны аккорда содержат те же ноты, что и соответствующие универсальные аккорды с тоникой на 5-й или 6-й струнах. Кроме того, как вы помните, в универсальных аккордах отсутствует 3-я ступень. Именно поэтому ноты, берущиеся на трех нижних струнах аккордов баррэ в аппликатурах *ля минора* (Am) и *ми минора* (Em), идентичны не только нотам соответствующих универсальных аккордов, но и таким же нотам своих мажорных братьев. Вот так да! Обложили нас со всех сторон!

Исполнение аккордов в аппликатуре ля мажора в позициях

Если вы научились брать с помощью баррэ аккорд $B\flat$, значит, вы теперь можете взять все 12 баррэ в аппликатуре *ля мажора* (т.е. пройти по полной хроматической гамме). Тоника каждого из таких аккордов, определяющая его буквенное обозначение, находится на ⑤ струне, прижимаемой 1-м пальцем — точно так же, как и в случае открытого аккорда *ля мажор* (A).



В примере, приведенном на рис. 4.13, используются только баррэ в аппликатуре *ля мажора*. Старайтесь, исполняя подобные примеры, проговаривать название звучащего в данный момент аккорда вслух. Поверьте автору на слово — это позволит вам быстрее запомнить, где находится тот или иной аккорд на грифе. Сначала просто прослушайте запись на компакт-диске, а затем сыграйте пример сами, сверяя звучание вашей гитары с тем, которое записано на компакт-диске. Как и во всех предыдущих случаях, основное внимание уделите не тому, чтобы движения правой рукой попадали в такт с записью, а тому, чтобы вы переходили с аккорда на аккорд быстро и без задержек.

Запись 03, 0:00



Рис. 4.13. Последовательность баррэ в аппликатуре *ля мажора*

Баррэ в аппликатурах Am, A7, Am7, A7sus и Amaj7

Все, что вы уже знаете об игре баррэ в позициях, в полной мере относится и ко всем перечисленным в заголовке этого подраздела формам аккордов. Исполнение баррэ в аппликатуре *ля минора* (Am), доминантсептаккорда (A7) или минорного септаккорда от ноты *ля* (Am7) не выдвигает никаких особых требований к исполнителю. Все, что от вас требуется — это тренировка и освоение все новых и новых форм аппликатуры.

Можете воспользоваться методом получения баррэ, описанным выше в подразделе “Исполнение баррэ в аппликатуре аккорда *ля мажор*”, а можете самостоятельно, поместив 1-й палец на нужный лад, попытаться сформировать аккорд, прижимая струны к ладам в соответствии с аппликатурными сетками, представленными на рис. 4.14. Конечно, все возможные формы баррэ в аппликатурах аккордов, построенных на тонике *ля*, не исчерпываются приведенными на рис. 4.14 пятью аккордами. Однако этого запаса вам вполне хватит для исполнения большинства рок-композиций.



Поэкспериментировав немного с различными видами аккордов баррэ, вы рано или поздно обнаружите, что некоторые из них совпадают с уже известными вам открытыми аккордами. Например, ноты аккорда *ре минор* (Dm) с тоникой на ⑤ струне, взятого в виде баррэ в V позиции, совпадают с нотами (правда, не всегда в одной и той же октаве) открытого аккорда Dm. Найдите в шпаргалке аккорды, для которых вы уже знаете соответствующие им формы баррэ, и сравните их звучание.

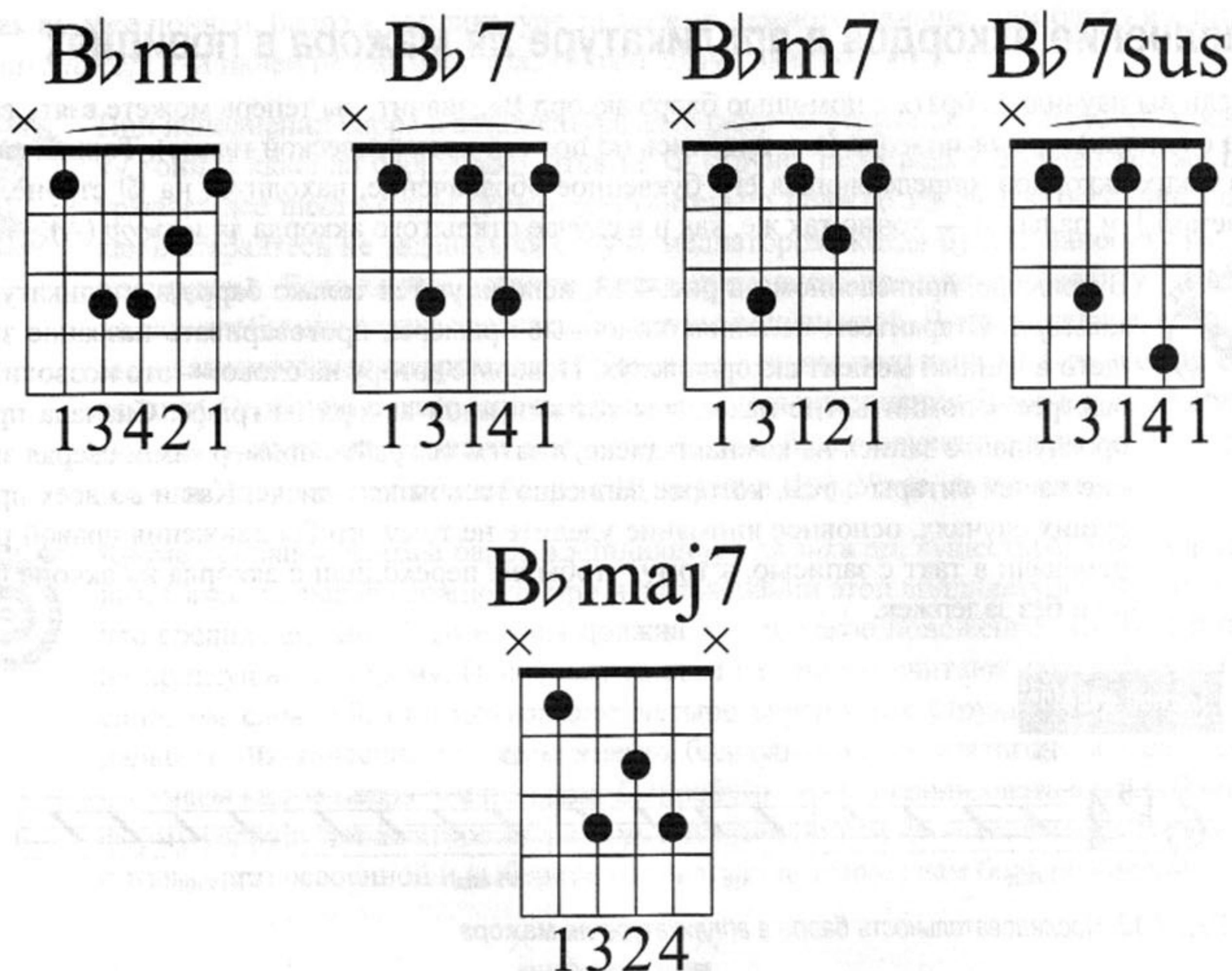


Рис. 4.14. Минорный аккорд, доминантсептаккорд, минорный септаккорд, увеличенный доминантсептаккорд и мажорный септаккорд в аппликатурах аккордов, построенных на тонике **ля**

Итак, вы теперь можете взять так много аккордов на всех ладах грифа, что их количество уже не поддается исчислению. Вы теперь — просто ходячая энциклопедия по аккордам. Чтобы ощутить себя в полной мере реальным рокером, попробуйте сыграть последовательность, в которой чередуются аккорды с тоникой на 6-й струне и аккорды с тоникой на 5-й струне, причем каждый последующий аккорд берется на один лад ниже предыдущего (рис. 4.15).



Рис. 4.15. Последовательность баррэ в разных аппликатурах

Техника игры правой рукой на ритм-гитаре

В этой главе...

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

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

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

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

Звукоизвлечение аккордов

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

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

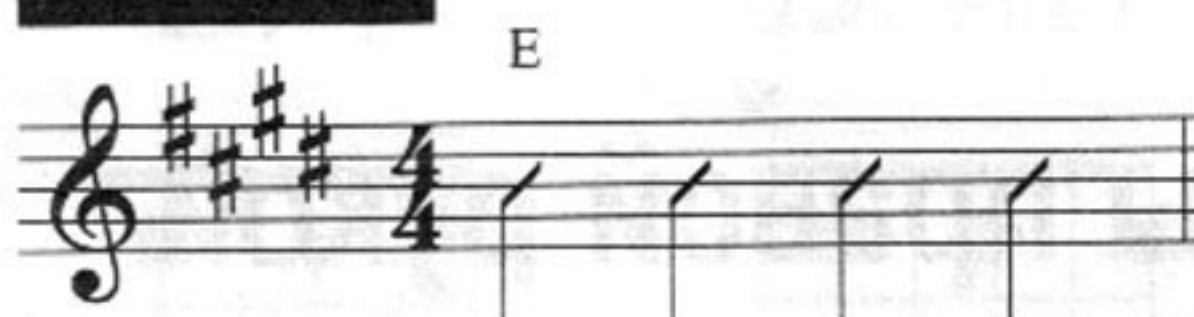


Рис. 5.1. Запись ритмического рисунка одного такта партии ритм-гитары, исполняемой четвертными нотами



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

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

Звукоизвлечение нисходящим ударом

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

Звукоизвлечение восьмыми нотами

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

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

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

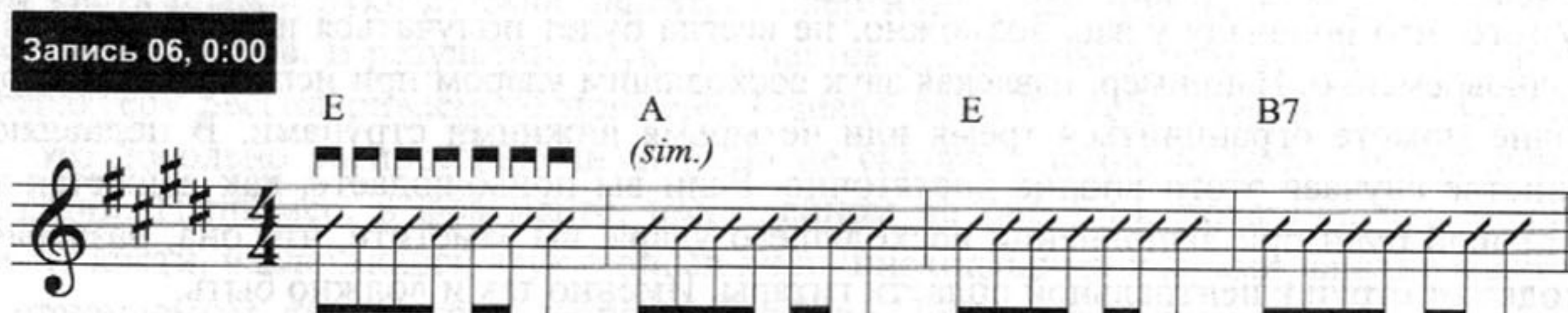


Рис. 5.2. Последовательность с использованием четвертных нот, которую нужно исполнять нисходящим ударом



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

Запись музыки с использованием восьмых нот

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



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

Звукоизвлечение восходящим ударом

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



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

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

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

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

Чередование нисходящих и восходящих ударов

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

Запись 07, 0:00



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

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



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

Комбинированный пример

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

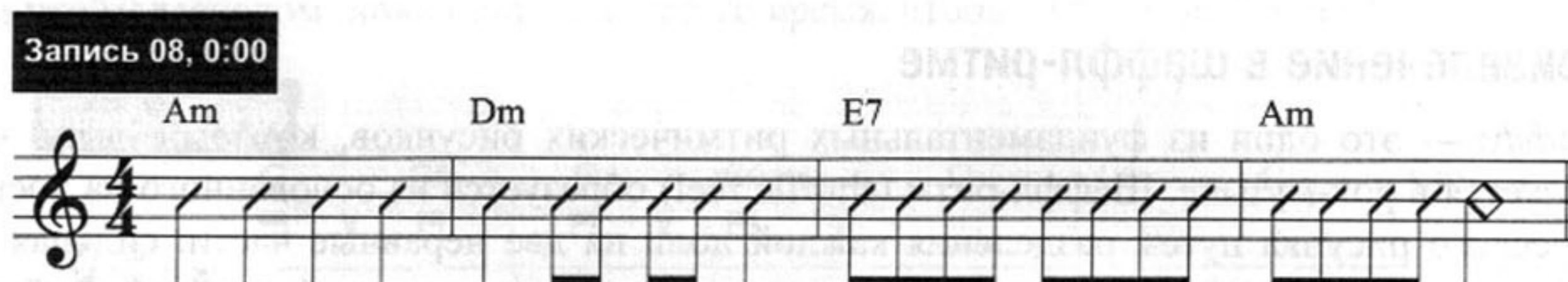


Рис. 5.4. Фрагмент простой композиции размера 4/4 с использованием восьмых нот, извлекаемых чередующимися нисходящими и восходящими ударами



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

Звукоизвлечение шестнадцатыми нотами

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

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

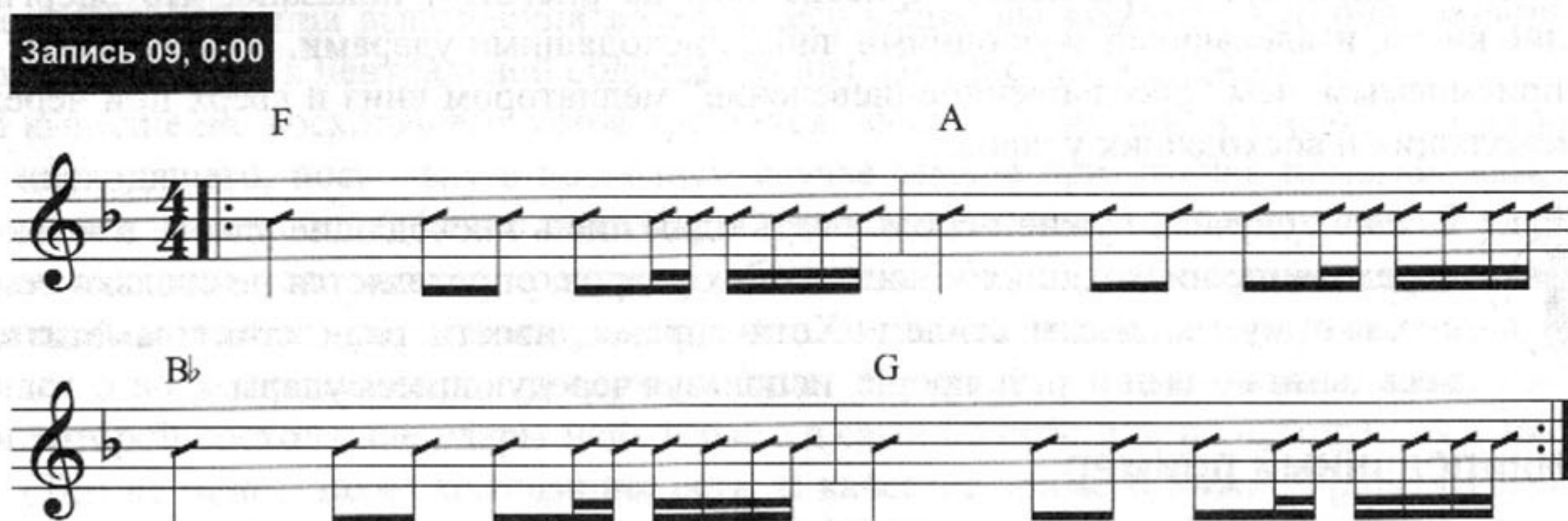


Рис. 5.5. Последовательность с шестнадцатыми нотами, исполняемая в умеренном темпе

Запись музыки с использованием шестнадцатых нот

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

Звукоизвлечение в шаффл-ритме

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



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

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

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

ЕС-ли с ДРУ-гом ВЫ-шел в ПУТЬ

Так звучит музыка при равномерном ритме, образуемом восьмыми нотами.

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

СПИ, мо-я РА-дость, у-СНИ

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

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

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

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

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

Запись 10, 0:00

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

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

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

The Beach Boys

Восьмые

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

Шаффл-ритм

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

The Beatles

Восьмые

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

Шаффл-ритм

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

Исполнение аккордов и отдельных нот

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

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

Техника "бас-аккорд"

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

Чередование баса и аккорда

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

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

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

Запись 11, 0:00

C F G C



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



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

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

Запись 12, 0:00

Am G F G

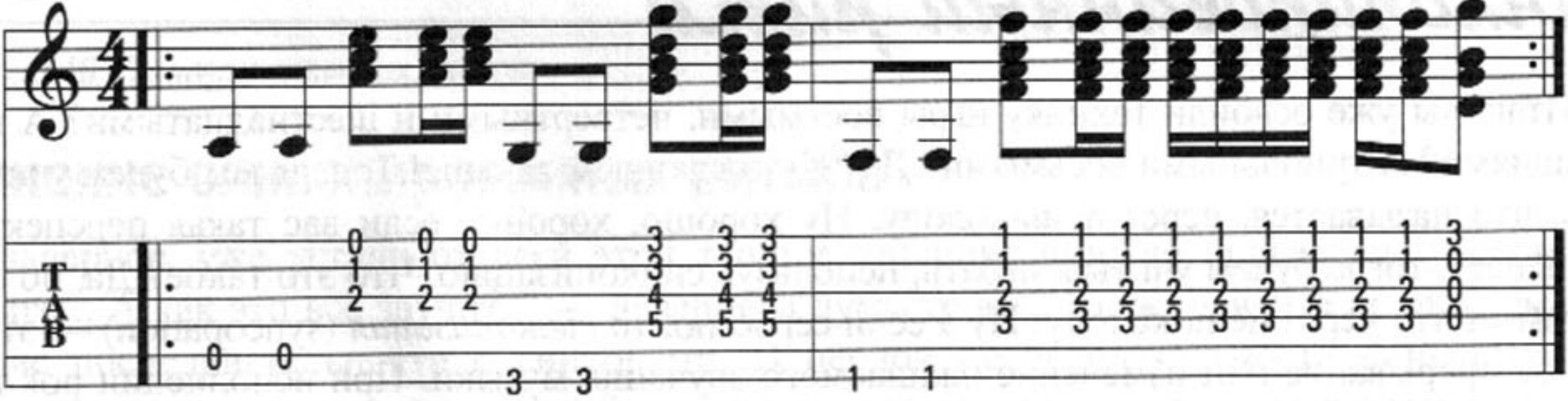


Рис. 5.8. Раздельное извлечение басовых нот и остальных нот аккорда позволяет получить более интересное звучание, чем при простой игре аккордами

Модифицированная линия баса

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

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



Рис. 5.9. Последовательность аккордов с модифицированной линией баса



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

По спойкнемся, то заннемся: синкопированный ритм

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

Обозначение синкопы: точки и лиги

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

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

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

Точки			
	количество долей такта: 3	эквивалентная запись лигами:	типичная синкопа:
	количество долей такта: 1 1/2	эквивалентная запись лигами:	типичная синкопа:
	количество долей такта: 3/4	эквивалентная запись лигами:	типичная синкопа:
Лиги			
	количество долей такта: 3	типичная синкопа:	
	количество долей такта: 1 1/2	типичная синкопа:	
	количество долей такта: 1	типичная синкопа:	
	количество долей такта: 1/2	типичная синкопа:	

Рис. 5.10. Примеры типичных синкоп

Исполнение синкопированных ритмов

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

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

Запись 14, 0:00

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

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

Запись 15, 0:00

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



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

Дайте левой руке отдохнуть

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

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

Глушение струн левой рукой

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

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

Использование мьюта для синкопизации

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

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

нии мьюта: просто извлекайте звук правой и приглушайте струны левой, играя какой-нибудь грув в среднем темпе. Как только вы позволите своим рукам действовать самостоятельно, они сами по себе начнут действовать согласованно и вы навсегда забудете о том, что мьют нужно контролировать.

Запись 16, 0:00



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

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

Угнетающая правая рука

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

Глушение струн правой рукой

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



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

Мьют ладонью выполнять проще всего в тех случаях, когда необходимо извлечь звук лишь из одной или двух струн. Это не удивительно, поскольку играть, прижимая при этом струны запястьем, довольно сложно. В примере, приведенном на рис. 5.14, мьют ладонью (обозначается буквами “P.M.” от *palm mute*) применяется только для извлечения тоники аккорда, тогда как остальные ноты аккорда звучат лишь при акцентированном ударе. Для того чтобы звук был более интенсивным, при исполнении данной прогрессии используйте только нисходящий удар.

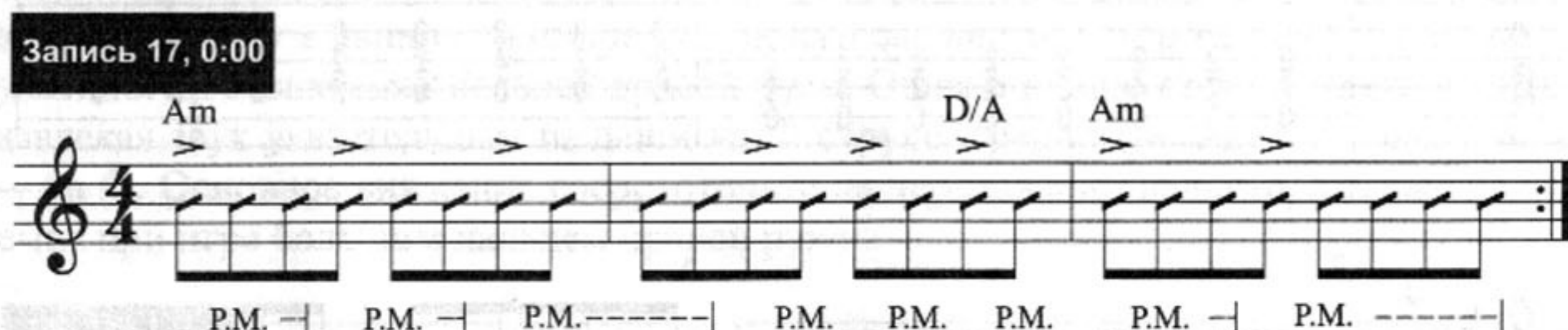


Рис. 5.14. Ритмическая фигура, в которой используются мьют ладонью и акценты. В тех местах, где указано обозначение P.M. (*palm mute*), должна звучать только самая нижняя нота аккорда



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

Аккорды — на выход: синхронные движения левой и правой рукой

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

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

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

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

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

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

Разомнем пальцы

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

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

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

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

Запись 19, 0:00

C

играть пальцами
струны не глушить

Am

F G7 C

*T-большой палец

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

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

Краткий обзор ритмических рисунков

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



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

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

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

Таблица 5.1. Грувы, используемые в классических рок-композициях

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

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

Простой бит

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

Запись 20, 0:00

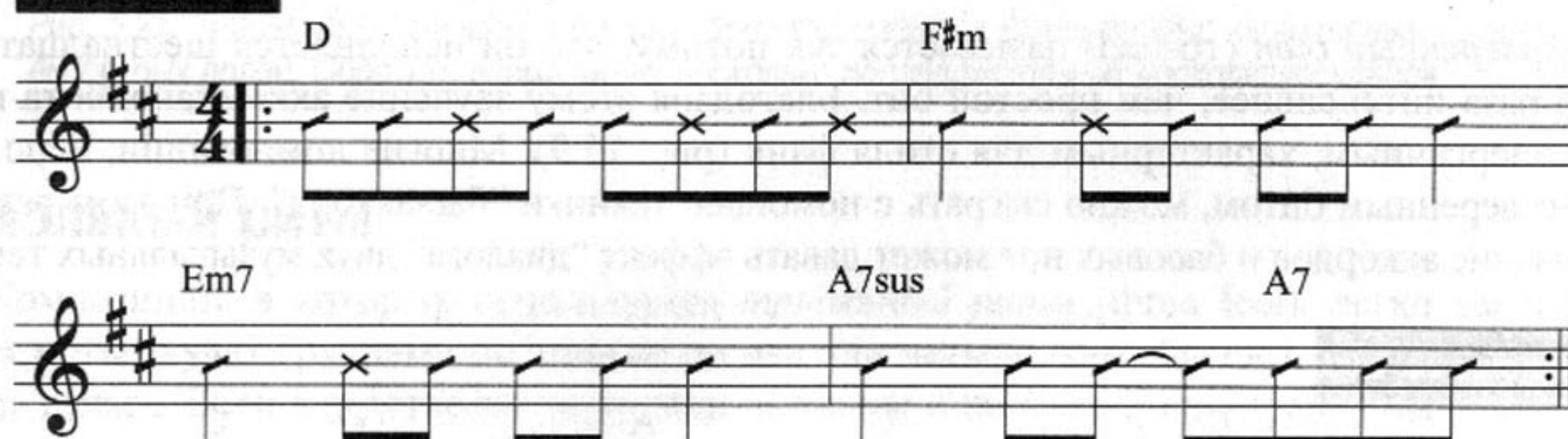


Рис. 5.17. Простой бит на 4/4 в стиле Eagles

Половинный бит

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

Запись 21, 0:00

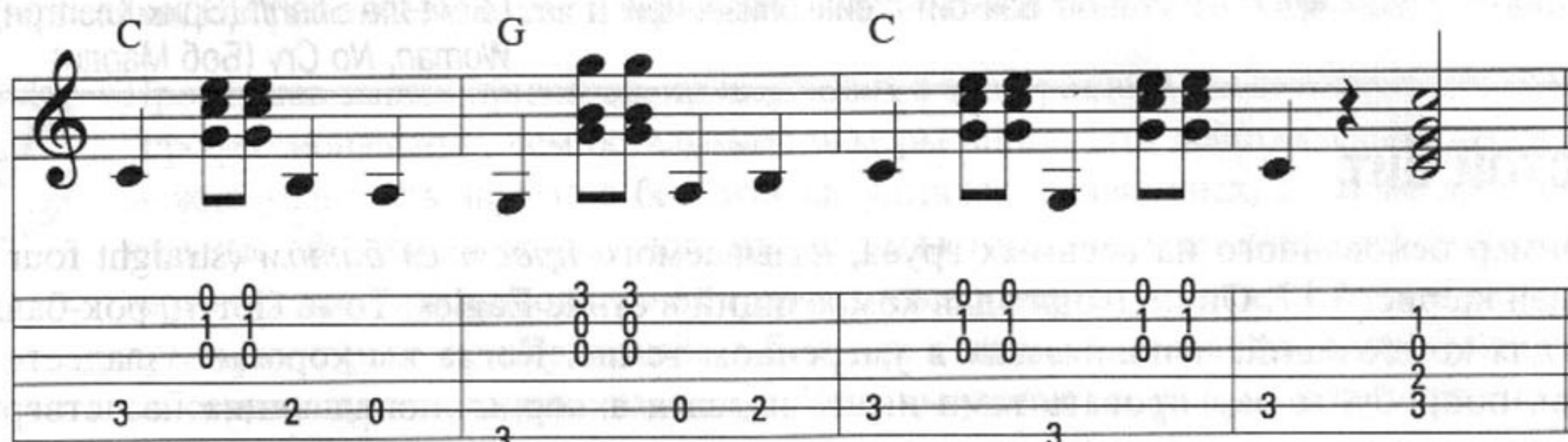


Рис. 5.18. Типичный грав в стиле кантри с басовыми переходами, исполняемый половинным битом

Счетверенный бит

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

Запись 22, 0:00



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

Галоп хэви-метал

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



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

Регги

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



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

Триольный ритм

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

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

Запись 25, 0:00

The musical score is written in 3/4 time. The first system consists of four measures with the following chords: C, E7/B, Am, and Am/G. The second system consists of four measures with the following chords: D7/F#, G7, C, and a final C chord. The bass line is written in a triplet rhythm, with fingerings indicated by numbers 0-3.

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

Основы игры на соло-гитаре

В этой главе...

- Освоение гамм, арпеджио и типовых мотивов
- Изучение нотной записи
- Разучивание риффов
- Обучение импровизации

Играть на соло-гитаре — это самая заветная мечта любого начинающего рок-гитариста. Соло-гитара может воплотить самую широкую палитру эмоций — от печальных и задумчивых до ревущих и мятежных, и нередко все это в одной и той же сольной партии! И если плотные, мощные риффы ритм-гитары создают фундамент музыкальной композиции, то пение соло-гитары отправляет слушателя в необыкновенный полет фантазии, навсегда завоевывая его сердце.

Все величайшие соло-гитаристы, начиная с Эрика Клэптона и Джими Хендрикса и заканчивая Эдди ван Халеном и Стивом Ваем, умели в своих импровизациях уноситься в заоблачную высь. Но при этом они также были и дисциплинированными исполнителями, в совершенстве владеющими техникой игры на своем инструменте. Все они открыли для себя самый важный парадокс соло-гитариста: полная свобода достигается только тогда, когда достигнут полный контроль.

По мере того как вы будете осваивать базовую технику игры на соло-гитаре, вы начнете чувствовать, какой огромный эмоциональный потенциал высвобождается во время исполнения. И если эмоции захлестнут вас в какой-то момент, не стесняйтесь — попрыгайте по комнате вволю, если можете себе это позволить!

Эта глава посвящена технике игры левой рукой и технике звукоизвлечения медиатором отдельных нот. Кроме того, в этой главе вы узнаете, для чего нужны были все эти усилия.

Примерил майку лидера

Чтобы хорошо сыграть один раз, нужно прежде сыграть много раз.

Эта восточная мудрость как нельзя лучше подходит к игре на рок-гитаре, поскольку прежде чем сыграть состоящую из отдельных нот сольную партию, нужно научиться играть аккордами (т.е. группами, состоящими как минимум из трех нот).

Конечно, для того, чтобы стать соло-гитаристом, вовсе не обязательно учиться играть аккордами. Однако это очень желательно, во всяком случае с технической точки зрения, поскольку при освоении приемов игры на ритм-гитаре вам не нужно столь тщательно контролировать точность движений правой руки, как при игре на соло-гитаре. Большинство начинающих гитаристов гораздо быстрее осваивают рок-гитару, когда начинают с освоения техники игры аккордами, чем техники игры отдельными нотами.

И поскольку вы уже дочитали книгу до этой главы, самое время перейти от слов к делу. В этой главе вы познакомитесь с миром звуков, извлекаемых на одной струне. Поэтому здесь,

как вы понимаете, уже очень важно, из какой струны извлекается звук правой рукой. Кроме того, исполнение мелодий отдельными нотами выдвигает гораздо больше требований к подвижности левой руки.

Играть отдельными нотами можно с использованием различных техник. Ниже перечислены четыре основных техники, чаще всего применяемые в рок-музыке.

- ✓ **Мелодия.** Исполнение мелодии является основной техникой игры сольных партий. Мелодия может представлять собой как основную тему композиции, так и отдельные сольные вставки, в которых тема применяется в качестве канвы для импровизации.
- ✓ **Арпеджио.** Арпеджио — это исполнение нот аккорда не вместе, а поочередно. Именно поэтому арпеджио относится к одной из техник игры отдельными нотами. Арпеджио можно играть как в качестве аккомпанемента (как, например, вы это делали в примере раздела главы 5, посвященного технике пальцевой игры), так и в качестве партии соло-гитары, как это делают многие рок-гитаристы: просто играют мощные красивые арпеджио и результат получается замечательным.
- ✓ **Рифф.** Рифф — это повторяющаяся музыкальная фраза с запоминающимся ритмическим рисунком, которая используется в качестве основы рок-композиции или ее фрагмента. Рифф — это нечто среднее между мелодией, исполняемой на соло-гитаре, и аккомпанементом, исполняемым на ритм-гитаре, поскольку содержит компоненты и того, и другого. Рифф обычно повторяется несколько раз и используется в качестве музыкальной канвы фрагмента рок-композиции.

Вспомните о легко узнаваемых риффах таких композиций, как *Day Tripper* и *Birthday* Beatles, *Satisfaction* Rolling Stones, *Walk This Way* Aerosmith, *Sunshine of Your Love* Cream, *Whole Lotta Love* Led Zeppelin, *Smoke on the Water* Deep Purple и *You Give Love a Bad Name* (Bon Jovi). Все эти композиции основаны на легко запоминающихся и узнаваемых риффах.

Риффы не всегда состоят из одиночных нот. Например, знаменитые риффы из *Smoke on the Water* Deep Purple и из *Iron Man* Black Sabbath играют несколькими одновременно звучащими нотами. Кроме того, рифф можно играть не на одной, а сразу на нескольких гитарах. В качестве примеров такого исполнения можно привести композиции групп Eagles и Allman Brothers.
- ✓ **Импровизация.** Импровизация — это, строго говоря, не описание какой-то определенной техники исполнения, а общее название партий соло-гитары, которые создаются гитаристом “на ходу” и подчас без прямой связи с основной темой композиции. Более того, импровизация в общем случае может даже не быть мелодичной. В импровизациях широко используются большие интервалы, эффект перкуссии, электронные эффекты, определенные последовательности нот (быстро повторяющиеся несколько нот или даже одна и та же нота). Все это, при условии умелого использования, может значительно усилить эффект от сольной партии.



Рок-музыканты часто используют такие термины, как *лидер* (lead), *мелодия* (melody), *отдельная фраза* (single line), *рифф* (riff), *соло* (solo) и *импровизация* (improv), в качестве синонимов для обозначения одних и тех же приемов игры отдельными нотами. Поскольку термин “игра отдельными нотами” звучит слишком академично, вы можете называть все, что не относится к звучанию ритм-гитары, например, термином “соло”, даже если речь идет о звучании риффа.



Когда речь идет о соло-гитаре, подразумевается *специализация* гитариста в рок-группе. Как правило, такой гитарист играет отдельными нотами, а не аккордами. При этом, конечно, он вовсе не обязан играть только по одной ноте. Например, соло можно исполнять и двойными нотами (так называемыми *дабл-стопами*). Для того чтобы подчеркнуть такую специализацию, используется термин *соло-гитара*, что позволяет не путать ее с ритм-гитарами, исполняющими аккомпанемент.

Следует также заметить, что в некоторых случаях ритм-гитарист может исполнять соло, играя аккордами. В качестве примеров можно привести гитарные вставки в композиции Бадди Холли *Peggy Sue* и начальный риф композиции *Pinball Wizard* группы Who. В обоих случаях ритм-гитара прекрасно справляется с ролью солиста.

Соло- и ритм-гитара: неразлучная парочка

Если в рок-группе два гитариста, они, как правило, играют по-разному. Один из них играет ритм, а другой — соло. Часто роль соло-гитариста отводится тому из двоих, у кого лучше исполнительская техника. Однако нередко бывает и так, что разделение идет не по принципу музыкальных талантов, а потому, что ритм-гитарист является основным автором композиции. Наконец, у многих рок-групп нет четкого разделения на соло- и ритм-гитариста. Но это все же, скорее, исключение, чем правило. В приведенном ниже списке перечислены группы, у которых имеется четкая дифференциация ролей соло- и ритм-гитариста.

Группа	Ритм	Соло
Beatles	Джон Леннон	Джордж Харрисон
The Rolling Stones	Кейт Ричардс	Брайан Джонс/ Мик Тейлор/ Рон Вуд
Kinks	Рей Дэвис	Дейв Дэвис
Grateful Dead	Боб Уэйр	Джерри Гарсия
AC/DC	Малькольм Янг	Ангус Янг
Creedence Clearwater Re- vival	Том Фогерти	Джон Фогерти
Aerosmith	Брэд Уитфорд	Джо Перри
Kiss	Пол Стенли	Эйс Фрели
Tom Petty	Том Петти	Майк Кемпбелл
The Cars	Рик Оказек	Эллиот Истон
The Clash	Джо Страммер	Мик Джонс
Def Leppard	Стив Кларк	Фил Коллен
Bruce Springsteen	Брюс Спрингстин	Нильс Лофгрэн
Metallica	Джеймс Хетфилд	Кирк Хаммет
Guns N' Roses	Иззи Стрэдли	Слэш

Несколько слов о медиаторе

Медиатор при игре на соло-гитаре нужно держать точно так же, как и при игре на ритм-гитаре. Следите за тем, чтобы кончик медиатора возвышался перпендикулярно над боковой стороной большого пальца, а также чтобы правая рука была как можно ближе к струнам во время игры. Если вы хотите освежить в памяти, как следует удерживать медиатор, обратитесь к рис. 2.6.

Возможно, вы заметите, что для того, чтобы удерживать медиатор, вы стали прилагать больше усилий, особенно когда играете более громко или агрессивно. Так и должно быть. Со временем рука настолько привыкнет к медиатору, что он станет чем-то вроде продолжения ваших пальцев и все необходимые усилия будут развиваться автоматически.

Проблема атаки

Манера звукоизвлечения при игре отдельными нотами характеризуется *атакой* (attack). Это вовсе не означает, что вы должны проявлять какую-то агрессию, бить по струнам или рвать их. Атака — это просто музыкальный термин, позволяющий отличить начало звучания ноты от ее затухания, или *сустейна*.

Для атаки отдельной струны поместите медиатор так, чтобы он касался ее или находился непосредственно над ней (т.е. со стороны, обращенной к потолку), а затем “чиркните” медиатором быстрым, уверенным движением так, чтобы он зацепил струну. Усилие должно быть, с одной стороны, достаточно большим, чтобы струна издала чистый тон, а с другой — достаточно дозированным, чтобы медиатор не задел соседнюю струну.

Это движение также называется нисходящим ударом, который ничем не отличается от нисходящего удара, обсуждавшегося в главе 5, за исключением лишь того, что звук извлекается только из одной струны. Для того чтобы сыграть ноту восходящим ударом, необходимо использовать обратное движение медиатором.

Звукоизвлечение нисходящими и восходящими ударами при игре на соло-гитаре



Атака струны направленным вниз движением (т.е. по направлению к полу) называется *нисходящим ударом* (downstroke). В нотной записи нисходящий удар обозначается символом \sqcap . Атака струны, при которой рука поднимается вверх, называется *восходящим ударом* (upstroke). Восходящий удар обозначается в нотной записи символом \sqcup . В мире рок-музыки ритм-гитаристы отдают предпочтение нисходящим ударам, поскольку такие удары более сильны и обычно используются для акцентирования нот при исполнении монотонных партий ритм-гитары. Попеременное выполнение нисходящих и восходящих ударов называется чередующимся звукоизвлечением (рассматривается далее в этой главе). При игре на соло-гитаре *чередующееся звукоизвлечение* (alternate picking) является основной техникой игры.

Игра отдельными нотами

При игре аккордами предплечье и кисть правой руки совершают довольно значительные движения. Игра отдельными нотами выдвигает гораздо меньшие требования к движениям правой руки, поскольку в большинстве случаев для такого исполнения вполне достаточно усилий, развиваемых кистью. Если вам так удобно, можете даже попробовать играть, опираясь запястьем правой руки о подставку (только следите за тем, чтобы случайно не заглушить струны в процессе игры).

Если правая рука опирается о подставку, то при переходе от нот, берущихся на нижних струнах, к нотам, берущимся на верхних, запястье правой руки может слегка соскользнуть с подставки. Конечно, если вы не хотите, вы не обязаны опирать правую руку о подставку и вполне можете свободно ее держать в области над подставкой.

Даже если вы играете громко и агрессивно, движения правой рукой должны оставаться четко контролируемыми и дозируемыми. Вертящаяся, как крыло мельницы, правая рука рок-гитариста говорит о том, что он исполняет партию ритм-, а не соло-гитары, поскольку такими размашистыми движениями играть соло невозможно.

Для начала мы рассмотрим несколько простых упражнений, которые помогут вам как можно быстрее научиться играть на гитаре отдельными нотами. Освоив азы, мы перейдем к реально “крутым” вещам, которые позволят вам получить настоящее удовольствие от игры.

Техника игры отдельными нотами

Используя только нисходящий удар, сыграйте пример, представленный на рис. 6.1. Этот пример состоит из шести пассажей, каждый из которых исполняется на отдельной струне и состоит из трех разных нот. Все мелодии нужно играть четвертными нотами, т.е. на каждую долю такта приходится одна нота (или одна нота на один удар ногой, если вы отбиваете такт ногой).

Запись 26, 0:00

The image shows three musical exercises, each consisting of a 4/4 staff with quarter notes and a corresponding fretboard diagram below it. The fretboard diagrams are labeled with numbers 0-4 for each of the six strings (from top to bottom: 0, 1, 0, 1, 3, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 3, 0, 3, 1, 0 for the first exercise; 0, 1, 3, 1, 0, 3, 3, 0, 3, 0, 1, 3, 0, 1, 0 for the second; 0, 2, 0, 4, 4, 2, 2, 4, 0, 4, 2, 4, 0, 4, 2, 0 for the third).



Рис. 6.1. Мелодии, исполняемые четвертными нотами на каждой из шести струн гитары в открытой позиции

Самое главное, за чем вам нужно следить при разучивании этого примера, заключается в аккуратном звукоизвлечении, чтобы беря ту или иную ноту на определенной струне, вы не задевали соседних струн. Здесь не нужно ни следить за каким-то экзотическим ритмом, ни за чередованием нисходящих и восходящих ударов. Единственное, что от вас пока требуется, — точным и дозированным движением извлечь чистый звук из нужной струны. Естественно, на внешних струнах (① и ⑥) эта задача упрощается, а на внутренних (②, ③, ④ и ⑤) — усложняется.



Попробуйте сначала поиграть мелодии самостоятельно (не используя компакт-диска), отбивая при этом такт. После того как, играя пример, вы почувствуете себя уверенно, не будете сбиваться с ритма и допускать ошибок, проверьте, насколько хорошо у вас получается, сравнив свое исполнение с записью примера на компакт-диске.



Все примеры этой главы записаны в разных ритмах, в чем легко убедиться, прослушав две-три записи на компакт-диске. Однако это не должно вас смущать. Если вы будете отсчитывать доли такта, слушая записанную на компакт-диске отбивку (она имитирует легкое позвякивание тарелками хай-хета, как часто делают барабанщики), а также сосредоточите все внимание на том, чтобы придерживаться ритма, играя одну ноту на каждую отбиваемую долю такта, у вас все получится без особых затруднений.

Следующее упражнение будет несколько сложнее, поскольку при его исполнении вам придется постоянно переходить с одной струны на другую. Играя пример, приведенный на рис. 6.2, обратите особое внимание на то, чтобы переход со струны на струну выполнялся без ошибок, нарушений ритма и изменений динамики (интенсивности атаки медиатора).

Запись 26, 1:12



Рис. 6.2. Мелодия, исполняемая четвертными на разных струнах



Гитарист должен следить за ритмом не только при переходе от такта к такту, но и при переходе со струны на струну.

Чередующееся звукоизвлечение

Ну что ж, пришла пора “удвоить скорость”, т.е. перейти от четвертных к восьмым. Как вы помните, при игре на ритм-гитаре нередко для исполнения восьмых можно просто удвоить скорость движения руки, извлекая все аккорды нисходящим ударом. Однако на соло-гитаре такой “номер” не пройдет — восьмые здесь всегда придется играть, используя чередующееся звукоизвлечение.

При чередующемся звукоизвлечении следует соблюдать простое правило: ноты, попадающие на сильные доли такта, извлекаются нисходящим ударом, а ноты, попадающие на слабые доли, — восходящим. Звучит вроде бы просто, но на практике соблюдать это, казалось бы, несложное правило при переходе со струны на струну (или, что еще хуже, через струну) достаточно нелегко. Тем не менее, техника чередующегося звукоизвлечения, несмотря на то, что ее использование иногда кажется нелогичным или, по крайней мере, неэффективным, позволяет добиться высоких результатов. Поэтому практически все гитаристы планеты, в каком бы стиле они ни играли, используют для сольных партий именно чередующееся звукоизвлечение.

Исполнение мелодий при переходе со струны на струну

Применение техники чередующегося звукоизвлечения никак не зависит от того, должен ли исполнитель переходить со струны на струну или нет. При исполнении мелодии восьмыми нотами использование этой техники требует, чтобы ноты, попадающие на сильную долю такта, брались нисходящим ударом, а ноты, попадающие на слабую долю, — восходящим, независимо от того, на каких струнах расположены и те, и другие ноты.

Гаммы

Гамма (scale) — это ноты, расположенные в определенной последовательности. Гаммы, как вы, возможно, знаете, это один из самых изощренных инструментов музыкальных попыток (вспомните хотя бы своего учителя по фортепиано). Однако при этом от них все же есть определенная польза. Именно с помощью разучивания гамм ваши пальцы приобретают необходимую силу и беглость. Кроме того, гаммы позволяют изучить расположение нот на грифе гитары в той или иной тональности.

Кроме того, исполняя гаммы, вы слышите знакомую с детства мелодию (“до-ре-ми-фа-оль-ля-си-до”), что позволяет получить определенное удовольствие от игры (при условии правильного исполнения, конечно), которое, как правило, уходит после десятитысячного повтора.

Но до этого момента еще далеко и мы начнем с разучивания последовательности нот, образующих гамму *до мажор* (C), которая, как легко догадаться, начинается с тоники — ноты *до* (C).

Исполнение мажорных гамм

На рис. 6.3 приведена однооктавная гамма *до мажор* (C), которую нужно исполнять восьмыми нотами. Обратите внимание, что на первых двух долях такта показаны направления удара, а затем используется условное обозначение *sim.* Это означает, что последующие ноты нужно играть с использованием той же техники звукоизвлечения (от слова *simile* — “так же”).

Запись 27, 0:00

Т
А
В

Рис. 6.3. Однооктавная гамма *до мажор* (C) в восходящей и нисходящей последовательности

Кроме того, на стандартном нотоносце проставлена аппликатура левой руки. Это сделано не для того, чтобы научить тех, кто незнаком с нотной грамотой, читать ноты, а для того, чтобы облегчить задачу тем, для кого чтение нот не составляет труда. Основная же цель, которая стоит перед вами при разучивании этой гаммы, состоит в том, чтобы вы овладели ею в совершенстве. Что вам для этого нужно — тщательная нотная запись или наполняющее паруса вашей души вдохновение, — зависит от вас, главное, чтобы в результате вы смогли сыграть гамму *до мажор*, не сбиваясь с ритма и не ошибаясь.

Теперь мы рассмотрим еще одну гамму, которая с музыкальной точки зрения совпадает с гаммой *до мажор*, однако звучит в другой тональности и несколько сложнее в исполнении. Речь идет о двухоктавной гамме *оль мажор* (G), которая также приведена на рис. 6.4 в восходящем и нисходящем порядке. Более высокая сложность заключается в аппликатуре левой руки: при исполнении этой гаммы вам придется задействовать все четыре пальца левой руки, включая и мизинец, которым надо будет прижимать струны на IV ладу.

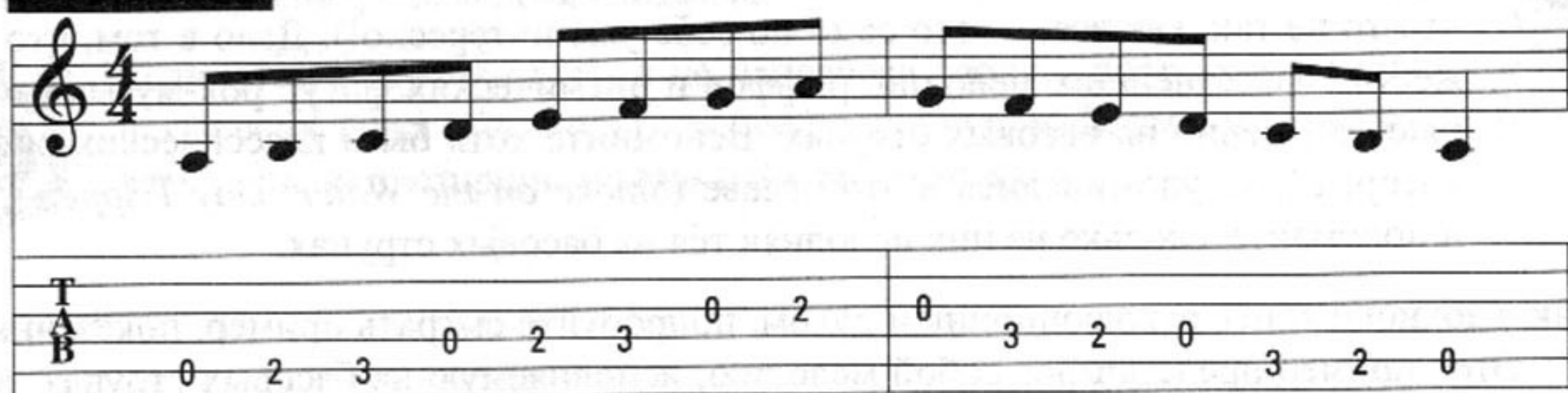
Рис. 6.4. Двухоктавная гамма **соль мажор** (G) в восходящей и нисходящей последовательности

Минорная гамма

Теперь, когда вы уже имеете представление о гаммах как о последовательностях нот, пришло время познакомить вас с кузиной мажорной гаммы — минорной гаммой.

Такое “семейное” сравнение недалеко от истины, поскольку минорные гаммы очень близки мажорным. У каждой мажорной гаммы имеется соответствующая минорная гамма, так называемый *параллельный минор* (relative minor), которую можно сыграть с теми же знаками альтерации, что и основную мажорную гамму. Тоникой параллельного минора является VI ступень соответствующей мажорной гаммы.

Например, если речь идет о гамме *до мажор* (C), VI ступенью которой является нота *ля* (A), вы легко можете установить, что параллельным минором у *до мажора* является *ля минор* (Am). На рис. 6.5 приведена однооктавная гамма *ля минор* (Am), исполняемая восьмыми нотами, начиная от ноты *ля* на открытой 5-й струне.

Рис. 6.5. Однооктавная гамма **ля минор** (Am)

Скачки

Скачок (skip) — это движение мелодии через одну или несколько соседних нот, например: А, С, Е, G, В. Скачки могут выполняться на любой интервал и не обязаны соответствовать расположению нот в аккорде. Поэтому все арпеджио основаны на скачках, но не все скачки представляют собой арпеджио. На рис. 6.6 представлен пример арпеджио аккорда Am7. Ноты аккорда берутся одна за одной: А-С-Е-G.

Запись 27, 0:49



Рис. 6.6. Арпеджио аккорда Am7

Комбинирование гамм и скачков

Большинство мелодий представляют собой смесь фрагментов гамм и скачков. Иногда в мелодиях можно также встретить арпеджио. Поскольку гаммы — это последовательности нот, расположенных рядом, соответствующие фрагменты мелодий исполняются нота за нотой в нисходящем или восходящем порядке. В арпеджио могут применяться скачки в любом порядке, но с одним условием — все ноты арпеджио должны соответствовать нотам того или иного аккорда.

Начнем с низов: мелодии на басовых струнах

В силу сложившихся традиций все книги, посвященные освоению приемов игры на гитаре, начинаются с примеров, которые необходимо разучивать на тонких струнах, а затем переходят к басовым. Но учитывая революционный дух как самой рок-гитары, так и серии книг ...для “чайников”, автор нарушит традицию и начнет не с тонких струн, а с басовых.



Причина того, что мы начнем изучать технику исполнения мелодий с басовых струн, заключается, конечно же, не только в революционном духе (хотя делать что-то не так, как все, — это само по себе уже интересно!). Дело в том, что множество известнейших мелодий, риффов и ритмических фигур рок-музыки исполняются именно на басовых струнах. Вспомните хотя бы о классических риффах, которые уже упоминались в этой главе (*Smoke on the Water*, *Day Tripper* и др.), и подумайте, сколько из них исполняются на басовых струнах.

Итак, вдохновившись революционным духом, попробуйте сыграть пример, показанный на рис. 6.7. Этот пример представляет собой мелодию, исполняемую на басовых струнах, в стиле риффа классического рока. Обратите внимание на то, как мелодия добирается почти до самого “дна” звучания рок-гитары. Звучит загадочно, не правда ли?

Запись 28, 0:00



Рис. 6.7. Классическая рок-мелодия, исполняемая на басовых струнах гитары

На рис. 6.8 представлен еще один пример мелодии, звучание которой более живое, чем звучание мелодии, показанной на рис. 6.7. Эта мелодия исполняется одними лишь восьмыми нотами и интересна тем, что в ней используются неожиданные изменения направления движения музыкальной темы. Кроме того, в ней применяются последовательные мелодические скачки, как в арпеджио, поскольку эта мелодия построена на нотах аккорда *ля минор* (Am).

Запись 28, 0:11



Рис. 6.8. Мелодия, исполняемая восьмыми нотами на басовых струнах

Взбираясь все выше: мелодии на тонких
струнах

Чаще всего соло-гитаристы используют для исполнения соло верхний регистр гитары, поскольку играть мелодии в нем проще всего. Но прежде чем вы устремитесь вверх по грифу, попробуйте сыграть пример, представленный на рис. 6.9, чтобы понять, как звучит верхний регистр соло-гитары на фоне аккомпанемента.



Если гитара звучит глухо, а не напевно и звонко, попробуйте увеличить степень искажения звука (дисторшн). Более подробную информацию о том, как регулировать степень дисторшн, можно найти в главе 3.



Рис. 6.9. Мелодия, исполняемая на тонких струнах в открытой позиции

Игра в позициях

До настоящего момента вы играли все мелодии и упражнения в нижней части грифа, между I и IV ладами. В этой области проще всего брать ноты мелодий, поскольку многие из таких нот соответствуют открытым струнам.

Однако, как нетрудно заметить, гриф гитары не заканчивается на IV ладу. Да, в нижней части грифа удобно играть риффы, исполняемые на басовых нотах, многие из аккордов, а также некоторые сольные партии. Однако в подавляющем большинстве случаев при игре на соло-гитаре задействуется верхняя часть грифа. На то есть, как минимум, две серьезные причины.

- ✓ Чем выше вы поднимаетесь по грифу, тем более высокие ноты можете брать. Гитара сама по себе является инструментом с низким звуковым диапазоном, поскольку ноты, записанные в скрипичном ключе, на самом деле звучат на октаву ниже, чем те же ноты, например, для фортепиано. Поэтому достаточно важно играть на соло-гитаре настолько высокими нотами, насколько возможно. В противном случае ее звучание будет сливаться со звучанием басов, ударных и, естественно, ритм-гитар, играющих в обычном (т.е. более низком) звуковом диапазоне.
- ✓ В верхней части грифа струны более податливы, чем в нижней. Это означает, что у гитариста, играющего в верхней части грифа, появляется больше выразительных возможностей для исполнения бэндов, вибрато, хаммеров, пуллов, слайдов и других приемов (все они подробно рассмотрены в главе 9).

Открытая позиция

Играя в открытой позиции, вы руководствовались тем решением, к которому вас подталкивала конструкция гитары. Однако когда вы овладеете техникой игры, использующей весь гриф, и начнете играть в любом месте грифа, вы будете принимать решение об игре в открытой позиции не под давлением обстоятельств, а на основе свободного выбора. Иными словами, вы будете играть в открытой позиции только потому, что вы так решите и потому, что звучание гитары в открытой позиции будет соответствовать вашему музыкальному предпочтению.

На рок-гитаре играют как в открытой позиции, так и в других позициях (номер конкретной позиции определяется тем ладом, на котором находится указательный палец левой руки) исходя из того, какая тональная окраска нужна для исполнения той или иной рок-композиции. Джаз-гитаристы, напротив, стараются избегать открытой позиции вообще, тогда как фолк-гитаристы в подавляющем большинстве случаев играют в открытой позиции. Однако поскольку мы изучаем технику игры на рок-гитаре и поскольку эта техника предусматривает игру в открытой позиции, а также игру в других позициях, вы должны понимать достоинства выбора и того, и другого варианта.

Помните гамму *соль мажор* (G), приведенную на рис. 6.4? Эта гамма исполнялась вами в открытой позиции, поскольку в ней использовалось звучание открытых струн гитары. Теперь мы попробуем сыграть те же ноты в том же ритме, но уже по-другому.

Позиции

Играя в *позициях* (moveable position), вы можете исполнить один и тот же музыкальный пассаж в любом месте грифа. Если вы играете мелодию, не используя открытых струн, не имеет значения, на каком ладу вы это делаете — на I или на XV. Высота нот мелодии от этого не изменится. Это в чем-то похоже обучению плаванию: если вы научились держаться на воде и грести, не имеет значения, какая глубина под вами — полтора метра или полтора километра (правда, во втором случае, скорее всего, вода будет холоднее, чем в первом).

Позиции, отличные от открытой, иногда также называют *закрытыми* (closed position), поскольку при игре в этих позициях открытые струны не используются. После того как вы сыграете какой-либо пассаж на закрытых струнах, у вас появляется прекрасная возможность скользнуть левой рукой вдоль грифа и сыграть этот же пассаж в другом месте (при этом, конечно, соотношение высоты нот не изменится, но тональность будет уже другой). Как вы, должно быть, помните, мы уже отмечали это удивительное свойство игры в позициях, когда говорили об игре аккордами в позициях в главе 4.

Самое интересное, что игра в позициях позволяет легко переносить, или, выражаясь музыкальной терминологией, транспонировать, мелодии из одной тональности в другую. О такой легкости транспонирования пианисты, трубачи или флейтисты могут только мечтать!

Для того чтобы продемонстрировать вам, что собой представляет исполнение мелодии в позициях, автор предлагает начать с двухоктавной гаммы *соль мажор* (G). Ноты этой гаммы имеют ту же высоту, что и в примере, приведенном на рис. 6.4, но будут браться без использования открытых струн. На рис. 6.10 показана такая двухоктавная гамма *соль мажор* (G), исполняемая во II позиции. (Как уже отмечалось, номер позиции определяется номером лада, на котором находится указательный палец левой руки.)

Запись 29, 0:00

The musical notation shows a two-octave G major scale in the second position. The first octave starts on the second fret (B) and ends on the second fret (B). The second octave starts on the seventh fret (G) and ends on the seventh fret (B). The fretboard diagram below the staff shows the fingerings for each note: 3 5 2 3 5 2 4 5 for the first octave and 2 4 5 3 5 2 3 2 for the second octave.

Рис. 6.10. Двухоктавная гамма *соль мажор* (G), исполняемая во II позиции

После того как вы начнете уверенно исполнять пример, представленный на рис. 6.10, попробуйте сыграть ту же гамму, сместив левую руку вверх по грифу. Тем самым вы будете транспонировать гамму *соль мажор* в другие тональности (конкретная тональность определяется количеством ладов, на которое вы переместите левую руку).

Играем риффы в нижнем регистре

Мы уже затрагивали тему исполнения риффов, когда рассматривали в этой главе пример игры мелодий на басовых струнах. Но теперь мы займемся ими плотнее — и не потому, что они помогают проиллюстрировать технику чередующегося звукоизвлечения или перехода со струны на струну, а потому, что это интересно. Наконец-то мы будем играть ради удовольствия, а не ради того, чтобы играть!

Притягательность нижнего регистра гитары объясняется тем, что в этот диапазон входят мощные басовые ноты. Вы вряд ли найдете что-либо другое, что может заставить вибрировать стены, пол и эмоции слушателей так, как это делают ревущие басы рок-гитары. Именно поэтому 99% всех выдающихся риффов исполняются именно в нижнем регистре.

Для начала мы рассмотрим классический рифф, исполняемый четвертными нотами. Этот рифф называют по-разному — *буги-вуги* (boogie-woogie), просто *буги* (boogie) или “шагающий бас” (walking bass). На рис. 6.11 представлена классическая фигура буги, образованная из нот аккордов с добавлением VI ступени. При этом все ноты аккорда берутся последовательно в одном и том же стиле. Однако именно в этом повторении и кроется притягательность звучания буги. Оно настолько “затягивает” вас, что вам хочется слышать его снова и снова, снова и снова!..

Запись 30, 0:00

The image shows a musical score for a guitar riff. The top staff is in treble clef, key of G major (one sharp), and 4/4 time. It contains two measures of music. The first measure is a G major triad (G, B, D) with a F# note added, and the second measure is a C major triad (C, E, G) with a B note added. The bottom staff is in bass clef and shows the fingerings for the bass line. The first measure has fingerings 3, 2, 5, 2 and the second measure has fingerings 5, 2, 5, 2. The third measure has fingerings 3, 2, 5, 2 and the fourth measure has fingerings 5, 2, 5, 2.

Рис. 6.11. Классический рифф буги-вуги (“шагающий бас”) в тональности *соль мажор* (G)

Упростим себе жизнь: пентатоническая гамма

Мажорные и минорные гаммы, это, конечно же, основа основ в музыкальном образовании. Но когда они используются в качестве фрагментов мелодий, такие мелодии звучат, мягко говоря, несколько академично. Поэтому рок-гитаристы (которых, как вы понимаете, трудно заподозрить в любви ко всему академичному и солидному) разработали специальную гамму, которая гораздо лучше подходит для использования в рок-композициях.

Эта гамма, получившая название *пентатонической* (pentatonic scale), состоит из пяти нот, что на две ноты меньше, чем в обычной мажорной или минорной гамме. Такая гамма звучит не столь завершено и линейно, как минорная или мажорная гамма. Кроме того, пентатоническая гамма не имеет определенного музыкального лада (мажор или минор), что для рок-музыки является не недостатком, а достоинством. Это означает, что, играя мелодии на основе пентатонической гаммы, невозможно взять “плохую” ноту, т.е. ноту, которая будет диссонировать с мажорной или минорной тональностью аккомпанемента. Иными словами, в пентатоническую гамму входят только универсальные ноты, подходящие как к мажору, так и к минору.

Важность пентатонической гаммы трудно преувеличить. Для рок-гитариста пентатоническая гамма имеет такое же значение, как анестезия, печатные издания и электроотвертка для современной цивилизации — без них, конечно, обойтись можно, но жизнь при этом гораздо усложнится.

Первая гамма, которую мы рассмотрим, — это пентатоническая гамма *ля минор*. Несмотря на такое название, основанные на этой гамме мелодии можно играть на фоне аккомпанемента не только в тональности *ля минор*, но также в тональностях *до мажор* и *ля блюз* (“блюз” в данном случае означает не музыкальный стиль, а разновидность пентатонической гаммы, получаемой путем добавления к ней шестой ноты). Кроме того, эти же мелодии можно играть и с аккомпанементом в тональностях *ля мажор* и *до блюз*. Неплохо для гаммы, в которой на две ноты меньше, чем в мажорной гамме, не так ли?

На рис. 6.12 показано схематическое изображение грифа гитары с обозначением нот, входящих в пентатоническую гамму в V позиции. Изображение грифа соответствует такому расположению инструмента, при котором гитара лежит лицевой стороной к вам так, чтобы головка грифа располагалась слева. Иными словами, эта схема напоминает табулатуру, поскольку ① струна находится на схеме вверху, а ⑥ внизу. Единственное отличие состоит в том, что вместо цифрового обозначения ладов на схеме приведены позиции, в которых располагаются ноты. Воспользовавшись прилагаемым к книге компакт-диск, вы можете послушать, как звучат ноты пентатонической гаммы в записи №31. Ноты звучат сверху (от ноты, которая берется на VIII ладу ① струны) вниз (до ноты, которая берется на V ладу ⑥ струны) и по длительности являются четвертными. Попробуйте сыграть их самостоятельно, не очень обращая внимание на то, чтобы поспевать за звучанием записи на компакт-диске: в данном случае запись нужна для того, чтобы вы могли проконтролировать правильность позиции, а не ритм.

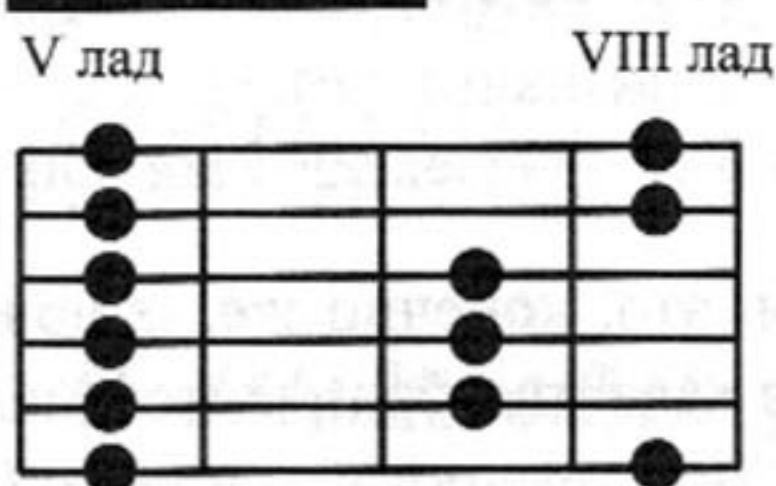


Рис. 6.12. Схематическое изображение грифа с расположением нот пентатонической гаммы в V позиции



На схематическом изображении грифа, как и в табулатуре, ① струна обозначается верхней линией. Кроме того, следует понимать, что это изображение не является аппликатурной сеткой, а схемой расположения всех нот, входящих в пентатоническую гамму (так называемый *бокс I*). При игре в боксе I указательный палец всегда берет ноты на V ладу, безымянный — на VII ладу, а мизинец — на VIII ладу. Что касается среднего пальца, то в боксе I он не задействован вовсе.

Три способа исполнения мелодий, основанных на пентатонической гамме

В этом разделе мы рассмотрим, как на практике использовать пентатоническую гамму для исполнения мелодий в трех разных музыкальных контекстах, когда аккомпанемент представлен:

- ✓ мажорной последовательностью;
- ✓ минорной последовательностью;
- ✓ блюзовой последовательностью.

При этом вы можете, используя одну и ту же аппликатуру, сыграть соло на фоне каждого из перечисленных аккомпанементов. Для любого начинающего гитариста такое утверждение покажется невероятным, но это так. Только представьте себе, сколько мажорных, минорных и блюзовых композиций вы сможете сыграть с помощью такого нехитрого музыкального трюка! Пожалуй, стоит потратить пару дней на его освоение, чтобы поразить своих друзей и знакомых лихими сольными партиями.

Вполне вероятно, что, наигравшись вдоволь, вы задумаетесь над тем, почему эти ноты так хорошо подходят к столь разным последовательностям аккомпанемента. Об этом мы поговорим несколько позже, а пока что меньше слов, больше дела!

Расположите указательный палец левой руки на V ладу, прижав к грифу ① струну. Не напрягайте кисть левой руки, чтобы остальные пальцы свободно располагались над VI, VII и VIII ладами. Итак, вы готовы к игре в V позиции.

Теперь сыграйте все ноты пентатонической гаммы поочередно, начиная от верхней и заканчивая нижней. Повторите упражнение несколько раз, пока пальцы левой руки не перестанут путать лады и струны. Пока что можете не обращать особого внимания на направление удара медиатором и на чередование нисходящих и восходящих ударов. Самое главное сейчас — добиться такой беглости пальцев левой руки, при которой она будет, опускаясь или поднимаясь вслед за нотами гаммы, напоминать паука, снующего туда-сюда поперек грифа.

Теперь пришло время попробовать свои силы на более серьезном примере, приведенном на рис. 6.13. Этот пример представляет собой нисходящую пентатоническую гамму *до мажор*, исполняемую восьмыми нотами. Это означает, что начинать играть гамму нужно с ноты, которую мизинец левой руки берет на VIII ладу ① струны.

Запись 32, 0:00

Рис. 6.13. Нисходящая пентатоническая гамма *до мажор*, исполняемая восьмыми нотами

Если вы хорошо освоили пентатоническую гамму, то сможете сыграть это упражнение, не меняя положения левой руки. Все пальцы левой руки при этом будут без особых затруднений дотягиваться до нужных ладов, а вам не придется помогать им движением кисти.

Ну что ж, коль скоро вы освоились с исполнением гамм, можем попробовать сыграть на их основе мелодии в конкретном музыкальном контексте. Сейчас вы на собственном опыте убедитесь, как одни и те же ноты могут по-разному звучать в разных тональностях. Итак, начнем!

Пентатоника в мажоре

На рис. 6.14 приведена последовательность в тональности *до мажор* (C), исполняемая в среднем темпе простым битом на 4/4. В сольной партии используются четвертные и восьмые ноты, полученные из пентатонической гаммы *до мажор*. Здесь уместно напомнить, что на прилагаемом компакт-диске в левом канале звучат ритм-инструменты, а в правом — соло-гитара. Когда вы достаточно хорошо освоите исполнение этого примера, можете отключить правый канал (автор несколько не обидится) и попробовать сыграть мелодию самостоятельно, на фоне одного лишь аккомпанемента. Затем можете сравнить звучание вашей гитары с записью, снова прослушав ее с включенным правым каналом.

Рис. 6.14. Соло в тональности **до мажор** (C), исполняемое в умеренном темпе в ритме простого бита

Пентатоника в миноре

А теперь попробуем кое-что совершенно иное. Или то же самое? В примере, приведенном на рис. 6.15, изменился не только ритм аккомпанемента (теперь это бэк-бит на 4/4), но и его тональность (вместо **до мажор** — **ля минор**). Неизменными остались лишь ноты, образующие сольную партию. Результат же получается просто поразительный!

Рис. 6.15. Соло в тональности **ля минор** (Am), исполняемое в ритме бэк-бита

Пентатоника в блюзе

Теперь вы, наверное, готовы поверить во что угодно. Да, так оно и есть — мы не остановимся на мажоре и миноре. Сейчас мы рассмотрим еще один грув, в котором используется все та же пентатоническая гамма, что и в примерах, представленных на рис. 6.14 и 6.15. Но в этот раз основанная на ней мелодия будет звучать в блюзовом соло (рис. 6.16), исполняемом в шаффл-

Запись 32, 0:52

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It continues the melody in the treble clef, starting with an A7 chord. The melody features several triplet figures. The bass line is provided as a single staff with fingerings (7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5, 8, 5, 8, 5, 8, 5, 8, 5, 7, 7, 5, 7, 7, 5, 7).

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. Above the staff, the chord 'D7' is indicated for the first measure, and 'A' is indicated for the second measure. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, there are two staves of fingerings. The first staff shows fingerings for the right hand: 5, 5, 8, 5, 5, 5, 8, 5. The second staff shows fingerings for the left hand: 5, 8, 5, 7, 5, 5, 7, 5, 7.

143

Ну все, достаточно. В следующем подразделе мы уже не будем разучивать никаких примеров. Хватит уже этих уроков, гамм и упражнений. Вы уже сыграли столько чужой музыки, что вполне можете заняться сочинением собственной.

Техника импровизации в сольных партиях

Роль импровизации в роке, джазе и блюзе невозможно переоценить. Фактически, умение импровизировать для музыканта, играющего в одном из этих стилей, гораздо важнее, чем овладение техническими навыками. Ведь слушателям нужно не холодное и беспристрастное технически выверенное исполнение, а живое, эмоциональное и неповторимое звучание, в котором чувствовалось бы биение пульса музыканта.

Лучшие музыканты в мире являются и лучшими импровизаторами, но при этом их не всегда можно назвать лучшими исполнителями в смысле техники владения инструментом. Пожалуй, по степени важности для рок-музыки умение импровизировать можно сравнить лишь с умением сочинять песни.

Поэтому автор решил посвятить последнее упражнение этой главы импровизации. В этом упражнении вам придется, вооружившись уже изученными гаммами, превратить их из набора нот в музыку. Для этого лучше всего подойдет уже хорошо знакомая вам пентатоническая гамма в V позиции. Последовательность, показанная на рис. 6.17, представляет собой блюз в тональности *ля мажор* (A), исполняемый в шаффл-ритме. Не забывайте свинговать восьмые ноты и помните о лозунге блюзменов: чтобы играть блюз, не обязательно ждать плохого настроения, но... оно все-таки помогает...

Запись 33, 0:00

Shuffle feel ($\text{♩} = \text{♩}^3$)

Рис. 6.17. Медленный блюз в тональности *ля мажор* (A), исполняемый в шаффл-ритме

Несколько слов в заключение

Может, вам покажется странным, но импровизация, с одной стороны, — это самая простая вещь на свете (находишь нужные ноты и берешь их — только и всего), но с другой — одна из самых сложных (поди попробуй вот так, на лету, придумать мелодию). Поэтому чем больше различных вариантов расположения нот на грифе вы освоили, тем проще выбрать один из них, чтобы сыграть только что родившуюся у вас в душе мелодию.

Использование пентатонической гаммы — это, конечно же, очень удобный метод для освоения азов импровизации. Однако вы должны знать, что существует множество других гамм, которые могут помочь вам в овладении искусством импровизации. Кроме того, никакая музыкальная теория не даст вам столько идей, сколько можно почерпнуть, слушая записи в исполнении других гитаристов. Пробуйте выходить за рамки уже заученных гамм, разучивайте пассажи сольных партий классических рок-композиций и постепенно ваши импровизации будут становиться все более и более выразительными. Если вы приложите к этому достаточно стараний, то рано или поздно у вас выработается собственный неповторимый стиль построения музыкальных фраз.

Полный набор технических средств, необходимый для достижения высокого уровня владения инструментом, описывается в главах частей III и IV. Пока что вам вполне достаточно того, что вы уже знаете. Самое главное на данном этапе — это развивать беглость пальцев, повторяя снова и снова уже изученные упражнения в разных местах грифа. Попробуйте менять направление движения мелодии на обратное, пропускать струны и даже повторять отдельные ноты для достижения более сильного впечатления. Когда-нибудь вы обязательно убедитесь, что самые лучшие моменты в карьере импровизатора вы будете переживать в результате совершенно неожиданных для вас случаев, играя, как говорится, “по наитию”. Однако для того, чтобы достичь такого уровня, когда руками будет руководить не сознание, а подсознание, вам придется пройти нелегкий путь. Будьте настойчивы, стремитесь к цели, не упускайте ни одного шанса — импровизируйте, импровизируйте и еще раз импровизируйте!

Мастерство риффа

В этой главе...

- Освоение различных риффов
- Освоение игры дабл-стопами
- Объединение риффов и аккордов
- Исполнение ритмических фигур

Рифф — это, пожалуй, самый примечательный компонент любой рок-композиции, занимающий промежуточное положение между последовательностями аккордов, исполняемых на ритм-гитаре, и мелодиями, исполняемыми на соло-гитаре. Хотя по определению рифф является короткой повторяющейся музыкальной фразой, в действительности это не просто “какая-то” фраза, а нечто большее. Рифф может звучать у вас в голове снова и снова, даже если вы напрочь позабыли слова и мелодию композиции. Вы не можете вспомнить, что там звучит дальше, но стоит вам услышать первые звуки риффа, как вы тут же восклицаете: “О, да это же!..” и просите сделать звук погромче. Во многих случаях именно рифф составляет основу всей композиции, ее квинтэссенцию, на основе которой образуются и ритм, и мелодия, и аккорды.

В главе 6, в которой рассматриваются основы техники игры отдельными нотами, уже упоминалось о риффах как об одном из частных случаев применения этой техники в рок-музыке. В этой главе вы значительно больше углубитесь в особенности исполнения риффов, чтобы понять, почему риффы во многом составляют суть рок-музыки.

Кроме того, в этой главе рассматриваются еще два неотъемлемых компонента рок-музыки: *универсальные аккорды* и *дабл-стопы*. Из главы 4 вы уже знаете, что универсальными аккордами играть проще, чем даже открытыми аккордами, не говоря уже об аккордах баррэ, с которыми вы также ознакомились в главе 4. (Нет, аккорды баррэ сами по себе вовсе не так уж плохи, во всяком случае с точки зрения тех, кто играет на электрогитаре.)

Вы, наверное, думаете, что уместить еще что-то интересное в столь небольшую главу уже невозможно? Как бы не так! В конце главы автор покажет вам, как можно объединять риффы, универсальные аккорды и дабл-стопы в потрясающие, практически готовые к исполнению *ритмические фигуры*. Ритмические фигуры содержат все компоненты рок-музыки, которые можно сыграть на ритм-гитаре. Практически все технические приемы игры аккордами или отдельными нотами могут найти место в партии ритм-гитары и использоваться в составе той или иной ритмической фигуры. И если соло-гитару с ее узкой специализацией, требующей виртуозного владения техникой и приносящей гитаристу неувядающую славу, можно сравнить с нейрохирургией, то рок-гитара в таком случае — это ежедневная зарядка: занимайтесь ею не менее часа в день и вы будете в отличной физической форме на протяжении 95% своей жизни (и музыкальной в том числе).

Основные риффы

Мы начнем с рассмотрения риффов, исполняемых в нижнем регистре гитары. При разучивании упражнений следите за тем, чтобы извлекать звук только из одной струны, не задевая соседних. Сложность заключается в том, что движение медиатором при этом должно быть практически таким же энергичным, как и при исполнении аккордов. Кроме того, даже если рифф звучит у вас очень похоже на то, что вы слышите в соответствующей записи на компакт-диске, обращайтесь особое внимание на соблюдение ритма и артикуляции. Не ленились устранять даже самые небольшие шероховатости в своем исполнении: именно в такой «полировке» и кроется секрет настоящего успеха.

Риффы целыми и половинными нотами

Для того чтобы рифф запомнился слушателям, он вовсе не обязательно должен быть каким-то изысканным. На рис. 7.1 приведен пример простого риффа, исполняемого половинными и целыми нотами, в стиле музыки группы Black Sabbath. Этот, казалось бы, простой рифф, тем не менее, создает у слушателя достаточно сильное впечатление.

Запись 34, 0:00

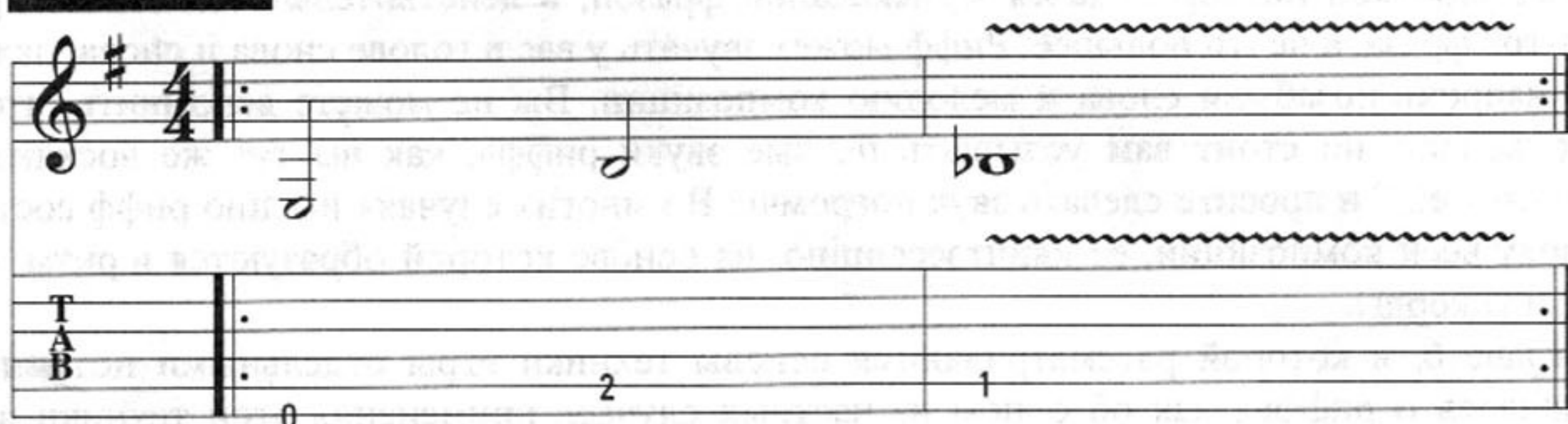


Рис. 7.1. Мощный рифф в нижнем регистре, в котором используются только половинные и целые ноты



Продлить звучание прижатых нот (как половинных, так и целых) можно с помощью вибрато, выполняемого левой рукой. Для этого необходимо пальцем левой руки, прижимающим звучащую струну к ладу, с большой скоростью слегка оттягивать ее от нейтрального положения и возвращать обратно. В результате высота звучания струны будет колебаться. Применение вибрато позволяет сделать звучание нот с большой длительностью менее статичным. О том, что к ноте нужно применить вибрато, говорит наличие волнистой линии (~~~~) над ней.

Риффы восьмыми и четвертными нотами

Кроме медленных риффов, исполняемых целыми и половинными нотами, к категории простейших относятся также риффы, состоящие из примитивных ритмических единиц, в которых не используются синкопы и которые состоят из четвертных и восьмых нот. На рис. 7.2 и 7.3 представлены риффы, в которых применяются как четвертные, так и восьмые ноты. Когда будете играть эти риффы, следите за правильным звукоизвлечением, используя как нисходящий, так и восходящий удары (обозначены на рисунках символами \sqcap и \surd , соответственно).



Рис. 7.2. Рифф, состоящий из нескольких четвертных и одной пары восьмых нот



Рис. 7.3. Рифф, состоящий из нескольких восьмых нот и одной четвертной ноты, звучащей на 2-й доле такта, которая создает эффект разрыва мелодии



Обратите внимание на символ диеза в обозначении тональностей на рис. 7.2 и 7.3 (возле скрипичного ключа). Поскольку он изображен на той линейке, которая соответствует ноте *фа*, это означает, что все ноты *фа* должны исполняться на полтона выше, т.е. как *фа-диез*. Поскольку нота *фа-диез* является характерным признаком тональности *соль мажор*, мы можем заключить, что оба примера исполняются либо в тональности *соль мажор*, либо в тональности *ми минор*, которая представляет собой параллельный минор к *соль мажору*. Наконец, определив на слух, что мелодия риффа “тяготеет” к ноте *ми*, мы приходим к выводу, что тональностью этих примеров является именно *ми минор*.

Теперь попробуйте сыграть рифф буги, представленный на рис. 7.4, который является дальнейшим развитием аналогичного риффа, рассмотренного в главе 6. Этот рифф состоит в основном из четвертных нот, а также из нескольких пар триольных восьмых, предназначенных для оживления грува. Темп этого риффа более быстрый, чем в предыдущих примерах, поэтому постарайтесь правильно исполнить триольные восьмые.

Риффы, целиком состоящие из одних восьмых, создают у слушателя ощущение постоянного движения, что нередко используется во многих рок-композициях. На рис. 7.5 приведен пример одного из таких риффов. Обратите внимание, насколько естественно окончание такта переходит в его начало, образуя эффект непрерывного потока звука. Обратите также внимание на присутствие в мелодии нот *си-бемоль* и *ре-диез*. Эти ноты не соответствуют общей тональности *ми минор*, придавая риффу звучание *хроматической гаммы* (в которой все ноты расположены на полтона одна от другой — *до*, *до-диез* (*ре-бемоль*), *ре*, *ре-диез* (*ми-бемоль*), *ми*, *фа*, *фа-диез* (*соль-бемоль*) и т.д.).

Triplet feel (♩ = $\bar{\text{J}}^3\bar{\text{J}}$)

E7

Рис. 7.4. Рифф буги, исполняемый в шафл-ритме четвертными нотами с использованием нескольких триольных восьмых

Рис. 7.5. Рифф, исполняемый одними восьмыми нотами в тональности **ми минор** с использованием двух нот хроматической гаммы

Если рифф, приведенный на рис. 7.5, представляет собой один такт, повторяющийся снова и снова, то рифф, показанный на рис. 7.6, является законченной двухтактной музыкальной фразой, также состоящей из одних лишь восьмых нот.

Рис. 7.6. Двухтактный рифф, исполняемый восьмыми нотами



Поскольку риффы представляют собой короткие, самодостаточные музыкальные фрагменты, их легко играть по кругу, повторяя вновь и вновь. Все риффы, представленные в этой главе, относятся именно к таким риффам, что позволяет вам повторять их так долго, пока вы не начнете играть их без малейших сбоев — как с технической (без пропущенных или заглушенных нот), так и с ритмической точек зрения. Особое внимание обратите на те моменты, когда нужно переходить от

последней ноты риффа к первой. Звучание гитары в таких случаях не должно прерываться ни на мгновение. Барьеры, которые иногда возникают у начинающих гитаристов в таких случаях, лежат скорее в психологической плоскости, чем в технической.

Одно дело сыграть без сбоя пару-другую тактов и совсем другое — играть минуту за минутой груз одним и тем же риффом, не сбиваясь с ритма и не допуская ошибок. Поэтому постарайтесь играть все риффы, приведенные в этой главе, не два-три раза, а так долго, как только сможете. Это позволит вам выработать навык механического исполнения риффов в течение длительного времени и поможет научиться чувствовать ритм. Если вы собираетесь играть музыку, подобную той, которую играют такие группы, как *Alman Brothers* или *Grateful Dead*, подобные навыки вам очень пригодятся.

Риффы шестнадцатыми нотами

Риффы, исполняемые шестнадцатыми нотами, не должны быть ни быстрыми, ни синкопированными (подробнее о синкопизации можно прочитать в главе 5), поскольку играть шестнадцатыми и так достаточно сложно. На рис. 7.7 представлен рифф, в котором эффект ускорения создается за счет того, что сначала звучат четвертные ноты, потом восьмые, а затем шестнадцатые.

Запись 34, 0:57



Рис. 7.7. Рифф, в котором последовательно используются четвертные, восьмые и шестнадцатые ноты

Многие хард-роковые риффы и риффы хэви-метал основаны на использовании шестнадцатых нот, в том числе и знаменитый галоп, о котором мы уже говорили в главе 6. На рис. 7.8 представлен именно такой рифф в ритме галопа хэви-метал, который умчит вас вдаль, лишь только вы сыграете первые ноты.

Запись 34, 1:12

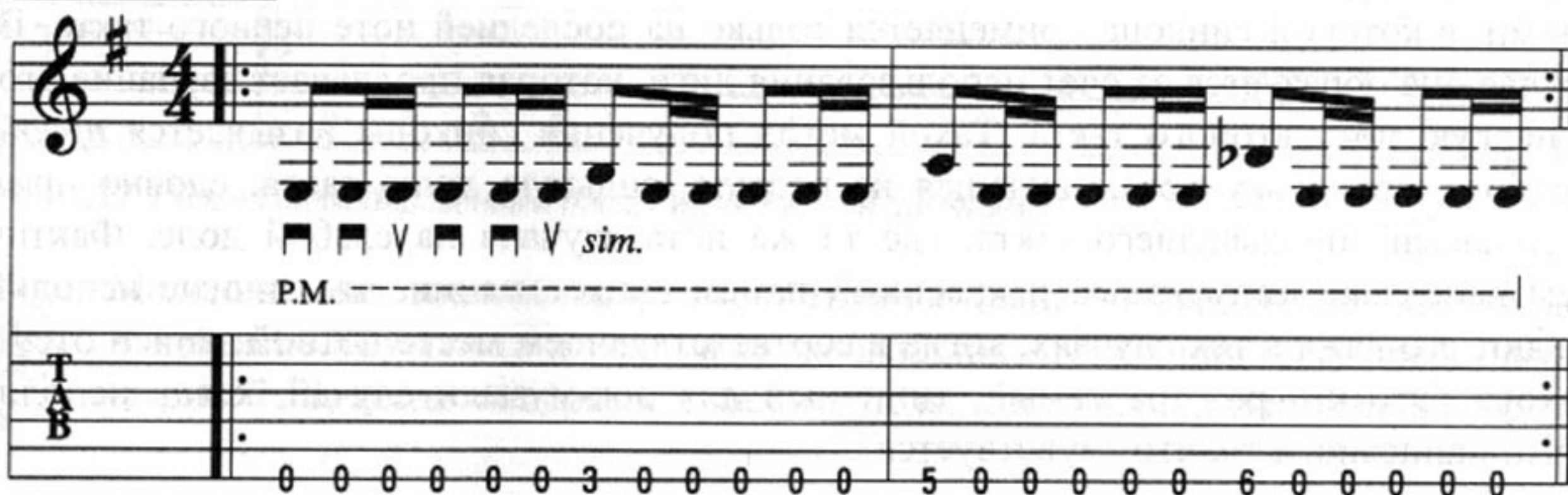


Рис. 7.8. Рифф в ритме галопа стилей хард-рок/хэви-метал, исполняемый восьмыми и шестнадцатыми нотами

Ну и напоследок приведем еще один рифф, который исполняется в достаточно медленном темпе, но создает у слушателя эффект стремительного движения только за счет того, что состоит из шестнадцатых нот. Разучивая такой хард-роковый грув, приведенный на рис. 7.9, обращайте особое внимание на символы, обозначающие чередующееся звукоизвлечение.

Запись 34, 1:23



Рис. 7.9. Быстрый рифф в стиле хард-рок, исполняемый шестнадцатыми нотами

Синкопизация восьмыми нотами



С технической точки зрения исполнять синкопированный рифф не сложнее, чем обычный. Основная сложность состоит не столько в исполнении, сколько в понимании записанной музыки. Здесь можно посоветовать только одно — чем больше будет ваш опыт в исполнении синкоп, тем быстрее вы научитесь определять типичные синкопы в нотной записи. Поэтому можете не тратить зря усилий на тщательный подсчет всех лиг и точек, а лучше полагайтесь на зрительную и слуховую память. Синкопизация была придумана вовсе не для того, чтобы свести вас с ума (хотя поначалу у вас может сложиться именно такое впечатление), а для того, чтобы добиться неожиданного музыкального эффекта. Разберите хотя бы несколько типичных приемов исполнения синкоп и вы сразу же начнете определять их “на глаз” в нотной записи. Чем больше будет ваш “словарь” синкоп, тем реже вам придется изобретать колесо, когда вы будете сталкиваться с необходимостью исполнения синкопированных фрагментов.



Прекрасный пример синкопизации восьмыми нотами представляет собой первая строка композиции *Eleanor Rigby* группы Beatles. Если во время пения вы будете отбивать ритм, то заметите, что во фразе *Eleanor Rigby picks up the rice in the church where a wedding has been* слова *Rigby, rice, church, wedding* и *been* приходятся на слабые доли такта.

На рис. 7.10 приведен пример мелодической фигуры, исполняемой одними лишь восьмыми нотами, в которой синкопа применяется только на последней ноте первого такта. В данном случае она образуется за счет использования лиги, которая продлевает звучание этой ноты на первую ноту второго такта. Такой метод получения синкопы называется *предъемом* (*anticipation*), поскольку нота, звучащая на первую, сильную долю такта, словно приходит “из-за занавеси” предыдущего такта, где та же нота звучала на слабой доле. Фактически предъем настолько популярный и красивый прием синкопизации, что многие исполнители применяют его даже в тех случаях, когда в соответствующем месте нотной записи отсутствует синкопа. Это как раз тот самый, типичный для рок-музыки случай, когда исполняется не то, что написано, а то, что “чувствуется”.

Рис. 7.10. Исполняемый восьмыми рифф, в котором нота, приходящаяся на первую долю второго такта, берется за счет предъема последней ноты первого такта

Теперь попробуем удвоить эффект синкопизации и применим предъем на третьих долях обоих тактов, как показано на рис. 7.11.

Рис. 7.11. Исполняемый восьмыми рифф с использованием предъемов на первых и третьих долях такта

Наконец, на рис. 7.12 представлена ультрасинкопированная фигура, в которой все до единой ноты второго такта берутся исключительно на слабых долях. Рифф классического хита группы Deep Purple *Smoke on the Water* исполняется с помощью подобной схемы синкопизации.

Рис. 7.12. Сильно синкопированный рифф, исполняемый восьмыми



Мелодия композиции *Eleanor Rigby* группы Beatles также сильно синкопирована. В ней используется та же схема синкопизации, что и в примере, представленном на рис. 7.11, когда на первых и третьих долях такта используется предъем.

Две ноты лучше, чем одна: игра дабл-стопами

Не относясь ни к мелодиям, которые исполняются отдельными нотами (глава 6), ни к аккомпанементу, исполняемому универсальными аккордами (глава 5), дабл-стопы представляют собой нечто среднее. Дабл-стоп (double-stop) — это просто две ноты, звучащие одновременно. Дабл-стопы могут браться как на соседних струнах, так и на струнах, между которыми находятся другие струны (от одной до четырех). Сам термин пришел из мира скрипки, в котором палец, прижимающий струну к грифу (как вы, должно быть, знаете, у смычковых инструментов на грифах нет порожков), называется *стопом* (stop). Такое название, видимо, связано с тем, что палец «останавливает» колебания струны в определенной точке. Две «остановленные» одновременно струны скрипачи называют, естественно, дабл-стопом. Конечно, если бы колебания струны были остановлены на самом деле, никакого звука не было бы. И хотя в этом названии нет особого смысла, большинство скрипачей, с которыми автор знаком, никогда не задумывались о каком-то там смысле этого термина. Могут со всей уверенностью заявить об этом, потому что:

- ✓ это шутка;
- ✓ я женат на скрипачке;
- ✓ в данный момент жена вышла из комнаты.

Поскольку дабл-стоп, по определению, не является одной нотой и поскольку аккорд, также по определению, состоит из как минимум трех нот, дабл-стопы находятся между двумя лагерями, словно своего рода двойные музыкальные агенты: иногда они маскируются под аккорды, а иногда демонстрируют свойства, характерные для одинарных нот. Именно поэтому дабл-стопы представляют собой чрезвычайно удобное техническое средство в арсенале ритм-гитариста. Однако благодаря их двойной природе, о чем мы уже говорили в главе 6, дабл-стопы можно с успехом применять и для исполнения партий соло-гитары.

А сейчас остановимся подробнее на использовании дабл-стопов в контексте исполнения аккомпанемента на ритм-гитаре. Состоящие из двух нот универсальные аккорды — это с технической точки зрения те же дабл-стопы, поскольку обе ноты, образующие универсальный аккорд, звучат одновременно. Однако концептуально гитаристы не считают универсальные аккорды дабл-стопами. В примере, показанном на рис. 7.13, использованы подлинные дабл-стопы, которые имеют звучание, близкое к звучанию универсальных аккордов. Обратите внимание, насколько проще осуществляется переход от одного дабл-стопа к другому, чем был бы переход между соответствующими универсальными аккордами при сохранении того же темпа. При этом звучание дабл-стопов сохраняет окраску, характерную для звучания универсальных аккордов.

Запись 35, 0:00

E5 G5 A5 Bb5 A5 G5 E5 G5 A5 Bb5 A5 G5

Рис. 7.13. Фигура, в которой создается эффект движения мелодии за счет использования дабл-стопов, звучащих подобно аккордам

Обратите внимание, насколько расширился диапазон вашего владения гитарой. Вы уже играете не только на басовых струнах, но постепенно осваиваете и средний регистр в открытой позиции.

На рис. 7.14 представлена последовательность, основанная на аккордах A, D и Em, но исполняемая в нисходящем порядке дабл-стопами, что создает красивый мелодический эффект. В данном случае дабл-стопы берутся не на соседних струнах, как это было в примере на рис. 7.11. Здесь между струнами, на которых берутся ноты каждого дабл-стопа, находится открытая ③ струна, поэтому вам нужно “щипать” ② и ④ струны средним пальцем правой руки или, если вам больше нравится техника пальцевой игры, средним либо указательным и большим пальцами.

Запись 35, 0:10

Triplet feel ($\text{♪} = \text{♪}^3 \text{♪}$)

A D/A A7 D/A A7 D/A A G/A

играть пальцами
струны не глушить

Т		2	3	5	3	5	3	2	0	
А		2	4	5	4	5	4	2	0	
В	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

Рис. 7.14. Фигура с использованием дабл-стопов, берущихся на несмежных струнах



Если вы, исполняя пример, показанный на рис. 7.14, случайно зацепите ③ струну, то наверняка обратите внимание, что ее звучание не так уж и диссонирует со звучанием остальных струн. Попробуйте поиграть, извлекая звук из ③ струны не случайно, а намеренно, например, ударяя медиатором по ④, ③ и ② струнам одновременно. Постоянно звучащая басовая нота (в данном случае нота ля, соответствующая открытой ⑤ струне) при изменяющихся остальных нотах риффа (в данном случае — дабл-стопы) называется *педальным тоном* (pedal tone) или просто *педалью* (pedal). Как правило, в качестве педали используется басовая нота, хотя иногда для этой цели используют ноты среднего диапазона.

Объединение однонотных риффов и аккордов

Если игра на соло-гитаре — это основательно изученная тема со своей ортодоксальной доктриной (иными словами, играть на соло-гитаре можно научиться, купив соответствующий учебник), то игра на ритм-гитаре представляет собой некую галактику без каких-либо правил. Никто не может сказать, какой должна быть реально хорошая партия ритм-гитары, но при этом кто угодно сможет отличить на слух хорошее звучание от плохого. Лучшие исполнители рок-музыки, играющие на ритм-гитаре, например такие, как Пит Тауншенд, играют в стилях, которые невозможно ни четко классифицировать, ни проанализировать. (Хотел бы я увидеть, как кто-нибудь попытается записать в нотах знаменитую “мельницу” Тауншенда.) Однако один секрет их успеха все же установить достаточно просто. Все они, играя на ритм-гитаре, не ограничиваются одними лишь аккордами, а вплетают в свою музыку немалую долю однонотных риффов.



Джими Хендрикс известен своими зажигательными сольными партиями и сценическим имиджем. Но он также виртуозно владел и техникой игры на ритм-гитаре. В целом ряде его композиций, таких как *Little Wing* и *The Wind Cries Mary*, Хендрикс играл аккордами, звучание которых представляет нечто среднее между стилями госпел, кантри и звучанием пианино. Немалую часть своих композиций Хендрикс исполнял и дабл-стопами.

На рис. 7.15 приведена последовательность в стиле хард-рок, в которой используются универсальные аккорды, аккорды в открытой позиции, а также однонотные риффы. Обратите внимание, как, начинаясь со статичных аккордов, музыка становится все более и более “заводной”.

Запись 36, 0:00

The musical score is written for guitar in E major (three sharps) and 4/4 time. It consists of three systems of music, each with a corresponding guitar tablature below it.

- System 1:** Features a progression of A5, G5, D/F#, and A5. The tablature shows double stops and single-note patterns.
- System 2:** Features a progression of G5, D/F#, A5, G5, and D/F#. The tablature includes triplets and single-note riffs.
- System 3:** Features A5. The tablature shows a single-note riff.

Рис. 7.15. Последовательность в стиле хард-рок, в которой используются и аккорды, и однонотные риффы



Волнистые вертикальные линии, изображенные рядом с аккордами во втором такте рис. 7.15, говорят о том, что брать эти аккорды нужно не резким, а плавным движением медиатора, чтобы звучание напоминало быстрое арпеджио. Поэкспериментируйте с этими аккордами, чтобы понять, насколько медленно вы можете провести медиатором по струнам, не сбиваясь с ритма.

Выбор собственного стиля

Не огорчайтесь, если поначалу вам не удастся добиться точно такого же звучания риффов, приведенных в этой главе, как в записях на прилагаемом к книге компакт-диске. Если вы берете правильные ноты и выдерживаете ритм — все остальное не столь важно. Со временем вы начнете вырабатывать свой, неповторимый стиль. Одна и та же соната Моцарта для фортепиано звучит по-разному в исполнении разных музыкантов. То же самое касается и ритм-гитары. Каждый гитарист будет исполнять один и тот же двенадцатитактный блюз, последовательность универсальных аккордов или состоящую из дабл-стопов фигуру по-своему. Но если гитарист уверен в том, что и как он играет, особенности его исполнения становятся неповторимым, индивидуальным стилем.

Самое главное, чего вы должны добиться, отрабатывая приведенные в этой главе и любые другие ритмические фигуры, — это “почувствовать” их. Естественное и уверенное исполнение партии ритм-гитары жизненно необходимо для звучания рок-композиции. Автор даже возьмет на себя смелость заявить, что это важнее, чем звучание сольной партии соло-гитары. Поэтому повторяйте все упражнения снова и снова, пока они не будут у вас “на кончиках пальцев”, растворившись в вашей личности. А когда вы добьетесь этого, просто расслабьтесь и играйте их так, словно вам это ничего не стоило.

Часть III

Идем дальше: настоящий рок-н-ролл



"Слушай, а ведь в натуре, на пяти струнах прикольней, чем на шести. Может, еще парочку снять? — Ты че, вообще съехал? На трех струнах — это чисто андерграунд, балалайка-рок называется, въезжаешь?"

Рок-н-рол

В этой части...

Вам не терпится стать королем рока? Ну что ж, берите свою гитару, сейчас мы будем потрясать мир. В главе 8 вы распрощаетесь с игрой в открытой позиции и пойдете вверх по грифу, чтобы открыть для себя подлинные сокровища техники игры рока. А для того, чтобы ваши слушатели лучше вас понимали, глава 9 покажет вам путь к техническим вершинам, овладение которыми поможет вам выработать собственный исполнительский стиль.



Игра в верхней части грифа

В этой главе...

- Освоение техники игры в верхней части грифа
- Изучение гамм, на которых строятся сольные партии
- Освоение техники игры в позициях
- Изменение позиций

Для того чтобы ваша гитара звучала, как гитара настоящего короля рок-н-ролла, а ваше имя засияло среди имен других героев рока, достигших заоблачных вершин, вам необходимо научиться играть в верхней части грифа. Мы уже слегка касались этой темы в главе 6, когда говорили о пентатонической гамме. Но теперь вы будете не только учиться играть в верхней части грифа — автор покажет вам, как научиться *мыслить* расположенными там нотами.

Для освоения техники игры в верхней части грифа требуется не только изучение некоторых новых технических приемов, но и овладение теоретическими сведениями. Причем следует учитывать, что гораздо проще запомнить, где и какую струну нажимать, чем понять (во всяком случае, поначалу), почему и зачем нужно это делать. Но не расстраивайтесь. Как сказано: “Дух бодр, плоть же немощна”. Если вы приложите достаточно усилий и будете настойчивы, очень скоро все разляжется “по полочкам” и ваши пальцы начнут повиноваться возникающим в голове идеям, тут же воплощая их в музыке.

Рок-музыканты играют в верхней части грифа часто, даже очень часто. Многие из них при этом играют очень высоко, оставляя далеко позади не только фолк-музыкантов, которые и мечтать о таком не смеют, но даже многих джазменов. Строго говоря, при исполнении популярных песен (те самые, которые играют “на трех аккордах”) в стилях фолк, кантри и им подобных, музыканты очень часто ограничиваются одной лишь открытой позицией. Ну иногда, конечно, могут позволить себе пару-тройку баррэ, чтобы показать, что они тоже кое-что умеют.

Однако в рок-музыке игра в верхней части грифа не прихоть, а жизненная необходимость, особенно если речь идет о соло-гитаре. Поднимаясь вверх по грифу, вы можете не только брать высокие и яркие ноты, но и играть мелодии, состоящие из одних и тех же нот, разными способами. Как вы уже знаете, аккорды баррэ (рассматриваются в главе 4) дают подобную возможность, когда вы, применяя одну и ту же аппликатуру в разных частях грифа, получаете разные аккорды. Если вы поняли, в чем преимущество аккордов баррэ, вам не составит труда понять, как следует играть в верхней части грифа. А уж о том, насколько приятно осознавать, что вы владеете техникой игры на всем грифе, уже и говорить не приходится.

За границей открытой позиции: поднимаемся вверх по грифу

Итак, мы покидаем спокойные воды гавани “Открытая позиция” и отправляемся в лежащие перед нами неизведанные просторы верхней части грифа! Пришло время расчехлить свой вращающийся табурет, подрезать все свисающие концы струн, сбросить лишние килограммы приземленного звучания и отправиться ввысь.

Освоение техники игры в верхней части грифа откроет для вас совершенно новый мир возможностей для исполнения рок-музыки. Если вы знаете только один способ взятия аккорда *ля мажор* или только один способ исполнения риффа в тональности *ля мажор*, то все, что вы играете, будет, скорее всего, однообразно и серо.

Но если в вашем распоряжении весь гриф, вы сможете сыграть аккорд *ля мажор* или сольный мотив несколькими различными способами. Вы хорошо знаете, какой из них лучше подойдет в той или иной ситуации, и поэтому наилучшим способом используете весь потенциал гитары.



Когда вы играли в открытой позиции, у вас не было особой нужды следить за тем, что делает левая рука во время исполнения аккордов и риффов. При игре в верхней части грифа ситуация меняется. Поэтому не упускайте из виду левую руку (если вы правша, конечно) и постоянно отслеживайте, на каком ладу она находится. В этом вам могут помочь точки или другие декоративные элементы, которые производители гитар наносят на лицевую или боковую сторону грифа. Эти обозначения будут вашими надежными маяками при путешествии вверх по грифу.

Вперед и выше

Лучшим способом начать движение вверх по грифу является разучивание упражнения, в котором не используется никакая новая или сверхсложная техника ни с точки зрения аккордов, ни с точки зрения мелодии. Автор просто покажет вам, как левая рука может двигаться вверх по грифу, и только. Поэтому мы начнем с аккордов в уже известных нам аппликатурах, которые вы можете перемещать вверх и вниз по грифу с использованием педали, в роли которой выступает открытая ④ струна (пояснение термина *педаль* приведено в главе 7).

На рис. 8.1 представлена ритмическая фигура, в которой задействована открытая ④ струна с аккордами в нескольких аппликатурах, перемещаемых вверх и вниз по грифу. Обратите внимание на то, что аккорды берутся в аппликатурах аккордов D, Dm, Dm7 и D7. Однако они не остаются на месте, как это было бы, если бы аккорды были построены на тонике *ре* (D) в открытой позиции, а перемещаются с лада на лад. Когда будете разучивать упражнение, внимательно следите за обозначениями номеров ладов, приведенными под аппликатурными сетками.



С одной стороны, удобнее называть рассмотренные в примере, приведенном на рис. 8.1, аккорды по названию соответствующих аккордов в открытой позиции: D, Dm, Dm7 и D7. Однако имейте в виду, что аккорды в этих аппликатурах вовсе не обязательно звучат, как соответствующие аккорды, поскольку они перенесены на несколько ладов вверх, или транспонированы. Когда вы перемещаете вверх по грифу аккорд в той или иной аппликатуре, он становится другим аккордом, построенным на другой тонике. Поэтому всегда следует различать аккорды в аппликатуре аккорда *ре мажор* и собственно аккорд *ре мажор* (D). Аккорд в аппликатуре D, взятый в VII позиции, на самом деле является аккордом *соль мажор* (G), поскольку он построен на тонике *соль* (G). Как мы уже говорили в главе 4, когда

обсуждали аккорды баррэ, один и тот же аккорд можно сыграть по-разному, поэтому аккорды чаще всего называют не по форме аппликатуры, а по *тонике*, на которой они образованы, и по их звучанию.

Запись 37, 0:00

Детальное описание рисунка: Рисунок содержит две музыкальные системы. Каждая система включает нотный стан в тональности D-мажор (два диэза) и ритм 4/4, а также диаграммы грифа для аккордов. Первая система: 1. Аккорд D7 (I лад) с нотами D4, E4, F#4, G4, A4, B4, D5. 2. Аккорд G/D (III лад) с нотами G3, A3, B3, D4, E4, F#4. 3. Аккорд F#m/D (V лад) с нотами D4, E4, F#4, G4, A4, B4. 4. Аккорд G/D (VII лад) с нотами G3, A3, B3, D4, E4, F#4. Вторая система: 1. Аккорд D (X лад) с нотами D4, E4, F#4, G4, A4, B4. 2. Аккорд A/D (V лад) с нотами A3, B3, C#4, D4, E4, F#4. 3. Аккорд G/D (VII лад) с нотами G3, A3, B3, D4, E4, F#4. 4. Аккорд Eb7/D (II лад) с нотами D4, E4, F#4, G4, A4, Bb4, D5. 5. Аккорд D (II лад) с нотами D4, E4, F#4, G4, A4, B4.

Рис. 8.1. Аккорды в характерных для открытой позиции аппликатурах, берущиеся в разных местах грифа

По пути поиграем дабл-стопами

Теперь переместимся на внутренние струны гитары и сыграем ритмическую фигуру, образованную дабл-стопами на смежных струнах. Приведенное на рис. 8.2 упражнение представляет собой фигуру в стиле хард-рок. Драматический эффект в ней создается за счет звучания дабл-стопов, берущихся на ③ и ④ струнах, усиленного педалью открытой ⑤ струны. Это упражнение поможет вам быстрее овладеть искусством игры на верхних ладах с одновременным отслеживанием движений левой руки глазами.



Поскольку в примере, представленном на рис. 8.2, используется “диалог” между звучанием открытой ⑤ струны и звучанием движущихся дабл-стопов, попробуйте увеличить степень их разделения, применив мьют ладонью (подробное описание техники мьюта ладонью приведено в главе 5) к открытой ⑤ струне, а к нотам, берущимся дабл-стопами, — акцентирование. Именно так звучит данный пример в записи на прилагаемом компакт-диске.

Теперь, когда вы уже немного прочувствовали, как можно играть, перемещаясь по грифу, вы наверняка поняли, что это не только усложнит вам жизнь, но и даст дополнительные возможности. В следующем разделе мы поговорим о технике исполнения сольных партий, которую можно применять в различных местах грифа. Овладев этой техникой, вы рано или поздно станете настоящим профессионалом.



Рис. 8.2. Движение дабл-стопами с педалью ⑤ струны

Исполнение сольных партий в позициях

Как вы уже знаете, при игре в позициях в звучании аккордов, мелодий или риффов не используются открытые струны. На первый взгляд это может показаться слишком суровым требованием, ограничивающим возможности гитариста. Но на самом деле в этой строгости кроется свобода от тирании открытой позиции. Избавившись от открытых струн, вы с легкостью сможете транспонировать мелодию в любую тональность. Однако для того, чтобы чувствовать себя комфортно при игре в позициях, вам придется приложить некоторые усилия.

Первое, что вам предстоит запомнить при обучении игре в верхней части грифа, — это то, что вы теперь уже не можете полагаться на своих старых и верных друзей, которые вам все время приходили на помощь. Нет, автор имеет в виду не ваших настоящих друзей, а открытые струны. Когда новичок начинает учиться играть на гитаре, открытые струны для него, как толковый пресс-секретарь для косноязычного политика: они своим рокотом могут скрыть даже самую грубую оплошность. Пока звучат открытые струны, ваши пальцы могут суетиться туда-сюда по струнам, пытаясь поскорее взять очередной аккорд.

Но при игре в верхней части грифа левая рука не может позволить себе расслабиться ни на миг. Стоит ослабить контроль, пусть даже на долю секунды, и звук тут же исчезнет. Поэтому вам нужно внимательно следить за тем, что происходит при звучании каждой ноты и в момент атаки, и в момент, когда поднимаете палец, чтобы переставить его на другую струну. И поскольку вы теперь не можете “спрятаться” за открытыми струнами, вам придется прилагать усилия для того, чтобы ноты звучали одна за другой без малейших сбоя. При игре в позициях это достигается с помощью такого технического приема, как легато.

Если говорят, что нота звучит *легато* (legato), это означает, что она звучит в течение всей своей длительности, плавно переходя в очередную ноту. Поскольку при игре в верхней части грифа у гитариста уже нет “звукового клея” в виде открытых струн, для исполнения легато он уже не может полагаться на естественное развитие событий, а должен прилагать к этому собственные усилия.



Когда вы будете играть в верхней части грифа, приучайтесь следить за тем, чтобы ноты звучали на протяжении всей своей длительности. Не позволяйте ноте заканчиваться до тех пор, пока не начнет звучать следующая нота. Часто выполнение этого требования сводится к простому удержанию пальца на струне с поднятием его в тот момент, когда должна начать звучать следующая, более низкая нота, заранее взятая другим пальцем на этой же струне. Возможна и обратная ситуация — в тот момент, когда должна начать звучать новая, более высокая нота, на струну, удерживаемую одним пальцем, опускается на один-два лада ниже другой палец. Автор называет такой вид легато “ленивым”, поскольку палец не поднимается или не опускается вплоть до того момента, когда это будет нужно. Иными словами, легато здесь получается практически без особых усилий. И, коль скоро вы узнали об этом методе исполнения легато, значит, вы можете попрактиковаться в его применении.

Научившись играть, не используя открытых струн, вы будете в очень большом выигрыше, поскольку любой музыкальный фрагмент, который вы можете исполнить на закрытых струнах, очень легко транспонируется в другие тональности.

Игра в позициях

Пока вы еще не начали, сгорая от нетерпения, терзать гриф, автор хотел бы рассказать о нескольких зонах, или позициях, чтобы тем самым обозначить определенные вехи в вашем путешествии вверх по грифу. Гитаристы поднимаются вверх по грифу не только потому, что ноты там звучат выше (хотя в некоторых случаях причина заключается именно в этом). Основная причина все же состоит в том, что играя в позициях, им легче получать доступ к большому количеству нот. Переход в определенную зону грифа, игра в которой больше соответствует той или иной тональности, называется *игрой в позициях*.

Определение позиций

Позиция определяется по номеру лада, на котором гитарист прижимает струны указательным пальцем. Иными словами, для того, чтобы играть в V позиции, необходимо переместить левую руку так, чтобы указательный палец находился над V ладом, будучи готовым прижать на этом ладу любую из шести струн. Если ваша рука при этом не напряжена, а суставы пальцев левой руки расположены в ряд вдоль грифа, параллельно ему, остальные пальцы (средний, безымянный и мизинец) должны совершенно естественным образом располагаться над VI, VII и VIII ладом, соответственно. На рис. 8.3 показана схема грифа с обозначением нот, которые соответствуют пентатонической гамме *до мажор* в V позиции.



Рис. 8.3. Ноты, которые можно взять в V позиции

Твердая позиция

Теперь, когда вы знаете, что значит играть в позициях, нужно ответить на следующий вопрос: что дает игра в позициях, помимо того, что позволяет получить доступ к нотам, недоступным в открытой позиции? Ответ состоит в том, что каждая из позиций лучше соответствует определенным тональностям, гаммам, фигурам или стилям, чем другие позиции. Ниже перечислены три основных критерия, которые определяют, какая позиция является лучшей для исполнения того или иного музыкального пассажа.



- ✓ **Тональность.** Основным фактором, определяющим позицию, в которой нужно играть конкретное музыкальное произведение, является *тональность* (key) этого произведения. Например, ноты, которые можно брать в V позиции (рис. 8.3 и 8.4), хорошо соответствуют тональностям *до мажор* и *фа мажор*. Если у вас имеется мелодический материал, записанный в тональностях *до мажор* или *фа мажор*, попробуйте сыграть его для начала в V позиции. Вероятность того, что в этой позиции ваши пальцы будут сами находить нужные ноты, очень велика. Кроме того, в V позиции также очень хорошо играть музыку, записанную в тональностях *ля минор* и *ре минор*, — они являются параллельными минорами тональностей *до мажор* и *фа мажор*, соответственно. В этом нет никакой ошибки, поскольку эти минорные тональности имеют такие же знаки альтерации, как и соответствующие им мажорные тональности. В таких случаях говорят, что они имеют ту же *квалификацию* (pitch class). Квалификацией пентатонических гамм *до мажор* и *ля минор* являются ноты *ля* (A), *до* (C), *ре* (D), *ми* (E) и *соль* (G). При этом порядок следования нот может меняться в зависимости от контекста. Например, в тональности *до мажор*, тоникой которой является нота *до* (C), ноты следуют в таком порядке: *до* (C), *ре* (D), *ми* (E), *соль* (G), *ля* (A). Если же рассмотреть тональность *ля минор*, тоникой которой является нота *ля* (A), порядок следования нот меняется: *ля* (A), *до* (C), *ре* (D), *ми* (E), *соль* (G). Однако после того, как вы начнете играть, порядок следования нот в гамме для вас уже не будет иметь принципиального значения. Гораздо важнее будет правильно комбинировать эти ноты (которые в обоих тональностях остаются одними и теми же). Жизнь была бы пресной и безвкусной, если бы все музыканты играли бы гаммами и в строгом соответствии с тональностью.
- ✓ **Гамма.** Гамму можно получить, исходя из тональности, но часто бывает так, что нужная вам гамма не будет образована из традиционной мажорной или минорной тональности. Например, блюзовая гамма — одна из самых часто используемых гамм в рок-музыке, но при этом она не соответствует ни одной мажорной или минорной тональности. Поэтому *до блюз* лучше играть в VIII позиции, а не в V.
- ✓ **Аккорд.** В некоторых случаях вас не будут интересовать ни гаммы, ни тональности, поскольку вы обнаружите какой-нибудь аккорд, звучание которого будет меняться в зависимости от того, как вы будете добавлять к нему дополнительные ноты, опуская пальцы на струны, или, наоборот, убирая их. Технический термин для обозначения этого приема — *аккордовый мув* (cord move). Часто при его использовании не происходит ни мелодического, ни ритмического движения, но в звучание аккомпанемента вносится дополнительная составляющая, украшающая его. Большинство аккордовых мувов было придумано только потому, что они соответствовали внутренним импульсам исполнителей.

Исполнение пентатонических гамм в позициях

Пожалуй, самым выдающимся изобретением, значительно упростившим жизнь соло-гитаристов, было изобретение пентатонической гаммы, которой мы уже слегка касались в главе 6. Ее построение и теоретическое обоснование до сих пор порождает бесчисленные дискуссии музыкальных теоретиков. Но рок-музыкантам это все малоинтересно — главное, что она хорошо звучит. Автор постарается показать вам так много способов использования пентатонической гаммы, сколько возможно. Поскольку мы уже рассмотрели в главе 6 несколько примеров использования пентатонической гаммы в V позиции, в этой главе мы сосредоточимся на том, как ее перенести в другие позиции и как при этом должна изменяться аппликатура. Самое интересное, что, перемещаясь в разные позиции, вы будете играть те же ноты в той же тональности!

Базовая позиция

Основной позицией для исполнения пентатонической гаммы является уже известная вам V позиция, базовая для пентатонических гамм *до мажор* и *ля минор*. Для того чтобы облегчить свою задачу, я буду в оставшейся части главы 8 говорить только о гамме *ля минор*. Но вы должны помнить о том, что практически все, что мы будем говорить о гамме *ля минор*, относится и к гамме *до мажор*. На рис. 8.4 показана пентатоническая гамма *ля минор* в V позиции. На рисунке, помимо табулатуры, приведена и схема расположения нот на грифе.

Левая рука: 1 4 1 3 1 3 1 3 1 4 1 4

Таблатура: 5 8 5 7 5 7 5 8 5 8

V лад

Рис. 8.4. Пентатоническая гамма *ля минор* в базовой (т.е. в V) позиции



Несмотря на то, что эту гамму нужно играть достаточно высоко на грифе, только две ее ноты (*ля* на V ладу и *до* на VIII ладу, обе на ① струне) нельзя взять в открытой позиции. Все остальные ноты можно найти в других местах в открытой позиции. Например, ноту *соль*, которая при игре в V позиции берется на VIII ладу на ② струне, можно взять в открытой позиции на III ладу на ① струне. Поэтому, разучивая гамму в V позиции, помните, что вы можете сыграть почти все ее ноты и в открытой позиции.

Теперь мы сделаем следующий шаг и попробуем сыграть эту же гамму несколькими другими способами в других позициях, начиная от других нот. В музыке это называется *обращением* (inversion). Обращением чего-либо (гаммы или аккорда) является изменение порядка следования одних и тех же элементов.

Взбираемся выше от базовой позиции

Оставив позади базовую позицию, вы, похоже, нисколько не устали и готовы двигаться дальше. Ну что ж, прекрасно! Для того чтобы расширить ваш исполнительский диапазон, мы разучим пентатоническую гамму в позиции, которая находится несколько выше базовой. На рис. 8.5 представлена схема пентатонической гаммы *ля минор* в VII позиции.

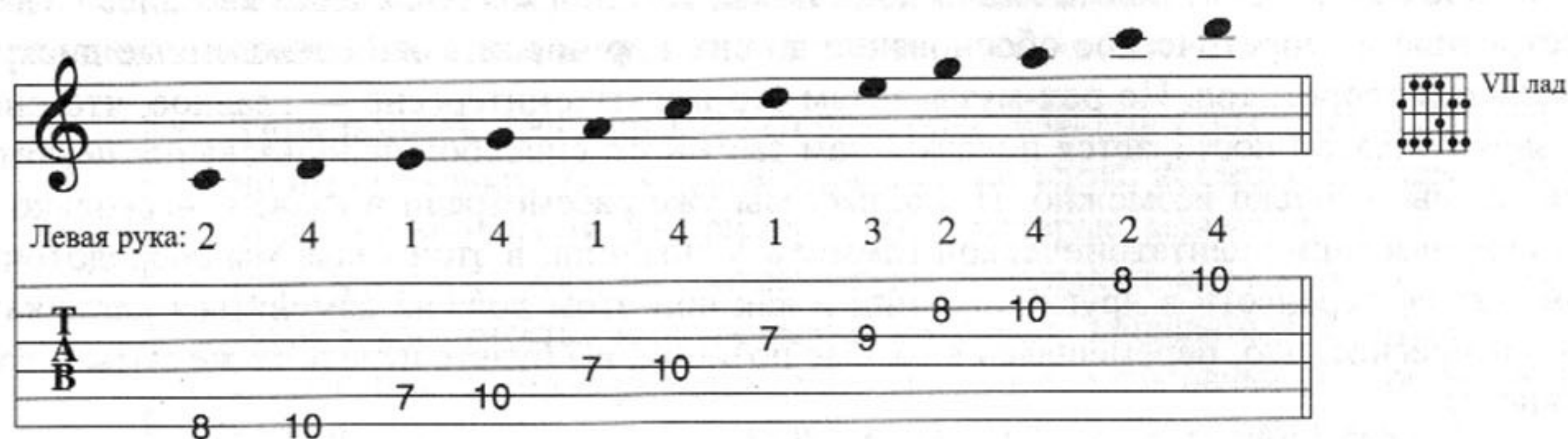


Рис. 8.5. Ноты пентатонической гаммы *ля минор* в VII позиции



Эти ноты являются практически теми же самыми (за исключением самой высокой — ноты *ре*, берущейся на IX ладу ① струны), что и ноты в V позиции.

Опускаемся вниз от базовой позиции

Чтобы в жизни все было сбалансировано, давайте рассмотрим, как можно сыграть все ту же пентатоническую гамму в позиции, находящейся ниже базовой. На рис. 8.6 приведена такая гамма во II позиции. В этой гамме присутствует одна нота, которой не было в гамме в базовой позиции, а именно нота *соль*, которую нужно брать на III ладу ⑥ струны.

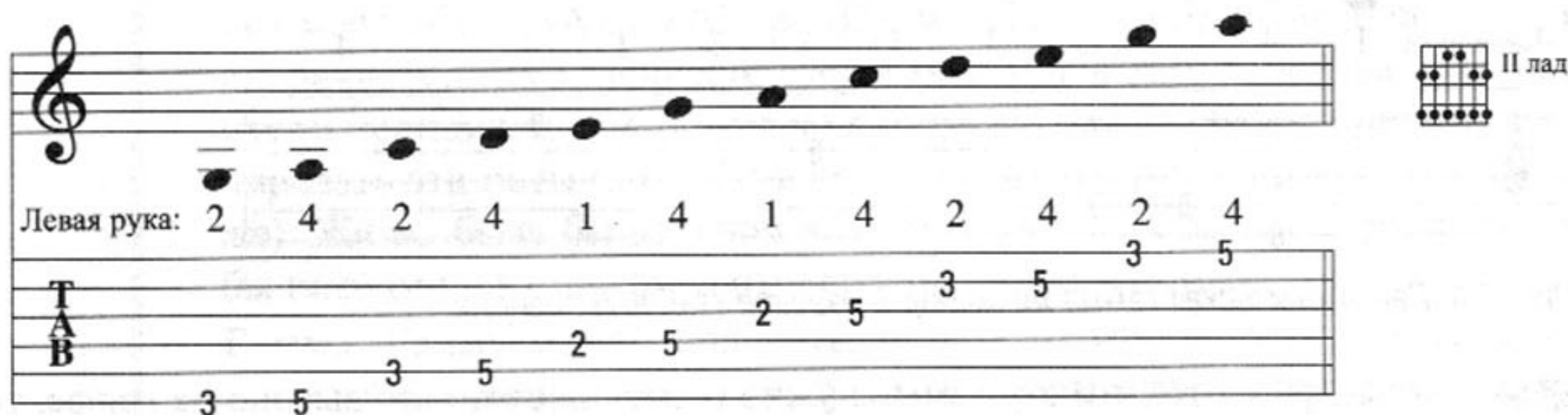


Рис. 8.6. Ноты пентатонической гаммы *ля минор* во II позиции, находящейся ниже базовой

Давайте на минутку остановимся и подумаем, каких результатов мы достигли. Теперь вы умеете играть одну и ту же гамму, а именно пентатоническую гамму *ля минор*, в трех разных позициях: во II, в V (мы называли ее базовой) и в VII. Если все ноты этой гаммы во всех трех позициях нанести на гриф, мы получим картину подобную той, которая приведена на рис. 8.7. В верхней части рисунка расположение нот соответствует трем разным позициям (как легко заметить, многие ноты разных позиций пересекаются). Ноты каждой позиции обозначены своим символом (треугольниками, кружками и квадратами). В нижней части рисунка все ноты этой гаммы во всех трех позициях обозначены кружками (дублирующие ноты показаны в виде одинарных).

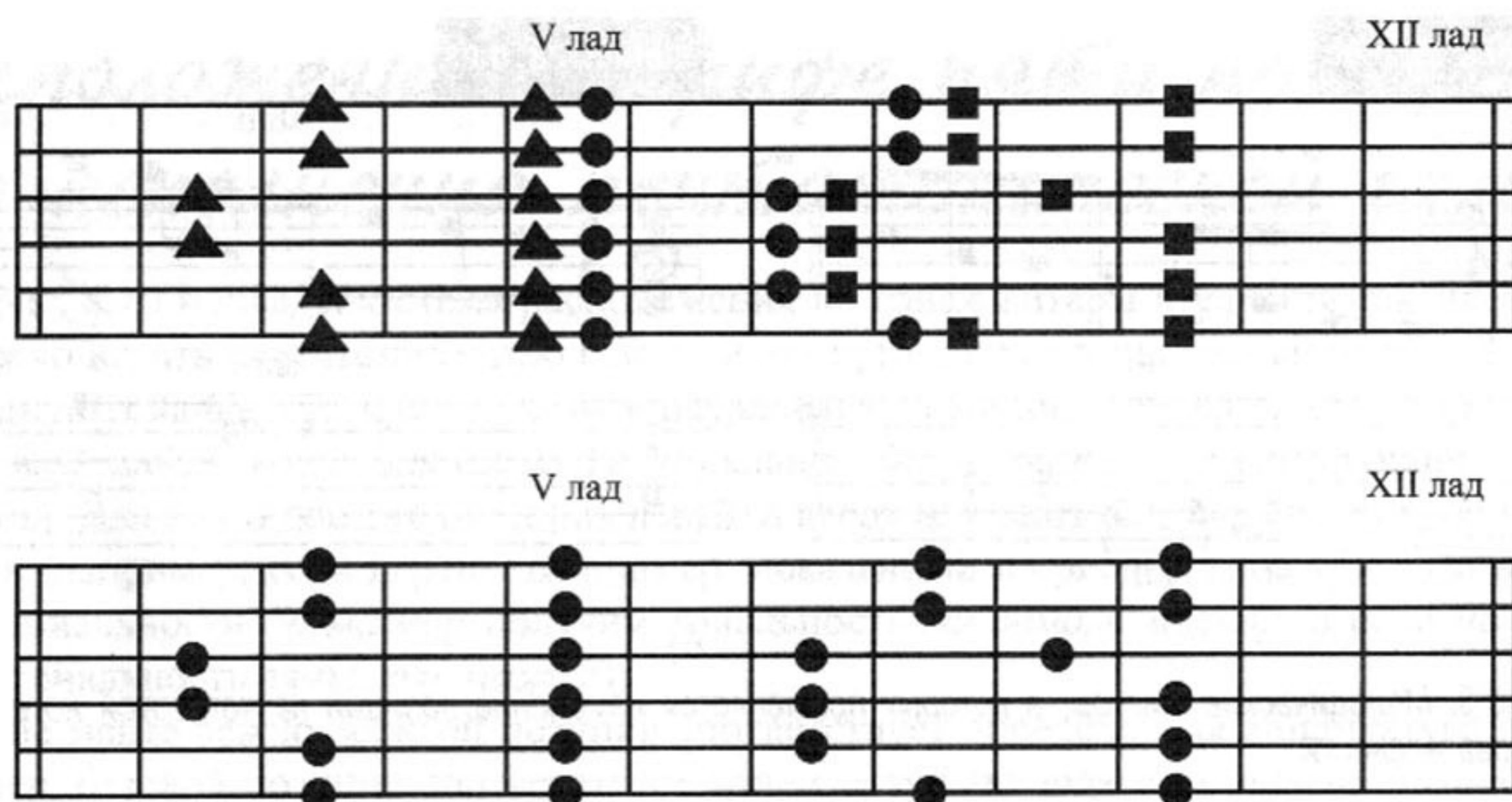


Рис. 8.7. Три формы пентатонической гаммы, представленные в виде пересекающихся наборов нот (вверху) и в виде единого набора нот (внизу)

Обратите внимание на то, как перекрываются все три набора нот: “нижние” ноты в V позиции являются “верхними” нотами во II позиции, а “верхние” ноты в V позиции являются “нижними” нотами в VII позиции. Как верно подметил один умный человек: “Что для одного потолок, то для другого пол”.

Переходы между позициями

Итак, мы рассмотрели, как можно сыграть одну и ту же пентатоническую гамму в трех разных позициях. Теперь пришло время связать три схемы воедино, научившись переходить между ними. Освоив технику выполнения таких переходов, вы сможете бороздить неизведанные воды верхней части грифа, путешествуя не только по широте (поперек грифа), но и по долготе (вниз и вверх по грифу). Улавливаете?

Изменение позиции

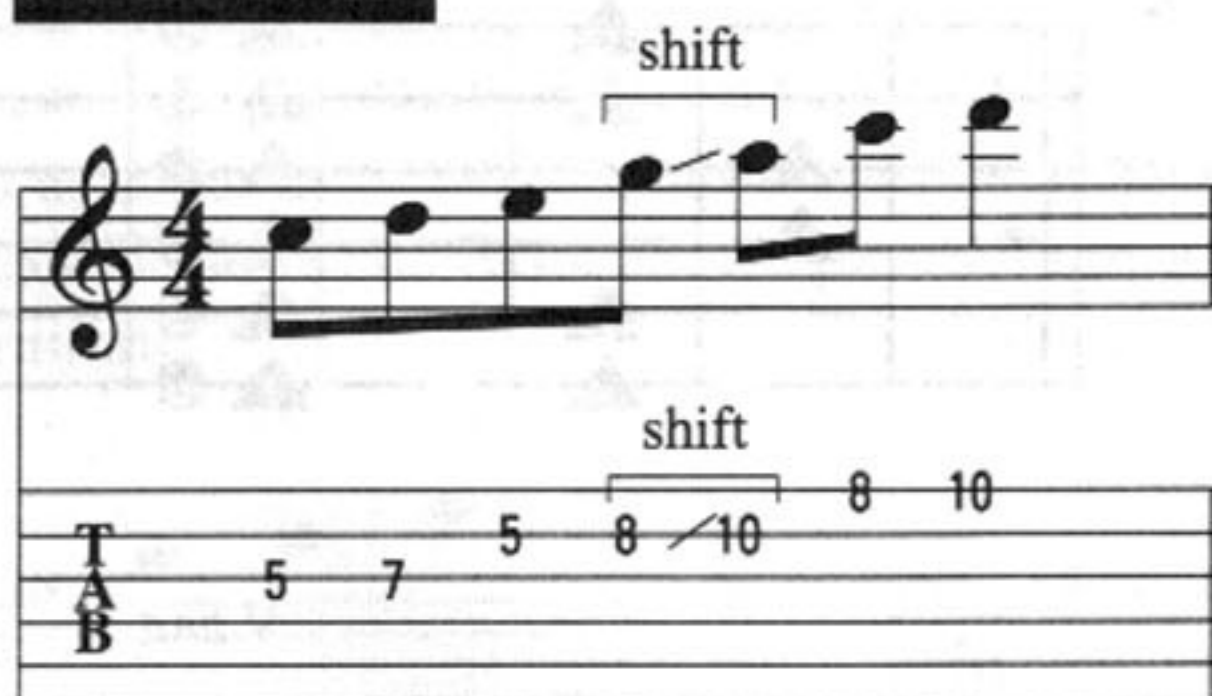
На рис. 8.8 приведено два простых мелодических фрагмента, первый из которых начинается во II позиции и заканчивается в V, а второй начинается в V позиции и заканчивается в VII. И в том, и в другом случае необходимо использовать *изменение позиции* (shift). Для изменения позиции в нужный момент следует скользнуть пальцем левой руки с одного лада на другой, находящийся выше или ниже на той же струне. На рис. 8.8(a) изменение позиции применяется для перехода с V лада на VII лад 3-м пальцем левой руки, когда он находится на ⑤ струне. При этом вся левая рука перемещается со II позиции в V. На рис. 8.8(б) изменение позиции осуществляется 4-м пальцем левой руки.



Иногда палец, которым осуществляется изменение позиции, после перехода в другую позицию оказывается не на том ладу, который он должен занимать. Однако в подавляющем большинстве случаев это не вызывает никаких затруднений для взятия следующей ноты, после которой вы сможете скорректировать положение пальца, разместив его на нужном ладу.



а)



б)

Рис. 8.8. Мелодические фигуры, в которых применяется изменение позиции на четвертой ноте последовательности

Слайд, рич и джамп



Слайд (slide), т.е. скольжение пальцем по струне с одного лада на другой, о котором вы только что узнали, — это один из двух способов изменения позиции во время игры. Второй способ называется **рич** (reach). При выполнении рича вверх или вниз по грифу вы, не меняя исходной позиции, растягиваете пальцы так, чтобы они могли взять ноты за пределами исходной позиции. К тому же для того, чтобы взять одну-две ноты за пределами позиции, вы всегда можете применить **джамп** (jump), при котором все пальцы левой руки поднимаются и левая рука на короткое время переносится в другую позицию, а затем, после взятия нужных нот, возвращается в исходную позицию (т.е. левая рука словно “выпрыгивает” из исходной позиции для того, чтобы взять несколько нот). Вы можете выбрать тот способ, который вам больше нравится.

По широте или по долготе

На рис. 8.9 приведен пример восходящей мелодии, который позволяет проиллюстрировать различие в способах игры “по широте”, т.е. поперек грифа, и “по долготе”, т.е. вдоль грифа. Первая последовательность исполняется при неизменной позиции, т.е. левая рука движется поперек грифа. При исполнении второй последовательности позиция изменяется дважды, т.е. левая рука движется вдоль грифа. Если вы будете выдерживать темп, играя обе последовательности, в соответствии с тем темпом, в котором они исполняются в записи на компакт-диске, вы услышите, как меняется окраска одних и тех же нот, когда они берутся в разных частях грифа.



Рис. 8.9. Восходящая мелодическая фигура, исполняемая двумя разными способами: поперек грифа (без изменения позиции) и вдоль грифа (в трех разных позициях)

Расположение на грифе пяти позиций для исполнения пентатонической гаммы

На рис. 8.10 приведена схема расположения на грифе гитары всех пяти позиций, в которых можно играть пентатоническую гамму. Хотя пример, представленный на рис. 8.11, написан в одной тональности с переходом в параллельный минор, однако схема на рис. 8.10 позволит вам найти ноты для всех 12 тональностей, а также соответствующих миноров (мажоров). Для этого достаточно лишь перейти вверх или вниз по грифу на нужное количество ладов (например, если перенести пример, показанный на рис. 8.11, на три лада вверх, мы вместо тональности *до мажор* получим тональность *ми-бемоль мажор*, а если на три лада вниз — тональность *ля-бемоль мажор*).

Что не менее важно, каждой позиции соответствует определенная аппликатура аккордов. Например, базовой позиции соответствует аппликатура аккорда *соль мажор* (G) в открытой позиции. Для того чтобы сыграть гамму во II позиции, необходимо использовать аппликатуру аккорда *ля мажор* (A) в открытой позиции. Если же вы перейдете в VII позицию, вам понадобится аппликатура аккорда *ми мажор* (E) в открытой позиции. Соответствующие аппликатурные сетки также приведены на рис. 8.10 рядом с схемами размещения нот гаммы в каждой позиции.

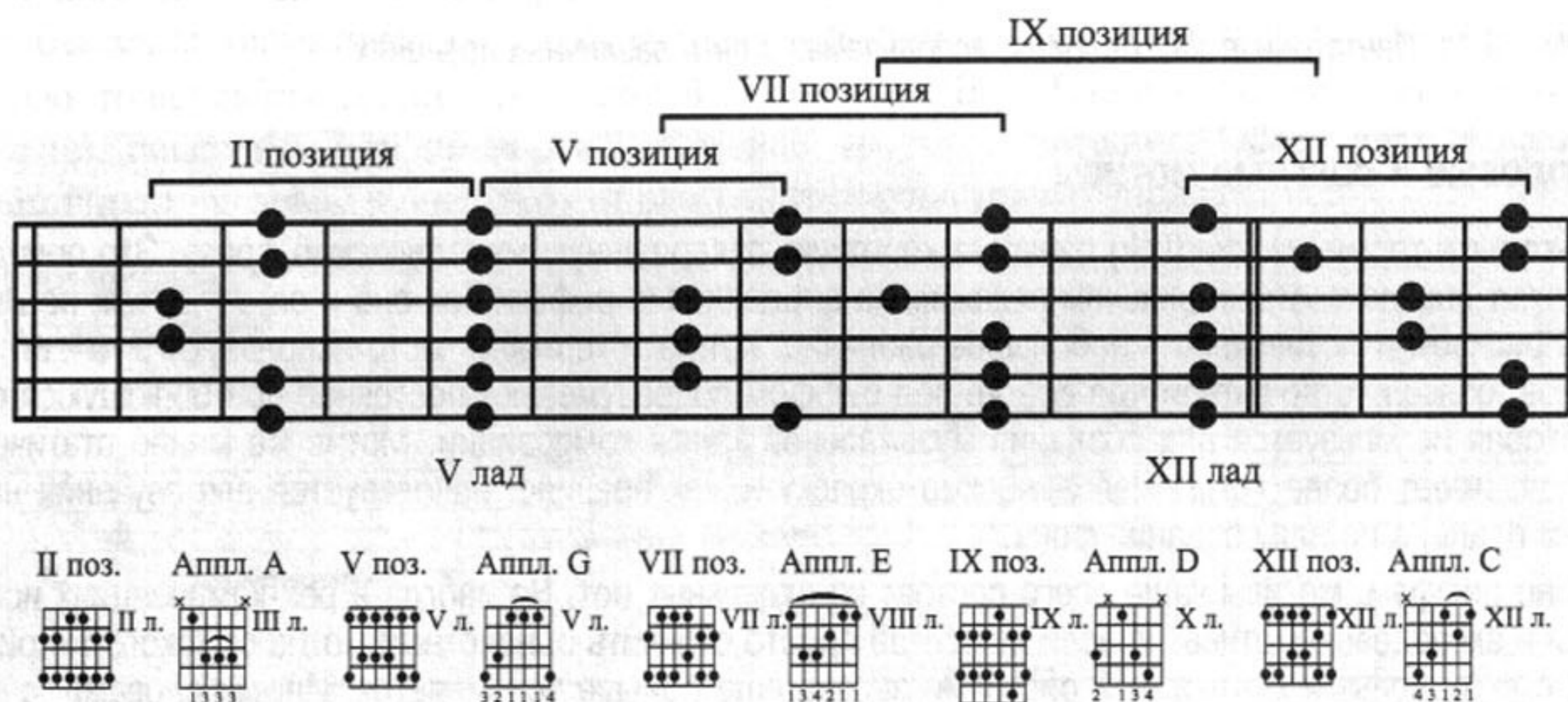


Рис. 8.10. Пять позиций, в которых можно исполнять пентатоническую гамму *до мажор/ля минор*, с соответствующими аппликатурными сетками и схемами расположения нот

Вы, наверное, уже почувствовали, что все эти лады на грифе гитары становятся для вас менее загадочными. Всего одна гамма, а сколько позиций она занимает на грифе гитары! И это только одна гамма, в одной тональности и состоящая только из пяти нот! Автор надеется, что эта схема поможет вам быстрее запомнить расположение нот на грифе гитары.

Теперь, когда вы уже более-менее хорошо ориентируетесь в расположении нот пентатонической гаммы, попробуйте сыграть пример, представленный на рис. 8.11. В этом примере одна и та же мелодия, базирующаяся на пентатонической гамме, исполняется в пяти различных позициях. Паузы, отделяющие один фрагмент мелодии от другого, помогут вам, не сбиваясь с ритма, переходить от одной позиции к другой.

С

II позиция V позиция

VII позиция IX позиция XII позиция

Рис. 8.11. Пентатоническая мелодия, исполняемая в пяти различных позициях

Аккордовые и сольные мотивы

В рок-музыке термин *мотив* (lick) означает короткую, завершенную мелодическую фразу. Это определение может вам показаться слишком похожим на определение риффа. Так оно и есть, но, тем не менее, между риффом и мотивом есть небольшое различие. Хотя эти термины часто используют в качестве синонимов, большинство гитаристов все же под риффом подразумевают постоянно повторяющуюся фигуру, которая используется для создания музыкальной канвы композиции. Мотив же менее статичен по природе, имеет более яркую мелодическую окраску и, как правило, используется для звучания на переднем плане, а не для создания фона.

Подобно риффам, мотивы чаще всего состоят из отдельных нот. Но иногда в рок-композициях используются и аккордовые мотивы. И если не всегда просто отличить однонотный мотив от такого же риффа, то уж с аккордовыми мотивами и риффами задача еще больше усложняется. Иными словами, считать последовательность аккордов риффом или мотивом — это в большинстве случаев дело вкуса. Это все равно, что спорить о вкусе хорошей и плохой текиллы: сложность задачи состоит в том, что многие знатоки текиллы считают наилучшим тот вкус, когда о вкусе (в понимании тех, кто не является знатоком текиллы, т.е. большинства нормальных людей) говорить вообще не приходится.

Тем не менее, взяв на себя смелость хоть как-то классифицировать мотивы и риффы, автор может заявить о том, что, по его мнению, лучшими аккордовыми мотивами за всю историю рок-музыки являются мотивы таких композиций, как *Listen to the Music* и *Long Train Running* группы Doobie Brothers, *Hey Joe* и *The Wind Cries Mary* Джими Хендрикса и *Stairway to Heaven* Led Zeppelin (как раз перед словами "Ohh, and it makes me wonder").



Примерно посередине композиции *Let It Be* группы Beatles соло-гитарист Джордж Харрисон исполняет потрясающее соло, построенное целиком на пентатонической гамме *до мажор*. При этом он настолько искусно несколько раз меняет позиции, что складывается впечатление, будто он заблаговременно прочитал книгу *Рок-гитара "для чайников"* (причем, как вы понимаете, *весьма и весьма* заблаговременно).

Исполнение мотивов в разных позициях

Самое замечательное в игре в верхней части грифа заключается в том, что вы можете здесь менять позицию так часто, как захотите. А возможность изменения позиции — это очень “круто”. И дело не только в том, что вы можете не бегать пальцами туда-сюда по грифу, а просто переместить руку на другой лад. Самое главное — как “круто” это выглядит на экране телевизора! Небрежное движение рукой — и стадион взрывается от восторга!..

Ну что ж, теперь, когда вы научились играть пентатоническую гамму в разных позициях, изменяя по мере необходимости текущую позицию, настало время попробовать поиграть реальные мотивы. В этих мотивах будут использоваться не только ноты пентатонической гаммы, как это было в предыдущих упражнениях. Мы пойдем дальше и автор покажет вам несколько хроматических (т.е. выходящих за рамки основной тональности) вкраплений. Так и должно быть, ведь мы собираемся играть реальную музыку!

Плынем по волнам мотива

Как это частенько бывает в реальной жизни, мотив может увлечь вас из одного места и перенести в другое, причем результат подчас бывает совершенно неожиданным. На рис. 8.12 приведен пример такого мотива, который начинается в V позиции, затем быстро перескакивает в VII, а заканчивается в VIII позиции, причем в блюзовом звучании. Это звучание обеспечивается за счет добавления хроматической ноты, которая в данном случае представлена уменьшенной 5-й ступенью тональности ля минор — нотой ми-бемоль (E \flat). Такие ноты называют *блюзовыми* (blue note), поскольку они приносят блюзовое, грустное звучание. Обозначенная на нотном стане аппликатура левой руки поможет вам быстрее освоить это упражнение.

Запись 40, 0:00

Am

Т
А
В

7 5 7 9 8 9 8 10 8 11 10 8 10 8

Рис. 8.12. Короткий блюзовый мотив начинается в V позиции и заканчивается в VII позиции



Добавлением ноты ми-бемоль (E \flat) в пентатоническую гамму ля минор образуется так называемая *блюзовая гамма* (blue scale). Если такая гамма построена на тонике ля, в нее входят ноты ля (A), до (C), ре (D), ми-бемоль (E \flat), ми (E) и соль (G). Числовая формула (“интервальный рецепт”, если хотите) блюзовой гаммы имеет вид: 1, $\flat 3$, 4, $\flat 5$, 5, $\flat 7$. Следует заметить, что уменьшенную пятую ступень ($\flat 5$) можно заменить ее гармоническим эквивалентом — увеличенной четвертой ступенью ($\sharp 4$). Если эту формулу применить к гамме до мажор, состоящей, как известно, из нот до (C), ре (D), ми (E), фа (F), соль (G), ля (A), си (B), мы получим гамму до блюз следующего вида: до (C), ми-бемоль (E \flat), фа (F), соль-бемоль (G \flat), соль (G), си-бемоль (B \flat).

Конечно, ничто не мешает вам начать сверху, а закончить внизу (то, что плохо в солидном бизнесе, в рок-музыке — в норме вещей). На рис. 8.13 представлен мотив, который начинается в V позиции, а затем неожиданно скатывается во II позицию (наверное, сказывается действие гравитации).

Запись 40, 0:09



Рис. 8.13. Мотив, спускающийся во II позицию до “самого дна”

Из бездны ввысь

Для того чтобы как следует поднатореть в изменении позиции, попробуйте разучить упражнение, представленное на рис. 8.14. В этом упражнении мотив начинается во II позиции, поднимается до V, затем до VII, разгоняется в IX и, наконец, стремительно “выходит на орбиту” в XII позиции, заканчиваясь нотой *ми* на XII ладу ① струны. Таким образом, вы в буквальном смысле слова переходите “на повышенные тона” (правда, в таких ситуациях часто бывает не до шуток).

Запись 40, 0:18

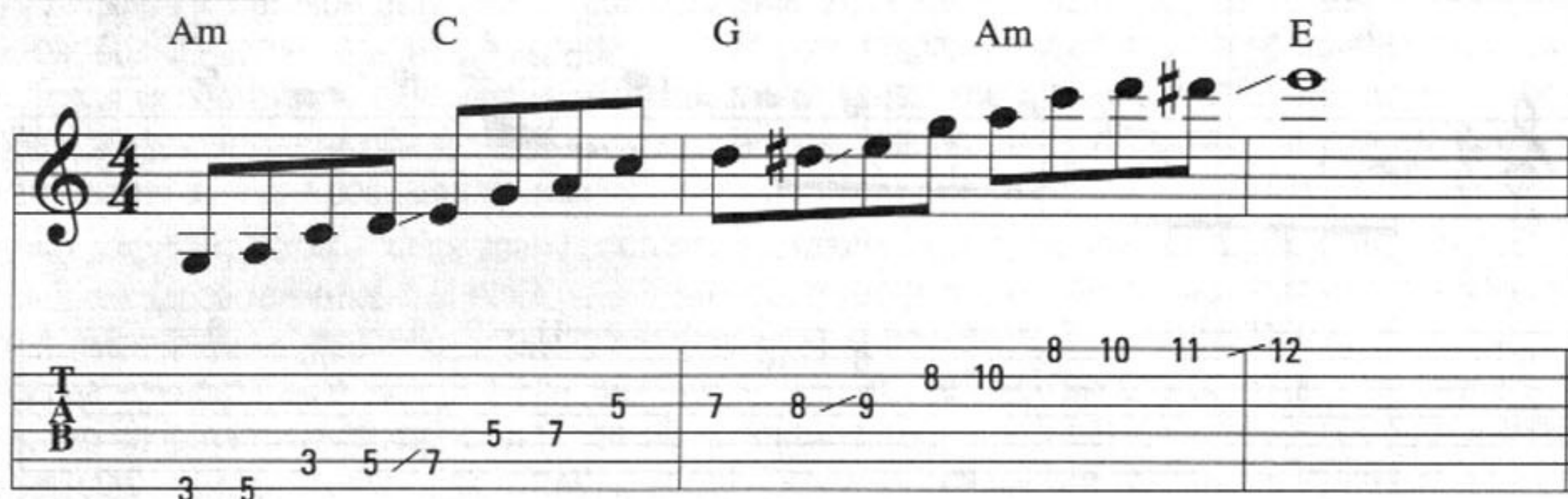


Рис. 8.14. Восходящий мотив, в исполнении которого трижды меняется позиция

Следует заметить, что хотя вы разобрали несколько позиций, освоили различные способы изменения позиции, а также изучили пять разных вариантов исполнения пентатонической гаммы, мы по-прежнему не выходили за рамки одной и той же тональности *до мажор/ля минор*.

Методика выбора позиции

После того как вы хорошо освоили технику игры в разных местах грифа и разобрались с пентатонической гаммой *ля минор*, научившись играть ее в различных позициях, пришла пора перейти к разучиванию пентатонических гамм в других тональностях. Но для этого вам нужно сначала узнать, где размещаются ноты, соответствующие этим тональностям, на грифе.

Связь тональности с позицией

Некоторые тональности больше соответствуют определенной позиции, чем остальные. Поэтому мы начнем с рассмотрения таких базовых позиций для трех часто используемых тональностей. Уместно напомнить, что любая пентатоническая гамма соответствует двум параллельным тональностям: мажору и соответствующему ему минору (или минору и соответствующему ему мажору, в зависимости от того, какое у вас сейчас настроение).

Позиции тоналности соль мажор

Базовыми позициями для тональности *соль мажор* являются открытая и XII позиции. Но поскольку обе эти позиции находятся в крайних точках грифа (а открытая позиция, кроме того, противоречит задаче, поставленной в этом разделе), вы можете попробовать исполнять музыку, имеющую тональность *соль мажор*, в VII позиции. На рис. 8.15 представлен рифф, исполняемый в VII позиции в соответствии с пентатонической гаммой *соль мажор* (правда, с использованием одной хроматической ноты *ля-бемоль* в первом такте), а также его табулатура.

Запись 41, 0:00

Triplet feel ($\text{♪} = \overset{\sim}{\text{♪}}^3 \overset{\sim}{\text{♪}}$)

G D7 G

T
A
B

10 7 8 9 7 9 7 8 8 10 9 8

Рис. 8.15. Рифф в VII позиции, соответствующий пентатонической гамме **соль мажор**

Позиции тональности фа мажор

Тональность *фа мажор* очень часто используется для исполнения блюзов, особенно если в группе присутствуют духовые инструменты. На рис. 8.16 представлен блюзовый рифф в тональности *фа мажор* с добавлением уменьшенной 3-й ступени — ноты *ля-бемоль*. Этот рифф лучше всего исполнять в VII позиции, которой соответствует пентатоническая гамма *фа мажор*. Обратите внимание на то, что поскольку нота *фа* (F) отстоит от ноты *соль* (G) на один тон (два лада), пять позиций пентатонической гаммы *фа мажор* совпадают с аналогичными позициями гаммы *соль мажор*, смещенными на два лада вниз.



Обратите внимание, что хотя мотив исполняется в VII позиции, он имеет тональность *фа мажор*, а не *соль мажор*. Именно поэтому размещение нот на грифе в этом случае отличается от размещения нот при исполнении в VII позиции музыки, имеющей тональность *соль мажор* или *ми минор*.

Triplet feel ($\text{♪} = \text{♩}^3$)

Рис. 8.16. Мотив в VII позиции, соответствующий пентатонической гамме **фа мажор**, с добавлением уменьшенной 3-й ступени

Позиции тональности **фа минор**

Позиция, соответствующая тональности **фа минор** (и ее параллельному мажору **ля-бемоль мажор**), находится на большую терцию (четыре лада) ниже позиции нашей любимой тональности **ля минор**. Поэтому для того, чтобы получить **фа минор**, достаточно сместить вниз по грифу на четыре лада все ноты, соответствующие тональности **ля минор**, перейдя таким образом из V позиции в I. Все остальные позиции, характерные для пентатонической гаммы **ля минор**, также смещаются вниз на четыре лада (II позиция при этом, “прокрутившись” через XII лад, становится X позицией). На рис. 8.17 представлен басовый рифф, который позволяет использовать преимущества низкой позиции (точнее, самой низкой позиции, в которой не используются открытые струны).

Fm

Рис. 8.17. Басовый рифф в I позиции, соответствующий пентатонической гамме **фа минор**

Соответствие позиций тональностям

Одним из самых больших преимуществ гитары перед другими инструментами является то, что после того, как вы освоили технику игры в позициях, вы можете перенести любой музыкальный фрагмент из одной тональности в другую, практически не прилагая никаких усилий. В отличие от пианистов, флейтистов или тромбонистов, которые для транспонирования должны помнить о знаках альтерации тональностей, а также подбирать другие аппликатуры, чтобы сыграть ту же самую музыкальную фразу в другой тональности, гитаристам достаточно лишь сделать легкое движение левой рукой вверх или вниз по грифу. И самое замечательное, что все движения пальцев левой руки остаются теми же самыми, независимо от того, на каком ладу вы играете!

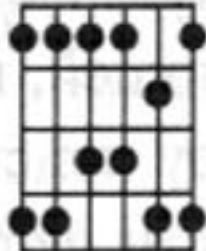
Этот эффект можно сравнить с тем, если бы вы, захотев изучить иностранный язык, не стали бы заучивать новые слова, а просто повысили или понизили голос. Говорим громче — французский, тише — китайский. Здорово было бы, правда? Но то, что для лингвистов —

сказка, для гитаристов — самое заурядное дело (автор, конечно же, имеет в виду транспонирование, а не китайский язык).

Для того чтобы понять, какая позиция соответствует какой тональности, обратитесь к табл. 8.1. Эта таблица, конечно же, не является ни исчерпывающей, ни всеобъемлющей. Она просто играет роль небольшой подсказки, оставляя за вами свободу действий и экспериментов: для того чтобы узнать, где лучше всего играть, скажем, в тональности *ля-бемоль мажор*, вы, воспользовавшись этой таблицей, быстро перейдете в I позицию. Все остальное — дело вашей настойчивости и любознательности.

Таблица 8.1. Соответствие мажорных и минорных тональностей аппликатурам пентатонических гамм и позициям на грифе гитары

Тональность	Аппликатура пентатонической гаммы	Номер лада
Ля (А) мажор/фа-диез (F#) минор		II
Си-бемоль (Bb) мажор/соль (G) минор		III
Си (В) мажор/соль-диез (G#) минор		IV
До (С) мажор/ля (А) минор		V
Ре-бемоль (Db) мажор/си-бемоль (Bb) минор		VI
Ре (D) мажор/си (В) минор		VII
Ми-бемоль (Eb) мажор/до (С) минор		VIII
Ми (Е) мажор/до-диез (C#) минор		IX
Фа (F) мажор/ре (D) минор		V
Соль-бемоль (Gb) мажор/ми-бемоль (Eb) минор		VI
Соль (G) мажор/ми (Е) минор		VII

Тональность	Аппликатура пентатонической гаммы	Номер лада
Ля-бемоль (A \flat) мажор/фа (F) минор		1

Переход от теории к практике

С технической точки зрения, освоение пентатонической гаммы во всех пяти позициях — это более 90% успеха. Однако последние 10% преодолеть бывает сложнее, чем все, что было до сих пор, поскольку теперь перед вами трудности скорее психологического, чем технического характера. Вам нужно научиться правильно применять на практике усвоенные теоретические сведения: быстро находить нужную тональность и выбирать ту аппликатуру пентатонической гаммы, которая лучше соответствует той музыке, которую вы намереваетесь играть. Ниже приведены некоторые советы, призванные помочь быстрее связать воедино ваши теоретические знания с практическим контролем над грифом. Кроме того, они помогут вам лучше ознакомиться с различными характеристиками каждой из пяти позиций пентатонической гаммы.

- ✓ **Поиграйте одну и ту же музыку в различных тональностях, транспонируя ее “на ходу”.** Не придерживайтесь одних лишь тональностей *ля минор* и *до мажор*. Например, попробуйте играть вместе с музыкантами, записи которых транслируют по радио (они часто используют весьма необычные, с точки зрения гитариста, тональности).
- ✓ **Играйте аккорды, из которых состоит аккомпанемент, с помощью техники арпеджио.** Как вы уже убедились из примера, приведенного на рис. 8.10, всем нотам пентатонической гаммы соответствуют определенные аппликатуры аккордов. Попробуйте сыграть ноты аккордов, образующих какие-либо последовательности, арпеджио. Это прекрасный метод, во-первых, для того, чтобы оживить аккомпанемент, а во-вторых, чтобы вы научились мыслить нотами, из которых образуются аккорды, а не простыми схемами аккордов.
- ✓ **Поиграйте одну и ту же музыку в различных позициях.** Одно дело — играть одну и ту же музыку в различных тональностях и совсем другое — играть ее же, но в различных позициях. При этом не забывайте следить не только за тем, чтобы менялась позиция, но и за тем, чтобы оставалась неизменной исходная тональность.

Поскольку все мы люди, мы все стремимся ходить проторенной дорогой и избегать неизведанного. В отношении к пентатонической гамме это означает, что мы стремимся играть в базовой позиции (ну, может иногда “забредая” на одну позицию вверх или вниз). Тем не менее, старайтесь уделять одинаковое внимание всем позициям, чтобы для вас не было проблемой, играя восходящую или нисходящую мелодию, подняться до самого верха грифа или опуститься до открытой позиции. Вы должны управлять позицией, а не позиция — вами.

Когда вы начнете свободно оперировать тональностями, позициями и аппликатурами, гриф гитары станет для вас не загадочным туманным океаном, а изученной, как свои пять пальцев, теплой и гостеприимной гаванью. И лишь только ветер вдохновения наполнит ваши паруса, вы тут же сможете поднять якорь и отправиться вперед, к еще неизведанным далям.



Декоративные элементы, нанесенные на лады грифа, предназначены не только для его украшения. Их главное назначение состоит в том, чтобы облегчить вам задачу быстрого определения номеров ладов на грифе. Не забывайте использовать эту подсказку!

Оживим исполнение: когда поет гитара

В этой главе...

- Исполнение хаммеров и пуллов
- Добавление экспрессии с помощью слайдов и бэндов
- Применение вибрато
- Использование артикуляции

Экспрессивная, выразительная игра на гитаре, в которой выражаются чувства, эмоции и индивидуальность исполнителя, — это нечто большее, чем правильное звучание нот и соблюдение ритма. Именно в таком исполнении и чувствуется индивидуальный *стиль* гитариста (или, увы, отсутствие такового). В мире рок-гитары техническое обеспечение экспрессивного исполнительского стиля состоит в использовании различных методов *артикуляции*, или, проще выражаясь, различных приемов, изменяющих окраску звучания нот. Хаммеры, пуллы, слайды и бэнды — все это средства артикуляции, позволяющие придавать звучанию рок-гитары характеристики, близкие к вокальным.

Помимо изменения стиля атаки, добавить экспрессию к уже звучащей ноте можно также с помощью *вибрато*. Кроме того, можно применять и уже знакомый вам мьют, изменяя форму так называемого *конверта* (начала сигнала, его основной части и спада) каждой ноты, придавая им глухое, сдавленное звучание.

Применение различных способов артикуляции определяется тем, как вы берете ноты и извлекаете звук. Именно артикуляция придает музыке целостную и завершенную форму, подобно тому, как удачная рифма придает форму мудрой мысли. Овладев техникой артикуляции настолько хорошо, чтобы совершенно естественно, не напрягаясь использовать ее во время игры на рок-гитаре, вы сможете сделать с гитарой все, что вам заблагорассудится: в ваших руках она будет говорить, петь, рыдать и даже раздавать за вас автографы.

В этой главе мы рассмотрим некоторые приемы артикуляции, типичные примеры их использования, а в конце главы — небольшое упражнение, в котором все эти приемы будут собраны вместе. Если описание техники исполнения того или иного примера покажется вам слишком сложным, обратитесь к главе 9 книги *Гитара для “чайников”*, в которой эта техника описана гораздо подробнее. Но если у вас уже есть какой-то опыт игры на гитаре, вы, скорее всего, разберетесь с приведенными в этой главе описаниями без особого труда. Как бы то ни было, но именно в этой главе ноты и ритм, техника и форма становятся реальной музыкой. Скажите слабонервным, чтобы доставали платки, — мы будем учить гитару рыдать!

Едем вверх по грифу на хаммере

Восходящее легато, или *хаммер-он* (hammer-on) либо просто *хаммер*, — это выполняемый левой рукой технический прием, который позволяет сыграть две последовательные ноты, расположенные по высоте в восходящем порядке, при этом вы извлекаете правой рукой только первую ноту. Переход от звучания первой ноты к звучанию второй осуществляется плавно (в музыкальной терминологии — *легато*), а не резко, как в тех случаях, когда вторая

нота извлекается медиатором. В нотной записи хаммер обозначается дугой, соединяющей первую ноту со второй.

Для того чтобы применить хаммер, нужно сначала сыграть первую ноту, а затем быстрым движением опустить палец левой руки, который должен прижимать вторую ноту, на струну так, чтобы последняя зазвучала от его энергичного удара. При этом правая рука никак в звукоизвлечении второй ноты не участвует. На рис. 9.1 приведены два примера исполнения хаммера от первой прижатой ноты.

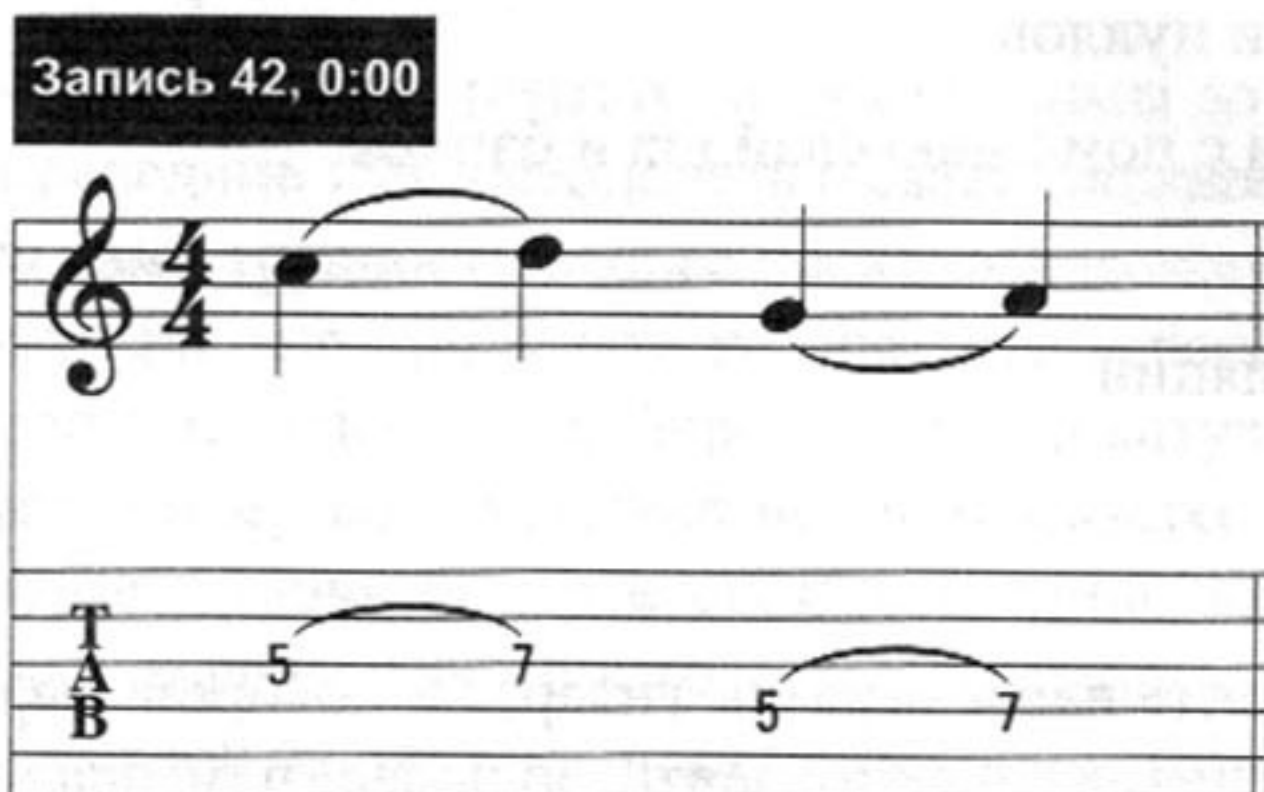


Рис. 9.1. Хаммер от прижатой ноты



Хаммер можно применять по-разному: с открытой струны на прижатую струну, дабл-стопами, а также последовательно, когда за первым хаммером следует второй. Но техника в любом случае остается той же: нота, берущаяся с помощью хаммера, звучит благодаря удару пальца левой руки, энергично прижимающего струну в нужном месте к грифу, без участия правой руки.

Типичный мотив (idiomatic lick) — это музыкальная фраза, исполняемая с использованием определенной техники или в определенном стиле. На рис. 9.2 приведен один из типичных мотивов, представляющий собой грав блюз-рока, в котором используются различные виды хаммеров.

Запись 42, 0:07



Рис. 9.2. Использование различных видов хаммера в типичном граве блюз-рока



В мотиве, звучащем во вступлении к композиции *Layla* в исполнении Эрика Клэптона, используется несколько хаммеров. Именно хаммеры придают звучанию этого пассажа такую мелодичность и беглость, которой нельзя было бы добиться, если бы все ноты брались по отдельности. Кроме того, в этом пассаже интенсивно применяется звучание открытых струн, что делает его исполнение звонким, с яркой легатной окраской.

Пуляем вниз по грифу пуллами

Нисходящее легато, или пулл-офф (pull-off) либо просто пулл, позволяет взять две расположенные последовательно ноты, используя только одно движение правой рукой. Для исполнения пулла нужно, прижав первую ноту пальцем левой руки, извлечь звук правой рукой, а затем, пока струна звучит, отдернуть струну вдоль лада пальцем левой руки, чтобы зазвучала нота, которая была предварительно прижата ниже другим пальцем левой руки либо которая образуется звучанием открытой струны. На рис. 9.3 показан пример исполнения двух пуллов: в первом выполняется одинарный пулл из одной прижатой ноты на другую, а во втором — двойной, в результате которого звучат последовательно две ноты.

Запись 42, 0:16



Рис. 9.3. Два вида пуллов на прижатых струнах

Подобно хаммерам, пуллы можно применять в различных ситуациях: для перехода как на прижатую, так и на открытую струну, для исполнения дабл-стопов, а также для последовательных пуллов, при которых звучат несколько нот подряд без участия правой руки. Пулл можно даже применять к аккорду, возвращаясь в исходное положение после взятия аккорда с помощью хаммера.

На рис. 9.4 приведен пример использования различных разновидностей пулла в музыкальном контексте.

Запись 42, 0:23



Рис. 9.4. Несколько различных типов пуллов



Иногда при выполнении пулла получить чистую, четкую атаку не удастся. Если вы испытываете подобные затруднения, попробуйте не просто поднимать палец левой руки, выполняя пулл, а слегка отдергивать им струну. Это позволит вам использовать палец левой руки в качестве медиатора и получить четкую атаку второй ноты.

Проедемся на слайде

Слайды (slide) — это один из наиболее экспрессивных технических приемов в арсенале гитариста, позволяющий обеспечить звучание всех нот, расположенных между начальной и конечной нотами слайда. Слайды придают звучанию гитары гораздо большую певучесть по сравнению с той, которую можно получить с помощью хаммеров и пуллов.

Для того чтобы применить слайд, нужно взять ноту левой рукой, извлечь звук правой, а затем, продолжая нажимать на струну пальцем левой руки, быстро переместить левую руку вверх или вниз по грифу к тому ладу, на котором должна звучать вторая нота слайда. Как вы, наверное, догадались, извлекать звук второй ноты медиатором извлекать не нужно — она должна зазвучать сама (при условии, что скользящее движение левой рукой будет достаточно энергичным). На рис. 9.5 показаны два примера исполнения слайда, в каждом из которых используется две ноты.

Запись 42, 0:34



Рис. 9.5. Слайд позволяет связать звучание двух нот, причем звук второй ноты медиатором извлекать не нужно

Помимо того, что с помощью слайда можно связать звучание двух нот, слайды можно также использовать для ввода или затухания звучания отдельных нот, получая эффект, подобный звучанию духовых инструментов.

Запись 42, 0:41



Рис. 9.6. Использование различных видов слайдов в музыкальном пассаже

Слайды могут не только связывать одну ноту с другой — помимо обычных слайдов существуют также слайды “из ниоткуда” (indeterminate slide), или, как их еще называют, *скупы* (scoop), позволяющие создать эффект постепенного нарастания звука до нужной ноты, а также слайды “в никуда”, или *фолл-оффы* (fall-off), которые используются для создания эффекта постепенного ухода звука от начальной ноты. Такие слайды позволяют украсить звучание отдельных нот, а также придать им вокальную окраску. В примере, представленном на рис. 9.6,

первая нота начинается со слайда “из ниоткуда” и заканчивается слайдом “в никуда”. Кроме того, между парами нот используется несколько обычных слайдов. Обратите внимание на то, как с помощью слайдов можно украсить момент изменения позиции.

Бэнды и власти: нужно быть гибче

Применение подтяжек, или бэндов, — это, пожалуй, наиболее важный технический прием артикуляции в арсенале рок-гитариста. Бэнды (bend), будучи гораздо экспрессивнее, чем хаммеры, пуллы и слайды, могут придать обычной сольной партии чрезвычайно яркую и эмоциональную окраску. Секрет такого эффекта состоит в самой сути бэнда, при котором струна оттягивается прижимающим ее пальцем левой руки в одном из направлений поперек грифа. В результате тон струны плавно (или резко, в зависимости от энергичности выполнения бэнда) повышается — гитара начинает “всхлипывать”, “вскрикивать”, “завывать” и т.п.

Поскольку высота звучания струны при исполнении бэнда меняется постоянно, а не дискретно, как при исполнении хаммеров, пуллов и слайдов, гитарист может добиться, чтобы она звучала так же естественно, как и голос вокалиста или струна смычкового инструмента. При этом вы можете полностью контролировать ритм бэнда, что недоступно при исполнении хаммеров или пуллов. Например, вы можете на протяжении звучания целой ноты постепенно применять бэнд в течение двух долей, а можете выждать три с половиной доли, а затем быстро применить бэнд во время звучания последней восьмой ноты. Естественно, ничто не мешает вам использовать бэнд и в других вариантах. Короче говоря, как именно применять бэнд — это целиком и полностью дело вкуса и ваших личных предпочтений.

Для того чтобы выполнить бэнд, возьмите ноту пальцем левой руки, извлеките звук медиатором, а затем потяните струну пальцем, который ее прижимает к грифу, к ⑥ или к ① струне. Звучание струны при этом должно “поплыть”, повысившись на полтона или тон, в зависимости от того, насколько сильно вы оттянули ее в сторону от начального положения. На рис. 9.7 приведены два типичных бэнда в V позиции, выполняемых на ③ струне VII лада.

Запись 43, 0:00



Рис. 9.7. Два метода выполнения бэндов на ③ струне VII лада



Если вам покажется слишком трудным выполнять бэнд одним пальцем, попробуйте “подстраховать” его другим пальцем, прижав последний к пальцу, который выполняет бэнд, со стороны верхнего порожка. Например, если вы выполняете бэнд 3-м пальцем (как в показанном на рис. 9.7 примере, когда левая рука находится в V позиции и выполняет бэнд, прижимая ③ струну на VII ладу), вы можете воспользоваться помощью 2-го, 1-го или даже обоих 2-го и 1-го пальцев, оттягивая струну в сторону.



Для того чтобы бэнд выполнялся легко и не вызывал у гитариста неприятных болевых ощущений, струны должны иметь небольшую толщину. В этом случае они без проблем будут оттягиваться на необходимое расстояние в сторону и выполнение бэнда будет весьма простым в освоении и применении. Струны, которые обычно применяются на электрогитарах, вполне соответствуют этому требованию, чего нельзя сказать о струнах акустических гитар. Кроме того, звучанию бэндов при игре на электрогитаре немало содействует наличие такого мощного фактора, как сустейн (задержка), обусловленного самой природой получения звука на электрогитаре. Сустейн придает звучанию бэнда совершенно неповторимую окраску, усиливая его драматический эффект. Необходимо также отметить важность усиленных тренировок перед применением бэндов при исполнении рок-музыки. Самое главное качество, которое вам при этом нужно развить, — это умение выполнять бэнды именно на те интервалы, которые указаны в нотной записи (четверть тона, полутон, тон и т.п.). В нотной записи величина бэнда указывается нотой на нотоносце, соединенной с основной нотой бэнда треугольной скобкой. В табулатурах бэнд обозначается изогнутой стрелкой, а его величина — цифрой, находящейся рядом с острием стрелки.

На рис. 9.8 приведен пассаж, в котором используются два типа бэндов: *непосредственный бэнд* (immediate bend) и *бэнд в ритме* (bend in rhythm).

Запись 43, 0:07

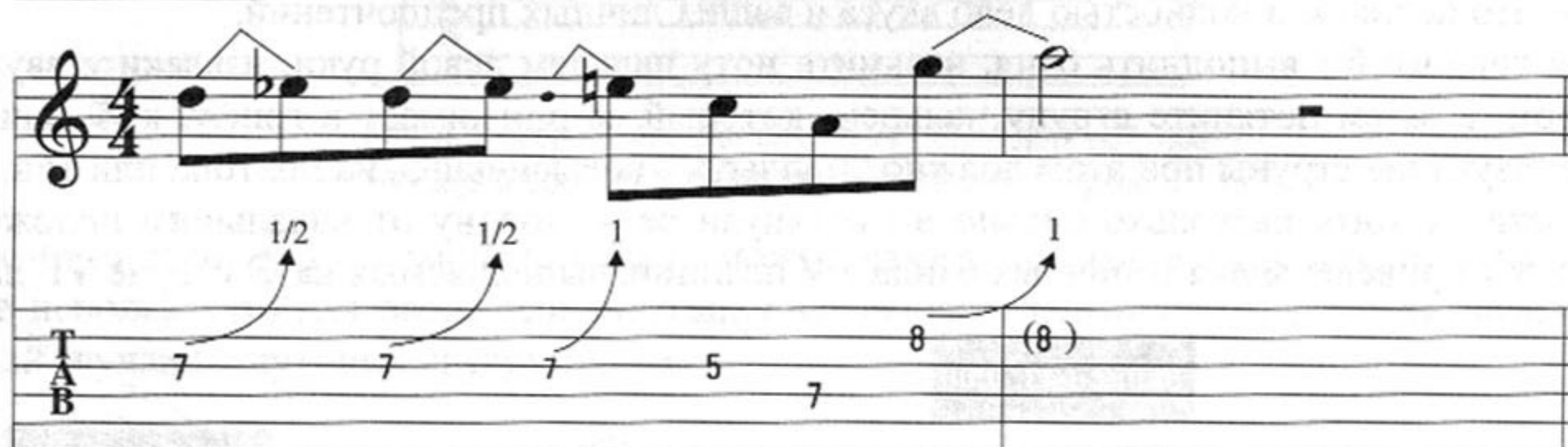


Рис. 9.8. Непосредственный бэнд и бэнд в ритме

Бэнд с возвратом

Помимо обычных бэндов, при которых струна оттягивается в сторону для увеличения высоты ее звучания, можно применять и другие разновидности бэндов, например *бэнд с возвратом* (bend and release), при котором струна сначала оттягивается в сторону, а затем возвращается в исходное положение. На рис. 9.9 показан пример выполнения такого бэнда: сначала нужно взять ноту пальцем левой руки, затем извлечь звук медиатором, выполнить бэнд и, не отпуская струны, вернуть ее в исходное положение. Таким образом, струна должна издать три разные ноты, причем медиатор используется для извлечения звука только для первой ноты. Обратите внимание на ритм, в котором выполняется бэнд, а также на то, как изменяется звучание ноты в соответствии с изменением звучания аккорда аккомпанемента.

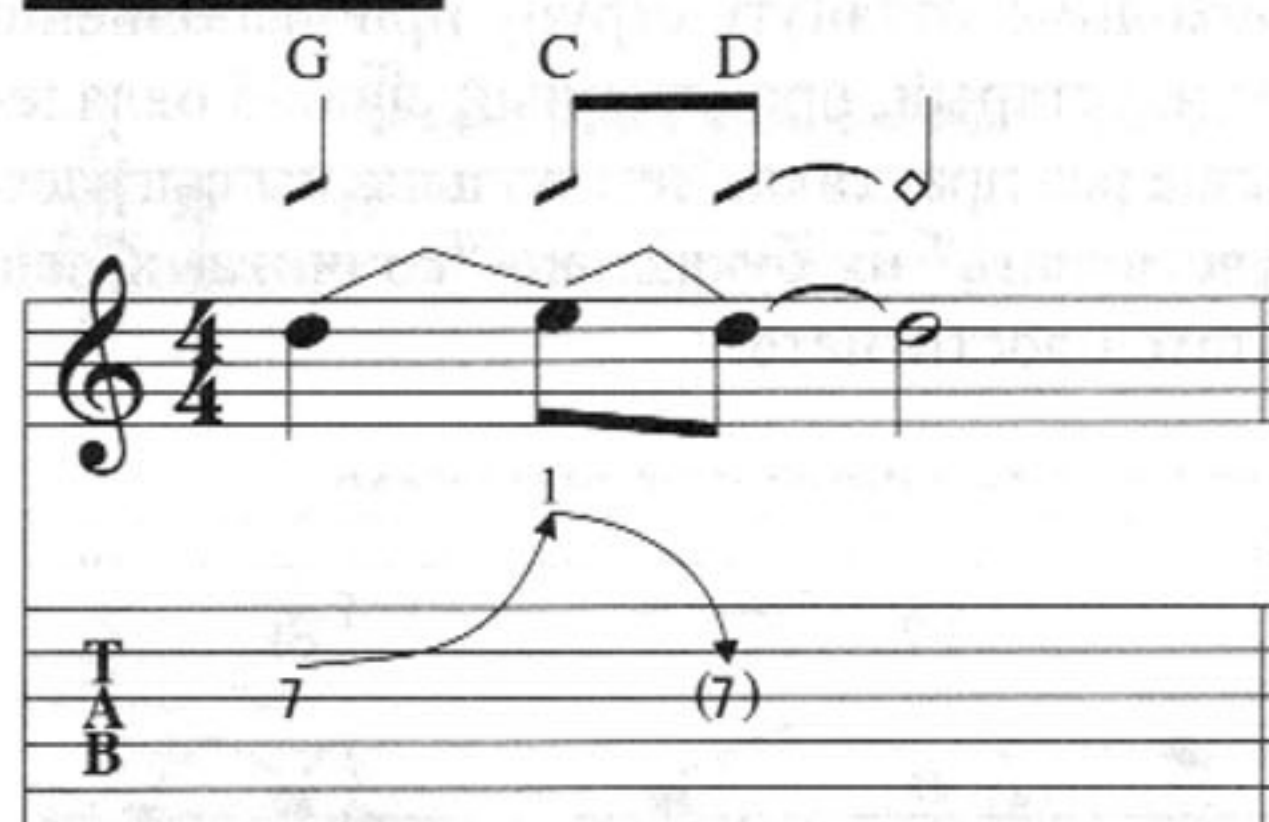


Рис. 9.9. Бэнд с возвратом, исполняемый синхронно с аккордами аккомпанемента

Слайдовая гитара

Многим исполнителям рок-музыки настолько нравится звучание слайдов, что они разработали специальный стиль игры, получивший название *слайдовой гитары* (slide guitar). В этом стиле ноты образуются не за счет прижатия струн к грифу, а за счет касания их специальным приспособлением, называемым, как нетрудно догадаться, *слайдом* (slide). При игре на слайдовой гитаре исполнитель касается струн металлическим или стеклянным слайдом, надетым на безымянный палец или мизинец левой руки. С помощью слайдов можно играть как на ритм-, так и на соло-гитаре, но обычно чаще к ним прибегают именно соло-гитаристы. К числу лучших исполнителей, использовавших слайды, можно отнести Джонни Уинтера, Дуэйна Оллмана, Дэнни Гаттона, Бонни Райтт, Уоррена Хейнза и Майкла Уорда.

Пребэнд

Еще одной вариацией обычного бэнда является так называемый беззвучный бэнд, или *пребэнд*. Для выполнения *пребэнда* (pre-bend) нужно сначала оттянуть струну, а затем извлечь звук медиатором. Это позволит вам понизить звучание струны до обычного, так, если бы вы перед этим выполнили обычный бэнд. Иногда эту разновидность бэнда называют также «бэндом наоборот», хотя с технической точки зрения это неправильно. С точки зрения высоты звука, бэнд всегда выполняется только в одном направлении, а именно вверх. Если вы сначала выполняете бэнд, а затем извлекаете звук и отпускаете струну, вы только создаете у слушателей иллюзию того, что (особенно если делаете это медленно) высота звука с помощью бэнда понижается. Поскольку пребэнд выполнить сложнее, его применяют гораздо реже, чем обычный бэнд. Однако пребэнды — очень мощный технический прием для придания музыке большей экспрессии, поэтому их очень хорошо применять в тех случаях, когда нужно получить эффект «сваливания» звука.

На рис. 9.10 показан хороший пример использования пребэнда для «сваливания» на нужную ноту с более высокой ноты. Как и в предыдущих случаях, разучивая пример, обратите внимание на то, как меняется аккомпанемент в записи на компакт-диске при выполнении бэндов.



Самая большая проблема при выполнении пребэндов лежит не в технической, а в музыкальной плоскости. Дело в том, что вам нужно выполнить бэнд для получения ноты заданной высоты (причем выдержать эту высоту точно, чтобы она не диссонировала с аккомпанементом), но вы при этом не можете услышать, насколько правильно звучит эта нота. Поскольку бэнды применяются на разных струнах, на разных ладах и выполняются на разные интервалы (например, на полутон, на целый тон, на малую терцию, на большую терцию и т.п.), невозможно

привести формулу, с помощью которой можно было бы рассчитать расстояние, на которое необходимо оттянуть струну при выполнении пребэнда. Поэтому вам остается все тот же старый, проверенный способ овладения мастерством: практика, практика и еще раз практика. Чем больше вы сыграете пребэндов, тем быстрее вы начнете “чувствовать” их буквально “кончиками пальцев” и тем более потрясающих результатов достигнете.

Запись 43, 0:23

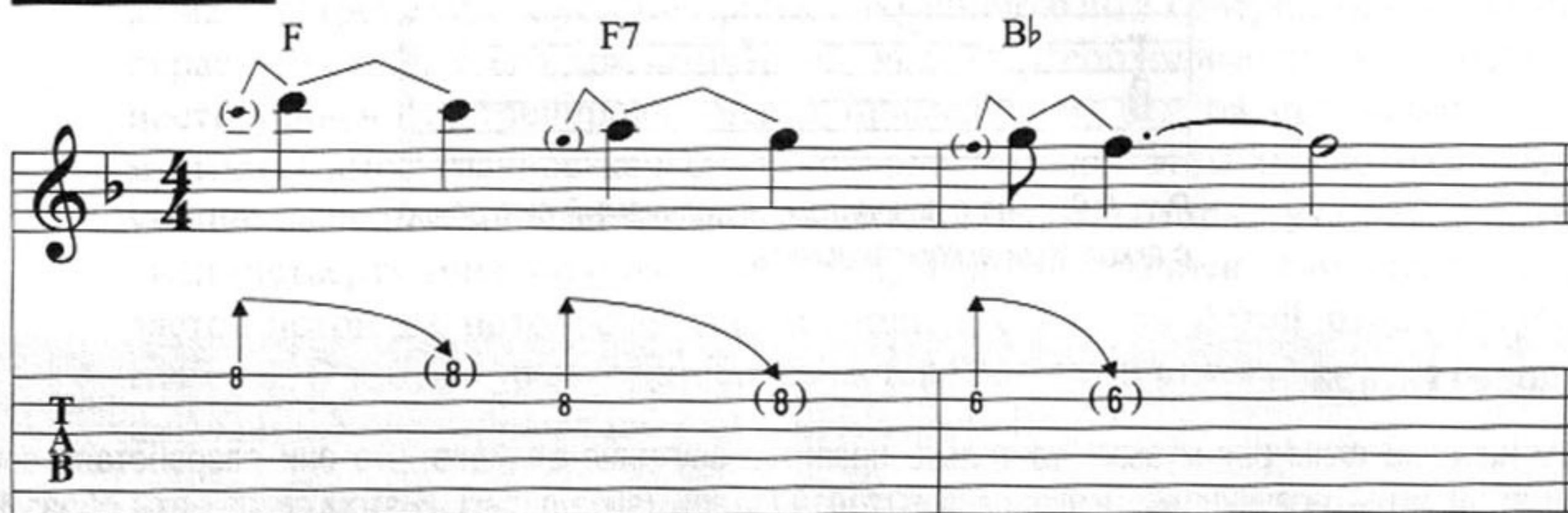


Рис. 9.10. Три примера использования пребэндов на фоне аккомпанемента

Вибрато вашей души

Вибрато (vibrato) — это колеблющееся звучание ноты, к которому часто прибегают оперные певцы и исполняющие баллады вокалисты для создания более насыщенного звучания удерживаемой ноты. Некоторые гитаристы, такие, например, как Эрик Клэптон, приобрели известность благодаря своей экспрессивной манере выполнения вибрато. В нотной записи вибрато обозначается волнистой линией, размещенной над нотой.

Вибрато можно создать несколькими способами.

- ✓ Быстрым применением несколько раз подряд бэнда с возвратом (так называемое *пальцевое вибрато*).
- ✓ С помощью движения рычага, находящегося на корпусе гитары.
- ✓ С использованием внешнего эффекта вибрато.

Использование первого метода (пальцевого вибрато) является не только наиболее распространенным способом, но и наиболее удобным и экспрессивным, поскольку, как понятно из названия метода, вибрато в данном случае создается пальцами левой руки. Для создания вибрато этим методом необходимо как можно быстрее несколько раз подряд применить к ноте бэнд с возвратом, чтобы высота звучания ноты колебалась. При этом скорость и интенсивность (т.е. насколько быстро и насколько далеко вы подтягиваете струну, выполняя бэнд) вибрато определяется музыкальным контекстом, в котором оно применяется. Медленная композиция обычно требует мягкого и медленного вибрато, а энергичная — более резкого и быстрого. Иными словами, то, каким будет вибрато, нужно определять еще до того, когда будет взята нота. Интенсивность вибрато не зависит от скорости, а определяется тем, насколько сильно вы хотите выделить соответствующую ноту из общего музыкального контекста с помощью этого технического приема.

На рис. 9.11 приведен пример применения пальцевого вибрато к целой ноте. Как уже отмечалось, в нотной записи вибрато обозначается волнистой линией, длина которой задает длительность звучания вибрато.

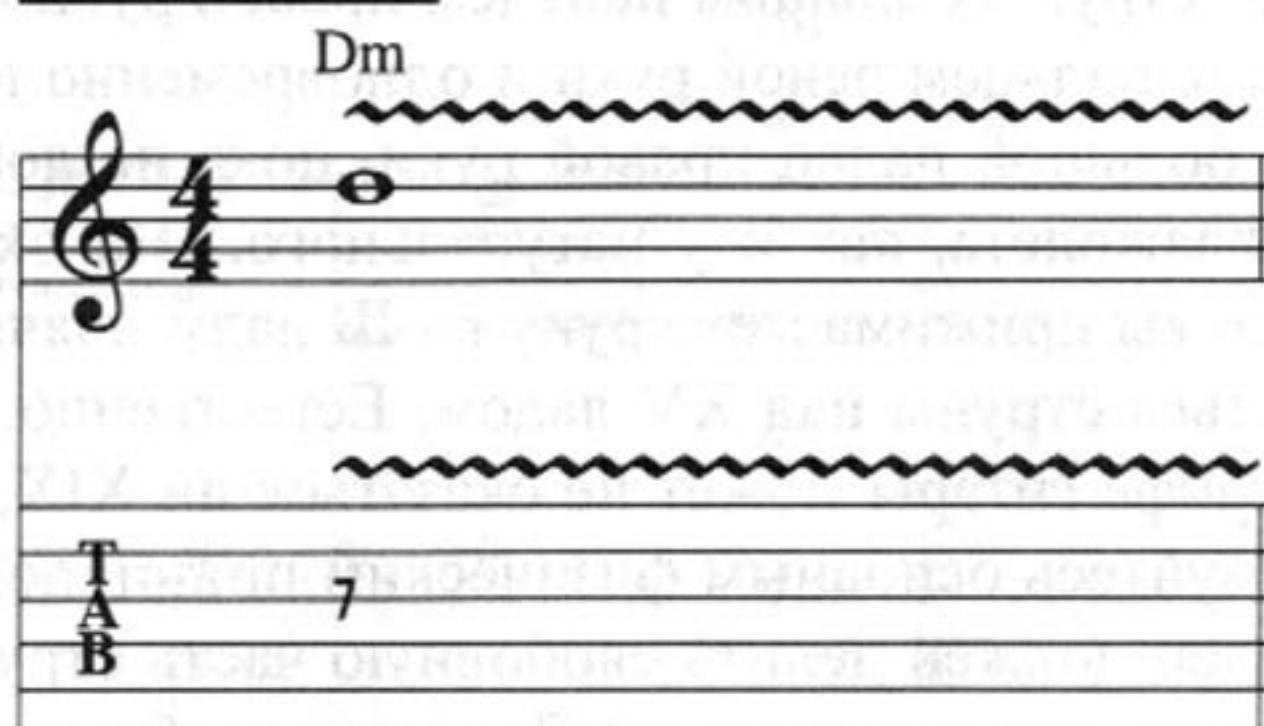


Рис. 9.11. Вибрато, выполняемое с помощью пальцев левой руки



Гитаристы часто завершают долго звучащую ноту, усиленную вибрато, слайдом “в никуда” (фолл-оффом). Кроме того, нередко сначала дают звучать ноте без вибрато, а затем, когда ее звучание начинает затухать, добавляют к ней вибрато. У вокалистов же *позднее вибрато* (delayed vibrato) является стандартным техническим приемом.

Добавим изюминку флажолета

Флажолеты (harmonic) — это чистые, звучащие подобно капли ноты, которые часто используются для создания “блестящего” или “таинственного” звучания. Флажолеты бывают *натуральными*, исполняемыми на открытых струнах, и *искусственными*, т.е. исполняемыми на прижатых струнах с участием как левой, так и правой руки. Натуральные флажолеты исполнять гораздо проще, однако при этом их набор ограничен физическими принципами звучания струн гитары. Искусственные флажолеты, с одной стороны, брать труднее, но зато они не привязаны к конкретным позициям и могут иметь любую высоту (в известных пределах, конечно).

Для того чтобы исполнить натуральный флажолет, следует слегка коснуться подушечкой пальца левой руки струны над XII, VII или V ладом (не прижать струну к ладу, а именно коснуться, причем строго над порожком!) и одновременно извлечь звук правой рукой (проще всего брать флажолеты над XII ладом). На рис. 9.12 приведен короткий пассаж, в котором используются только натуральные флажолеты, берущиеся на нескольких струнах над VII и XII ладами.

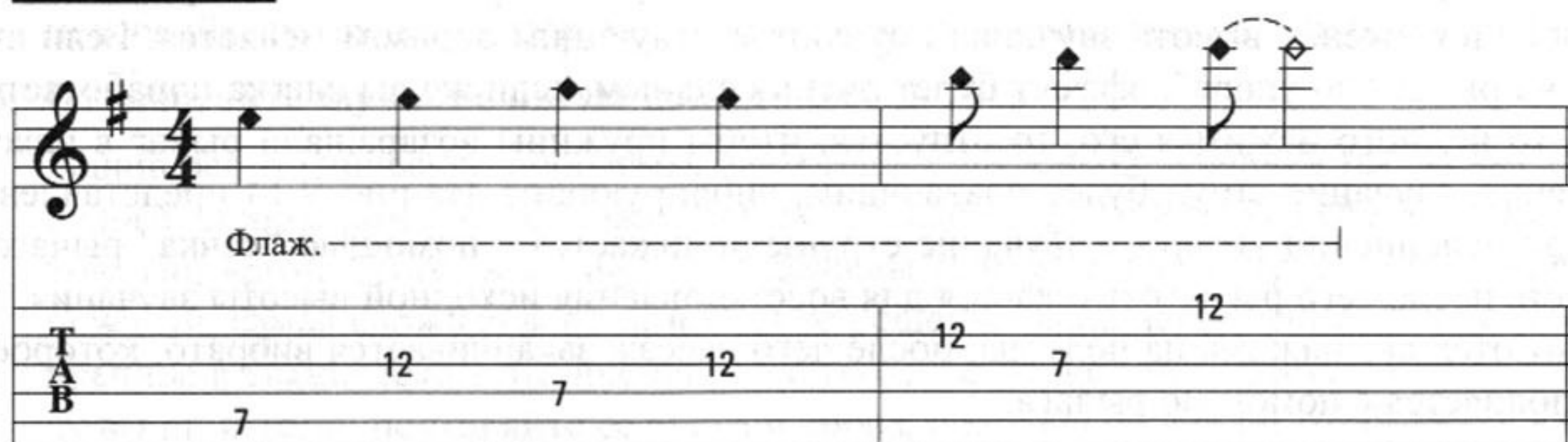


Рис. 9.12. Натуральные флажолеты, берущиеся над VII и XII ладами

Для того чтобы взять искусственный флажолет, возьмите ноту, как вы это обычно делаете, а затем слегка коснитесь струны большим пальцем правой руки примерно на октаву выше над местом прижатия струны пальцем левой руки и одновременно извлеките звук. Если нужно, слегка поперемещайте большой палец правой руки, пока не добьетесь такого же яркого звучания искусственного флажолета, как и у натурального. (На октаву выше — это значит выше на 12 ладов. Так, если вы прижимаете струну на III ладу, значит большим пальцем правой руки вам нужно коснуться струны над XV ладом. Естественно, если вы прижали струну на VII или IX ладу, то на грифе гитары может не оказаться ни XIX, ни, тем более, XXI лада. В таких случаях руководствуйтесь основным физическим принципом звучания искусственного флажолета: большой палец должен делить свободную часть струны от ноты, взятой пальцем левой руки, до подставки, ровно пополам.) Для того чтобы свободно брать искусственные флажолеты, нужно потратить некоторое время на практику. В какой-то степени вашу задачу могут облегчить высокие уровни громкости и дисторшн. На рис. 9.13 показана короткая фраза в стиле блюз-рок, украшенная в конце искусственным флажолетом. Прослушайте запись на компакт-диске, чтобы знать, как звучит такой флажолет, а потом постарайтесь самостоятельно добиться такого же результата.

Запись 44, 0:16



Рис. 9.13. Искусственный флажолет, завершающий музыкальную фразу

Поработаем рычагом

Если на вашей гитаре отсутствует *рычаг* (“whammy bar” или “vibrato bar”), можете пропустить этот раздел. Но если вы сгораете от нетерпения узнать, зачем нужна эта узкая металлическая полоска, торчащая из-под подставки, ваше любопытство сейчас будет вознаграждено. С помощью рычага можно ослаблять натяжение всех струн одновременно для создания эффекта “глубинной бомбы”, а также выполнять вибрато. При отклонении рычага от нейтрального положения высота звучания нот соответствующим образом меняется. Если вы нажмете на рычаг “до упора”, эффект будет очень сильным, если же вы слегка поработаете рычагом, то немного нажимая его, то отпуская, чтобы пружины возвращали рычаг в исходное положение, звучание струн будет плавающим, вибрирующим. На рис. 9.14 представлен пассаж, при исполнении которого звучание струны понижается с помощью “качка” рычагом на один тон, после чего рычаг отпускается для восстановления исходной высоты звучания, затем выполняются два нажима на полтона, после чего пассаж заканчивается вибрато, которое также выполняется с помощью рычага.



Рис. 9.14. Два различных движения рычагом: глубокий “качок” с последующим отпусканием и легкий нажим

Собирая все вместе

На рис. 9.15 приведена короткая пьеса, назовем ее *Экспрессия*. В пьесе используется несколько технических приемов артикуляции, рассмотренных в этой главе. Но прежде чем хвататься за гитару и начинать разучивать пьесу, уделите некоторое время изучению ее нотной записи. Найдите все обозначения хаммеров, пуллов, слайдов, бэндов и вибрато. Попробуйте, еще не играя пьесы и не слушая записи на компакт-диске, представить, как должны звучать все артикулированные ноты.



Разбор пьесы лучше всего провести в три этапа.

1. Сначала разберите все ноты.

Научитесь играть ноты, строго соблюдая ритм без использования артикуляции. Иными словами, сначала игнорируйте все хаммеры, пуллы, слайды и бэнды и т.п., пока пьеса не будет звучать корректно и в нужном ритме.

2. Отработайте технику артикуляции.

Добившись правильного звучания нот и научившись выдерживать ритм, начните постепенно добавлять артикуляцию. Если при этом какой-то прием не будет вам даваться, отработайте этот пассаж отдельно от других, а затем снова сыграйте всю пьесу, чтобы добиться ровного и правильного исполнения проблемного пассажа вместе с остальными пассажами пьесы. Добавляя таким образом по одному приему артикуляции, повторяйте пьесу до тех пор, пока она не начнет звучать технически безупречно.

3. Отработайте звучание пьесы как единого целого.

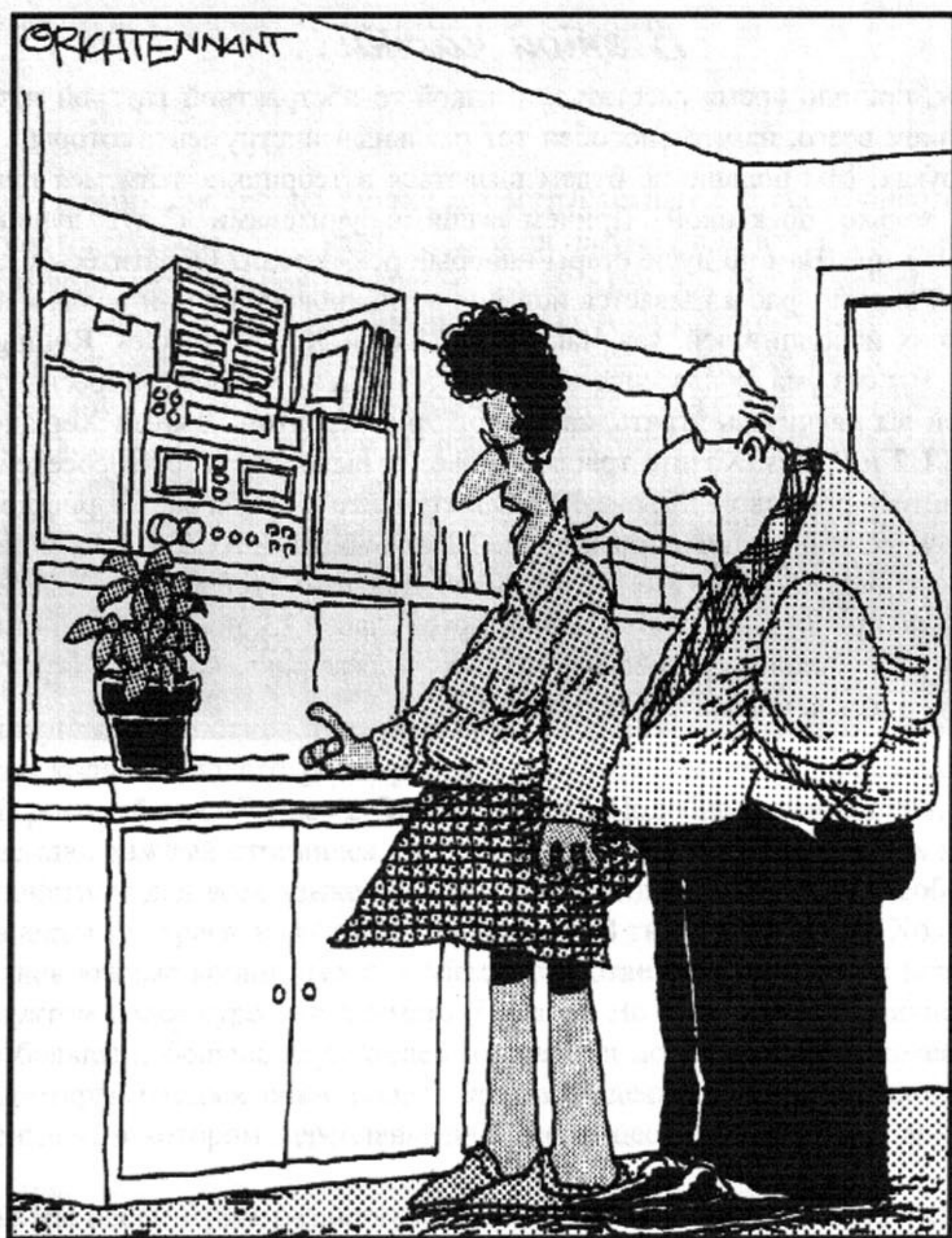
Решив все технические проблемы, займитесь шлифовкой звучания пьесы как единого целого. Необходимо, чтобы она звучала “на одном дыхании”, без сбоев ритма и огрехов. Но, кроме этого, в ее звучании должны присутствовать чувства и эмоции. Это, пожалуй, самая сложная задача, но без ее решения ваше исполнение, даже самое безупречное в техническом отношении, никого особенно не заинтересует. Какую бы музыку вы ни играли, повторяйте ее снова и снова, пока она не начнет отображать вашу индивидуальность и ваш “фирменный” стиль.

Экспрессия



Рис. 9.15. В пьесе **Экспрессия** используются различные приемы артикуляции

Освоение основных стилей рок-музыки



"Мне кажется, что этот эксперимент Джейн с психоделическим роком и нашим кактусом зашел слишком далеко. Иголок уже нет, теперь, того и гляди, ножки вырастут".

В этой части...

Ну что ж, пришло время расстаться с какой-то абстрактной гитарой и заняться выжиманием всего, на что способен тот реальный инструмент, который вы держите в руках. Мы больше не будем вдаваться в теорию, а займемся практикой и одной только практикой. Причем вашими учителями будут лучшие рок-гитаристы мира. Вам по душе старый добрый рок-н-ролл? Обратитесь к главе 10, в которой вкратце рассказывается история возникновения рок-н-ролла и описаны стили таких исполнителей, как Чак Берри, Бадди Холли, Beatles, Rolling Stones и другие. Вы без ума от классического рока? Тогда вам будет интересна глава 11, в которой вы научитесь играть, как Who, Эрик Клэптон, Джими Хендрикс, Led Zeppelin, U2 и Eagles. Хотите трясти головой и выводить из себя соседей? Тогда направляйтесь прямоком к главе 12 и приступайте к разучиванию риффов, отличных классическими металлистами вроде Black Sabbath и AC/DC и их более поздними последователями — Metallica и Korn. Для того чтобы как-то смягчить металлический привкус, эта часть заканчивается главой 13, посвященной стилю, полученному из слияния прогрессивного рока и джаз-рока, которым играют Rush, Steely Dan и Yes. Отрывайтесь по полной!

Рок-н-ролл: вспомним, как все начиналось

В этой главе...

- Исполнение рок-н-рольных аккордов баррэ
- Исполнение сольных партий в стиле рок-н-ролл
- Объединение сольных партий и аккомпанемента
- Краткий обзор стилей лучших исполнителей рок-н-ролла

Рок-н-ролл возник как гибрид различных музыкальных стилей. Существенное влияние на него, в частности, оказали блюз, кантри, вестерн, ритм-энд-блюз, а также популярная в те годы музыка. Многие пионеры рок-музыки, например Beatles, не раз заявляли о том, что на формирование их стиля существенное влияние оказали музыканты старшего поколения, игравшие блюз. Их признанию не доверять, конечно, нельзя, но как мало от блюза осталось в песнях тех же Beatles: вместо горя — радость, вместо тоски — любовь. Короче говоря, девушки рыдают, визжат и теряют головы! Никаких тебе тюремных мотивов, напевов под звон кандалов и прочих обязательных блюзовых тем.

Вскоре всем стало ясно, что появилось нечто совершенно новое. В незамысловатых и ничем не примечательных (по крайней мере, с точки зрения царивших в те времена музыкальных стилей) формах было именно то, к чему так стремилась разочарованная и революционно настроенная молодежь конца 50-х — начала 60-х. Ни персонажи фильмов, ни играющие их роли актеры уже не были для молодых людей образцом для подражания. И тогда они нашли его в музыке, получившей впоследствии название рок-н-ролл.

Исторические корни молодого рок-н-ролла были очень заметны, поскольку в те времена “универсальный роковый стиль” еще не был выработан. Подобно иммигрантам, прибывшим на неизведанную землю, каждый стремился вносить вклад в общее дело, строить новое общество и говорить на понятном для всех языке. Но при этом каждый привносил с собой свои старые привычки и диалекты тех краев, из которых он прибыл. В творчестве Бадди Холли и Элвиса ясно прослеживались южные корни (Техас и Мемфис соответственно), а Чак Берри и Бо Дидли явно были продуктом более сурового климата (Чикаго). Но при этом все учились друг у друга, приобретая все больше и больше слушателей и влияя на последующие поколения гитаристов, идущих за первооткрывателями рок-н-ролла. Эра зарождения рок-н-ролла поистине была тем музыкальным тиглем, в котором переплавлялись все существовавшие в то время стили и направления.

В этой главе мы рассмотрим различные ритмические схемы и сольные партии, характерные для начала эры рок-музыки (с середины 50-х до середины 60-х годов XX века). Мы вкратце остановимся на всех стилях и технических приемах, используемых гитаристами того времени. Из этих стилей и приемов выработался тот гибрид, который теперь называется рок-н-роллом. После каждого примера в этой главе, а также в остальных главах части IV вы найдете два абзаца, содержащие краткую характеристику рассмотренного музыкального стиля. В первом из них, озаглавленном *Музыка*, приведено описание общего влияния на рок-музыку

того гитариста, стиль игры которого использовался в качестве примера. Во втором абзаце, озаглавленном *Техника*, анализируется техника, используемая для исполнения музыкального примера в рассматриваемом стиле.

Звон гитары серебристый

В годы зарождения рок-музыки гитаристы отличались не столько другой техникой исполнения, сколько другой манерой игры и другим подходом к исполнению того, что в те времена считалось популярной музыкой. Поэтому в те годы, когда еще никто не мог себе вообразить, что такое супер-дисторшн в исполнении Cream и Led Zeppelin, а Пит Тауншенд еще не научился применять овердрайв на усилителе, гитаристы играли, так сказать, *звонко*.

Несмотря на то, что звукоусилители увеличивают сустейн звучания гитары (мы об этом говорили в главе 1), для звука, который у нас сегодня ассоциируется с началом рок-музыки, характерно резкое, звонкое звучание с быстрым *затуханием* (decay). Именно поэтому звучание гитар Бадди Холли, группы Beach Boys, Скотти Мура (гитарист Элвиса Пресли) и Карла Перкинса было скорее быстрым и насыщенным, чем медленным и лирическим. В большой степени это объясняется именно характеристиками звучания электрогитары, которое как нельзя лучше подходило для такой манеры игры.

Посланец ритм-энд-блюза: Бо Дидли

Одним из наиболее повлиявших на рок стилей был ритм-энд-блюз, который, породив рок-н-ролл, продолжал развиваться и жить собственной жизнью. Некоторые исполнители, например известный в свое время пианист и вокалист Фетс Домино, вовсе не были рок-музыкантами, а оказались на пике славы только потому, что многие в те времена (середина и конец 50-х) еще не очень хорошо отличали ритм-энд-блюз, который они играли, от зарождавшейся рок-музыки. И это касается не только слушателей, но и музыкальных критиков — многие музыкальные радиопрограммы и чарты продаж также не считали ритм-энд-блюз и рок-н-ролл разными жанрами популярной музыки.

Но если уж речь зашла о влиянии ритм-энд-блюза, необходимо признать, что вряд ли кто-то из других исполнителей, игравших в этом стиле, повлиял на становление рок-н-ролла в такой степени, как Бо Дидли. Бо Дидли, настоящим именем которого было Эллас Макданиел (Ellas McDaniel), родился в городе Маккомб, штат Миссисипи, но вырос в Чикаго, куда его родители переехали, когда ему было всего пять лет от роду. Он был талантом-самоучкой, который вытворял на самодельной гитаре с прямоугольным корпусом самые невообразимые вещи: играл на ней зубами, играл, держа гитару за спиной, и т.п. Одна из самых известных композиций Бо Дидли — гимн, который он посвятил самому себе, назвав его своим именем. В результате за синкопированным ритмом этой композиции прочно закрепилось имя Бо Дидли. Таким образом, он поставил своеобразный рекорд: одним и тем же именем называли человека, песню и ритм. Кстати, свою самодельную гитару он также называл Бо Дидли, поэтому “рекордный” список можно продолжать.

На рис. 10.1 представлен пассаж из партии ритм-гитары, в котором используется так называемый “бит Бо Дидли”. Обратите внимание на то, каким “царапающим” кажется звук, а также как левая рука выполняет мьют нот, обозначенных в нотной записи крестиком. Над нотами указан ритмический рисунок, показывающий, как должна играть ритм-секция группы, аккомпанируя гитаре, которая исполняет рассматриваемый пример.

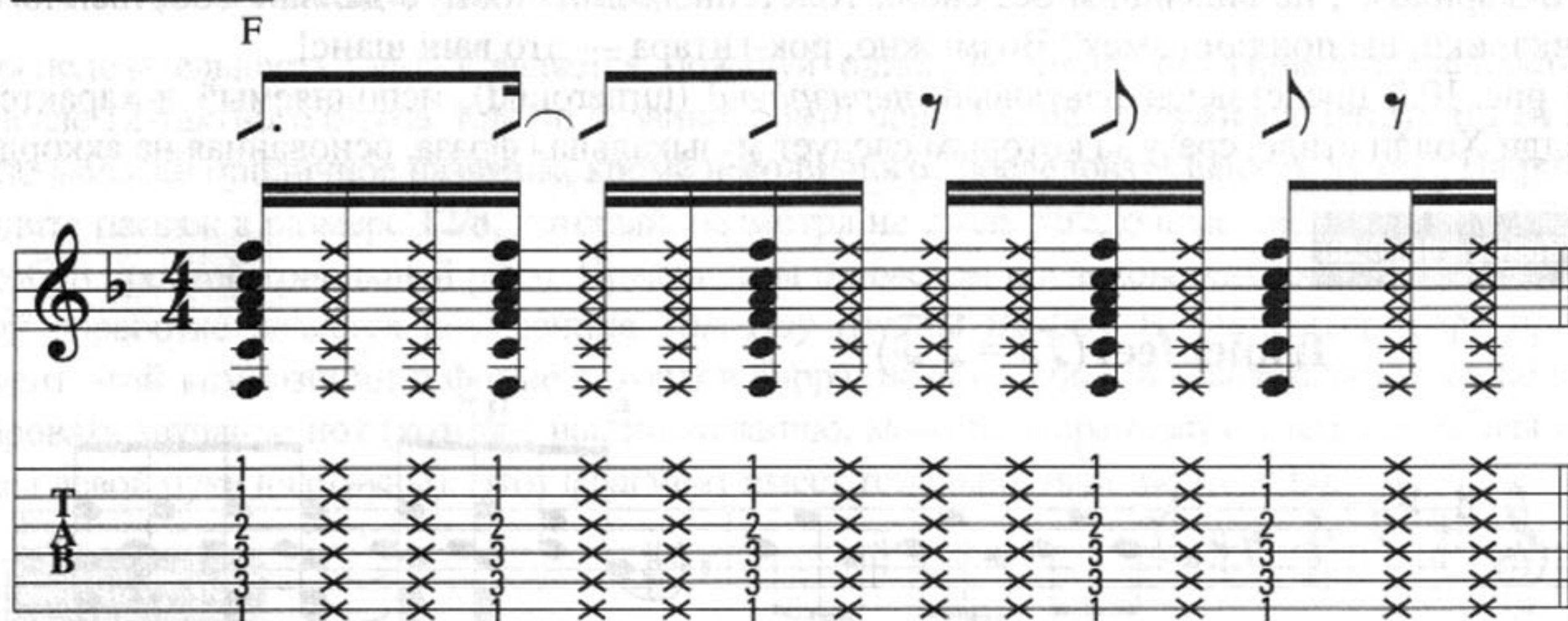


Рис. 10.1. Бит Бо Дидли



Ритм, который популяризовал Бо Дидли, вовсе не был каким-то загадочным, недоступным для повторения другими исполнителями. Он четко соответствует ритму, основанному на шестнадцатых нотах, и состоит из восьмой ноты с точкой, за которой следует шестнадцатая, залигованная с восьмой, а затем еще одна восьмая. Заканчивается такт двумя восьмыми, приходящимися на третью с половиной и четвертую доли такта. После этого вся последовательность повторяется снова.

Музыка. Бо Дидли навсегда вошел в историю рок-музыки как автор “бита Бо Дидли”, который затем копировали все последующие поколения рок-музыкантов, начиная от Бадди Холли и заканчивая группой Rolling Stones. Он был также одним из первых исполнителей, который популяризировал музыку в стиле ритм-энд-блюз.

Техника. Здесь используется мьют левой рукой, синкопированное звукоизвлечение аккордов, а также синкопизация путем чередования приглушенных и звучащих нот.

Рок с тexasским акцентом: Бадди Холли

Если даже в наши дни в творчестве всемирно известных музыкантов, происходящих родом из южных штатов США, прослеживается влияние местных музыкальных традиций, то что говорить о 50-х годах XX века! И хотя Юг полностью выразил себя в нескольких стилях блюза, характерный “Техасский наигрыш” (Texas twang) нашел свое место также и в развитии рок-музыки.

Все, кто мало-мальски интересуется историей рока, не могут не знать Бадди Холли и его особую роль в истории рок-н-ролла: он был одним из трио исполнителей рок-музыки, которые погибли в авиационной катастрофе в 1959 году (двумя другими были Ричи Валенс и Биг Боппер). Позднее это трагическое событие Дон Маклин в композиции *American Pie* назвал “днем, когда погибла музыка”. Но до своей гибели Бадди Холли успел сочинить и исполнить несколько замечательных песен, среди которых *That'll Be the Day*, *Not Fade Away*, *Every Day* и *Peggy Sue*.

Однако несмотря на столь рано оборвавшуюся жизнь, Бадди Холли внес неоценимый вклад и в развитие рок-гитары как музыкального инструмента. Именно он был первым исполнителем, который популяризовал Fender Stratocaster. Он исполнял, сочинял и записывал музыку со своей группой (при этом он был одним из первых, кто применил в студийной записи для улучшения качества звучания многодорожечные магнитофоны), а также лично играл

многие сольные партии. Бадди был “очкариком” (да-да, вы не ослышались — самым настоящим “очкариком”, не видевшим без своих толстенных линз ничего дальше собственного носа). Очкарики, вы поняли намек? Возможно, рок-гитара — это ваш шанс!

На рис. 10.2 представлен блюзовый *тернэраунд* (turnaround), исполняемый в характерном для Бадди Холли стиле, сразу за которым следует музыкальная фраза, основанная на аккордах.

Запись 46, 0:00

Triplet feel ($\text{♩} = \text{♩}^3$)

Рис. 10.2. Блюзовый рифф дабл-стопами с включением аккордовой фигуры

Музыка. Бадди Холли внес существенный вклад в популяризацию модели гитар Stratocaster компании Fender; сочинял и исполнял собственную музыку; ввел в практику многодорожечную звукозапись; придумал тернэраундный мотив дабл-стопами в композиции *That'll Be the Day*; играл на ритм-гитаре как на солирующем инструменте (впоследствии эту роль стали отводить соло-гитаре) в композиции *Peggy Sue*.

Техника. Для исполнения триолей вы можете использовать как медиатор, так и технику пальцевой игры.

На сцену выходит “ду-оп”

Название “ду-оп” (doo-wop) закрепилось за одним из направлений рок-музыки благодаря популярному в свое время стилю подпевки (и частично подтанцовки), участники которой создавали фон лирических песен, сладко напевая под нежный рокот бас-гитары “ду-оп, ду-ду-оп, ду-оп, ду-оп”. Однако несмотря на столь несерьезное происхождение, этот термин прижился и стал восприниматься всеми музыкантами и гитаристами, в частности, как название последовательности аккордов, соответствующих схеме I-vi-IV-V или почти ей идентичной схеме I-vi-ii-V (большие римские цифры в этой схеме означают мажорные аккорды, берущиеся на тонике, соответствующей номеру ступени в основной тональности композиции, а маленькие цифры — такие же аккорды, но минорные). Подобная последовательность аккордов не была изобретением эпохи повального увлечения стилем “ду-оп” (она применялась и столетия назад в классической музыке, и после того, как стиль “ду-оп” стал историей). Но когда ее стали исполнять с определенным чувством и в определенном темпе... Да, были времена...

Но с точки зрения музыки последовательность I-vi-IV-V очень важна, поскольку она поможет нам проиллюстрировать несколько разных ритмов, а также потому, что именно так и звучала практически вся музыка тех лет. Кроме того, эта последовательность обладает высокой степенью инфекционности — вряд ли вы сможете, прослушав ее несколько раз, не заразиться сочинительством собственных песен в стиле “ду-оп” о любви, верности, измене и прочих столь важных в юном возрасте вещах.

I-vi-ii-V: триольный ритм 12/8

Последовательность I-vi-ii-V является, пожалуй, одной из самых популярных последовательностей после 12-тактного блюза. Как ни странно, никто при этом не удосужился придумать ей какое-то мало-мальски приличное название, кроме несолидного “последовательность ду-оп”. На рис. 10.3 вы видите пассаж в размере 12/8, который, несмотря на столь загадочные числа, просто представляет собой простой триольный ритм. Прекрасным примером последовательности “ду-оп” в усложненной обработке является композиция *This Boy* группы Beatles. В данном примере приведен фрагмент этой композиции в форме аккордов баррэ, позволяющей в максимальной степени контролировать звучание нот (которое вы, по желанию, можете укорачивать, слегка ослабляя нажим пальцев левой руки на струны). Этот фрагмент имеет тональность *ре мажор* (D).

Запись 47, 0:00

Рис. 10.3. Последовательность I-vi-ii-V в тональности *ре мажор* (D), исполняемая в размере 12/8

Музыка. Последовательность I-vi-ii-V была самой популярной последовательностью в первые годы возникновения рок-н-ролла.

Техника. Для звукоизвлечения аккордов триолями используйте размашистые, свободные движения правой рукой. В случае необходимости можете слегка приглушать звучание струн, используя мьют левой рукой.

I-vi-IV-V: бэк-бит

Вариацией последовательности I-vi-ii-V, исполняемой триольным ритмом 12/8, является последовательность I-vi-IV-V, которую вы можете при необходимости использовать по очереди с первой (кстати, излюбленный прием авторов рок-н-роллов). На рис. 10.4 эта последовательность представлена в виде простого грува, исполняемого бэк-битом (т.е. с акцентированием 2-й и 4-й долей). Ритмический рисунок бэк-бита можно усилить, либо делая акцент на 2-й и 4-й доле, либо выполняя мьют левой рукой на одной из этих долей или на обеих, что в результате даст перкуссивный звук (“чак”). При записи на компакт-диск автор намеренно показал, как звучит такой “чак” (седьмой такт, четвертая доля), но вы вовсе не обязаны строго придерживаться нотной записи. Кстати, если ваш барабанщик выделяет 1-ю и 3-ю долю, значит он либо поздно вступил, либо слишком увлекается полками.

Музыка. Последовательность I-vi-IV-V — это вариация одной из самых популярных последовательностей в первые годы возникновения рок-н-ролла (I-vi-ii-V).

Техника. Для усиления бэк-бита акцентируйте аккорды, попадающие на вторую и четвертую доли такта, либо используйте мьют левой рукой.

The figure displays four musical systems, each representing a different chord: D, Bm, G, and A. Each system consists of a treble clef staff and a bass staff. The treble staff shows the notes and any accidentals (sharps for D and G, naturals for Bm and A). The bass staff shows the fret numbers for each note. The chords are D, Bm, G, and A, each with a 'V' marking above the first measure. The bass staff shows the fret numbers for each note.

Рис. 10.4. Последовательность I-vi-IV-V в ритме бэк-бит

I-vi-ii-V: шаффл-ритм

В завершении “трилогии ду-оп” следует сказать о шаффл-ритме, в котором попеременно используется то звукоизвлечение аккордами, то арпеджио. Мы рассмотрим пример, ритм которого относится к разновидности шаффл-ритма. Представляя собой смесь отдельных нот и аккордов, этот фрагмент имеет лирическую, легкую окраску. Использование минорных септаккордов, кроме того, придает ему слегка джазовое звучание. Короче говоря, типичная музыка времен Эйзенхауэра.

В примере, представленном на рис. 10.5, аккорды звучат на второй доле такта, а на всех остальных — отдельные ноты.

Музыка. Последовательность I-vi-ii-V с минорными септаккордами вместо простых миноров на vi и ii ступенях — это “любимое дитя” из всех последовательностей аккордов, популярных в 50-е годы.

Техника. Обратите внимание на то, чтобы переход от аккордов к арпеджио в этом гибридном стиле аккомпанемента выполнялся без сбоев.

Запись 49, 0:00

Triplet feel ($\text{♪} = \text{♪}^3\text{♪}$)

струны не глушить

Рис. 10.5. Использование аккордов и отдельных нот последовательности I-vi-ii-V в шаффл-ритме

Дитя кантри и блюза: рокабилли

Рокабилли (rockabilly) — это направление рок-музыки, сформировавшееся под влиянием музыки кантри и ритм-энд-блюза и вобравшее в себя звонкое звучание первого из “родителей” и свинги второго. В 1954 году в Мемфисе на студии Sun Studios была сделана первая запись молодого исполнителя Элвиса Пресли, никому не известного и едва успевшего познакомиться с музыкантами. Продюсер и звукорежиссер Сэм Филлипс, включая запись, даже не представлял, что этим простым движением он изменил историю музыки. Скотти Мур, аккомпанировавший Элвису в те годы, сыграл *That's All Right, Mama*, причем помимо заводного ритма в этом аккомпанементе использовались пассажи, состоящие из аккордов, которые звучали практически как сольные партии. Это и был тот самый ритм рокабилли, который быстро приобрел ошеломляющую популярность, открыв новый период в рок-музыке — период рокабилли. В этом стиле играли многие выдающиеся музыканты, такие как Джеймс Бертон, который также аккомпанировал Элвису, Джерри Рид, Карл Перкинс и даже Чет Эткинс. Каждый из них внес свой вклад в развитие мотивов и ритмов в стиле рокабилли.

На рис. 10.6 представлена ритмическая последовательность в стиле рокабилли, исполняемая в тональности *ми мажор*. Обратите внимание на использование хаммеров, а также на то, как из малого баррэ в V позиции необходимо быстро переходить к аккорду *ре мажор* (D) и обратно (т.е. на сколько мгновений нужно брать аккорд *ля мажор* (A)).

The musical score is written for guitar and bass in 4/4 time, key of E major. It consists of four systems, each representing two measures of music. The guitar staff (top) shows chords and melodic lines, while the bass staff (bottom) shows a driving bass line with power chords and single notes. The exercise is divided into two measures per system. The first measure of each system is marked with an 'E' chord, and the second measure is marked with a 'D' chord. The bass line features a characteristic 'chugging' rhythm with power chords and single notes. The guitar part includes a triplet of eighth notes in the second measure of each system.

Рис. 10.6. Классическая ритмическая фигура в заводном стиле рокабилли

Музыка. Ритм рокабилли уникален — ни один другой ритм нельзя спутать с этим ритмом, похожим на пыхтение тяжелого паровоза.

Техника. При исполнении этой ритмической фигуры необходимо применять хаммеры, а также быстро переходить на малое баррэ в контексте аккомпанемента.

Рождение рок-н-ролла: Чак Берри

Музыка Чака Берри, как никакого другого гитариста, способствовала тому, что рок-н-ролл оформился как самостоятельный стиль. Его считают настоящим новатором и героем рока такие гиганты, как Эрик Клэптон, Джими Хендрикс и Эдди ван Хален. Именно Чак Берри внес наибольший вклад в формирование всех компонентов стиля рок-н-ролл: ритма, сольных партий, драйва, лирики и даже сценического поведения (его знаменитый “гусиный шаг” (duck walk)). И все это было придумано и реализовано им за много лет до того, как на сцену взошли те, кого мы сегодня считаем героями рока — между 1957 и 1960 годами.

На рис. 10.7 приведена ритмическая фигура, звучание которой вы сразу же узнаете благодаря постоянному изменению 5-й ступени аккорда на 6-ю и обратно, столь характерному для рок-н-ролла. Движение с 5-й на 6-ю ступень можно применять на аккордах I, IV и V ступеней, играя как простым битом, так и в шаффл-ритме. (5-я и 6-я ступень — это соответствующие ноты гаммы, на которой основан аккорд. Подробнее об этом рассказывается в главе 7.) Это немного похоже на однонотную адаптацию стиля буги-вуги в исполнении пианистов и басистов, играющих в стиле ритм-энд-блюз. Чак не был изобретателем этого риффа, но именно он сделал его популярным, поэтому различные вариации этого риффа часто связывают с именем Берри.

Музыка. Ритмическая фигура с чередующимися 5-й и 6-й ступенями — это фигура со статичными аккордами, эффект движения в которой образуется за счет постоянного изменения звучания аккордов. Эта фигура является вариацией (а иногда и заменителем) широко известной ритмической фигуры буги.

Техника. При исполнении этой ритмической фигуры 1-й и 3-й пальцы левой руки, удерживающей тот или иной аккорд, должны оставаться неподвижными, тогда как 4-й палец постоянно движется, то прижимая струну для повышения ее звучания до 6-й ступени, то снова отпуская. Осуществляя движения 4-м пальцем, следите за тем, чтобы все остальные пальцы не ослабляли нажима на струны.

Если Бо Дидли вошел в историю рок-музыки как автор ритма, названного его именем, то Чак Берри изобрел новый стиль, который лег в основу несметного множества рок-н-рольных композиций. Он объединил 12-тактовый блюз с мотивами в стиле кантри и блюзовыми мотивами, переделав их на свой манер, чтобы они соответствовали придуманному им заводному ритму “чага-чага” (chugga-chugga).

Чак Берри играл не только ритм, но и сольные партии. Для его творческого наследия в качестве солиста характерно, прежде всего, повсеместное использование дабл-стопов квартами (музыкальный интервал, величина которого составляет два с половиной тона). Пример такой сольной партии представлен на рис. 10.8, в 12-тактной сольной вставке. Кроме того, Берри практически всегда играл в базовой позиции пентатонической гаммы. (Подробнее о пентатонической гамме рассказывается в главе 8.)

Музыка. Имя Чака Берри навсегда связано с фигурами, в которых используются квартовые дабл-стопы, особенно при исполнении 12-тактовых блюзовых соло. Кроме того, для его исполнительской манеры характерны чередующиеся 5-я и 6-я ступени — прием, который он применял практически во всех своих композициях.

Техника. В этом небольшом соло применяются повторяющиеся дабл-стопы, для исполнения которых задействуются 1-й и 3-й пальцы левой руки. Кроме того, в нем интенсивно используются быстрые бэнды.

The musical score is written in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of four systems, each representing a 12-measure phrase. The first system is labeled with chords A, D, and A. The second system is labeled with D. The third system is labeled with A and E. The fourth system is labeled with D, A, and E. The bass staff contains a sequence of numbers representing fret positions: 2 2 4 2 2 2 4 2, 2 2 4 2 2 2 4 2, 2 2 4 2 2 2 4 2, and 2 2 4 2 2 2 4 2.

Рис. 10.7. Ритмическая фигура с чередующимися 5-й и 6-й ступенями в форме 12-тактного блюза

The image displays a 12-measure guitar solo in E major, 4/4 time, featuring double stops and fingerings. The solo is divided into six measures, each with a specific chord or melodic focus labeled A, D, and E. The notation includes a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The guitar part is written on a single staff with a capo on the first fret. The solo is characterized by double stops (two notes played simultaneously) and various fingerings indicated by numbers 1-5. The first measure (A) features a double stop on the 5th and 7th strings. The second measure (D) features a double stop on the 4th and 5th strings. The third measure (D) features a double stop on the 3rd and 4th strings. The fourth measure (A) features a double stop on the 2nd and 3rd strings. The fifth measure (E) features a double stop on the 1st and 2nd strings. The sixth measure (E) features a double stop on the 1st and 2nd strings. The solo concludes with a final double stop on the 1st and 2nd strings.

Рис. 10.8. 12-тактовое соло, исполняемое дабл-стопами в стиле Чака Берри

Подражание мастеру

Стилю Чака Берри подражало и подражает бесчисленное множество гитаристов, начиная со времен его популярности и до наших дней. По сути дела, многие из них приобрели имя (и, будем откровенны, деньги) только благодаря умелому копированию Чака Берри. В частности, влияние Чака Берри безусловно прослеживается в исполнительской манере Beatles, Beach Boys, Rolling Stones, Эрика Клэптона, Джими Пейджа и других рок-музыкантов. Одни просто исполняли его произведения, другие заимствовали из них мотивы и риффы или стиль исполнения. Среди лучших произведений Чака Берри можно отметить такие композиции, как *Maybellene*, *Johnny B. Goode*, *Sweet Little Sixteen* (которую группа Beach Boys переделала в *Surfin' USA*, впоследствии признав, что в качестве первоисточника была использована музыка Берри), *Roll Over Beethoven* (исполнявшаяся впоследствии группой Beatles), *Route 66* и *Reelin' and Rockin'*.

По волнам серфа

Если Восточное побережье США стало родиной стиля “ду-оп”, Западное побережье также не оставалось в стороне от процесса развития рок-музыки, предложив собственный стиль — музыку серф. В этом стиле играли такие популярные в свое время группы, как Jan and Dean и Beach Boys. Однако, родившись на Тихоокеанском побережье, стиль серф, характеризующийся звонким звучанием гитар, интенсивным использованием реверберации и инструментального сопровождения, не остался локальным явлением. Он быстро был адаптирован такими инструменталистами, как Ventures (группа, гитаристом которой был Ноки Эдвардс), Surfaris (о том, в каком стиле они играли, догадаться, конечно же, несложно), Дик Дэйл, версия композиции *Miserlou* которого пережила второе рождение в фильме “Криминальное чтиво”. Зарубежные исполнители также не остались равнодушными к серфу — достаточно вспомнить англичан Хэнка Марвина и группу Shadows.

Очень скоро музыканты поняли, что исполняющая сольные партии гитара, столь характерная для серфа, может использоваться не только в песнях о солнышке и приятном времяпрепровождении на пляже. Одним из таких исполнителей был Дуэйн Эдди — пионер среди инструменталистов, игравших на гитаре, с его композициями *Rebel Rouser* и *Theme from Peter Gunn*. С позиций сегодняшнего дня звучание гитары в этих протосерфных композициях с его звонкими однонотными мелодиями, простыми пассажами, интенсивным использованием реверберации и первыми попытками задействования рычага Bigsby (подробнее о Bigsby можно прочитать в главе 16) можно назвать наивным и примитивным. Однако не надо забывать, что это были первые шаги по земле только что появившегося из бурунов серфа инструментального рока! После этого гитара стала рассматриваться не только как инструмент для аккомпанемента, но и как полноценный солирующий инструмент. Развитие соответствующей техники игры в этом направлении и привело к восхождению звезд рока в середине и конце 60-х.

На рис. 10.9 представлен пример последовательности аккордов, берущихся попеременно то в открытой позиции с небольшим арпеджио, то с использованием баррэ. Сольная партия представляет собой простую мелодию, исполняемую восьмыми и четвертными нотами. Мелодии в стиле серф обычно играют в открытой позиции, что усиливает и так достаточно звонкое звучание струн, обусловленное агрессивным звукоизвлечением. Прослушайте, как звучит этот пример в записи на компакт-диске, и обратите внимание на интенсивное использование реверберации, а также на мощные вибрато в конце звучания каждой ноты (что поделашь — от океанской качки в стиле серф никуда не денешься).

Am G F E Am

все вибрато выполняются рычагом (w/bar)

T A B

0 2 3 0 2 3 0 2 0 1 0 2

Рис. 10.9. Последовательность аккордов и сольная партия, исполняемые в стиле серф

Музыка. Музыка серф примечательна тем, что именно в композициях, исполняемых в этом стиле, на передний план вышли простые гитарные мелодии. Кроме того, для серфа характерным было интенсивное использование эффекта реверберации.

Техника. В этом пассаже звучит сольная лирическая мелодия, исполняемая на открытых струнах со сбалансированным применением рычага для получения хорошего сустейна. (Подробнее о назначении рычага рассказывается в главе 1.)

Британцы, британцы идут!

Так называемое “британское нашествие” (British Invasion) — это броский заголовок, придуманный какими-то сообразительными журналистами для обозначения того наплыва британских рок-групп, который захватил сначала всю Америку, а затем и весь мир в начале и середине 60-х годов XX века. Нечего и говорить о том, что название самой популярной из этих групп стало обозначением целого культурного явления — Beatles. Возможно, сегодня трудно понять, почему репортеры называли это “нашествием”. Но именно только это слово может передать то, что творилось в те годы в мире популярной музыки. В считанные месяцы британские группы заняли лидирующие позиции в музыкальной жизни США, Канады, Австралии и всех остальных англоязычных стран. Их наперебой приглашали лучшие студии звукозаписи и радиостанции, и надо сказать, что британцы не слишком стеснялись и вели себя как настоящие “оккупанты”, мигот потеснив “аборигенов” на вторые и третьи позиции. Достаточно просто перечислить самые знаменитые из британских групп: Beatles, Rolling Stones, Who, Kinks, Animals и Yardbirds. Все они стали всеобщими любимцами и казалось, что мир никак не может насытиться этим новым, свежим звучанием. Как они этого добились — неизвестно. Может, все дело в химическом составе английской воды?

Для гитаристов, между тем, “британское нашествие” было не просто новой модой в поп-музыке. Группы, ставшие виновниками этого “нашествия”, были талантливыми наследниками творчества Чака Берри, Бо Дидли, Бадди Холли и других американских блюзменов. Научившись у мастеров (и позднее все-таки признав этот факт), они подняли исполнение рок-н-ролла на качественно новый уровень.

Весь последний раздел этой главы будет посвящен творчеству Beatles — группы, которая была первой из лучших британских коллективов, пересекших Атлантику, и музыка которой стала мостом между тем, что мы называем архаичным роком, и тем, что сегодня считается классическим роком. Начав с простых и незамысловатых композиций Чака Берри, Beatles постепенно перешли к исполнению рока в современном понимании, овладев при этом практически всеми стилями и направлениями рок-музыки, в которых они успели проявить себя до своего распада в 1970 году. Другие английские группы также, едва добившись успеха у себя на родине, быстро перебрались в США, откуда впоследствии покорили весь мир. Однако они достигли пика популярности позже, во времена расцвета классического рока.

Beatles: I Saw Her Standing There

Рифф партии ритм-гитары этой композиции, относящейся к начальному периоду творчества Beatles, характеризуется звонким и перкуссивным звучанием. Вам вряд ли удастся добиться такого звучания при использовании аккордов баррэ, что лишний раз доказывает то, что открытые аккорды также имеют право на жизнь в рок-музыке. Пример, представленный на рис. 10.10, требует тщательно контролируемого исполнения, поскольку звучащие в нем аккорды в открытой позиции интенсивно приглушаются в соответствии со сложным ритмическим рисунком с помощью мьота левой рукой. Чем динамичнее будет ваша техника звукоизвлечения, тем ярче будет звучать гитара, но при этом не следует забывать, что тем проще будет потерять контроль над применением мьота.

Запись 54, 0:00

The image shows two systems of musical notation for a guitar riff. Each system includes a standard musical staff and a guitar tablature staff. The first system is for a G major chord (one sharp) and the second for a C major chord (no sharps or flats). Both are in 4/4 time. The notation shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with 'x' marks indicating muted notes. The tablature shows fret numbers (0, 1, 2, 3) and 'x' marks for muted strings.

Рис. 10.10. Последовательность, в которой используются только аккорды в открытой позиции для получения звонкого звучания гитары, характерного для ранних песен Beatles

Музыка. Битлы в своих ранних композициях играли открытыми аккордами, что давало отличное, яркое “чак”-звучание, которого невозможно было добиться на аккордах баррэ.

Техника. Здесь вы можете быть по-настоящему агрессивным в вопросах применения мьота левой рукой. Ваша задача — получить плотное, прерывистое звучание аккордов, а также постоянно контролировать звучание открытых струн.



При желании вы можете вместо энергичного удара по струнам использовать как для нисходящего, так и для восходящего движения технику быстрого арпеджио, извлекая звук из струн поочередно. Именно так звучит этот пример в записи на компакт-диске, хотя в нотах это никак не отражено.

Мелодические риффы а-ля Beatles

Постоянно повторяющиеся мелодии, исполняемые басовыми нотами, занимают важное место в рок-музыке всех стилей и направлений, однако поскольку этот прием появился в ранние годы становления рок-музыки, соответствующий пример помещен именно в этой главе. Для того чтобы понять, как звучали риффы раннего рока и мелодии серф-гитары, следует вспомнить такие композиции, как *Day Tripper* в исполнении Beatles, *Theme from Peter Gunn* (кстати, для тех, кто слишком молод, автор сообщает, что это саундтрек к популярному в те годы сериалу о частном детективе) в исполнении Дуэйна Эдди или *Oh, Pretty Woman* в исполнении Роя Орбисона. На рис. 10.11 представлен пример того, как звучали мелодические риффы в композициях раннего рока, которые впоследствии трансформировались в партии бас-гитары (это личное мнение автора).

Запись 55, 0:00

The image shows two musical staves, each with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The first staff is labeled 'E' and the second 'A'. Both staves show a melodic line in the treble clef and a corresponding bass line in the bass clef. The bass line is written with numbers 0, 3, 4, 2, 2, 5, 5, 4, 2, 3, indicating fret positions. A 1/4 note is indicated at the end of the bass line for both staves.

Рис. 10.11. Мелодический рифф раннего рока

Музыка. Эти композиции мелодически насыщены, но в то же время достаточно просты, что позволяет оформить мелодию в виде риффа и использовать его в качестве аккомпанемента. Многие из них даже поддаются транспонированию как в тональность, представляющую собой IV ступень исходной тональности, так и в другие тональности.

Техника. Основная сложность этого риффа состоит в корректном исполнении мелодии синхронно с аккомпанементом. (Если хотите получить приз, попробуйте еще и напеть что-то, играя этот рифф!)

Комбинированные риффы на басовых и тонких струнах

В годы становления рока применялись не только однонотные мелодические риффы, подобные тому, что показан на рис. 10.11. Эту разновидность комбинированных риффов нельзя также отнести к обычным арпеджио. Они, скорее, относятся к разновидности риффов, построенных на

использовании *педали*, поскольку в них мелодия, исполняемая на тонких струнах, звучит на постоянном фоне, образуемом звучанием басовой ноты. Однако в отличие от обычных риффов с педалью, в данном случае басовая нота не только создает фон, но и участвует в формировании фигуры, прерывая собой звучание нот, берущихся на тонких струнах. В результате (рис. 10.12) мы получаем комбинированный рифф — наполовину состоящий из мелодии, наполовину из басов. Примеры таких риффов можно услышать в композициях *Last Time* (Rolling Stones), *I Feel Fine* (Beatles) и *Another Pleasant Valley Sunday* (Monkees).

Запись 56, 0:00



Рис. 10.12. Комбинированный рифф, построенный на басовых и высоких нотах

Музыка. Использование комбинированного риффа, построенного на звучании басовых и высоких нот, позволяет связать рокот открытых басовых струн с движением мелодии, исполняемой на тонких струнах. В результате получается интересный эффект синкопизации, который характерен только для гитары, поскольку образуется прерыванием звучания тонких струн постоянно врывающимся в мелодию звучанием басов.

Техника. Для того чтобы играть то на басовых, то на тонких струнах восьмыми нотами, строго соблюдая ритм, нужно следить за тем, чтобы правая рука не была напряжена, и в то же время за тем, чтобы движения ее были точными и выверенными. Движения кисти при этом должны быть достаточно свободными, чтобы на переход от струны к струне не уходило слишком много времени. Однако при этом они не должны быть размашистыми, поскольку в последнем случае легко “промахнуться” мимо нужной струны. Кроме того, при звукоизвлечении нот на басовых струнах удар не должен быть слишком сильным, так как рокот басов может заглушить основную мелодию, исполняемую на тонких струнах.

Золотой век классического рока

В этой главе...

- Усложненные риффы и ритмические фигуры
- Игра в стиле лучших исполнителей классического рока
- Обзор влияния блюза и кантри на рок-музыку
- На пределе возможностей: Эдж и группа U2

В этой главе мы уделим основное внимание рассмотрению двух технических приемов, с которыми вы уже познакомились в главе 7: риффам и аккордовым ритмическим фигурам. При этом в качестве учебного материала мы будем использовать реально “крутые” вещи, созданные мастерами классического рока! В частности, вы узнаете о том, какую музыку играли и играют Пит Тауншенд, Кейт Ричардс, Джими Хендрикс, Джимми Пейдж, Карлос Сантана, Стиви Рэй Вон, а также группы Allman Brothers, Lynyrd Skynyrd, ZZ Top, Aerosmith, Eagles и U2.

Исполнение усложненных риффов и ритмических фигур

Когда гитаристы научились играть более выразительно и не так по-детски звонко, как во времена ранних Beatles, эра “ду-оп” и серфа стала стремительно клониться к закату. В основном под влиянием Кейта Ричардса из Rolling Stones и Пита Тауншенда из Who, а также в результате появления новых типов электронной аппаратуры гитаристы стали разделять партии соло- и ритм-гитары, совместное звучание которых теперь определяло исполнительский стиль всей группы. Однако Ричардс, Тауншенд и тысячи их последователей добились этого не столько за счет разделения аккордов и мелодии, сколько за счет интеграции: они создали ритмический стиль, в котором использовались, помимо аккордов, аккордовые и одноголосые ритмические фигуры.

Как уже отмечалось, во многом успех этих музыкантов был предопределен технологическим развитием производства электрогитар и звукового оборудования, особенно в той части, которая обеспечивает усиление звука. (Подробнее об усилителях рассказывается в главе 3.) Проще говоря, звучание электрогитары весьма улучшилось, что особенно сказалось на значительно увеличившемся сустейне. Мощность гитарных усилителей также возросла, а дисторшн из нежелательного эффекта, подавлявшегося в эпоху архаичного рока, превратился в одно из музыкальных выразительных средств, при этом значительно выиграв в качестве звучания (с точки зрения рок-музыки, конечно). Теперь уже для получения овердрайва не надо было, как в старые добрые времена, вооружаться опасной бритвой и разрезать диффузоры громкоговорителей. (Если вы скажете, что слышали это от автора, он будет все отрицать!)

Риффовая ритмическая фигура

На рис. 11.1 представлен пример основанной на риффах ритмической фигуры, в которой постоянно звучащий аккомпанемент создается за счет использования дабл-стопов. Обратите внимание на то, что хотя эта фигура исполняется в открытой позиции, в ней интенсивно используются *неполные баррэ* — аккорды, в которых указательный палец левой руки прижимает не все шесть струн, а только часть из них. Рифф, представленный на рис. 11.1, образован из однонотной мелодии, напоминающей мелодию композиции *Oh, Pretty Woman* Роя Орбисона, с добавлением аккордных фигур и дабл-стопов. Обратите внимание на интересный аккорд, звучащий в конце последовательности — аккорд E7#9. Аккорды такого вида являются отличительным признаком композиций Джими Хендрикса, в частности *Foxy Lady* и *Purple Haze*.

Запись 57, 0:00

The musical score consists of three systems of notation, each with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first system is labeled 'A' and shows a melodic line and a bass line with fret numbers. The second system is labeled 'D' and 'E' and shows a melodic line and a bass line with fret numbers. The third system is labeled 'A', 'E7#9', and 'A' and shows a melodic line and a bass line with fret numbers. The bass line includes fret numbers such as 0, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, and 10.

Рис. 11.1. Усложненная риффовая фигура, исполняемая в тональности **ля мажор**

Аккордовая ритмическая фигура

Риффы можно исполнять не только играя дабл-стопы восьмыми нотами, как показано на рис. 11.1, но и задействуя в партии ритм-гитары сложные аккордовые ходы. Пример, представленный на рис. 11.2, также исполняется в тональности *ля мажор* и фактически основан на той же последовательности аккордов, что и пример на рис. 11.1. Однако ощущение движения в этом случае формируется за счет аккордовых ритмических фигур. Использование таких аккордовых ходов, улучшающих звучание аккомпанемента, позволяет украсить общее звучание композиции.

Запись 58, 0:00

The musical score is written for guitar and bass in the key of A major (two sharps). It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'A7' and shows a guitar staff with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a corresponding pattern. The second system is labeled 'D7' and continues the pattern. The third system is labeled 'E7' and includes a '1/2' time signature change. The fourth system is labeled with a sequence of chords: A7, A7/C#, D7, F7/Eb, E7, D7, D#7, and E7. The guitar staff in this system shows a series of chords, and the bass staff shows a corresponding pattern. The score is a complex example of chordal rhythm in rock music.

Рис. 11.2. Аккордовая риффовая фигура, исполняемая в тональности *ля мажор*



Для того чтобы сыграть один и тот же аккорд в разных местах грифа, можно применить так называемое *обращение* (inversion) аккорда. В обращенной форме аккорда используются те же ноты, расположенные через те же интервалы, что и в основной форме аккорда, но в другом порядке. Например, аккорд *ля мажор* (A) в основной форме состоит из нот *ля* (A), *до-диез* (C#) и *ми* (E), причем нота *ля* является не только *тоникой* (root) аккорда, но и самой низкой его нотой. Если же записать этот аккорд в виде *до-диез* (C#), *ми* (E), *ля* (A), самой низкой нотой аккорда, который по-прежнему останется аккордом *ля мажор*, станет нота *до-диез*. Порядок следования нот *до-диез* (C#), *ми* (E), *ля* (A) называется *первым обращением аккорда ля мажор*. В примере, представленном на рис. 11.2, обращенные формы аккордов используются два раза: в такте 3, в котором применяется нисходящая последовательность аккордов D7, а также в такте 7, в котором звучит восходящая последовательность аккордов A7.

Изучаем классиков: классический рок

Теперь, разобравшись с основными понятиями, перейдем к рассмотрению индивидуальных исполнительских стилей лучших рок-гитаристов той эпохи, которую без преувеличения можно назвать звездным часом рок-гитары.

Термин *классический рок* охватывает обширный период в истории современной музыки и, как и любой другой термин рока, трактуется разными людьми по-разному. Если хотите, вы также можете заняться классификацией всех направлений явления, известного под общим названием «классический рок», и наверняка она не будет совпадать с другими классификациями. Конечно, в ней будут присутствовать блюз-рок, гаражный рок, психоделический рок, южный рок, глэм-рок, стадионный рок и т.д. Однако автор, чтобы не выйти за рамки, отведенные ему одной главой, все же постарается быть кратким, остановившись на следующих направлениях классического рока.

- ✓ Британский рок («британское нашествие»), самым ярким представителем которого являются группы Who и Rolling Stones.
- ✓ Ранний блюз-рок — Эрик Клэптон.
- ✓ Хард-рок, предвестник стиля хэви-метал — Джими Хендрикс и Джимми Пейдж из Led Zeppelin.
- ✓ Латина-рок — бесспорный лидер, практически не имеющий конкурентов — Карлос Сантана.
- ✓ Южный рок — Allman Brothers и Lynyrd Skynyrd
- ✓ Классический блюз-рок — ZZ Top и Стиви Рэй Вон.
- ✓ Неоклассический риффовый рок — Aerosmith.
- ✓ Фолк- и кантри-рок — Byrds и Eagles.
- ✓ Текстурный гитарный рок — U2.

Все эти стили и исполнители появились на сцене рок-музыки после первой волны “британского нашествия”, которая пришлась на 1965–1975 годы (за исключением, пожалуй, лишь “последней ласточки” классического рока — Стиви Рэя Вона, дебютный альбом *Texas Food* которого вышел в 1983 году). За этот достаточно короткий исторический период выросли выдающиеся инструменталисты, сменявшие друг друга на концертных площадках и создавшие лучшие и наиболее интересные рок-композиции за всю историю рок-музыки.

Британское нашествие

Влияние первой (и, бесспорно, лучшей!) британской группы, завоевавшей США и весь мир, — Beatles — чувствовалось и в эпоху классического рока, и в последующие годы. Но поскольку мы уже останавливались на творчестве Beatles в главе 10, в этой главе мы рассмотрим две группы, которые ворвались в рок-музыку практически сразу же после Beatles, — это Who и Rolling Stones.

Пит Тауншенд

Для того чтобы быть выдающимся рок-музыкантом, вовсе не обязательно выдавать “забойные запылы” на соло-гитаре. Лучшим доказательством этого тезиса является именно творчество Пита Тауншенда. Благодаря его рукам (особенно правой) игра на ритм-гитаре стала чем-то вроде высокого искусства. Причем зрелищность его выступлений ни в чем не уступала музыкальной составляющей — все в лучших традициях рок-музыки. Да уж, этот ритм-гитарист вовсе не был “вторым номером” в Who. Для того чтобы добавить экспрессии, Тауншенд часто выдавал быстрые ритмические вставки, исполняемые шестнадцатыми молниеносным нисходяще-восходяще-нисходящим ударом. Музыканты часто называют получаемое в результате звучание гитары термином “чик-а-ЧАУ” (в учебниках по музыкальной теории этого термина вы *никогда* не найдете). Даже простыми четвертными нотами Тауншенд играл не как все — он вытягивал в сторону правую руку, а затем, вращая ее в локте, наносил удар по струнам в тот момент, когда рука проходила над ними. На рис. 11.3 представлена партия ритм-гитары в стиле Пита Тауншенда, в которой, помимо динамичного звучания (то громкого, то тихого, то активного, то замедленного), используется синкопизация, как кажущаяся, так и реальная.

Музыка. Пит Тауншенд поставил ритм-гитару в один ряд с соло-гитарой, доказав на деле, что звучание ритм-гитары может быть и захватывающим, и динамичным. Все остальные ритм-гитаристы, чтобы претендовать на звание мастера, должны теперь равняться на Пита Тауншенда.

Техника. При исполнении этого риффа шестнадцатыми нотами используйте сильные и энергичные движения правой рукой.

The musical score is written for a guitar in 4/4 time. It features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into four systems, each representing a different chord progression. The first three systems are based on the E, G5, and D chords, while the fourth system is based on the B, E, and f chords. The guitar part is shown in a simplified notation with numbers 0, 1, 2, 3, 4 on the strings. The dynamic range is indicated by the markings *mp* (mezzo-piano) and *f* (forte).

Рис. 11.3. Динамичная партия ритм-гитары, построенная на одних лишь аккордах

Кейт Ричардс

Кейт Ричардс — один из основателей и столпов одной из самых ярких и успешных рок-групп всех времен и народов, Rolling Stones. Этот выдающийся и необычайно самобытный музыкант играл в основном на ритм-гитаре (партию соло-гитары у Rolling Stones обычно играл приглашенный гитарист), и при этом настраивал свою гитару на аккорд G. Альтернативные нестандартные настройки в те времена еще не были популярны среди рок-музыкантов. Кейт даже снимал со своей гитары шестую струну E, а оставшуюся самой низкой пятую струну настраивал на ноту соль, по крайней мере для знаменитого риффа в *Satisfaction*.



Рифф из *Satisfaction* (1965 год) — один из самых узнаваемых классических риффов. Легенда гласит, что эта идея пришла Кейту во сне. Резко отличаясь от более изощренных и мелодичных риффов Beatles, рифф из *Satisfaction* в сочетании с грубоватым текстом, проникнутым ощущением фрустрации, доказал, что рок-музыка может обойтись без сладких мелодий и лирических слов. Этот рифф состоит всего из трех нот, расположенных в интервале в $1\frac{1}{2}$ тона. На бумаге эти ноты выглядят совсем не так впечатляюще, но в то время песня *Satisfaction* шокировала многих и в значительной степени определила на будущее бунтарский характер рока. На рис. 11.4 показан простой одноголосый рифф, исполняемый с изрядной долей дисторшн, который был характерен для того периода рок-музыки.

Запись 60, 0:00

B5



Рис. 11.4. Рифф на басовых струнах, поражающий как своим мощным звучанием, так и своей простотой

Музыка. Rolling Stones сделали рок таким, каким он и должен быть стать — простым, не боящимся грамматических ошибок, и бессмертным.

Техника. Играйте правой рукой энергичными, агрессивными движениями и не забудьте об изрядной доле дисторшн.

Кейт Ричардс — настоящая рифф-машина, он создал множество незабываемых риффов для таких известных рок-композиций, как *Start Me Up*, *Honky-tonk Women*, *Jumping Jack Flash*, *Last Time* и *Black Sugar*. Во всех этих композициях используются фирменные аккордовые риффы Ричардса, в которых движение музыки и энергия образуются не за счет перемещения аккордов по грифу, и не с помощью одноголосых мотивов, основанных на аккордах, а игрой левой руки, берущей аккорды в одной и той же позиции. На рис. 11.5 приведен пример аккордового риффа, при исполнении которого кисть левой руки остается практически неподвижной — разнообразное звучание риффа достигается за счет движений одних только пальцев.

Запись 61, 0:00

The musical score is written for guitar in D major (two sharps) and 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system shows three measures: a D major triad (D, F#, A), a G major triad (G, B, D), and another D major triad. The second system shows six measures: a G major triad, a D major triad, a C major triad, an F major triad, a C major triad, and a D major triad. Below the staff, the left hand is shown with fingerings for each chord, indicating that the hand remains in a fixed position while the fingers move to fret different notes.

Рис. 11.5. Аккордовый рифф, в котором используются движения пальцев левой руки

Музыка. Кейт Ричардс использовал аккордовые риффы в композициях, вошедших в сокровищницу классической рок-музыки.

Техника. Прежде чем пытаться исполнить этот рифф, посвятите время разбору аппликатуры левой руки и движений ее пальцев.

Блюзовая контратака

Одной из характерных черт пост-британского периода развития классического рока можно назвать становление стиля “электрический блюз”, типичными представителями которого были Эрик Клэптон, Джимми Пейдж и Джими Хендрикс. Многие группы и исполнители, ставшие популярными в период преобладания британского рока, также признавали влияние на свое творчество таких выдающихся исполнителей ритм-энд-блюза и архаичного рока, как Чак Берри и Бо Дидли. Но британцы либо полностью переделывали их музыкальное наследие, либо вообще игнорировали, отдавая предпочтение более популярному роковому звуча-

нию. Однако когда взошли звезды Клэптона, Пейджа и Хендрикса, в результате синтеза появился электрический блюз, который порадовал любителей старого доброго рока не только возрождением блюзовых традиций, но и новым, оригинальным звучанием.

Эрик Клэптон

Эрик Клэптон приобрел известность, играя в составе группы Yardbirds. Однако вскоре он покинул группу Yardbirds и присоединился к группе Джона Майала Bluesbreakers, в которой он и отшлифовал свой напевный и лирический стиль исполнения сольных партий. Со временем Клэптон стал общепризнанной суперзвездой рок-гитары (именно его именем фанаты изрисовали все станции лондонской подземки, что было в те времена доказательством неслыханной популярности), и, к его чести, он использовал свалившуюся на него славу для благородных целей. Именно благодаря Клэптону возродился интерес к творчеству музыкантов предыдущих поколений, из которого он черпал свое вдохновение, — Роберта Джонсона, Блайнда Лемона Джефферсона, Сона Хауса, Скипа Джеймса и Элмора Джеймса.

Клэптон получил прозвище *Slowhand* (“медленная рука”) благодаря той кажущейся медлительности, с которой он играл на гитаре. У зрителей создавалось впечатление, что он во время игры вообще не прилагает никаких усилий, лишь изредка меняя позицию, чтобы взять пару дополнительных нот. Выйдя из состава Bluesbreakers, Клэптон основал собственную группу Cream, объединившись с басистом Джеком Брюсом и барабанщиком Джинджером Бейкером. Эту группу многие критики и зрители по праву считают первой в истории рока супергруппой, состоявшей исключительно из признанных виртуозов. Их хиты, такие как *White Room*, *Sunshine of Your Love* и *Badge*, произвели настоящий фурор на слушателей, начав эру “могучего трио”, характеризовавшуюся становлением блюз-рока как самостоятельного направления рок-музыки и в музыкальном, и в коммерческом смысле. В композиции Роберта Джонсона *Crossroads*, “живая” версия которой включена в альбом *Wheels of Fire* (1968), прозвучало лучшее гитарное соло всех времен.

На рис. 11.6 представлено блюзовое соло, в котором используется множество технических приемов, характерных для исполнительской манеры Клэптона: бэндов, хаммеров, пуллов, слайдов и пальцевых вибрато. Обратите внимание на то, что значительная часть этого соло исполняется в базовой позиции пентатонической гаммы (подробнее о пентатонической гамме рассказывается в главе 7). Именно так и играет Клэптон: минимум движений, максимум точности, стиля и вкуса.

Музыка. Эрик Клэптон привнес в рок-музыку подлинное звучание блюзового соло, а также доказал, что соло-гитарист может пользоваться у публики не меньшей популярностью, чем вокалист.

Техника. Для того чтобы эта композиция звучала в стиле “настоящего” Эрика Клэптона, мало правильно взять все ноты и выдержать ритм. Разучив ее, сосредоточьтесь основное внимание на артикуляции, тщательно отрабатывая все технические приемы и при этом не теряя ритмичности и целостности звучания всей композиции.

First system of musical notation. The top staff is in treble clef, key of A major (three sharps), and 4/4 time. It features a melodic line starting with a half note A4, followed by a dotted half note A4, and then a series of eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. Above the first measure is a chord symbol **A7**. The bottom staff shows a bass line with fret numbers: 17, 19, 19, 17, 19, 17, 19, 19. A wavy line indicates a sustained note. A $\frac{1}{4}$ note value is marked above the first measure, and a '1' indicates the first finger.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. The bottom staff shows fret numbers: 17, 19, 14, 12, 14, 12, 14, 12, 10, 12, 10, 12, 16, 14, 16. Wavy lines indicate sustained notes. A $\frac{1}{4}$ note value is marked above the first measure, and another $\frac{1}{4}$ note value is marked above the eighth measure.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line with eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. Above the first measure is a chord symbol **D7**. The bottom staff shows fret numbers: 14, 14, 16, 16, 14, 16, 14, 14, 16, 14, 17, 17, 16, 15. Wavy lines indicate sustained notes. A $1\frac{1}{2}$ note value is marked above the eleventh measure.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with eighth notes: G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G4, F#4, E4, D4, C4, B3, A3. Above the first measure is a chord symbol **A7**. The bottom staff shows fret numbers: 17, 15, 14, 14, 16, 16, 18, 17, 19, 17, 18. Wavy lines indicate sustained notes. A '1' indicates the first finger above the sixth measure.

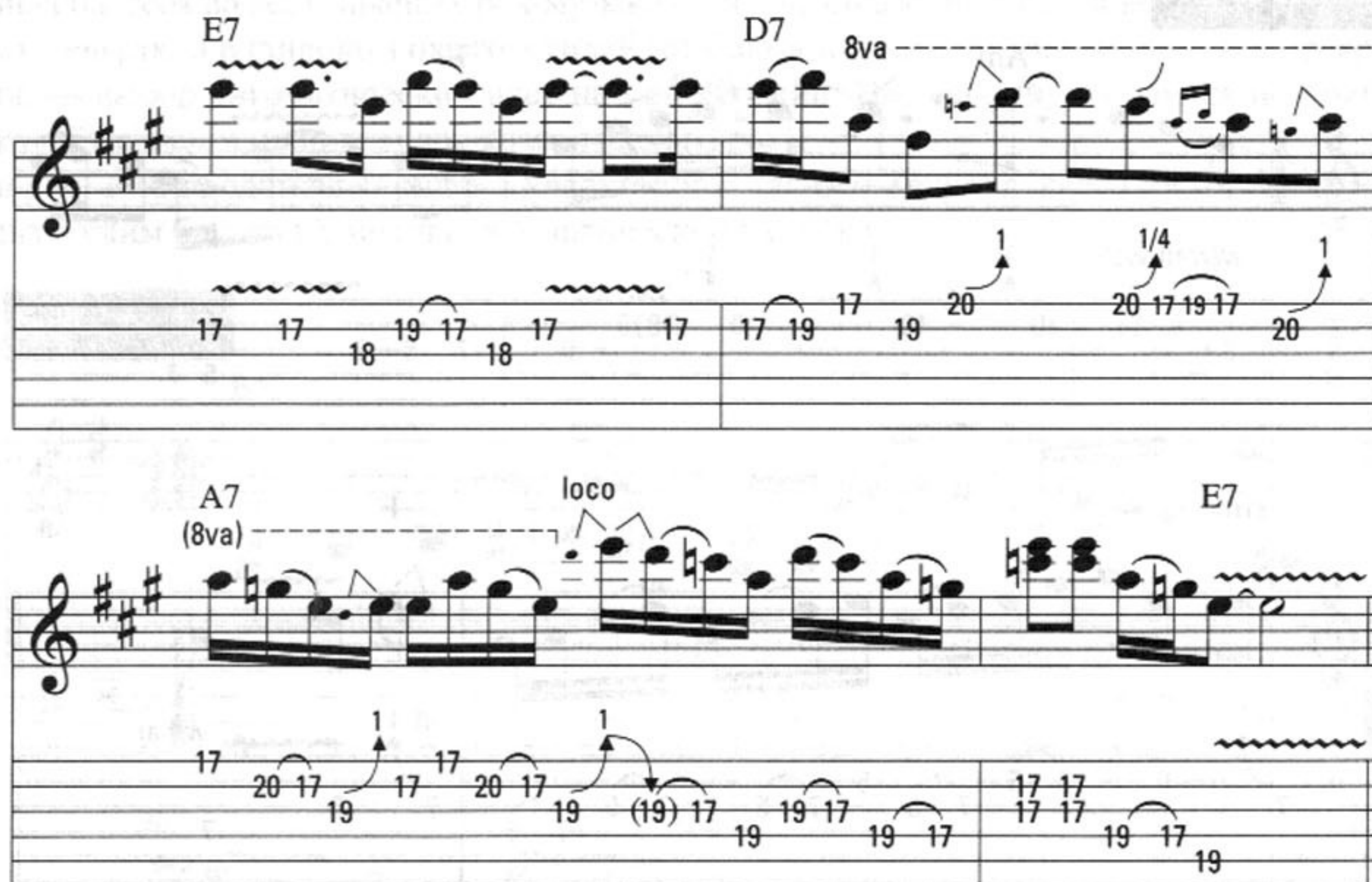


Рис. 11.7. Сольный фрагмент, в котором используются блюзовые мотивы и работа рычагом

Музыка. Джими Хендрикс использовал в рок-музыке блюзовый стиль исполнения, экстравагантное шоу, авангардную технику извлечения звука и “тотальный”, невообразимый до него подход к гитаре как к музыкальному инструменту.

Техника. Сначала разберите пример, научившись правильно брать ноты и выдерживать ритм, а затем постепенно добавляйте блюзовую артикуляцию, работу рычагом и использование эффектов, добиваясь максимального сходства звучания вашей гитары с записью на компакт-диске.

Джимми Пейдж

Джимми Пейдж начинал свою профессиональную карьеру в группе Yardbirds, как и Эрик Клэптон и Джефф Бек. Но, кроме этого, Пейдж много работал с разными коллективами как наемный гитарист и сессионный музыкант, и, наверное, поэтому он приобрел профессиональную подготовку, которая впоследствии позволила его группе Led Zeppelin создавать такие завершенные пьесы и великолепные инструментальные аранжировки.

Следует отдать должное Пейджу, который, несмотря на безупречное владение инструментом, никогда не стремился переиграть всех, предпочитая проявлять свой талант в создаваемых им риффах, аранжировках и сочинении рок-композиций. Джимми Пейдж и компания (Джон Пол Джонс — бас и клавишные, Джон Бонэм — ударные и Роберт Плант — вокал) брались за любую музыкальную форму и добивались успеха. Это и блюзовый стиль (*Since I've Been Loving You*), и восточный колорит (*Kashmir*), фолк-рок (*Bron-Y-Aur-Stomp*), чистый рок (*Whole Lotta Love*, *Heartbreaker*), психоделика (*Dazed and Confused*) и баллады (*Stairway to Heaven*). Сейчас многие считают, что Led Zeppelin были прототипом нового направления в рок-музыке — хэви-метал. (Об этом направлении вы можете прочитать в 12-й главе.)

Если вы хотите выбрать какую-то одну группу периода расцвета классического рока, которая проявила бы себя во всех нюансах рок-музыки — и в великолепных блюзовых соло, и в незабываемых риффах, и в широком охвате стилей (от блюза и фолка до хэви-метал), и в прекрасной поэзии, — выбор автоматически падет на Led Zeppelin. Ни одна другая группа не приблизилась к ней в своем влиянии на эру классического рока.

На рис. 11.8 представлен рифф в характерном для Led Zeppelin звучании — утяжеленном, использующим блюзовые мотивы и экзотические пассажи.

Запись 64, 0:00

Рис. 11.8. Тяжелый басовый рифф, переходящий в сольный блюзовый рифф

Музыка. Джимми Пейдж, используя гитару, студийную запись и свой талант аранжировщика, создал наиболее плодотворную и популярную хард-роковую группу XX века. Во многом его композиции тяготеют к звучанию стиля хэви-метал.

Техника. Этот пример представляет собой прекрасную иллюстрацию того, как нужно соединять в единое целое экзотический фрагмент, построенный на звучании нисходящей гаммы, и блюзовый рифф.

Латина-рок: Карлос Сантана

Уроженец Мексики Карлос Сантана сформировался как музыкант в начале 70-х, когда он возглавлял бигбэнд, исполнявший латина-рок. Но сказать так — значит ничего не сказать, поскольку звучание гитары Сантаны было настолько лирическим, настолько потрясающим и настолько профессиональным, что он стал образцом для подражания не только всех современных ему гитаристов, но и для последующих поколений. Сантана не только блестяще исполнял композиции с ярким звучанием и характерным блюзовым оттенком, с которыми у большинства слушателей ассоциируется его имя, но и виртуозные лирические сольные партии. Особенно экспрессивно ему удавались минорные соло. После выхода таких хитов, как *Evil Ways* (1970), *Black Magic Woman* (1970) и *Oye Como Va* (автор — выдающийся латино-

американский ударник Тито Пуэнте), Сантана доказал, что он является настоящим королем рок-гитары уровня Клэптона и Пейджа.

На рис. 11.9 представлена лирическая мелодия, исполняемая под аккомпанемент с ритмом, который характерен для латина-рока. Представленная в этом примере последовательность соответствует дорической гамме (Dorian mode), которая является вариантом минорной гаммы с увеличенной 6-й ступенью. Триольные четвертные (они звучат в два раза дольше, чем триольные восьмые, по три ноты на каждые два счета) придают мотиву экспрессивное, лирическое звучание.

Запись 65, 0:00

Рис. 11.9. Минорный мотив в стиле латина-рок

Музыка. Карлос Сантана вывел латина-рок на первые позиции популярных стилей рок-музыки. Он выработал индивидуальную исполнительскую манеру, для которой было характерно одновременно и лирическое, и блюзовое звучание, причем без какого-то влияния Клэптона или других блюз-рокеров.

Техника. В этом примере показано типичное для латина-рока лирическое и экспрессивное построение музыкальных фраз. Сначала отработайте исполнение одних лишь триольных четвертных, воспользовавшись, при необходимости, записью на компакт-диске, чтобы убедиться в том, что вы правильно выдерживаете ритм и длительности нот. Затем можете приступить к отработке артикуляции, применяя быстрые хаммеры и пуллы.

Южный рок

Южный рок (Southern rock), пик популярности которого пришелся на начало и середину 70-х годов, представляет собой пеструю смесь из стилей кантри, ритм-энд-блюз, госпел, блюз и блюграсс. Основной вклад в его популяризацию внесли такие группы, как Buffalo Springfield, Poco, Marshall Tucker Band, Lynyrd Skynyrd, Allman Brothers, Molly Hatchet и Pure Prairie League. Для южного рока не характерно использование “до упора” дисторшн, которым увлекались уже появлявшиеся в те времена “металлические” группы вроде Led Zeppelin. Гораздо большее внимание музыканты, игравшие южный рок, уделяли мелодичному и согласованному звучанию гитар. С гармонической точки зрения в южном роке используются мажорные и минорные аккорды, простые последовательности и пентатонические гаммы. Получавшаяся в результате музыка была простой как с точки зрения восприятия, так и с точки зрения ее исполнения. Однако благодаря тому, что на первый план в звучании инструментов были выведены гитары, независимо от того, играли ли они ритм или соло, южный рок привлек внимание лучших инструменталистов того времени. Именно южный рок проложил путь для одной из лучших групп 70-х — великолепным Eagles.

Allman Brothers

Группа Allman Brothers, образованная двумя братьями — гитаристом Дуэйном и его младшим братом клавишником Греггом, — начала свою карьеру в штате Джорджия. Именно эта группа определила звучание того, что в начале 70-х получило название “южный рок”. Звучание гитар Дуэйна и второго гитариста группы Дики Бетса представляло собой нечто неповторимое: Дуэйн был профессиональным исполнителем блюзов и экспертом по слайдовой технике (его, помимо прочих проектов, приглашали для записи альбома *Layla and Other Assorted Love Songs* с группой Эрика Клэптона Derek & the Dominos), а Бетс — мастером игры в пентатоническом мажоре и сочинения мажорных риффов. В их музыке было много от классических блюзов, она характеризовалась простыми последовательностями аккордов и столь же простыми мелодиями в духе кантри, но при этом однозначно была роком — нередко на концертах они “держали зал” 20-минутными джем-сейшнами.

На рис. 11.10 приведен пример, который иллюстрирует звучание музыки Allman Brothers, характерное для таких композиций, как *Blue Sky* и *Rambling Man* (в последней в исполнении Дики Бетса звучит одна из лучших сольных партий в истории рок-музыки). Данный пример, представляющий собой сольную вставку, исполняется целиком в пентатонической гамме *ми мажор* с использованием бэндов, характерных для кантри (полностью в стиле Дики Бетса).

Музыка. Группа Allman Brothers, синтезировав различные элементы ритм-энд-блюза, блюза и рока, выработали новый стиль — южный рок.

Техника. В этом пассаже звучит пентатоническое мажорное соло с использованием двух изменений позиций. Отработайте технику выполнения слайдов так, чтобы они не нарушали ритма пассажа, особенно при изменении позиции.

The musical score is written for guitar and bass in the key of E major (three sharps) and 4/4 time. It consists of four systems of staves. The guitar staff (top) features melodic lines with various techniques such as bends, vibrato, and slurs. The bass staff (bottom) provides a rhythmic accompaniment with fret numbers (14, 12, 13, 11, 9) and slurs. The first system is labeled 'E' and 'A'. The second system is labeled 'E' and 'A'. The third system is labeled 'A'. The fourth system is labeled 'E'. The bass staff includes the text 'держатъ бэнд' (hold the bend) and '1' with a dashed line indicating a bend.

Рис. 11.10. Пасса́ж в стиле ю́жный рок, исполняе́мый в пента́тонической гамме ми мажор

Lynyrd Skynyrd

Подобно Allman Brothers, флоридская группа Lynyrd Skynyrd также играла южный рок, но имеющий больше местного колорита и более агрессивный, чем в исполнении Allman Brothers. Характерное “южное”, звонкое звучание музыки Lynyrd Skynyrd было усилено за счет нестандартного подхода: тогда как в состав большинства других групп входил один или два гитариста, в Lynyrd Skynyrd их было целых три — Ален Коллинз, Гари Россингтон и Эд Кинг, которого впоследствии сменил Стив Гэйнс. Лучшими хитами Lynyrd Skynyrd были композиции *Freebird* (1973) и *Sweet Home Alabama* (1974) — последняя впоследствии стала, пожалуй, знаменем идеологов южного рока. Среди других хитов, представляющих собой лучшие образцы творчества этой группы, можно назвать *Gimme Three Steps*, *Tuesday's Gone*, *Simple Man* и *What's Your Name*. Для их песен характерно резкое, приближенное к слушателю звучание гитары, которое хорошо выделяется на фоне общей музыкальной канвы композиции.

На рис. 11.11 приведен рифф в стиле южный рок, характерном для Lynyrd Skynyrd. В этом риффе интенсивно используются открытые струны и дабл-стопы. В пассаже задействованы как блюзовая, так и мажорная гаммы, в результате чего звучание представляет собой нечто среднее между блюзом и кантри.

Запись 67, 0:00



Рис. 11.11. Рифф в стиле южный рок группы Lynyrd Skynyrd

Музыка. Группа Lynyrd Skynyrd выдвинула на первый план в звучании южного рока звонкие грувы, исполняемые одновременно на трех гитарах в стиле старых добрых времен.

Техника. В этом риффе, исполняемом как отдельными нотами, так и дабл-стопами, используются мажорная и блюзовая гаммы.



В словах композиции *Sweet Home Alabama* содержится реплика, обращенная к Нилу Янгу, который в своей песне *Southern Man* хорошенько прошелся по глубоко укоренившемуся расизму южан. В “ответе” Lynyrd Skynyrd группа обращается к Янгу по имени: “Well, I heard Mr. Young sing about us. Well, I heard old Neil put us down...”

ZZ Top

ZZ Top была еще одной группой, игравшей южный рок, в звучании которого явно прослеживались местные (а именно тexasские) мотивы. Однако при этом спутать музыку ZZ Top с музыкой, скажем, тexasца Бадди Холли невозможно — звучание композиций ZZ Top было более жестким и простым. Группа ZZ Top была далеко не первой группой, игравшей электрический блюз, но они выделялись среди всех прочих своим мощным звучанием, названным тexasским “свомп-бути”

(swamp-boogie), который особенно ярко проявился в таких композициях, как *La Grange* (1973) и *Tush* (1974). Основу этого звучания составляла насыщенная и стремительная партия гитары Билли Гиббонса. Одним из “фирменных” приемов Гиббонса было использование искусственных флажолетов, при исполнении которых сразу после извлечения звука из струны гитарист слегка касается ее пальцем в определенном месте, что дает звук, напоминающий звучание колокольчика или капель. (Подробнее о флажолетах рассказывается в главе 9.)

На рис. 11.12 приведен пример риффа на басовых струнах, который затем переходит в мотив, часть которого исполняется флажолетами. Для того чтобы найти нужное место над звукозаписью, чтобы флажолеты звучали чисто, вам, возможно, придется поэкспериментировать. Обязательно убедитесь в том, что выставлен достаточный уровень дисторшна: это позволит флажолетам звучать ярче.

Запись 68, 0:00

Triplet feel ($\text{♪} = \text{♪}^3 \text{♪}$)

A5

The musical notation is divided into three systems. The first two systems are in 4/4 time and feature a triplet feel. The first system has a treble clef staff with a 4/4 time signature and a bass staff with fret numbers. The second system is identical. The third system is in 1/2 time and features a treble clef staff with a 1/2 time signature and a bass staff with fret numbers. The notation includes triplets, bends, and a 15th fret harmonic (15ma).

Рис. 11.12. Основанный на блюзовой гамме рифф буги, в котором используются флажолеты

Музыка. Группа ZZ Top популяризовала звучание техасского “свомп-буги”, усилив его не только отличным исполнением, но и тщательной звукозаписью и интересными текстами.

Техника. В этом примере содержится два “фирменных” приема ZZ Top: аккордовый рифф буги и искусственные флажолеты, исполняемые в блюзовом контексте.

Возвращение блюзовых мотивов: Стиви Рэй Вон

Хотя слава к Стиви Рэй Вону пришла сначала как к блюзмену, и только много лет спустя как к исполнителю классического рока, обойти молчанием этого блестящего музыканта в книге, посвященной рок-музыке, просто невозможно. В начале 80-х он вдохнул вторую жизнь в уже увядавшее блюзовое направление рок-музыки. А начинал он как профессиональный исполнитель в команде “крестного отца” стиля глэм Дэвида Боуи. Впоследствии Вон послужил образцом для своего тexasского земляка, выдающегося гитариста Эрика Джонсона, а также для многих других рок-музыкантов, которым хотя бы раз в жизни довелось услышать его игру. Его последователи, как и сам Вон, пытались соединить в единое целое лиричность электрического блюза с ритмичностью рока. В своей группе Вон играл как на ритм-, так и на соло-гитаре. К сожалению, находясь на пике своей карьеры, Вон трагически погиб в 1990 году в вертолетной катастрофе.

На рис. 11.13 приведен ритмический рифф в стиле Стиви Рэй Вона, в котором звучит свинговая ритмическая партия с “пунктирными” однонотными фразами, за которыми следует агрессивная сольная фраза. Ключевым моментом при разучивании этого риффа является тщательный разбор техники его исполнения как левой, так и правой рукой, особенно в сольной части. В некоторой степени звучание, характерное для исполнительской манеры Вона, основывалось на том, что он использовал струны повышенной толщины. Это придавало звучанию гитары насыщенный, гулкий оттенок, однако одновременно требовало от музыканта применения более агрессивной атаки, компенсирующей повышенное усилие натяжения струн, особенно при исполнении бэнда. Но, как видно из достигнутых им результатов, он не боялся труда и любил преодолевать препятствия.

Запись 69, 0:00

Triplet feel ($\text{♪} = \text{♪}^3 \text{♪}$)

Cm7

* Большой палец левой руки

Рис. 11.13. Ритмическая фигура и сольный пассаж в стиле Стиви Рэй Вона

Музыка. Стиви Рэй Вон привнес беспрецедентную роковую технику и свежее музыкальное наполнение в электрический блюз, показав всем, как можно исполнять блюз в стиле рок.

Техника. В ритмической фигуре используются свинговые аккордные риффы. Играйте их агрессивно и уделяйте особое внимание левой и правой руке, как это делал Стиви Рэй Вон.

Неоклассический рок: Aerosmith

Музыку, которую исполняет группа Aerosmith, правильнее всего классифицировать как неоклассический рок, поскольку ее роковые риффы словно перенесены в наши дни из тех времен, когда более прогрессивных стилей не было и в помине. Однако при этом группа Aerosmith, вдохновляемая талантами вокалиста Стивена Тайлера и гитариста Джо Перри (при поддержке ритм-гитариста Брэда Уитфорда) настолько хорошо справилась с этой нелегкой задачей, что ей удалось заглушить голоса всех критиков, найти свою аудиторию и сделать классическими хитами ряд таких композиций, как *Sweet Emotion*, *Dream On* и *Walk This Way*.

На рис. 11.14 представлен фанковый однонотный рифф. Использование больших скипов и быстрых сольных пассажей предполагает, что пальцы будут оставаться на ладах лишь на очень малое время. Поэтому приготовьтесь к тому, что для того, чтобы успевать за звучанием записи на компакт-диске, вам придется “выгребать” ноты так быстро, как только сможете.

Запись 70, 0:00

E5
Рифф А

Конец риффа А

с риффом А

открытая ⑥ струна
Е

Рис. 11.14. Фанковый однонотный рифф с сольной вставкой



Благодаря простоте звучания и удачному использованию риффов группа Aerosmith иногда сравнивают с Rolling Stones и Yardbirds. Джо Перри — великий солист и мастер риффов, а его короткое соло в композиции *Walk This Way* — пример удачной импровизации в стиле фанк.

Музыка. Группа Aerosmith вернула в рок-музыку незаслуженно забытое риффовое звучание, на практике доказав, что с его помощью можно создавать настоящие хиты.

Техника. Данный рифф с сольной вставкой, основанный на пентатонической гамме, исполняется шестнадцатыми нотами. Сольная вставка построена на мотиве с интенсивным использованием бэндов.

Слав кантри и рока: Eagles

Стиль кантри (или в соответствии с более архаичной терминологией, “кантри и вестерн”, как в старом анекдоте: “Сколько стилей вы освоили?” — “Два: кантри и вестерн”) можно определить как исполнение фолк-музыки на электрогитаре. Хотя такое определение нельзя назвать абсолютно точным, стиль кантри все же очень близок к стилю фолк, особенно в том, что касается гитарных соло: и в том, и другом стиле они основаны на мажорной гамме и используют лирическое звучание струн, напоминающее звучание педали на тонких струнах. Когда произошло соединение фолка (и его электрифицированного кузена — кантри) с роком, гитарные соло из благодатной “народной почвы” были пересажены на “голые скалы” рока. В то же время, когда начал развиваться южный рок, популяризуемый такими группами, как Marshall Trucker Band (*Can't You See* и *Heard It in a Love Song*), Allman Brothers и Lynyrd Skynyrd, фолк также стал прорастать риффами блюграсса, как в песнях *Take it Easy* (Eagles) и *Aimee* (Pure Prairie League). Кларенс Уайт, гитарист группы Byrds, был приверженцем стиля блюграсс, причем одним из наиболее одаренных инструменталистов, играющих в этом жанре. (Карьера Уайта закончилась слишком рано — он трагически погиб под колесами грузовика во время погрузки аппаратуры в 1970 году.)

С точки зрения стилистики, для получения соло в стиле кантри- или фолк-рока достаточно взять сольную партию акустического блюграсса, “электрифицировать” ее, добавив немного бэндов и эмуляции звучания педали на тонких струнах. По иронии судьбы, первыми и лучшими исполнителями рок-музыки нового стиля стали не южане, а калифорнийцы, например Линда Ронстадт со своей группой, Джей Ди Соузер, Джексон Браун и другие. Но самыми выдающимися музыкантами из всех, кто играл в стиле кантри- или фолк-рок, были участники группы Eagles.

Группа Eagles была одной из наиболее успешных групп 70-х годов, хотя лишь в единственном стиле — фолк-рок. Их композиции с характерным для фолка напевным звучанием сольных партий прочно вошли в “обязательный репертуар” многочисленных подражателей. Простая “калифорнийская” музыка Eagles определила сам жанр фолк- и кантри-рока (сейчас термины *фолк-рок* и *кантри-рок* считаются синонимами). Напевные сольные партии, украсившие такие композиции Eagles, как *Take it Easy* и *Peaceful Easy Feeling*, представляют собой выдающиеся образцы соло в стиле кантри-рок.

На рис. 11.15 приведен пример сольной партии, исполняемой простым грувом в стиле Eagles. В этом примере использованы характерные для кантри-рока мелодии и бэнды, эмулирующие педаль на тонких струнах. Обратите внимание, насколько медленно и лирично звучат ноты, на которых выполняются бэнды, — нередко на фоне непрекращающегося звучания этих нот берутся другие ноты. Примечательно также, что это соло исполняется исключительно в пентатонической мажорной гамме, без использования каких-либо блюзовых или минорных нот.

The image displays a musical score for a guitar solo, organized into four systems. Each system consists of a standard musical staff in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature, and a corresponding six-line guitar tablature below it. The tablature uses numbers 0-14 to indicate fret positions and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (e.g., '1' for the first finger). The first system is labeled with a capital 'E' above the staff and includes the instruction '1 удерживать бэнд' (1 hold the bend) above the first measure. The second system is labeled with a capital 'A'. The third system is labeled with a capital 'B'. The fourth system contains two measures labeled with 'E' and 'B' above them, followed by a final measure labeled with 'E'. The score concludes with a double bar line.

Рис. 11.15. Кантри-роковое соло в стиле Eagles

Музыка. Группа Eagles, взяв за основу простое звучание калифорнийского фолка и кантри, создала новое направление, которое стало одним из наиболее популярных стилей рок-музыки 70-х. Изучение этого стиля является обязательным требованием для любого гитариста, желающего освоить бэнды блюграсса и бэнды, эмулирующие педаль на тонких струнах.

Техника. Обратите особое внимание на отработку бэндов, которые в этом примере звучат дольше, чем обычно. Старайтесь выдерживать ритм и высоту нот, поскольку медленные бэнды выполнять труднее, чем быстрые.



Когда Джо Уолш, гитарист из группы James Gang, присоединился к Eagles, многим, кто знал и Уолша, и Eagles, этот союз показался странным, но в результате объединение резкого блюзового звучания Уолша и легкого мелодического стиля Дона Фелдера получился один из лучших хитов Eagles — *Hotel California*. Кроме великолепной аранжировки в этой песне вы услышите удачные гитарные соло, мотивы и импровизации. Наряду с такими композициями, как *Stairway to Heaven*, *Crossroads* и *All Along the Watchtower*, *Hotel California* можно зачислить в список классических примеров гитарного соло.

U2 и Эдж: эпические текстуры

Ирландская группа U2, начав свое триумфальное шествие из Дублина, к концу 80-х годов стала одной из всемирно известных рок-групп, собирающей стадионы и выпускающей мультиплатиновые альбомы, среди которых *War*, *Unforgettable Fire*, *The Joshua Tree*, *Rattle and Hum*, *Achtung Baby* и *Zooropa* (если быть точным, то два последних альбома вышли в начале 90-х). Так, альбом *The Joshua Tree*, вышедший в 1987 году, продержался на первой позиции в чартах США в течение девяти недель, а две наиболее популярные композиции этого альбома — *With and Without You* и *I Still Haven't Found What I'm Looking For* — впоследствии вышли еще и в виде синглов. В этом же году группа получила две премии Грэмми, в том числе одну в номинации «Альбом года». Однако за прошедшие годы звезда U2 несколько не потускнела — относительно недавно работа группы снова была отмечена премиями Грэмми (2001) в номинациях «Песня года» и «Запись года» за композицию *Beautiful Day* из альбома *All That You Can't Leave Behind*, вышедшего в 2000 году.

Гитарист U2 Дэвид Эванс, известный в мире рок-музыки под псевдонимом Эдж (The Edge, Лезвие), — настолько оригинальный исполнитель, что стиль его игры трудно отнести к той или иной категории. Эдж достиг умопомрачительных высот в игре на гитаре, он является неформальным лидером группы экспертов по использованию эффектов и минималистского подхода к рок-музыке (т.е. такого подхода, при котором максимальное впечатление достигается минимальными выразительными средствами). В состав этой неформальной группы, кроме самого Эджа, входят Брайан Мэй из Queen, Энди Саммерс из Police, Эдриан Белью из Talking Heads, а также Роберт Фрипп из King Crimson. Подобно другим выдающимся группам с длительной и продуктивной музыкальной карьерой, группа U2 перепробовала свои силы во многих жанрах рок-музыки и оказала влияние на целое поколение гитаристов, причем независимо от их стилистических пристрастий.

Эдж поднял использование эффектов и процессоров эффектов на уровень высокого искусства. Он является приверженцем концепции, согласно которой гитара должна рассматриваться как многогранный инструмент для создания музыкальной текстуры, а не как примитивная машина по штамповке аккордов или некое приспособление для исполнения обязательных сольных вставок. Этим Эдж резко выделялся среди многих музыкантов, олицетворяя собой креативный дух рок-музыки. Ему удалось снова повернуть рок-сообщество лицом к гитаре и при этом показать ее в таком ракурсе, который никому до него не приходил в голову. Пожалуй, трудно найти другого гитариста 80-х, который по оригинальности и степени влияния на рок-культуру мог бы сравниться с Эджем.

На рис. 11.16 приведена ритмическая фигура в стиле Эджа, в которой используются несколько из его “фирменных” приемов: исполнение экзотической последовательности аккордов в виде арпеджио, искусное применение флажолетов, а также использование внешних эффектов для достижения насыщенного, текстурного фона, образующего партию ритм-гитары.

Запись 72, 0:00

Bm(add4) Asus4 G6

Хэви-метал

В этой главе...

- Исполнение на электрогитаре сольных и ритмических партий
- Использование многострунных роковых мотивов и бэндов в сольных партиях
- Освоение хард-роковых универсальных аккордов
- Игра в стилях Black Sabbath, Deep Purple, Metallica и Эдди ван Халена

Несмотря на популярность стиля хэви-метал в современной рок-музыке, на самом деле он уходит своими корнями во времена раннего рок-н-ролла и даже дальше. Действительно, ведь первыми группами с утяжеленным звучанием были такие представители раннего рока, как Kinks, Who и Rolling Stones — именно они первыми начали применять в своих композициях “фирменные блюда”, который впоследствии назовут хэви-метал: гитарный фидбэк, использование универсальных аккордов и дисторшн.

В 1966 году Клэптон организовал группу Cream. Выпустив несколько выдающихся альбомов, таких как *Disraeli Gears* и *Wheels of Fire*, прославленное супер-трио очень скоро дало понять всему миру, что вот-вот на сцене появится нечто потяжелее. И это не заставило себя ждать. На сцене появился гений психоделической гитары Джими Хендрикс и уложил всех на обе лопатки своими концертами на легендарном фестивале в Монтерее. Затем в 1968 году Джефф Бек и Род Стюарт в альбоме *Truth* группы Jeff Beck Group впервые показали, как должен звучать громкий и жесткий рок.

Другие исполнители также не отставали, в частности Led Zeppelin выпустили свой первый альбом в январе 1969, и в результате в начале 70-х стиль хэви-метал стал реальностью рок-музыки. Постепенно в этом стиле стали играть все больше и больше мастеров, начиная от супергрупп раннего периода, таких как Deep Purple, AC/DC, Iron Maiden и Black Sabbath, и заканчивая более поздними новаторами, такими как ван Хален, Thin Lizzy и UFO. Впоследствии звезды хэви-метал, например Scorpions, Whitesnake, Judas Priest и другие, не раз поднимались на высшие позиции в чартах MTV. Потом настало время группы Guns N' Roses, которую сменили Metallica и Anthrax. В последнее время появились металлические группы, в музыке которых явно чувствуется влияние хип-хопа, такие как Limp Bizkit и Korn. Да, за эти годы музыка в стиле хэви-метал прошла длинный и *тяжелый* путь.

Появление метала

Важнейшим отличительным признаком стиля хэви-метал являются дисторшн и овердрайв — звучание электрогитары с намеренно внесенными искажениями и увеличенной громкостью. Как только благодаря развитию электроники музыканты получили возможность с легкостью добиваться подобного звучания, они стали применять бэнды с сустейном, использовать фидбэк, играть универсальными аккордами, а также задействовать другие технические приемы, эффект которых усиливается благодаря перегруженному звуку. “Сладкоголосый звон гитар” эпохи раннего рока тут же канул в Лету. Хэви-метал звучал с интенсивным использованием дис-

торшн на полной громкости и характеризовался “запилами” соло-гитары на фоне агрессивного ритма. Этого только и ждали разочарованные в жизни подростки, которые тут же устремились на концерты гитаристов и вокалистов, возвещавшим о близком Апокалипсисе.

Однако все это было позже, а в первые годы возникновения стиля хэви-метал гитаристы просто старались играть как можно громче, не сильно заботясь о *качестве* игры. Например, ни гитарист Ли Стивенз из группы Blue Cheer (одна из композиций этого трио, *Summertime Blues*, даже стала хитом в 1968 году), ни Эрик Бранн из группы Iron Butterfly (их лучшая композиция — *In-A-Gadda-Da-Vida*) не были выдающимися исполнителями. Однако их манера исполнения и сценическое поведение проложили путь последователям, уже гораздо более одаренным, образовавшим новое поколение исполнителей хэви-метал. Очень быстро качество стало столь же важным, как и количество. Прошло всего лишь несколько лет и гитаристы, играющие в стиле хэви-метал, стали использовать основанные на блюзовых гаммах импровизации, требующие высокой беглости пальцев и профессионального звука. Хотя многие часто критикуют звучание соло-гитары в хэви-метал за слишком высокий уровень шума и музыкальную безграмотность исполнителей, однако все же немало выдающихся рок-гитаристов сложились как профессионалы именно в хэви-метал.

Зубодробительные риффы Black Sabbath

Пожалуй, основной фигурой в музыке тяжелого металла (и источником для многих производных жанров, например для хард-рока и арена-рока) начиная с 70-х годов были Led Zeppelin (подробнее о Led Zeppelin см. главу 11), но мало кто сможет отрицать роль группы Black Sabbath и подвергать сомнению ее место в пантеоне великих. Их звуковая палитра контрастирует с классическими для хард-рока текстурами Led Zeppelin, она звучит мрачнее, создает ощущение подавленности, которое совершенно немыслимо для музыки Планта и Пейджа. Возможно, причина этого кроется в пролетарском происхождении Black Sabbath, которые выросли и начали свою карьеру в Бирмингеме. Сценическое лицо Black Sabbath было представлено выдающейся парочкой — вокалистом Оззи Осборном и гитаристом Тони Айомми. Правда, харизматичного Оззи вряд ли можно назвать певцом с точки зрения канонов классической музыки, но с ролью вокалиста группы он справлялся отлично, а Айомми мог создавать немыслимые фигуры на гитаре с помощью самых простых аккордов.



Комбинация двухнотных универсальных аккордов с большой степенью дисторшн и быстрых пентатонических соло, исполняемых Тони Айомми на гитаре Gibson SG, определила будущее лицо стиля хэви-метал. Он применял это звучание в таких классических композициях Black Sabbath, как *Paranoid*, *War Pigs*, *N.I.B.*, а также в главном хите всех FM-радиостанций того времени *Iron Man*.

Короче говоря, Black Sabbath была группой, которая играла жесткую, грозную и воинственную рок-музыку. Теперь вы, наверное, понимаете, почему современные трэш-группы, такие как Metallica и Megadeth, предпочитали убойные риффы Black Sabbath отшлифованным сольным партиям Led Zeppelin. Риффы и слова композиций Black Sabbath многим казались вызывающими, но, как показала жизнь, они были приняты их слушателями. Никто ведь и не говорил, что жизнь — это сплошной вишневый пирог. В ней есть то, о чем можно и нужно говорить достаточно жестко и твердо.

На рис. 12.1 представлен рифф, исполняемый универсальными аккордами, который звучит вполне в стиле Тони Айомми: он простой и тяжелый. Что удивительно, сам Тони — весьма доброжелательный и приятный в общении человек.

B5 D5 F5 E5 B5 D5 A5 B5

T	4	7	10	9	9	4	7	7	9	9
B	4	7	10	9	9	4	7	7	9	9
	2	5	8	7	7	2	5	5	7	7

Рис. 12.1. Тяжелые универсальные аккорды с характерным для хэви-метал звучанием

Музыка. Классическое звучание Black Sabbath можно охарактеризовать как тяжелое звучание хэви-метал.

Техника. Играйте простыми универсальными аккордами, состоящими из тоники и пятой ступени, извлекая звук нисходящим ударом и используя в достаточной степени дисторшн.

Барокко Ричи Блэкмора

Группа Deep Purple была одной из ведущих групп 70-х годов, игравших в стиле хэви-метал, чье творчество послужило образцом для множества последователей: от группы Judas Priest до Ингви Мальмстина. Наибольшим авторитетом пользовался гитарист группы Ричи Блэкмор, который был первым из ведущих исполнителей, кто связал утяжеленное звучание гитары с классической техникой и гармонией. Кроме того, он, как и Джими Хендрикс, использовал гитару Fender Stratocaster с усилителями Marshall для получения более выразительного звука (в те времена исполнители хэви-метал предпочитали полнокорпусные гитары со звукоснимателями-хамбакерами, например Les Paul фирмы Gibson).



Наиболее известной композицией группы Deep Purple является *Smoke on the Water* — хит 1972 года с простейшим риффом и типичными для Блэкмора сольными вставками. К числу лучших композиций Deep Purple также относятся *Strange Kind of Woman*, *Mistreated*, *Woman from Tokyo* и *Burn*. В них ярко проявляются основные черты исполнительского стиля Блэкмора: быстрые хаммеры, интенсивная работа рычагом и выделение законченных мелодических фраз.

Одним из лучших примеров стиля Блэкмора, ставшего классическим, является звучание гитары в композиции *Highway Star* из альбома *Machine Head*. В ней Блэкмор играет шестнадцатыми нотами, расположенными по интервалам, характерным для произведений Баха. В мотиве, представленном на рис. 12.2, показана упрощенная музыкальная фраза, звучание которой напоминает музыку эпохи барокко, в полном соответствии с традициями, установленными Блэкмором. Сначала разучите ее в медленном темпе, а затем постепенно доведите темп до нужного.

Музыка. Блэкмор использовал классические мелодии и пассажи и переносил их в рок-композиции в стиле хэви-метал.

Отливка рок-звезд: эра арена-рока

Когда отшумели бурные 70-е, оказалось, что хэви-метал из музыки бунтарей превратился в солидный бизнес, в котором все было формализовано, предсказуемо и просчитываемо. Альбомы по-прежнему продолжали выходить, но теперь они представляли собой результат использования “высоких технологий” звукозаписывающей индустрии. В каждом альбоме обязательно звучало строго определенное количество “забойных” гитарных соло, звук был записан на самом высочайшем уровне, а выход альбома подготавливался закулисными командами менеджеров по маркетингу звукозаписывающих компаний. Когда популярная группа заканчивала работу над новым долгоиграющим диском (кто-нибудь помнит, что это такое?), маркетологи выбирали одну или две композиции для “раскрутки” через национальные сети FM-радиостанций. Кроме того, музыканты также принимали самое активное участие в “раскрутке” готовившегося к изданию альбома — они колесили по стране, выступая на стадионах, открытых площадках и в спортивных сооружениях (нередко даже на не очень хорошо подходящих для концертов хоккейных или баскетбольных аренах). Но формула успеха, выведенная менеджерами, срабатывала: когда группе удавалось создать действительно отличную композицию и подогреть интерес к ней с помощью великолепной сценической постановки, “еще теплые” диски почитатели тут же сметали с полок. Музыканты, которые еще совсем недавно были никому не известны и едва сводили концы с концами, за считанные месяцы становились миллионерами и, само собой разумеется, *рок-звездами*.

KISS

Для многих рокеров группа KISS остается основной заслуживающей внимания группой эры хэви-метал. Грим в стиле Кабуки, дым на сцене, взрывы и пылающие гитары — все это сделало группу KISS ярким явлением середины 70-х годов. Этому в немалой степени способствовали простые трехаккордные темы и живые концерты. Что касается гитары, то Пол Стенли был королем универсальных аккордов, а второй гитарист Эйс Фрели отлично справ-

На рис. 12.3 приведен мотив в стиле Эйса Фрели, в котором немного есть от Чака Берри, немного от Эрика Клэптона и немного от Джимми Пейджа, что было достаточно типичным для музыки тех лет. Не забудьте, что при исполнении этого примера следует обязательно закрывать глаза и вкладывать в звучание мелодии свою душу.



Запись 75, 0:00

[illegible]

* Модифицированный бас подразумевается

А На фоне фиг. 1 (повторить 2 раза)

D/A A D G/D D A

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the melody, which begins with a D4 note (labeled 'D/A'), followed by a quarter rest, then a series of eighth notes: E4, F#4, G#4, A4, B4, A4, G#4, F#4, E4. The melody ends with a double bar line. The bass staff contains the bass line, which begins with a (7/7) chord, followed by a series of eighth notes: 5, 7, 5, 5, 8. The bass line ends with a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8.

Рис. 12.3. Классический рифф хэви-метал середины 70-х

Музыка. Группа KISS популяризовала британский хард-рок в стиле, завоевавшем мир после Led Zeppelin.

Техника. Исполнение этого пассажа начинается дабл-стопами в стиле Чака Берри, а затем продолжается с интенсивным использованием многострунных бэндов, заканчиваясь мощным вибрато на ноте ля.

Радиориффы группы Boston

Музыка группы Boston, участники которой объединились вокруг гитариста Тома Шольца, выделялась интересной комбинацией риффов в стиле Led Zeppelin с напевными вокальными гармониями, характерными для рок-музыки в окрестностях Лос-Анджелеса. Кроме того, в значительной степени успех группы определялся высокими техническими навыками Шольца в области студийной звукозаписи: ему удавалось записывать звучание гитары с высокой степенью чистоты и достоверности.



Шольц также постоянно экспериментировал с различными самодельными усилителями, эквалайзерами, модулями для создания эффекта эхо и регуляторами мощности, пытаясь добиться наилучшего студийного звучания гитар группы Boston, которое так нравится звукооператорам FM-радиостанций (некоторые из этих устройств впоследствии стали выпускаться серийно, например, известный портативный усилитель Rockman).

Композиция *Long Time* — это одна из классических записей, вошедших в первый альбом группы Boston. Помимо великолепной сольной партии, звучащей в этой композиции в авторском исполнении второго гитариста группы Барри Гудро, в ней также присутствует не менее важная гитарная тема. Эта тема, постоянно повторяющаяся на протяжении всей композиции и образующая фон для сольной партии, сначала исполняется на акустической гитаре, а затем — на электрогитаре с использованием дисторшн. На рис. 12.4 приведена последовательность аккордов в стиле, характерном для группы Boston, когда аккорды берутся на электрогитаре так же, как если бы исполнитель играл на акустической гитаре.

Запись 76, 0:00

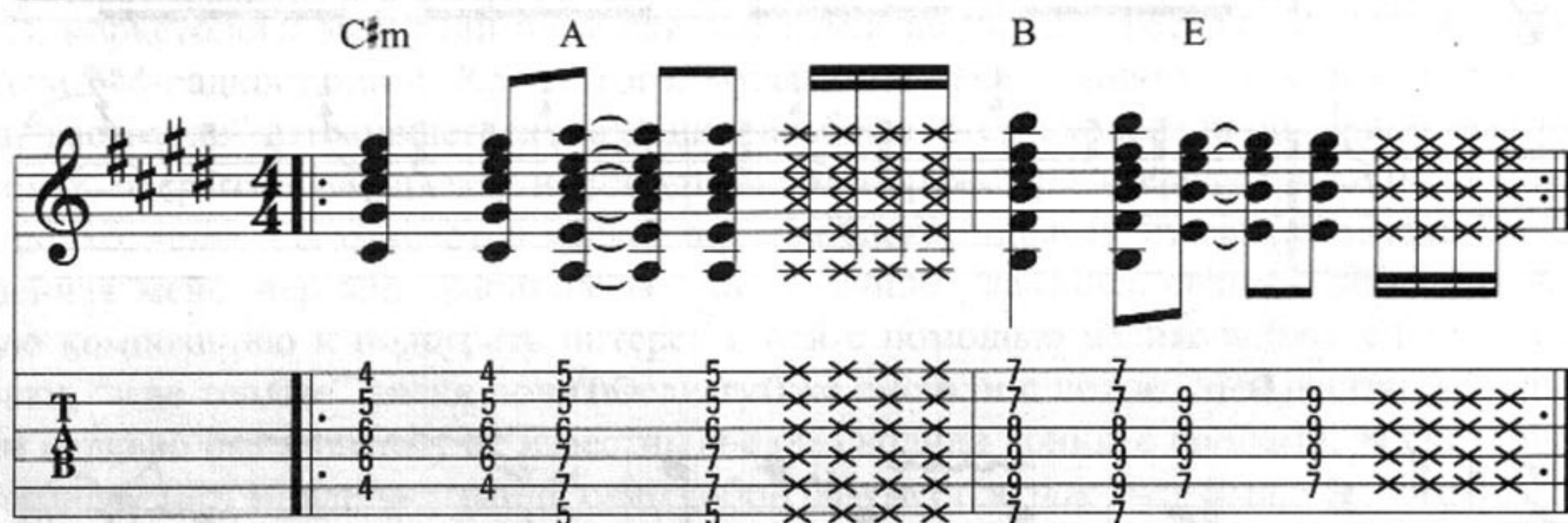


Рис. 12.4. Последовательность аккордов в стиле группы Boston

Музыка. Группа Boston проложила дорогу хард-року на радиостанции, соединив при этом риффы в стиле Led Zeppelin с калифорнийским вокальным стилем.

Техника. Для достижения максимального эффекта извлекайте звук, играя на электрогитаре так, если бы вы играли на акустической гитаре.

Звуковая революция Эдди ван Халена

В конце 70-х развитие рок-музыки немного замедлилось. Многие рок-композиции не отличались одна от другой — практически в каждой использовались похожие одна на другую сольные партии, построенные на одних и тех же пентатонических блюзовых гаммах, которые были введены в рок-музыку Клэптоном, Бекон, Пейджем и Хендриксом десять лет назад. И тут появился Эдди ван Хален. Вместе с группой, носящей его имя (Eddie Van Halen), он потряс мир игрой на самодельной, в стиле Stratocaster, гитаре с использованием особой техники.

Пожалуй, одним из самых ярких признаков стиля Эдди ван Халена является тэппинг (tapping), т.е. выстукивание нот на струнах, выполняемое обеими руками (two-handed tap). При этом звук извлекается не щипком пальцев правой руки или ударом медиатора, а “простукиванием” нот прямо на соответствующих ладах грифа. За тэппингом правой рукой всегда следует пулл, который также выполняется пальцами правой руки на прижатой или открытой струне. После этого левая рука выполняет хаммеры и пуллы (подробнее о хаммерах и пуллах рассказывается в главе 9). Такое чередование хаммеров и пуллов, выполняемых то правой, то левой рукой, позволяет получить невероятно стремительный звуковой поток, а также играть значительно большими интервалами, чем при использовании обычной техники, в которой задействована только левая рука.

На рис. 12.5 приведен пример мелодии, звучание которой осуществляется с помощью тэппинга правой рукой на фоне классической последовательности аккордов. С помощью тэппинга обеспечивается очень напевное и быстрое звучание арпеджио, которого невозможно достигнуть при использовании обычной техники звукоизвлечения.

Запись 77, 0:00

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of two systems of notation. The first system is for the Am and F chords. The second system is for the G and Em chords. Each system includes a treble clef staff with notes and a guitar staff with fret numbers and tapping symbols (T). The notation is in 4/4 time. The first system shows a sequence of notes for Am and F, with tapping symbols (T) indicating where to tap. The second system shows a sequence of notes for G and Em, also with tapping symbols (T). The guitar staff shows fret numbers (12, 5, 8, 5, 12, 5, 8, 5, 12, 5, 8, 5, 13, 5, 8, 5, 13, 5, 8, 5, 13, 5, 8, 5, 13, 5, 8, 5) and tapping symbols (T) indicating where to tap. The notation is in 4/4 time.

Рис. 12.5. Мотив, выполняемый с помощью тэппинга двумя руками в классическом стиле Эдди ван Халена

Музыка. Эдди ван Хален использует виртуозную технику звукоизвлечения, позволяющую получить стремительное звучание арпеджио.

Техника. Для того чтобы сыграть этот пример, нужно поработать над освоением тэппинга нот двумя руками, при котором пальцы правой руки “простукивают” струны на соответствующих ладах, а затем выполняют пуллы на прижатые или открытые струны.

AC/DC

На протяжении 80-х, когда в музыке большинства исполнителей рока доминировали скорость и виртуозная техника, австралийская группа AC/DC выделялась чистым звучанием универсальных аккордов, сдержанными ритмическими аранжировками и агрессивными блюзовыми соло.



Гитарист группы Ангус Янг в сольных партиях отдавал предпочтение медленным соло и соло дабл-стопами в стиле Чака Берри, а его брат Малкольм исполнял партии ритм-гитары “забойными” универсальными аккордами, как в композициях *You Shook Me All Night Long*, *Highway to Hell* и *Shoot to Thrill*. Если вы хотите научиться играть в стиле Ангуса Янга, вам следует слушать не других исполнителей хэви-метал, а блюзовых гитаристов: Би Би Кинга, Эрика Клэптона или Стиви Рэй Вона — только у них можно научиться такому выполнению бэндов, в котором чувствуется душа исполнителя.

На рис. 12.6 приведен простой блюзовый мотив в стиле Ангуса Янга. Как и во многих других случаях, основное внимание следует уделять ритму, а не скорости.

Запись 78, 0:00

Рис. 12.6. Простой мотив в стиле блюз-рок

Музыка. Группа AC/DC предпочитала грубое звучание рока, играя утяжеленную версию простого блюз-рока.

Техника. Для того чтобы получить “правильное” звучание, необходимо тщательно отработать технику бэндов, чтобы добиться их максимальной “блюзовости”.

Нашествие евро-метал

С конца 70-х европейские гитаристы стали постепенно “повышать планку” исполнительского мастерства в хард-роке и хэви-метал, привнося в звучание рок-музыки классическую технику исполнения мелодий и классическую гармонию. До них большинство сольных партий строились на основе пентатонической блюзовой гаммы или вычурного дорийского лада (минорная гамма с повышен-

ной 6-й ступенью). Европейцы добавили к ним натуральные минорные гаммы, а также ряд экзотических и джазовых гамм. К новому поколению гитаристов можно отнести музыкантов таких групп, как Iron Maiden (Дэйв Мюррей и Эдриан Смит), Judas Priest (Кей Кей Даунинг и Гленн Тинтон), Motorhead (Эдди Кларк), Def Leppard (Фил Коллен и Стив Кларк), Thin Lizzy (Скотт Горам, Брайан Робинсон и Гари Мур) а также Scorpions (Ули Джон Рот, Рудольф Шенкер и Матиас Джабс).

Самым влиятельным гитаристом евро-метал был Майкл Шенкер, который играл в группе Scorpions (в состав которой входил его брат Рудольф), а также в собственной группе Michael Schenker Group. В отличие от Эдди ван Халена с его знаменитым тэппингом (см. рис. 12.5) и интенсивной работой рычагом (подробнее о технике использования рычага рассказывается в главе 9), Шенкер обладал безупречной техникой, основанной на очень высокой беглости пальцев. Это позволяло ему украшать свои сольные партии стремительным звукоизвлечением и рвущими душой бэндами. Фактически, большинство исполнителей евро-метал были настоящими чемпионами в применении такой новаторской техники, как *легатные* хаммеры и пуллы, что позволяло им придать новый блеск звучанию музыки, а также значительно повысить скорость (некоторые из них могли работать медиатором с умопомрачительной скоростью!).

На рис. 12.7 представлен типичный мотив в стиле евро-метал, при исполнении которого (что, в общем-то, не удивительно) используется гамма, которая не является ни мажорной, ни минорной. Такая гамма называется *миксолидийским ладом* (Mixolydian mode).



Обратите внимание на то, как в соло используются бэнды: подходы, характерные для блюзовых соло, здесь применяются в преломлении к классическим музыкальным идеям.

Запись 79, 0:00

Рис. 12.7. Рифф, основанный на миксолидийском ладе

Музыка. Утяжеленное звучание в стиле Led Zeppelin и Deep Purple, одобренное немалой долей классического драматизма.

Техника. Этот пассаж должен исполняться стремительно и страстно. Для придания звуковой текстуре драматического звучания в нем используется миксолидийский лад.

Хиты хэви-метал 80-х

В 80-е годы хэви-метал стараниями MTV и впечатляющих сценических постановок многих “металлических” групп превратился из популярной рок-идиомы в индустрию массовой культуры. Живые рок-концерты все больше и больше стали походить на театрализованные шоу с огромными декорациями и лазерными спецэффектами. Постепенно сама рок-музыка стала уходить на второй план, уступая место визуальной части шоу.

Металлическая атака Рэнди Роудза

Одним из лучших исполнителей хэви-метал после Эдди ван Халена в начале 80-х стал гитарист Рэнди Роудз. В альбомах, выпущенных вместе с Оззи Осборном — *Blizzard Of Ozz* и *Diary Of A Madman* — он проявил себя как выдающийся исполнитель, одинаково хорошо играющий и ритм, и соло. Его исполнительская манера характеризовалась интенсивным использованием тэппинга, ощутимым влиянием классической музыки, а также применением сдвоенных и строенных партий. Роудз был настоящим явлением в мире рок-музыки, но его карьера трагически оборвалась в результате авиакатастрофы в марте 1982 г. И все же Роудз успел оказать большое влияние на гитаристов 80-х.

На рис. 12.8 приведен рифф, сочиненный в стиле композиций Рэнди Роудза. В нем использованы универсальные аккорды с эффектом дисторшн, а также сольные мотивы, исполняемые на басовых струнах и переходящие между мажорными и минорными тональностями. Можно сказать, что в этом примере есть всего понемножку.

[illegible]

Рис. 12.8. Доведенный до совершенства рифф хэви-метал 80-х

Музыка. Рэнди Роудз объединил евро-метал с “пальцевой гимнастикой” американских исполнителей хэви-метал.

Техника. Играйте в ритме галопа на открытой ⑤ струне, беря в нужные моменты трехнотные аккорды на тонких струнах. Рифф заканчивается минорным мотивом на ⑥ струне.

Неоклассика хэви-метал: Ингви Мальмстин

Пока большинство рок-гитаристов 80-х осваивали технику тэппинга, шведский самородок Ингви Мальмстин носился по грифу своей переделанной гитары Fender Stratocaster, "выжимая" из нее выдающиеся музыкальные фразы с явно ощутимым привкусом классики.

Когда он стал популярным, для его стиля придумали несколько новых терминов: *Бах-н-ролл* (Bach 'n' roll), *неоклассический металл* (neo-classical metal) и *рванина* (shred), который, пожалуй, подходил лучше всего. Мальмстин выпустил свой первый сольный альбом *Yngwie J. Malmsteen's Rising Force* в 1984 году. Этот альбом состоял из инструментальных композиций в стиле неоклассический металл, каждая из которых демонстрировала все лучшие характеристики исполнительского стиля автора: быстрые переходы между музыкальными ладами, высокая скорость и точность звукоизвлечения, использование гамм с уменьшенными ступенями, великолепные бэнды, глубокие тремоло и чисто классические пассажи.

На рис. 12.9 показан рифф, представляющий собой наглядный пример характерного для музыки Мальмстина частого использования уменьшенных аккордов (экзотически звучащих аккордов, которые можно использовать в разных музыкальных контекстах). Так в этом примере, имеющем тональность *ми минор*, автор исполняет арпеджио уменьшенного доминантсептаккорда B7.

Запись 81, 0:00

B7

Забойные риффы Metallica



Взяв за основу жесткий и агрессивный напор группы Black Sabbath и адаптировав его ко вкусам современной аудитории хэви-метал путем добавления изрядной доли панк-рока, группа Metallica стала одной из самых популярных групп хэви-метал за последние 20 лет. Ее влияние на развитие тяжелого рока было весьма значительным. Достаточно сказать, что все альбомы группы становились платиновыми сразу после выхода в продажу, а концерты всегда были переполнены.

“Двигатель” группы — Джеймс Хетфилд, чьи блестящие партии ритм-гитары в значительной степени определяли стиль группы Metallica. Для его стиля характерна игра невероятно быстрыми последовательностями универсальных аккордов с тоникой на 5-й струне (этот стиль звукоизвлечения получил название “чанкинг” (chunking)). Второй гитарист — Кирк Хаммет, чьи быстрые соло, сложные размеры и блюзовый стиль исполнения помогли группе Metallica стать одной из самых успешных групп нашего времени.



Для того чтобы при “чанкинге” звучание гитары было еще более тяжелым, вы можете ослабить 6-ю струну, чтобы она вместо *ми* (E) строила на ноту *ре* (D). На рис. 12.10 показан рифф с перестроенной 6-й струной, который хорошо демонстрирует лучшие качества исполнительского стиля “металлиста” Хетфилда: интенсивный ритм и мрачный тон. Удачного вам чанкинга!

Запись 82, 0:00

Рис. 12.10. Быстрый хэви-метал, в котором смешались тяжелый рок с энергией панка

Музыка. Быстрое звучание хэви-метал в исполнении группы Metallica представляло собой сплав тяжелого рока с энергией панка.

Техника. Для исполнения этого риффа в ритме галопа необходимо быстрое, но точное и выверенное звукоизвлечение аккордов на трех басовых струнах, усиленное нисходящим ударом.

Металл нового тысячелетия

К началу 90-х годов блеск “старого доброго металла” окончательно уступил место более тяжелому звучанию, в значительной степени сложившемуся под влиянием группы Metallica и других трэш-групп, таких как Megadeth и Anthrax. Кроме того, к этому времени рифф-ориентированная группа Gun N’Roses, лидером которой является виртуоз блюз-рока Слэш, похоже, решила примерить мантию хард-рока и, само собой, скипетр успеха, упущенные группой Aerosmith. Хип-хоп также стал оказывать большое влияние на хэви-метал, смещая акценты в композициях с мелодичности на ритмичность. Некоторые “металлические” группы даже стали приглашать ди-джеев-рэперов, чтобы те помогли добавить в музыку характерные для рэпа скрипящие эффекты, поскольку одного звучания “вывернутых до упора” усилителей им уже было мало.

Pantera

Следуя за примером Metallica, группа Pantera, в которой гитаристом был Даймбег Даррел, а вокалистом и автором текстов — Фил Ансельмо, вывела трэш и спид-метал на качественно новый уровень. В этом деле они преуспели настолько, что стали по праву считаться одной из самых успешных трэшевых групп 90-х годов. Среди других “тяжелых” групп этого периода можно отметить Prong, Danzig и Dream Theater.

На рис. 12.11 показан один такт, в котором с помощью рычага создается пронзительный визг, так любимый Даррелом. Выставьте достаточно большой уровень дисторшна, подтяните рычаг “до упора”, извлеките звук из открытой ③ струны левой рукой и, отпустив рычаг, легонько коснитесь к этой же струны на III ладу, чтобы зазвучал открытый флажолет. Если вы коснетесь струны точно над порошком, вы услышите вместо нежного флажолета дикий вопль. Проверьте сами!

Запись 83, 0:00

* Беззвучный пулл указательным пальцем левой руки

** Не извлекая звук медиатором, слегка коснитесь струны безымянным пальцем левой руки

Рис. 12.11. Извлечение “дикого” флажолета

Музыка. Группа Pantera играла в стиле постмодерн-метал, в котором объединились черты трэша и хард-рока.

Техника. В этом риффе для получения столь необычного эффекта использованы высокая степень дисторшн, звучание натурального флажолета, взятого над III ладом, а также работа рычагом.

Alice in Chains

Одна из самых “тяжелых” групп в Сиэтле, Alice in Chains известна своим темным, мрачным звуком в стиле Black Sabbath и Metallica. Игра гитариста Джерри Кантрелла отличается скорее чувством, чем виртуозностью, и напоминает игру Тони Айомми. Его риффы и аккордовые прогрессии больше подходят мелодическому стилю 70-х годов. Кантрелл также играет на акустической гитаре, что придает звуку Alice in Chains светлых тонов.

Мотив, представленный на рис. 12.12, исполняется дабл-стопами с интенсивным использованием бэндов и звучит на фоне ритм-гитары, к которой применяется техника игры, напоминающая технику звукоизвлечения акустической гитары.

Запись 84, 0:00



Рис. 12.12. Металлический мотив в стиле индастриал

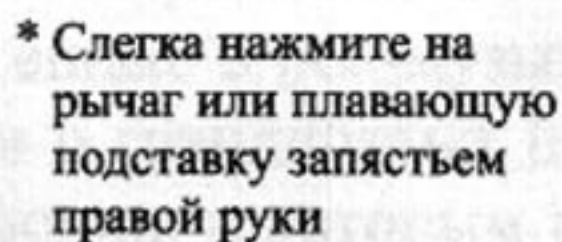
Музыка. Индастриал-рок группы Alice in Chains частично напоминает классический рок, а частично — хэви-метал.

Техника. Используйте обычное звукоизвлечение для исполнения партии ритм-гитары, а для создания эффекта тоски и отчаяния примените в партии соло-гитары исполняемые в унисон бэнды.

Korn

В начале 21-го века гитаристы группы Korn Джеймс “Munky” Шаффер и Брайан “Head” Уэлш придумали совершенно новое звучание для, казалось бы, вдоль и поперек изученной гитары хэви-метал. Нарушив все традиции стиля хэви-метал, в котором музыкальный эффект достигается за счет отдельного исполнения соло и ритма, эти двое играют сложно связанные ритм-партии, в результате чего образуются интересные грувы. Кроме того, в арсенале группы имеется дополнительное выразительное средство под названием “шум”. Для того чтобы производить как больше шума, они используют различные типы фидбэка, интенсивную работу рычагом, скрипы, рычания и генераторы белого шума. Некоторые композиции группы Korn производят впечатление не рок-музыки, а записи производственных шумов на стройплощадке или в цеху!

На рис. 12.13 показан рифф, который является типичным примером этого подхода к звучанию гитары.



Музыка. Korn является ведущей группой, играющей современный хэви-метал с элементами классики и популярной музыки и акцентом на грувах.

Техника. Для достижения полного ритмического эффекта уделяйте внимание при отработке движений правой руки акцентированию и четкости, а также применению мьюта.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

Прогрессивный рок и джаз-рок

В этой главе...

- Игра за пределами блюзовой гаммы
- Изложение новых методов звукоизвлечения медиатором, пальцевой игры и применения бэндов
- Добавление джазовых фраз в сольные партии рок-композиций
- Игра в стилях Yes, Pink Floyd, Rush, Эл Ди Меолы и Пата Метени

В рок-музыке 70-х годов двумя самыми большими направлениями (с точки зрения рок-гитары) были *прогрессивный рок* (progressive rock) и *джаз-рок фьюжн* (jazz-rock fusion). В 60-е годы благодаря авторитету ветеранов рок-музыки, таких как Джими Хендрикс, Эрик Клэптон и Джефф Бек, доминирующим инструментом рок-музыки стала соло-гитара. Эта концепция повлияла и на многих гитаристов последующих поколений, игравших в стилях джаз-рок и прогрессивный рок. Поэтому новые группы, состоявшие из молодых гитаристов, либо отводили соло-гитаре ключевую роль, либо были полностью инструментальными.

В этой главе мы рассмотрим новые гаммы и аккорды, привнесенные в рок-музыку музыкантами, игравшими джаз-рок. Кроме того, мы поговорим также и о грандиозных постановках и сложных музыкальных формах, иногда напоминающих симфонии, к которым тяготеют исполнители прогрессивного рока.

Первая волна прогрессивного рока

Первые исполнители прогрессивного рока появились в Англии в 1968–70 годах. Многие из них стали живыми легендами рок-музыки: Pink Floyd; Yes; Emerson, Lake & Palmer; Genesis и др. Возникновение этого направления повлекло за собой бурное развитие техники игры на рок-гитаре. Например, гитаристы группы Yes Стив Хау и группы King Crimson Роберт Фрипп не пошли по пути использования блюзовой техники, проторенной Хендриксом и Клэптоном, а стали изобретать собственные приемы игры на рок-гитаре. Их открытия стали совершенно новым этапом в развитии рок-музыки.

Просто скажите “Yes”: эклектика Стива Хау

Одним из выдающихся исполнителей прогрессивного рока (да и, пожалуй, одним из выдающихся исполнителей в истории рок-музыки в целом) является гитарист группы Yes Стив Хау. Он разработал собственный уникальный стиль, позаимствовав для него элементы классики, джаза, рэгтайма, рокабилли, кантри, блюза и других стилей и направлений гитарной музыки. На протяжении 70-х многие любители рок-музыки считали его лучшим гитаристом мира, что неоднократно подтверждалось результатами различных опросов и исследований.

На рис. 13.1 приведен еще один прием, характерный для исполнительской манеры Стива Хау, — сексты дабл-стопами, представляющие собой вариацию октавных соло Уэса Монгомери. Хау часто исполняет сексты в разных местах грифа с использованием слайда, задействуя при этом ① и ③ либо ② и ④ струны. Автор в данном примере играет секстами на расположенных совместно струнах: на ① и ②.

Запись 86, 0:00

Фиг. 1

Конец фиг. 1

На фоне фиг. 1 (повторить 2 раза)

Рис. 13.1. Мотив с джазовым звучанием, в котором используются двухструнные дабл-стопы

Музыка. Исполнительской манере Хау времен начального периода группы Yes были присущи черты джаза, кантри, классики и рэгтайма, образовавшие новый стиль рок-музыки.

Техника. В данном риффе используются двухструнные дабл-стопы, звучание которых образует сольную партию.



Пожалуй, самым знаменитым мотивом в исполнении Хау является сольная партия из композиции *Roundabout*, которая вышла в 1972 году в виде сингла, а в США — в составе альбома *Fragile*, моментально став хитом №1. Один из наиболее запоминающихся фрагментов этой композиции — простое, но эффектное вступление Хау. В этом вступлении звучат натуральные флажолеты на XII ладу и исполняемые с помощью хаммеров на гитаре с нейлоновыми струнами мотивы. Этот рифф вскоре вошел в “обязательную программу” всех начинающих рок-гитаристов.



Пример состоит из двух частей: партии ритм-гитары, которая указана в первых двух тактах, а затем повторяется (без указания нот, а лишь с помощью соответствующего условного обозначения), и партии соло-гитары, которая начинается с третьего такта.

Спектральная гитара Genesis

Группа Genesis, до того как стала суперзвездой поп-музыки, записала в 70-х годах несколько выдающихся альбомов, которые без преувеличения можно назвать лучшими образцами прогрессивного рока. Большинство композиций из этих альбомов были созданы гитаристами группы Стивом Хакеттом и Майком Разерфордом. Хакетт, уникальный исполнитель гитарных соло, часто использовал в своей игре постепенное изменение громкости, а также технику тэппинга двумя руками (следует заметить, что именно он начал играть в этой манере задолго до других соло-гитаристов). Среди лучших сольных партий Хакетта можно отметить такие композиции, как *Watcher of the Skies* (где он играет мелодичные фоновые фразы, применяет нарастание громкости и исполняет сдержанные фуззовые соло) и *Firth of Fifth* (в этой композиции звучит очень длинная сольная партия, наполненная большим количеством хаммеров, линейных мелодических фигур и интонационных изменений громкости). Во многих записях группы Genesis можно услышать и звучащие в исполнении Майка Разерфорда арпеджио на акустической и электрической 12-струнной гитарах (кстати, в некоторых композициях на 12-струнной акустической гитаре играет и клавишник группы Тони Бэнкс).

Пассажа, показанный на рис. 13.2, звучит в стиле, характерном для начального периода творчества группы Genesis. В нем используется мягкий фон, образованный с помощью арпеджио (ноты аккордов, берушиеся поочередно, а не одновременно), на котором звучит чарующая сольная партия, акцентируемая с помощью движений рычагом.

Музыка. Гитаристы группы Genesis, избегавшие банальных клише рок-музыки, создавали в своих композициях загадочную, таинственную атмосферу.

Техника. Для достижения драматического эффекта звучания этой простой мелодии необходимо интенсивно работать рычагом. Если на вашей гитаре отсутствует рычаг, можете эмулировать соответствующее звучание с помощью электронного вибрато или педали хоруса.

Em Bm

все вибрато выполняются рычагом (w/bar)

Т
А
В

9 12 7/9 7 10 5/7

5 8 4/5 4 7

Рис. 13.2. Уникальная мелодия, акцентированная с помощью рычага

Долгий путь Роберта Фриппа

Сказать, что группа King Crimson была первой группой, начавшей играть прогрессивный рок, а ее гитарист Роберт Фрипп был первым гитаристом в этом жанре, не будет преувеличением. Фрипп, игравший на черной, сделанной под заказ фирмой Gibson гитаре Les Paul, которая стала его “визитной карточкой”, часто использовал в яростных гитарных “звуковых ударах” классическую технику, сочетающуюся с необычными (с точки зрения рок-музыки) гаммами и изменениями размера.

В большинстве композиций дебютного альбома группы *The Court of the Crimson King* (1969) использовались спокойные баллады, исполнявшиеся на клавишных и акустической гитаре. Но они с лихвой компенсировались абразивным роком композиции *21st Century Schizoid Man*, в которой ярко проявились уникальные сольные партии и риффы универсальными аккордами в исполнении Фриппа. Спустя 30 лет Фрипп и группа King Crimson продолжают удивлять аудиторию своими по-прежнему интересными и уникальными композициями в стиле прогрессивного рока.

Мотив, приведенный на рис. 13.3, представляет собой классический образец музыки в исполнении Фриппа. В ее звучании интенсивно используется эффект дисторшн, а звукоизвлечение выполняется на грифе, что в результате дает насыщенный, пронзительный тон. Кроме того, Фрипп часто использовал слайды вверх и вниз по грифу, что также отображено в данном примере. Можно сказать, что его гитара чаще звучала не как привычный рок-инструмент, а как индийский ситар. Но Фрипп считал, что чем экзотичнее и необычнее звучит гитара, тем лучше.

[illegible]



Запись 89, 0:00

Рис. 13.4. Блюзовый мотив, исполняемый в формате прогрессивного рока

Музыка. Гилмору удалось весьма удачно вплести звучание блюзовой гитары в формат прогрессивного рока.

Техника. В этом риффе звучание блюз-роковой соло-гитары сочетается с фантастическим арт-роковым звучанием последовательности аккордов, исполняемых на ритм-гитаре.

Акустический арт-рок: Emerson, Lake & Palmer

Грег Лэйк был не только самым изысканным исполнителем прогрессивного рока, но и одним из наиболее разносторонне одаренных музыкантов: он одинаково хорошо играл на акустической, электрической и бас-гитарах; исполнял вокальные партии; выступал в роли продюсера; наконец, сочинил многие из лучших композиций группы Emerson, Lake & Palmer. Хотя его инструментальные партии часто оставались в тени выдающихся клавишных партий Кита Эмерсона, однако они все же являются украшением многих альбомов группы, таких, например, как *Tarkus* и *Brain Salad Surgery*. Именно в исполнении Лэйка звучат великолепные акустические пассажи в таких композициях, как *Lucky Man*, *In the Beginning* и *The Sage*. Сольную партию последней композиции можно назвать образцом виртуозной игры на соло-гитаре. Прекрасные сольные партии на электрогитаре в исполнении Лэйка можно услышать в композиции *Karn Evil 9*, а также в лирической балладе *Still You Turn Me On*.

На рис. 13.5 показан рифф, звучание которого напоминает звучание арпеджио, исполняемого на акустической гитаре в композиции *The Sage*. Вы можете играть арпеджио как медиатором, так и пальцами. Попробуйте оба метода и выберите тот из них, который вам больше нравится.

Запись 90, 0:00

Em9 Em⁶/₉ Em⁶ Em⁶/₉

струны не глушить

Am9 Am⁶/₉ Am⁶ Am⁶/₉

Рис. 13.5. Интересное арпеджио простой последовательности аккордов

Музыка. Грег Лэйк привнес в поп-музыку элегантность классики.

Техника. Играя арпеджио, следите за тем, чтобы струны не глушились и звук затухал естественно. Это позволит получить насыщенное, интересное звучание гитары.

Слияние двух стилей: прогрессивный рок соединяется с хэви-метал

Учитывая, что прогрессивный рок и хэви-метал родились в 70-х годах, не удивительно то, что они в конце концов пересеклись. Многие группы, такие как Jethro Tull, Mountain, Kansas и Rush, попытались, и небезуспешно, соединить мускулистые гитарные риффы и нежные клавишные текстуры арт-рока.

В свете ramпы: Rush

Энергичный, как электростанция, Алекс Лайфсон был и остается одним из наиболее продуктивных новаторов гитарной рок-музыки трех последних десятилетий. Его работа в составе канадского рок-трио Rush отмечена ярчайшими соло, заводными ритм-партиями и интенсивным использованием модулирующих эффектов, таких как хор (chorus) и эхо (echo). Среди композиций, в которых звучат его лучшие сольные партии, можно отметить инструментальный саундтрек *La Villa Strangiato*, а также композицию *Limelight* (“Свет ramпы”), в которой со вкусом применяются эффекты тремоло, не нарушающие общего звучания мелодии.

Однако помимо сольных партий Лайфсон часто играет роль ритм-гитариста, с которой также справляется блестяще. Подобно гитаристу группы Police Энди Саммерсу, Лайфсон при исполнении последовательностей аккордов с помощью арпеджио интенсивно использует эффекты хора. Он одинаково хорошо владеет техникой игры на электрической, акустической и классической гитарах.

На рис. 13.6 представлен фрагмент последовательности аккордов, исполняемой в уникальном стиле Лайфсона. Вместо того чтобы брать аккорды с помощью большого баррэ, Лайфсон часто оставляет ① и ② струны открытыми, что придает его шестиструнной гитаре звучание, сходное со звучанием двенадцатиструнной гитары. Для усиления эффекта используется педаль эффекта хора.

Музыка. В музыке группы Rush на фоне характерных ритмических фигур хэви-метал звучат сольные партии в стиле прогрессивного рока.

Техника. Для того чтобы струны звучали по-настоящему гулко, выполняйте звукоизвлечение, как при игре на акустической гитаре.

Риффы Jethro Tull

Мартин Барр присоединился к музыкантам группы Jethro Tull в 1969 году и с тех пор является их бессменным гитаристом. Плотное звучание его гитары можно услышать во всех хитах 70-х: *Cross-Eyed Mary*, *Locomotive Breath* и, конечно же, в любимой композиции всех FM-радиостанций тех времен, *Aqualung*. Особенно примечательно его соло в композиции *Aqualung*, отличающееся большой мелодичностью по сравнению с остальными хард-роковыми композициями того времени. Барр известен не только как солист, но и как исполнитель потрясающих риффов, которые он обычно играл на цельнокорпусной гитаре компании Gibson или Hammer, подключенной к ламповому усилителю.

На рис. 13.7 представлен рифф в классическом стиле Мартина Барра: простой, с интенсивным использованием дисторшн и наполненный внутренними пульсациями. При его исполнении для получения полноценного “царапающего” эффекта обязательно следите за тем, чтобы струны глушились полностью.

Eadd2/G# Esus2

струны не глушить

1., 2., 3. F#7sus4 4. F#7add4

Рис. 13.6. Воздушное звучание аккордов, в которых используются открытые струны, завершается мощным звучанием аккорда, образуемого за счет энергичного удара по струнам

E5 G5 E5 G5 A5 Bb5

Рис. 13.7. Рифф тяжелого рока, заканчивающийся необычной нотой, звучание которой "выпадает" из диатонического лада

Музыка. Последовательности, использовавшиеся в композициях группы Jethro Tull, представляли собой классический образец риффов раннего хард-рока 70-х.

Техника. Играя простыми универсальными аккордами с использованием агрессивного звукоизвлечения нисходящими ударами, следите за строгим соблюдением ритма.

Удар джаз-роком по чартам

Помимо расцвета прогрессивного рока, 70-е были также годами небывалого роста популярности джаз-роковой гитарной музыки. В это время возникло сразу несколько направлений джаз-рока: лос-анджелесский джаз-поп группы Steely Dan, синкопированный джаз-рок ветерана джаза Джорджа Бенсона и мягкий инструментальный джаз виртуозного гитариста Пата Метени. Самое удивительное состоит не в том, что все эти направления появились на сцене рок-музыки практически одновременно, а в том, что все они развивались независимо одно от другого. И когда уже казалось, что джаз скоро вытеснит из рок-музыки собственно рок, появилось молодое дарование Стив Люкатор, который вернул звучание лос-анджелесского джаза в формат арена-рока. В этом разделе мы поговорим о нескольких музыкантах, в творчестве которых ярче всего отразилось соответствующее направление джаз-рока и которые внесли самый заметный вклад в его становление и развитие.

Элегантный джаз-поп Steely Dan

Группу Steely Dan часто называли “думающей рок-группой” за ее сложные аранжировки и интересные, выразительные тексты. Еще одной из ее сильных сторон было то, что для записи многих своих альбомов музыканты нередко приглашали лучших исполнителей Лос-Анджелеса, в частности, с ними записывались Джефф Бакстер, Дэнни Диас, Рик Деррингер и Дин Паркс. Но, пожалуй, самым известным из всех был Лэрри Карлтон, известный также под псевдонимом “Мистер 335”, который он получил за верность своей неразлучной спутнице — полукорпусной гитаре Gibson ES-335.

На протяжении 70-х годов Карлтон оставался студийным музыкантом, сыграв в сотнях классических альбомов, в том числе в альбомах группы Crusaders и гитаристки Джони Митчелл. Именно звучание гитары Карлтона доминирует в классическом джаз-роковом альбоме группы Steely Dan *The Royal Scam*, который они записали совместно в 1976 году. И именно благодаря его ярким, живым сольным партиям, прозвучавшим в хите этой группы *Kid Charlemagne*, стиль *фьюжн* (fusion) получил путевку в жизнь, а многие гитаристы впервые поняли, что может дать техника *тэппинга*. Первое соло состоит из однонотных мелодий, украшенных бэндами, и заканчивается нотой, исполняемой с помощью *тэппинга*. Вторая же сольная партия в этой композиции представляет собой образец чистой импровизации.

Среди других исполнителей, внесших серьезный вклад в формирование калифорнийской школы *фьюжн*, были студийный музыкант Ли Райтнур и Роббен Форд, в музыкальной карьере которого были совместные выступления с Майлзом Дэвисом и Джорджем Харрисоном, а также с группой Yellowjackets и собственной группой Blue Line.

На рис. 13.8 представлен простой джазовый мотив, который вполне мог сыграть Лэрри Карлтон под веселый аккомпанемент одной из композиций группы Steely Dan. Обратите внимание на использование ноты *си-бемоль*, что придает характерную джазовую вычурность звучанию этого мотива.

Музыка. Метод записи композиций, примененный изобретательными музыкантами группы Steely Dan, позволил использовать мастерство десятков лучших джаз-гитаристов для создания нового направления, объединившего джаз- и поп-музыку.

Техника. В этом риффе используется синкопизация с помощью ритма и артикуляции, в результате чего получается интересное, необычное звучание.

Смаj7 Фиг. 1 Bm7 Am7 Gmaj7 Конец фиг. 1

играть пальцами

На фоне фиг. 1 (повторить 2 раза)

Смаj7 Bm7 Am7 Gmaj7

1/4

Рис. 13.8. В этом мотиве использованы интересные комбинации уменьшенных ступеней, хроматических гамм и блюзовых бэндов

Задумчивый джаз Джорджа Бенсона

Имя Джорджа Бенсона, одного из самых известных гитаристов за всю историю джаза, широкой аудитории стало известно только после его перехода в поп-музыку в 1976 году (до этого времени, начиная с середины 60-х, он выпустил несколько альбомов “чистого” джаза). С его легкой руки хитами стали такие композиции, как *This Masquerade*, *Breezin'* и *The Greatest Love of All* (впоследствии эта композиция стала хитом еще раз в исполнении Уитни Хьюстон). В 80-х годах он продолжал играть поп-музыку, создав, в частности, такие хиты, как *Turn Your Love Around* и *Give Me the Night*. Позже Бенсон снова вернулся в джаз, намереваясь записать несколько композиций с бигбэндом.

Бенсон не только отличный певец, но и гитарист мирового класса, объединивший в одном стиле джаз, поп и фанк. Он часто поет в унисон со своей гитарой. Подобный прием не является такой уж редкостью в джазе, но в джаз-роке это — настоящее открытие. Такая техника пения,

получившая название “скет” (scat), является “визитной карточкой” Бенсона. Добавьте к этому практически безупречную гитарную технику и вы получите одного из примечательнейших исполнителей планеты. А ведь он еще и великолепный певец! Да, везет же некоторым...

Для того чтобы сыграть пример, представленный на рис. 13.9, в фанковом ритме, берите ноты первых трех тактов на слабые доли такта. В последнем такте звучит типичный короткий мотив в стиле Бенсона.

Запись 94, 0:00

Em7

Рис. 13.9. Простой мотив, в котором искусно переплетаются джаз и фанк

Музыка. В руках Бенсона джаз, фанк и поп звучат как нечто целое в совершенно необычном стиле.

Техника. При исполнении этого риффа применяйте жесткое, синкопированное звукоизвлечение.

Сложный джаз-поп Пата Метени

Пат Метени — представитель небольшой плеяды “джазовых суперзвезд”. Этот гитарист, возглавляющий собственную группу Pat Metheny Group, которая является одним из любимых коллективов радиостанций, считается одним из наиболее коммерчески успешных современных джаз-гитаристов. Хотя исполнительская манера Метени корнями уходит в традиционный джаз (во время становления его как исполнителя он слушал в основном Уэса Монтгомери и Джима Холла), этот гитарист в качестве выразительных средств применяет также приемы из арсенала поп- и бит-музыки. Время от времени Пат Метени записывает альбомы экспериментального джаза, привлекая для этого различных музыкантов, таких, например, как авангардиста Орнетта Коулмана, играющего на саксофоне, или ударника Джека Дежонетта.

Но вернемся к гитаре. Метени играет на полнокорпусном “арктопе”, в результате чего на выходе должно было получаться чистое гитарное звучание, которое вполне соответствовало бы стандартам джаза. Однако тон гитары Метени, мягко говоря, несколько нетрадиционен для джаза. Дело заключается в том, что он в качестве выразительных средств применяет эффекты стереохора, а также нестандартные последовательности аккордов. Поэтому в его рок- и поп-композициях, равно как и в композициях, предваривших приход “новой волны”, которые нельзя четко отнести к какому-нибудь “классическому” стилю, “джазовая гитара” звучит совершенно

На рис. 13.10 приведена последовательность, в которой выполняется переход от *ре мажора* в *ре минор*. На фоне этой последовательности звучит лирическая мелодия. Как видно из рисунка, аккорды простые, но эффектные, а в мелодии, не являющейся джазовой в традиционном понимании, все же проявляется влияние джаза в том, как она звучит на фоне последовательности аккордов.

Фиг. 1

играть пальцами

А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D А/Д

Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д

На фоне фиг. 1

А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D А/Д D

Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д Dm Ам/Д

Глава 13. Прогрессивный рок и джаз-рок

Музыка. Одной из особенностей “фирменного” стиля Метени было использование переходов из мажора в минор, что позволяло получать интересное звучание мелодии.

Техника. В этом риффе партия соло-гитары исполняется в виде однонотной мелодии, а партия ритм-гитары — дабл-стопами.



Для того чтобы понять, почему творчеству Метени уделяется такое внимание в мире коммерческого джаза, прослушайте композицию *Phase Dance* из альбома *Pat Metheny Group* (1977) и убедитесь в том, насколько мастерски он выстраивает мелодию и последовательности аккордов. Неудивительно, что его работа повлияла не только на джаз-рок, но и на многих “чистых” рокеров.

Рок-монстр Стив Люкатор

Поскольку в конце 70-х годов студийные исполнители, такие как Лэрри Карлтон и Ли Райтнур, больше выступали как солисты, лишь изредка участвуя в совместных музыкальных проектах, в музыкальном мире образовалась ниша для виртуозных рок-гитаристов. Однако такое положение дел сохранялось недолго и очень скоро во всех студиях заговорили о 19-летнем Стиве Люкаторе. После яркого старта с певцом Бозом Скаггсом, достигнув пика своей сольной карьеры, Люкатор сумел быстро воспользоваться этим успехом для участия в совместных студийных проектах с другими исполнителями.

Постепенно Люк (так его называли знакомые и друзья) приобрел широкую известность. Звучание сольных партий и ритмических фигур в его исполнении можно было услышать в композициях практически всех известных музыкантов, певцов и групп того времени, начиная от Майкла Джексона и заканчивая Полом Маккартни.

Вклад Люка в студийную рок-музыку состоит в том, что он привнес звучание хард-роковой гитары в мир софт-попа лос-анжелесских студий. Именно он был первым исполнителем, который использовал при записи гитару Les Paul с аппаратурой Marshall (а также множество эффектов реверберации и эха), “выкрутив” в буквальном смысле ее “до упора”. Его исполнительская палитра была очень широкой — от гроыхающего хард-рока до рыдающего джаз-фьюжн, фанка и попа. Вместе со своей группой Toto Люкатор остается востребованным как на сцене, так и на радио на протяжении уже 20 лет. Он выступает и как музыкант, и как певец в таких синглах, как *Rosanna*, *99* и *I Won't Hold You Back*. (Многие считают, что группа Toto по популярности оставила далеко позади Фрэнка Синатру или Beatles. Она очень популярна в Европе, а согласно опросу читателей австрийского журнала X-Act Люкатор завоевал первенство в номинации “Исполнитель века”.)

На рис. 13.11 показана сольная партия в классическом для Люкатора стиле, звучащая на фоне поп-грува. Обратите внимание на соединение звучания тяжелого рока с мелодичностью фраз. Также следует заметить, что в этом пассаже используются полутоновые бэнды, что довольно редко для мира рок-музыки.

Музыка. Люкатор и его последователи из джазового мелодизма и хард-рокового тона синтезировали новый стиль.

Техника. Как следует разомните левую руку, поскольку в этом примере интенсивно используются тоновые и полутоновые бэнды.

The musical score is divided into three systems, each with a treble clef staff and a bass staff showing fret numbers.

- System 1:** Chords Am, Dm7, G7. Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has fret numbers 13, 13, 12, (12), 15, 15, 15, (15), 13, 15. Annotations: '8va' above the first measure, '1' above the first measure, '1/2' above the fourth measure, and '1 удерживать бэнд' above the eighth measure.
- System 2:** Chords Cmaj7, Am. Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has fret numbers 12, 12, 15, 12, 15, 15, 17, 19, 17. Annotations: '8va' above the first measure, '1' above the fifth measure, and '1' above the seventh measure.
- System 3:** Chords Dm7, G7, Cmaj7. Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has fret numbers 19, 19, 15, 15, 15, (15), 13, 15, 12. Annotations: '8va' above the first measure, '1/2' above the second measure, '1/2' above the third measure, and '1 удерживать бэнд' above the fifth measure.

Рис. 13.11. Сольная партия с красивыми тоновыми и полутоновыми бэндами

Легенды фьюжн джаз-рока

Хотя в стиле фьюжн играли десятки выдающихся гитаристов, мы остановимся только на тех из них, кто оказал наибольшее влияние на развитие и становление этого направления джаз-рока. В частности, мы поговорим о Джоне Маклафлине, Джеффе Беке и Эл Ди Меоле. В музыке этих исполнителей выкристаллизовалась смесь джаз- и хард-рока — сложное джазовое звучание, которое, тем не менее, было вполне уместным на рок-концертах. Конечно, такую музыку нельзя сравнивать с шедеврами Дюка Эллингтона, но для неприхотливой аудитории 70-х она звучала гораздо интереснее, чем *Grand Funk Railroad*. Эта музыка отлично соответствовала десятилетию, в котором главным девизом всех музыкантов была фраза: “все ништяк, чувак”.

Чистая виртуозность: Джон Маклафлин и Эл Ди Меола

Мало кто из современных гитаристов может заявить, что он лучший в своем жанре. Однако среди гитаристов, играющих джаз-рок, вне всякого сомнения, лучшими исполнителями являются Джон Маклафлин и Эл Ди Меола. Оба музыканта не только установили новые технические и исполнительские стандарты, которые до них не менялись уже 30 лет, но и создали бесчисленное количество композиций.

Маклафлин начал свой путь к славе, играя с Майлзом Девисом в его альбоме *Bitches Brew* (1970), это была одна из первых попыток создания электрического фьюжн. В следующем году Маклафлин создал свой знаменитый *Mahavishnu Orchestra*, оркестр, который во многом обновил звучание фьюжн, придав ему джаз-роковых интонаций за счет пронзительных гитарных соло и тяжелых, агрессивных риффов. Первые два альбома этого оркестра, *Inner Mounting Flame* (1972) и *Birds of Fire* (1973) фактически заложили стандарт для джаз-роковой гитары. В отличие от традиционных джазовых музыкантов, игравших, как правило, на полнокорпусной гитаре, Маклафлин играл на Gibson Les Paul и на EDS-1275 с двумя грифами (один гриф с обычными 6 струнами, а второй — с 12 струнами). Он включал их в усилитель Marshall, что придавало мягкому звучанию фьюжн резкости, свойственной хард-року. Результат получился революционным, что особенно ярко проявилось в таких шедеврах, как *Birds of Fire* и *Meeting of the Spirits*. Но еще больший эффект произвела его техника. Более чем за 10 лет до того, как кто-то в мире услышал имя Ингви Мальмстина, Маклафлин демонстрировал чудеса техники и скорости исполнения, навсегда изменив привычные представления о том, как нужно играть на современной гитаре. (Подробнее об Ингви Мальмстине и его творчестве вы можете прочитать в 12-й главе.) В 1974 году Маклафлин снова произвел революцию, основав полностью акустический оркестр индийских музыкантов под названием *Shakti*. Этот проект произвел на мир не меньшее впечатление, чем в свое время *Mahavishnu Orchestra*. После этого Маклафлин занимается сольной карьерой, работая во всех мыслимых жанрах, от фанка до фламенко. Этот человек никогда не сидит спокойно, и играет так же энергично, как и 30 лет назад.

После 1976 года стиль фьюжн стал стремительно развиваться. И коль речь зашла о скорости, необходимо вспомнить о втором титане этого стиля, появившемся в это время, — об Эл Ди Меоле. Когда ему едва исполнилось 17 лет, он уже играл в составе известной фьюжн-группы *Return to Forever*. Затем, распрощавшись с группой, с 1976 года он начал сольную карьеру. В следующем году он выпустил свой первый альбом *Elegant Gypsy*. В композиции *Mediterranean Sundance* Ди Меола сыграл дуэтом с известным исполнителем музыки фламенко Пако де Лусия. Этот акустический дуэт впоследствии вошел в историю музыки. Но все же большую известность Ди Меола приобрел как солист, играющий на электрогитаре. Его исполнительскому стилю были присущи как быстрые пассажи Маклафлина, так и высочайшая техника, которую он применял с латиноамериканским темпераментом. Рок-композиция *Race with Angel on Spanish Highway* — прекрасный пример возможностей Ди Меолы как рок-музыканта. Рифф, звучащий в этой композиции, можно частично отнести к хард-року, частично к фьюжн и частично к фламенко. Но самое примечательное в том, как чисто и в каком темпе звучит этот рифф — никто другой ничего подобного не сыграл ни до, ни после Ди Меолы. Одно время он считался лучшим гитаристом планеты и сегодня, оглядываясь назад, понятно, почему.



На рис. 13.12 показан пример, который в какой-то степени позволяет понять, в чем состояла суть “электрического фламенко” Ди Меолы. Этот пример звучит на фоне традиционной для испанского стиля последовательности аккордов. И хотя музыка должна звучать стремительно, самое главное здесь не в скорости, а в синкопизации, которая должна достигаться как с помощью звукоизвлечения правой рукой, так и с помощью левой руки. Шестнадцатые ноты должны звучать артикулировано и в строгом соответствии с ритмом. Сначала разучите пример в медленном темпе, а затем постепенно повышайте темп до предельно возможного, пока пальцы не начнут дымиться. Позаботьтесь, чтобы поблизости находился огнетушитель!

The musical score is for a guitar piece in 4/4 time, key of D major. It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Above the staff are two chords: Em and D. The melody starts with a quarter note D4, followed by a half note E4, then a quarter note F#4, and a half note G4. The bass line starts with a quarter note D4, followed by a half note E4, then a quarter note F#4, and a half note G4. The second system has a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. Above the staff are two chords: C and B7. The melody starts with a quarter note D4, followed by a half note E4, then a quarter note F#4, and a half note G4. The bass line starts with a quarter note D4, followed by a half note E4, then a quarter note F#4, and a half note G4. The score includes fingerings and a tablature section below the staff.

Рис. 13.12. Для исполнения этого мотива в стиле фламенко следует уделить особое внимание технике звукоизвлечения

Музыка. Ди Меола, на исполнительский стиль которого оказали сильное влияние латиноамериканские музыкальные традиции, соединил рок и фламенко в превосходном стиле фьюжн.

Техника. Отработайте технику звукоизвлечения, обращая особое внимание на правильное чередование нисходящих и восходящих ударов.

Возвращение джаза: Джефф Бек

Джефф Бек, спустя десять лет после присоединения к группе Yardbirds, снова заявил о себе во всеуслышанье, выпустив в 1975 году свой первый фьюжн-альбом *Blow by Blow*. Это был полностью инструментальный проект, в котором присутствовал и рок (*Highway Jam*), и фьюжн (*Scatterbrain*), и ритм-энд-блюз (*She's a Woman*), и фанк (*You Know What I Mean*). Учитывая, что продюсером альбома был ни кто иной, как Джордж Мартин, продюсировавший Beatles, не удивительно, что *Blow by Blow* не только стал чемпионом продаж во всех чартах альбомов и вернул Беку заслуженную славу выдающегося рок-гитариста, но и выдвинул его на первые позиции в зарождающемся движении джаз-рока.

Но на этом британец не остановился и в 1976 году выпустил альбом *Wired*, который также занял лидирующие позиции в чартах. В этом альбоме участвовали такие музыканты, как ударник Майкл Уолден и мастер синтезатора Ян Хаммер, оба из Mahavishnu Orchestra Маклафлина. Альбом *Wired* характеризовался более электронным звуком, чем *Blow by Blow*, что особенно ярко проявилось в таких композициях, как *Blue Wind* и *Goodbye Pork Pie Hat* (кстати, последняя является электронной версией классической композиции, исполнявшейся

в свое время мастером би-бопа Чарльзом Мингусом). Оба альбома были и остаются важнейшими вехами в истории фьюжн джаз-рока.

На рис. 13.13 представлена подборка мотивов в стиле Бека, призванная продемонстрировать, как этот непревзойденный гитарист объединял в одной композиции мажорные и минорные гаммы для получения интересного звучания. Так, гамма, на основе которой звучит мелодия под аккомпанемент аккорда E9, является пентатонической минорной гаммой, однако в мелодии при этом используются и большие терции, и большие сексты, что придает мотиву очень джазовое звучание. Попробуйте и убедитесь сами.

Запись 98, 0:00

E9

Рис. 13.13. Сольная партия, в которой используются и минорная, и мажорная гаммы

Музыка. Фанковые и яркие композиции Бека представляют собой лучшие образцы фанк-фьюжн середины 70-х.

Техника. Этот рифф позволяет объединить мажорную и минорную гаммы для достижения интересного звучания сольной партии.

Популярность прогрессивного рока не уменьшилась с годами, вследствие чего ему удалось избежать печальной участи многих других стилей и направлений рок-музыки. Многие группы, играющие в стилях фьюжн и прогрессивный рок, продолжают успешно концерттировать и выпускать альбомы, которые по-прежнему бьют все рекорды популярности. В табл. 13.1 перечислены десять лучших альбомов фьюжн и прогрессивного рока, которые должны присутствовать в коллекции каждого истинного ценителя рок-музыки.

Таблица 13.1. Десять лучших альбомов фьюжн и прогрессивного рока

Группа	Гитарист	Название альбома	Год выпуска	Влияние
King Crimson	Роберт Фрипп	<i>Court of the Crimson King</i>	1969	Использование авангардных приемов в рок-музыке
Mahavishnu Orchestra	Джон Маклафлин	<i>Inner Mounting Flame</i>	1972	Создание современного фьюжн
Yes	Стив Хау	<i>Close to the Edge</i>	1972	Виртуозная техника игры на электрогитаре
Billy Cobham	Томми Болин	<i>Spectrum</i>	1973	Соединение фанка и фьюжн в звучании гитары
Genesis	Стив Хакетт	<i>Selling England by the Pound</i>	1973	Интересное и необычное звучание электрогитары
Pink Floyd	Дэвид Гилмор	<i>Wish You Were Here</i>	1975	Соединение блюза и прогрессивного рока
Return to Forever	Эл Ди Меола	<i>Romantic Warrior</i>	1976	Быстрое звучание фьюжн с влиянием латиноамериканских традиций
Jeff Beck Group	Джефф Бек	<i>Blow by Blow</i>	1976	Образцы звучания гитары в стиле фьюжн
Bruford	Аллан Холдсворт	<i>One of a Kind</i>	1978	Новая виртуозная техника исполнения легато
Dixie Dregs	Стив Морзе	<i>Dregs of the Earth</i>	1980	Южный вариант фьюжн с использованием овердрайва

Часть V

Повседневные заботы



В этой части...

Как вы уже поняли, на сцене, кроме гитариста и его инструмента, находится много разных штук, ящиков и проводов. Но никуда не денешься, ведь этим-то как раз электрогитара и интересна — возможностью освоить все хитромудрые приборы и приборчики, которые ее окружают. Независимо от того, намереваетесь ли вы купить первую в своей жизни гитару или пятую, глава 14 поможет вам найти среди десятков предлагаемых на рынке моделей вашу единственную и неповторимую. Кроме того, в этой главе мы поговорим и о том, какой усилитель лучше выбрать в зависимости от стиля, в котором вы намереваетесь играть. В конце этой главы автор осмелился предложить вам несколько советов, которые, возможно, будут нелишними, когда вы отправитесь в магазин за этими двумя важнейшими покупками. В главе 15 приведены все необходимые сведения о внешних эффектах. Эффекты и процессоры эффектов позволяют получить звук с яркими индивидуальными чертами, однако основная сложность здесь — это проблема выбора, поскольку вариантов использования эффектов у вас будет невероятно много. Прочитав эту главу, вы сможете быстрее разобраться, как добиться такого звучания, при котором дверь гарантировано будет срываться с петель уже на третьем такте. Ну, а если вы слишком уж увлечетесь и в порыве страсти грохнете гитарой об усилитель, вам пригодится глава 16, в которой приведена информация о ремонте оборудования. Кроме того, в этой главе содержатся сведения о том, как нужно ухаживать за аппаратурой и как ее правильно эксплуатировать (сразу хочу заметить, что удар гитарой по усилителю *не* является примером правильной эксплуатации).

Предел мечтаний: весь комплект в сборе

В этой главе...

- Все о гитарах: модели, особенности конструкции и основные компоненты
- Краткие сведения об усилителях и их характеристиках
- Сборка комплекта вашей мечты

Если вы для себя решили, что венцом вашей карьеры будут песни под гитару у костра, проблемы выбора инструмента для вас практически не существует. Но если вы задумываетесь о чем-то большем (например, о создании собственной группы), тогда к выбору гитары и усилителя нужно подходить очень взвешенно. Да-да, вы не ослышались: усилитель — это очень важная составляющая успеха вашей карьеры рок-гитариста. Если хотите, можете считать его даже более важной деталью инструмента под названием “рок-гитара”, чем тот кусок древесины со струнами, который вы держите в руках. Именно усилитель формирует звучание гитары и именно через него весь мир узнает о ваших музыкальных достижениях.

Рок-музыка — это революция, умноженная на электрификацию, поэтому если кто-то вам скажет, что знает единственно правильный метод получения настоящего “рокового” звучания, не верьте. С другой стороны, за десятилетия существования рок-музыки были выработаны некоторые общепризнанные соглашения, к которым можно и прислушаться. Например, большинство рокеров предпочитают играть на цельнокорпусных электрогитарах, но все же в некоторых случаях не прочь взять в руки полукорпусной инструмент или даже акустическую гитару, подключенную к усилителю. В рок-музыке существует только одно незыблемое правило, гласящее: “Нет такого правила, из которого не было бы исключений”. Гитара, прочно ассоциирующаяся у большинства музыкантов и слушателей с одним стилем, может совершенно неожиданно придать новое звучание другому стилю. Например, мало кто знает, что неистовый исполнительский стиль, получивший название *гранж* (grunge), впервые прозвучал на гитаре Fender Jaguar, за которой закрепилась репутация лучшей гитары для стиля серф. Но какую бы музыку вы ни играли — соло хэви-метал или риффы рок-польки, — вы не сможете обойтись без двух важнейших элементов: гитары и усилителя. Но самое важное состоит в том, что ваш выбор может существенно повлиять не только на толщину вашего кошелька, но и на звучание, которое вы получите в результате, а также на технику игры, которую вы сможете (или не сможете) применить. В этой главе вкратце рассмотрены некоторые из многочисленных вариантов выбора, а также параметры, на которые следует обращать внимание, подбирая инструмент и усилитель в соответствии со своими музыкальными предпочтениями.

Все, что необходимо знать о гитаре

Начинающего “рокера” в музыкальном магазине можно узнать по первой же фразе. Обычно он, едва сдерживая себя от счастья, прямо с порога обращается к продавцу с “невинной” фразой вроде: “Я хочу купить электрогитару”. Это все равно, что зайти в шикарный ресторан с изысканным меню и сказать официанту: “Я хотел бы чего-нибудь перекусить”. Дей-

ствительно, мир электрогитар в чем-то напоминает сферу питания. Вы можете отобедать и в очень дорогом ресторане, и в фаст-фуде (причем вовсе необязательно, что во втором случае обед вам обойдется дешевле, чем в первом — все зависит от вашего аппетита), не говоря уже о массе других, промежуточных вариантов того, как утолить голод. Таким образом, в тех случаях, когда у вас есть выбор, проблема состоит не столько в том, чтобы поесть, сколько в том, чтобы выбрать блюдо, которое наилучшим образом соответствовало бы и вашим вкусам, и вашему кошельку.

Электрические гитары делятся на несколько категорий, каждая из которых определяется той или иной моделью, ставшей в свое время настолько популярной, что все остальные производители практически просто подражают ей. К четырем самым примечательным архетипам электрогитар относятся модели Fender Stratocaster, Fender Telecaster, Gibson Les Paul и Gibson ES-355, вид которых представлен на рис. 14.1.



Рис. 14.1. Четыре архетипа электрогитар. Слева направо: Fender Stratocaster, Fender Telecaster, Gibson Les Paul и Gibson ES-355

Каждая из этих моделей имеет уникальную форму корпуса и свой индивидуальный тон. Важность этих моделей состоит еще и в том, что они настолько повлияли на рок-музыку в целом, что их названия стали именами нарицательными (подобно тому, как название “ксерокс” прочно закрепилось за всеми фотокопировальными аппаратами независимо от их производителя). Например, в музыкальном магазине вам может попасться гитара, произведенная компанией Yamaha, форма которой точно соответствует форме Stratocaster, или гитара компании Ibanez с дизайном Gibson ES-355. К другим важным, но менее популярным архетипам относятся также модели Gibson Explorer, Flying-V и SG.

При оценке качества гитары имеет смысл рассматривать ее по отдельным компонентам. Основными являются следующие четыре фактора.

- ✓ Стиль оформления корпуса и древесина, из которой он изготовлен.
- ✓ Размеры грифа и его лицевой накладке, а также материалы, из которых они изготовлены.
- ✓ Конструкция, материалы и качество изготовления подставки, верхнего порожка и колковой механики.
- ✓ Качество электроники.

Если вы понимаете, как все эти компоненты взаимодействуют и как они влияют на качество звучания гитары в целом, ваш выбор будет осознанным и наиболее точным.

Проверка корпуса

Корпус оказывает влияние на тон звучания инструмента. Гитарные мастера применяют различные материалы для создания гитар, в том числе и специальным образом подготовленную *тонированную древесину*: ольху, ясень, красное дерево, клен и др., а также синтетические материалы. Каждый из перечисленных материалов имеет собственные резонансные характеристики, что и придает звучанию двух одинаковых гитар, изготовленных из разных материалов (например, одна из ольхи, а вторая — из ясеня), разную (иногда — совершенно разную) окраску.



Отнеситесь к выбору корпуса очень внимательно, ведь вы собираетесь провести с гитарой в руках множество часов, причем как на репетициях, так и (кто знает?) на сцене. Поэтому вы должны чувствовать себя комфортно как при игре в позиции стоя, так и сидя, а движение левой руки по грифу не должно ничего стеснять. Ну и, естественно, вы должны не только чувствовать себя “круто”, но и “стильно” выглядеть, поэтому, выбирая гитару, нелишне посмотреть на себя в зеркало.

Типы корпусов

По конструкции корпусов все электрогитары делятся на три следующие категории.

- ✓ **Цельнокорпусные (solidbody).** Цельнокорпусными такие гитары называются потому, что их корпус представляет собой деталь, изготовленную из цельного дерева, без каких-либо отверстий или полостей. Цельнокорпусные гитары — самый распространенный тип гитар в рок-музыке. Они, как правило, обладают отличным сустейном и хорошо подавляют возникновение фидбэка на высоком уровне громкости. В качестве примеров цельнокорпусных гитар можно привести такие модели компании Gibson, как Les Paul и SG (что, кстати, означает Solid Guitar — т.е. гитара с цельным корпусом), модели компании Fender Stratocaster и Telecaster, модель Paul Reed Smith Standard и множество других.
- ✓ **Полнокорпусные (hollowbody).** Полнокорпусные гитары чаще ассоциируются с джазом, чем с роком, хотя и здесь имеются исключения: например, Тед Наджент играет на полнокорпусной гитаре Gibson Byrdland, а Стив Хау из группы Yes — на Gibson ES-175. Поскольку полнокорпусные гитары обладают более высокими резонансными свойствами, чем цельнокорпусные, они более подвержены фидбэку на высоких уровнях громкости. Кроме того, у них менее выражен сустейн, чем у цельнокорпусных гитар, а звучание имеет заметный “деревянный” оттенок.
- ✓ **Полукорпусные (semi-hollowbody).** К классу полукорпусных гитар относятся цельнокорпусные гитары, в корпусах которых имеется одна или несколько акустических камер. Эти камеры усиливают акустические характеристики и глубину тона, но при этом, поскольку гитара цельнокорпусная, резонансные характеристики остаются в приемлемом диапазоне, что уменьшает шанс возникновения фидбэка. Самой популярной моделью является Gibson ES-355, но такие компании, как Rickenbacker, Guild, Ibanez и другие также внесли существенный вклад в дизайн полукорпусных гитар. Полукорпусные гитары являются инструментами с очень широким диапазоном применения: они хорошо подходят для джаза, архаичного рока, фьюжн, фанка и кантри.

Вырезы

Большинство терминов, относящихся к конструкции гитары, описывают те ее элементы, которые присутствуют в конструкции, однако вырезы являются исключением из этого правила. *Вырезы (cutaway)*, или, как их еще фамиллярно называют, зубья, — это части корпуса ги-

тары, намеренно удаленные для облегчения доступа к верхним ладам. У большинства электрогитар имеется, как минимум, один вырез. Существуют также модели и с двумя вырезами. На рис. 14.2 представлены некоторые из стилей оформления вырезов. Обратите внимание на то, что двойные вырезы могут располагаться как симметрично относительно продольной оси грифа, так и со смещением (в этом случае вырез со стороны тонких струн делается более глубоким, чем вырез со стороны басовых струн).

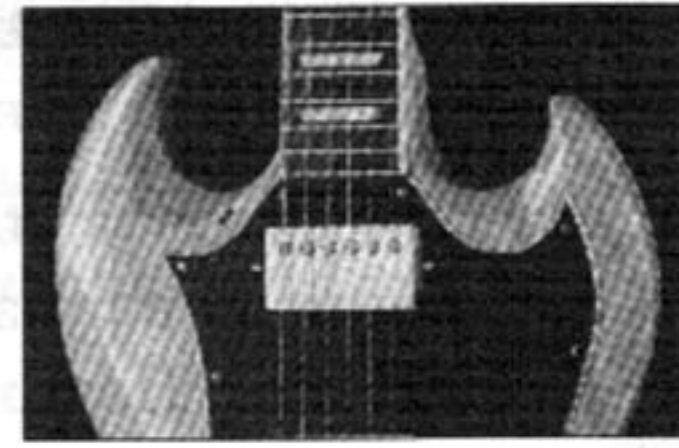
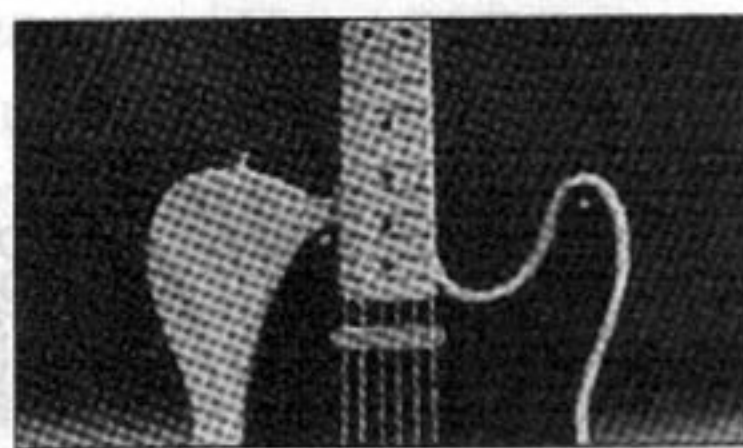


Рис. 14.2. Три стиля оформления вырезов (слева направо): один вырез Fender Telecaster, два несимметричных выреза Fender Stratocaster и два симметричных выреза Gibson SG

Масса и балансировка

Масса инструмента и его балансировка также являются существенными факторами. Поэтому, выбирая гитару, попробуйте поиграть на ней не только в положении сидя, но и стоя. Обратите при этом внимание на то, насколько она сбалансирована относительно вашего тела. Подумайте, не слишком ли данная модель тяжела для вас, ведь, возможно, в будущем вам придется держать ее на плече по несколько часов подряд.

Проверка грифа

Гриф — это самая важная часть гитары, именно от него в значительной степени зависит то, насколько хорошо ваши пальцы будут взаимодействовать со струнами. Поэтому гриф должен лежать у вас в руке так, словно он является ее естественным продолжением.

Конечно, представления об идеальном грифе у каждого свои, как и об идеальном спутнике жизни. Кстати, это сравнение не так уж и плохо: ваш союз с грифом будет сохраняться и в горе, и в радости до тех пор, пока у вас будет гитара (правда, гриф, привинченный к корпусу гитары, а не вклеенный в него, легко заменить). Подобно корпусу, сам гриф и его лицевая часть (а также декоративные вставки, обозначающие основные лады) могут изготавливаться из самых разных материалов, что, естественно, сказывается не только на внешнем виде гитары, но и на ее звучании. Чаще всего для самого грифа используют клен и красное дерево, а для его лицевой части — клен, палисандр (rosewood) и черное дерево (ebony). Попробуйте, как звучат одинаковые гитары с грифами, изготовленными из разных материалов, — вы обязательно удивитесь тому, насколько материал грифа влияет на технику игры и звучание инструмента. Проверьте, насколько равномерны цвет, волокна и текстура древесины, а также обязательно убедитесь в отсутствии трещин и сколов. Но самое важное свойство грифа заключается в том, чтобы пальцы левой руки, перемещаясь по его поверхности, не испытывали затруднений.

Параметры грифа

Подобно всем объектам материального мира, гриф гитары имеет некоторые параметры, объективная проверка которых может помочь вам в определении того, подходит ли вам эта гитара или нет. Во-первых, вы должны дотягиваться до всех шести струн, не испытывая неприятных ощущений, и играть на верхних ладах, не упираясь рукой в корпус гитары или пятку грифа. Во-вторых, гриф должен быть прочно закреплен на корпусе (если он будет двигаться, гитара будет быстро расстраиваться). В-третьих, расстояние от струн до лицевой стороны

грифа должно быть как можно меньшим, но струны при этом не должны “фонить”, ударяясь при колебаниях о порожки. Теперь, когда вы уже знаете о качественных параметрах, мы подробнее рассмотрим основные параметры, поддающиеся измерениям.

- ✓ **Ширина грифа.** Ширина грифа у верхнего порожка является основным фактором, определяющим субъективное восприятие легкости игры на гитаре. Чем шире гриф, тем сильнее надо тянуться пальцами к струнам. Но, с другой стороны, тем больше места остается для пальцев.
- ✓ **Мензура.** Мензурой (scale) называется расстояние от верхнего порожка до подставки. Мензура — это один из основных факторов, влияющий на звучание гитары. Чаще всего можно встретить гитары с мензурой 603 мм (23,75 дюйма) и 648 мм (25,5 дюйма). Первую мензуру еще называют *гибсоновской*, потому что именно такую мензуру имеют большинство гитар компании Gibson, а вторую — *фендеровской*, поскольку она характерна для гитар компании Fender. Чем больше у гитары мензура, тем сильнее натяжение струн. Поэтому для игры на гитаре с большой мензурой требуется прилагать больше усилий, чем для игры с малой. Однако, с другой стороны, звучание струн гитары с малой мензурой имеет более выраженный перкуссивный оттенок, чем звучание струн гитары с большой мензурой.
- ✓ **Радиус.** Под радиусом в данном случае понимается радиус кривизны лицевой поверхности грифа. Чем больше радиус, тем более плоской является лицевая поверхность. Радиус может варьироваться в пределах от 191 мм (7,5 дюймов) (очень круглая лицевая поверхность) до 406 мм (16 дюймов) (практически плоская поверхность). Чаще всего применяется радиус 305 мм (12 дюймов). Считать ли тот или иной радиус идеальным — это дело вкуса, однако исполнители традиционного рока отдают предпочтение грифам с большим значением радиуса, поскольку на таких грифах проще играть аккордами. Исполнителям же хэви-метал и неоклассического рока, как правило, больше по душе грифы с меньшим значением радиуса, поскольку такие грифы лучше подходят для исполнения виртуозных пассажей.
- ✓ **Форма.** Когда гитаристы говорят о форме грифа, они имеют в виду форму его тыльной стороны — той, по которой перемещается большой палец левой руки. Тыльная сторона грифа может быть круглой, плоской и даже V-образной. Были времена, когда все производители выпускали гитары с грифами одинаковой формы, однако сегодня уже можно найти одну у ту же модель с грифами разной формы.
- ✓ **Лады и порожки.** На грифе электрогитары обычно размещается от 21 до 24 ладов. Чем больше ладов на грифе, тем больше нот можно сыграть. Гитара, на грифе которой находится 24 лада, позволяет сыграть по две полных октавы на каждой струне. Казалось бы, чем больше ладов, тем лучше, однако на практике большинство исполнителей вполне устраивают гитары с грифами на 22 лада. Это объясняется тем, что к ладам, находящимся за пределами 22 лада, трудно дотягиваться. Кроме того, два лишних лада оставляют меньше места на корпусе гитары для размещения звукоснимателей. Что касается порожков, то они также бывают различных типов: тонкими, средними и широкими. Каждый тип порожков имеет как свои достоинства, так и свои недостатки. Выбор того или иного типа порожка — это дело вкуса и музыкальной традиции.

Привинченный, клеенный или сквозной гриф?

Гриф гитары может соединяться с корпусом тремя различными способами. Как видно из названия, *привинченный* гриф крепится к корпусу с помощью нескольких шурупов. Такая конструкция позволяет легко отсоединить гриф для ремонта, подгонки или для полной его замены. Привинченные грифы чаще всего используются при изготовлении цельнокорпусных гитар, особенно произведенных компанией Fender.

Вклеенный гриф — это более традиционная конструкция, чем привинченный. В этом случае гриф крепится к корпусу гитары с помощью клея. Заменить такой гриф уже нельзя. В качестве примера гитар с вклеенным грифом можно привести модели Gibson Les Paul и Gibson ES-335.

В тех случаях, когда гриф выполняется *сквозным*, он представляет с корпусом одно целое, без каких-либо сочленений и соединений. Обычно такой гриф, продолжаясь, образует центральную часть корпуса, к которой по бокам присоединяются так называемые *крылья* (wing), придающие корпусу традиционную для гитары форму. Поскольку у гитар со сквозным грифом отсутствует пятка грифа, это упрощает доступ к верхним ладам. Гитары со сквозным грифом дают исполнителю удивительно комфортное ощущение от игры и раскрепощают его, позволяя осваивать более виртуозные формы рок-музыки. Если вы планируете много играть в верхней части грифа, особенно на большой скорости, обязательно найдите гитару со сквозным грифом и попробуйте поиграть на ней.

Механика

Подставка, верхний порожек и колковый механизм, которые часто называют собирательным термином *гитарная механика* (hardware), играют важную роль в формировании звучания гитары, а также в значительной степени определяют диапазон ее выразительных средств. Поэтому все три перечисленных выше компонента нужно рассматривать как три взаимосвязанные составляющие единой системы.

Подставки

Сегодня на рынке представлено множество подставок с самыми разными конструктивными решениями. Однако все их можно разделить на две большие категории: плавающие и неподвижные подставки.

Плавающие подставки (floating bridge) фиксируются в нейтральном положении пружинами, что позволяет, используя *рычаг* (vibrato bar, whammy bar), изменять натяжение струн (подробнее о рычаге рассказывается в главе 9). Плавающие подставки могут выполняться по различным конструктивным схемам. Чаще всего такие подставки относятся либо к классу *неблокирующих систем* (иногда их шутливо называют *марочными* (vintage), поскольку они впервые появились еще в 50-е годы), либо к классу *блокирующих*. В состав последних входит не только собственно подставка, но и верхний порожек. Такие системы часто называют *фloyd-розовскими*, поскольку первой их выпустила компания Floyd Rose, хотя на рынке сегодня можно найти блокирующие плавающие подставки и других производителей. Достоинством блокирующих систем является то, что они лучше держат строй гитары при интенсивной работе рычагом, чем аналогичные по качеству изготовления неблокирующие системы. Однако есть и недостатки: блокирующие системы труднее регулировать и, кроме того, они слегка изменяют звучание гитары. Но если вы мечтаете о постоянном использовании в своих рок-шедеврах мощных рычажных вибраторов, стабильность настройки, обеспечиваемая системами Floyd Rose, должна превалировать над остальными соображениями.

Неподвижные подставки (fixed bridge) фиксируются в одном-единственном, раз и навсегда заданном положении. Они не позволяют изменять натяжение струн, как подвижные подставки, но зато обеспечивают более надежное удержание строя гитары.

Верхний порожек и колковый механизм

Верхний порожек вряд ли занимает первое место в вашем списке характеристик гитары. Но, тем не менее, не стоит его недооценивать — он не в меньшей степени, чем другие элементы гитары, влияет на качество звучания инструмента. Подобно подставкам, верхние порожки также делятся на две категории: стандартные и блокирующие.

Стандартные верхние порошки (standard nut) могут изготавливаться из различных материалов: нейлона, других полимеров, латуни и т.п. Если верхний порожок изготовлен из нейлона, звучание гитары больше приближается к традиционному, а если из латуни — сустейн увеличивается. Осматривая гитару перед покупкой, обратите внимание на то, чтобы прорезы верхнего порошка не были слишком глубокими, поскольку в последнем случае струны могут “фонить”, ударяясь при колебаниях о порошки на грифе.

Блокирующий верхний порожок (locking nut) фиксируется на струнах, препятствуя их перемещению. Он работает вместе с фloyd-розовской подставкой, обеспечивая удержание строя гитары при интенсивной работе рычагом. Блокирующие верхние порошки, как правило, устанавливаются на высококлассных рок-гитарах и, естественно, предполагают наличие на инструменте фloyd-розовской (т.е. плавающей) подставки.

Гитарные колковые механизмы также бывают двух типов (как на Ноевом ковчеге — всякой твари по паре): стандартные и блокирующие. *Блокирующие колковые механизмы* (locking tuner) удерживают строй гитары и используются с той же целью, что и блокирующие верхние порошки. Применение блокирующего колкового механизма может улучшить удержание строя на гитаре, оборудованной неблокирующей плавающей подставкой.



Оценивая качество изготовления гитары, обязательно проверьте качество верхнего порошка и колкового механизма: выполните бэнды, поработайте рычагом, а также поворачивайте колки гитары, чтобы сначала расстроить ее, а затем попытаться настроить. Не обращайте внимания на продавца, если он начнет метать в вашу сторону гневные взгляды — вполне вероятно, что он потратил все утро на то, чтобы добиться правильного строя этой гитары. Но поскольку *вы* выбираете себе инструмент, вы имеете право знать, что он из себя представляет. Поэтому если гитара плохо держит строй или с трудом настраивается, не покупайте ее.

Проверка звукоснимателей и электроники

Корпус, гриф, подставка, колки — это все, без сомнения, очень важные элементы гитары. Но что за электрогитара без электроники? Звукосниматели, переключатели и регуляторы, образующие электронную “начинку” гитары, отвечают за передачу вашей музыки в усилитель и, в конечном итоге, донесение ее до ваших слушателей. На рис. 14.3 показаны типичные панели управления электрогитар, на которых обычно монтируются звукосниматели, регуляторы громкости и тона, а также различные переключатели.

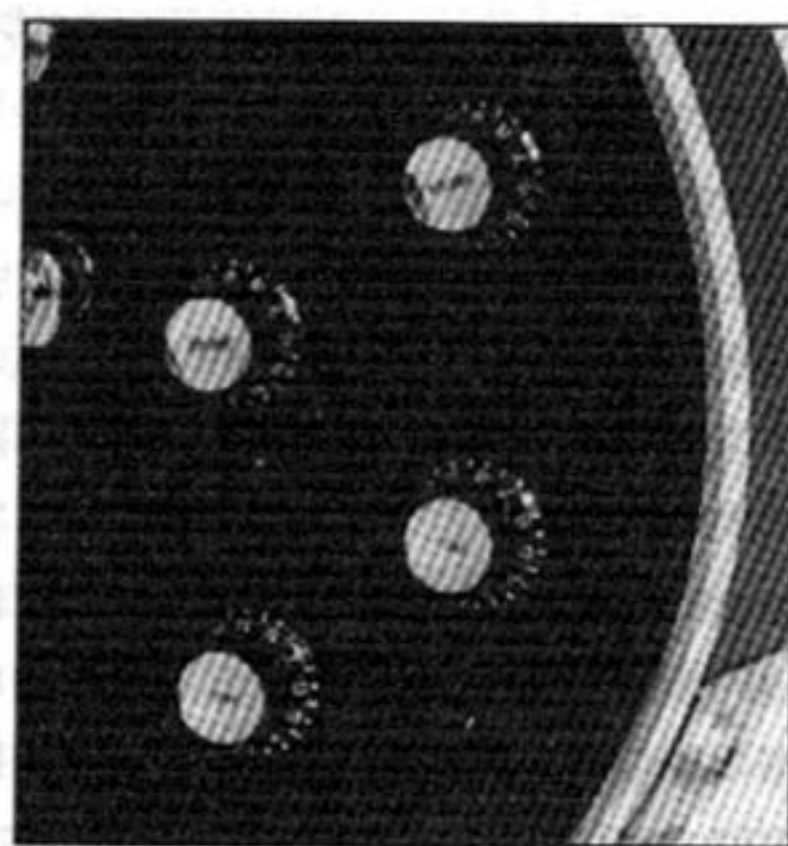
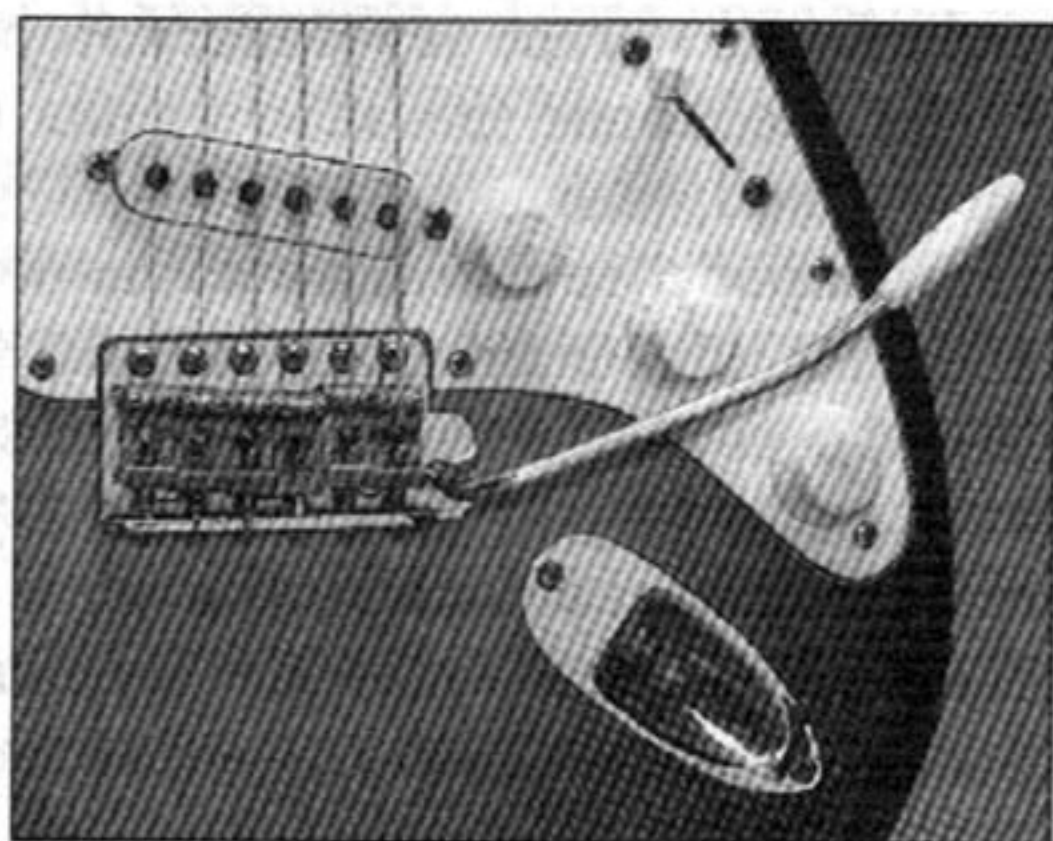


Рис. 14.3. Панель управления Fender Stratocaster (слева) и Gibson Les Paul (справа)

Основные сведения о звукоснимателях

Хотя на рынке сегодня можно найти сотни моделей звукоснимателей (подробнее о принципах работы звукоснимателя рассказывается в главе 1), все они относятся к одной из двух больших групп: к *однокатушечным* звукоснимателям (те самые узкие звукосниматели, кото-

рые установлены на гитарах Fender Stratocaster и Telecaster) или к *хамбакерам* (широкие звукосниматели на инструментах Gibson Les Paul). И те, и другие относятся к классу *магнитных* звукоснимателей, поскольку их работа основывается на принципе изменения магнитного поля, создаваемого электромагнитами. Существуют также *пьезоэлектрические* звукосниматели, в которых электромагниты не используются. Поначалу они были придуманы для усиления звучания акустической гитары и использовались в основном для этих целей. Однако впоследствии пьезоэлектрические звукосниматели пережили “второе рождение”, когда их стали применять на гибридных электрогитарах, таких, например, как Parker Fly и Hamer Duo Tone. Электромагнитные звукосниматели позволяют получить традиционное звучание, характерное для электрогитары, тогда как пьезоэлектрические обеспечивают звучание, подобное звучанию полуакустической гитары.

Однокатушечные звукосниматели (single-coil pickup), или просто *синглы*, дают более яркий и “артикулированный” звук, чем хамбакеры. Однако при этом они сильнее “шумят” и генерируют более слабый сигнал. Двухкатушечные же хамбакеры (humbucker) сконструированы таким образом, чтобы шумы, генерируемые каждой из двух катушек, взаимно подавлялись. Кроме того, поскольку в хамбакерах используется две катушки (и, следовательно, в них больше витков провода), они обеспечивают более высокий уровень выходного сигнала (т.е. гитара с хамбакером звучит “громче”, чем с однокатушечным звукоснимателем). К тому же хамбакеры более точно передают средние частоты, чем однокатушечные звукосниматели (последнее, правда, “компенсируется” характерным для хамбакеров пониженным качеством передачи высоких частот). Существуют также двухкатушечные звукосниматели, которые по геометрическим характеристикам соответствуют синглам. Такие звукосниматели называют *хамкенселлерами* (humcanceller), или *стековыми хамбакерами* (stack humbucker), поскольку в них катушки находятся не рядом, как у обычных хамбакеров, а одна над другой (за счет этого и обеспечивается размер звукоснимателя, как у сингла). Благодаря подобному расположению катушек звучание гитары с хамкенселлером становится очень похожим на звучание гитары с синглом, хотя с меньшим, чем у сингла, уровнем. С другой стороны, хамкенселлер, полностью оправдывая свое название, подавляет шумы, характерные для сингла. Наконец, существуют хамбакеры, которые могут работать как в двухкатушечном, так и в однокатушечном режиме, давая возможность выбрать то звучание, которое больше соответствует интересующему вас стилю рок-музыки.

Размещение звукоснимателя на корпусе гитары также влияет на ее звучание. Один и тот же звукосниматель, помещенный в разных местах, будет обеспечивать совершенно разные тембровые оттенки звучания. Поскольку звукосниматель, размещенный у подставки, дает более яркий звук, его часто называют *лидером* (lead). Более мягкое звучание, которое достигается при размещении звукоснимателя у грифа, лучше подходит для исполнения партий ритм-гитары. Поэтому звукосниматель, размещенный у грифа, называют *ритмовым* (rhythm). Кстати, то же самое относится и к звукоизвлечению: попробуйте поиграть возле подставки и вы получите более яркое звучание (лучше всего подходит для исполнения сольных партий), а если вы будете играть ближе к грифу, звучание будет мягче (как при исполнении ритмических фигур). Конечно, вы можете играть что угодно, используя какой угодно звукосниматель и располагая его под струнами там, где вам угодно (правда, вряд ли вы станете исполнять на такой “необычной” гитаре композицию *Stairway to Heaven*). Некоторые звукосниматели, например те, которые установлены на гитаре Fender Telecaster (рис. 14.4), специально конструируются для размещения в одной из двух позиций.

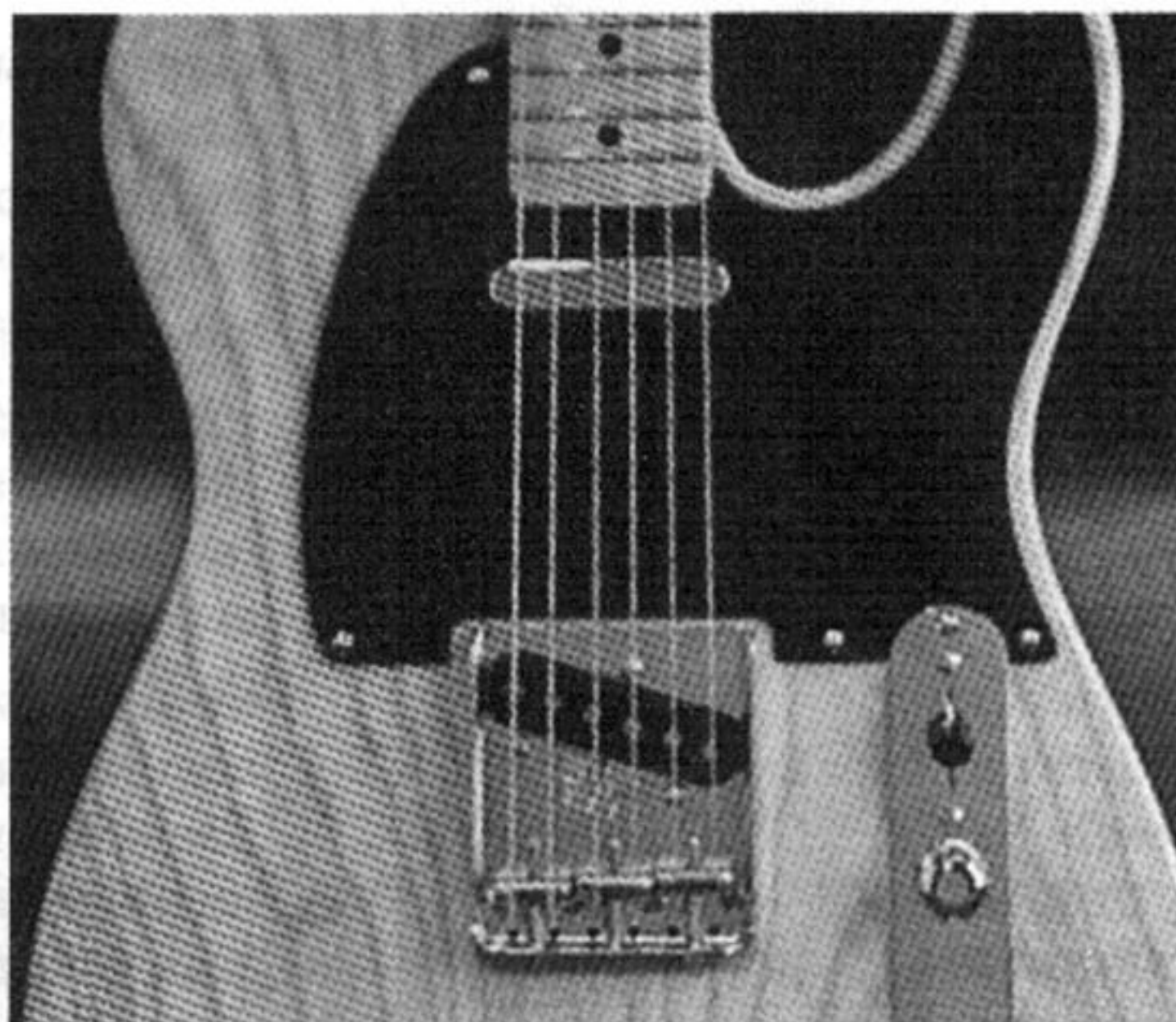


Рис. 14.4. У гитары Fender Telecaster звукосниматели, находящиеся у грифа и у подставки, относятся к разным типам

Конфигурация звукоснимателей

Конфигурация звукоснимателей может использоваться для краткого обозначения типа электрогитары. Например, традиционная модель Stratocaster имеет три сингла, управляемых с помощью пятипозиционного переключателя. Этот переключатель позволяет выбирать по отдельности ритмовый сингл (звукосниматель, находящийся у грифа), средний сингл или лидер-сингл, а также комбинации ритмового и среднего синглов либо среднего и лидер-синглов. Поэтому если вы скажете о какой-то гитаре, что у нее “стратовская конфигурация”, вы тем самым сообщите своему собеседнику, что эта гитара оборудована тремя синглами. Как правило, эти синглы, как и у Stratocaster, можно включать по отдельности либо комбинировать средний сингл с лидер-синглом или ритмовым синглом для получения модулированного звучания.

Гитара Gibson Les Paul Standard оборудована тремя хамбакерами, управляемыми с помощью трехпозиционного переключателя, который позволяет выбрать какой-то один из хамбакеров либо включить их оба. Такая конфигурация называется “хамбакерной” или “гибсоновской”.

Однако на многих гитарах, как, например, на той, которая показана на рис. 14.5, установлены и синглы, и хамбакеры. Такая довольно популярная гибридная конфигурация, получившая название “суперстратовской”, подразумевает наличие на гитаре ритмового и среднего сингла, что дает “классическое стратовское” звучание, а также расположенного у подставки лидер-хамбакера, усиливающего звучание сольных партий. Кроме того, с помощью специального переключателя хамбакер можно переводить в однокатушечный режим, эмулируя звучание гитары с трехсингловой конфигурацией. (Тонкие ценители могут заметить, что эмуляция трехсингловой конфигурации и реальная трехсингловая конфигурация — это далеко не одно и то же. И тут же добавят, что хотя вы и переключаете хамбакер в однокатушечный режим, магниты второго ряда по-прежнему будут воздействовать на струны, чего никогда не происходит при использовании настоящего сингла. Наверное, они правы, ведь на такие исследования у знатоков и ценителей есть масса свободного времени, в отличие от нас, простых необразованных рокеров, мотающихся с концертов на репетиции с краткими перерывами на сон.)

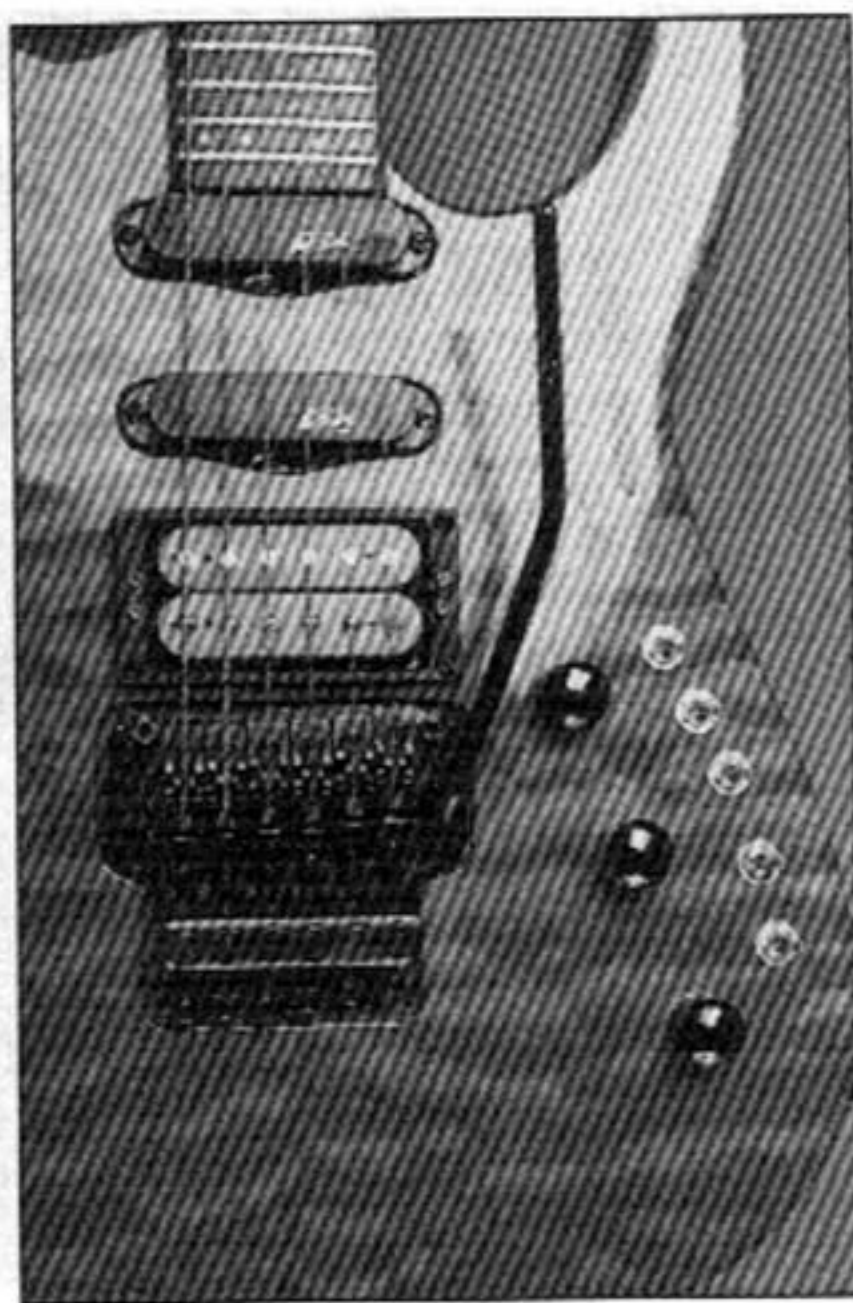


Рис. 14.5. Модель Super Stratocaster оборудована как синглами, так и хамбакером



Во многих каталогах, спецификациях и описаниях конфигурация звукоснимателей обозначается с помощью букв *S* (сингл) и *H* (хамбакер). Таким образом, гитара со “стратовской” конфигурацией будет обозначена как *S/S/S*, с “гибсоновской” — *H/H*, а со “суперстратовской” — *S/S/H*.

Типовые органы управления и специальная электроника

Электрическая цепь типичной электрогитары очень примитивна. К основным органам управления относятся: *переключатель звукоснимателей*, предназначенный для активизации различных звукоснимателей и их комбинаций; один или несколько *регуляторов громкости*; один или несколько *регуляторов тембра*, с помощью которых уменьшается уровень высоких частот на выходе звукоснимателей. Обычно регуляторы тембра и громкости выполняют *пассивными*, что означает, что они могут лишь понизить уровень сигнала от максимального значения. Таким образом, с помощью регуляторов тембра и громкости нельзя добиться усиления сигнала выше его естественного уровня. Некоторые гитары оборудованы дополнительными переключателями для управления режимами работы хамбакеров, а также для выбора нестандартных вариантов включения звукоснимателей.

К гитарам с *активной* электроникой относятся инструменты, оборудованные запитываемым от гальванического элемента предусилителем (он достаточно миниатюрен и встроен в небольшую нишу в корпусе гитары). Этот предусилитель предназначен для усиления и формирования сигнала, получаемого на выходе звукоснимателей. При этом существенно снижается уровень шумов, наводок и линейных искажений, а качество звучания гитары получается таким, которого никогда не добиться при использовании обычной пассивной электроники. Кроме того, активная электроника, в отличие от пассивной, позволяет не только снижать уровень громкости и тембра, но и реально повышать их.

Гитары необычной конструкции

Большинство электрогитар являются шестиструнными, но это вовсе не означает, что никаких других вариантов не существует. Необычность таких гитар распространяется только на те или иные конструктивные элементы, тогда как все другие компоненты у них точно такие же (или почти такие же), как и у обычной электрогитары. Среди гитар необычной конструкции можно выделить следующие типы.

- ✓ **Семиструнные гитары.** Семиструнная гитара (рис. 14.6) имеет дополнительную басовую струну *си*. Поскольку благодаря такой конструкции в ее звучании более ярко выражены басы, неудивительно, что семиструнная гитара пользуется популярностью в основном у музыкантов хард-рока. Наличие дополнительной басовой струны позволяет им создавать более мощные риффы.
- ✓ **Двенадцатиструнные гитары.** Звонкое звучание двенадцатиструнной электрогитары было “визитной карточкой” многих фолк-роковых групп 60-х, например, Byrds. Струны у такой гитары расположены парами: четыре тонких пары настроены в октаву, а две верхних, басовых пары — в унисон.
- ✓ **Баритон-гитары.** Баритон-гитара представляет собой переходную модель между обычной электрогитарой и бас-гитарой. На баритон-гитаре также имеется шесть струн, как и на обычной гитаре, но настроены они ниже. Кроме того, отличительным признаком баритон-гитары является большая мензура (это улучшает возможность игры на струнах с меньшей степенью натяжения). Баритон-гитары очень часто используют для дублирования партии обычной гитары при студийной записи, что усиливает звучание обычной гитары и делает его более насыщенным.



Рис. 14.6. Благодаря более мощному звучанию при исполнении риффов семиструнная гитара завоевывает все большую признательность в мире хард-рока

Выбор “идеального спутника жизни” для вашей гитары

Как вы уже знаете, выбрать “правильную” гитару — это только полдела. Гитара без усилителя — выброшенные на ветер деньги. Ниже перечислены некоторые основные типы усилителей, с которыми вы можете столкнуться в поисках “идеальной пары” для вашей “красотки”. Не забывайте, что усилитель, как и гитара, — это, прежде всего, музыкальный инструмент. Поэтому не полагайтесь лишь на одни спецификации и рекламные проспекты — прежде чем оплатить покупку, обязательно убедитесь в том, что звучание музыки, пропущенной через выбранный вами усилитель, полностью соответствует вашим представлениям о “правильном усилке”.

Итак, все усилители можно разделить на четыре основных категории.

- ✓ **Ламповые усилители.** Первые гитарные усилители были собраны в те годы, когда в электронике безраздельно господствовали электронные лампы. Полупроводниковые технологии, вытеснившие лампу практически из всех областей современной электроники, тем не менее, бессильны побороть ее в мире усилителей. Ламповые

усилители по-прежнему остаются популярными, поскольку обеспечивают более яркое звучание и лучший овердрайв. Ламповый овердрайв является одним из “фирменных” признаков звучания рок-гитары, а качество звука, обеспечиваемое хорошим ламповым усилителем, не может сравниться ни с чем.

- ✓ **Полупроводниковые усилители.** Хотя ламповые усилители по-прежнему удерживают пальму первенства во всем, что касается качества, на фронте стоимости они все же проигрывают полупроводниковым. Поэтому полупроводниковые усилители также нашли своего покупателя, который не настолько прихотлив, чтобы переплачивать кругленькую сумму за потрясающее качество звучания. Еще одним залогом успеха полупроводниковых усилителей являются те усилия, которые создатели прилагают для эмуляции звучания ламповых усилителей. Не последнюю роль играет и то, что полупроводниковые усилители не столь чувствительны к толчкам и ударам, как ламповые, а также неприхотливы и просты в эксплуатации. И хотя в звучании, обеспечиваемом полупроводниковыми усилителями, отсутствуют теплота и аутентичность, столь характерные для их ламповых собратьев, они берут свое за счет более широкой звуковой палитры.
- ✓ **Гибридные усилители.** Усилители, в конструкции которых используются и ламповые, и полупроводниковые технологии, получили название гибридных. В таких усилителях контур предусилителя выполняется на лампах, что позволяет сформировать “правильный ламповый” сигнал, который затем усиливается в полупроводниковом контуре усилителя мощности. Такой подход позволяет получить качество звука, близкое к “чистым” ламповым усилителям, и при этом снизить цену (а также массу) усилителя до уровня полупроводниковых усилителей. Гибридные усилители, как правило, нравятся и приверженцам ламповых технологий, и тем, кто предпочитает полупроводниковые усилители. Их популярность объясняется возможностью одновременного получения звука с тональными характеристиками лампового усилителя и наличием богатых возможностей по его обработке, как у полупроводникового усилителя.
- ✓ **Цифровые усилители.** Вплоть до последнего времени слово “цифровой” для гитаристов было чем-то вроде ругательства. Однако успехи в цифровых технологиях обработки звука постепенно стали менять это отношение к лучшему. Цифровые усилители используют программное обеспечение, позволяющее воссоздавать (или моделировать) звучание лампового (или, если хотите, полупроводникового) усилителя. В отличие от традиционных ламповых и полупроводниковых усилителей, разработчики которых старались добиться индивидуального, неповторимого звучания, цифровые усилители могут эмулировать звучание любых усилителей, на которые они запрограммированы. Цифровые усилители обладают надежностью полупроводниковых и, кроме того, имеют еще одно “измерение”, позволяя эмулировать другие усилители. К тому же они обычно снабжены целыми россыпями различных эффектов. Конечно, существует мнение, что эмулированное звучание, полученное с помощью цифровых технологий, уступает “живой лампе”. Но в тех случаях, когда вы собираетесь выступать в достаточно шумной аудитории, этой тонкой разницы никто не заметит.

Конструктивное исполнение усилителей

Независимо от того, является ли усилитель ламповым, полупроводниковым или цифровым, конструктивно он может быть выполнен по одной из трех следующих схем (рис. 14.7).



Рис. 14.7. Конструктивное исполнение усилителей (слева направо): комбик, усилитель с выносными акустическими системами, стоечный усилитель

✓ **Комбинированный усилитель.** Комбинированные усилители (combo amp), или как их чаще всего называют, *комбики*, типичными представителями которых являются приборы Fender Twin Reverb и Vox AC-30, состоят из единого корпуса, в котором смонтирована и акустическая система, и электроника усилителя.

✓ **Усилитель с выносными акустическими системами.** Такой усилитель еще называют *стековым*, поскольку он может размещаться на поставленных одна на другую выносных акустических системах. При стековом конструктивном решении и усилитель, и каждая акустическая система смонтирована в отдельном корпусе. Поскольку стековые системы более громоздки, чем комбики, их используют только в тех случаях, когда громкость звучания является определяющей.

Корпус комбика и отдельной акустической системы усилителя стековой конструкции можно описать с помощью одних и тех же параметров: количество и диаметр громкоговорителей. Например, формула корпуса 4×12 означает, что в корпусе смонтировано четыре 12-дюймовых громкоговорителя, а формула 2×10 — что в корпусе смонтировано два 10-дюймовых громкоговорителя.

✓ **Стойечный усилитель.** Стоечные, или *рэковые* (rack), системы построены по модульному принципу. Каждый каскад усилителя, выполненный по такой конструктивной схеме (предусилитель, усилитель мощности и т.п.), заключается в отдельный корпус. Эти корпуса монтируются в специальной стойке, подключаются один к другому, и соединяются с вынесенными в зал акустическими системами. Рэковые системы обладают большой гибкостью с точки зрения обработки сигнала. Так, можно направить сигнал с выхода предусилителя в один или несколько процессоров эффектов или стереоусилителей мощности, смонтированных в этой же стойке, а также на разные банки акустических систем. Рэковые системы позволяют смешивать различные компоненты сигнала в разных пропорциях, накладывать их один на другой и т.п. Такие системы особенно популярны у исполнителей, профессионально участвующих в студийных записях различных групп, поскольку позволяют получить практически любое необходимое звучание.



Основные параметры усилителя

С незапамятных времен усилители имели только по одному каналу, одному регулятору громкости и минимальный набор регуляторов тембра. Более изысканные конструкции предоставляли примитивные эффекты: пружинные ревербераторы и трель. Сегодня возможности усилителей практически безграничны. Без труда можно найти модель с несколькими каналами, встроенным эквалайзером, встроенными эффектами, а также гнездами для подключения внешних процессоров эффектов. Ниже приведен краткий обзор основных параметров современных усилителей.

- ✓ **Показатель мощности.** Мощность — это важнейший параметр усилителя. К сожалению, часто приходится сталкиваться с неправильными и противоречивыми интерпретациями показателя мощности. Дело в том, что все производители используют собственные методики определения показателя мощности своих усилителей. Именно поэтому усилитель Marshall мощностью 100 Вт может выдавать сигнал, мощность которого при восприятии на слух будет в два раза больше, чем сигнал усилителя другого производителя с заявленной мощностью 150 Вт. Как правило, усилители с большим показателем мощности, выраженной в ваттах, обеспечивают более высокую громкость, чем усилители с низким значением этого показателя. Основное достоинство усилителя высокой мощности заключается в наличии большого *запаса мощности* (headroom). Иными словами, при использовании мощного усилителя можно сильнее увеличивать громкость до появления искажений. Например, усилитель Fender Twin Reverb на среднем уровне громкости будет обеспечивать более чистое звучание, чем маломощный усилитель Fender Princeton. Поскольку насыщенное звучание очень важно для получения “правильного” гитарного тона, нередко оказывается, что виновным в невозможности добиться нужного звучания является слишком мощный усилитель. Поэтому будем реалистами: некоторые выдающиеся гитарные композиции были записаны с помощью маломощных усилителей, “выкрученных” до точки насыщения. Ну и, независимо от прочих параметров, стоимость более мощных усилителей значительно выше, чем маломощных.
- ✓ **Переключатель каналов.** Усилители, оборудованные переключателями каналов, позволяют выбрать один из нескольких контуров предусилителя. Каждый контур в таких усилителях оборудован отдельным регулятором громкости (gain), что позволяет, например, настроить один канал для чистого звука, а второй — для перегруженного. Каналы, как правило, можно переключать с панели управления усилителем или с помощью напольного переключателя, подключенного к задней панели усилителя (подробнее см. главу 3).
- ✓ **Петля эффектов.** Петля эффектов (effects loop) позволяет включать в сигнальную цепь усилителя внешние устройства эффектов. (Подробнее о назначении и использовании петли эффектов рассказывается в главах 3 и 15.)
- ✓ **Встроенные эффекты.** Сегодня все больше современных моделей усилителей (причем не только цифровых, но и ламповых, и полупроводниковых) оснащается встроенными цифровыми процессорами эффектов. Это избавляет вас от необходимости повсюду таскать с собой целые гирлянды дополнительных устройств, однако в некоторых случаях лишает вас определенной гибкости, которую дают внешние процессоры эффектов. (Подробнее об эффектах рассказывается в главе 15.)

Собирая все вместе

Можно ли сказать, что какая-то конкретная модель усилителя лучше подходит к какой-то конкретной модели гитары? Официальный ответ будет таким: не всегда. Действительно, существуют примеры, когда считающееся классическим роковое звучание было получено на исключительно уникальной комбинации гитары и усилителя. Примерами таких классических комбинаций являются Gibson Les Paul и стекковый усилитель Marshall, Fender Stratocaster и Fender Twin Reverb, Fender Stratocaster и стекковый усилитель Marshall, а также Rickenbacker 360 и Vox AC-30.

Но все вышесказанное является не догматическим утверждением, а лишь некой отправной точкой, одним из соображений, которые нужно учитывать в поисках необходимого звучания. Многие поколения гитаристов, предпочитающих модель Fender Stratocaster, используют усилители Marshall, приверженцы звучания Gibson Les Paul подключают свои инструменты к усилителям Vox AC-30, а те, кому нравится яркое звучание гитар Rickenbacker, с удовольствием пользуются усилителями Fender Twin Reverb. А если учесть сотни различных моделей гитар и усилителей, присутствующих на рынке, становится понятным, что количество комбинаций будет практически бесконечным. Поэтому учитывайте мнение экспертов, но не бойтесь экспериментировать независимо от того, пытаетесь ли вы добиться классического звучания или получить свое — свежее и уникальное.

В табл. 14.1 перечислены некоторые “классические” комбинации гитар и усилителей. Можете использовать приведенную в ней информацию в качестве отправной точки для выбора наилучшего с вашей точки зрения варианта.

Таблица 14.1. Распространенные комбинации гитар и усилителей

Гитара	Усилитель	Стиль
Fender Stratocaster	Fender Bassman	Техасский блюз
Fender Stratocaster	Fender Twin Reverb или Fender Dual Showman	Серф
Fender Stratocaster	Marshall (100 Вт)	Хард-рок
Gibson SG	Marshall (100 Вт)	Хард-рок
Ibanez K-7 (семиструнная)	Mesa Triple Rectifier	Хэви-метал
Fender Super Stratocaster, Peavey EVH Wolfgang	Marshall (100 Вт) Peavey 5150	Хэви-метал
Fender Telecaster	Roland JC-120	Новая волна
Rickenbacker 360/360-12	Vox AC-30	Фолк-рок и поп
Fender Stratocaster	Vox AC-30 с заказной рэковой системой эффектов	Арена-рок
Paul Reed Smith Santana Signature Model	Mesa Boogie Mk-1	Блюз-рок
Gibson ES-335	Заказная рэковая система	Джаз-рок

Итак, как же выбрать то, что нужно именно вам? Можете просто собрать информацию о ваших любимых группах и исполнителях и приобрести ту аппаратуру, которой пользуются они. В этом случае не исключено, что вам удастся сразу же добиться точно такого же (или близкого) звучания. Но все же не очень на это надейтесь: как правило, секреты “правильного” звучания кроются в нюансах. Например, гитара вашего любимого исполнителя может быть оснащена ка-

ким-то уникальным оборудованием или его усилитель может быть умышленно переделанным. Не исключено также, что так понравившееся вам звучание можно получить только в студийных условиях.

И не забывайте, что самым главным компонентом любой конфигурации аппаратуры являетесь вы сами. Ваше отношение к исполняемой музыке влияет на звучание не меньше (если не больше), чем приобретенное вами оборудование. Здравый смысл — это половина дела при принятии решения о покупке той или иной аппаратуры, но лучший способ найти то, что вам нужно, состоит в том, чтобы неустанно и терпеливо пробовать и слушать, пробовать и слушать. Ну и конечно, неплохо, чтобы необходимый “запас мощности” был у вашего кошелька — где-то примерно на стоимость 100-ваттного усилителя.

Советы покупателю

Теперь, когда вы ознакомились с терминологией, можете отправляться в магазин и приступить к выбору того, что вам нужно. Однако прежде уделите внимание следующим советам, чтобы ваше счастье не улетучилось после того, как вы вернетесь домой с покупками.

- ✓ **Возьмите с собой в магазин друга-гитариста.** Иметь рядом с собой незаангажированного слушателя никогда нелишне, особенно если ваш друг — опытный гитарист, который хорошо знает, на что обращать внимание при покупке гитары и усилителя. Обязательно попросите вашего друга поиграть, а сами отойдите подальше и послушайте. Кроме того, если ваш друг имеет представление о том, что вам нужно, а также хорошо знает круг ваших музыкальных интересов, он позаботится о том, чтобы подобрать вам наилучший инструмент (что, к сожалению, не всегда можно сказать о продавцах).
- ✓ **Сначала проверьте рукоятки регуляторов и переключатели.** Не стесняйтесь расспрашивать у продавца, для чего нужны все кнопки, переключатели и регуляторы, какую конфигурацию имеют звукоусилители, а также имеются ли какие-то дополнительные функции на панели управления гитары или усилителя (переключение режимов звукоусилителя, переключение каналов и т.п.). Вы имеете право знать, что именно вы приобретаете — с одной стороны, не стоит платить за то, чем вы пользоваться не будете, но с другой, не следует экономить за счет того, что вам будет жизненно необходимо.
- ✓ **Подходите к выбору тщательно.** Возможно, ваше сердце, едва вы войдете в магазин, будет сразу отдано блистательной гитаре Les Paul, висящей на почетном месте. Но не поддавайтесь первому впечатлению и перепробуйте не только все гитары Les Paul, имеющиеся в магазине, но и гитары других производителей. Гитары изготавливают из древесины, поэтому даже два с виду совершенно одинаковых экземпляра одной и той же модели могут звучать по-разному.
- ✓ **Старайтесь создавать привычную среду.** Всегда старайтесь проверять новый инструмент в условиях, максимально приближенных к привычной для вас среде. Например, если в магазине имеется такой же усилитель, как и у вас дома, проверяйте новую гитару именно на этом усилителе, даже если продавец скажет, что у них имеются более совершенные модели усилителей. Если же вы намереваетесь приобрести усилитель, захватите с собой в магазин свою гитару.
- ✓ **Расспросите продавца об условиях гарантийного обслуживания.** Гитары и усилители, как и автомобили, требуют регулярного обслуживания и подстройки. Если вы только начинаете учиться играть на электрогитаре, вам особенно важно иметь возможность через месяц после покупки принести гитару обратно в магазин или сотрудничающую с ним мастерскую для осмотра и подстройки. Только проверьте, чтобы мастер не залил пару литров масла в вашу красотку цвета спелой вишни.

Немыслимые звуки: эффекты

В этой главе...

- Все об эффектах
- Краткие сведения о параметрах эффектов
- Подключение эффектов
- Хранение и транспортировка эффектов

Вспомните, сколько раз вы задавали себе вопрос, слушая запись своего любимого исполнителя: “Ну почему в моем исполнении это звучит совсем по-другому?” Помимо таланта (которого у вас, вне всякого сомнения, не занимать) и практики (вы, надеюсь, не ленитесь повторять один и тот же пассаж часами), ведущие гитаристы отличаются от всех остальных тем, что знают, как получить нужное звучание с помощью эффектов. И гитара, и усилитель, конечно, важны для получения “правильного” звука, но именно умелое использование промежуточного звена — эффектов — позволяет добиться точного попадания “в яблочко”.

Эффекты — это электронные устройства, которые самыми различными способами преобразовывают выходной сигнал гитары. Эффекты, как уже было сказано, включаются в сигнальную цепь между гитарой и усилителем. При этом они специально конструируются так, чтобы обеспечить возможность построения сигнальной цепи по модульному принципу. Это означает, что вы можете включать в сигнальную цепь сколь угодно много эффектов и в каком угодно порядке, добиваясь нужного звучания. Эффекты можно сравнить с поездом: гитара — это локомотив, усилитель — последний, тормозной вагон, а эффекты — это вагоны, которые можно цеплять между локомотивом и тормозным вагоном в каком угодно порядке и в каком угодно количестве — поезд от этого все равно останется поездом. Благодаря модульности и “самодостаточности” эффектов вы можете экспериментировать с ними как вам заблагорассудится, лишь бы результат был вам по душе (и по карману, разумеется).

Эффекты влияют на сигнал на участке цепи от гитары до усилителя, добавляя в него дополнительные музыкальные выразительные средства. Но что самое примечательное — эффекты позволяют вам почувствовать себя в роли “архитектора музыки”. В умелых руках процессор эффектов может превратить совсем никудышный, невыразительный сигнал в нечто совершенно потрясающее и неземное.

Классификация эффектов

Все эффекты можно разделить на четыре следующих класса.

- ✓ **Гейновые** (gain based). Эти эффекты работают с уровнем громкости сигнала. К их числу относятся дисторшн (distortion), компрессоры (compressor), педали громкости (volume pedal) и гейты (gate).
- ✓ **Тоновые** (tone based). К числу тоновых эффектов относятся графические и параметрические эквалайзеры, а также педали вау-вау (“квакушки”) и эффекты “авто-вау”.

Тоновые эффекты воздействуют на тональные составляющие звука, такие как высокие или низкие частоты.

- ✓ **Модулирующие** (modulation). Модулирующие эффекты являются, если можно так выразиться, самыми “эффектными”, поскольку именно они преобразуют обычное звучание гитары в нечто булькающее, колеблющееся или мяукающее. К эффектам этого типа относятся: хорус (chorus), фленджер (flanger), сдвиг фазы (phase shifter), вращающийся динамик (rotating speaker), трель (tremolo) и вибрато (vibrato).
- ✓ **Эмулирующие** (ambience). Эффекты этого класса эмулируют звучание гитары в определенной акустической среде. К ним относятся ревербератор (reverb) и эхо (echo). Эффект эхо также часто называют *задержкой* (delay).

Использование некоторых эффектов, таких как фленджер, вау-вау и задержки, легко определить на слух. Другие же, например, компрессия, ревербератор и даже дисторшн часто являются составляющими компонентами звучания гитары, поэтому их не всегда удастся идентифицировать именно как “эффекты”. Но как бы там ни было, вы должны знать, что искусное или хотя бы просто уместное использование эффектов позволяет добиться если не потрясающих, то, по крайней мере, весьма интересных результатов. И даже если вы предпочитаете музыкальный стиль, который не предусматривает интенсивного использования эффектов, вам все же не помешает знать, какую роль каждый из них может сыграть в формировании звучания рок-гитары.

Конструктивное выполнение эффектов

Конструктивно гитарные эффекты могут выполняться по одной из четырех следующих схем.

- ✓ Независимые, однофункциональные педали или напольные переключатели.
- ✓ Напольные многофункциональные модули эффектов.
- ✓ Стоечные (рэковые) процессоры эффектов.
- ✓ Эффекты, встроенные в усилитель или предусилитель.

Напольные переключатели

Наиболее распространенным конструктивным типом эффектов являются отдельные педали эффектов, или *напольные переключатели* (stompbox). Для включения и выключения эффекта такого типа нужно в буквальном смысле наступить на него ногой. Самым большим достоинством таких эффектов, помимо их простоты и удобства использования, является модульность. Хотя в корпусе типичного напольного переключателя монтируется электроника для создания какого-нибудь одного эффекта (реже — двух эффектов), однако модульный принцип позволяет комбинировать различные эффекты в какой угодно последовательности, независимо от того, каким производителем они были созданы.

Практически все напольные переключатели запитываются от 9-вольтовых гальванических элементов или от блока питания, преобразующего переменный ток бытовой электросети в постоянный. (Некоторые “знатоки” утверждают, что эффект, запитываемый от гальванических элементов, “звучит” лучше. Так это или нет, сказать трудно, а вот то, что при интенсивном использовании эффектов применение блоков питания позволит сэкономить деньги, так это точно.) Наилучшего эффекта от использования большинства напольных переключателей можно достичь, когда они находятся в сигнальной цепи между гитарой и усилителем (о сигнальной цепи мы поговорим подробнее далее в этой главе).



Гальванические элементы, питающие эффект, выполненный в виде напольного переключателя, будут всегда разряжаться, если ко входному гнезду устройства будет подключена какая-либо нагрузка (даже если устройство будет выключено!). Поэтому всегда, отключая запитываемый от гальванических элементов эффект, не забывайте отсоединять кабель, подключенный к его входному разъему. Кроме того, чтобы избежать броска мощности (и, соответственно, громкости, что может негативно сказаться не только на акустической системе, но и на барабанных перепонках), перед тем, как отсоединять какие бы то ни было кабели, не забывайте выключать или переводить в нерабочий режим (standby) усилитель либо хотя бы снижать громкость до минимального значения.

Напольные многофункциональные модули эффектов

Напольные многофункциональные модули эффектов позволяют объединить в виде одной интегрированной сборки несколько часто используемых эффектов. Имея такой модуль, вы получаете необходимое количество расположенных рядом один с другим напольных переключателей и педалей, что позволяет как включать эффекты модуля по отдельности, так и выбирать определенные, заранее настроенные комбинации. В любом модуле имеются такие базовые эффекты, как дисторшн, компрессия, хорус, реверберация и задержка. В некоторых модулях присутствуют также усложненные средства, например, позволяющие моделировать усилитель (см. главу 14) или подключать автоаккомпанемент. Самым большим преимуществом напольных многофункциональных модулей является удобство — поскольку все эффекты входят в одну сборку, вам не нужно тратить много времени на их разворачивание на сцене, а также на подключение и отключение кабелей. Кроме того, существенно и то, что все эффекты запитываются от одного источника напряжения. Наконец, немаловажным достоинством является и то, что вы можете создать предустановленные комбинации эффектов (preset), переключаясь на них по мере необходимости. Работать с такими предустановленными комбинациями гораздо удобнее, чем с десятком традиционных напольных переключателей.

Стоечные процессоры эффектов

Когда речь заходит о некоем стойечном (рэковом) устройстве, это означает, что оно предназначено для монтирования в специальной стойке. Рэковая конструкция позволяет смонтировать в стойке несколько различных устройств эффектов и управлять ими с помощью подключенных педалей. Электроника рэковых устройств находится в стойке, которая, как правило, размещается в глубине сцены или вообще за кулисами. Рядом с гитаристом же размещается лишь примитивное электромеханическое устройство, напоминающее небольшую педаль или ряд таких педалей. (В напольных многофункциональных модулях эффектов и электроника, и педали монтируются в одном напольном корпусе, который находится на полу возле ног исполнителя.) Как правило, рэковые версии эффектов обладают большим диапазоном возможностей и обеспечивают более высокое качество звучания, чем аналогичные по названию устройства в модульном или индивидуальном исполнении.

Встроенные эффекты

В свое время количество встроенных эффектов усилителя ограничивалось лишь ревербератором и трелью. Однако сегодня уже нередко можно встретить усилители со встроенными процессорами эффектов. Особенно сильно эта тенденция стала проявляться по мере конвергенции цифровой и традиционной усилительной техники и включения в контуры усилителя цифровых контуров. В некоторых моделях современных усилителей имеется полный набор эффектов, включая дисторшн, компрессию, модуляцию, задержку, реверберацию и др. Дру-

гие же разработчики берут на себя лишь модуляцию и эмуляцию акустических сред, оставляя дисторшн и компрессию исполнителю. Как всегда, за удобство приходится расплачиваться гибкостью — встроенные эффекты могут звучать прекрасно, но при этом намертво привязывают вас к вашему усилителю. Кроме того, если вам не нужны эффекты, но нравится усилитель, зачем же вам за них платить?

Немного терминологии

Ниже перечислены некоторые термины, используемые при описании любых эффектов.

- ✓ **Вход** (input). Точка, в которой сигнал попадает в процессор эффектов или сигнальную цепь.
- ✓ **Выход** (output). Точка, в которой сигнал покидает процессор эффектов.
- ✓ **Параметр** (parameter). Элемент эффекта, который можно изменять с помощью внешнего устройства, например, переменного резистора.
- ✓ **Орган управления** (control). Рукоятки, педали, кнопки, единственная цель существования которых — дать вам возможность управлять эффектом в соответствии с вашими желаниями.
- ✓ **Байпас** (bypass). Удаление эффекта из сигнальной цепи.



Кнопка байпаса, возможно, является самым важным из всех органов управления эффектом. С помощью такой кнопки или переключателя можно направить сигнал через эффект без какой-либо обработки. Это позволяет сравнить звучание необработанного сигнала с обработанным.

Геймовые эффекты: овердрайв, дисторшн и фузз

В черновике “Ромео и Джульетты” Шекспир написал: “Зовем мы фуззом то, что у иных зовется трелью”. Строку затем изменил придирчивый редактор, но основная мысль Шекспира от этого не изменилась: не имеет значения, что подразумевает разработчик вашего процессора эффектов под дисторшн (термины *фузз*, *дисторшн* и *овердрайв* часто используют как синонимы, хотя это не совсем корректно, о чем мы детальнее поговорим в следующих подразделах), главное, чтобы этот процессор умел генерировать хотя бы один из указанных выше базовых эффектов рок-музыки. Мир — звуковой театр, эффекты в нем — актеры, и каждому из них своя найдется роль, будь он дисторшн, фузз или просто овердрайв. Что-то мы увлеклись Шекспиром, вам не кажется?

Итак, хотя терминологическую путаницу встретить можно сплошь и рядом, технически подкованные гитаристы все же хорошо разбираются в тонкостях различных геймовых эффектов, когда уровень сигнала превышает возможность электроники по его воспроизведению. Нужно также заметить, что термин “дисторшн” необходимо использовать только для обозначения соответствующего гитарного эффекта, чего нельзя сказать о тех случаях, когда его применяют для описания разницы между фуззом и овердрайвом. Иными словами, нужно говорить не “у овердрайва дисторшн меньше, чем у фузза”, а “у овердрайва уровень искажения меньше, чем у фузза”. Поэтому всегда, когда вы сталкиваетесь с употреблением термина “дисторшн”, старайтесь разобраться, о чем идет речь: об использовании эффекта дисторшн или же о намеренном искажении тем или иным способом уровня сигнала.

Электронное искажение сигнала, причем не случайное, а вносимое преднамеренно, является одним из отличительных признаков рок-музыки. Можете ли вы представить звучание классических риффов, например, *Smoke on The Water* группы Deep Purple, без таких искажений? Ноты будут теми же самыми, но композиция потеряет всю ее энергию и привлекательность.

Все гейновые эффекты тем или иным способом изменяют *степень усиления* (gain) гитарного сигнала. Причем изменяют ее настолько, что электронные цепи не могут корректно его обработать. В результате этой “перегрузки” электроника начинает выдавать искаженный сигнал.

Поскольку гитаристы часто используют термины овердрайв, дисторшн и фузз в качестве синонимов, вы можете столкнуться с устройствами эффектов, обозначенными производителем как овердрайв, которые будут звучать как фузз или наоборот. Поэтому всегда внимательно послушайте, что получается с сигналом после его прохождения через эффект, прежде чем покупать то или иное устройство.

Устройства, искажающие сигнал, обычно оборудованы тремя органами управления.

- ✓ **Drive** или **gain**. Управляет степенью усиления сигнала и, тем самым, степенью его искажения.
- ✓ **Tone** (иногда называется **EQ** или **filter**). Управляет низкими и высокими частотами.
- ✓ **Output** или **level**. Определяет уровень сигнала на выходе устройства.

Овердрайв

Эффекты *овердрайв* (overdrive) являются самыми “мягкими” и обеспечивающими наиболее натуральное звучание из всех трех типов гейновых эффектов. Лучшие модели, такие как классический эффект Ibanez Tube Screamer, показанный на рис. 15.1, эмулируют характеристики ламповой педали — некоторые даже не просто эмулируют, а действительно частично выполнены на лампах. Получаемое в результате звучание, обогащенное четными гармониками, является теплым и объемным. Эффекты овердрайв лучше всего использовать для исполнения сольных партий блюза и классического рока, а также для ритмовых партий хард-рока.



Рис. 15.1. Хотя вся электроника эффекта Ibanez Tube Screamer является полупроводниковой, эта модель стала классической благодаря обеспечиваемому с ее помощью овердрайву, очень похожему на ламповый овердрайв



Педаль овердрайва можно использовать в качестве усиленного чистого (clean) канала. Для этого нужно регулятор Drive эффекта выставить на малый уровень, а регулятор Output — на высокий. Этот метод позволяет получить отличное насыщенное звучание ламповой педали без добавления дополнительной тоновой окраски.

Дисторшн

Эффект *дисторшн* (distortion) в сравнении с фуззом и овердрайвом занимает промежуточное положение — звучание гитары при его использовании становится ярким и резким. Устройства, подобные представленному на рис. 15.2 эффекту дисторшн Boss Metal Zone, широко используются в хард-роке и хэви-метал как для ритма, так и для сольных партий.



Некоторые разработчики эффектов дисторшн дают своим детищам не менее эффектные названия с использованием словечек вроде *Grunge* и *Metal* или целых конструкций вида *In Your Face*, *Whimpering Slug*. Конечно, какое-то представление о возможностях конкретной модели можно получить и из ее названия, но все же лучше полагаться не на креативные способности маркетологов разработчика, а на собственный слух. Не забывайте старую, как мир, поговорку: “Что одному гранж, то другому — металл”.



Рис. 15.2. Модель Boss Metal Zone, оборудованная встроенным эквалайзером, позволяет получить чрезвычайно высокий уровень усиления

Фузз

Эффекты *фузз* (fuzz), которые являются своего рода ветеранами среди прочих гитарных эффектов, дадут вам возможность ощутить в полной мере, что такое настоящее искажение. Они обеспечивают яркое звучание (если можно так выразиться о реве бензопилы), без кото-

рого нельзя представить классические композиции 60-х. Нужно отметить, что специализированные педали фузза не очень хорошо эмулируют натуральные искажения, обеспечиваемые с помощью ламповой педали. Однако вы можете эмулировать настоящий фуззовый тон с помощью обычного эффекта дисторшн. Для этого достаточно лишь выставить на высокий уровень регулятор Gain, а также подстроить тон для максимально яркого звучания.

Динамические геймовые эффекты

К числу динамических геймовых эффектов относятся компрессоры и гейты, которые реагируют на уровень сигнала, причем эта реакция зависит от громкости. Иными словами, эти эффекты “считывают” сигнал, а затем тем или иным способом обрабатывают его в зависимости от того, как громко или как тихо вы играете.

Компрессоры

Компрессор (compressor) уменьшает различие между самыми тихими и самыми громкими компонентами сигнала путем ослабления тех компонентов, уровень громкости которых превышает заданное пороговое значение.

Таким образом, сигнал сначала как бы “сплющивается”, а затем снова усиливается до прежнего уровня. В результате более тихие ноты после прохождения через компрессор начинают звучать громче, а громкие остаются неизменными. Естественно, при этом возникают различные побочные эффекты, самый главный из которых очевиден: при компрессии увеличивается сустейн. Поэтому гитаристы часто используют компрессоры в качестве сустейнеров.

Компрессоры характеризуются следующими параметрами.

- ✓ **Порог (threshold).** Уровень сигнала, при достижении которого срабатывает компрессор. Сигналы с уровнем, меньшим порогового значения, не обрабатываются.
- ✓ **Степень компрессии (ratio).** Степень ослабления сигнала, уровень которого превысил пороговое значение. Чем выше степень компрессии, тем сильнее снижается уровень сигнала.
При степени компрессии 2:1 уровень сигнала в 2 дБ (децибела, единица измерения громкости) снижается до 1 дБ. Степень компрессии 4:1 означает, что сигнал с уровнем в 4 дБ будет понижен также до 1 дБ.
- ✓ **Время атаки (attack time).** Время, по истечении которого срабатывает компрессор. Большое значение времени атаки позволяет пропустить без компрессии значительную часть начальной фазы звучания ноты, что в большинстве случаев желательно.
- ✓ **Время затухания (decay time).** Время, в течение которого компрессор продолжает работать после того, как уровень сигнала опустился ниже порогового значения.
- ✓ **Выходной уровень (output).** Уровень громкости на выходе компрессора. Иногда сигнал, пропущенный через компрессор, называют “ретушированным” (make-up gain), поскольку компрессор скрывает часть снижений уровня сигнала.



Не огорчайтесь, если органы управления на панели вашего компрессора называются как-то по-другому, чем перечисленные выше параметры. На некоторых моделях компрессоров те или иные органы управления могут вообще отсутствовать (например, если у компрессора

фиксированная степень компрессии или фиксированное время затухания). Многие простейшие напольные компрессоры вообще оборудуются всего лишь двумя органами управления. На многих моделях компрессоров регулятор порогового значения обозначается как регулятор *чувствительности* (sensitivity), регулятор степени компрессии — как регулятор *сустейна* (sustain) и т.д. Все это неизбежные издержки, с которыми приходится мириться, живя в столь пестрой и не признающей стандартов стране Эффектландии. Кстати, многие компрессоры оборудуются регулятором тона, что, в принципе, правильно, поскольку компрессор может срезать высокие частоты сигнала.

Компрессор рекомендуется использовать в тех случаях, когда нужно добавить сустейн, а также подчеркнуть атаку звучания лидер-гитары на чистом канале. Исполнители, играющие в стиле кантри, часто применяют компрессоры для получения характерного, перкуссивного звучания кантри-гитары. Компрессоры также очень хорошо себя зарекомендовали при обеспечении звучания ритм-гитары на чистом канале, поскольку они усиливают индивидуальную атаку каждой ноты аккорда. На рис. 15.3 представлена популярная модель компрессора Boss CS-3, органы управления которого, в частности, позволяют регулировать уровень компрессии и сустейна.



Рис. 15.3. Модель Boss CS-3 (Compression Sustainer)



Если установить слишком высокую степень компрессии, можно нарушить балансировку сигнала, в результате чего универсальные аккорды будут звучать тише, чем отдельные ноты. Поэтому в тех случаях, когда звучание гитары слишком сильно выходит за рамки нормального, лучше применить байпас компрессора, выключив его на время из сигнальной цепи.

Гейты

Подобно компрессорам, *гейты* (gate) управляют уровнем сигнала. Но, в отличие от компрессоров, они не снижают динамический диапазон, а подавляют любой сигнал, уровень которого *ниже* заданного порогового значения.

Лучше всего использовать гейт в сигнальной цепи после дисторшна и эквалайзера (устройство управления тоном, которое описывается далее в этой главе). Это позволит избавиться от нежелательных шумов, например от тех, которые генерируются самими эффектами, когда вы не играете, или от наводок, возникающих в контурах звукозаписывающих устройств. Поскольку гейты закрывают аудиоканал при недостаточном уровне сигнала, их еще иногда называют *гейтами шумов* (noise gate). Гейты можно также применять с другими эффектами, например с задержками и ревербераторами, чтобы придать звучанию гитары ненатуральный, “захлопывающийся” оттенок.



Гейты — весьма полезные устройства для защиты ушей ваших слушателей от нежелательных шумов, однако они могут также вопреки вашей воле не пропускать слишком тихие ноты. Поэтому установите уровень порогового значения достаточно низким, чтобы через него проходили *все* ноты исполняемой вами композиции. Если же вы будете играть какие-то особо деликатные пассажи, лучше всего примените байпас гейта.

Игра на слух: тоновые эффекты

К тоновым эффектам относятся любые устройства, которые изменяют низко- и (или) высокочастотные компоненты тона. Таким устройством может быть как пассивный фильтр, повышающий уровень высоких частот, так и динамический прибор, например, педаль вау-вау. Строго говоря, управление тоном сводится к управлению громкостью в определенном диапазоне частот сигнала. При этом человеческое ухо не воспринимает изменений общего уровня сигнала, а лишь различает тоновую окраску. К тоновым эффектам относятся эквалайзеры и другие фильтры.

Эквалайзеры

Эквалайзер (“equalizer” или EQ) позволяет настраивать тоновую окраску звучания гитары за счет усиления или ослабления определенных частот. С помощью эквалайзера можно сделать более ярким звучание высоких частот или более насыщенным звучание басов либо убрать средние частоты, как это часто делают группы, играющие хэви-метал. Регуляторы тона, находящиеся на панели управления гитары и усилителя, также представляют собой простейшие эквалайзеры. Однако в специализированных устройствах эффектов (особенно в рэковых), как правило, имеются различные дополнительные возможности, позволяющие выполнять тонкую настройку тона.

Эквалайзеры иногда называют *фильтрами* (filter), поскольку они блокируют, или отфильтровывают, определенные частоты, пропуская остальные. Но даже не пытайтесь использовать эквалайзер для очистки воды — и кофе не сварите, и прибор испортите.



Частоты измеряются в герцах (Гц), означающих количество колебаний в секунду. Производная единица измерений, килогерц (кГц), означает количество тысяч колебаний в секунду. Таким образом, обозначение А 440 на камертоне, по которому настраивается гитара, говорит о том, что он является эталоном звучания ноты *ля* (А) первой октавы, которой соответствует частота колебаний 440 Гц. Нота *ля* второй октавы, звучащая на октаву выше А 440, соответствует частоте 880 Гц, а нота *ля* малой октавы, звучащая на октаву ниже А 440, — частоте 220 Гц. Открытая $\textcircled{5}$ струна, которая также дает ноту *ля* большой октавы, колеблется с частотой 110 Гц. Большинство людей слышит звуки в диапазоне частот от 20 Гц до 20 кГц (20–20 000 Гц).

Гитарные эквалайзеры, выполненные в формате эффектов, разделяют сигнал на диапазоны частот, называемые *полосами* (band). Количество полос в эквалайзере не стандартизовано, однако обычно в гитарных эквалайзерах оно находится в диапазоне от 3 до 10. Для студийной записи и обработки звука нужны более серьезные эквалайзеры, например, графические эквалайзеры с количеством полос от 31 и выше. Но такой уровень точности для концертирующего гитариста слишком высок, поэтому для практических целей вам вполне будет достаточно обычного гитарного эквалайзера. Каждой полосе соответствует определенная центральная частота, задающая ту часть аудиоспектра, за которую отвечает конкретная полоса.

Эквалайзеры бывают двух типов: графические и параметрические. Большинство гитаристов предпочитают работать с графическими эквалайзерами, поскольку они нагляднее представляют изменения, вносимые в сигнал.

Графический эквалайзер

Графический эквалайзер (graphic EQ) очень легко узнать — на его панели расположено несколько *движков* (slider). Каждый из этих движков управляет своей полосой частот. После настройки эквалайзера движки, как правило, образуют на панели некое подобие графика, чем и объясняется название эквалайзеров такого типа. Каждая полоса графического эквалайзера фиксирована (иными словами, каждый движок управляет лишь одним, строго определенным диапазоном частот). Такие эквалайзеры, как нетрудно догадаться, называются графическими эквалайзерами с фиксированными полосами. У графического эквалайзера, показанного на рис. 15.4, имеется семь полос, а также регулятор общего уровня, который находится справа от регуляторов частот эквалайзера. Каждой полосе в спектре частот соответствует одна октава.



Рис. 15.4. Устройство Boss GE-7 представляет собой семиполосный графический эквалайзер, который позволяет регулировать почти весь частотный спектр гитары

С помощью каждого движка можно повышать или понижать уровень сигнала в соответствующем диапазоне частот. Когда движок находится по центру, полоса не задействуется (уровень сигнала в ней не повышается и не понижается). Если опустить движок вниз от нейтрального положения, уровень в этой полосе частот снизится, а если поднять вверх — повысится. Повышение уровня высоких частот позволяет получить более яркое звучание гитары, а повышение уровня низких частот — более мощное, что особенно важно для хард-рока. Повышение уровня средних частот приводит к тому, что гитара начинает звучать сладко и нежно, что является идеальным звуком для блюзовых соло. Если понизить уровень средних частот, получится “рваное” звучание, характерное для хэви-метал.

Фильтры

Хотя эквалайзеры, с технической точки зрения, — это те же фильтры, однако гитаристы предпочитают называть фильтрами специализированные тоновые устройства, такие как педаль вау-вау и авто-вау.

Вау-вау

Педаль *wah-wah* (*wah-wah pedal*), или “квакушка”, одна из моделей которых представлена на рис. 15.5, является классическим эффектом в рок-музыке. Эрик Клэптон начал популяризовать ее как инструмент солиста еще в 60-х годах, а в 70-х она прочно вошла в арсенал исполнителей, игравших ритм-энд-блюз (не говоря уже о музыкальном сопровождении *всех* погонь в телевизионных сериалах).



Рис. 15.5. Педаль Vox Wah-Wah, использовавшаяся во многих хитовых композициях прошлых лет, выпускается по сей день

С технической точки зрения педаль вау-вау представляет собой эквалайзер с переменной частотой. При нажатии на педаль фильтр усиливает одни частоты и обрезает другие, что создает эффект колебания звука, напоминающий волчий вой.

Для создания классического вау-звучания необходимо нажимать на педаль в ритме музыки (например, если вы играете четвертными, ваша нога должна нажимать на педаль в ритме,

образованном восьмьюми). Для артикуляции определенных нот движения ноги должны быть более резкими. Кроме того, задержав педаль в центральном положении, вы можете создать невероятный по тоновой окраске звук. Если это срабатывает для Guns N' Roses, значит, срабатывает и для вас!



Эффектов вау-вау выпускается так много, что вы без труда подберете тот, который в наибольшей степени соответствует вашим вкусам. Кроме того, существуют модели с настраиваемыми шириной полосы и частотным диапазоном, а также модели с дополнительными эффектами, например с фуззом и педалью, регулирующей громкость.

Авто-вау

Не все эффекты вау-вау управляются педалью. Существуют также эффекты, называемые *авто-вау* (auto-wah), которые изменяют спектр частот автоматически. Срабатывание такого эффекта может определяться двумя следующими факторами.

- ✓ **Время.** Фильтр начинает изменять частоты в своем диапазоне по истечении заданного периода времени. В этом случае срабатывание эффекта никак не связано с тем, что вы играете.
- ✓ **Динамика.** Срабатывание фильтра происходит при изменении громкости исполняемой музыки. Как только вы начинаете играть громче, фильтр срабатывает, усиливая звучание музыки.

В заключение следует заметить, что чувствительность и диапазон фильтра можно настраивать как для получения слабого, так и резко выраженного эффекта ("вака-вака").

Между двумя мирами: эффекты, влияющие на громкость

Прежде чем погрузиться в чавкающий и булькающий мир модулирующих эффектов, автор хотел бы познакомить вас с двумя популярными устройствами, которые не изменяют уровень сигнала, как гейновые эффекты (дисторшн, компрессор и другие, рассмотренные выше в этой главе), и не модулируют его (о модулирующих эффектах речь пойдет в следующем разделе). И хотя один из них формально относится к гейновым, а другой — к модулирующим, их лучше все же выделить в отдельную подкатегорию эффектов, воздействующих на громкость.

Педаль громкости

Педаль громкости (volume pedal) — это, строго говоря, не эффект. Однако поскольку это устройство воздействует на звучание и позволяет вам управлять громкостью по ходу исполнения композиции, его можно отнести к эффектам не по конструкции, а по музыкальному воздействию. Если педаль отклонять вперед, громкость увеличивается, а если назад — уменьшается.

Педаль громкости можно использовать для утилитарных целей — например, для временного отключения гитары (пока будет звучать вокальная партия) и для последующего ее включения для исполнения соло. Можно, конечно, использовать педаль громкости и более продуктивно, "качая" громкость или комбинируя ее воздействие с другими гитарными эффектами.



Совместное использование педали громкости с эффектом задержки (delay) позволяет создать сочный, “обтекающий” слушателя звук. Для этого нужно увеличить громкость *после* звукоизвлечения. Скрывая таким образом атаку, вы получите звучание, напоминающее звучание скрипки. Если же при этом вы успеете быстро восстановить громкость, можете получить эффект звучания дополнительной “фоновой” гитары.

Трель

Джеймс Бонд, несмотря на его пистолет и окружающих его красавиц, никогда не выглядел бы таким крутым парнем, если бы не звучание гитарной трели в основной музыкальной теме сериала. *Трель* (tremolo) — это быстрое и равномерное изменение громкости (нечто подобное вы можете услышать, если попытаете попеть перед работающим вентилятором). Некоторые музыканты (а также, как ни прискорбно, и некоторые известные разработчики усилителей) путают трель с *вибрато* (vibrato), сущность которого заключается в равномерном изменении *высоты* ноты, а не ее громкости. Эффект трели впервые был реализован в первых ламповых усилителях (например, Fender Vibrolux), однако сейчас он представлен широким диапазоном гитарных эффектов как в индивидуальном исполнении, так и в рэковом.

Звучание эффекта трели определяется двумя параметрами.

- ✓ **Глубина** (depth). Определяет интенсивность изменения громкости.
- ✓ **Частота** (rate). Определяет скорость колебаний громкости.

Все течет, все меняется: модуляционные эффекты

Модулирующие эффекты, такие как хорус (chorus), фленджер (flanger), вращающийся динамик (rotating speaker), сдвиг высоты (pitch shifter), делитель октавы (octave divider) и сдвиг фазы (phase shifter), являются “основными игроками” команды эффектов, образующих современное звучание гитары. Хотя каждый из них имеет собственные, уникальные тембр и характеристики, принцип работы у них один — модуляция (т.е. изменение) тона гитары во времени. Большинство из них управляются следующими тремя параметрами.

- ✓ **Глубина** (depth). Определяет интенсивность эффекта. Чем выше глубина, тем заметнее применение эффекта.
- ✓ **Частота** (rate) или **время** (time). Определяет скорость изменения звучания. При низком значении частоты эффект может звучать как статический, при высоких значениях звучание эффекта становится более драматичным, приближающимся к вибрато.
- ✓ **Форма** (shape). Управляет формой волны, которую генерирует эффект для изменения сигнала во времени. Синусоидальные волны дают сглаженное звучание, а треугольные — более резкое, “скачущее”.



На приборном щите (о нем речь пойдет далее в этой главе) вы можете разместить несколько модуляционных эффектов, однако для получения приемлемых музыкальных результатов все же лучше использовать их по одному.

Хорус

Эффект *хоруса* (chorus) предназначен для получения из звучания одного инструмента звучания сразу нескольких. Принцип работы этого эффекта состоит в небольшой задержке сигнала — обычно на 10–30 миллисекунд (мс). Когда затем задержанный сигнал смешивается с основным, получается эффект, подобный одновременному звучанию двух инструментов. Некоторые устройства также слегка сдвигают высоту звучания для более яркого проявления эффекта хоруса. С помощью устройств, подобных Boss CH-1 (рис. 15.6), можно превратить гитарный моносигнал в стерео, соединив каждый из выходов устройства с входами разных усилителей.



Рис. 15.6. Два выхода эффекта Boss CH-1 Super Chorus позволяют преобразовать монофонический гитарный сигнал в стереофонический



Эффект хоруса применяется очень часто, его можно услышать в тысячах композиций. В частности, в композиции *Roxanne* группы Police отличное звучание было получено именно с помощью педали хоруса.

Фленджер

Эффект *фленджер* (flanger) впервые был придуман еще в конце 60-х годов, когда инженеры звукозаписи экспериментировали с двумя лентами, содержащими один и тот же музыкальный материал и воспроизводящимися синхронно. В одном из таких экспериментов инженер нажимал на диск бобины (по-английски — *flange*) одного из двух бобинных магнитофонов, на которых воспроизводилась запись. Это приводило к некоторому замедлению вращения бобины, в результате чего нарушалась синхронизация воспроизведения. После того как инженер отпускал бобину, за-

пись на “приторможенном” магнитофоне начинала как бы “догонять” запись, воспроизводящуюся на первом магнитофоне. Небольшая задержка между звучанием двух записей приводила к возникновению явления, получившего название *гребенчатой фильтрации* (comb filtering). По мере того как гребенчатый фильтр перемещался по частотному спектру, звучание начинало “охать” и “вздыхать” — как раз то, что было нужно психоделическому року.

Поскольку пара бобинных магнитофонов делает любой приборный щит неподъемным, разработчики эффектов создали электронные устройства, получившие название *фленджеров*. В этих эффектах используются задержка и осциллятор, а для усиления эффекта часть задержанного сигнала смешивается с исходным сигналом. Кроме таких параметров, как глубина и частота, большинство фленджеров позволяют контролировать *фидбэк* (feedback) — часть сигнала, которая “возвращается” на вход. Кроме того, многие фленджеры предоставляют возможность управления *резонансом* (resonance), который используется для усиления эффекта фильтрации.

Фленджеры могут создавать звучание, подобное тому, которое образуется при использовании эффектов хоруса. Для этого необходимо установить низкие значения частоты и глубины и среднее значение задержки. Но этим возможности фленджеров далеко не исчерпываются — при желании с их помощью можно создать “металлический” эффект с короткой задержкой или даже шумы, напоминающие рев взлетающего реактивного самолета.

Сдвиг фазы (фейзер)

Принцип работы эффекта *сдвига фазы* (phase shifter), или просто *фейзера* (phaser), например такого, как показанное на рис. 15.7 устройство Boss PH-3, заключается в применении осциллятора к эквалайзеру с последующим смешением отфильтрованного сигнала с исходным. Когда фильтр перемещается вверх и вниз по тональному спектру, некоторые частоты начинают по фазе подавлять одна другую. Хотя этот эффект в чем-то подобен фленджеру (при определенных настройках звучание может получаться практически идентичным), фейзеры обычно обеспечивают более яркое и приятное звучание. Фейзеры отлично подходят для фанка и ритм-энд-блюза, а также в качестве альтернативы эффектам хоруса и фленджера в рок-композициях.



Рис. 15.7. Фейзеры, например такие, как показанный на этом рисунке Boss PH-3, были одними из основных эффектов рок-музыки 70-х. В последние годы они снова становятся популярными

Вращающиеся динамики (Лесли)

Вращающийся динамик (rotating speaker), называемый также *Лесли* (Leslie) по имени компании, которая создала модели, ставшие классическими, был сначала изобретен для электрооргана, но вскоре прочно занял свое место в арсенале гитаристов. Поскольку динамик вращается, звук распространяется волнами по всему помещению, что приводит к возникновению сложной картины, обусловленной многократным отражением волн, задержками и наложением фаз.

Эффект Лесли звучит замечательно, но слишком уж гулко и деликатно. Первые эффекты хоруса и педали сдвига фазы были разработаны, в частности, и для того, чтобы эмулировать тон Лесли. Эти попытки не увенчались успехом, но зато открыли дорогу для дальнейшего совершенствования соответствующих эффектов.

Только современным цифровым процессорам эффектов удалось приблизиться к эмуляции иллюзорного звучания Лесли. Если вы будете выбирать такое устройство, берите только ту модель, которая эмулирует вращение звука как на низкой, так и на высокой скорости (оригинальные Лесли могли обеспечивать изменение скорости). Кроме того, корректная эмуляция Лесли требует, чтобы в устройстве был реализован *кроссовер* (crossover), разделяющий гитарный сигнал на каналы высоких и низких частот с отдельной обработкой каждого канала. Одним из самых примечательных аспектов звучания оригинальных Лесли как раз и была комбинация мощных ударов “низов” с дрожащими высокими частотами.



Классическим примером звучания гитары с использованием эффекта Лесли является соло Эрика Клэптона в композиции Beatles *While My Guitar Gently Weeps*.

Сдвиг высоты и делитель октавы

Как понятно из названия, эффект *сдвига высоты* (pitch shifter) изменяет высоту входящего сигнала. Затем измененный сигнал смешивается с исходным, что позволяет получить новое, гармоничное звучание, насыщенность которого определяется количеством *голосов* (voice), реализованных в эффекте. Одноголосые эффекты сдвига высоты добавляют к исходному сигналу только один дополнительный сигнал, двухголосые — два сигнала и т.д.

Эффект сдвига высоты имеет два основных параметра.

- ✓ **Высота** (pitch). Определяет высоту, на которую смещается исходный сигнал. На некоторых устройствах имеется два регулятора высоты, один из которых предназначен для задания больших интервалов (обычно измеряемых в полутонах), а другой — для тонкой настройки малых интервалов, измеряемых в сотых долях полутона. При использовании малых значений высоты сдвига можно получить звучание, подобное звучанию эффекта хоруса, тогда как большие значения позволяют получить эффект многоголосой гармонии и звучания в октаву.
- ✓ **Баланс** (mix). Определяет степень наложения исходного и смещенного сигнала.

Эффекты сдвига высоты представлены очень широкой палитрой различных схемотехнических решений. Простейшие устройства изменяют высоту на заранее заданный статический интервал. Если, например, вы установили сдвиг высоты на четыре полутона (большая терция в музыкальной терминологии), каждая извлекаемая вами нота будет сопровождаться звучанием ноты, находящейся на четыре полутона выше. Хотя это довольно интересный эффект, но он имеет свои ограничения — если вы будете играть мажорную гамму, звучание некоторых дополнительных нот не будет гармонизировать со звучанием гаммы.

Интеллектуальные эффекты сдвига высоты (иногда их называют *гармонизаторами*, но это не совсем корректно, поскольку это название является зарегистрированной торговой мар-

кой компании Eventide) позволяют задавать тональность и лад, таким образом процессор автоматически выполняет подстройку интервала.

Делители октавы (octave divider) генерируют ноты, которые звучат на одну-две октавы ниже или выше исходного сигнала. Конечно, добиться такого звучания можно без труда с помощью любого эффекта сдвига высоты, но в некоторых случаях удобнее использовать специализированное устройство, которое предназначено исключительно для обеспечения звучания в октаву. Некоторые разработчики комбинируют делители октавы вместе с фуззом. Делитель октавы очень удобен для эмуляции звучания 12-струнной гитары, а также для совместного использования с дисторшн для добавления дополнительных низких частот в сольной партии.

Заполним звуком зал: эмулирующие эффекты

Класс эффектов, называемых *эмулирующими* (ambient effects), позволяет получить звучание, характерное для определенной акустической среды. В подавляющем большинстве случаев мы слушаем музыку не в чистом поле, а в каком-то помещении или в концертном зале. Когда музыка записывается в среде с очень плохими акустическими характеристиками, музыканты и инженеры пытаются вернуть ей “живое” звучание с помощью электронных устройств, эмулирующих ту или иную акустическую среду. Практически во всех записанных композициях используются такие устройства, начиная от музыкальных компакт-дисков и заканчивая устной рекламой на радио. Иногда некоторые инженеры звукозаписи добавляют эмулирующие эффекты, как бы намекая, в каком помещении находится исполнитель или диктор. Но как бы там ни было, услышать реальное, неискаженное звучание сигнала без таких эффектов, как натуральное (через микрофон, улавливающий все отражения волн в помещении), так и искусственное (созданное с помощью специальных электронных эффектов), можно крайне редко. Ревербератор и задержка (эхо), являющиеся двумя наиболее часто используемыми эмулирующими эффектами, в чем-то подобны, поскольку они эмулируют отраженные и повторенные звуковые волны. Однако музыканты все же считают их разными эффектами.

Задержка (эхо)

Эффекты *задержки* (delay) были сконструированы еще на заре рок-н-ролла. Первые устройства были созданы инженерами звукозаписи на основе лентопротяжных механизмов. Однако эффект так понравился музыкантам, что скоро он стал портативным и превратился из студийного оборудования в рабочий инструмент гитаристов. Сегодня практически все эффекты задержки используют цифровую технологию, хотя многие могут эмулировать звучание ленточных задержек (в этих устройствах использовалась закольцованная магнитная лента с одной пишущей головкой и множеством считывающих). На рис. 15.8 показано одно из популярных устройств цифровой задержки.

Некоторые модели эффектов цифровой задержки имеют три параметра, а некоторые — четыре. Ниже перечислены все четыре возможных параметра.

- ✓ **Время задержки** (delay time). Время, которое проходит между началом звучания исходного и задержанного сигналов. Время задержки обычно выражается в миллисекундах или (в тех случаях, когда устройство может синхронизироваться с внешними устройствами, задающими темп) в музыкальных длительностях, таких как восьмые, четвертные и т.д.
- ✓ **Количество повторов** (feedback). Определяет количество повторений задержанного сигнала. При минимальном значении параметра выполняется один повтор. На некоторых устройствах максимальное значение этого параметра соответствует бесконечным повторам.

- ✓ **Баланс (mix).** Определяет степень наложения исходного и задержанного сигнала.
- ✓ **Темп (tempo).** Этот параметр имеется только у устройств, поддерживающих синхронизацию с внешними устройствами. Устанавливает базовый темп звучания. Многие устройства задержки позволяют “отбивать” темп, постукивая ногой по напольному переключателю во время исполнения.



Рис. 15.8. Устройство Boss DD-3 — одно из самых популярных эффектов цифровой задержки, позволяющее настраивать работу по четырем параметрам

Эффекты цифровой задержки относятся к числу эффектов, которые входят в “джентльменский набор” любого гитариста, поскольку они могут создавать множество различных типов эхо и подходят практически ко всем музыкальным стилям.

Слэпбэк (slapback) — это классическая разновидность эффекта задержки времен раннего рок-н-ролла и рокабилли. Хотя звучание этого эффекта напоминает вполне заслуженное наказание не в меру рьяного лидер-гитариста, его название вполне себя оправдывает: создается впечатление, что звук отражается от расположенной поблизости поверхности. Гитарист Элвиса Скотти Мур использовал этот эффект в записях таких композиций, как *My Baby Left Me* и *Hound Dog*. Работа первых эффектов слэпбэк основывалась на использовании лентопротяжного механизма. Современные эффекты цифровой задержки позволяют получить практически такое же звучание, установив время задержки на 100–132 мс и низкое значение количества повторов. И... *go, baby, go!*

Эффекты эха (echo) используют большое время задержки, а также часто достаточно большое количество повторов. Время задержки в эффектах эха может колебаться в диапазоне от 150 мс до 1 с или больше, хотя чаще всего применяют значения из диапазона 300–600 мс. Самым известным приверженцем эффекта эха считается Эдж — гитарист группы U2. Эффекты эха могут быть как монофоническими, так и стереофоническими. В последнем случае на каждом канале нужно устанавливать собственное значение времени задержки, что дает еще один метод получения интересных ритмических эффектов.

Ревербератор

Ревербератор (reverberator) — это король всех гитарных, вокальных и прочих эффектов. Ревербератор и трель были самыми первыми эффектами, реализованными в гитарных усилителях. Но более важно то, что именно ревербератор играет ключевую роль в получении классического гитарного звучания практически любого стиля рок-музыки.

Многие путают ревербератор с эффектом эха, но это совершенно разные эффекты, причем ревербератор эмулирует гораздо более сложную акустическую картину, близкую по своим параметрам к естественной акустической среде.

К основным параметрам ревербератора относятся следующие параметры.

- ✓ **Время реверберации** (reverb time). Время угасания реверберации. Чем больше время реверберации, тем дольше продолжает звучать сигнал.
- ✓ **Баланс** (mix). Определяет степень наложения исходного сигнала и сигнала, прошедшего через эффект реверберации.

Использовать эффект реверберации можно для двух целей: для придания гитаре неземного звучания (пружинный ревербератор) и для создания эффекта звучания гитары в естественной звуковой среде (цифровой ревербератор).



При “живом” исполнении эффект реверберации следует применять не столь интенсивно, как при записи в студии.

Пружинный ревербератор

Первые гитарные ревербераторы, например те, которые использовались в усилителях Fender, состояли из небольшого металлического корпуса, внутри которого находились пружины. Когда звуковой сигнал проходил через корпус ревербератора, пружины начинали колебаться (вы бы тоже начали колебаться, если бы попробовали пожить на дне усилителя). Несмотря на столь архаичную для нашего электронного века конструкцию, пружинные ревербераторы по-прежнему часто используются в гитарных усилителях. Их теплое и полное звучание — прекрасное дополнение к звучанию гитары в стиле “ретро”.

Трудно привести пример современной рок-композиции, при записи которой не использовался бы ревербератор. Классический пружинный ревербератор является одним из ключевых элементов стиля серф, а также стилей, сформировавшихся под влиянием “Британского нашествия”. Встроенный ревербератор усилителя столь важный элемент в формировании гитарного тона, что многие продюсеры при записи накладывают этот эффект на обычные звуки, получаемые в помещении или зале.

Цифровые ревербераторы

Цифровые ревербераторы создаются таким образом, чтобы в максимальной степени эмулировать естественное звучание в различных звуковых средах. Ключевую роль в цифровых ревербераторах играют не пружины, а *алгоритмы*, с помощью которых процессор может эмулировать звучание гитары в помещении, зале, на сцене и даже под сводами собора. Естественно, имеются и алгоритмы, которые эмулируют звучание, получаемое с помощью “предков” цифровой реверберации: стальных пластин, камер и, естественно, пружинных ревербераторов.

Если вы хотите добиться максимально естественного звучания, используйте малые или средние значения времени реверберации. Установите также предзадержку, чтобы реверберация не начиналась немедленно после начала звучания гитары. Это позволит аудитории сначала услышать ноты, которые вы играете, и только *затем* окунуться в волны реверберации.

Создание сигнальной цепи

Торговля недвижимостью и размещение эффектов подчиняются одному и тому же закону: место решает все. Порядок размещения эффектов в сигнальной цепи может оказывать существенное влияние на получаемое в итоге звучание. Например, если ревербератор разместить после хоруса, на вход ревербератора поступит уже не исходный сигнал, а сигнал, к которому был применен эффект хоруса. В случае рэковых и напольных многофункциональных модулей вы часто ограничены в выборе порядка подключения, поскольку этот порядок определяется самим устройством (хотя сегодня все больше и больше моделей процессоров эффектов позволяют конфигурировать порядок включения модулей). Однако напольные переключатели лишены этого недостатка, поскольку являются полностью независимыми устройствами, которые вы можете включать в сигнальную цепь так, как вам вздумается. Это может быть для ваших слушателей как благом (если вы знаете, что делаете, и пользуетесь гибкостью в меру), так и злом (если вы подключаете эффекты наугад).



В большинстве случаев при использовании многофункциональных модулей без внутренней маршрутизации сигнала приходится связывать эффекты один с другим с помощью *соединительных кабелей* (patch cord). К сожалению, многие гитаристы экономят на таких кабелях, в результате чего звучание резко ухудшается. Всегда используйте лучшие соединительные кабели, которые можете себе позволить, и подбирайте их так, чтобы длина соединений была минимальной (лишь бы ее хватало для включения в цепь каждого из эффектов).

Размещать эффекты в сигнальной цепи нужно, учитывая принципы их работы и реализующие эти принципы конструктивные решения. Вот лишь некоторые советы насчет того, как получить максимальное удовольствие от работы с эффектами.

- ✓ **Гейновые (в том числе динамические) эффекты, а также эквалайзеры.** Большинство исполнителей предпочитают включать эти эффекты в сигнальную цепь как можно раньше, поскольку именно они формируют основу звучания. Эти устройства разрабатываются исходя из того, что к ним на вход поступает чистый гитарный сигнал, поэтому их нужно размещать между инструментом и входом усилителя.
- ✓ **Модулирующие и эмулирующие эффекты.** Такие эффекты, как задержка и ревербератор, могут прекрасно работать и перед входом в усилитель, но лучше все же их разместить на *петле эффектов* (подробнее о ней рассказывается в главе 3). С помощью этой петли эффекты включаются в сигнальную цепь на участке после каскадов предусилителя и формирования тона, перед каскадом усилителя мощности. Это позволяет в максимальной степени сохранить тоновую окраску сигнала.
- ✓ **Напольные переключатели.** При разработке напольных переключателей конструкторы исходят из того, что эти устройства будут включаться одно за другим на участке между гитарой и усилителем. Если вы считаете, что педаль ревербератора дает более красивое звучание, когда она включена в петлю эффектов, можете использовать именно такую конфигурацию, но это не является обязательным требованием.
- ✓ **Рэковые эффекты.** Поскольку рэковые эффекты, как правило, обеспечивают более громкое (или *насыщенное*) звучание, чем напольные переключатели, включение рэковых эффектов перед входом в усилитель может привести к перегрузке цепей последнего, появлению непредвиденных искажений, потере тона и прочим неприятным последствиям. Поэтому рэковые эффекты настоятельно рекомендуется включать только в петлю эффектов. Рэковые эффекты, которые были *специально спроектированы для гитары*, можно включать как перед усилителем, так и в петлю эффектов, но

звучание при этом может изменяться. Если будете приобретать такие эффекты (да и вообще какое-либо звуковое оборудование), лучше всего протестировать их перед покупкой на своем усилителе или хотя бы на модели с близкими параметрами.



Практически все эффекты повышают уровень сигнала в сигнальной цепи. Поэтому будьте осторожны и следите за тем, чтобы не перегрузить входы чувствительных к уровню сигнала устройств, таких как цифровая задержка, подав на них чрезмерно усиленный предыдущим эффектом сигнал. Самому эффекту это не повредит, но звучание будет таким, словно кто-то царапает железом по стеклу.



Если вы заметите, что в сигнальной цепи после включения достаточно большого количества напольных переключателей накапливается слишком высокий уровень шума, разместите где-нибудь поближе к концу цепи гейт шумов.

Упорядочивание эффектов: приборный щит

Приборный щит (pedalboard) — это простой способ упорядочивания работы с эффектами. Концепция приборного щита очень проста: вы берете все нужные вам педали и напольные переключатели, а также их блоки питания и монтируете их на прочном листе фанеры или пластика. Это позволит вам не только обеспечить надежное подключение эффектов, но и защитить их от случайного повреждения. Кроме того, один раз собрав все эффекты, вы будете тратить на развертывание сигнальной цепи считанные секунды и полностью обезопасите себя от ситуаций, когда перед самым концертом вы вдруг вспоминаете, что забыли на полке свою любимую педаль Hyper-Grunge Obliterator.

Хотя приборный щит может быть настоящим произведением искусства (некоторые профи сооружают потрясающие цифровые коммутаторы, которые позволяют им активизировать размещенные за сценой эффекты, переключаться между усилителями и включать зажигание в спортивном автомобиле), вы можете начать с подходящего куска фанеры, хорошего клея и липкой ленты. Никаких особых требований к конструкции нет — просто убедитесь в том, что размер вашего щита достаточен для размещения всех эффектов и блоков питания, но не слишком велик, чтобы для его перетаскивания вам не пришлось нанимать носильщика. Самое важное — правильно подойти к размещению эффектов на щите. С одной стороны, они должны быть расположены как можно компактнее, чтобы вам не пришлось садиться в шпагат, чтобы дотянуться до крайних эффектов. Но с другой стороны, между ними должно быть достаточно свободного пространства, чтобы, включая или выключая один эффект, вы нечаянно не задевали других. Типичный приборный щит представлен на рис. 15.9.

Второй важный фактор — свободный доступ к гальваническим элементам. Если гнездо для гальванических элементов находится на тыльной стороне эффекта (а в большинстве случаев так оно и есть), вам нужно предусмотреть метод, с помощью которого вы сможете получить доступ к этим элементам *после* того, как закрепите эффект на щите. (Именно поэтому лучше использовать липкую ленту, а не какие-то более надежные средства крепления, например, клей.) Но все же лучше потратиться на приобретение блоков питания для всех эффектов. Это не только избавит вас от головной боли по поводу не вовремя разрядившихся гальванических элементов, но и позволит закрепить эффекты на щите более надежным способом. Производители эффектов выпускают специальные блоки питания для своих устройств, кроме того, вы можете найти универсальные блоки питания, которые подходят к разным эффектам. В любом случае убедитесь в том, что выбранный вами блок питания обеспечивает необходи-

мый уровень напряжения, полярность и силу тока, как того требует конкретная модель эффекта. В некоторых случаях встречаются эффекты с экзотическими требованиями к источникам питания, поэтому пренебрежение этими требованиями может привести к нарушению работы сигнальной цепи, что отразится на звучании.



Рис. 15.9. Все эффекты и их блоки питания можно смонтировать на одном приборном щите

Если вы не относитесь к любителям домашних поделок, можете приобрести готовый приборный щит. Выбирая модель, обращайте внимание на то, чтобы на нем было достаточно места для размещения и закрепления всех эффектов (некоторые модели не позволяют устанавливать устройства с нестандартными корпусами), а также на наличие встроенного блока питания. Кроме того, если ваши эффекты были созданы разными производителями, воздержитесь от приобретения приборного щита, созданного тем или иным производителем только для его моделей эффектов.

Сама по себе концепция приборного щита не ограничена лишь использованием напольных переключателей. Напольные многофункциональные модули эффектов специально спроектированы таким образом, чтобы работать в качестве приборного щита — исполнителю остается лишь включать и выключать эффекты, касаясь соответствующих органов управления ногой.

Наконец, если вы являетесь ярым сторонником рэковых эффектов, вы можете использовать выносной напольный контроллер, который будет работать так же, как и приборный щит. Некоторые устройства поставляются со специальными напольными переключателями, тогда как в других используется коммуникационный протокол MIDI (Musical Instrument Digital Interface), управление которым осуществляется с помощью напольного переключателя. Используя протокол MIDI, вы можете активизировать отдельные эффекты, выбирать заранее подготовленные их комбинации, а также управлять отдельными параметрами в режиме реального времени. Понимать работу MIDI бывает трудновато, но если вы приложите усилия к тому, чтобы разобраться в преимуществах этого протокола, вы по достоинству оцените его возможности и рано или поздно будете править миром, как вы этого всегда хотели.

Уход за электрогитарой

В этой главе...

- Приспособления и инструменты для ухода за гитарой
- Порядок замены струн
- Очистка гитары от загрязнения
- Предварительная наладка
- Устранение проблем
- Хранение гитары и усилителя

Гитара, как и любое другое устройство, подвержена износу и старению: деформируются и даже иногда рвутся струны; деревянные части могут покорежиться от резких изменений климатических условий; подвижные детали изнашиваются и т.д. Все эти малоприятные изменения могут помешать вашему самовыражению через игру на инструменте и повысить вероятность самовыражения с помощью иных, не очень подходящих для печати, способов. Поэтому если вы хотите, чтобы ваша гитара всегда была исправна и готова к работе, вам нужно освоить правила ухода за ней и простейшего ремонта.

По мере того как ваш исполнительский уровень будет возрастать, вы начнете лучше чувствовать инструмент, поэтому если в реакции струн или механики появятся едва заметные изменения, вы сразу обратите на них внимание. Точно также будет развиваться и слух: в некоторых случаях реакция гитары и ее внешний вид не изменятся, но ее звучание может стать немного не таким, к которому вы привыкли. Это уже будет сигналом к тому, чтобы уделить время инструменту и выяснить, в чем проблема. Чем лучше вы будете узнавать свою гитару, тем меньше будете бояться экспериментировать с ней. Обретение опыта и знаний по мере освоения инструмента — это естественный процесс. Но, с другой стороны, всегда могут случиться непредвиденные ситуации (например, поломка гитары в дороге), поэтому вы должны быть готовы к выполнению мелкого ремонта своими силами. При этом вы не только сэкономите деньги и время, но и лучше поймете, как устроена гитара. Поэтому отложите в сторону медиатор и возьмитесь за ремонтные инструменты! Из этой главы вы узнаете, какие именно инструменты, материалы и приспособления вам понадобятся, а также как ими правильно пользоваться.

Рабочий инструментарий гитариста

Прежде чем приступать к разборке гитары, приобретите инструменты, необходимые для обслуживания и ремонта гитары. Не волнуйтесь — вам не придется для этого освобождать гараж и куда-то пристраивать свою машину. Все описанные в этой главе инструменты, которые вам могут понадобиться для обслуживания и ремонта гитары, могут поместиться в небольшой сумке или в отделении для аксессуаров гитарного чехла.



Если вы, приступая к выполнению операций, описанных в этой главе, не будете чувствовать уверенность в том, что делаете, остановитесь и отнесите гитару для ремонта квалифицированному специалисту.

Основные инструменты

Инструменты и приспособления, показанные на рис. 16.1, вы будете использовать чаще всего, поскольку они нужны для выполнения повседневных операций: замены струн, очистки гитары, а также небольшой наладки (о наладке мы поговорим далее в этой главе). Не выходите с гитарой из дому, не захватив с собой предметы, перечисленные в следующем списке.



Рис. 16.1. Основные инструменты и приспособления, которые должны быть у каждого гитариста (по часовой стрелке, начиная с левого верхнего угла): жидкость для очистки гитары, мягкая ткань, универсальные Г-образные ключи, кусачки, отвертка со сменными насадками и вороток для струн

- ✓ **Мягкая ткань.** Небольшие кусочки мягкой ткани вам пригодятся и для очистки струн по окончании игры и для полировки гитары. Следите за тем, чтобы тканевые салфетки всегда были чистыми и сухими. Лучше всего для изготовления таких салфеток использовать хлопчатобумажную пленку, поскольку она очень хорошо впитывает жидкости и не оставляет ворсинок на поверхности. Однако если у вас почему-то не осталось пленок, можете использовать любую ткань, лишь бы она хорошо впитывала влагу и не оставляла ворсинок. Следует заметить, что общепризнанным фаворитом среди материалов для протирки и полировки является замша.
- ✓ **Жидкость для очистки гитары.** Хотя для протирки и полировки корпуса и грифа можно использовать обычную жидкость, предназначенную для полировки мебели, все же необходимо отметить, что такие жидкости оставляют тонкую жировую пленку на гитарной механике и струнах. Поэтому лучше использовать специальные жидкости, предназначенные для очистки и полировки гитар, которые можно приобрести в музыкальных магазинах. Они не загрязняют металлических частей и, в то же время, позволяют защитить деревянные детали гитары. Кроме того, они фасуются в небольшие емкости, которые гораздо легче носить с собой, чем большие баллончики с мебельными полировальными средствами.

- ✓ **Вороток для струн.** Хотя это приспособление не является жизненно необходимым, все же оно может сэкономить время, когда приходится ослаблять или натягивать струны с большим количеством оборотов колка. Многие воротки также используются и в качестве приспособления для извлечения штырьков из подставок акустических гитар.
- ✓ **Универсальные Г-образные ключи.** Такие ключи относятся как к разряду одних из наиболее важных инструментов, жизненно необходимых для наладки гитары, так и к разряду инструментов, которые очень легко перепутать. Поэтому не экономьте и купите набор таких ключей. Универсальные Г-образные ключи понадобятся вам и для регулирования опор подставки, и для подтяжки блокирующих порошков и подставок, и для вращения анкерного стержня, регулирующего прогиб грифа.
- ✓ **Кусачки или острогубцы.** Этот небольшой инструмент пригодится вам как для удаления износившихся частей струн, так и для подтяжки или ослабления гаек и болтов.
- ✓ **Отвертки.** С помощью отверток регулируется высота расположения звукоснимателей под струнами, затягивается крепление колковой механики, настраиваются опоры подставки, а также удаляются и заменяются такие детали, как защитная накладка на корпусе гитары, крышки звукоснимателей и т.п. Отвертка со сменными насадками позволяет применять различные типы жал на одной и той же рукоятке, однако в некоторых случаях удобнее иметь весь комплект отверток, а не одну универсальную. Кроме того, если вы держите отвертку в чистоте, вы можете использовать ее вместо вилки для накалывания сыра, когда хозяин клуба, пригласив музыкантов в буфет, забудет подать вам столовые приборы. (Большинство музыкантов в такой ситуации могут вполне обойтись и одним ножом.)

Инструменты профессионала

Помимо инструментов, приспособлений и материалов, перечисленных в предыдущем подразделе, профессиональные гитаристы нередко хранят в своих “гитарных аптечках” следующие предметы.

- ✓ **Паяльник.** Этот инструмент не раз пригодится вам в тех случаях, когда нужно будет заменить какую-нибудь электронную деталь вроде звукоснимателя или потенциометра (электромеханические приспособления, которые скрываются под рукоятками регуляторов) либо подпаять оборвавшееся соединение. Лучше всего для этих целей подойдет маломощный паяльник, поскольку при его использовании минимальна вероятность повреждения близлежащих компонентов из-за перегрева. В большинстве случаев электропроводка на гитаре примитивна, поэтому даже если вы никогда раньше не паяли, вы справитесь с несложными задачами вроде восстановления оборванного соединения без особых проблем и каких-либо негативных последствий для электроники гитары.
- ✓ **Трубчатый припой.** Он плавится быстрее, чем обычный припой, и лучше прилипает к спаиваемым поверхностям. Вам не нужно знать ничего о том, как он устроен, достаточно лишь проконсультироваться у продавца магазина электронного инструмента, если вы не совсем уверены в правильности выбора.
- ✓ **Клей ПВА.** С помощью клея ПВА можно склеить сломавшийся гриф (конечно, в том случае, если вам повезло и вы нашли обе части) или подклеить небольшие сколы древесины на грифе или корпусе. Чем быстрее вы подклеите отколовшийся кусочек, тем лучше, поскольку свойства необработанной древесины в месте скола со временем изменяются. Однако когда будете возиться с клеем возле гитары, проявляйте осторожность и аккуратность. Пролитый на лакированную поверхность и вовремя не вытертый клей оставит на гитаре пятна, которые вовсе ее не украсят.

- ✓ **Моток проволоки.** Иногда обрыв маленького проводничка ставит под угрозу срыва весь концерт — оставшиеся кусочки слишком коротки, а все ремонтные мастерские в округе уже закрыты. Поэтому, имея с собой моточек изолированного одножильного медного провода, вы всегда сможете выйти из подобной ситуации, восстановив обрыв с помощью временного проводника.
- ✓ **Жидкость для прочистки контактов.** Контактные поверхности электронных компонентов (потенциометров и переключателей) могут корродировать, загрязняться, окисляться и т.п. Это приводит к возникновению потрескиваний и других шумов. Жидкость для прочистки контактов, которая имеется в любом крупном магазине электроники, поможет вам очистить контактные поверхности электронных компонентов от загрязнения и восстановить их работоспособность.
- ✓ **Фонарик и пинцет.** Если у вас всегда с собой фонарик и пинцет, вы готовы к любым неожиданностям, даже когда придется провести “хирургическое вмешательство” в “закоротивший” усилитель в полной темноте. Кроме того, фонарик поможет вам убрать все камешки из-под ног барабанщика, когда вы будете готовиться к выступлению летним вечером на неподготовленной площадке.
- ✓ **Небольшие тиски или струбцина.** Тисочки или струбцина вам пригодятся для скрепления склеиваемых или спаиваемых деталей. Большинство деталей гитары достаточно легкие и тонкие, поэтому вам вполне хватит для этих целей небольших тисочков или струбцины. Кроме того, если вы будете поигрывать тисочками, перебрасывая их из руки в руку, продление контракта со студией звукозаписи, скорее всего, пройдет быстро и на ваших условиях.
- ✓ **Аксессуары для пайки.** Если вы решили носить с собой паяльник, то для того, чтобы быть во всеоружии, вам также понадобятся зажимы типа “крокодил”, губки для удаления капель, а также флюс (материал, необходимый для улучшения прилипания припоя к поверхности). Любой “рыцарь паяльника и канифоли” всегда имеет подобный набор в своем распоряжении. Зажимы, которые в обиходе называются “крокодильчиками”, помогут вам скрепить разорванное соединение, когда у вас нет времени заниматься пайкой.
- ✓ **Надфили.** С помощью надфилей (маленьких напильничков) можно расточить прорези в верхнем порожке. Если вы обладаете достаточно твердой рукой и верным глазом, можете также (на свой страх и риск) с помощью более крупных напильников сгладить кромки на порожках или других металлических частях.
- ✓ **Мелкозернистая наждачная бумага.** С помощью тонкой наждачной бумаги (так называемой “нулевки”) можно отшлифовать порожки и другие металлические части, обработанные напильником. Кстати, не верьте, что тот, кто проглотит рулон “двухсотого” наждака, будет петь, как Род Стюарт. Автор точно знает, что это все басни (насчет “двухсотого” номера).

Замена струн


Большинство гитаристов меняют струны так же часто, как барабанщики меняют носки (т.е. не очень часто). Однако это не значит, что и вы так должны поступать — старые струны издают тусклый звук, плохо держат строй и чаще рвутся. Ведь не зря говорится: “Нет ничего лучше старой гитары с новыми струнами”. Поэтому меняйте струны, как коррумпированный политик мнение: быстро и часто.

Как правильно выбрать струны

Прежде чем менять струны, вам необходимо решить, какие именно струны вы будете использовать. Струны бывают разной толщины и изготавливаются из различных материалов. В табл. 16.1 представлены некоторые типичные наборы струн. Струны, которые в наборе обвиты, выделены в соответствующих ячейках подчеркиванием. Следует заметить, что первые две струны (*ми* первой октавы и *си* малой октавы) всегда изготавливаются без обвивки канителью, тогда как три басовых струны, наоборот, всегда обвиваются. В разных комплектах ③ струна может быть как обвитой, так и необвитой. В рок-музыке чаще используются комплекты с необвитой ③ струной, поскольку на такой струне проще выполнять бэнды. Однако есть музыкальные стили, например рокабилли 50-х, для которых лучше всего подходит обвитая ③ струна.

Таблица 16.1. Толщина струн некоторых типовых наборов (дюймы)

Название набора	①	②	③	④	⑤	⑥
Ultra Light	.008	.010	.015	<u>.022</u>	<u>.032</u>	<u>.039</u>
Super Light	.009	.011	.017	<u>.024</u>	<u>.032</u>	<u>.042</u>
Light	.010	.013	.017	<u>.026</u>	<u>.036</u>	<u>.046</u>
Medium	.011	.014	.018	<u>.028</u>	<u>.038</u>	<u>.049</u>
Medium Heavy	.012	.016	<u>.024</u>	<u>.032</u>	<u>.042</u>	<u>.052</u>
Heavy	.013	.017	<u>.026</u>	<u>.036</u>	<u>.046</u>	<u>.056</u>

Совет

Конечно, далеко не все изготовители струн придерживаются приведенных в табл. 16.1 типовых значений. Например, одна компания может поместить в набор “одиннадцатую” (т.е. толщиной 0,011 дюйма) ① струну с “пятнадцатой” (0,015 дюйма) ② струной, тогда как другая в качестве тех же двух струн использует “одиннадцатую” и “четырнадцатую”. Кроме того, именитые производители струн частенько не дают потребителям полной информации о своей продукции. Например, можно увидеть, как на конверте струны средней толщины красуется надпись *Power Gauge* или *Blues/Jazz Rock Gauge*. Почему они так поступают? Наверное, думают, что музыканты не умеют оперировать дюймами и без таких “поясняющих” обозначений сами не разберутся, для чего использовать ту или иную струну. Поэтому если вы не очень уверенно чувствуете себя среди подобного рода названий и торговых марок, можете просто попросить набор, указав производителя и толщину ① струны, например: “Будьте добры, я хотел бы посмотреть одиннадцатый набор струн D’Addario”. Кроме того, толщина всех струн, входящих в набор, обычно указывается на конверте.

Многие рок-гитары поставляются в комплекте со струнами типа Super Light, т.е. с “девятым” набором (① струна набора имеет толщину 0,009 дюйма). Это и понятно — чем тоньше струны, тем легче на гитаре играть, что вобщем-то позитивно отражается на продажах. Если у вас хорошая беглость пальцев и вы часто используете бэнды, то “девятка” придется вам по душе. Если хотите, можете даже поэкспериментировать с “восьмеркой” (① струна — 0,008 дюйма).

Меняйте их немедленно!

Существует десять причин для немедленной замены струн.

1. Гитара звучит глухо.

2. Гитара не держит строй.

3. Нарушается интонация (корректное звучание одной и той же ноты в разных местах грифа), хотя гриф не искривлен.
4. Струны слишком жесткие для исполнения тех или иных технических приемов.
5. Струны рвутся.
6. На канители струн появились признаки износа — это может привести к обрыву струны в самый неподходящий момент, когда вы будете самозабвенно исполнять свое лучшее в жизни соло.
7. Вы выбрали не самый удачный комплект — например, начав играть, вы обнаружили, что © струна должна быть потолще (одно выступление можно и перетерпеть, но как только окажетесь дома, замените весь комплект более подходящим).
8. Вы уже не помните, когда последний раз меняли струны.
9. Струны выглядят загрязненными или покрытыми коррозией.
10. Возраст струн превышает возраст вашего солиста.

Однако более толстые струны часто позволяют получить более мощное звучание и лучше подходят для агрессивного звукоизвлечения. Компенсировать же увеличившееся натяжение (чем толще струна, тем сильнее ее нужно натягивать и тем больше она будет сопротивляться пальцам левой руки) можно с помощью перестройки гитары на полтона или целый тон вниз. Например, Стиви Рэй Вон играл на толстых струнах (самая тонкая струна его гитары имела толщину 0,013 дюйма), перестроив гитару на полтона вниз (справедливости ради следует заметить, что он это сделал не из-за тактильных ощущений, а из музыкальных соображений). Настраивали свои гитары ниже стандартного строя и другие музыканты, например Джими Хендрикс или гитаристы из Pantera и Korn, иногда на целый тон, или даже больше.



При изменении натяжения струн гитары, например, когда вы устанавливаете струны из разных комплектов, необходимо отрегулировать интонацию, а также *ход струн* (action) и положение *анкерного стержня* (truss rod), о чем мы поговорим несколько позже далее в этой главе. Если у вас недостаточно для этого опыта или если вы впервые применяете на своей гитаре столь радикальную замену струн, обратитесь за помощью к профессионалу.

Удаление старых струн

Прежде чем устанавливать новые струны, необходимо удалить старые. Это, казалось бы, очевидное утверждение, на самом деле не так уж и просто реализовать на практике, поскольку прежде чем вы приступите к делу, вам придется ответить на ряд вопросов.

Каков тип подставки у вашей гитары?

Электрогитары могут быть оборудованы подставками двух типов: фиксированными или плавающими. Фиксированная подставка, как понятно из ее названия, не может перемещаться. В отличие от нее, плавающая подставка может подниматься и опускаться с помощью соединенного с ней рычага. Именно плавающая подставка позволяет создавать эффекты колебания высоты звучания в широком диапазоне — от легкого, едва заметного вибрато до мощного, глубокого вибрато и эффектов “глубинных бомб”. В некоторых стилях рок-музыки, например, хэви-метал, наличие плавающей подставки является необходимым требованием. Музыкальные особенности подставки при замене струн не имеют никакого значения, а вот ее конструкция может существенно повлиять на технологию такой замены.

Фиксированная подставка всегда остается на месте, поэтому вам ничто не мешает снять сразу все струны перед установкой новых. Это также облегчает задачу очистки и осмотра лицевой поверхности грифа, порожков и других частей гитары, обычно закрытых струнами. К гитарам с фиксированной подставкой относятся Fender Telecaster, Fender Stratocaster и многие модели компании Gibson, включая Les Paul, SG, Explorer и Flying V.

Плавающие подставки по конструктивному выполнению делятся на два вида: тензионные подставки и вибрато-подставки (последние также называют и тремоло-подставками, хотя это технически некорректно). Независимо от конструкции, струны плавающей подставки играют ту или иную роль в удержании ее в нужном положении. Поэтому в большинстве случаев рекомендуется менять струны по одной, прибегая к полной замене только, например, для серьезной очистки гитары. Ниже указаны различия в конструкциях двух видов плавающих подставок.

- ✓ *Тензионные подставки* (tension bridge) подобны по принципу работы скрипичным подставкам, которые просто стоят на корпусе инструмента, удерживаясь лишь за счет силы натяжения проходящих через них струн. Поэтому если снять сразу все струны, тензионная подставка просто отпадет от гитары. Это никак не повредит подставке или гитаре, но (если, конечно, ваша гитара прошла предварительную наладку) требует от вас, чтобы при установке струн вы разместили подставку точно в том же месте, в котором она была до их удаления. В противном случае интонация и ход струн, скорее всего, нарушатся.
- ✓ *Вибрато-подставки* (vibrato bridge), или *уамми-подставки*, *тремоло-подставки*, крепятся к корпусу с помощью винтов и пружин. Подставка прижимается к *опорному узлу* (fulcrum) рычага, движения которого увеличивают или уменьшают силу натяжения струн (и тем самым увеличивают или уменьшают высоту звучания). Пружины компенсируют силу натяжения струн, чтобы подставка находилась в нейтральном положении. Это похоже на перетягивание каната — если другая команда потянет слишком сильно, вы шлепаетесь по уши в грязь. Конструктор Флойд Роуз придумал ставшую очень популярной систему плавающей механики, которая была названа его именем. Для любителей хэви-метал с интенсивной работой рычагом плавающая подставка Floyd Rose — это лучший выбор.

Когда вы снимаете струну (или, что еще хуже, случайно *рвете* ее посреди выступления), пружины плавающей вибрато-подставки сильнее потянут подставку к корпусу, повысив тем самым натяжение оставшихся струн. Если вы тут же поставите и настроите новую струну, проблема будет исчерпана — гитара, если можно так выразиться, восстановит свой баланс. Однако если вы попытаетесь заменить сразу несколько струн или попытаетесь установить вместо старой новую струну с другой толщиной, вы столкнетесь с серьезными проблемами при настройке. Струны, которые потеряли строй или были преднамеренно расстроены, также изменят натяжение, что приведет к искажению строя всей гитары.



Если вам действительно нужно снять все струны на гитаре, оборудованной плавающей вибрато-подставкой, поместите между подставкой и корпусом вкладыш-распорку, чтобы закрепить подставку на месте. Это позволит обеспечить более-менее стационарное положение подставки на время очистки ладов и порожков, а последующая установка и настройка струн не превратится для вас в кошмар. Если вы измените толщину струн, вам придется отладить натяжение пружин: увеличить его, если толщина струн увеличилась, или уменьшить, если толщина струн уменьшилась. Наладка гитарной механики более подробно рассматривается в одном из последующих разделов этой главы.

В завершение следует заметить, что не все вибрато-подставки имеют плавающую конструкцию. Некоторые, например Bigsby (они устанавливались на старые модели гитар Gretsch) имеют фиксированную подставку с подпружиненным хвостовиком. При такой конструкции с помощью рычага для изменения высоты звучания перемещается хвостовик. Системы типа Bigsby не обладают таким широким диапазоном изменения высоты звучания, как плавающие подставки, но зато при замене струн с ними можно обращаться как с обычными фиксированными подставками.

Каков тип колковой механики у вашей гитары?

Далеко не все колковые механизмы и системы колковой механики (в которые, помимо колковых механизмов, могут входить верхний порожек и (или) подставка) работают по одному и тому же принципу, что, вне всякого сомнения, влияет на технологию замены струн. Когда вы меняете струну у себя дома, это может вообще мало напоминать какую бы то ни было “технологию”. Однако если вы порвете струну посреди выступления, вы сразу же поймете, что умелое владение “примитивными” колками так же важно, как и умелое исполнение вибрато. Ниже приведено краткое описание двух различных типов систем колковой механики.

- ✓ **Стандартные (неблокирующие) колковые системы.** Здесь все просто: вращаете колок, пока струна не ослабнет, после чего в большинстве случаев достаточно взять ее правой рукой и сильно потянуть — конец струны сам выйдет из отверстия колка. Если вам не терпится, можете просто перекусить старую струну кусачками.
- ✓ **Блокирующие колковые системы.** Если ваша гитара оборудована блокирующей колковой системой, задача усложняется: прежде чем снять струну, вам нужно разблокировать ее. Блокирующие системы бывают двух видов:

Блокирующие системы вида “верхний порожек — подставка”, например Floyd Rose, которые удерживают струны у подставки и у верхнего порожка. В этом случае для замены струны вам придется ослабить зажимы в обоих местах (обычно это делается с помощью универсального Г-образного ключа или отвертки).

Блокирующие колковые механизмы (показаны на рис. 16.2). С ними обходиться проще, поскольку они применяются со стандартными, неблокирующими подставками. Каждый колок такого механизма оборудован небольшим фиксатором, который удерживает струну на месте. Это избавляет вас от необходимости накручивать струну несколько раз на колок, чтобы она перестала выскакивать из отверстия колка. Фиксаторы колков открываются и закрываются с помощью винтов, находящихся на тыльной стороне колкового механизма. Для вращения этих винтов вполне достаточно большого пальца руки, поэтому если у вас имеется парочка подходящих больших пальцев, другой инструмент не понадобится.



Рис. 16.2. В блокирующем колковом механизме Sperzel используются встроенные в колки фиксаторы струн

Установка новых струн

Установка новых струн выполняется в три этапа.

1. Вставка струны в струнодержатель.
2. Накручивание струны на колок.
3. Натягивание и настройка струны с помощью колка.

Вставка струны в струнодержатель

На большинстве электрогитар установка новой струны начинается со вставки ее в струнодержатель или, — в тех случаях, когда струнодержатель и подставка выполнены как одно целое, — в подставку.

У некоторых моделей гитар, таких, например, как Fender Stratocaster, струнодержатель находится на тыльной стороне корпуса (рис. 16.3). У других, например у Gibson SG (рис. 16.4), струнодержатель смонтирован на верхней поверхности корпуса. Хотя можно встретить множество различных вариантов конструктивного выполнения струнодержателей, как сквозных, так и монтируемых на лицевой стороне корпуса, сама процедура установки струны в струнодержателе от его конструкции практически не зависит.

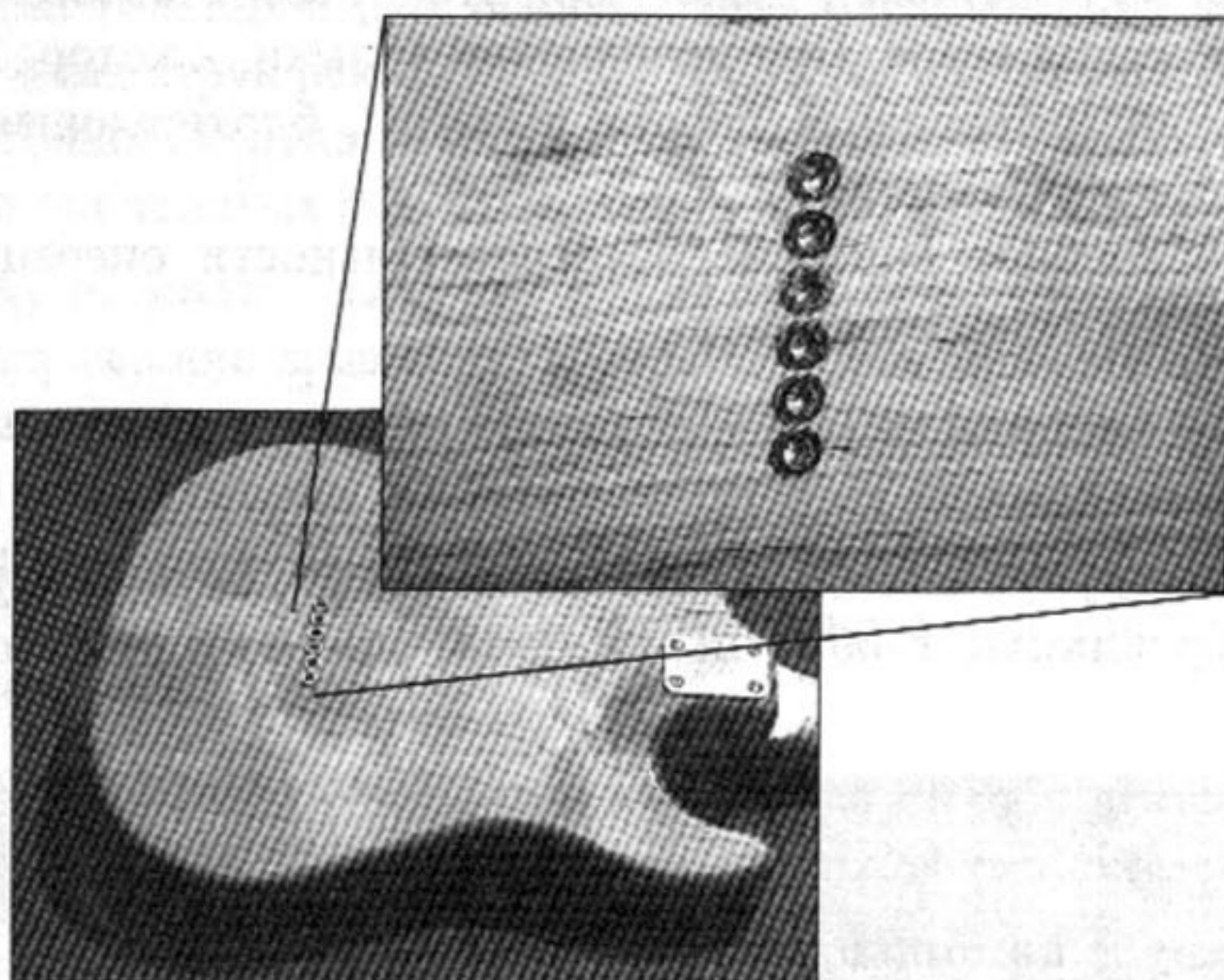


Рис. 16.3. Многие гитары, например Fender Stratocaster, имеют сквозные струнодержатели, находящиеся на тыльной стороне корпуса. Поэтому вставлять струны в такой струнодержатель следует начинать не с лицевой, а с тыльной стороны корпуса гитары

Струна вставляется в струнодержатель свободным концом так, чтобы цилиндрический кусочек металла, находящийся на другом ее конце (его называют *шариком*, хотя он далеко не всегда похож на шарик), после протяжки струны через отверстие, закрепил ее в струнодержателе. Шарик удерживает струну в струнодержателе и препятствует ее выпадению.

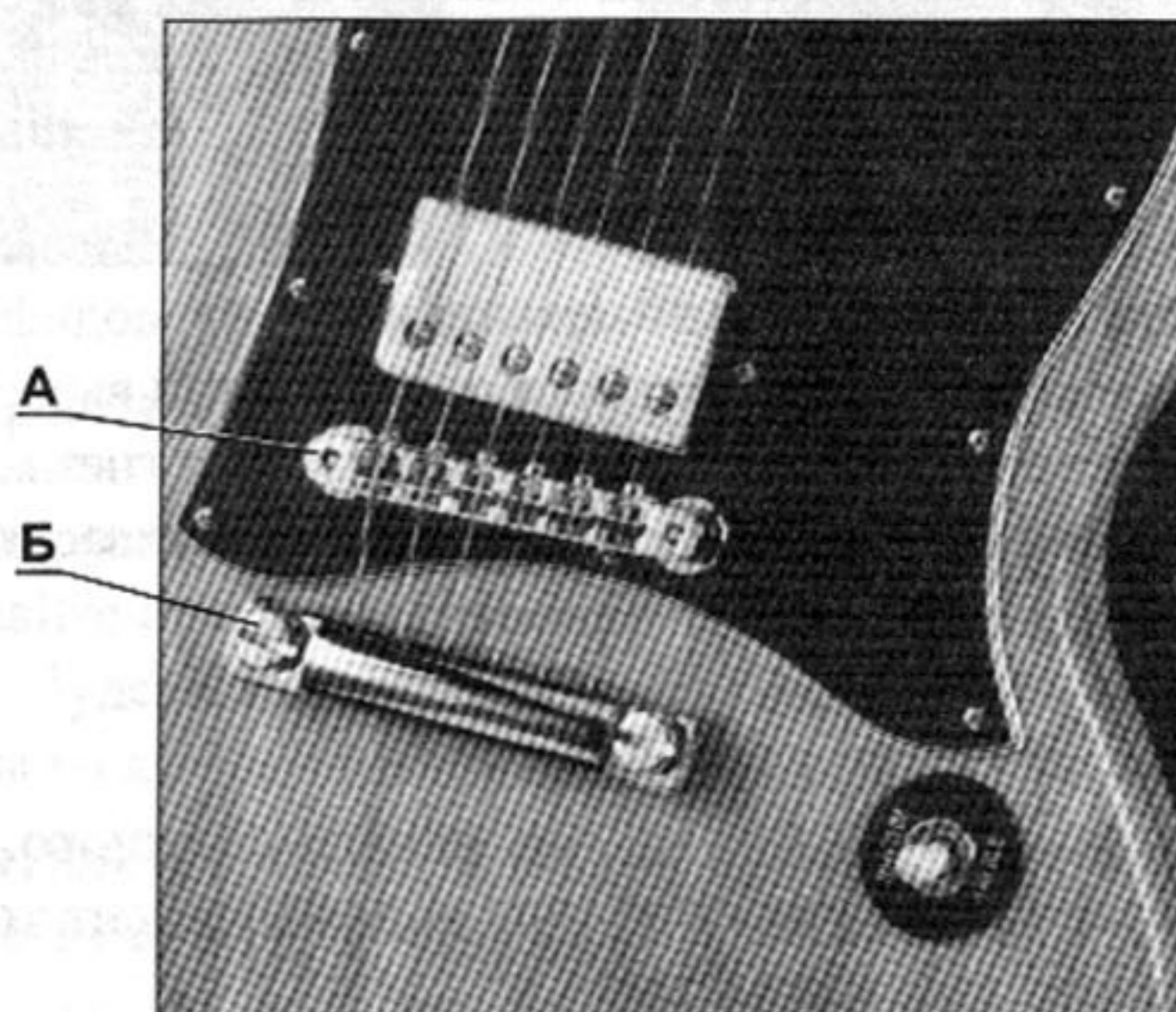


Рис. 16.4. Подставка Tune-O-Matic (А) и струнодержатель (Б)

Блокирующая механика, такая как Floyd Rose, требует другой техники установки новых струн. При ее использовании вы не пропускаете струну в отверстие струнодержателя, а фиксируете ее на подставке с помощью винтового механизма. Затем свободный конец струны вы пропускаете в отверстие фиксирующего порожка, который также снабжен собственным фиксатором. Установка струн на гитаре с блокирующей механикой является более сложным процессом и требует большего времени, поскольку струну нужно зафиксировать в двух местах (на верхнем порожке и на подставке), однако при этом обеспечивается более высокий уровень стабильности удержания строя. При исполнении музыки, в которой применяются сильное звукоизвлечение или интенсивная работа рычагом, блокирующая механика является единственным приемлемым решением.

Ниже приведено подробное описание последовательности операций установки новой струны на гитаре с блокирующей механикой.

1. **Отрежьте конец с шариком** (следует заметить, что в продаже имеются специальные струны без шарика на конце).
2. **Зафиксируйте струну в подставке, используя соответствующий инструмент** (обычно универсальные Г-образные ключи, однако в общем случае это зависит от модели).
3. **Ослабьте фиксатор верхнего порожка и пропустите струну через прорезь верхнего порожка к колковому механизму.**
4. **Натяните струну с помощью колка.** Натяните струну так, чтобы она звучала как можно ближе к нужной ноте. Затем установите подстроечный винт, находящийся на подставке, в промежуточное положение, чтобы у вас был “зазор” для тонкой настройки гитары.
5. **Закрепите фиксатор верхнего порожка.** С помощью подстроечного винта завершите настройку гитары, а затем повторите пп. 1–5 для остальных струн. После крепления фиксаторов подстроечные винты являются единственным средством изменения строя струн без ослабления фиксатора верхнего порожка.



СОВЕТ

Подстроечные винты позволяют вносить лишь небольшие изменения в высоту звучания струны. Если вы выкрутили подстроечный винт “до упора”, а струна *по-прежнему* не строит, вам придется ослабить фиксатор верхнего порожка, подтянуть струну с помощью колка, а затем снова закрепить фиксатор верхнего порожка. Да, и не забудьте перед подтяжкой струны с помощью колка выставить подстроечный винт в промежуточное положение!



ТЕХНИЧЕСКИЕ
ПОДРОБНОСТИ

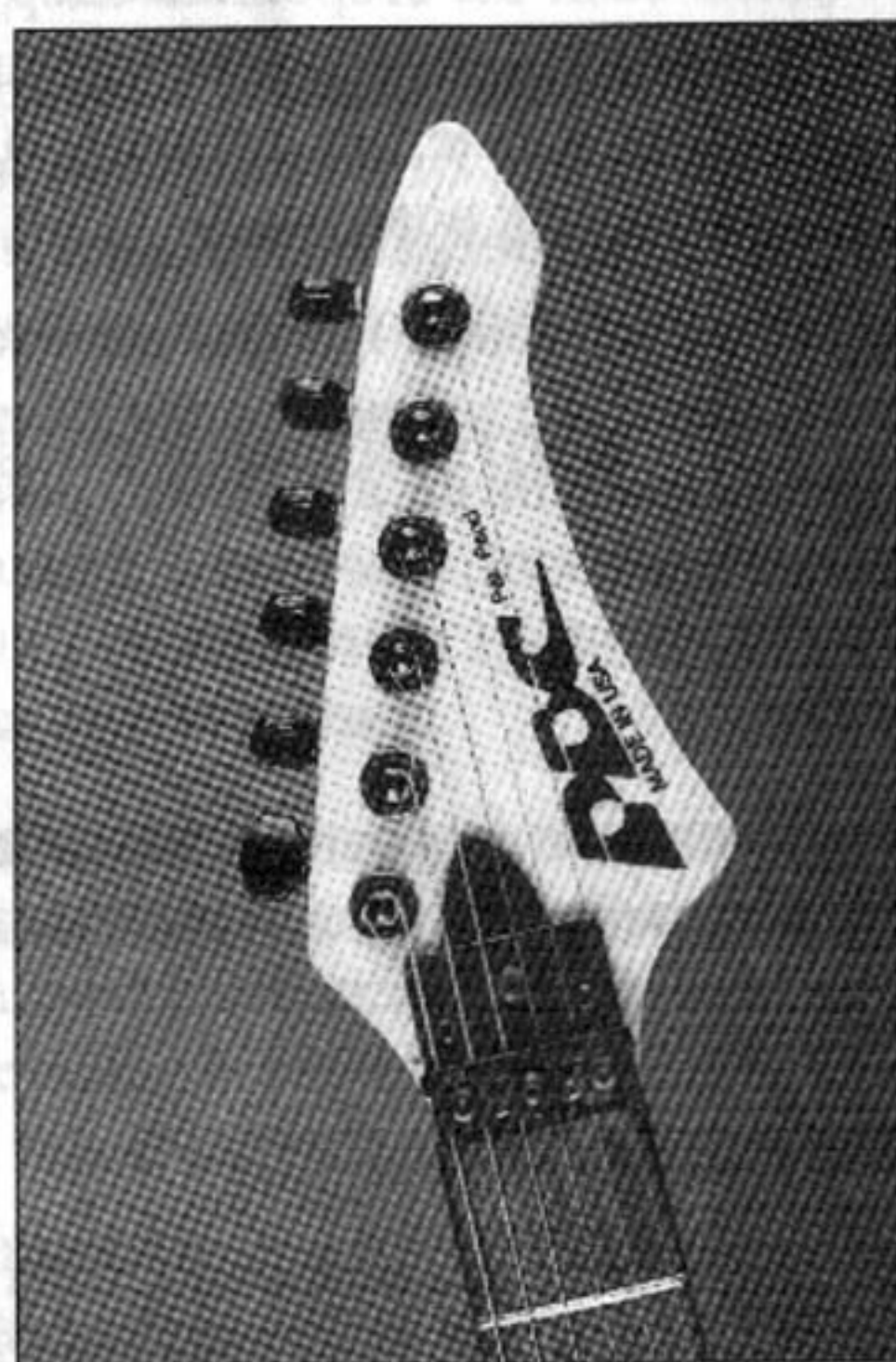
Некоторые системы блокирующей механики имеют модифицированную “сквозную” конструкцию, несколько отличающуюся от описанной выше “фиксирующей”. В частности, такие системы предусматривают специальные гнезда на подставке, предназначенные для закрепления шарика струны, что избавляет вас от лишней операции обрезки конца струны с шариком.

Натягивание струны

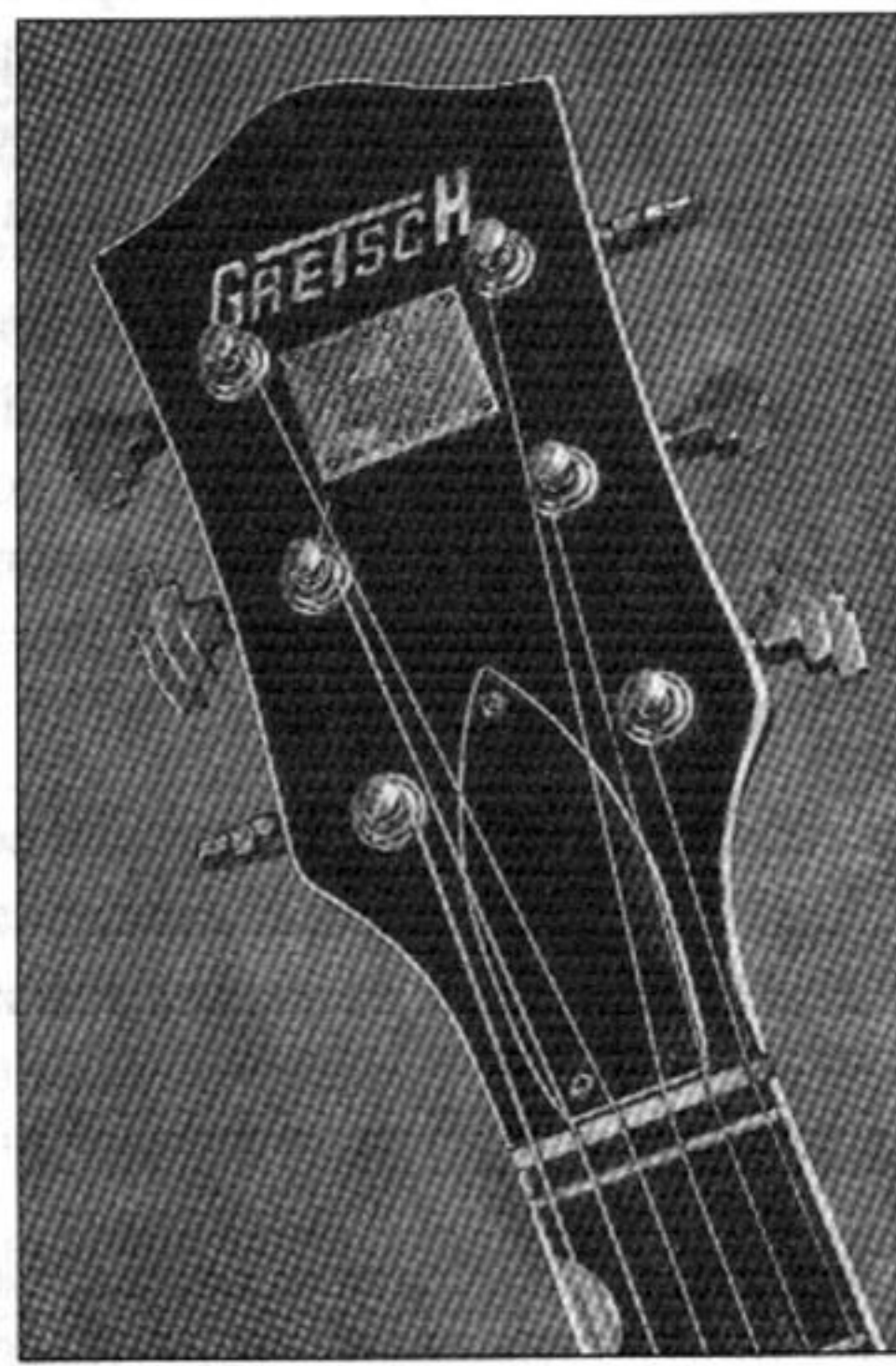
В натягивании струны, на первый взгляд, нет ничего сложного. Однако простота кажущаяся, поскольку от качества закрепления струн на колках зависит то, насколько надежно гитара будет удерживать строй.

Для гитары с обычной колковой механикой натягивание струн выполняется в следующей последовательности.

1. **Закрепив струну в подставке, натяните ее рукой по направлению к колкам.** Натяните струну как следует, убедившись, что шарик плотно сидит в отверстии подставки или струнодержателя и что между ним и струнодержателем или подставкой нет “застывшего” участка струны.
2. **Протяните струну к нужному колку и пропустите ее свободный конец в отверстие этого колка.** Оставьте достаточно слабины, чтобы струна могла навернуться на колок. Для более толстых струн, обвитых канителью, слабина должна составлять около 5 см; для тонких струн рекомендуется оставлять слабину около 10 см. Если слабина будет недостаточной, струна не сможет плотно охватить колок, а если слишком большой (особенно для толстых струн) — струна может выскочить из отверстия колка.
3. **Загните струну на колке.** Загибать струну следует в направлении, противоположном вращению. Направление вращения, в свою очередь, зависит от конструкции и места размещения колковой механики. В случае использования однорядных колковых механизмов (рис. 16.5, а) струны накручиваются на колки против часовой стрелки (если смотреть с лицевой стороны грифа). При использовании двухрядных колковых механизмов (рис. 16.5, б) басовые струны накручиваются против часовой стрелки, а тонкие — по часовой.



а)



б)

Рис. 16.5. Однорядный (а) и двухрядный (б) колковые механизмы

4. **Начните вращать рукоятку колка, накручивая струну на колок.** Свободной рукой при этом удерживайте струну возле колка. Можете слегка натянуть струну этой рукой, пока другой рукой будете вращать рукоятку колка. Это позволит добиться более плотных витков струны на колке и воспрепятствует ее проскальзыванию.
5. **Когда струна подтянется, поместите ее в прорезь верхнего порожка.** Продолжайте вращать колок, слегка оттягивая струну.
6. **Растяните струну.** Наличие слабины — это одна из основных причин плохого удержания строя струной. Внешне струна может казаться вполне хорошо закрепленной на колке, но в ее витках может иметься слабина, которая приведет к быстрой потере строя во время игры (особенно при выполнении бэндов или работе рычагом). Для это-

го струну нужно порастягивать. Потяните достаточно сильно и в то же время осторожно за струну, приподняв ее вертикально над грифом. После нескольких таких попыток проверьте настройку струны. Если она ослабла, настройте ее снова и повторите растягивание. Рано или поздно струна начнет удерживать строй независимо от того, сколько раз вы ее оттянули. Примите поздравления: вы избавились от слабины. Теперь можете делать со своей гитарой все, что вам заблагорассудится, и ни о чем не волноваться (во всяком случае о том, что касается настройки).

7. **Обрежьте оставшийся свободный конец струны.** Старайтесь обрезать струну как можно ближе к колку. Можете также оставить небольшой (1–2 см) кончик и завернуть его на натянутую струну.

Чистка гитары

Может, вам это и не понравится, но самые деструктивные силы, которые могут повредить вашей гитаре, связаны с вами. Ваши руки потеют, переносят влагу, жиры, агрессивные жидкости и грязь на струны, деревянные и металлические части. Добавьте к этому еще и “естественные природные явления”: пыль, пиво, сигаретный дым (даже если вы сторонник здорового образа жизни, выступая в клубах, вам вряд ли удастся этого избежать) и капли пота с шевелюры басиста. К счастью, очистка гитары — это достаточно простая и быстрая процедура. В большинстве случаев через считанные минуты ваша гитара заблестит, как новенькая.



Для того чтобы минимизировать вероятность загрязнения гитары пылью и какими бы то ни было каплями, старайтесь при первой же возможности помещать ее в футляр или чехол. И, кстати, если вы уж положили ее в футляр, обязательно опустите крышку и защелкните хотя бы один замок.

Струны

После каждого выступления или каждой репетиции очищайте струны с помощью кусочка мягкой ткани. При этом обратите внимание на чистоту верхнего порожка и подставки. Струны протирайте по одной — это удлинит срок их службы.

Корпус, лицевая сторона грифа и гитарная механика

Когда на гитаре натянуты струны, налейте жидкости для полировки поверхностей гитары на тканевый лоскут и протрите корпус, тыльную и лицевую сторону грифа (для лучшего контакта с деревянной поверхностью можно пропустить ткань под слегка ослабленными струнами). Затем сухим лоскутом натрите гитару до блеска. Точно так же, с помощью лоскута из мягкой ткани, вы можете протереть все металлические части. Для того чтобы добраться до труднодоступных мест, таких как гнезда для крепления струн и области под хвостовиками струн, можете использовать палочки для протирки. Старайтесь, чтобы жидкость для протирки не попала на струны — они могут стать скользкими, как рукопожатие прожженного политикана.

Порожки

Для качественной очистки ладов необходимо снять струны. Сначала протрите порожки чистым тканевым лоскутком. Для удаления загрязнений можете слегка пройтись мелкозернистой наждачной бумагой (так называемой “нулевкой”) по поверхности порожков, перемещая бумагу параллельно грифу. Усилие при этом должно быть очень легким, чтобы наждак вместе с загрязнениями не снял металл порожка.



Будьте особенно осторожны в том, чтобы наждак не повредил лицевую поверхность грифа. Всегда перемещайте наждак в одном направлении очень медленным движением, чтобы рука не соскочила и не задела деревянной поверхности лада.

Проверьте поверхность порожков на наличие заусенцев и зазубрин. Небольшие заусенцы можно снять самостоятельно с помощью все той же “нулевки”, а устранение более глубоких зазубрин лучше доверить квалифицированному специалисту.



Из-за того, что струны постоянно прижимаются к порожкам, на последних после длительной эксплуатации гитары образуются небольшие углубления. Пока поверхность порожка ровная, струна прижимается к нему в разных местах (хотя и в довольно узкой полосе), тем самым равномерно распределяя “ущерб”. Однако как только на порожке начнет образовываться углубление, струна все чаще и чаще будет прижиматься к порожку именно в этом месте, “разбивая” тем самым порожек, как тяжелые грузовики проселочную дорогу. Поэтому своевременная шлифовка углублений (пока они не стали “канавками”) может существенно удлинить срок службы порожков.

Электроника

Загрязнение контактных поверхностей переключателей, разъемов и потенциометров может привести к тому, что любая музыка в вашем исполнении будет сопровождаться треском, щелчками и акустическими ударами. Но избавиться от столь нежелательных явлений достаточно просто — нужно лишь выполнить “генеральную уборку электронного хозяйства”.

Очистка потенциометров

Выполнив описанные ниже несложные операции, вы обезопасите себя от неприятностей, связанных с попаданием грязи на контактные поверхности потенциометров или с возникновением на них коррозии.

1. **Снимите рукоятку потенциометра.** Пластиковые рукоятки обычно удерживаются на хвостовиках лишь силой трения. Вставьте жало отвертки под рукоятку и слегка нажмите на ручку отвертки, чтобы снять рукоятку с хвостовика. Однако будьте внимательны — металлические рукоятки часто крепятся на хвостовике с помощью небольшого винтика. В таком случае сначала выверните этот винтик, а затем снимите рукоятку.
2. **Нанесите жидкость для очистки контактов на контактные поверхности потенциометра, виднеющиеся сквозь отверстие.**
3. **Несколько раз поворачивайте хвостовик потенциометра в разные стороны, чтобы равномерно смочить контактные поверхности очищающей жидкостью.**

Очистка переключателей и разъемов

К контактным поверхностям переключателей и разъемов, как правило, добраться сложнее, чем к контактным поверхностям потенциометров. На некоторых гитарах для получения доступа к переключателям нужно снять либо защитную накладку, либо планку переключателей. Однако если вам удалось получить доступ к интересующим вас элементам тем или иным способом, техника очистки остается той же: налейте на контактные поверхности как можно больше жидкости и поработайте переключателем или штекером, пока не избавитесь от загрязнений.

Оптимизация звучания гитары: наладка

Автор хочет сообщить вам по секрету страшную тайну — электрогитара состоит на 90% не из электричества, а из древесины. Поэтому со временем под влиянием различных факторов, таких как влажность, температура, сила натяжения струн, а также даже под влиянием ваших усилий, которые вы прилагаете во время игры, деревянные детали гитары расширяются и сужаются, изгибаются и отклоняются от начального положения. Все это сказывается на звучании гитары. Поэтому, чтобы поиграть с этой красоткой, придется ее слегка подкрутить, то есть наладить. Иначе она будет скрипеть и визжать как сварливая жена. Да, да, мир несовершенен...

Наладка (setup) — это тщательная подгонка основных компонентов гитары. Конечно, можно поручить эту задачу профессиональному настройщику или гитарному мастеру, однако многие из операций, выполняемых при наладке, вы вполне можете осуществить самостоятельно. Так вы лучше начнете понимать “душу” гитары и поймете, как подстроить “биение” ее “сердца” в унисон с вашим. Да, у этой красотки есть сердце и душа, а вы как думали?

Тревожные признаки

О том, что пришло время для наладки, вы можете узнать по появлению следующих признаков.

- ✓ Потеря интонации.
- ✓ Увеличение хода струн.
- ✓ Появление “фонящего” звучания при прижатии струн.
- ✓ Появление “фонящего” звучания при выполнении бэндов.
- ✓ Края порошков стали острыми на ощупь.
- ✓ Искривление грифа.

К счастью, большинство из этих проблем вы вполне можете устранить собственными силами.

Интонация

Интонацию (intonation) часто путают со строем или настройкой. Однако интонация — это совпадение высоты одной и той же ноты, взятой в разных местах грифа, а не звучание открытой струны, как это происходит при настройке. Для проверки интонации вы можете взять натуральный флажолет на XII ладу, а затем обычную ноту на том же ладу. Если вы затрудняетесь в определении разницы в звучании на слух, воспользуйтесь электронным камертоном (подробнее об использовании камертона рассказывается в главе 2). При проверке интонации с помощью флажолета возможен один из трех исходов.

- ✓ Обе ноты звучат в унисон — это означает, что интонация правильная.
- ✓ Прижатая нота звучит *выше*, чем флажолет. Это означает, что струна слишком “коротка”. С помощью отвертки или универсального Г-образного ключа переместите струнодержатель в направлении *от* верхнего порожка.
- ✓ Прижатая нота звучит *ниже*, чем флажолет. Это означает, что струна слишком “длинна”. С помощью отвертки или универсального Г-образного ключа переместите струнодержатель в направлении *к* верхнему порожку.

Большинство электрогитар позволяют настраивать интонацию каждой струны по отдельности, хотя есть и такие модели (например, старые модели Telecaster), у которых на одном струнодержателе крепится две струны. При вращении винтов будьте осторожны, поскольку при резких движениях очень легко сорвать резьбу (не забывайте, что струнодержатели находятся под нагрузкой от натяжения струны).



Если вы вывернули винт «до упора», а струна *все еще* не дает корректной интонации, вызывайте из резерва кавалерию (т.е. отнесите гитару специалисту).

Ход струны

Ход струны (action) означает высоту расположения струны над поверхностью грифа. Бывают случаи, когда лучше дать полный ход (например, когда вы пытались поиграть фолк в клубе байкеров), но все же большинство гитаристов в том, что касается их инструмента, предпочитают иметь дело с малым или средним ходом струны.

Малый ход требует минимальных усилий для прижатия струны к ладу, что весьма положительно влияет на скорость игры. Однако при более агрессивном звукоизвлечении струны с малым ходом начинают «фонить», цепляясь за порожки. Именно поэтому многие исполнители блюзов предпочитают играть на гитаре со средним ходом струны. Приверженцам же слайдовой техники, которым вообще никогда не приходится прижимать струны к ладам, нравится очень большой ход — это обеспечивает плавное и беспрепятственное скольжение слайда по струнам без помех в виде порожков.

Независимо от того, предпочитаете ли вы большой, малый или средний ход струны, он должен быть примерно одинаковым как в верхней, так и в нижней части грифа. Для измерения хода струны возьмите точную линейку и измерьте расстояние от струн до лицевой поверхности грифа в нескольких местах. Полученные значения не должны существенно отличаться одно от другого. Стандартное значение для малого хода струны на XII ладу составляет около 2 мм (5/64 дюйма).



Если вы хотите измерить ход струны без учета влияния верхнего порожка, установите каподастр на первом ладу, а затем измерьте расстояние от струны до поверхности грифа в разных местах. Каподастр устранил составляющую, которую вносит в величину хода струны верхний порожок. Это может помочь вам точнее установить источник проблемы с изменившимся ходом струны, если таковая возникнет.

Самый простой способ регулировки хода струны состоит в поднимании или опускании подставки в целом либо отдельных струнодержателей. Некоторые подставки, такие как Tune-O-Matic (рис. 16.6), оборудованы не отдельными струнодержателями, каждый из которых регулируется собственным винтом, а двумя винтами, расположенными по бокам общего струнодержателя. Это, с одной стороны, позволяет вам равномерно изменять ход всех струн сразу, но, с другой стороны, снижает точность наладки хода отдельных струн.

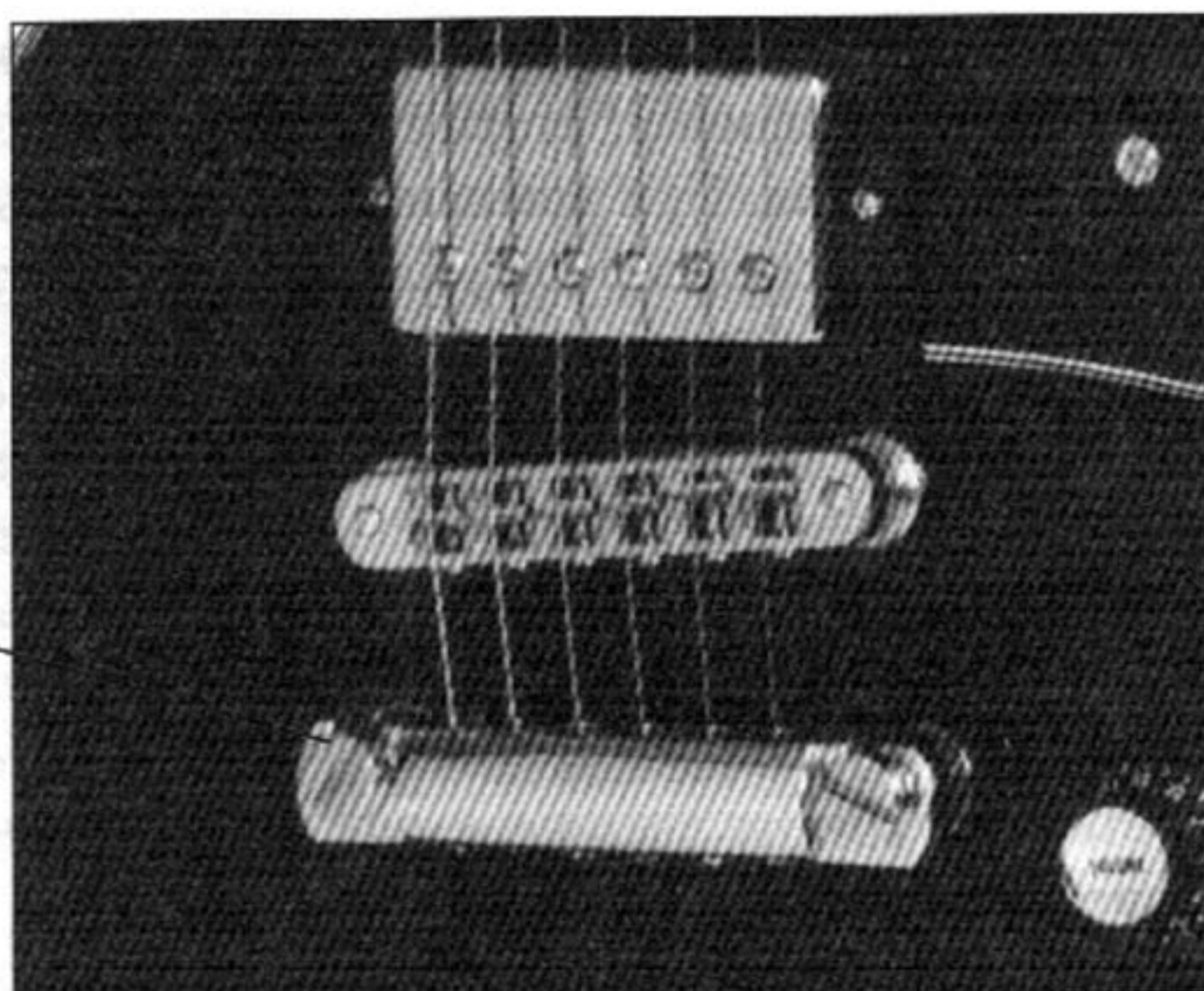


Рис. 16.6. Настройка хода струн при использовании подставки Tune-O-Matic осуществляется двумя винтами (А), расположенными по бокам струнодержателя

Если в конструкции подставки вашей гитары предусмотрены отдельные струнодержатели, используйте универсальный Г-образный ключ для увеличения хода струны, вращая винт по часовой стрелке, или для уменьшения хода струны, вращая его против часовой стрелки. Убедитесь в том, что вы изменили высоту обеих сторон струнодержателя.



Расположение плавающей вибрато-подставки также может влиять на ход струны. Поэтому *прежде* чем настраивать струнодержатели, выполните настройку натяжения пружин подставки.

Если возле верхнего порожка ход струны слишком велик, регулировка положения струнодержателя у подставки может не решить проблемы. В этом случае вам, возможно, понадобится слегка углубить с помощью надфиля прорези в верхнем порожке. Если же ход струны возле верхнего порожка слишком мал, проконсультируйтесь у специалиста по поводу подгонки верхнего порожка или замены всего грифа.



В отличие от регулировки винтов струнодержателей, стачивание верхнего порожка — необратимая операция, последствия которой вы не сможете исправить. Поэтому если вы не очень уверены в собственных силах, отнесите гитару к специалисту.

Анкерный стержень

Если ход струны больше или меньше в середине грифа, чем у одного из его концов, это означает, что, скорее всего, гриф прогнулся или искривился. Это звучит, пожалуй, несколько странно, но на самом деле это не такое уж и редкое явление, особенно при резком изменении климатических условий. Кроме того, искривлению грифа способствует замена струн комплектом другой толщины.

Прогиб грифа можно компенсировать путем вращения *анкерного стержня* (truss rod) — металлического стержня, который пронизывает гриф гитары насквозь от головки грифа до корпуса гитары. Как правило, достаточно провернуть этот стержень на четверть оборота с помощью универсального Г-образного ключа в нужном направлении (затягивание анкерного стержня приводит к исправлению прогиба грифа под струнами, а ослабление — к исправлению выпуклости грифа), чтобы устранить небольшие расхождения в значениях хода струны. Однако если гриф прогнулся или искривился слишком сильно либо вы не до конца уверены в том, что делаете, лучше доверьте выполнение подобных операций специалисту.

Натяжение пружин подставки

Корректное натяжение пружин — это один из ключевых элементов получения правильного звучания при использовании плавающей подставки. Пружины предназначены для компенсации усилий, создаваемых натянутыми струнами, чтобы подставка удерживалась в нейтральном положении. Для большинства исполнителей идеальному расположению подставки соответствует значение величины зазора между нею и корпусом гитары в 6,5–13 мм. Такого зазора вполне достаточно как для повышения, так и для понижения высоты звучания с помощью рычага.

Если пружины слабы, подставка будет располагаться над корпусом гитары слишком высоко, что повлияет и на корректность интонации, и на ход струны. Если же пружины, наоборот, слишком жесткие, подставка опустится на корпус гитары, что не позволит вам повысить высоту звучания с помощью рычага.



Некоторые исполнители все же предпочитают, чтобы подставка слегка касалась корпуса, поскольку им кажется, что это улучшает стабильность настройки.

При каждом переходе на струны другой толщины вам нужно будет снимать заднюю крышку и регулировать натяжение пружин.

Ниже приведено описание последовательности операций, которые необходимо выполнить для регулирования натяжения пружин.

1. **Поверните гитару тыльной стороной к себе и отверните винты, которыми задняя крышка крепится к корпусу.** (Многие гитаристы, один раз сняв заднюю крышку, больше не ставят ее на место, чтобы не возиться с ней каждый раз при замене струн.)
2. **Пружины закреплены в двух точках: к крюкам кронштейна, находящегося у верхнего края ниши, и к отверстиям в нижней части подставки.** Кронштейн (рис. 16.7) прикреплен к корпусу гитары с помощью двух винтов. Завинчивая эти винты, вы будете увеличивать натяжение струн, а ослабляя — уменьшать.



Регулировочные винты очень “жесткие”, поэтому будьте осторожны, чтобы не “срезать” шлицы на их головках.

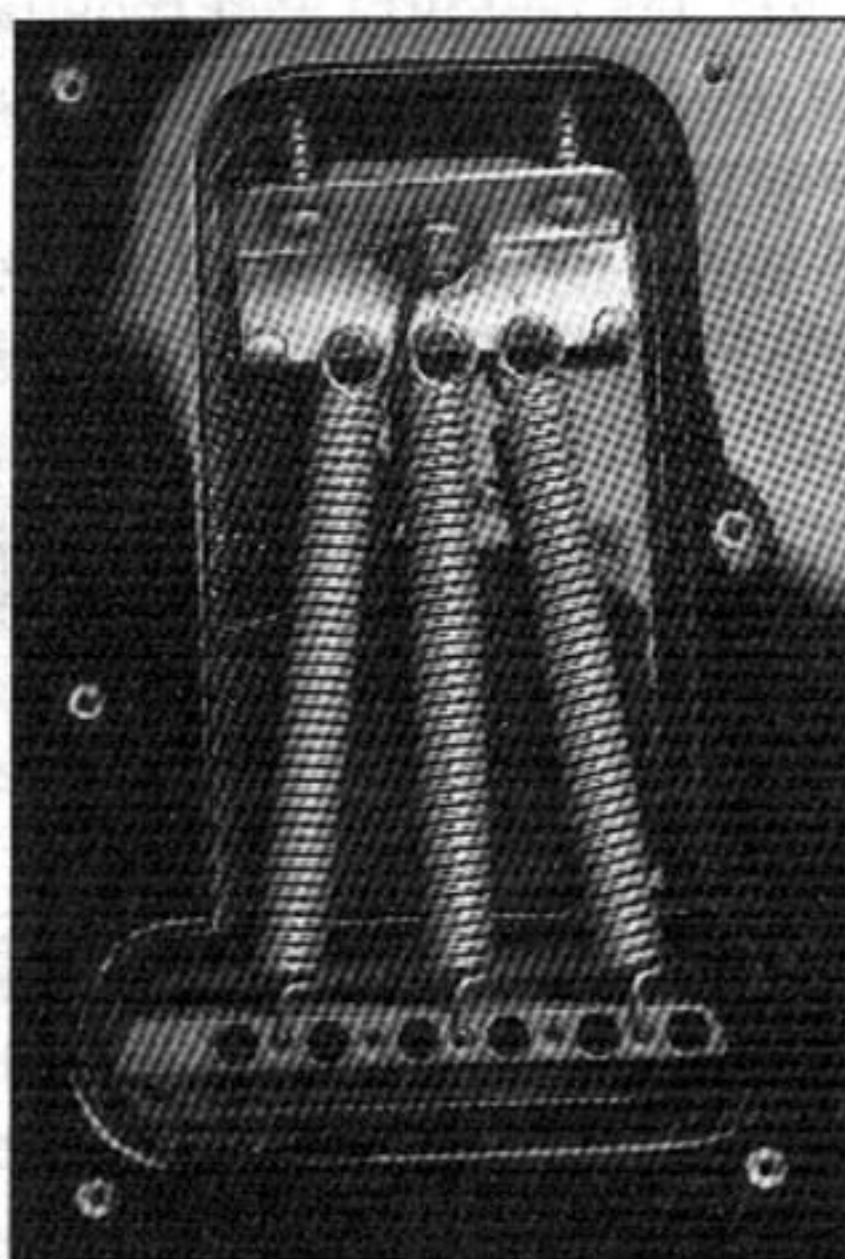


Рис. 16.7. Пружины соединяют подставку с кронштейном, который крепится к корпусу гитары



Для дополнительного изменения силы натяжения (и, соответственно, реакции вибрато-подставки) можно добавлять или удалять пружины. Большинство подставок позволяют использовать от двух до пяти пружин. Чем больше пружин, тем большей будет сила натяжения. Это означает, что вам придется тратить больше энергии, работая рычагом. Но в большем натяжении есть и преимущество: при слабом натяжении подставка нередко перемещается от легкого прикосновения руки или даже от выполнения бэндов, а это приводит к потере строя. Поэтому если вам приходится сталкиваться с подобными явлениями слишком часто, попробуйте добавить дополнительные пружины.

Исправление простейших проблем электропроводки

Несмотря на то, что рок-н-роллу уже около пятидесяти, провода электрогитары сегодня практически такие же, как и во времена *Rock Around the Clock*. Технических навыков Чака Берри (если они у него вообще были) вполне достаточно, чтобы починить ваш Stratocaster, даже не заглядывая в руководство по эксплуатации. Вооружившись паяльником, вы вполне можете справиться с мелким ремонтом электропроводки самостоятельно.

Выходной разъем

Выходной разъем относится к тем деталям гитары, которые ломаются чаще всего (в конце концов, именно через него проносятся все ваши немыслимые звуки). К счастью, он также относится к категории самых простых с точки зрения ремонта деталей. Выкрутите разъем и найдите точку с нарушенным контактом.

Потенциометры, звукосниматели и переключатели

Потенциометры, звукосниматели и переключатели также могут выходить из строя. К ним бывает труднее добраться, чем к выходному разъему, однако их обычно также легко ремонтировать. Если на вашей гитаре органы управления смонтированы с тыльной стороны (например, как на гитарах Les Paul и некоторых других моделях), вы сможете получить доступ ко всем электрическим соединениям, не снимая струн и защитной накладки. К сожалению, Stratocaster и другие подобные модели, у которых органы управления монтируются с лицевой стороны, потребуют от вас для ремонта электроники предварительно снять струны. Хотя схемы соединений у разных моделей выполняются по-разному (в зависимости от используемых электронных компонентов), вы всегда сможете разобраться в хитросплетении проводов вашей гитары, если обзаведетесь принципиальной схемой ее электроники (если у вас возникают какие-то сомнения, свяжитесь с изготовителем гитары или звукоснимателей).

Ремонт усилителей и эффектов

Серьезный ремонт усилителей лучше оставить на откуп квалифицированным специалистам, чтобы не повредить ни усилителю, ни самому себе. Однако вы вполне можете самостоятельно выполнять некоторые несложные процедуры по обслуживанию усилителя. Самое главное правило, которое вы должны при этом твердо помнить, — усилитель должен быть отключен от сети (вилка должна быть извлечена из розетки). Кроме того, прежде чем ковыряться во «внутренностях» усилителя, дайте ему постоять некоторое время, чтобы снять накопившийся в нем электрический заряд.

Замена предохранителей

Большинство усилителей оснащены плавкими предохранителями, доступ к которым осуществляется с задней панели. Обычно крышка блока предохранителей привинчена и крепится к задней панели усилителя винтами. Менять предохранители чаще всего приходится из-за внешних факторов, например, из-за неправильного включения в сеть на незнакомой площадке. Поскольку без предохранителей усилитель не работает, без их замены вам не обойтись. При этом всегда старайтесь устанавливать предохранители, рассчитанные на такую же силу тока, как и те, которые были установлены в усилителе изготовителем. Предохранители нужны для того, чтобы при первом же броске электричества в сети перегореть, отсоединив тем самым остальную часть электронных цепей усилителя от сети. Если вы замените сгоревший предохранитель предохранителем, рассчитанным на большую силу тока, то при броске тока в сети сгорит не предохранитель, а ваш усилитель. Если же вы используете предохранители с правильным номиналом, но они у вас слишком часто выходят из строя, — это серьезный повод для беспокойства. Отнесите ваш усилитель к специалисту по электронике как можно быстрее.

Очистка и замена ламп

Симптомами запылившихся и (или) выходящих из строя ламп являются: щелчки, свист, звон (так называемый *микрофонный фидбэк*, когда усилитель “заводится” без какой-либо видимой причины), снижение мощности выходного сигнала и нежелательные искажения.

В контурах предусилителя и усилителя мощности могут использоваться различные электронные лампы. Лампы усилителя мощности разогреваются сильнее и быстрее выходят из строя, чем лампы предусилителя. Поэтому будьте готовы к тому, что если вы регулярно пользуетесь усилителем, вам придется менять лампы усилителя мощности примерно раз в год. Всегда используйте те лампы, которые указаны в документации усилителя. Лампы с другой маркировкой могут подходить к гнезду, но при этом они не только не будут работать корректно в цепи усилителя, но и вообще могут вывести его из строя.

Громкоговорители

Что бы там ни говорили скептики, а качество усилителя, в конечном итоге, определяется качеством его динамиков. Поэтому подав на низковаттные динамики своего усилителя сигнал с другого, более мощного усилителя, вы можете в два счета вывести свой усилитель из строя, хотя вся электроника останется целиком работоспособной. Да что там сигнал — достаточно лишь не проявить необходимой осторожности в обращении с усилителем при переезде с одной площадки на другую и вместо нормального звучания в один отнюдь не прекрасный день вы услышите хрипы и треск. Это значит, что вы, по-видимому, надорвали или каким-то другим способом повредили диффузоры громкоговорителей. В самых тяжелых случаях вы не услышите вообще ничего, кроме гнетущего гробового молчания. Но наихудший вариант — когда “умолкает” один из динамиков, поскольку длительная эксплуатация усилителя с неработающим громкоговорителем может привести к выходу из строя его электронных цепей. К счастью, динамик очень легко заменить. Его нужно лишь отвинтить от *диафрагмы* (деревянной детали с отверстиями, к которой они крепятся внутри усилителя), снять его и установить на его место новый.



Если корпус вашего усилителя относится к классу закрытых корпусов (например, как у усилителя Marshall 4×12), вам придется сначала снять заднюю крышку корпуса, чтобы добраться к динамикам.

При замене динамиков придерживайтесь следующей несложной последовательности операций.

- ✓ **Проверьте соединения.** Иногда проблема не в динамике, а в проводниках, соединяющих его с усилителем. Прежде чем снимать динамик, удостоверьтесь в целостности всех проводников — возможно, достаточно лишь подпаять соединение, и работоспособность динамика восстановится.
- ✓ **Меняя динамик, устанавливайте новый с таким же электрическим сопротивлением (измеряется в Омах), как и у старого.** Специалист по усилителям без труда сможет обойти это правило, но если у вас нет соответствующей подготовки, лучше строго его соблюдайте. Динамик с такой же мощностью, но с другим сопротивлением, может не только ухудшить звучание, но и повредить электронику усилителя.

Руководство по устранению проблем

Многие проблемы, которые на первый взгляд кажутся непреодолимыми, на самом деле имеют простые и быстрые решения. Руководство по устранению проблем, приведенное в табл. 16.2, содержит перечень основных неприятностей, с которыми вы можете столкнуться на пути к карьере рок-музыканта. Автор не стал включать в таблицу очевидные советы, которые часто можно встретить в руководствах по эксплуатации микроволновых печей и видеомagneтофонов, типа: “Убедитесь в том, что ваша гитара подключена к усилителю” или “Убедитесь в том, что вилка усилителя вставлена в розетку”. Вы ведь все-таки рокер, а не домохозяйка.

Таблица 16.2. Руководство по устранению проблем

Симптом	Возможная причина	Решение проблемы
Струны дребезжат по порожкам	Ход струны слишком мал	Отрегулировать вертикальное положение струнодержателя Отрегулировать кривизну грифа с помощью анкерного стержня Отрегулировать ход струны у верхнего порожка
Большой ход струны на верхних ладах	Струнодержатель подставки выставлен слишком высоко	Опустить ниже струнодержатель
Большой ход струны на средних или у верхнего порожка	Гриф прогнулся	Отрегулировать прогиб грифа с помощью анкерного стержня
Гитара не держит строй	Старые струны	Заменить струны Попробовать настроить гитару с помощью хорошего камертона
Плавающая подставка находится слишком высоко над грифом	Слишком слабое натяжение пружин	Увеличить натяжение пружин рычага
Плавающая подставка лежит на корпусе гитары	Слишком сильное натяжение пружин	Ослабить натяжение пружин рычага
Нет звука	Неисправен выходной разъем гитары	Извлечь разъем из гитары, проверить контакты

Симптом	Возможная причина	Решение проблемы
Царапающий звук	Загрязнение потенциометров громкости или тона либо переключателей	Промыть контактные поверхности потенциометров и переключателей жидкостью для очистки контактов
Нет звука на выходе усилителя	Потерян контакт между гитарой и усилителем	Проверить гитарный кабель и заменить неисправный участок
	Перегорели предохранители	Заменить предохранитель
	Вышла из строя лампа	Заменить лампу
Усилитель свистит, звенит или искажает звук	Вышел из строя динамик	Заменить динамик
	Вышла из строя лампа	Заменить лампу
	Вышел из строя динамик	Заменить динамик
Щелкающие звуки, обрезанный сигнал	Дефектный линейный или соединительный кабель	Заменить дефектный участок
Пониженная мощность выходного сигнала, тихое звучание, нежелательное искажение сигнала	Разрядившиеся гальванические элементы или вышедший из строя блок питания какого-либо эффекта	Заменить гальванические элементы или блок питания

Хранение гитары

Вы можете очень осторожно обходиться с гитарой, пока она рядом с вами, но все ваши усилия будут напрасными, если вы вовремя не позаботитесь о надлежащем ее хранении. Как уже отмечалось в этой главе, древесина — слишком чувствительный материал по отношению к факторам внешней среды, причем некоторые из этих факторов могут стать для вашей гитары источником достаточно серьезных проблем. Ниже приведены некоторые простейшие правила хранения гитары, соблюдение которых убережет вас от лишней головной боли, а ваш кошелек — от расходов за ремонт гитары.

- ✓ **Всегда храните гитару в футляре.** Мягкие чехлы хороши лишь для кратковременного хранения — ничто так не защищает древесину, механику и струны гитары, как хороший, прочный футляр. Если гитара хранится в таком футляре, вы можете не волноваться о том, что у нее “поведет” гриф. Футляр надежно защитит инструмент от пыли, влаги и вашего любимого племянника, который может перепутать гитару с футбольным мячом. И никогда не забывайте о том, чтобы защелкивать замки футляра, иначе вы (или ваш племянник), схватив футляр за ручку, увидите, как она грохается об пол из-за распахнувшейся крышки.
- ✓ **Старайтесь избегать резких перепадов температуры.** Храните инструмент в умеренных температурных условиях (например, дома), стараясь при этом не оставлять его в слишком жарких или слишком холодных местах (багажник автомобиля, неотапливаемый гараж, чердак, багажная камера неотапливаемого вокзала, холодильник или камин).
- ✓ **Храните инструмент в условиях постоянной влажности.** Длительное воздействие повышенной влажности может привести к короблению деревянных деталей, а воздействие пониженной — к ее усыханию и растрескиванию. Оба фактора негативно воздействуют на интонацию, легкость игры и тон. Для борьбы с повышенной влаж-

ностью можно положить в футляр гитары мешочек с десикантом (они продаются во многих магазинах электроники). Для того чтобы противостоять пониженной влажности, можете использовать специальный увлажнитель или просто влажную губку. Кстати, когда вы перевозите гитару на самолете, вовсе не нужно ослаблять на ней струны — это широко распространенное заблуждение.

- ✓ **Регулярно осматривайте инструмент.** Даже если вы не играли на гитаре уже несколько лет, все равно старайтесь время от времени осматривать ее и проверять ее состояние. Кто знает, может лет через 15–20 вид вашего прекрасно сохранившегося инструмента снова вдохновит вас возобновить свою музыкальную карьеру?

Часть VI

Великолепные десятки



"Представляешь, это уже третий раз за вечер. Они начинают играть блюз, заканчивают полькой, а потом минут двадцать ругаются. Один только басист у них нормальный парень. Недавно переехал в наш город. Мой сосед, кстати. Я вас потом познакомлю — его зовут Лех Поплавски".

В этой части...

Я знаю, знаю — если это реальный рок-н-ролл, то почему часть “Великолепные десятки” не стала частью “Великолепных двадцаток”? Что поделать — иногда даже революционному року приходится быть консервативным. (Некоторые не в меру “горячие” рокеры в бурные 60-е утверждали, что когда им “стукнет сороковник”, они перестанут играть рок-н-ролл. Сейчас им уже за шестьдесят, и что вы думаете — играют, да еще как!) Тем не менее, в этой части вы найдете немало интересной и нетривиальной информации, которая, как надеется автор, будет полезной и вам, и вашим друзьям. Здесь собраны сведения о некоторых выдающихся рок-гитаристах (глава 17), самых интересных рок-альбомах (глава 18) и о классических моделях рок-гитар (глава 19). Итак, знаменитые “великолепные десятки” серии книг “...для чайников”.



10 выдающихся рок-гитаристов

В этой главе...

- Чак Берри
- Эрик Клэптон
- Джими Хендрикс
- Джефф Бек
- Джимми Пейдж
- Эдди ван Хален
- Стиви Рэй Вон
- Эрик Джонсон
- Стив Вай
- Курт Кобейн

Имена некоторых исполнителей, перечисленных в этой главе, знакомы вам с детства, тогда как имена других вы (и, наверное, большинство ваших друзей и знакомых), скорее всего, услышите впервые. Однако все они — и широко известные, и незаслуженно забытые, и постоянно появляющиеся на экранах MTV, и скромно избегающие лучей славы — внесли свой вклад в развитие рок-музыки.

Чак Берри

Чака Берри можно, пожалуй, назвать первым в истории рок-гитаристом. Характерной исполнительской манерой Берри является интенсивное использование дабл-стопов. По праву считающийся не только выдающимся исполнителем, но и автором текстов, Берри создал десятки композиций, которые вошли в сокровищницу мировой рок-музыки.

Эрик Клэптон

Между 1964 и 1970 годами Эрик Клэптон проделал творческий большой путь, играя в группах Yardbirds, Bluesbreakers, Cream, Blind Faith и, наконец, с легендарными Derek & Dominos, и все это в возрасте до 25 лет. Главная заслуга Клэптона состоит в том, что он перенес стиль чикагского блюза, свойственного таким музыкантам, как Бадди Гай и Отис Раш, в контекст рок-музыки, придав ему новое звучание. Эрик никогда не обладал высокой скоростью игры, поэтому он обращал особое внимание на выразительность игры, добиваясь точной артикуляции, в том числе за счет вибрато, но никогда не пытался быть самым “скорострельным”. Даже в наши дни он остается одним из самых влиятельных музыкантов в истории рок-музыки. Самые характерные его темы — это *Sunshine Of Your Love*, *Crossroads* и *Layla*.

Джими Хендрикс

Это, наверное, величайший гитарист в рок-музыке. Джимми синтезировал в своей музыке блюз, поп, рок, соул, прото-фанк, джаз и модную в 60-е годы психоделию, создав свой собственный, неповторимый стиль. Вооруженный гитарой Fender Stratocaster, усилителем Marshall, новыми в то время эффектами, в том числе фуз, вау-вау и Octavia (устройство, понижающее звук гитары на октаву), он сорвал всем крыши своим альбомом *Are You Experienced?* в 1967 году и потом не давал никому опомниться. Несмотря на то, что его карьера продолжалась всего 4 года, он успел полностью преобразить представления о рок-гитаре, введя новые выразительные средства, технику исполнения и манеру представления. Он остается легендой рок-музыки во всех смыслах этого слова. Самые характерные его темы — *Purple Haze* и *Voodoo Child (Slight Return)*.

Джефф Бек

Один из самых выдающихся гитаристов всех времен, Джефф Бек удивляет музыкальный мир, и нет пока никаких признаков увядания его таланта. В 60-х годах он начинал в группе Yardbirds, заменив там Эрика Клэптона, а позже создал собственную группу, Jeff Beck Group, заложившую основы хэви-метал. В 70-е годы он был пионером джаз-рока, записав такие альбомы, как *Blow By Blow* и *Wired*, а в последующие 20 лет занимался музыкальными экспериментами, совмещая такие стили, как тяжелый рок и электронную танцевальную музыку. Исполняемые им соло всегда непредсказуемы и всегда расширяют обычные представления о стиле и звуке. Пожалуй, можно сказать, что Джефф Бек — лучший из всех, кто сегодня играет на электрогитаре. Его характерные темы — *Cause We've Ended As Lovers* и *Blue Wind*.

Джимми Пейдж

В то время как Клэптон и Бек заслужили славу выдающихся соло-гитаристов, Джимми Пейдж заявил о себе как о выдающемся мастере работы в студии звукозаписи, используя современные технические средства как музыкальный инструмент, в результате чего его гитара звучала еще ярче. За те 12 лет, которые он провел с Led Zeppelin (1968–1980), он создал гитарные партии, вошедшие в историю рок-музыки, а позже заложил основы стиля, которые называли хэви-метал. Его эксперименты в студии включали многократное наложение гитарных партий, в результате чего получалась запись как бы целой группы гитар. Кроме того, он эффективно совмещал электрогитару с акустической, что придавало его партиям особое ощущение динамики. Джимми намного опередил свое время и как музыкант, и как продюсер. Его характерные темы — *Stairway to Heaven* и *Heartbreaker*.

Эдди ван Хален

В конце 70-х годов блюзовые риффы Клэптона и Пейджа для большинства слушателей стали чем-то обыденным и отчасти снизили интерес к рок-гитаре. В образовавшуюся пустоту немедленно ворвался юноша из Калифорнии и одной левой переписал все представления о рок-музыке вообще и о гитаре в частности. Кроме блюзовых интонаций, Эдди ван Хален расширил диапазон своей гитары экзотическими гаммами, необычайно быстрой игрой, эффектными хаммерами и тэппингом двумя руками. Неожиданно выяснилось, что каждый мальчишка в Соединенных Штатах хочет иметь гитару Stratocaster “как у Эдди” и выбивать

на ее грифе “как ван Хален”. Что ни говори, а Эдди ван Хален был рок-гитаристом, оказавшим самое сильное влияние в течение 80-х годов. Его фирменные темы — это *Eruption* и *Spanish Fly*, обе представляют собой соло на гитаре без аккомпанемента.

Стиви Рэй Вон

Блюзовая гитара почти умерла, когда Стиви Рэй Вон выпустил свой первый альбом *Texas Flood* в 1983 году. Несколько лет спустя блюзовая рок-музыка снова ожила, и оживили ее блюзовые соло Стиви. Испытавший сильное влияние Джими Хендрикса, Стиви играл блюзовую музыку даже в этот трудный период техно- и поп-музыки, и у него оказалось много последователей. У него был потрясающий звук благодаря сочетанию традиционной электрогитары с толстыми, высоко натянутыми струнами и отличных ламповых усилителей. Его фирменные темы — *Texas Flood* и *Crossfire*.

Эрик Джонсон

Это еще один техасец, но его стиль полностью отличается от стиля Стиви Рэй Вона. Дитя джаз-рокового движения 70-х годов, Эрик выработал свой собственный стиль сольной игры, отличавшийся скоростью исполнения, точностью и мелодичностью. В течение десятилетия Эрик Джонсон оставался самым лучшим, но совершенно неизвестным в Соединенных Штатах гитаристом. Дело в том, что он отвергал многочисленные предложения известных музыкантов для того, чтобы оставаться самостоятельным и играть в одиночку. Его фирменные мелодии — это *Cliffs of Dover* и *Righteous*.

Стив Вай

Что было начато Эдди ван Халеном, то было продолжено Стивом Ваем и выведено на новый уровень. Стив Вай начинал свою карьеру вторым гитаристом в группе Фрэнка Заппы, но обратил на себя внимание, только выпустив (при самостоятельном финансировании) свой первый альбом *Flex-able*. Такие композиции, как *The Attitude Song* и *Call It Sleep*, радикально противоречили всему, что было принято в стиле метал. В середине 80-х годов Вай достиг успеха в составе группы Дэвида Ли Рота, бывшего когда-то вокалистом у Эдди ван Халена, а затем в группе Whitesnake. Однако лучшим его творением оказался сольный альбом 1990 года *Passion & Warfare*.

Курт Кобейн

Во многих смыслах Курт Кобейн из группы Nirvana был “антигероем” рок-гитары. Его игра была реакцией на прилизанный и вылощенный стиль 80-х годов. В то время как многие гитаристы соперничали в скорости игры и в проникновенности исполнения, вызывающие тревогу риффы Кобейна заложили новый стандарт игры на рок-гитаре на целое десятилетие. Его фирменные темы — *Smells Like Teen Spirit* и *Lithium*.

10 уникальных рок-альбомов

В этой главе...

- The Beatles, *Rubber Soul* (1965)
- Джими Хендрикс, *Are You Experienced?* (1967)
- Led Zeppelin, *Led Zeppelin II* (1969)
- The Who, *Who's Next?* (1971)
- The Rolling Stones, *Exile On Main Street* (1972)
- Джефф Бек, *Blow by Blow* (1975)
- Эдди ван Хален, *Van Halen* (1978)
- Джо Сатриани, *Surfing with the Alien* (1987)
- Metallica, *Metallica* (1991)
- Korn, *Issues* (1999)

Представленные в этой главе рок-альбомы поистине уникальны. Некоторые из них стали поворотными вехами в рок-музыке, другие представляют собой нечто вроде “моментального снимка” определенного периода развития рока. Третьи же интересны тем, что они были записаны относительно недавно, но в них звучат композиции времен классического рока. Прослушивание таких композиций, исполняемых настоящими грандами рок-музыки и записанных на современном оборудовании, переносит слушателей словно на машине времени в ту эпоху, когда рок-н-ролл делал первые шаги. Но при этом качество звучания и аранжировок значительно лучше, чем в то время, когда этими же музыкантами были изданы оригинальные альбомы. (Конечно, ценителям подлинного “винилового” звука переизданные альбомы могут и не понравиться — многие коллекционеры не представляют себе звучания классического рок-н-ролла без потрескиваний и щелчков иголки, бегущей по дорожке долгоиграющей пластинки.) Наконец, среди этой десятки есть и такие альбомы, которые при первом издании значительно опередили свое время — даже сегодня они звучат если не авангардно, то уж, во всяком случае, современно.

The Beatles, Rubber Soul (1965)

Поворотная точка в творчестве Beatles и всей рок-музыки вообще. Альбом *Rubber Soul* был ответом Леннона и Маккартни на альбом Боба Дилана *Highway 61 Revisited*. В *Rubber Soul* уже чувствуется влияние фолк-музыки, звучат акустические инструменты, например, в *In My Life* и в *Michelle*. В песне *Norwegian Wood* звучит экзотический ситар, а Джордж Харрисон в песне *Think For Yourself* применил фузз-бас. Пройдет совсем немного времени, и знаменитая четверка будет записывать в студии свой альбом *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, но задатки этого шедевра слышны уже здесь, в *Rubber Soul*.

Джими Хендрикс, *Are You Experienced?* (1967)

Альбом *Are You Experienced?* вышел приблизительно в то же самое время, что и *Rubber Soul* у Beatles, и в этом дебютном альбоме Джими Хендрикс заложил основы психоделии и преобразил весь мир современной ему рок-гитары. По сравнению со звонкой гитарой, звучавшей повсюду еще несколько лет назад, гитара Джими в композициях *Purple Haze* и *Foxy Lady* звучит совершенно не так, это музыка из другого мира, хотя по-прежнему это блюз. Хендрикс взял чикагский блюз и перенес его в новый контекст, создав нечто неслыханное. После этого рок-н-ролл уже никогда не вернется к прошлому.

Led Zeppelin, *Led Zeppelin II* (1969)

Джими Хендрикс, Джефф Бек, группы Cream и Who многое изменили в мире рок-музыки, в конце 60-х годов сделав звук тяжелее, но только Led Zeppelin создали то, что позже назовут хэви-метал, и сделали это в своих первых двух альбомах. Вторым альбом, *Led Zeppelin II*, оказался просто атакой новых звуков гитары, баса и ударных. Своим знаменитым риффом из *Whole Lotta Love* и соло из *Heartbreaker* Джими Пейдж установил новый стандарт игры на рок-гитаре и оказал колоссальное влияние на всех своих последователей.

The Who, *Who's Next?* (1971)

Группа The Who всегда шла своим собственным путем, умело сочетая хард-роковые риффы с политической сатирой и революционными аранжировками. Их студийный альбом *Who's Next?* был записан гораздо лучше, чем предшествующий *Tommy*, и оказался очередным громким успехом группы. Композиции *Baba O'Riley* и *Won't Get Fooled Again* поражали свои новаторским для того времени использованием синтезаторов и острых аккордов Пита Тауншенда. Неудивительно, что вскорости The Who стали одной из самых громких групп 70-х годов.

The Rolling Stones, *Exile On Main Street* (1972)

Имея уже несколько золотых альбомов, Rolling Stones были на вершине успеха и славы, когда выпустили в 1972 году свой новый двойной альбом *Exile On Main Street*. Это был шедевр во всех смыслах, он поражал качеством записи, аранжировками и композициями Джаггера-Ричардса. На гитарах Кейт Ричардс с Миком Тейлором исполнили великолепный шестиструнный дуэт (хотя Кейт играл только на 5 струнах!), в котором сочетались жесткие ритмы Кейта и блюзовые соло Тейлора. Самые лучшие гитарные места можно услышать в композициях *Tumblin' Dice*, *Rocks Off* и слайдовую гитару в *Happy*. Даже и сегодня это один из лучших роковых альбомов всех времен.

Джефф Бек, *Blow by Blow* (1975)

После 10 лет успешной карьеры Джефф Бек повернул в сторону инструментального рока, выпустив альбом *Blow by Blow*, который был признан самым выдающимся его успехом. Смело бросившись в мир фьюжн и джаз-рока, Джефф сделал революцию в мире рок-гитары. Вместо того чтобы сопровождать вокалиста и подыгрывать ему, Джефф вывел гитару на первый план, создавая головокружительные мелодии и глубокие блюзовые соло. Его игра в композиции Стиви Уандера *Cause We've Ended As Lovers* заложила новые стандарты в исполнении баллад на гитаре, а *Highway Jam* совершенно преобразовала концепцию буги. Нужно добавить, что оркестровку альбома выполнил продюсер Beatles Джордж Мартин, который соединил гитару Джеффа со струнным оркестром в композиции "Diamond Dust", что произвело совершенно неожиданный эффект. Сломав все барьеры, альбом *Blow by Blow* занял 4-е место в списке лучших альбомов.

Эдди ван Хален, *Van Halen* (1978)

Самый заметный альбом в стиле хэви-метал конца 70-х годов, продемонстрировавший блюз-роковые риффы Теда Наджента и создавший новый лексикон тяжелого рока. Такие композиции, как *Jamie's Crying* и *Ain't Talkin' 'Bout Love* были настоящим звуковым обвалом, сводя публику на концертах с ума. Это альбом немедленно стал платиновым и положил начало длинной серии мультиплатиновых альбомов Эдди ван Халена. Удивительно, но после этого никто, даже сам Эдди не смог повторить тот удивительный звук, который он создал в этом своем первом альбоме.

Джо Сатриани, *Surfing with the Alien* (1987)

Джо Сатриани был ярким явлением 80-х годов. Умело соединив технику тэппинга ван Халена, плавные легато Алана Холдсворта и металлическую атаку Майкла Шенкера, он создал нечто новое и необычное. И это нигде не проявилось так ярко, как в заглавной композиции альбома *Surfing with the Alien*. Это была квинтэссенция гитарной музыки 80-х годов.

Metallica, *Metallica* (1991)

В 80-е годы группа Metallica создала новый стиль и новый звук, который называли трэш-хэви-метал. Но пришли 90-е годы, и нужно было придумать что-то свежее. Осознав это, музыканты квартета модернизировали резкие ритмы своих ранних альбомов, а вокалист группы Джеймс Хетфилд начал петь мелодии, вместо того чтобы кричать и каркать в микрофон. В результате Metallica стала самой любимой металлической группой в Соединенных Штатах, и эту позицию она не сдавала в течение многих лет.

Korn, Issues (1999)

Соединив хэви-метал и хип-хоп, группа Korn стала одной из самых радикальных групп на переломе столетия, играя нечто по своим собственным и только им понятным правилам. Играя на 7-струнных гитарах, они создали полный обвал звука и невероятных ритмов, которые часто подменяют собой традиционное соло. Это и есть настоящий, выкристаллизованный стиль Korn. Это точно не тот хэви-метал, который слушали ваши родители.

10 легендарных рок-гитар

В этой главе...

- Fender Telecaster
- Gibson Les Paul
- Fender Stratocaster
- Gibson ES
- Gibson Flying V
- Mosrite Ventures Model
- Rickenbacker 360/12
- Ibanez Iceman
- “Super Strat”
- Paul Reed Smith

Среди представленных на рынке сотен, если не тысяч, различных моделей и типов электрогитар вы можете выбрать любой инструмент с учетом его формы, конфигурации и цвета. Однако несмотря на такое разнообразие, все современные гитары являются в той или иной степени вариациями десяти классических моделей, представленных в этой главе. Каждая из этих моделей в свое время прозвучала в той или иной классической композиции или была любимым инструментом одного из выдающихся рок-музыкантов.

Fender Telecaster

Оригинальная модель Лео Фендера, получившая название Telecaster, которая впоследствии стала первой поставленной “на поток” цельнокорпусной гитарой, изначально предназначалась для кантри и джаза. Однако ее звучание настолько пришло по вкусу исполнителям рок-музыки, что сегодня модель Fender Telecaster прочно ассоциируется с роком. Ясневый или ольховый корпус, простая электроника и привинченный кленовый гриф — основные составляющие ее яркого, звонкого звучания. Неудивительно, что модель Fender Telecaster стала настоящим рок-тренажером, настолько стойко она переносит “удары” постоянной череды выступлений “вживую”, сохраняя при этом отличное звучание. Действительно, иногда возникает ощущение, что чем жестче исполнитель обращается с Fender Telecaster, тем лучше эта гитара звучит.

Gibson Les Paul

Эта модель, названная в честь пионера и изобретателя поп-музыки, — одна из лучших цельнокорпусных моделей рок-гитар. Впервые она выпускалась в течение восьми лет в 50-х годах, но затем на какое-то время исполнители отвернулись от нее. Десять лет спустя Эрик

Клэптон оживил интерес к Gibson Les Paul, и начиная с этого времени гитара заняла свое место в истории рок-музыки. Благодаря своему насыщенному, басовому звучанию, модель Gibson Les Paul считалась лучшим инструментом для исполнителей хард-рока и хэви-метал в 70-х. Кстати, как теперь выясняется, приобретение гитары Les Paul было еще и неплохой инвестицией: за оригинальную гитару Les Paul выпуска 50-х годов коллекционеры готовы выложить тысячи долларов, а знаменитый вариант Standards 1959 года выпуска может потянуть и за сотню тысяч долларов!

Fender Stratocaster

Чемпион продаж среди всех электрогитар в истории рок-музыки, модель Fender Stratocaster была создана в середине 50-х. Учитывая ее “космические” формы, наличие рычага и плавные обводы компактного корпуса, не удивительно, что большинство исполнителей, предпочитающих играть стоя, отдали ей предпочтение. Эта цельнокорпусная гитара на протяжении уже почти 50 лет была и остается стандартом де-факто, с которым сравниваются все электрогитары.

Gibson ES

Пытаясь одновременно завоевать мир джаз- и поп-музыки, компания Gibson выпустила в 50-х годах целый ряд полукорпусных моделей под общей маркой ES. Тонкий корпус этих электрогитар также имел f-образные вырезы на пустотелых боковых сегментах корпуса, как и у полнокорпусных джазовых арктопов. Однако в отличие от последних, центральная часть корпуса, к которой крепились звукосниматели и подставка, была выполнена цельнодеревянной (из клена) и переходила в гриф. Некоторые гитары серии ES (например, ES-335, ES-345 и ES-355) впоследствии доказали свои превосходные музыкальные характеристики в руках таких мастеров, как Чак Берри, великий блюзмен Би Би Кинг, Элвин Ли из группы Ten Years After и гигант лос-анджелесских студий, “Мистер-335”, Лэрри Карлтон. Для гитаристов, жаждавших разнообразия, серия Gibson ES стала тем долгожданным подарком, который принес элегантность в мир электрогитары.

Gibson Flying V

Стоит лишь взглянуть на внешний вид модели Gibson Flying V и у вас не останется ни малейшего сомнения в том, для какой музыки она предназначена. Стремительная, похожая на крыло самолета, форма корпуса и заостренная, словно стрела, головка грифа делают силуэт модели Gibson Flying V подобным силуэту реактивного истребителя. По иронии судьбы в 1958 году, когда эта модель впервые была выпущена, рок-общественность того времени приняла гитару “в штыки”. Однако, как показала история, все дело заключалось лишь в том, что эта модель оказалась слишком революционной и опередила свое время. В 60-х интерес к Gibson Flying V снова стал возрождаться, а на протяжении следующего десятилетия она прочно заняла свое место в хэви-метал и глэм-роке. Несмотря на то что этой классической электрогитаре свыше 40 лет, ее дизайн остается радикальным даже для наших дней.

Mosrite Ventures Model

В начале 60-х в моду вошел инструментальный рок. Лучшей группой этого направления стала Ventures. Композиции группы с их простыми мелодиями, например *Walk, Don't Run*, мгновенно стали классикой гаражного рока. Неудивительно, что группе Ventures удалось договориться с компанией Mosrite о том, что модельный ряд гитар будет назван в их честь. Эти гитары нельзя назвать самыми популярными, но благодаря привлекательному виду они стали классическими. Сегодня многие коллекционеры ведут настоящую охоту за оригинальными гитарами Mosrite Ventures.

Rickenbacker 360/12

В поп-музыке, ворвавшейся в музыкальный мир 60-х, считалось приемлемым звучание только одного типа: вибрирующий тон гитар Rickenbacker 360/12. Эта 12-струнная электрогитара добавила звонкие ноты фолка в записи Beatles и Byrds, не говоря уже о полчищах их подражателей. Существенный вклад в ее яркое звучание обеспечивала полукорпусная конструкция, которая делала звук теплым и менее “электрическим”. Впоследствии звучание гитар Rickenbacker было взято на вооружение новыми поколениями поп-музыкантов, которые выросли под звон “Рика”.

Ibanez Iceman

Дабы не уступать в радикализме компаниям Gibson с ее моделями Flying V и Explorer, компания Ibanez в середине 70-х выпустила собственную гитару необычной формы, назвав ее Iceman. Эта гитара, сконструированная специально для живых концертов, имела цельный корпус и гриф из красного дерева с накладкой на лицевую сторону грифа из эбонитового дерева. Подобно тому, как некоторые компании, выпускающие бритвы, пытаются поднять технологический уровень своих изделий до высоты чистого абсурда, так и некоторые модели Iceman оснащались трехкатушечными звукоснимателями.

“Super Strat”

В 80-х годах возник ажиотажный спрос на гитары, изготовленные в стиле традиционной модели Stratocaster, но не с классическими синглами последней, а с двумя синглами и одним хамбакером. Производители гитар, естественно, не могли оставить без внимания образовавшуюся нишу рынка и скоро одна за другой стали появляться модели, которые можно отнести к ряду “Super Strat”. Первой была компания Charver, за ней последовали Jackson, ESP, Ibanez, Yamaha и Kramer. Часто такие инструменты украшались эксклюзивной графикой, чтобы подчеркнуть их уникальность. При этом традиционные модели электрогитар от компаний Fender и Gibson “били рекорды” по самым низким уровням продаж за всю свою историю. Однако когда к концу десятилетия “волосатики” утратили популярность, гитары ряда “Super Strat” также как-то сами по себе исчезли, уступив место заслуженным ветеранам.

Paul Reed Smith

Настоящим открытием последних лет в производстве гитар можно назвать восхождение звезды Paul Reed Smith (PRS). Смит, который поначалу был мастером-одиночкой и изготавливал все гитары собственноручно в своей мастерской в Мэриленде, как-то сделал свой вариант прославленной модели Les Paul. Он снабдил эту цельнокорпусную гитару, изготовленную из красного дерева (корпус и гриф), двумя хамбакерами и декоративной крышкой ручной работы. Модель настолько пришлась по вкусу тонким ценителям гитар, что гитары с торговой маркой PRS постепенно вошли в моду. В 90-х годах компания Paul Reed Smith стала одной из наиболее успешных компаний по производству музыкальных инструментов в США, наконец-то потеснив на первых позициях в производстве традиционных электрогитар многолетних лидеров Gibson и Fender.

Приложение

Использование компакт-диска

К книге *Рок-гитара для “чайников”* прилагается компакт-диск, на котором в соответствующей папке находятся музыкальные файлы всех примеров, рассмотренных в книге (всего свыше 140 примеров). Таким образом, книга *Рок-гитара для “чайников”* — это нечто вроде мультимедийного учебника. Действительно, в ней имеется описание той или иной техники исполнения, визуальное представление музыки (причем в двух формах — в виде гитарной табулатуры и в стандартной нотной записи), а также аудиозапись этой же музыки с использованием соответствующих эффектов (дисторшн для хэви-метал, овердрайв для блюз-рока и т.д.) и аккомпанемента.



Один из интересных способов изучения книги *Рок-гитара для “чайников”* заключается в беглом просмотре музыкальных примеров с одновременным прослушиванием соответствующих музыкальных файлов на компакт-диске. Услышав композицию, которая звучит в вашем любимом стиле, вы можете прочесть соответствующий текст с описанием этого стиля. Другой метод заключается в переходе к интересующей вас главе (например, к главе 11, посвященной описанию методов исполнения классического рока) с пропуском предыдущих музыкальных файлов. Если же задача покажется вам непосильной, вернитесь к главе 4 и потренируйтесь брать аккорды баррэ, прежде чем осваивать новый стиль.

Связь текста с файлами на компакт-диске

Если вы хотите услышать, как звучит тот или иной музыкальный пример, приведенный в тексте книги, обратите внимание на черный прямоугольник, находящийся над нотами в левом верхнем углу примера. В этом прямоугольнике указывается номер записи и время начала звучания примера в соответствующем музыкальном файле, выраженное в минутах и секундах.

Отсчет ритма

В начале всех музыкальных примеров звучит метроном, отсчитывающий ритм. По отсчету ритма вы можете судить о том, в каком темпе должен звучать пример. (Приблизительно то же самое делают барабанщики групп, выстукивая ритм палочками перед началом композиции, чтобы все музыканты вступили одновременно.) Перед примерами размером $4/4$ в затакте (музыкальный термин, обозначающий предварительный такт перед началом собственно музыки) звучит четыре удара метронома, а перед примерами размером $3/4$ — три удара.

Разделение по каналам

Обратите внимание на то, что некоторые примеры записаны с *разделением по каналам*. В таких случаях левый канал воспроизводит аккомпанемент, а правый — мелодию. При нейтральном положении регулятора баланса звучат оба канала. Если регулятор баланса сместить

влево или вправо от нейтрального положения, можно отключить звучание мелодии или аккомпанеента соответственно. Такой подход позволит вам прослушать всю композицию в целом и при необходимости отработать технику исполнения либо аккомпанеента, либо мелодии.

Зачем это нужно? Ну, например, отработав партию лидер-гитары, вы можете сыграть ее “с группой”, отключив правый канал. В этом случае в левом канале вы будете слышать только аккомпанемент и ударные. Поскольку отсчет ритма звучит в *обоих* каналах, после небольшой тренировки вы сможете без труда вступить со своей партией в нужный момент. Если хотите, можете поступить наоборот, отключив левый канал, чтобы, слушая партию лидер-гитары, исполнять аккомпанемент аккордами. Как известно, лучшие гитаристы мира без труда играют как сольные партии, так и партии ритм-гитары.

Описание музыкальных файлов на компакт-диске

Ниже приведен полный перечень музыкальных файлов, содержащихся на компакт-диске в папке книги *Рок-гитара для “чайников”*, с указанием номеров соответствующих рисунков. Этот перечень вы можете использовать для быстрого поиска интересующих вас примеров на компакт-диске. Первая часть номера рисунка соответствует номеру главы, в которой он находится, поэтому вам остается, определив главу, в которой описан интересующий вас пример, найти в ней нужную страницу. Для того чтобы упростить задачу поиска в максимальной степени, на рисунке указан не только номер музыкального файла, но и время начала записи в этом файле.

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
01		—	Эталон для настройки гитары
02	00:00	4.5	Последовательность универсальных аккордов с то- никой на ⑥ и ⑤ струнах
03	00:00	4.13	Последовательность баррэ в аппликатуре ля мажора
04	00:00	4.15	Последовательность баррэ в разных аппликатурах
05	00:00	5.1	Звучание аккорда ми мажор (E) в одном такте чет- вертными нотами
06	00:00	5.2	Последовательность четвертными, которую нужно ис- полнять нисходящим ударом
07	00:00	5.3	Последовательность размером 4/4 восьмыми, извле- каемыми чередующимися нисходящими и восходя- щими ударами
08	00:00	5.4	Последовательность восьмыми и четвертными
09	00:00	5.5	Последовательность шестнадцатыми
10	00:00	5.6	Последовательность в шаффл-ритме
11	00:00	5.7	Чередование баса и аккорда в типичном груве кантри- рока
12	00:00	5.8	Раздельное извлечение басовых нот и остальных нот аккорда

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
13	00:00	5.9	Последовательность аккордов с модифицированной линией баса
14	00:00	5.11	Типичная рок-последовательность восьмыми с синкопизацией
15	00:00	5.12	Типичная рок-последовательность восьмыми и шестнадцатыми с синкопизацией
16	00:00	5.13	Последовательность восьмыми с синкопизацией с помощью мьюта левой рукой
17	00:00	5.14	Ритмическая фигура с мьютом ладонью и акцентами
18	00:00	5.15	Последовательность восьмыми с переходом 5–6
19	00:00	5.16	Арпеджио, исполняемое пальцами правой руки
20	00:00	5.17	Простой бит на 4/4 в стиле Eagles
21	00:00	5.18	Типичный грув в стиле кантри с басовыми переходами, исполняемый половинным битом
22	00:00	5.19	Типичный фанковый грув, исполняемый в среднем темпе счетверенным битом
23	00:00	5.20	Галоп хэви-метал, исполняемый восьмыми и шестнадцатыми
24	00:00	5.21	Типичный ритмический рисунок аккомпанемента в стиле реггей с выделением слабых долей
25	00:00	5.22	Композиция в триольном ритме с нисходящей линией баса
26	00:00	6.1	Мелодии четвертными на каждой из шести струн гитары в открытой позиции
	01:12	6.2	Мелодия четвертными на разных струнах
27	00:00	6.3	Однооктавная гамма до мажор (C) в восходящей и нисходящей последовательности
	00:14	6.4	Двухоктавная гамма соль мажор (G) в восходящей и нисходящей последовательности
	00:35	6.5	Однооктавная гамма ля минор (Am)
	00:49	6.6	Арпеджио аккорда Am7
28	00:00	6.7	Классическая рок-мелодия, исполняемая на басовых струнах гитары
	00:11	6.8	Мелодия, исполняемая восьмыми нотами на басовых струнах
	00:26	6.9	Мелодия, исполняемая на тонких струнах в открытой позиции
29	00:00	6.10	Двухоктавная гамма соль мажор (G), исполняемая во II позиции

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
30	00:00	6.11	Классический рифф буги-вуги ("гуляющий бас") в тональности <i>соль мажор</i> (G)
31	00:00	6.12	Пентатоническая гамма в V позиции
32	00:00	6.13	Нисходящая пентатоническая гамма <i>до мажор</i> , исполняемая восьмыми нотами
	00:11	6.14	Соло в тональности <i>до мажор</i> (C), исполняемое в умеренном темпе в ритме простого бита
	00:35	6.15	Соло в тональности <i>ля минор</i> (Am), исполняемое в ритме бэк-бита
	00:52	6.16	Блюзовое соло в тональности <i>ля мажор</i> (A), исполняемое в шаффл-ритме
33	00:00	6.17	Медленный блюз в тональности <i>ля мажор</i> (A), исполняемый в шаффл-ритме
34	00:00	7.1	Мощный рифф в нижнем регистре, в котором используются только половинные и целые ноты
	00:11	7.2	Рифф, состоящий из нескольких четвертных и одной пары восьмых нот
	00:19	7.3	Рифф, состоящий из нескольких восьмых нот и одной четвертной ноты, звучащей на 2-й доле такта
	00:27	7.4	Рифф буги, исполняемый в шаффл-ритме четвертными нотами с использованием нескольких триольных восьмых
	00:37	7.5	Рифф, исполняемый одними восьмыми нотами в тональности <i>ми минор</i> (Em) с использованием двух нот хроматической гаммы
	00:45	7.6	Двухтактный рифф, исполняемый восьмыми нотами
	00:57	7.7	Рифф, в котором последовательно используются четвертные, восьмые и шестнадцатые ноты
	01:12	7.8	Рифф в ритме галопа стилей хард-рок/хэви-метал, исполняемый восьмыми и шестнадцатыми нотами
	01:23	7.9	Быстрый рифф в стиле хард-рок, исполняемый шестнадцатыми нотами
	01:33	7.10	Исполняемый восьмыми рифф, в котором нота, приходящаяся на первую долю такта, берется за счет предъема последней ноты первого такта
	01:46	7.11	Исполняемый восьмыми рифф с использованием предъемов на первых и третьих долях такта
	01:58	7.12	Сильно синкопированный рифф, исполняемый восьмыми
35	00:00	7.13	Фигура, в которой создается эффект движения мелодии за счет использования дабл-стопов, звучащих подобно аккордам

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
17-75	00:10	7.14	Фигура с использованием дабл-стопов, берущихся на несмежных струнах
36	00:00	7.15	Последовательность в стиле хард-рок, в которой используются и аккорды, и однонотные риффы
37	00:00	8.1	Аккорды в характерных для открытой позиции аппликатурах, берущиеся в разных местах грифа
	00:13	8.2	Движение дабл-стопами с педалью ⑤ струны
38	00:00	8.8, а	Мелодическая фигура с изменением позиции на ⑤ струне
	00:08	8.8, б	Мелодическая фигура с изменением позиции на ② струне
	00:16	8.9	Восходящая мелодическая фигура, исполняемая двумя разными способами: поперек грифа (без изменения позиции) и вдоль грифа (в трех разных позициях)
39	00:00	8.11	Пентатоническая мелодия, исполняемая в пяти разных позициях
40	00:00	8.12	Короткий блюзовый мотив, начинающийся в V и заканчивающийся в VII позиции
	00:09	8.13	Мотив, спускающийся с V во II позицию
	00:18	8.17	Восходящий мотив, при исполнении которого позиция меняется трижды
41	00:00	8.15	Рифф в VII позиции, соответствующий пентатонической гамме <i>соль мажор</i>
	00:08	8.16	Мотив в VII позиции, соответствующий пентатонической гамме <i>фа мажор</i> , с добавлением уменьшенной 3-й ступени
	00:18	8.17	Басовый рифф в I позиции, соответствующий пентатонической гамме <i>фа минор</i>
42	00:00	9.1	Хаммер от прижатой ноты
	00:07	9.2	Использование различных видов хаммера в типичном груве блюз-рока
	00:16	9.3	Два вида пуллов на прижатых струнах
	00:23	9.4	Несколько различных типов пуллов
	00:34	9.5	Связка двух нот с помощью слайда
	00:41	9.6	Использование различных видов слайдов в музыкальном пассаже
43	00:00	9.7	Два метода исполнения бэндов на ③ на VII ладу
	00:07	9.8	Непосредственный бэнд и бэнд в ритме
	00:16	9.9	Бэнд с возвратом, исполняемый синхронно с аккордами аккомпанемента

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
	00:23	9.10	Три примера использования пребэндов на фоне аккомпанемента
44	00:00	9.11	Вибрато, исполняемое с помощью пальцев левой руки
	00:07	9.12	Натуральные флажолеты, берущиеся над VII и XII ладами
	00:16	9.13	Искусственный флажолет, замыкающий музыкальную фразу
	00:25	9.14	Два различных движения рычагом: глубокий “качок” с последующим отпусканием и легкий нажим
	00:36	9.15	<i>Экспрессия</i>
45	00:00	10.1	Бит Бо Дидли
46	00:00	10.2	Блюзовый рифф дабл-стопами с включением аккордовой фигуры
47	00:00	10.3	Последовательность I-vi-ii-V в тональности <i>ре мажор</i> (D), исполняемая в размере 12/8
48	00:00	10.4	Последовательность I-vi-IV-V в ритме бэк-бит
49	00:00	10.5	Использование аккордов и отдельных нот последовательности I-vi-ii-V в шаффл-ритме
50	00:00	10.6	Классическая ритмическая фигура в стиле рокабилли
51	00:00	10.7	Ритмическая фигура с чередующимися 5-й и 6-й ступенями в форме 12-тактового блюза
52	00:00	10.8	12-тактовое соло, исполняемое дабл-стопами в стиле Чака Берри
53	00:00	10.9	Последовательность аккордов и сольная партия, исполняемые в стиле серф
54	00:00	10.10	Последовательность, в которой используются только аккорды в открытой позиции
55	00:00	10.11	Мелодический рифф раннего рока
56	00:00	10.12	Комбинированный рифф, построенный на басовых и высоких нотах
57	00:00	11.1	Усложненная риффовая фигура в тональности <i>ля мажор</i> (A)
58	00:00	11.2	Аккордовая риффовая фигура в тональности <i>ля мажор</i> (A)
59	00:00	11.3	Динамичная партия рок-гитары, построенная на одних лишь аккордах
60	00:00	11.4	Рифф на басовых струнах
61	00:00	11.5	Аккордовый рифф, в котором используются движения пальцев левой руки

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
62	00:00	11.6	Сольная партия в стиле блюз-рок Эрика Клэптона
63	00:00	11.7	Сольный фрагмент, в котором используются блюзовые мотивы и работа рычагом в стиле Хендрикса
64	00:00	11.8	Тяжелый басовый рифф, переходящий в сольный блюзовый рифф
65	00:00	11.9	Минорный мотив в стиле латина-рок
66	00:00	11.10	Пассаж в стиле сасерн-рок, исполняемый в пентатонической гамме <i>ми минор</i>
67	00:00	11.11	Рифф в стиле южного рока
68	00:00	11.12	Основанный на блюзовой гамме рифф буги, в котором используются флажолеты
69	00:00	11.13	Ритмическая фигура и сольный пассаж в стиле Стиви Рей Вона
70	00:00	11.14	Фанковый одноотный рифф с сольной вставкой
71	00:00	11.15	Кантри-роковое соло в стиле Eagles
72	00:00	11.16	Ритмическая фигура, исполняемая арпеджио в стиле гитариста группы U2 Дэвида Эванса (Эдж)
73	00:00	12.1	Тяжелые универсальные аккорды с характерным для хэви-метал звучанием
74	00:00	12.2	Соединение в единое целое рока и музыки эпохи барокко
75	00:00	12.3	Классический рифф хэви-метал середины 70-х
76	00:00	12.4	Последовательность аккордов в стиле группы Boston
77	00:00	12.5	Мотив, выполняемый с помощью тэппинга двумя руками в стиле ван Халена
78	00:00	12.6	Простой мотив в стиле блюз-рок
79	00:00	12.7	Рифф, основанный на миксолидийском ладе
80	00:00	12.8	Доведенный до совершенства рифф хэви-метал 80-х
81	00:00	12.9	Использование гаммы с уменьшенными ступенями на фоне звучания доминантсептаккорда
82	00:00	12.10	Быстрый хэви-метал, в котором смешались тяжелый рок с энергией панка
83	00:00	12.11	Извлечение "дикого" флажолета с использованием рычажной механики Floyd Rose
84	00:00	12.12	Металлический мотив в стиле индастриал
85	00:00	12.13	Рифф хэви-метал с влиянием хип-хопа
86	00:00	13.1	Мотив с джазовым звучанием, в котором используются двухструнные дабл-стопы

Файл	Время начала записи	Номер рисунка	Название композиции или описание примера
87	00:00	13.2	Уникальная мелодия, акцентированная с помощью рычага
88	00:00	13.3	Необычный мотив, звучание которого образуется за счет использования слайдов
89	00:00	13.4	Блюзовый мотив, исполняемый в формате прогрессивного рока
90	00:00	13.5	Интересное арпеджио простой последовательности аккордов
91	00:00	13.6	Воздушное звучание аккордов, в которых используются открытые струны, завершается мощным звучанием аккорда, образуемого за счет энергичного удара по струнам
92	00:00	13.7	Рифф тяжелого рока, заканчивающийся необычной нотой, звучание которой "выпадает" из диатонического лада
93	00:00	13.8	В этом мотиве использованы интересные комбинации уменьшенных ступеней, хроматических гамм и блюзовых бэндов
94	00:00	13.9	Простой мотив, в котором искусно переплетаются джаз и фанк
95	00:00	13.10	Последовательность, в которой однонотная мелодия звучит на фоне дабл-стопов
96	00:00	13.11	Сольная партия с красивыми тоновыми и полутоновыми бэндами
97	00:00	13.12	Мотив в стиле фламенко, требующий особого внимания к технике звукоизвлечения
98	00:00	13.13	Сольная партия, в которой используются и минорная, и мажорная гаммы

Предметный указатель

A

AC/DC, 240
Aerosmith, 212; 228
Alice in Chains, 246
Allman Brothers, 223
Animals, 205

B

Beach Boys, 194; 204
Beatles, 193; 205; 337
Black Sabbath, 233
Byrds, 212

C

Cream, 194; 233

D

Deep Purple, 233

E

Eagles, 34; 52; 212; 229

F

Fender, 235; 341
Flying V, 342

G

Genesis, 251
Gibson, 341
Gibson ES, 342

I

Ibanez Iceman, 343
Iron Maiden, 233

K

Kinks, 205
KISS, 236
Korn, 246; 340

L

Led Zeppelin, 33; 194; 212; 233; 338
Les Paul, 341
Lynyrd Skynyrd, 225

M

Metallica, 339
Mosrite Ventures Model, 343

P

Pantera, 245
Pink Floyd, 253

R

Rickenbacker 360/12, 343
Rolling Stones, 52; 205; 212; 215; 338

S

Steely Dan, 258
Stratocaster, 235; 342

T

Telecaster, 341

U

U2, 212

W

Who, 205; 338

Y

Yardbirds, 205
Yes, 249

Z

ZZ Top, 225

A

Аккорд, 166
Аккордовые риффы, 216

Аксессуары, 44
Акустический арт-рок, 255
Анкерный стержень, 37; 324
Аппликатурная сетка, 55
Арпеджио, 126
Атака, 128

Б

Бадди Холли, 193; 195
Баритон-гитары, 281
Баррэ, 93
Безопасность, 76
Бо Дидли, 193
Британское нашествие, 205
Бэнд, 184

В

Вау-вау, 41
Вибрато, 186
Вибрация струн, 42
Восходящее легато, 179
Восходящий удар, 105
Встроенные эффекты, 70; 289
Выбор струн, 313
Вырезы, 273
Высота звука, 42
Выход динамиков, 72
Выходной разъем, 326

Г

Гамма, 132; 166
Гейты, 295
Гибридные усилители, 282
Глушение струн, 115
Головка грифа, 38
Гриф, 38; 274
Громкоговорители, 327

Д

Дабл-стопы, 147
Двенадцатиструнные гитары, 281
Джефф Бек, 249; 265; 334; 339
Джимми Пейдж, 212; 220; 334
Джими Хендрикс, 201; 212; 219; 249;
334; 338
Джо Сатриани, 339
Джон Маклафлин, 264
Джордж Бенсон, 259

Дисторшн, 41; 64; 290
Дэвид Гилмор, 253

З

Задержка, 32; 303
Замена предохранителей, 327
Замена струн, 312
Запись музыки, 55; 105
Звукоизвлечение, 103; 105
Звукосниматели, 35; 38; 44; 278; 326
Звучание электрогитары, 30

И

Игра в позициях, 136; 165
Игра пальцами, 53
Извлечение звука, 59
Изменение позиции, 169
Импровизация, 126
Инструменты, 310
Интонация, 322
Искажение, 32

К

Кабели, 46
Камертоны, 46
Карлос Сантана, 212; 221
Кейт Ричардс, 215
Колки, 38
Компрессор, 293
Корпус, 38
Курт Кобейн, 335

Л

Лады, 275
Ламповые усилители, 281
Лига, 113

М

Мажорная гамма, 132
Медиаторы, 45
Мелодия, 126
Мензура, 275
Минорная гамма, 133
Модули эффектов, 289

Н

Настройка звука, 78
Настройка регуляторов, 78

Натяжение пружин, 325
Нисходящее легато, 181
Нисходящий удар, 104

О

Овердрайв, 290
Оззи Осборн, 242
Органы управления, 69
Открытая позиция, 88; 136
Открытые аккорды, 88
Очистка ламп, 327

П

Пат Метени, 260
Пентатоника
 в блюзе, 142
 в мажоре, 141
 в миноре, 142
Пентатоническая гамма, 139
Перегруженный звук, 79
Переключатели, 288; 326
 Bright, 70
Переключение каналов, 80
Пит Тауншенд, 194; 209; 213
Подставка, 38; 276
Позиции, 137
Позиция для игры, 48
Половинный бит, 121
Полупроводниковые усилители, 282
Порожки, 38; 275; 320
Портативные усилители, 82
Постановка левой руки, 50
Постановка правой руки, 51
Потенциометры, 326
Пребэнд, 185
Предусилитель, 63
Прогрессивный рок, 249
Простой бит, 121
Процессоры эффектов, 289
Пулл, 181

Р

Разъемы, 35; 39; 67
Ревербератор, 64; 305
Регги, 123
Регулятор
 Bass, 70
 Middle, 70
 Presence, 70

Reverb, 71
Treble, 70
Tremolo, 71
громкости, 39
тона, 39
уровня, 68; 69

Ремонт усилителей, 326
Ритмические фигуры, 147
Ритмический рисунок, 55
Рифф, 126; 147
Ричи Блэкмор, 235
Род Стюарт, 233
Рокабилли, 199
Рок-н-ролл, 193

С

Семиструнные гитары, 281
Серф, 204
Сигнал, 31
Синкопированный ритм, 112
Скачок, 134
Скотти Мур, 199
Слайдовая гитара, 185
Стив Вай, 335
Стив Люкатор, 262
Стиви Рэй Вон, 212; 227; 335
Струны, 39; 320
Счетверенный бит, 122

Т

Табулатура, 22; 55
Тембр, 31
Техника импровизации, 144
Техника прижатия струн, 50
Типы корпусов, 273
Тональность, 166
Точка, 112
Триольный ритм, 123

У

Удаление струн, 314
Универсальные аккорды, 90; 147
Усилитель, 39; 44; 62; 281
 мощности, 63; 65
Установка струн, 316
Уэс Монтгомери, 260

Ф

Фетс Домино, 194
Фильтры, 297

Флажолеты, 187
Фленджер, 300
Фузз, 290
Фьюжн, 249

Х

Хаммер, 179
Ход струны, 323
Хорус, 41; 300
Хэви-метал, 233

Ц

Цифровые ревербераторы, 305
Цифровые усилители, 282

Ч

Чак Берри, 193; 201; 333
Чарли Кристиан, 33

Чередование, 110
ударов, 106
Чистка гитары, 320
Чистый звук, 79

Э

Эдди ван Хален, 201; 239; 334; 339
Эквалайзер, 64; 295
Эл Ди Меола, 264
Элвис Пресли, 194
Электроника, 321
Электронный камертон, 54
Эрик Джонсон, 335
Эрик Клэптон, 201; 212; 249; 333
Эффекты, 35; 41; 64; 287

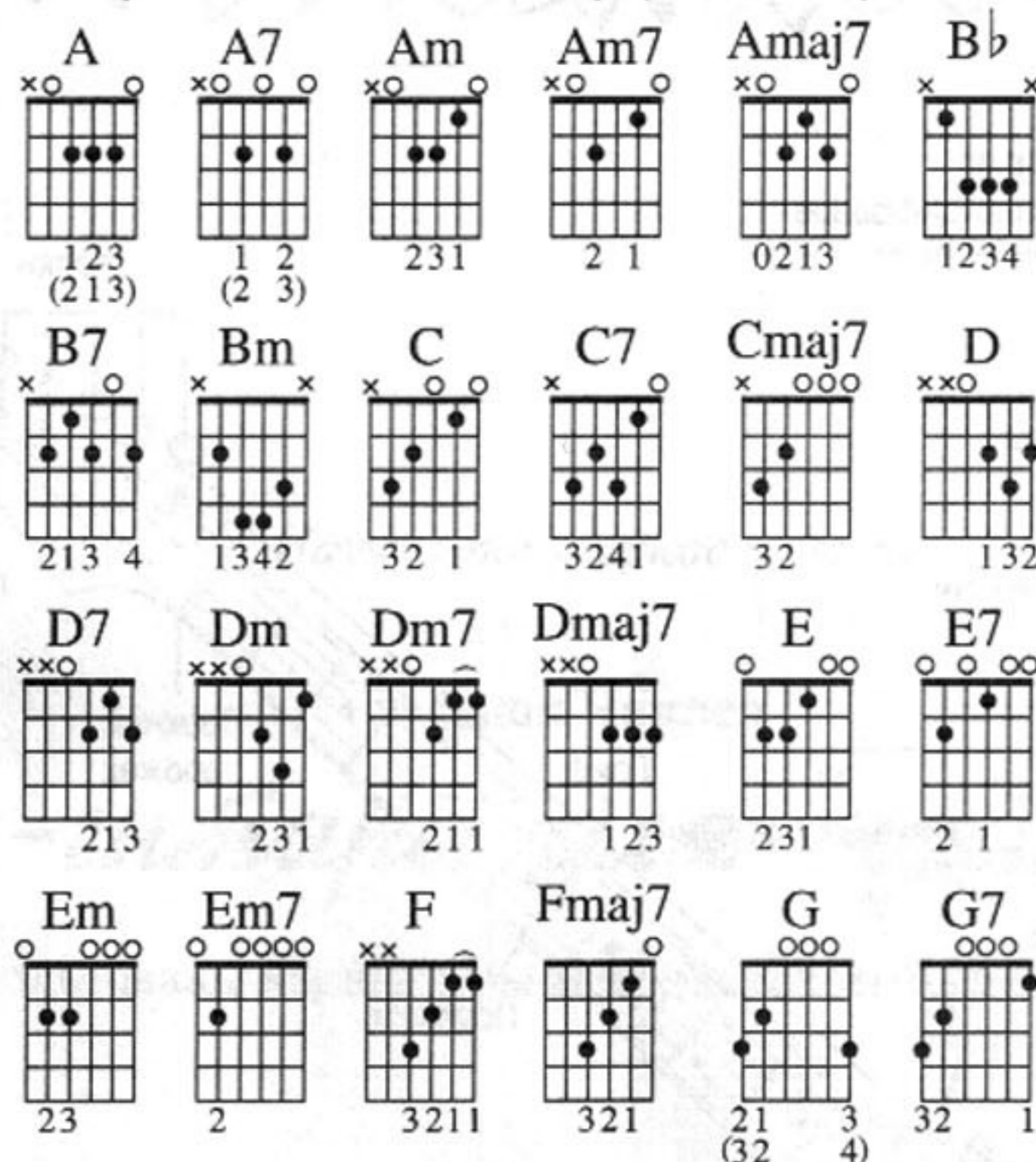
Ю

Южный рок, 223

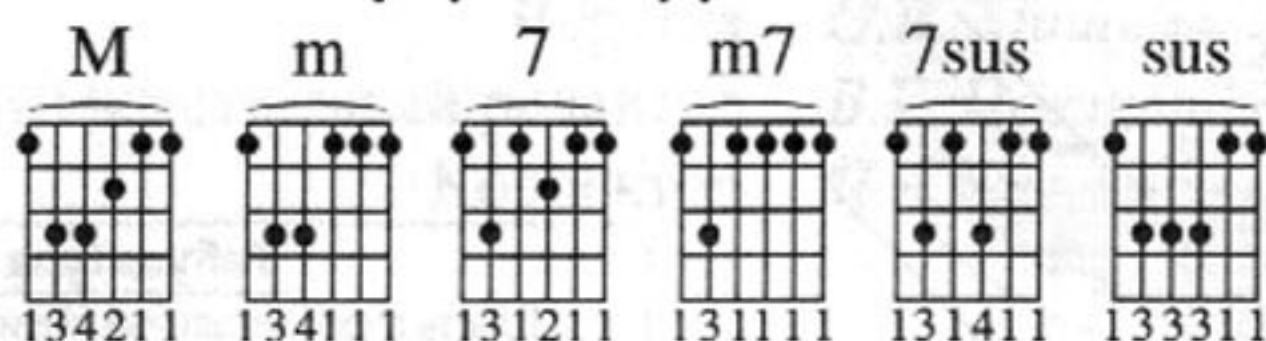
Рок-гитара для "чайников" TM

Шпаргалка

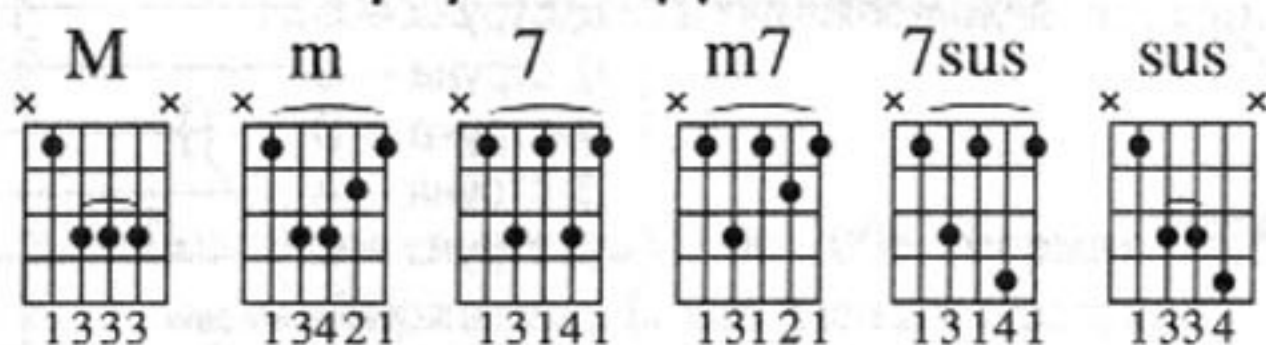
Двадцать четыре основных аккорда в открытой позиции



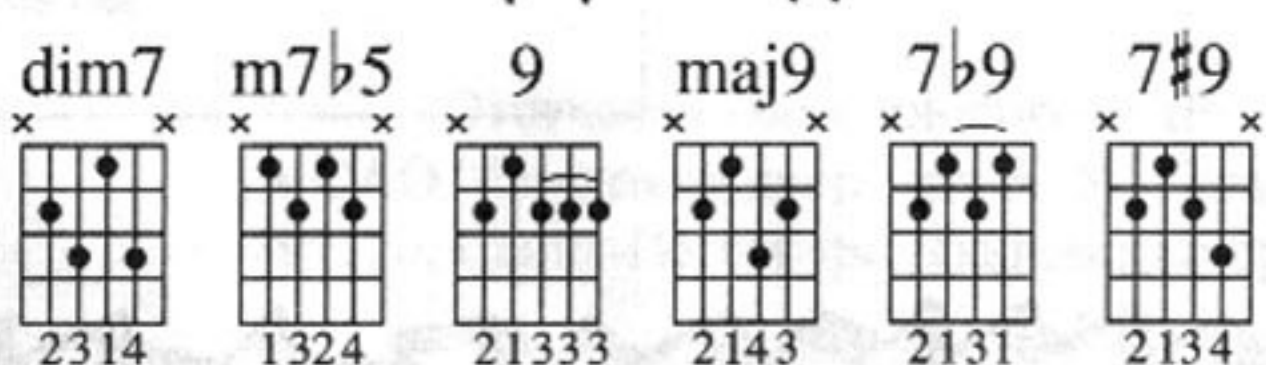
Шесть основных форм баррэ с тоникой на ⑥ струне



Шесть основных форм баррэ с тоникой на ⑤ струне



Шесть дополнительных форм баррэ с тоникой на ⑤ струне





BESTSELLING
BOOK
SERIES

TM

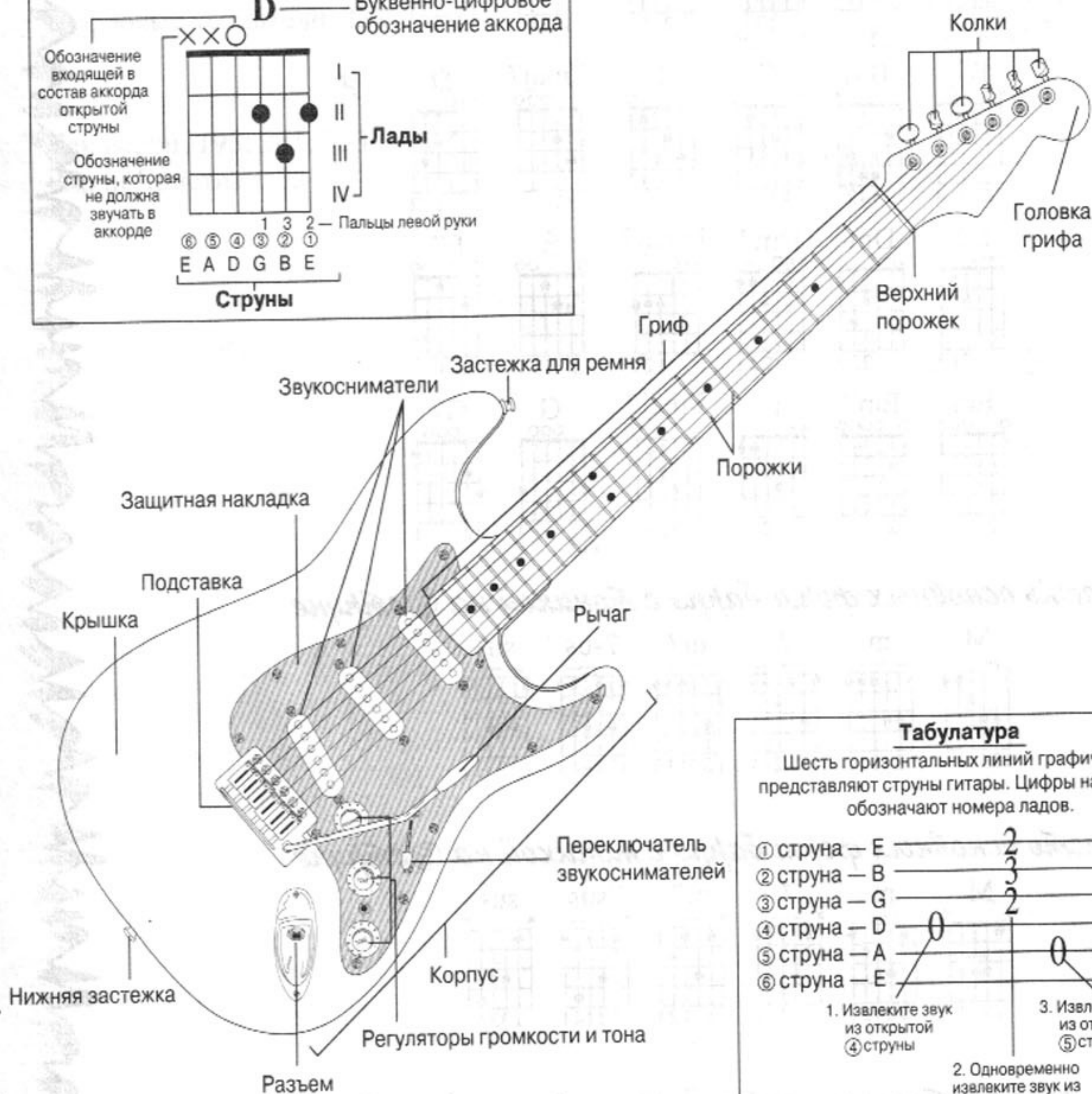
Рок-гитара для "чайников"™



TM

СЕРИЯ
КОМПЬЮТЕРНЫХ
КНИГ ОТ
ДИАЛЕКТИКИ

Шпаргалка



Табулатура

Шесть горизонтальных линий графически представляют струны гитары. Цифры на линиях обозначают номера ладов.

① струна — E	2
② струна — B	3
③ струна — G	2
④ струна — D	0
⑤ струна — A	0
⑥ струна — E	0

1. Извлеките звук из открытой ④ струны

3. Извлеките звук из открытой ⑤ струны

2. Одновременно извлеките звук из трех тонких струн, взяв аккорд D

Научно-популярное издание

Джон Чаппел

Рок-гитара для "чайников"

В издании использованы карикатуры американского художника Рича Теннанта

Литературный редактор	<i>П.Н. Мачуга</i>
Верстка	<i>О.В. Мишутина</i>
Художественный редактор	<i>В.Г. Павлютин</i>
Корректор	<i>Л.А. Гордиенко</i>

ООО "И.Д. Вильямс"

127055, г. Москва, ул. Лесная, д. 43, стр. 1

Подписано в печать 03.06.2008. Формат 70x100/16.

Гарнитура Times. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 29,67. Уч.-изд. л. 23,3.

Доп. тираж 3000 экз. Заказ № 9829.

Отпечатано по технологии CtP
в ОАО "Печатный двор" им. А. М. Горького
197110, Санкт-Петербург, Чкаловский пр., 15.