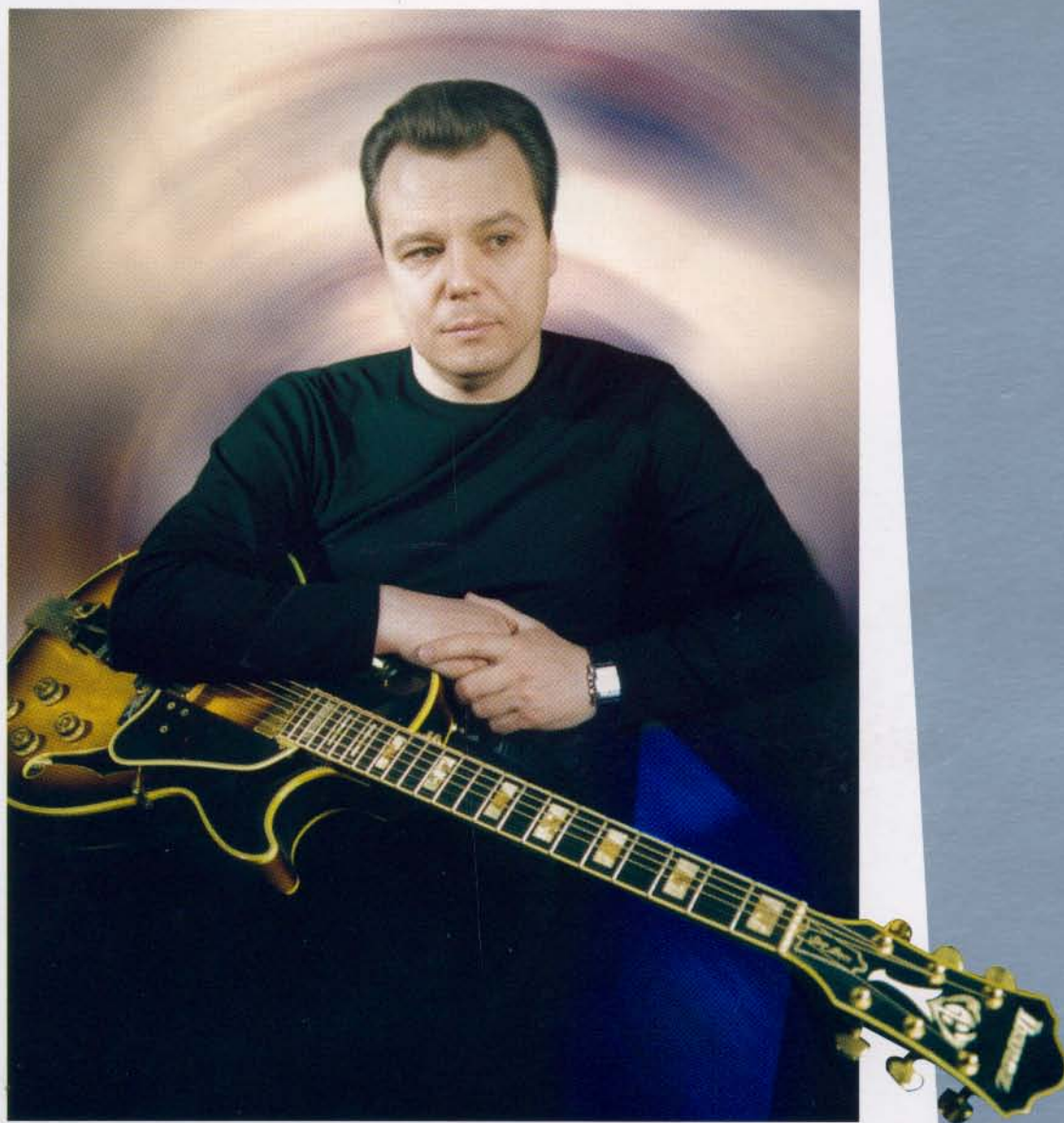




ИГОРЬ БОЙКО
МОЙ МЕТОД

Игорь Бойко

Мой метод



Москва
Издатель Смолин К.О.
2002

УДК 787.61(075.4)
ББК 85.315.3я7
Б 77

Б 77 Бойко И.А.
Мой метод: Учеб. пособие/ -М.: Издатель Смолин
К.О., 2002. - 232 с.
ISBN 5-93477-022-5

Эта книга представляет собой собранные воедино 4 работы Игоря Бойко, посвященные искусству импровизации. Ранее они выходили отдельными изданиями под общим названием “Импровизация на электрогитаре”. Получив огромное количество отзывов, комментариев, замечаний и пожеланий от своих читателей и коллег, автор объединил все части в один большой труд, устранив разночтения и неточности первого варианта. Теперь эту книгу можно смело назвать учебником по импровизации, в основе которого лежат глубокие теоретические познания и богатый профессиональный опыт автора.

УДК 787.61(075.4)
ББК 85.315.3я7

ISBN 5-93477-022-5

© Бойко И.А., 2002
© Оформление. Издатель Смолин К.О., 2002

Предисловие

Открывая эту книгу, гитаристы не впервые соприкоснутся с ее автором. Ранее издательством “Хобби-Центр” уже было выпущено несколько написанных Игорем Бойко работ под общим названием “Импровизация на электрогитаре”. Эти практические пособия сразу же вызвали повышенный интерес у гитаристов самого разного профиля. В связи с этим стало очевидным, что стоит обобщить весь этот материал и издать его в виде одной книги.

Характерной особенностью этого издания является отсутствие нагромождения теоретических концепций, которые зачастую отпугивают музыкантов-практиков. Безусловно, серьезный, вдумчивый музыкант, должен знать, на каких принципах строится тот или иной мелодический прием или аккордовая замена, однако, все это можно оставить на будущее, сосредоточив основное внимание на практической стороне дела.

Логика, с которой материал расположен в книге, весьма очевидна. В начале дается характеристика аккордов различных категорий, которые автор разделяет на семь самостоятельных классов. Ведь ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что импровизатор, не зависимо от того, в каком стиле современной музыки он играет, отталкивается в первую очередь от гармонической последовательности. Именно такие цепочки аккордов, которые наиболее часто встречаются в современной музыке, приведены в первой части книги. Здесь же объясняются основные принципы метода аккордовых замен, которые существенно обогащают гармоническую последовательность, а как следствие, и мелодическую линию, которая будет на них построена. Далее автор подробно останавливается на квартовых аккордах, которые в существенной мере определяют характер современного звучания. Кроме того, затронута еще малоисследованная область использования квинтовых созвучий, которые придают гармонии своеобразное экзотическое звучание. Но что является действительно оригинальной находкой автора, так это разработанная Игорем Бойко техника комбинирования квартовых и квинтовых аккордов во время игры. Овладение этой техникой безусловно выводит музыканта на качественно иной уровень исполнительства.

Большой интерес представляет собой подробное описание использования, так называемых,

неполных аккордов и отдельных интервалов. Такие гармонические конструкции не загромождают общую гармоническую фактуру в ансамбле (особенно при наличии клавишных инструментов) и звучат довольно изысканно.

Дальнейший материал книги посвящен мелодическому аспекту импровизации на гитаре. Хочу отметить, что большинство мелодических идей весьма универсальны и могут с успехом применяться в самых различных стилях современной музыки.

Наиболее ценным, на мой взгляд, в книге является то, что автор делится собственной методикой овладения импровизацией. Суть этой методики заключается в уверенном мелодическом обыгрывании, как отдельных аккордов, так и их соединений. Ведь ни у кого не вызывает сомнения тот факт, что импровизация строится из отдельных заранее подготовленных блоков. И чем большим запасом таких блоков располагает музыкант, тем интереснее получается импровизационная линия.

В книге существенное внимание уделено пентатонике и ее применению в современной музыке. Здесь, кроме общих положений, автор затрагивает вопрос полимодальности, то есть возможности обыгрывания одного и того же аккорда несколькими родственными гаммами. Такое соотношение (родственная гамма – аккорд) позволяет придавать общему звучанию различное ладовое наклонение и, как следствие, разную эмоциональную окраску. Эта мелодическая техника сравнима с палитрой художника, когда исполнитель может смешивать различные краски, добываясь нужного оттенка и определенного колорита в целом.

Часть четвертая посвящена двум наименее изученным и описанным в гитарной литературе вопросам – вспомогательным тонам и отклонениям от аккорда, или кратковременным выходам из тональности.

Использование вспомогательных тонов – является весьма интересной мелодической техникой, которая представляет собой опевание аккордовых тонов как сверху, так и снизу. Это позволяет создать более извилистую мелодическую линию, которая так характерна для современной импровизации. Здесь, как и ранее, автор дает множество примеров интересных звучаний.

В отношении выхода из тональности, автор пошел по пути анализа мелодических линий

выдающихся гитаристов современности, таких Джордж Бенсон (George Benson), Джо Диорио (Joe Diorio), Пат Мартино (Pat Martino), Майк Стерн (Mike Stern) и др. Это результат весьма кропотливого труда и его значение для освоения данной техники трудно переоценить.

Вообще, весь приведенный в книге материал заслуживает самой высокой степени доверия, так как это результат почти двадцатилетней исполнительской и исследовательской деятельности автора.

Давно и близко зная Игоря Бойко, хочу особо отметить, что это серьезный, образованный и вдумчивый музыкант, который находится на взлете своей музыкальной карьеры. Мне очень приятно было написать это предисловие к книге Игоря Бойко, который беззаветно предан музыке, постоянно совершенствуется и, что самое главное, щедро делится своим опытом с молодыми исполнителями. Мы все ждем от него новых достижений на исполнительском и просветительском поприще. И в заключение хочется сказать: – Так держать, Игорь!

Владимир Молотков – известный джазовый гитарист, педагог, автор многих учебных пособий по джазовой импровизации, гармонии и аранжировке для гитары

От автора

Перед тем как вы приступите к изучению этой книги, несколько слов о том, что подтолкнуло меня к ее созданию. Первой причиной явилось множество вопросов по аккомпанементу и импровизации на электрогитаре, задаваемых мне коллегами за многие годы. Второй причиной явилось то обстоятельство, что многие музыканты изучают элементарную теорию музыки в музыкальных школах, но, к сожалению, в них искусство импровизации не преподается, а предлагаемый учащимся курс гармонии отличается от той гармонии, которую мы слышим в инструментальной музыке и особенно в джазе. И, наконец, третья причина – нехватка систематизированной учебной литературы связанной с темой современной гармонии и импровизации на электрогитаре.

Общаясь с гитаристами, особенно с начинающими, я часто слышу вопрос, импровизация - это спонтанная или подготовленная игра? Дело в том, что само понятие импровизация подразумевает некую свободу в игре музыканта, но в действительности это и не совсем так.

Профессиональные музыканты тщательным образом продумывают соло перед концертом или записью на студии. Однако это не значит, что каждую импровизацию необходимо учить наизусть нота в ноту. Нужно создать для себя некий стрелочник мелодического обыгрывания гармонии исполняемой пьесы, на который вы будете опираться во время игры.

Говоря об импровизации, можно провести параллели между музыкой и языком. Поскольку музыка – тоже своего рода язык. Известно, что язык - это группа слов, выражающая идею или мысль. Также и в музыке, это группа взаимосвязанных определенным образом нот, с помощью которых вы выражаете музыкальную мысль. Для того, чтобы ваша игра была интересной и разнообразной, необходимо постоянно расширять свой словарный запас. Вот поэтому, в этой книге приведено много гармонических и мелодических примеров, которые могут применяться гитаристами на практике.

Прежде, чем вы возьметесь за изучение этой книги, мне хотелось бы дать вам несколько рекомендаций. Не рассчитывайте на немедленный результат. Освоение такого объема информации происходит не сразу, для этого потребуется время. Двигайтесь вперед шаг за шагом. В процессе

занятий старайтесь играть осмысленно, это способствует более быстрому запоминанию материала. А если вы целый день играете пассажи, не вникая в их суть, то значит попросту напрасно тратите время. Постарайтесь вникнуть во все самостоятельно, только так вы сможете глубже понять изучаемую вами тему.

Очень важно также слушать тех музыкантов, которые вам импонируют. Попробуйте прочувствовать и понять то, что они делают, вы можете даже копировать наиболее понравившейся вам пассажи или приемы, иногда это тоже помогает.

Важной задачей для меня в этой книге было сделать ее доступной для изучения, особенно для тех гитаристов, кто еще плохо знает нотную грамоту, поэтому все мелодические примеры приведены с гитарной табулатурой, а аппликатурные формы аккордов наглядно показаны в гитарных сетках. Первые три части книги имеют аудио-приложение на CD, что способствует более быстрому усвоению нотного материала.

В книге представлен далеко не весь теоретический материал, связанный с областью импровизации и аккомпанемента, но, я считаю, что этих навыков вполне достаточно гитаристу, чтобы чувствовать себя уверенно в процессе игры.

Несмотря на то, что книга предназначена для гитаристов, это не ограничивает использование некоторых идей для импровизации на других музыкальных инструментах.

Надеюсь, изучение этой книги доставит вам удовольствие, значительно расширит ваш исполнительский уровень и поможет вырабатывать индивидуальную манеру игры.

Игорь Бойко

Содержание

Предисловие	3	Игровые зоны доминантового аккорда	89
От автора	5	Комбинация игровых зон доминантсептаккорда в одной позиции	91
Раздел 1. Основы Аккордовой техники	7	Обыгрывание доминантсептаккордов, движущихся по полутонам вверх	92
Обозначение аккордов	8	Игровые зоны альтерированного доминантсептаккорда	95
Группа мажорных аккордов	10	Комбинация игровых зон альтерированного доминантсептаккорда в одной позиции	97
Группа минорных аккордов	13	Обыгрывание альтерированных доминантсептаккордов движущихся по полутонам вверх	98
Группа доминантовых аккордов	17	Игровые зоны аккорда с задержанием	101
Группа альтерированных доминантовых аккордов	19	Комбинация игровых зон аккорда с задержанием	103
Полууменьшенные аккорды	25	Обыгрывание аккордов с задержанием, движущихся по полутонам вверх	104
Уменьшенные аккорды	25	Игровая зона уменьшенного аккорда	107
Аккорды с задержанием	26	Обыгрывание гармонической последовательности $\text{IIm7} - \text{V(alt)} - \text{Imaj7}$	109
Игра мажорной гаммы септаккордами	27	Обыгрывание гармонической последовательности $\text{IIm7}_{\flat 5} - \text{V} - \text{Im7}$	112
Способ игры аккордами гаммы мелодического минора	30	Кадансовые обороты	115
Способ игры аккордами гаммы гармонического минора	31	Обыгрывание четырех, разных по типу аккордов одной мелодической фразой	117
Метод гармонических замен	32	Демонстрационные пьесы	121
Примеры на гарм последовательность $\text{II} - \text{V} - \text{I} - \text{VI}$	33	Заключение	122
Кадансовый оборот I-VI-II-V	35	Раздел 3. Пентатоника и ее выразительные возможности	123
Игра мажорной гаммы квартовыми аккордами	41	Что такое пентатоника?	124
Игра минорной гаммы квартовыми аккордами	44	Аппликатурные формы пентатоники	125
Обыгрывание квартовыми аккордами альтерированного доминантсептаккорда	46	Комбинация пяти аппликатур мажорной пентатоники в одной позиции	126
Обыгрывание квартовыми аккордами последовательности II-V-I	46	Мелодические фразы, построенные по пентатонике	127
Обыгрывание квинтовыми аккордами минорного септаккорда	48	Перемещение примеров 204-213 в одну позицию	130
Обыгрывание квинтовыми аккордами альтерированного доминантсептаккорда	49	Обыгрывание пентатоникой мажорных аккордов	132
Обыгрывание минорных аккордов при помощи комбинаций квинтовых и квартовых аккордов	50	Обыгрывание пентатоникой минорных аккордов	136
Обыгрывание альтерированного аккорда квартовыми и квинтовыми трезвучиями	51	Обыгрывание пентатоникой полууменьшенных септаккордов	142
Обыгрывание гармонической последовательности $\text{II} - \text{V} - \text{I}$ квинтовыми и квартовыми трезвучиями	54	Обыгрывание пентатоникой доминантовых аккордов	146
Акомпанемент с шагающим басом	58	Обыгрывание пентатоникой альтерированных доминантсептаккордов	148
Акомпанемент сокращенными аккордами и интервалами	62	Обыгрывание пентатоникой аккордов с задержанием	154
Гармония пьесы “Романтические чувства”	66	Обыгрывание пентатоникой гармонической последовательности $\text{II} - \text{V} - \text{I}$	158
Гармония пьесы “Рождественский период”	69	Построение мелодических фраз сразу в нескольких типах аппликатуры пентатоники	166
Заключение	70	Альтерированная пентатоника	169
Раздел 2. Прогрессивный метод импровизации	71	Заключение	190
Аккордовые позиции и игровые зоны	72	Раздел 4. Вспомогательные ноты и отклонения в импровизации	191
Типы аккордов	72	Вспомогательные ноты	192
Игровые зоны мажорного аккорда	73	Примеры	195
Комбинация игровых зон мажорного аккорда в одной позиции	75	Отклонения от аккорда или выход из тональности	213
Обыгрывание мажорных аккордов, движущихся по полутонам вверх	76	Заключение	224
Игровые зоны минорного аккорда	78	Послесловие	227
Комбинация игровых зон минорного аккорда	80	Список треков звукового приложения	228
Обыгрывание минорных аккордов, движущихся по полутонам вверх	82		
Игровые зоны полууменьшенного септаккорда	84		
Комбинация игровых зон полууменьшенного септаккорда	86		
Обыгрывание полууменьшенных септаккордов, движущихся по хроматизму вверх	87		

Раздел 1

ОСНОВЫ АККОРДОВОЙ ТЕХНИКИ

Для того чтобы быть компетентным импровизатором необходимо в первую очередь знать элементарные основы гармонии. Обычно гитаристы, не имея музыкального образования, изучают гармонию в общении с коллегами, или слушают и анализируют записи своих любимых исполнителей. Это есть, неплохой способ соприкоснуться с гармонией непосредственно на практике, который способствует развитию вашего гармонического слуха, однако такое знакомство с гармонией основывается главным образом на интуиции. Но если вы хотите углубить свои знания в этой области, необходимы более глубокие теоретические знания, а именно система, которая придаст вам уверенность в игре, будет способствовать формированию собственного стиля и повышать ваш музыкальный уровень в целом.

Поэтому в первом разделе книги речь пойдет как раз о гармонии, где будут показаны: аппликатурные формы разных групп аккордов с правильным буквенным обозначением, основные гармонические соединения, метод аккордовых замен, а также приемы аккомпанемента сокращенными аккордами и с шагающим басом. Все перечисленные элементы помогут гитаристам осмысленно играть на инструменте, владеть методом гармонических замен, играть аккордовые последовательности на гитаре в наиболее рациональных аппликатурных формах, а также, позволят гитаристу самостоятельно совершенствовать технику аккомпанемента и выбирать индивидуальный стиль сопровождения.

Обозначение аккордов

Прежде чем мы приступим к рассмотрению предлагаемого материала, необходимо уточнить буквенные и цифровые обозначение аккордов. Условно я разделил аккорды на 7 групп, каждая из которых имеет своё буквенное и цифровое обозначение.

1. *Мажорные аккорды*
2. *Минорные аккорды*
3. *Полууменьшенные аккорды*
4. *Доминантовые аккорды*
5. *Альтерированные доминантовые аккорды*
6. *Аккорды с задержанием*
7. *Уменьшенные аккорды*

В примере 1 даны буквенные обозначение аккордов.

Пример 1

C - до мажор
D - ре мажор
E - ми мажор
F - фа мажор
G - соль мажор
A - ля мажор
B - си мажор

К ним могут добавляться значки $\sharp$ (диез - повышение на полтона вверх) и $\flat$ (бемоль - понижение на полтона вниз).

Например: $G\sharp$ - соль-диез мажор
 $B\flat$ - си-бемоль мажор

Для обозначения **минорных** аккордов используется маленькая буква **m**.

Например: A_m - ля минор
 E_m - ми минор

К буквенным обозначениям аккордов могут добавляться надстройки в виде цифр. Надстройки бывают двух видов: диатонические и альтерированные. Альтерированные надстройки обозначаются значками $\sharp$ и $\flat$.

Доминантсептаккорды обозначаются цифрой 7.

Например: $C7$ - доминантсептаккорд до
 $F7$ - доминантсептаккорд фа

Альтерированными доминантовые аккорды бывают в том случае, когда в их аккордовой вертикали присутствуют альтерированные (то есть повышенные или пониженные ступени). В альтерированном доминантсептаккорде обычно понижается и повышается 5-я и 9-я ступени.

Обозначаются они так: $\sharp 5$ $\sharp 9$ $\flat 5$ $\flat 9$
Иногда можно встретить:
вместо “ $\sharp$ ” значок “+”
вместо “ $\flat$ ” значок “-”

Например: $G7\sharp 5$ - доминантсептаккорд *соль* с повышенной 5-й ступенью;

$C7\flat 9$ - доминантсептаккорд *до* с пониженной 9-й ступенью;

$F7\sharp 5\sharp 9$ - доминантсептаккорд *фа* с повышенными 5-й и 9-й ступенями.

Полууменьшенные аккорды строятся на 7-й ступени мажорного лада. В аппликатурном отношении они могут быть получены из любого минорного септаккорда, путём понижения 5-й ступени.

Например: $A_m\flat 5$ - ля *минорный* септаккорд с пониженной 5-й ступенью.

Уменьшенные септаккорды обозначаются **dim**, что является сокращением английского слова *diminished* (уменьшенный).

Например: **Ddim7** - уменьшенный септаккорд *ре*

Аккорды с задержанием обозначаются **sus**. И вновь это сокращение английского слова *suspended* (задержанный). Это аккорды, у которых терция не пропущена, а ещё не наступила. Квартовый же тон, оставшийся от предыдущего аккорда, затем с опозданием разрешается в терцию. Отсюда и название - аккорд с задержанием.

Например: **Csus7** - септаккорд *до* с задержанием.

Для обозначения ступеней лада используются римские цифры. Рассмотрим буквенное обозначение аккордов и ступеней лада на примере гаммы *до мажор*.

Пример 2

C	-	Dm	-	Em	-	F	-	G	-	Am	-	Bm^{7b5}
I		II		III		IV		V		VI		VII

И если вы встретите схему **II - V - I**, то в тональности *до мажор* это будет гармоническое соединение **Dm - G - C**

Схема **I - VI - I - V - I** в тональности *до мажор* будет соответствовать следующим аккордам **C - Am - Dm - G - C**.

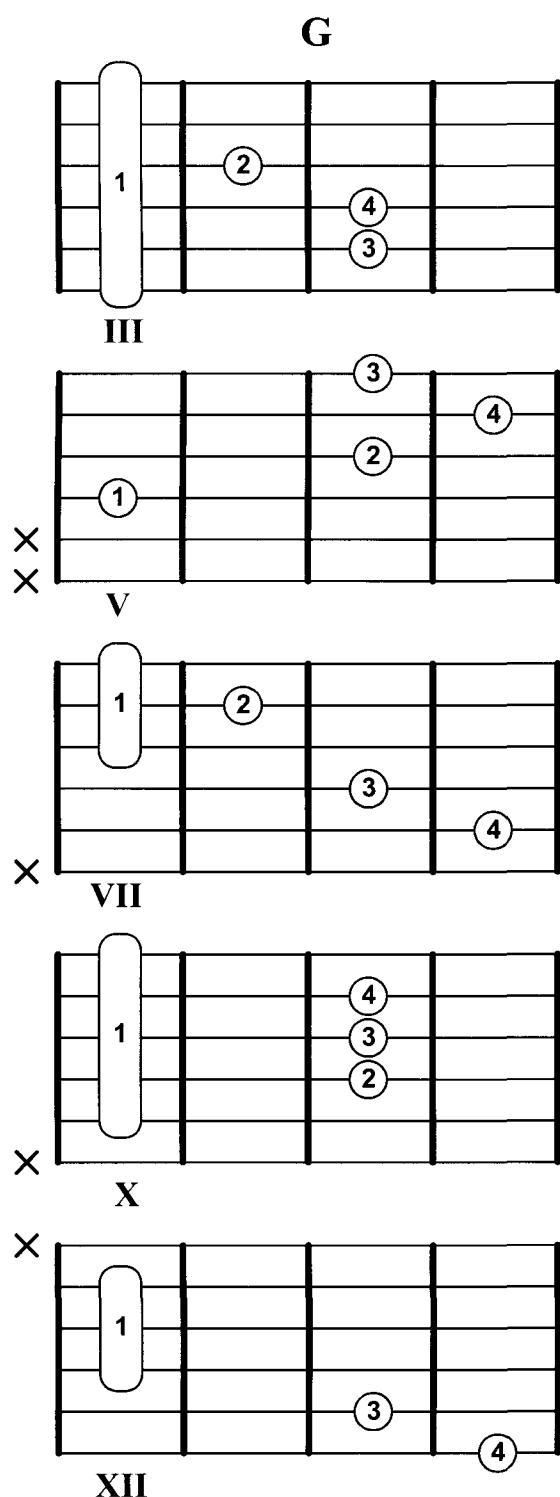
Теперь, когда мы познакомились с буквенным и цифровым обозначением аккордов разных групп, остановимся на каждой из них более подробно.

Группа мажорных аккордов

В эту группу входят мажорные аккорды, которые строятся от I-й и IV-й ступени мажорного лада (см. пример 2). К мажорным аккордам могут добав-

Пример 3

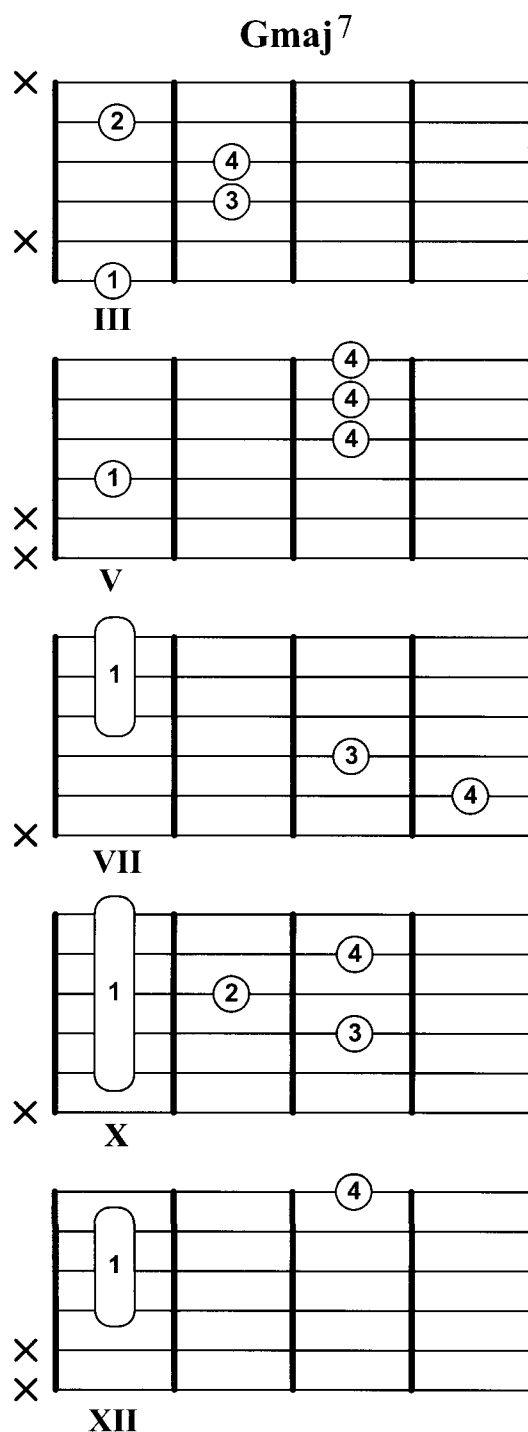
В примере 3 показан аккорд **G** (*соль мажор*) в чистом виде (без надстроек) в 5-ти позициях на грифе гитары.



ляться некоторые надстройки. Рассмотрим группу мажорных аккордов и возможные варианты таких надстроек на примере аккорда **G** (*соль мажор*).

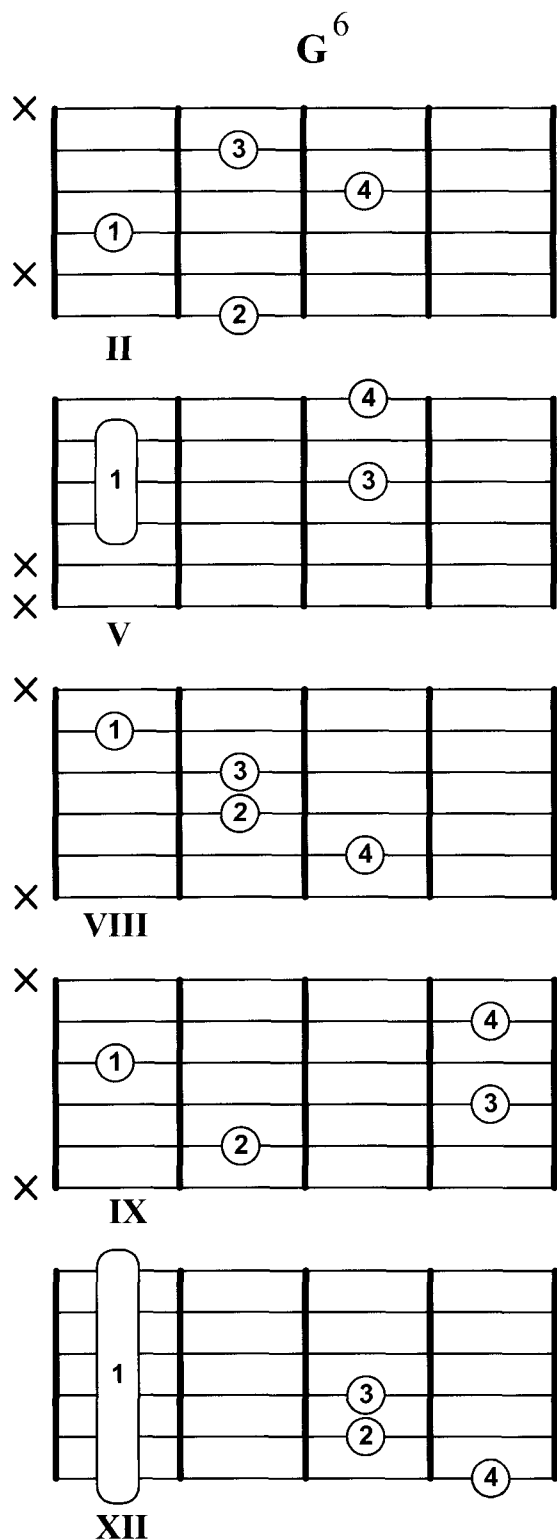
Пример 4

Если к мажорному трезвучию добавить повышенную 7-ю ступень, то получим большой мажорный септаккорд, который обозначается **maj7**. В этом примере вы видите аккорд **Gmaj7** в 5-ти позициях на грифе.



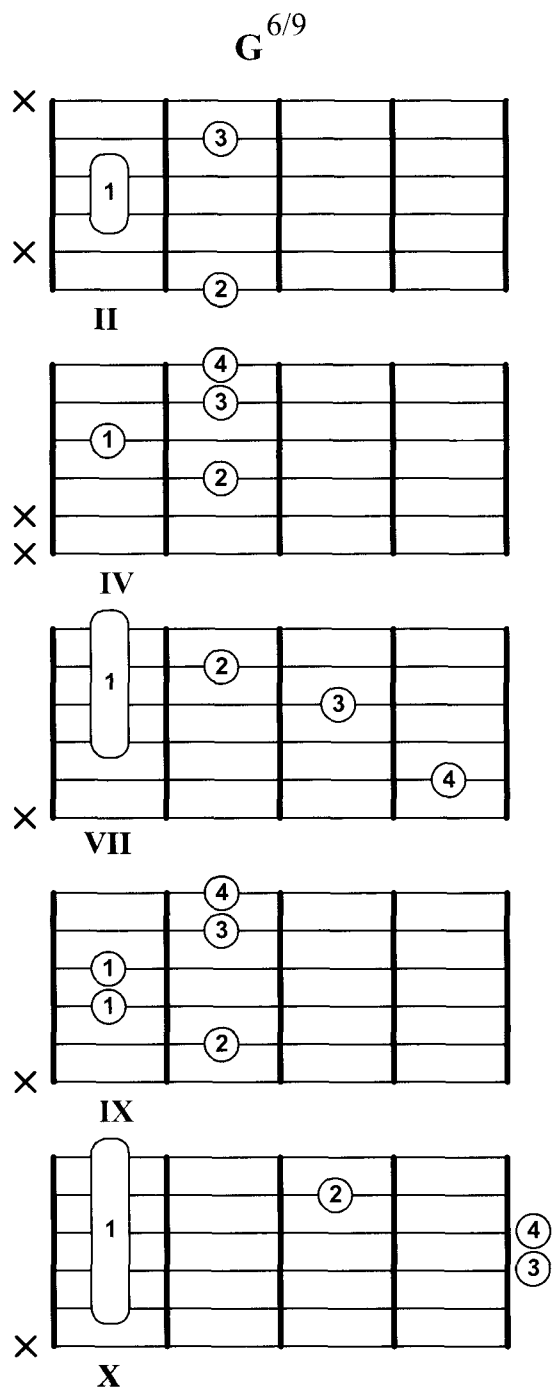
Пример 5

Начиная с этого примера, вы познакомитесь с возможными вариантами диатонических надстроек к мажорным аккордам. В данном случае мы видим, как к аккорду **G** добавилась 6-я ступень и в результате получился аккорд **G⁶** (он показан в 5-ти позициях на грифе).



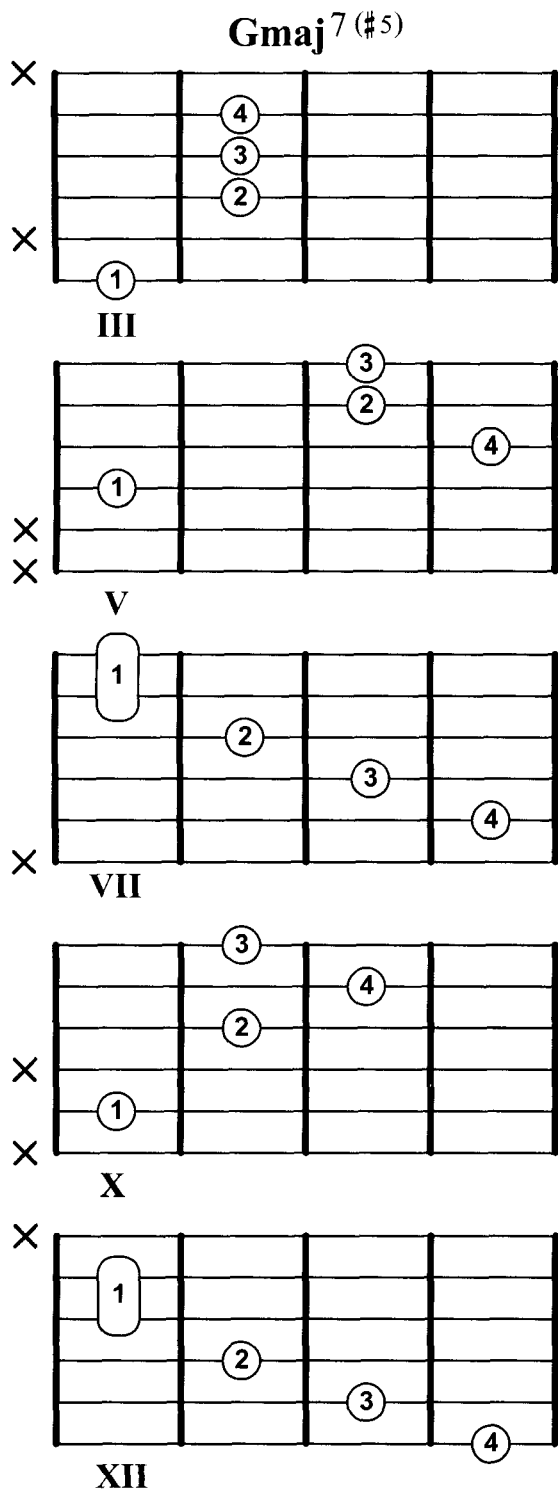
Пример 6

К аккорду **G⁶** можно ещё добавить 9-ю ступень и тогда получим аккорд **G^{6/9}**, который показан в этом примере в 5-ти позициях на грифе гитары.



Пример 7

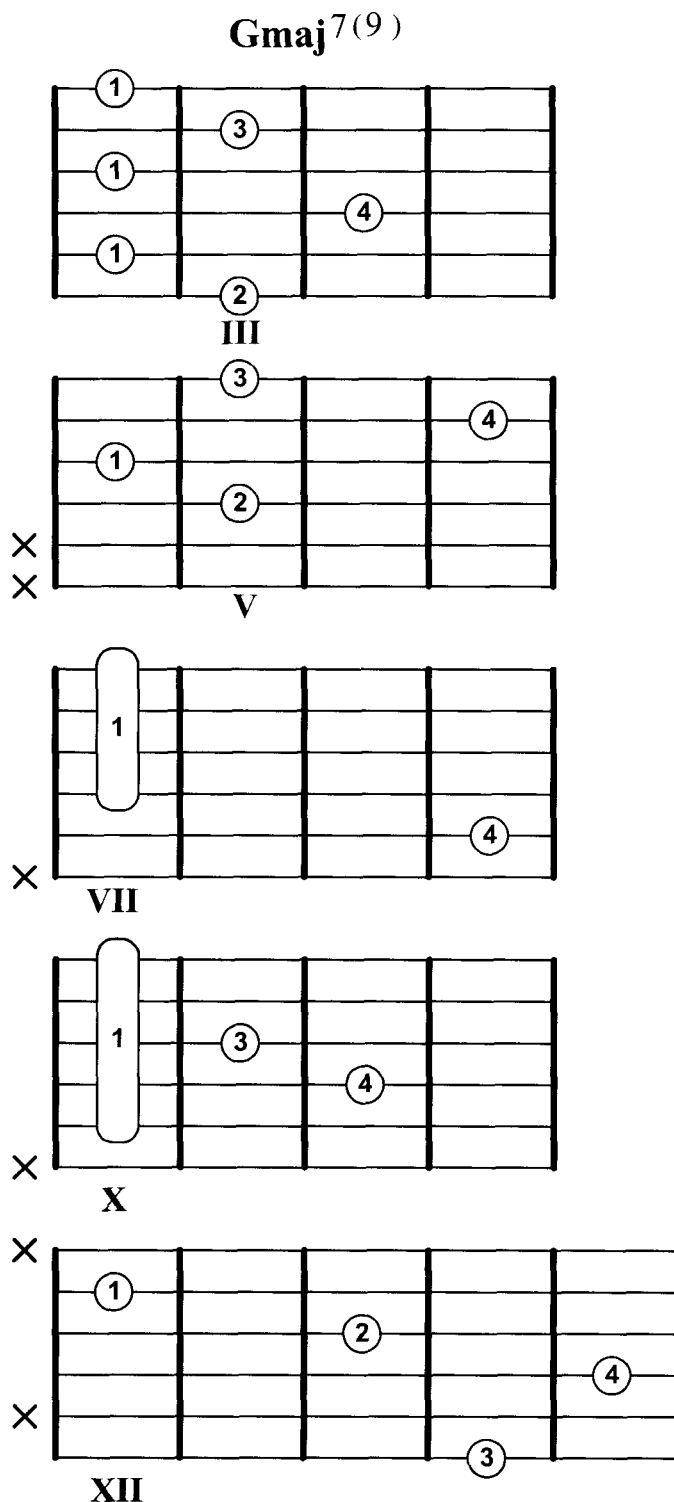
Помимо диатонических надстроек к мажорным аккордам могут добавляться некоторые альтерированные надстройки, например к аккорду **Gmaj7** добавилась повышенная 5-я ступень и теперь аккорд имеет следующий вид: **Gmaj7^{#5}** (показан в 5-ти позициях).



Также можно встретить аккорд **maj7** с пониженной 5-й ступенью, который обозначается **maj7^{b5}**, но рассматривать аппликатурные формы такого созвучия мы не будем.

Пример 8

Завершает группу мажорных аккордов - аккорд **maj** с 9-й ступенью. В этом примере показан аккорд **Gmaj7/9** в 5-ти позициях.

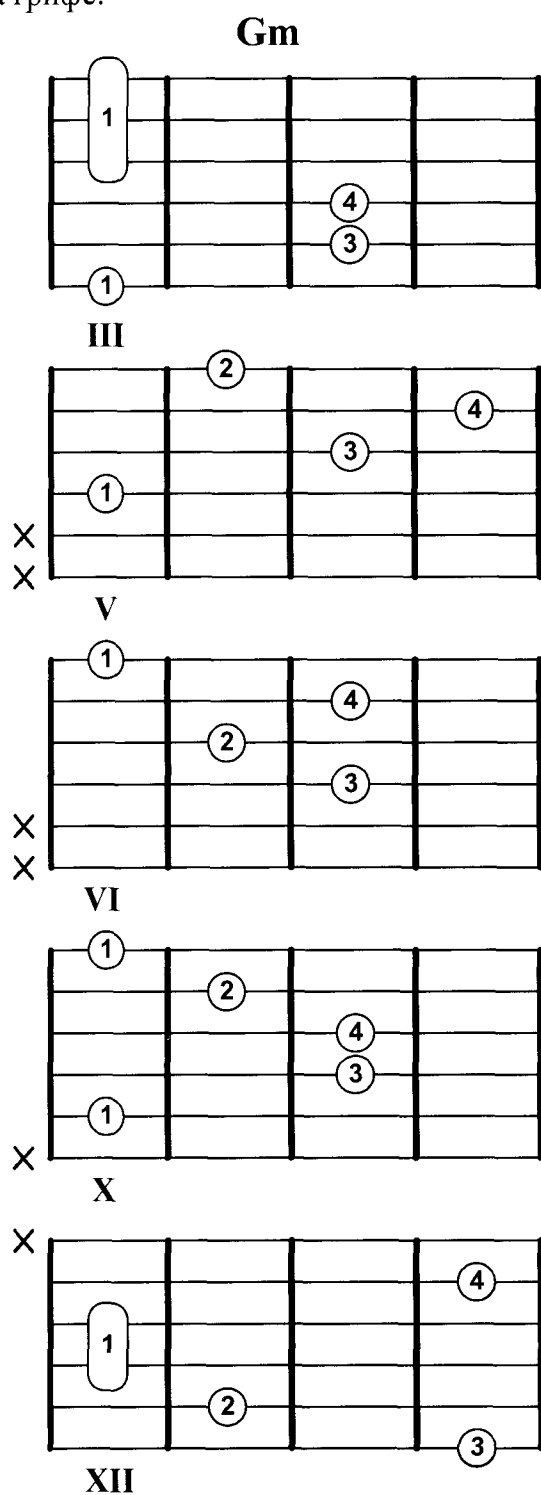


Группа минорных аккордов

Минорные аккорды строятся от II-й, III-й и VI-й ступеней мажорного лада (см. пример 2). Рассмотрим группу минорных аккордов с возможными диатоническими надстройками на примере аккорда **Gm** (*соль минор*).

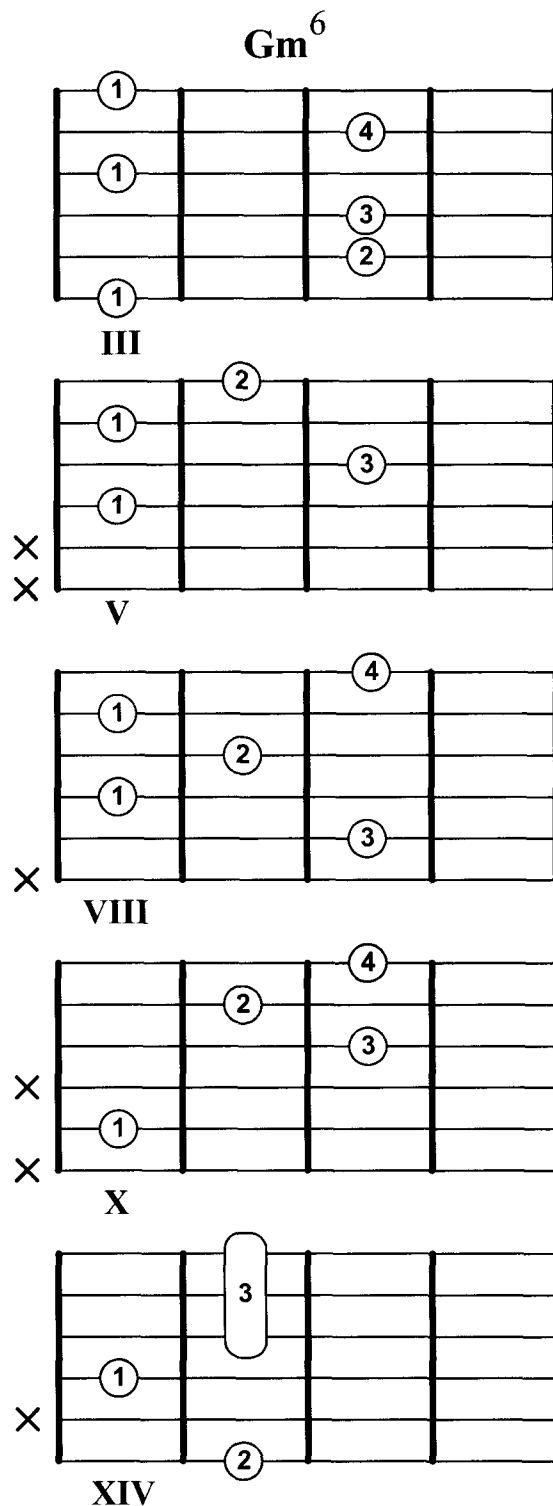
Пример 9

В этом примере показан аккорд **Gm** (*соль минор*) без надстроек в 5-ти позициях на грифе.



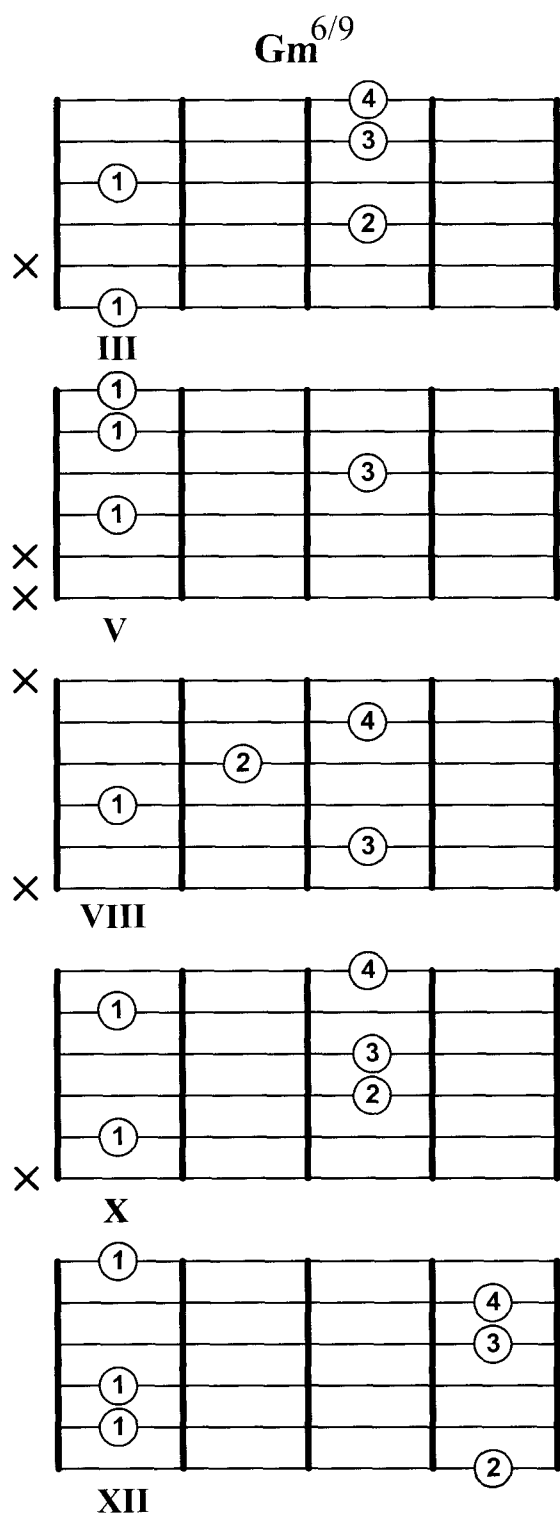
Пример 10

В примере 10 к аккорду **Gm** добавилась 6-я ступень, и теперь он имеет следующий вид: **Gm⁶**.



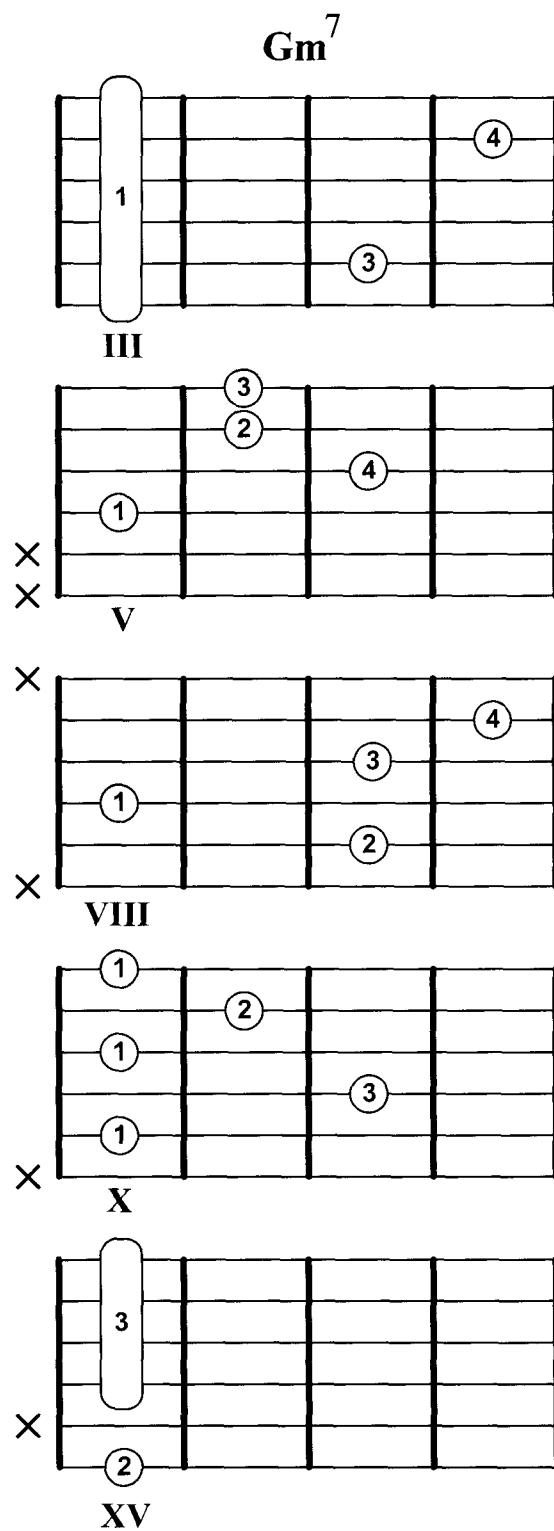
Пример 11

Добавив к аккорду **Gm6** 9-ю ступень, получим аккорд **Gm6/9**. В этом примере он показан в 5-ти позициях на грифе.



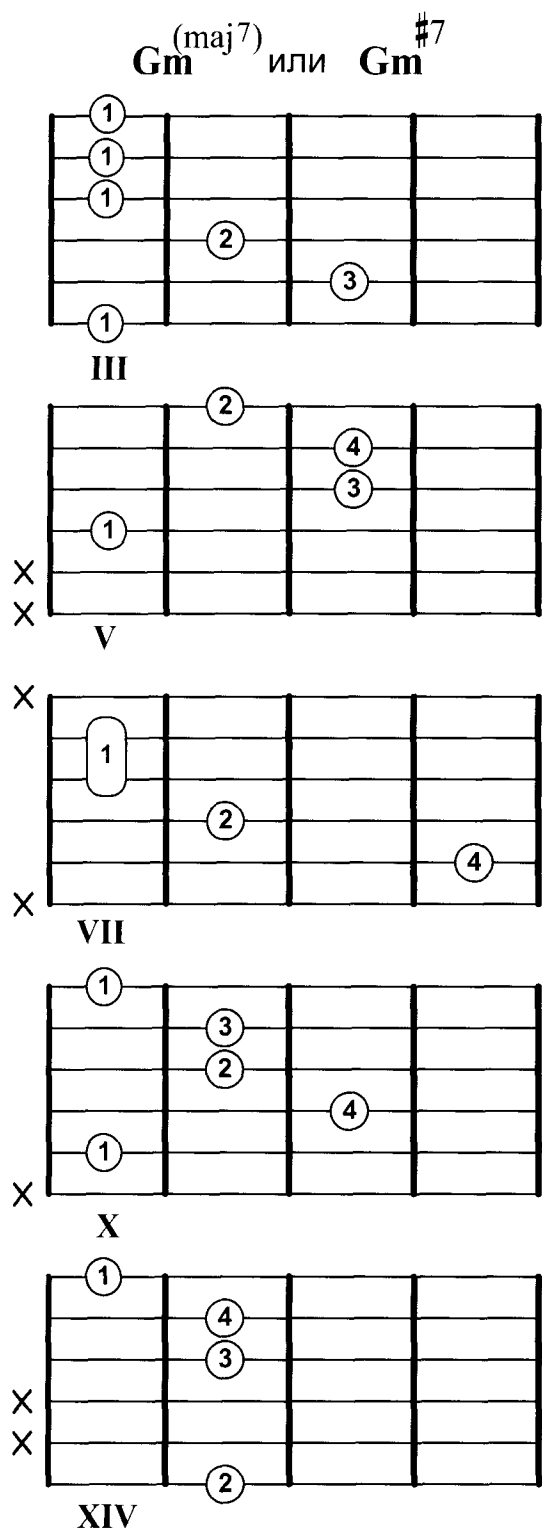
Пример 12

Добавив к минорному трезвучию 7-ю ступень, получим аккорд **Gm7**. Рассмотрим этот аккорд также в 5-ти позициях.



Пример 13

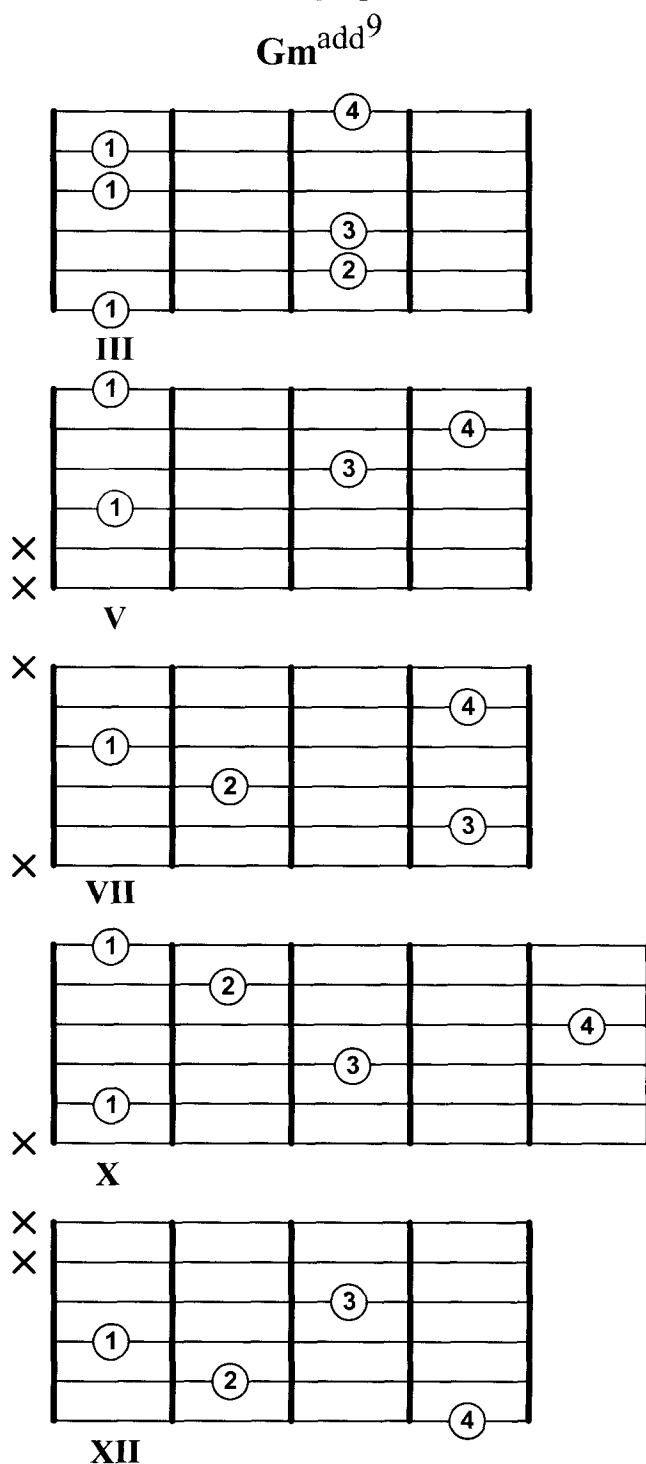
Пример 13 показывает нам, как к минорному аккорду может добавляться альтерированная надстройка. В данном случае к аккорду **Gm** добавилась повышенная 7-я ступень и образовался аккорд **Gm^{#7}**. Иногда он ещё обозначается так: **Gm(maj7)** или **Gm+7**. Рассмотрим этот аккорд в 5-ти позициях на грифе гитары.



Пример 14

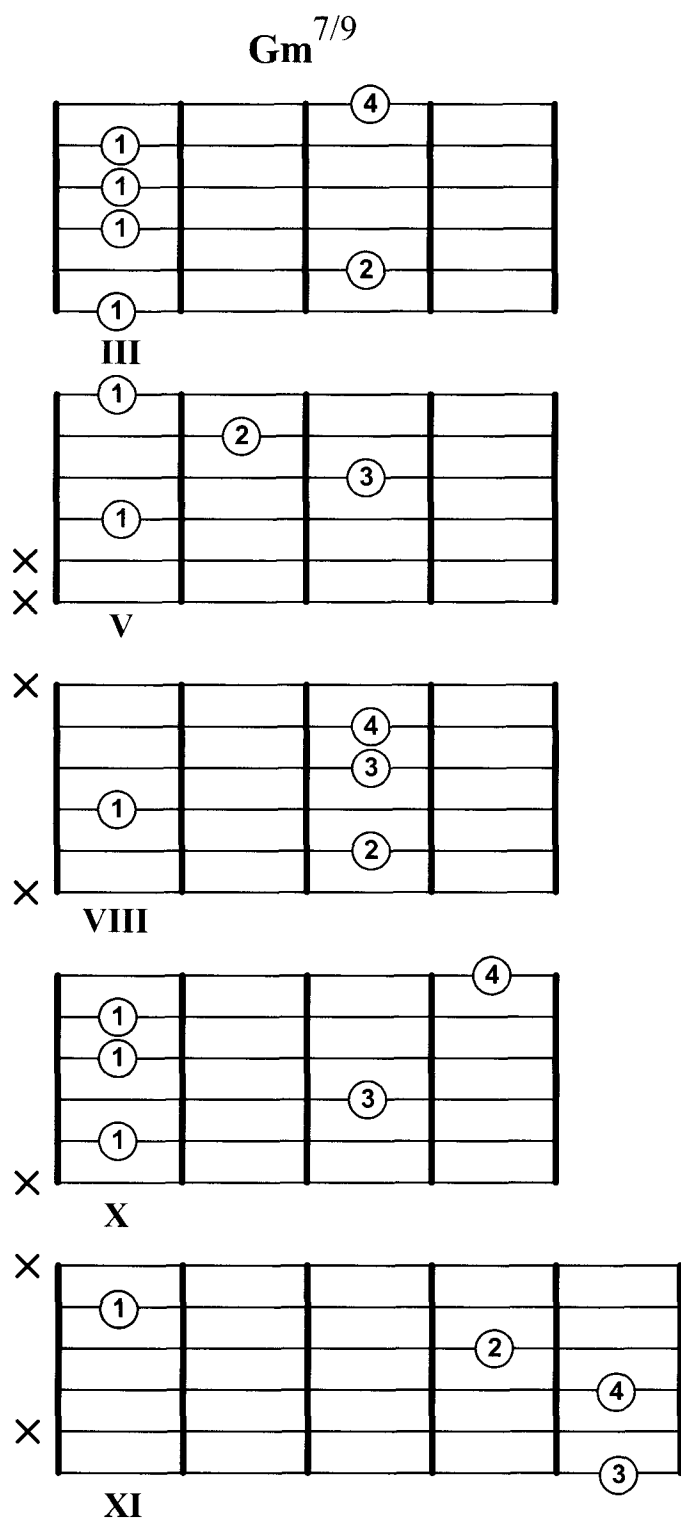
Если вам встречается обозначение **add9**, то это означает, что к аккорду добавляется только 9-я ступень. Ведь обычно цифра 9 возле буквенного обозначения подразумевает и 7-ю ступень, которую в этом случае не пишут.

В данном примере показан аккорд **Gm** с добавлением только 9-й ступени, и теперь он имеет следующий вид **Gm(add9)**. Как и в предыдущих примерах, этот аккорд показан в 5-ти позициях на грифе.



Пример 15

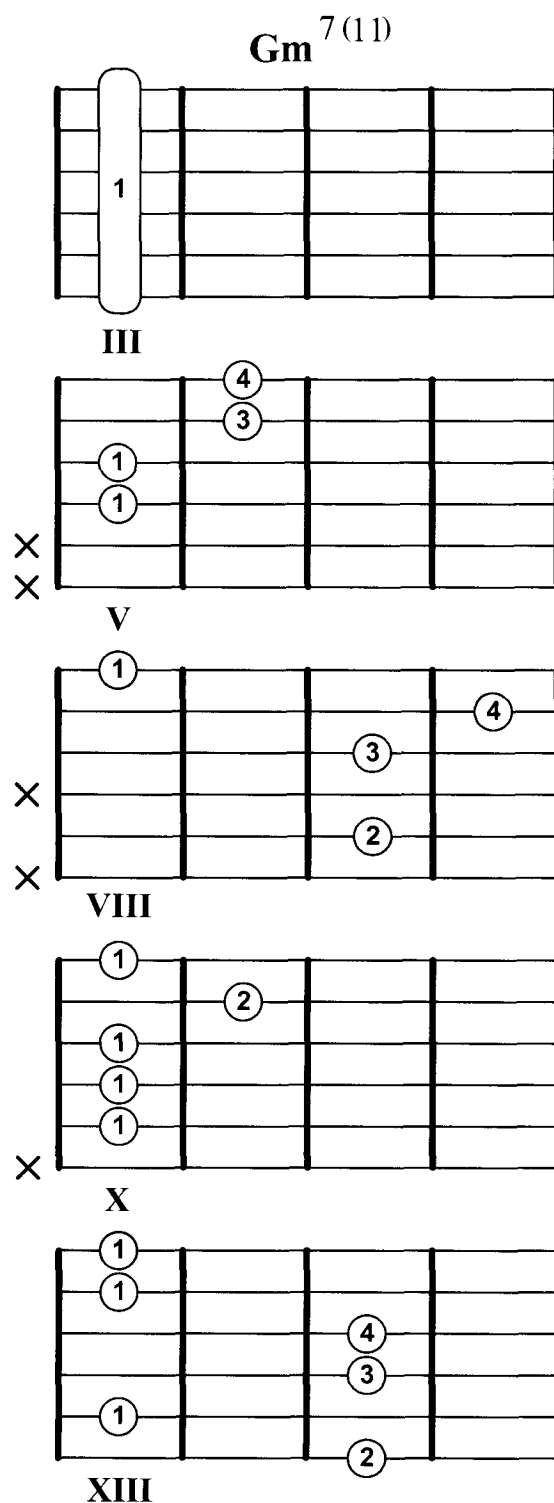
А в этом примере к трезвучию **Gm** добавлены 7-я и 9-я ступени. Иногда цифру 7 в обозначении пропускают и ставят только цифру 9, но в самом аккорде 7-я ступень тем не менее присутствует. Рассмотрим пример аккорда **Gm7/9** в 5-ти позициях на грифе.



Пример 16

Завершает группу минорных аккордов трезвучие **Gm** с добавлением 7-й и 11-й ступеней. Аналогично предыдущему примеру 11-я ступень подразумевает наличие 7-й. Поэтому этот аккорд чаще обозначается как **Gm11**, и реже как **Gm7/11**. Рассмотрим его в 5-ти позициях на грифе.

Изучая все вышеприведенные аккорды, используйте ту аппликацию, которая указана в примерах.

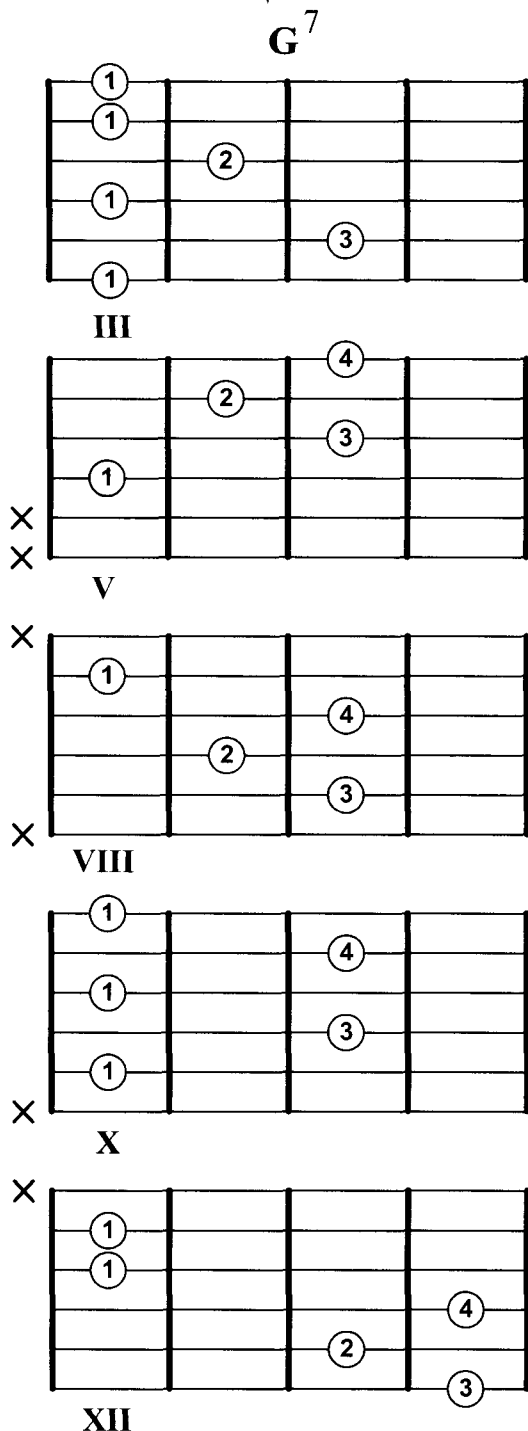


Группа доминантовых аккордов

Доминантовые аккорды строятся от V-й ступени мажорного лада (см. пример 2), то есть от доминанты. Поэтому он и имеет такое название. В эту группу входят и альтерированные доминантовые аккорды, но мы рассмотрим их отдельно в следующей главе.

Пример 17

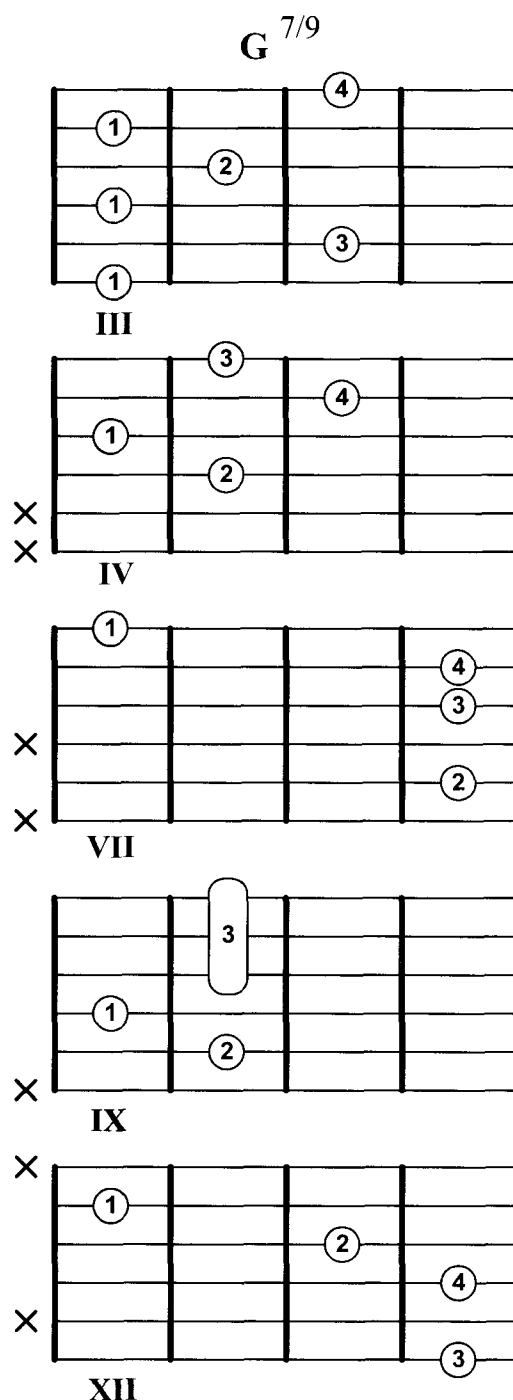
Аккорд **G7** открывает первую группу доминантовых, и в этом примере он представлен в 5-ти позициях.



Для удобства анализа доминантовых аккордов, их лучше разбить на две группы. Условно назовем рассматриваемые в этой главе аккорды первой группой доминантовых аккордов.

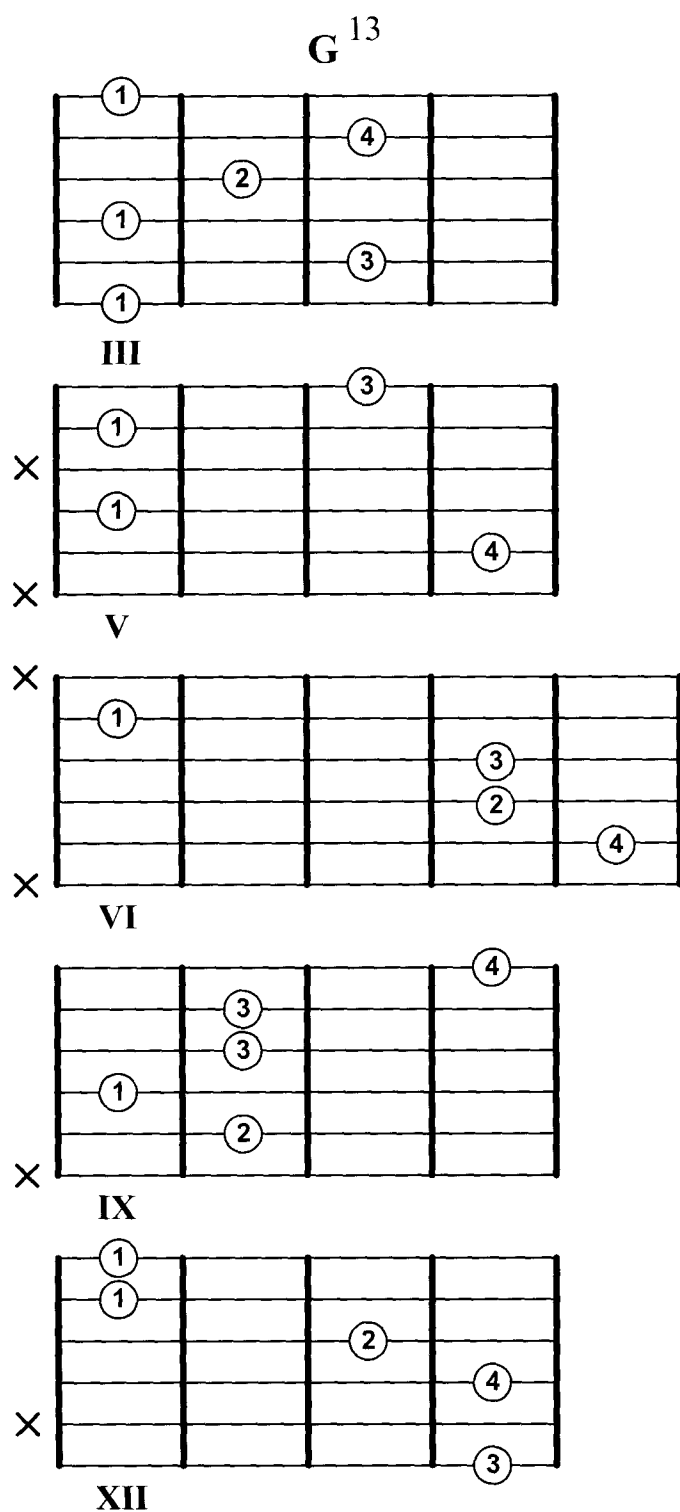
Пример 18

В этом примере показан аккорд **G7/9**. Как мы уже отмечали, цифру 7 в обозначении такого аккорда ставить необязательно, поэтому его записывают как **G9**.



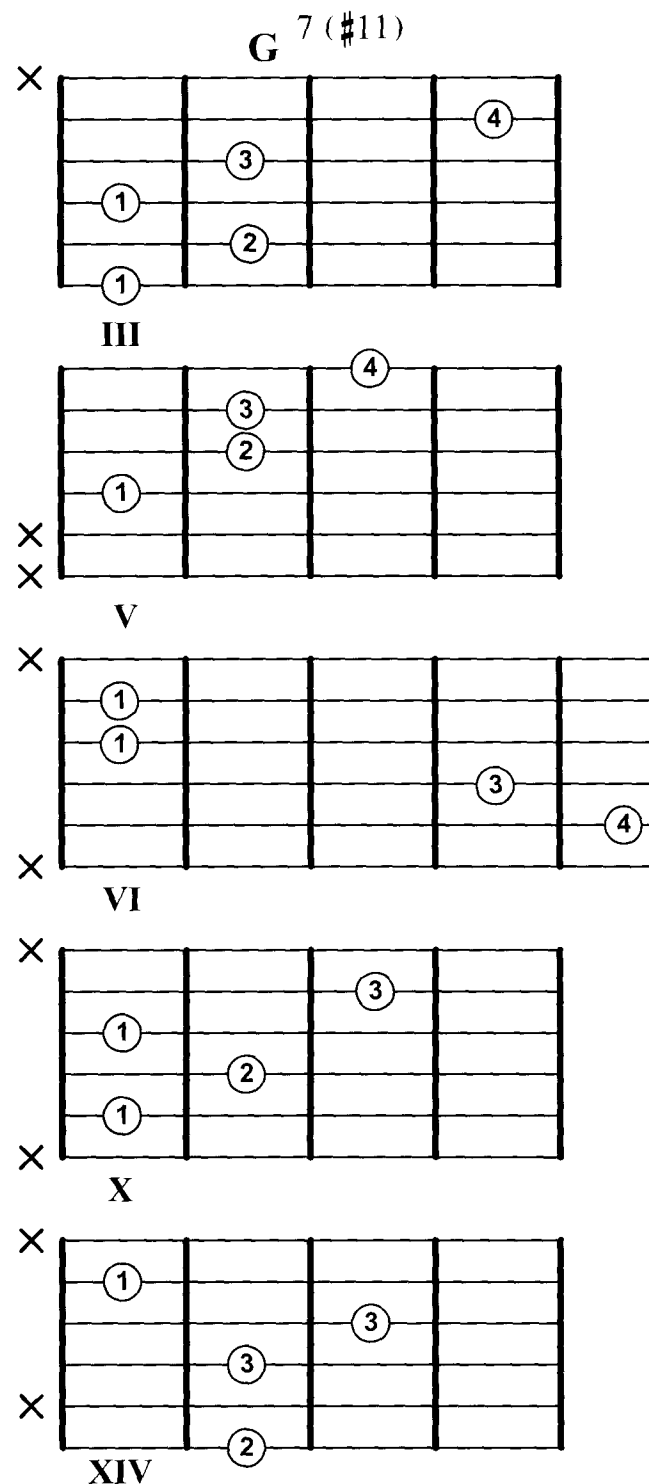
Пример 19

Добавляя к аккорду **G7** 13-ю ступень, получаем аккорд **G13**, который показан в этом примере в 5-ти позициях на грифе.



Пример 20

Завершает первую группу доминантовых аккордов аккорд **G7** с добавлением повышенной 11-й ступени (она же пониженная 5-я, только на октаву выше основного тона аккорда). Рассмотрим аккорд **G7_{b5}** или **G7^{#11}** в 5-ти позициях на грифе



Группа альтерированных доминантовых аккордов

В эту группу входят альтерированные септаккорды, которые строятся от V-й ступени мажорного лада, то есть от доминанты. Поэтому их также называют альтерированными доминантсептаккордами. Альтерированные доминантсептаккорды мы условно относим ко второй группе (напомню, что в первую вошли неальтерированные доминантсептаккорды, см. примеры 17-20).

Прежде чем приступить к изучению аккордов этой группы, вспомните, какие ступени в альтерированных доминантсептаккордах могут повышаться или понижаться.

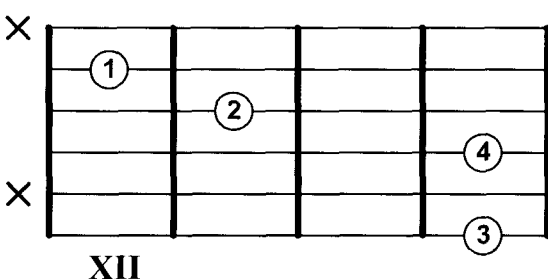
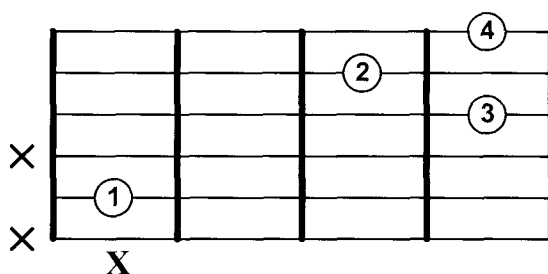
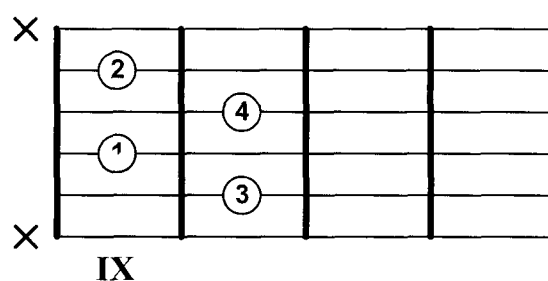
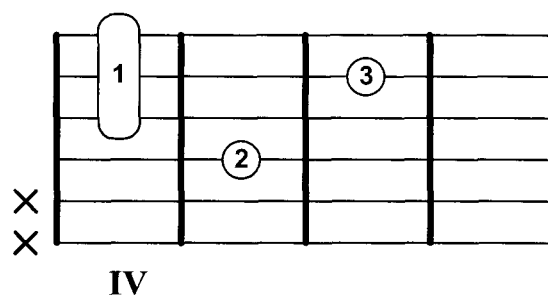
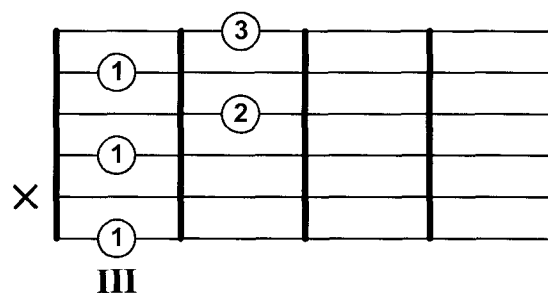
Итак, всего *две ступени* в вертикалях аккордов этой группы могут повышаться и понижаться на полтона. Это *5-я и 9-я ступени*.

Пониженные 5-я и 9-я ступени обозначаются: “ $\flat 5$ ” или “-5”, “ $\flat 9$ ” или “-9”. Повышенные 5-я и 9-я ступени записывают: “ $\sharp 5$ ” или “+5”, “ $\sharp 9$ ” или “+9”. Рассмотрим примеры альтерированных септаккордов.

Пример 21

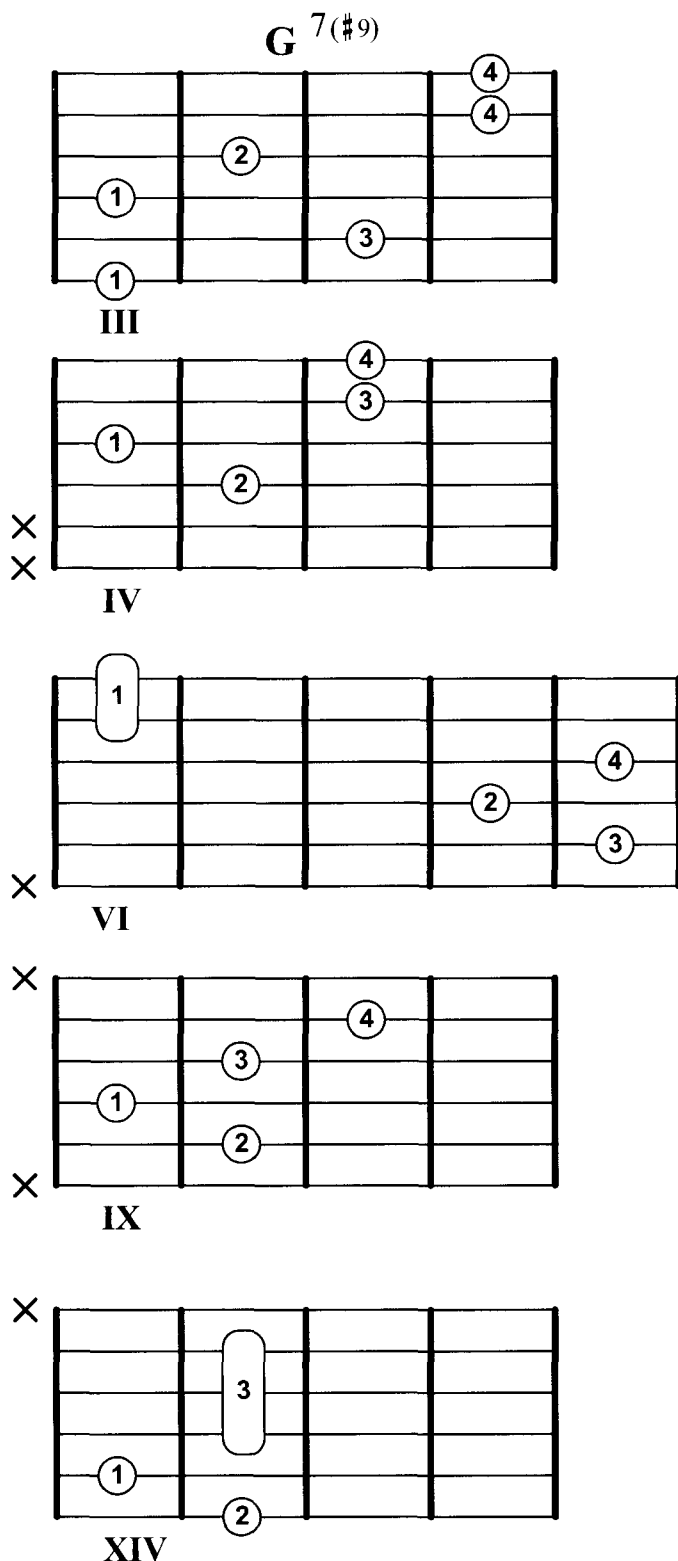
В этом примере показан альтерированный аккорд **G7** с пониженной 9-й ступенью, который имеет обозначение **G7 $\flat 9$** и представлен он в 5-ти позициях на грифе.

G⁷ ($\flat 9$)



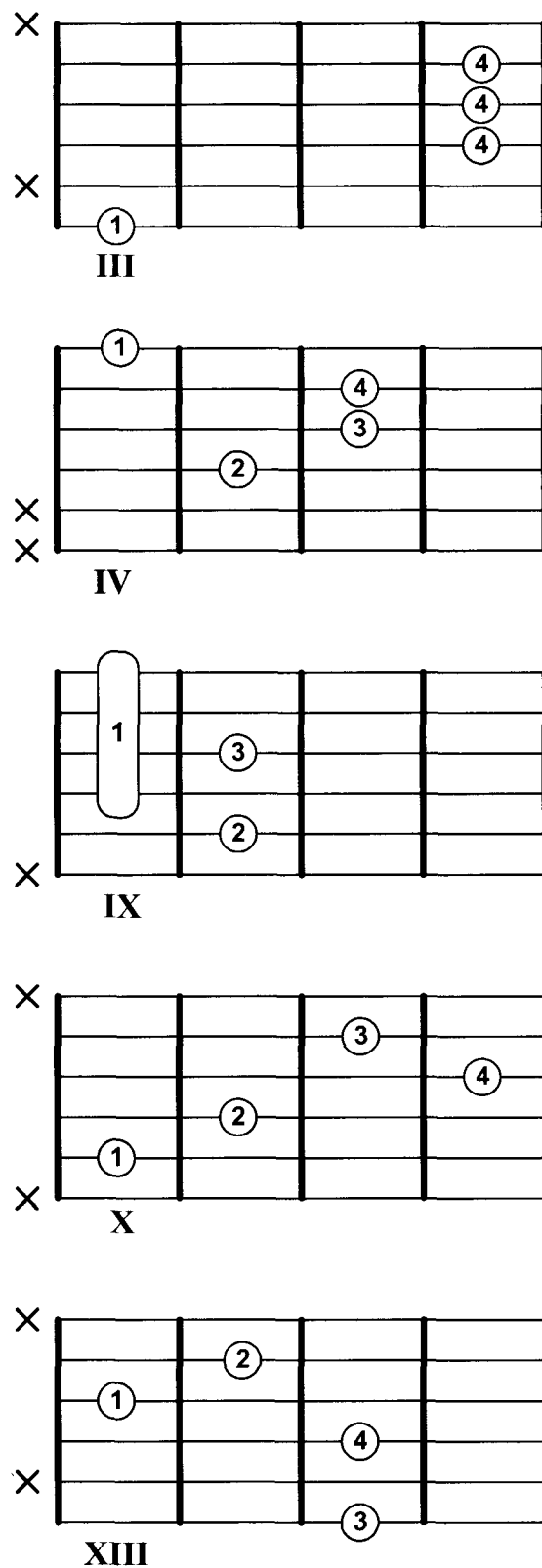
Пример 22

В этом примере показан доминант-септаккорд с повышенной 9-й ступенью $G7\sharp 9$ также в 5-ти позициях на грифе.



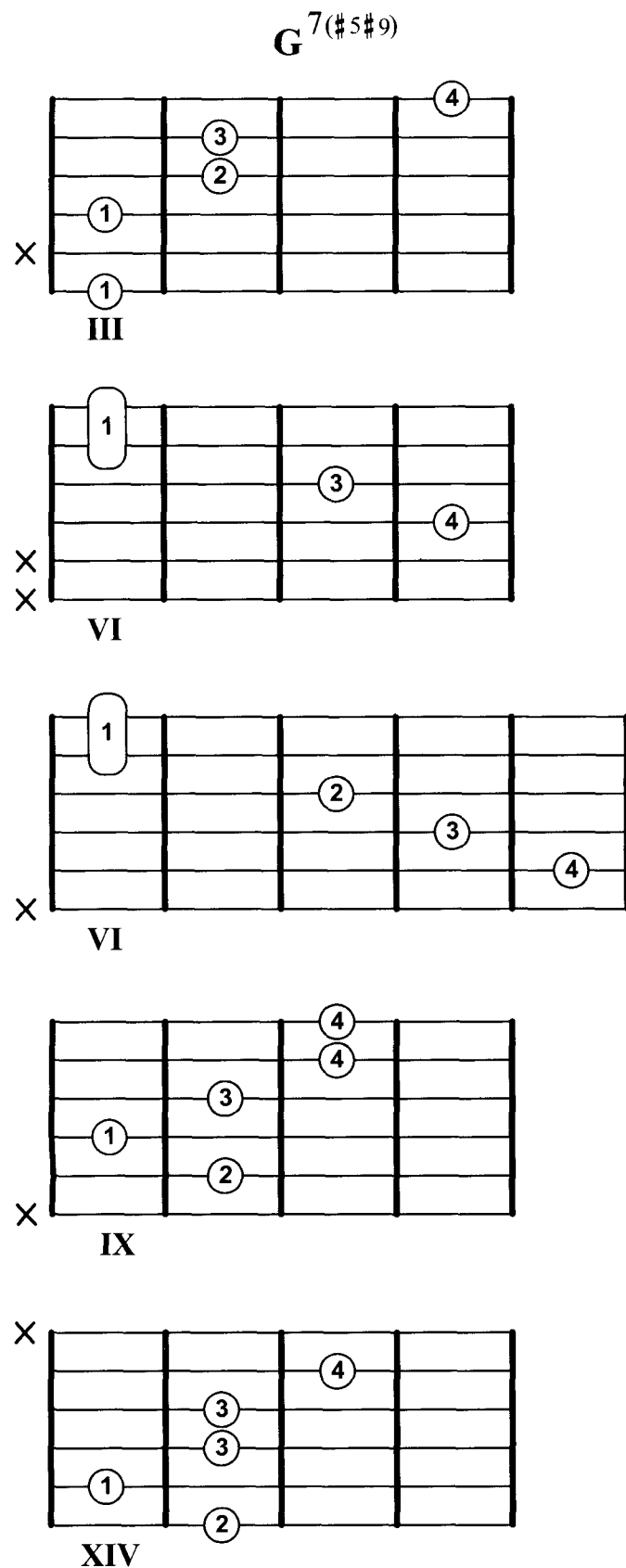
Пример 23

Все альтерированные ступени могут комбинироваться между собой. В этом примере рассмотрим комбинацию пониженной 5-й и пониженной 9-й ступеней, оставаясь в тональности *соль мажор* ($G7\flat 5\flat 9$).



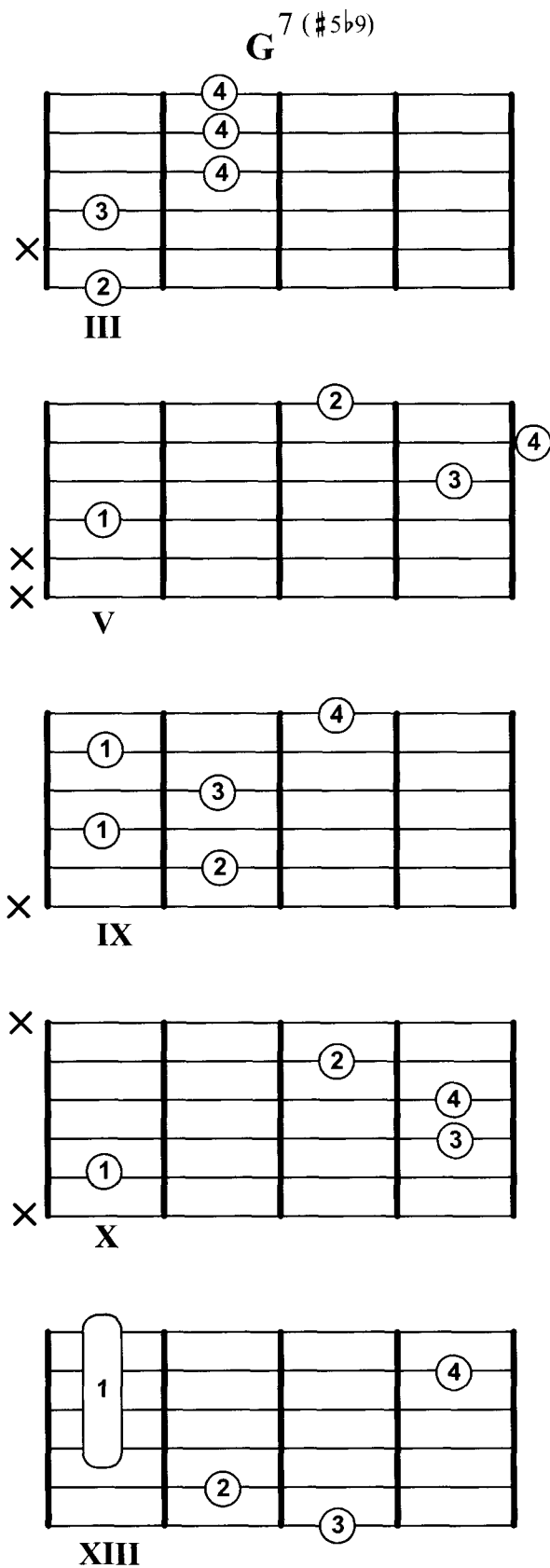
Пример 24

А теперь перед вами другая комбинация альтерированных ступеней, а именно повышенной 5-й и повышенной 9-й. Рассмотрим аккорд **G7^{#5#9}** в 5-ти позициях на грифе.



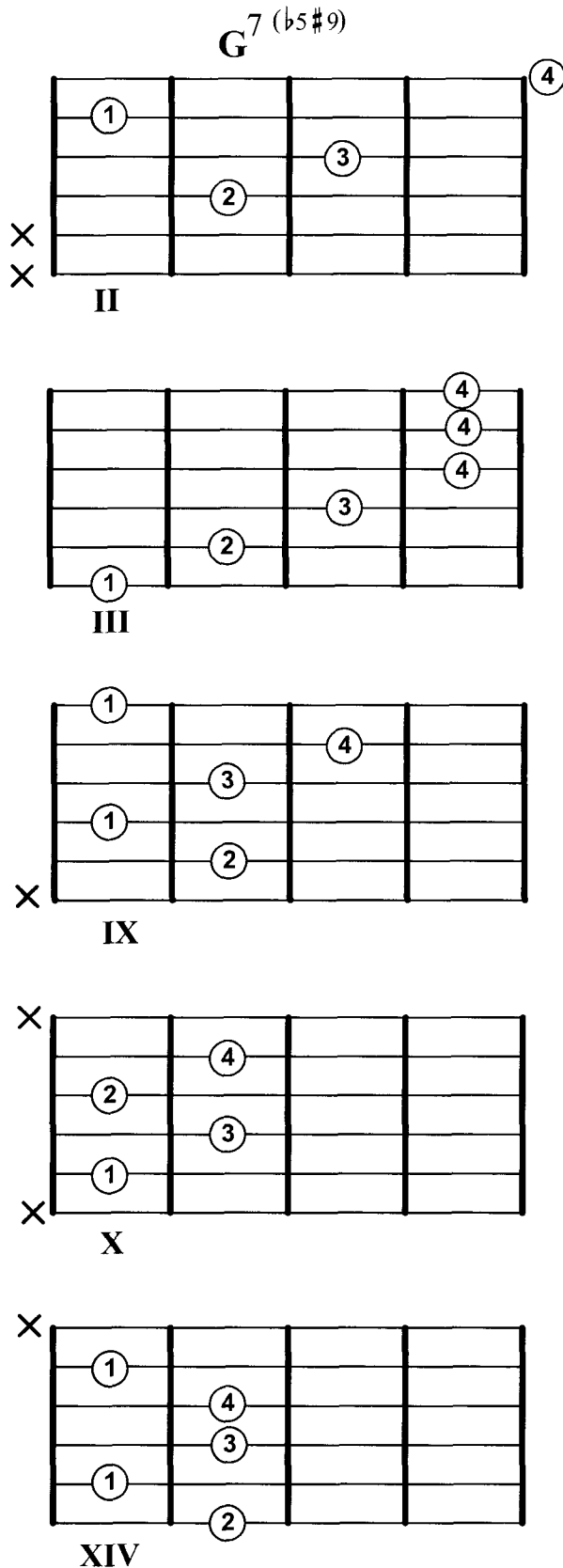
Пример 25

В примере 25 мы можем видеть комбинацию повышенной 5-й и пониженной 9-й ступеней в аккорде **G7**, который теперь будет обозначаться как **G7^{#5b9}**.



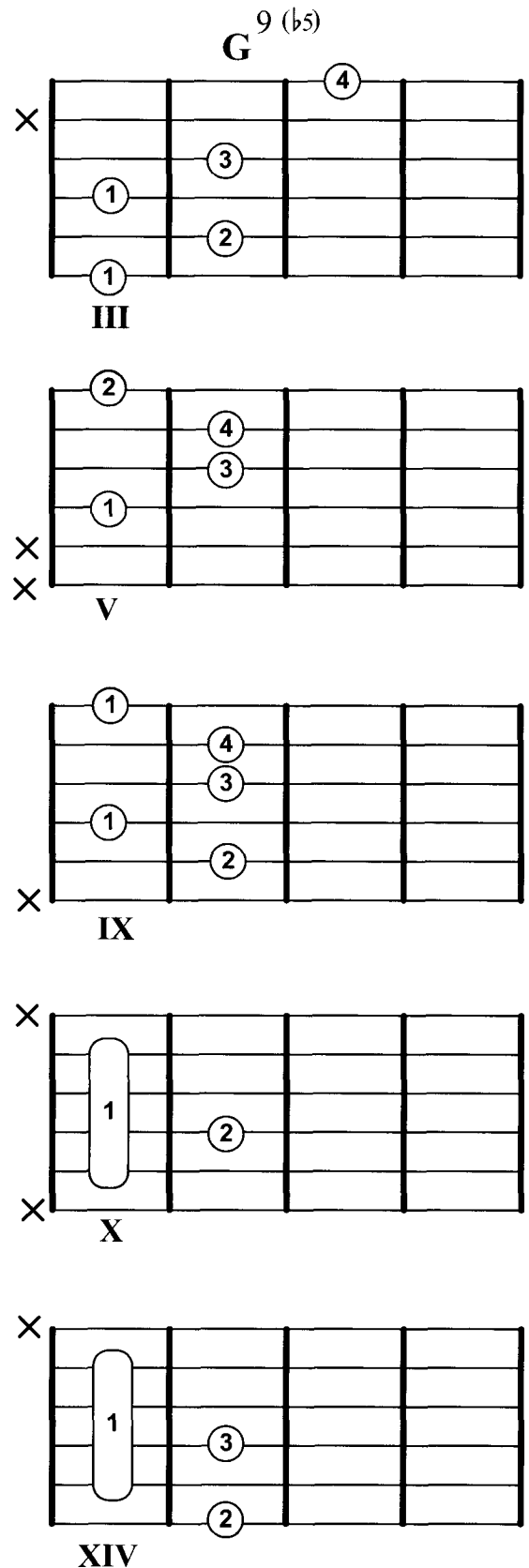
Пример 26

А это еще одна комбинация альтерированных ступеней, а именно соединение пониженной 5-й и повышенной 9-й в аккорде **G7**, который теперь будет обозначаться как **G7_{b5#9}**.



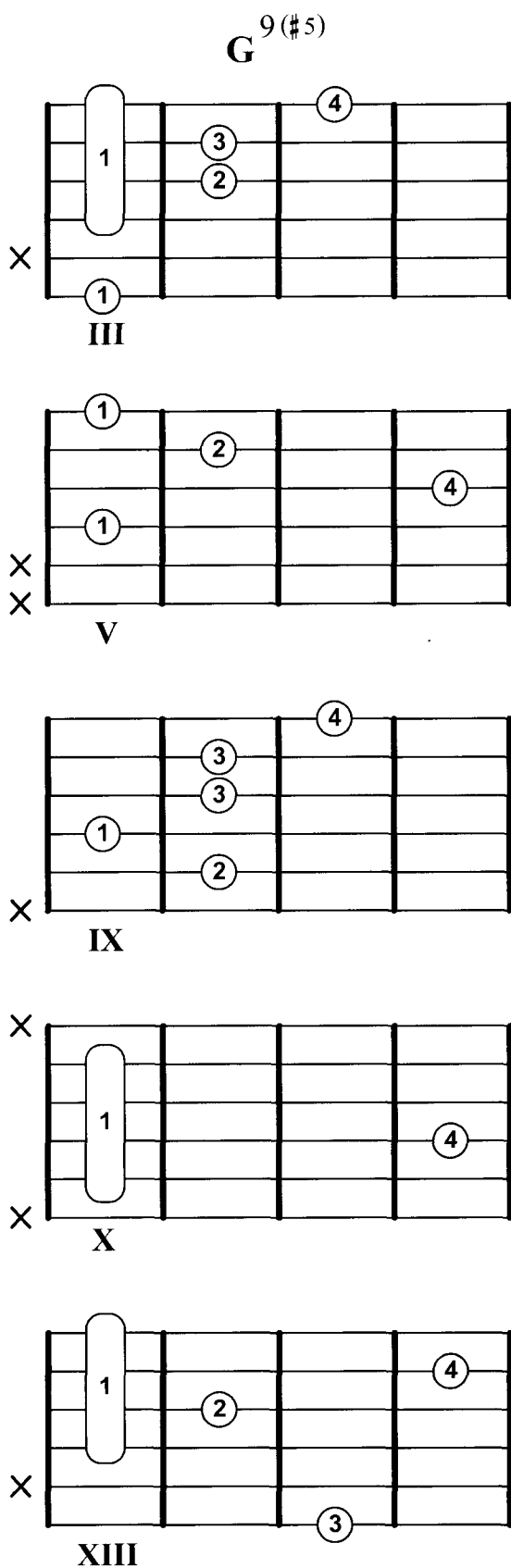
Пример 27

В этом примере вы видите аккорд **G9** с пониженной 5-й ступенью **G9_{b5}** в 5-ти позициях на грифе.



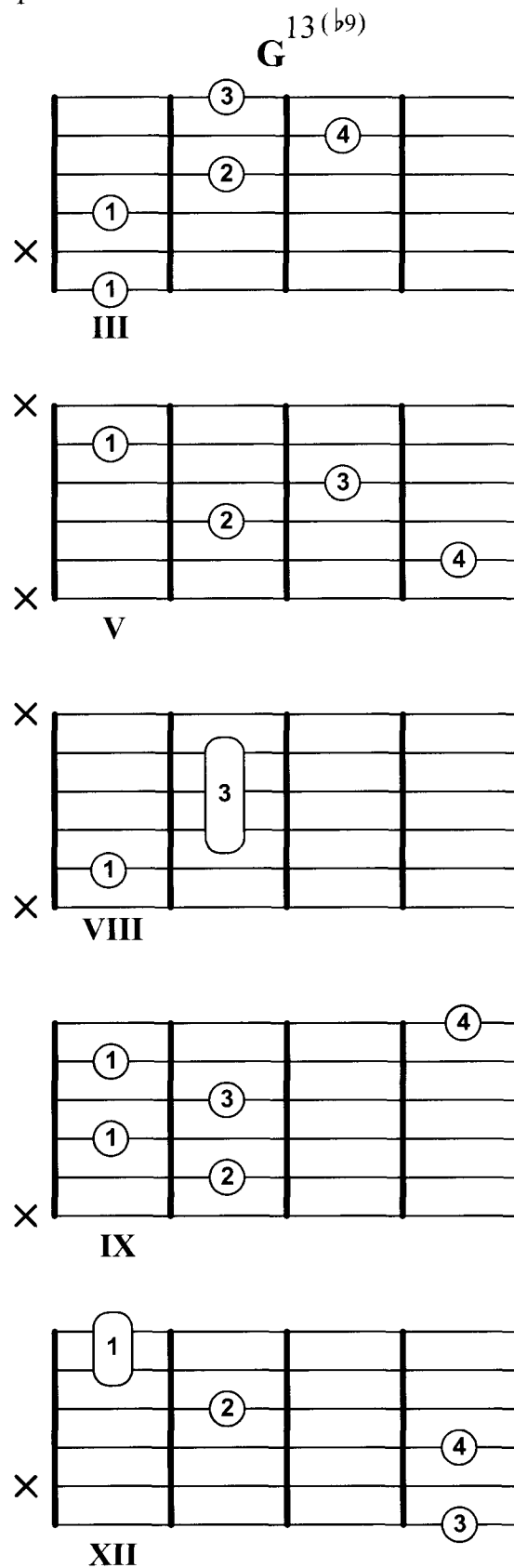
Пример 28

Пример 28 представляет собой аппликатурные модели аккорда **G⁹(#5)** в 5-ти позициях на грифе гитары.



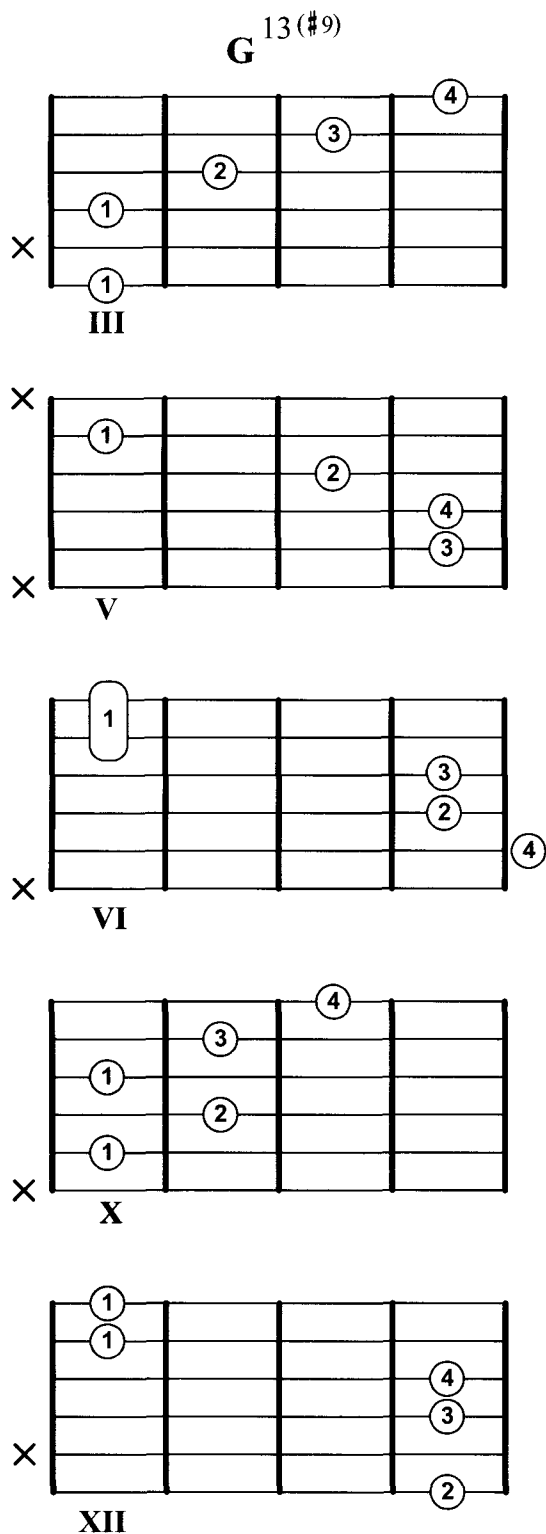
Пример 29

В группу альтерированных доминант-септаккордов входит аккорд **13_b9**. В этом примере вы видите аппликатурные формы аккорда **G^{13_b9}** также в 5-ти позициях на грифе.



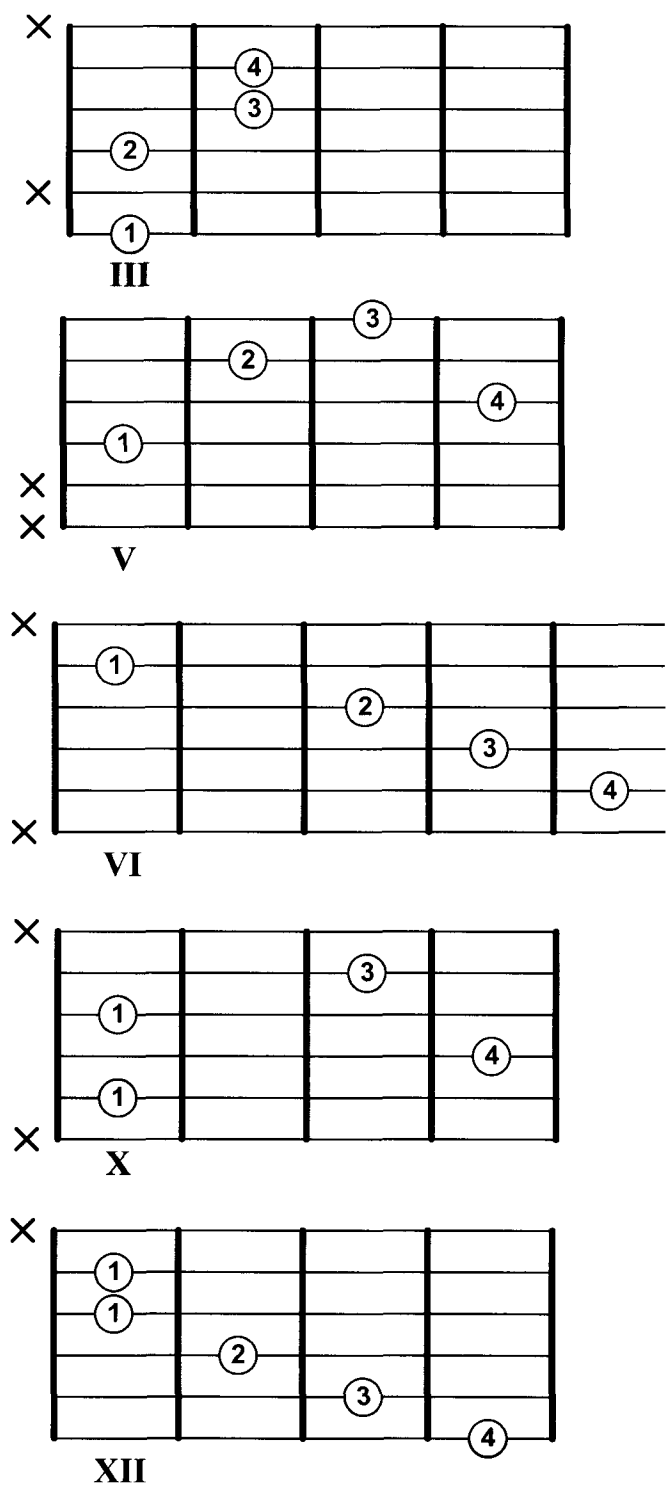
Пример 30

А теперь посмотрите как выглядит в 5-ти позициях на грифе аккорд **G13(#9)**.



Пример 31

Рассказ о группе альтерированных доминантсептаккордов мы завершаем аппликатурами аккорда **G7#5** в 5-ти позициях на грифе.

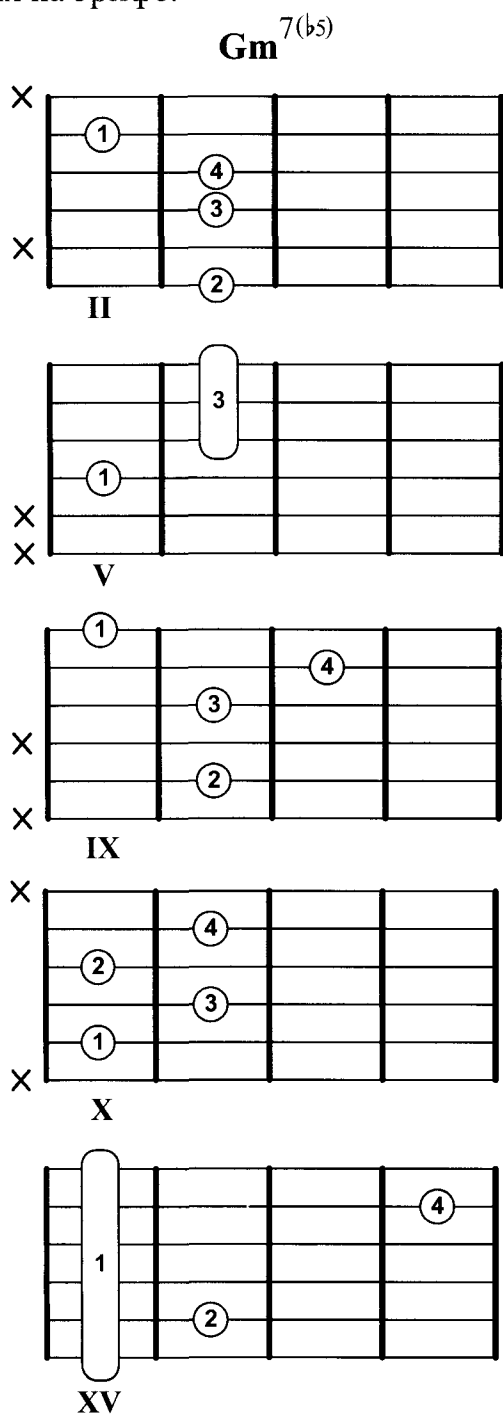


Полууменьшенные аккорды

Такие аккорды строятся от 7-й ступени мажорного лада (см. пример 2). В аппликатурном отношении он может быть получен из любого минорного септаккорда путём понижения 5-й ступени.

Пример 32

В этом примере мы видим аппликатурные формы аккорда **Gm^{7(b5)}** в 5-ти позициях на грифе.

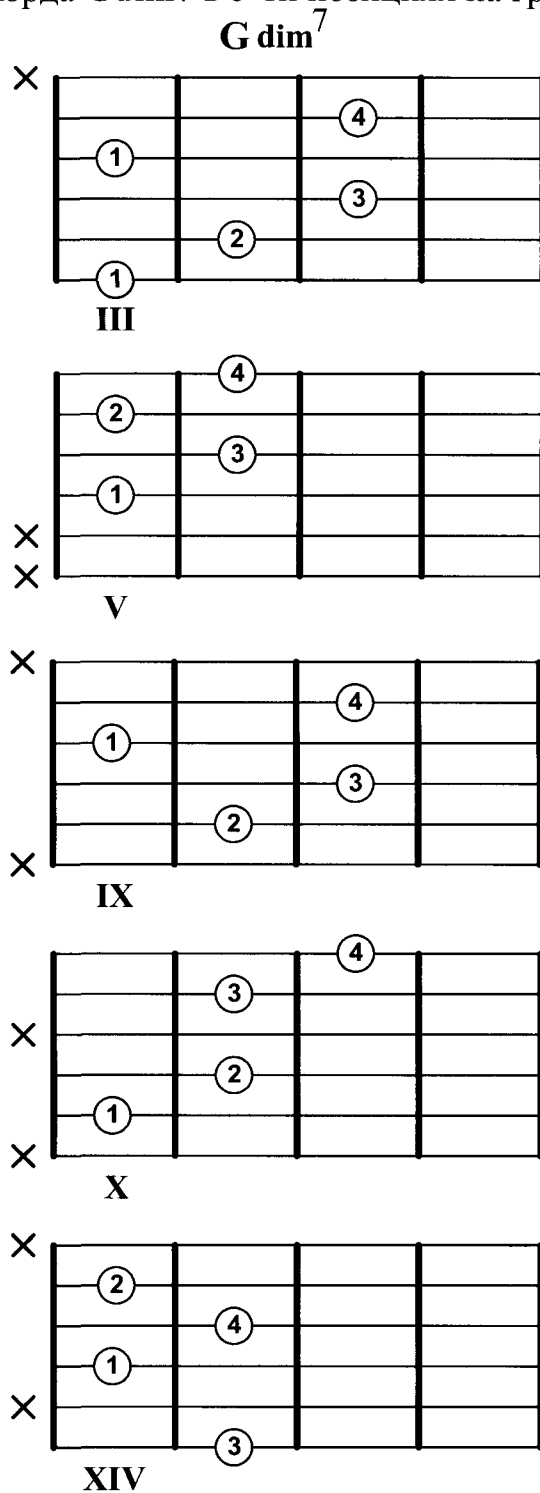


Уменьшенные аккорды

Уменьшенный аккорд строится от 7-й ступени гаммы гармонического минора (см. пример 41) или на 6-й пониженной ступени гармонического мажора.

Пример 33

В этом примере показаны основные аппликатурные формы уменьшенного септаккорда **Gdim⁷** в 5-ти позициях на грифе.

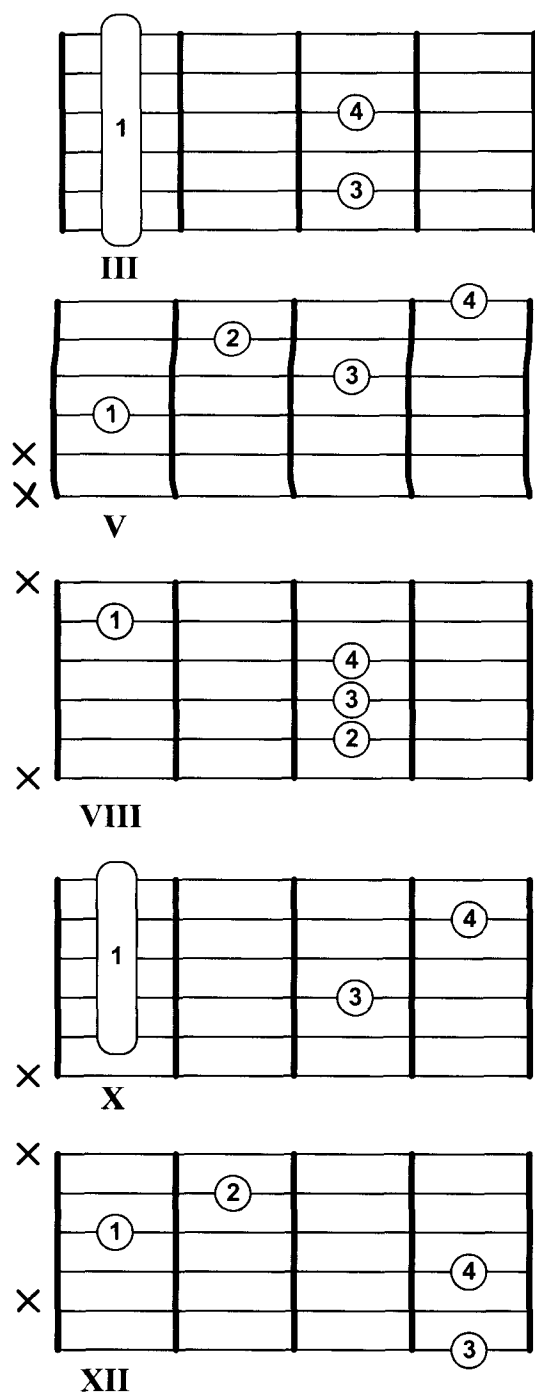


Аккорды с задержанием

Аккорды с задержанием обозначаются **sus7** и **sus9**. Эти аккорды не относятся ни к минорам, ни к мажорам. Иногда их используют вместо минорных аккордов или вместо доминантовых аккордов.

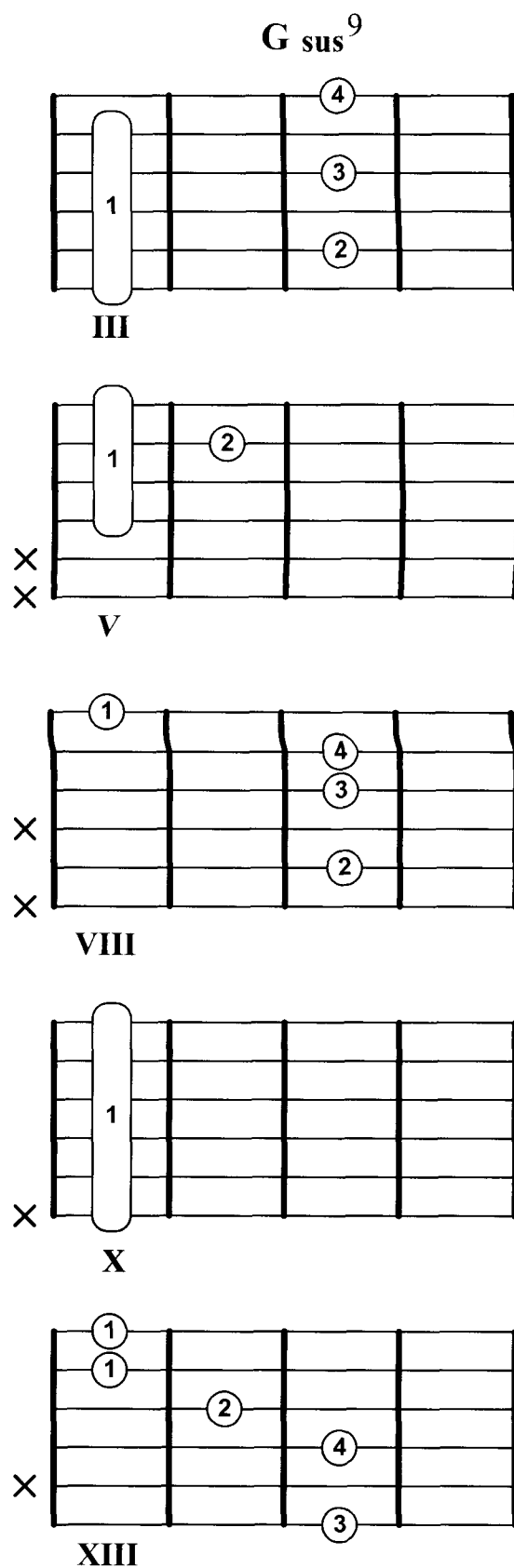
Пример 34

Аппликатурные формы аккорда **Gsus7** показаны в этом примере в 5-ти позициях на грифе.



Пример 35

А теперь мы видим аппликатурные формы аккорда **Gsus9** также в 5-ти позициях на грифе.



Игра мажорной гаммы септаккордами

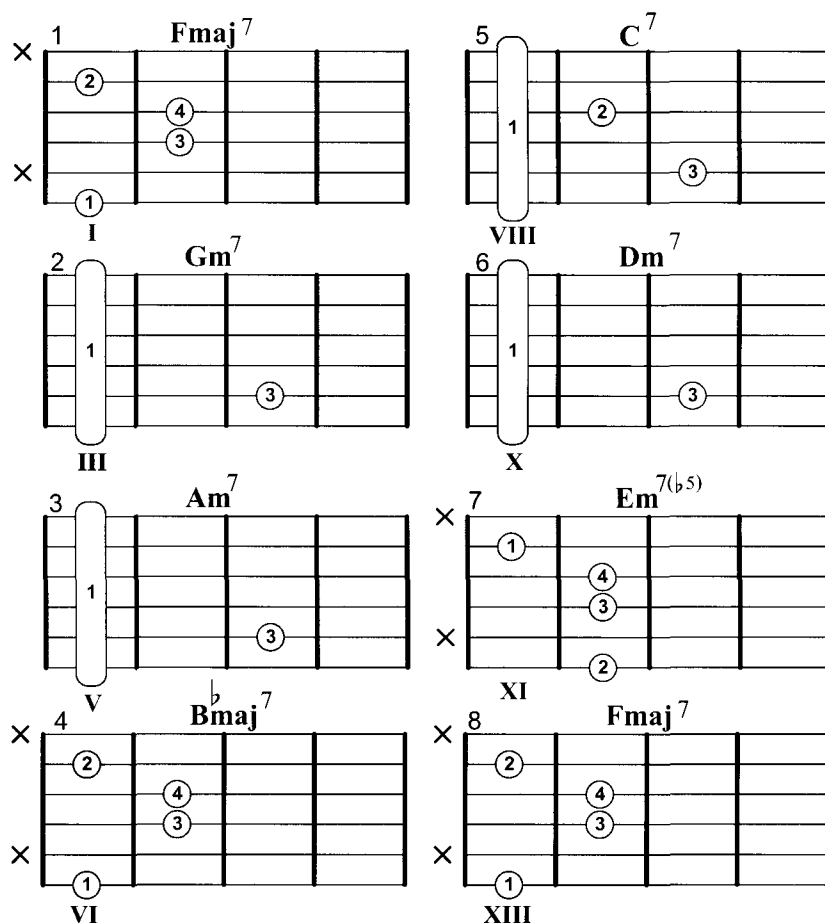
Теперь, когда вы познакомились с основными группами аккордов и их возможными аппликатурными формами, перейдем к способам игры мажорной гаммы септаккордами. Это очень полезное упражнение, которое вы часто будете применять на практике, и которое является одним из самых важных форм развития техники гитариста-аккомпаниатора. Примеры составлены в двух тональностях: *фа мажор* и *си-бемоль мажор*.

Пример 36 (трек 2)

В примере 36 показан способ игры *фа мажорной* гаммы септаккордами в восходящем движении с нижними нотами аккордов, расположенными на 6-й струне.

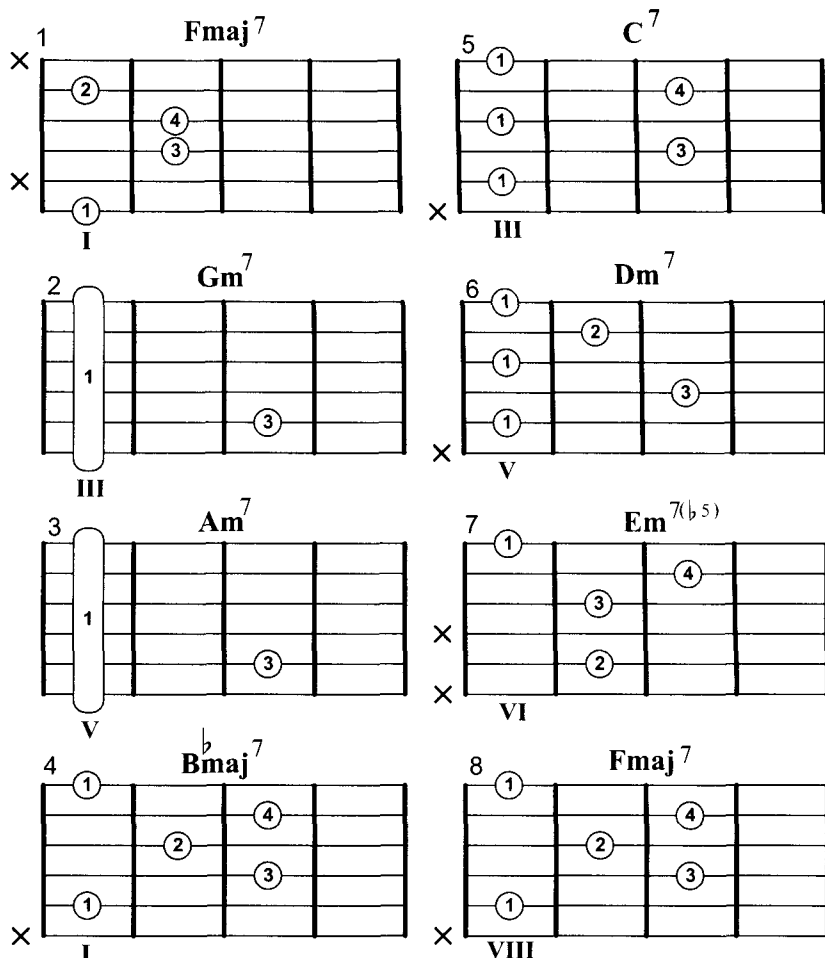
Эти тональности приведены для того, чтобы показать движение септаккордов от 1-го лада на грифе гитары с нижними нотами аккордов, находящимися на 6-й и 5-й струнах.

Естественно, когда вы выучите эти примеры, вам необходимо будет научиться играть мажорную гамму септаккордами в восходящем и нисходящем движениях во всех 12-ти тональностях.



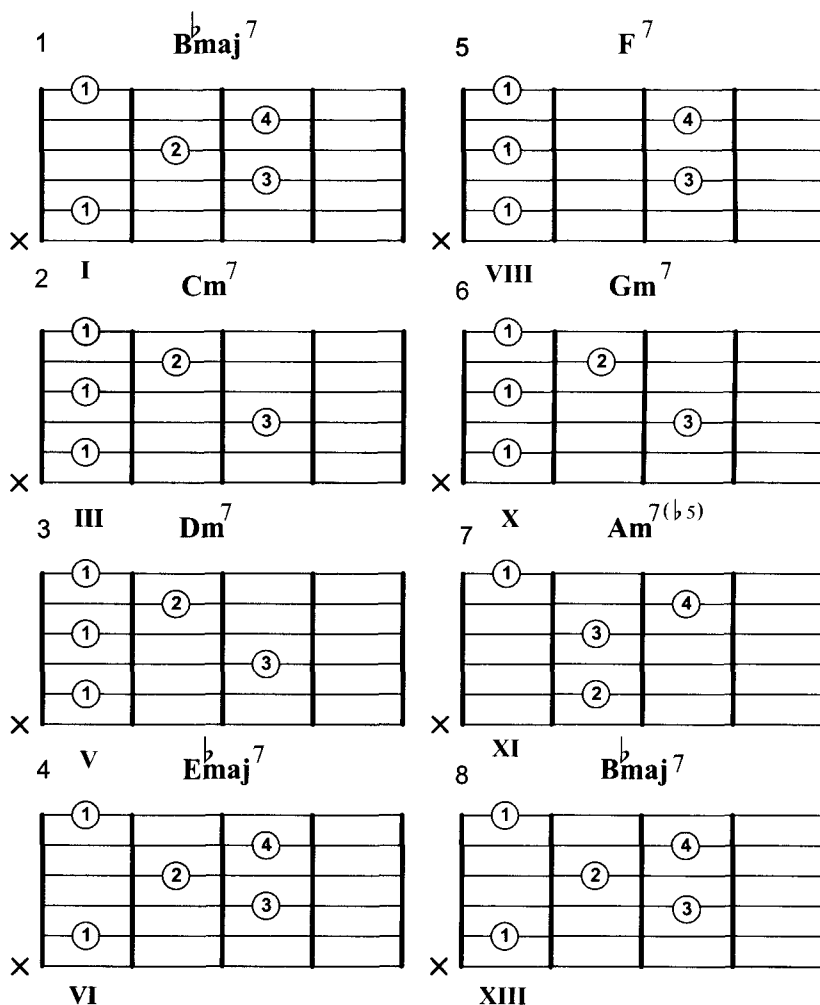
Пример 37 (трек 3)

Пример 37 иллюстрирует движение септаккордов также в тональности *фа мажор*. Однако в этом случае нижние ноты аккордов сначала находятся на 6-й струне, а затем переходят на 5-ю. Такое разделение необходимо для того, чтобы можно было сыграть мажорную гамму септаккордами в других тональностях, начиная с 6-й струны, но уже в более высоких позициях. Ведь если вы не перейдете на 5-ю струну, то вам неудобно будет брать аккорды на грифе после 15-го лада.



Пример 38 (трек 4)

В примере 38 показан способ игры мажорной гаммы септаккордами в тональности *си-бемоль мажор* в восходящем движении с нижними нотами аккордов, движущимися по 5-й струне.



Пример 39 (трек 5)

В примере 39 также показано движение септаккордов по гамме *си-бемоль мажор*. Нижние ноты аккордов начинаются с 5-й струны а затем переходят на 6-ю.

Как показывает практика, именно такой способ игры мажорной гаммы септаккордами наиболее эффективный. Поэтому вам необходимо проработать этот вариант обыгрывания мажорной гаммы септаккордами во всех тональностях.

1	$\text{B}^{\flat}\text{maj}^7$	5	F^7
2	I Cm^7	6	I Gm^7
3	III Dm^7	7	III $\text{Am}^7(\flat 5)$
4	V $\text{E}^{\flat}\text{maj}^7$	8	IV $\text{B}^{\flat}\text{maj}^7$
VI		VI	

Способ игры аккордами гаммы мелодического минора

Прежде, чем мы рассмотрим следующий пример, необходимо напомнить, что по сравнению с натуральным минором в мелодическом повышены 6-я и 7-я ступени лада.

Пример 40 (трек 6)

В примере 40 показан способ игры гаммы мелодического минора аккордами в тональности *соль минор*. Тональность выбрана произвольно.

После того, как вы почувствуете уверенность при исполнении этой гаммы, попробуйте сыграть её, меняя аппликатурные формы аккордов и, транспонируя этот пример в другие тональности.

1 **Gm⁶**
 2 **Am⁷**
 3 **Bmaj⁷⁺⁵**
 4 **C⁷**
 5 **D⁷**
 6 **Em^{7(b5)}**
 7 **F^{#dim}⁷**
 8 **Gm⁶**

The diagrams illustrate the following chord voicings and fingerings:

- 1 Gm⁶**: Fret 2, strings 2-5. Fingering: 3 (3rd fret, 2nd string), 2 (2nd fret, 4th string), 1 (1st fret, 5th string).
- 2 Am⁷**: Fret 1, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 5th string).
- 3 Bmaj⁷⁺⁵**: Fret 2, strings 2-5. Fingering: 4 (4th fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 2 (2nd fret, 4th string), 1 (1st fret, 5th string).
- 4 C⁷**: Fret 1, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 1 (1st fret, 3rd string), 1 (1st fret, 4th string), 1 (1st fret, 5th string).
- 5 D⁷**: Fret 2, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 1 (1st fret, 3rd string), 1 (1st fret, 4th string), 4 (4th fret, 5th string), 3 (3rd fret, 2nd string).
- 6 Em^{7(b5)}**: Fret 1, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 3 (3rd fret, 3rd string), 2 (2nd fret, 4th string), 4 (4th fret, 5th string).
- 7 F^{#dim}⁷**: Fret 2, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 4 (4th fret, 3rd string), 3 (3rd fret, 4th string), 2 (2nd fret, 5th string).
- 8 Gm⁶**: Fret 2, strings 2-5. Fingering: 1 (1st fret, 2nd string), 2 (2nd fret, 3rd string), 3 (3rd fret, 4th string), 1 (1st fret, 5th string), 4 (4th fret, 2nd string).

Способ игры аккордами гаммы гармонического минора

По сравнению с натуральным минором, в гармоническом повышена 7-я ступень лада. Способ игры аккордами гаммы гармонического минора показан в примере 41.

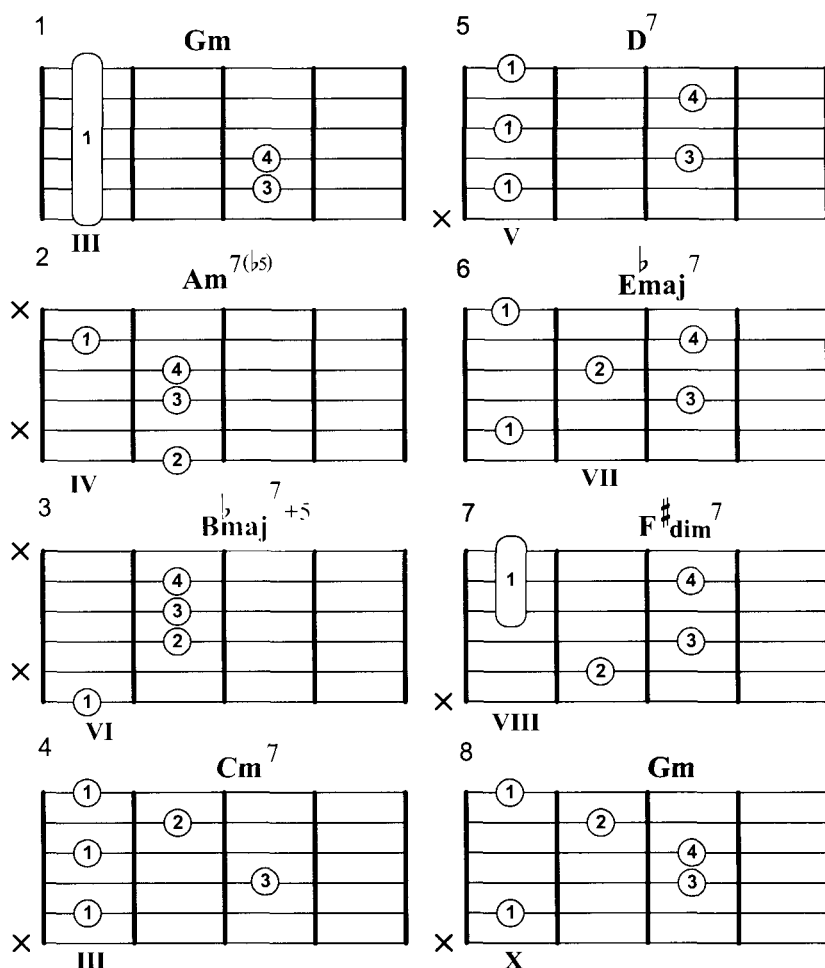
Пример 41 (трек 7)

Транспонируйте это упражнение в другие тональности, попробуйте использовать различные аппликатурные формы аккордов.

Мы рассмотрели возможные способы игры мажорной гаммы, а также мелодического и гармонического минора аккордами.

Эти аппликатурные формы лучше использовать в дуэтах или при сольной игре. Но при работе в ансамбле, в состав которого входят бас-гитара и клавишные, такие формы аккордов звучат хуже. В подобных ситуациях гитаристы обычно прибегают к помощи аппликатур в узком расположении и часто без дублирования основного тона в басу.

В качестве домашнего задания попробуйте сыграть септаккордами любую мажорную гамму, аппликатурные формы которой будут располагаться только на первых четырех струнах гитары (E,B,G,D).

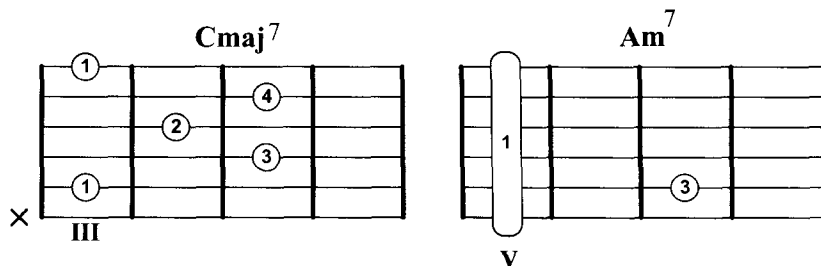


Метод гармонических замен

На практике гитаристы используют аккордовые замены двух типов - прямые и косвенные. Суть прямой замены заключается в использовании надстроек или альтераций ступеней без изменения баса аккорда. Такой способ усложнения гармонии применяется довольно часто.

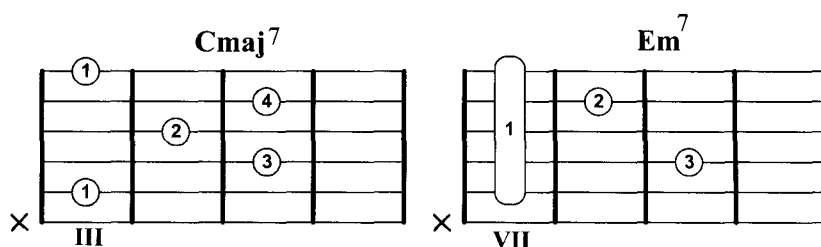
Пример 42

Любой мажорный аккорд можно заменить параллельным минором. И наоборот, минорный аккорд заменяется параллельным мажором. В примере 42 демонстрируется замена **Cmaj7** на **Am7**.



Пример 43

Также любой мажорный аккорд можно ещё заменить и побочным минором, который строится от 3-й ступени этого аккорда. В примере 43 мы видим, что для аккорда **Cmaj7** это будет **Em7**.



Пример 44

Следующий способ гармонической замены очень часто используется музыкантами на практике. Доминантсептаккорд можно заменить минорной доминантой по отношению к этому аккорду. (Здесь стоит пояснить, что речь идет не об альтерированных, а о доминантовых аккордах с надстройками 7, 9 и 13). В примере 44 наглядно иллюстрируется такой способ гармонической замены. Мы видим, что для **C7** минорной доминантой будет аккорд **Gm7**.

Пожалуй наиболее часто употребляется так называемая тритоновая замена. Этот способ позволяет заменять альтерированные доминантсептаккорды в соответствии со следующим правилом:

Принцип косвенной замены заключается в замене аккорда со сменой его басового основания, то есть когда один аккорд заменяется другим. Мы рассмотрим самые основные приемы, которые встречаются на практике при проведении гармонических замен.

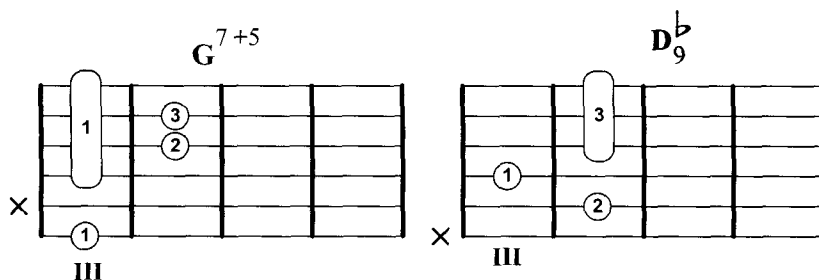
- всякий доминантсептаккорд заменяется аккордом того же класса, отстоящим от него на увеличенную кварту или уменьшенную квинту вверх и вниз (такой интервал называют ещё тритоном).

Именно поэтому такая замена и называется тритоновой.

Умелое использование тритоновой замены значительно разнообразит гармонию и создаёт удобную последовательность для импровизации.

Пример 45

В примере 45 мы видим, как в результате тритоновой замены альтерированный доминантсептаккорд (в данном случае это G^{7+5}) превращается в аккорд D_b^9 .



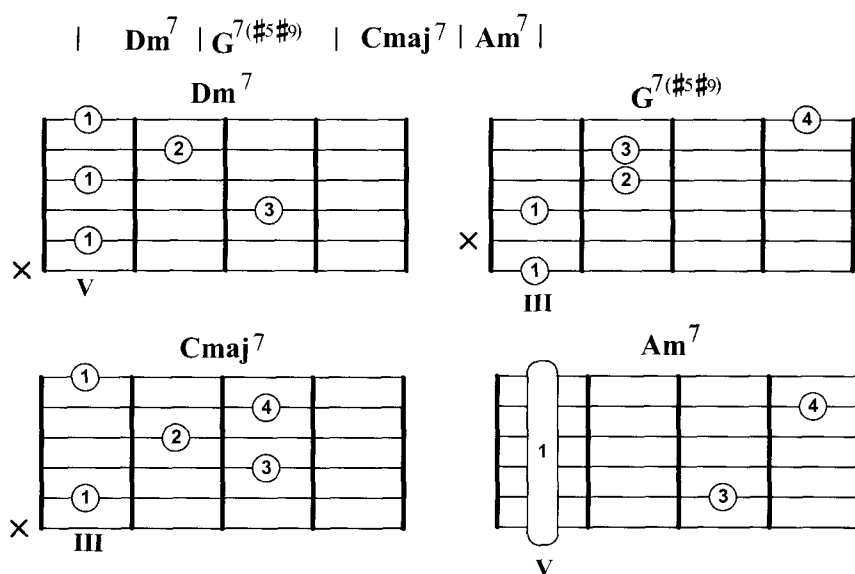
Примеры на гармоническую последовательность II – V – I – VI

Чтобы закрепить в вашей памяти рассмотренный выше метод гармонических замен, обратимся к примерам, в которых показаны несколько возможных замен в гармонической последовательности II – V – I – VI (тональность *до мажор*).

Такая гармоническая схема встречается на практике довольно часто, поэтому желательно её тщательным образом проработать и придумать свои варианты аккордовых замен, которые можно было бы использовать в этой гармонической цепочке.

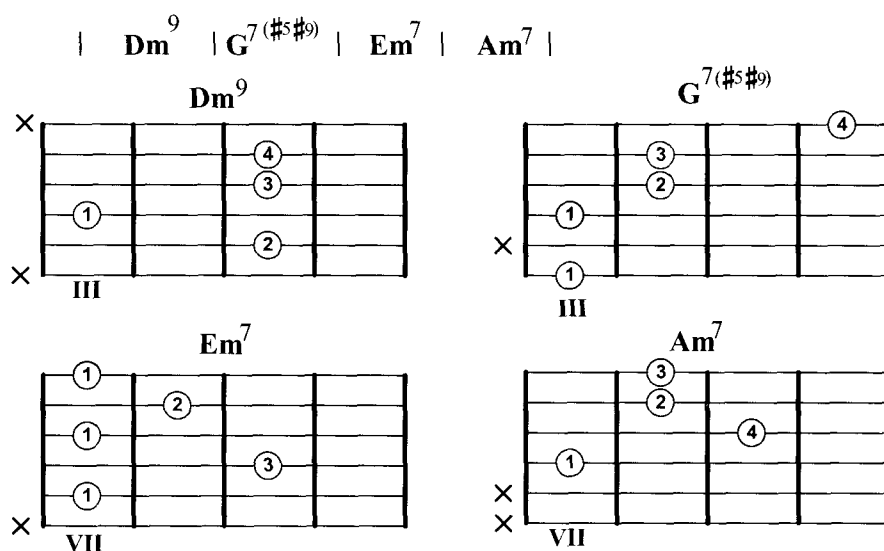
Пример 46 (трек 8)

Этот пример представляет собой последовательность II-V-I-VI в чистом виде, т.е. без косвенных замен.



Пример 47 (трек 9)

В примере 47 мы видим, как произошла замена мажорного аккорда на побочный минор ($Cmaj^7$ заменяется на Em^7).



Пример 48 (трек 10)

А в примере 48 сработала три-тоновая замена и аккорд V-й ступени **G7(alt)** заменили на **D_b9#11** (alt - означает альтерированный).

| Dm⁹⁽¹¹⁾ | D₉^{b#11} | C^{6/9} | Am^{7/9} |

Dm⁹

× III

D₉^{b#11}

× III

C^{6/9}

× II

Am^{7/9}

× I

Теперь, попробуйте сделать подобные гармонические замены в следующих тональностях:

II	-	V	-	I	-	VI
Am7	-	D7(alt)	-	Gmaj7	-	Em7
Cm7	-	F7(alt)	-	B _b maj7	-	Gm7
Fm7	-	B _b 7(alt)	-	E _b maj7	-	Cm7
E _b m7	-	A _b 7(alt)	-	D _b maj7	-	B _b m7

Кадансовый оборот I-VI-II-V

Гармоническая схема I-VI-II-V - это базовая импровизационная формула. Кроме того, она является и кадансовым оборотом. Остановимся на этой схеме более подробно и рассмотрим возможные способы гармонических замен.

Приведенные ниже примеры не являются исчерпывающими в этой области, но они,

тем не менее, помогут вам научиться находить свои варианты аккордовых замен. Для удобства изучения все примеры в этой главе даются в одной тональности.

После тщательной проработки всех предложенных упражнений обязательно транспонируйте их в другие тональности и пробуйте комбинировать между собой.

Пример 49 (трек 11)

Здесь вы видите, как выглядит последовательность I-VI-II-V в тональности *до мажор*: **Cmaj7-Am7-Dm7-G7**. В этом примере нет никаких косвенных замен (каждый аккорд соответствует ступени мажорного лада).

| Cmaj⁷ | Am⁷ | Dm⁷ | G⁷ |

Cmaj⁷

III

Am⁷

V

Dm⁷

V

G⁷

III

Пример 50 (трек 12)

Это упражнение является примером использования прямых замен (то есть добавления надстроек). К **Cmaj7** добавилась 9-я ступень, к **Am7** - 11-я, **Dm7** превратился в **Dm9**, а к аккорду **G7** добавилась 13-я ступень.

| Cmaj⁹ | Am¹¹ | Dm⁹ | G¹³ |

Cmaj⁹

II

Am¹¹

III

Dm⁹

III

G¹³

III

Пример 51 (трек 13)

В этом примере на VI-й ступени вместо **Am7** появился аккорд доминантовой группы - **A7#5**. Подобная гармоническая замена допустима именно на этой ступени и именно в такой последовательности. В последующих примерах замена такого рода, когда минорный аккорд заменяется доминант-септаккордом, будет встречаться достаточно часто.

| Cmaj⁷ | A^{7(#5)} | Dm⁹ | G^{7(#5)} |

Cmaj⁷
 X

A^{7(#5)}
 X

Dm⁹
 X

G^{7(#5)}
 X

Пример 52 (трек 14)

Первая ступень этого примера, а именно аккорд **Cmaj7**, заменен на побочный минор - **Em7**. К аккордам доминантовой группы **A7** и **G7** - добавились альтерации **#5** и **#9**.

| Em⁷ | A^{7(#5#9)} | Dm⁹ | G^{7(#5#9)} |

Em⁷
 X

A^{7(#5#9)}
 X

Dm⁹
 X

G^{7(#5#9)}
 X

Пример 53 (трек 15)

Обратите внимание на этот пример, а именно на хроматическое (полутоновое) нисходящее движение линии баса. Такое аккордовое движение стало возможным благодаря тритоновой замене аккордов **A7** и **G7**. Таким образом, аккорд **A7** превратился в **Eb9**, а **G7** в **Db9**. Аккорд первой ступени **Cmaj7**, как и в предыдущем случае, заменяется побочным минором **Em7**. Такое движение аккордов достаточно часто встречается на практике.

| Em⁷ | Eb⁹ | Dm⁷ | Db⁹ |

Em⁷
 X

Eb⁹
 X

Dm⁷
 X

Db⁹
 X

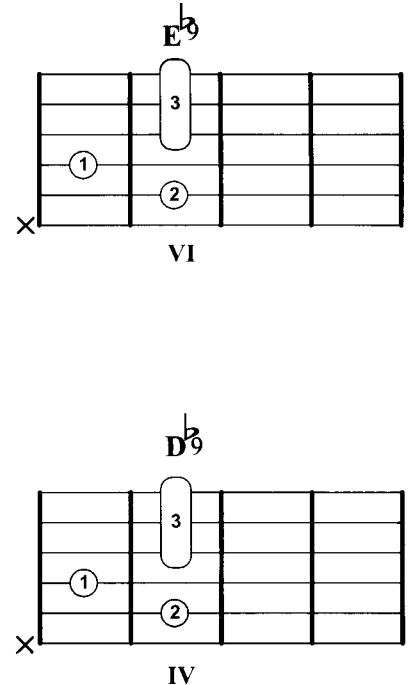
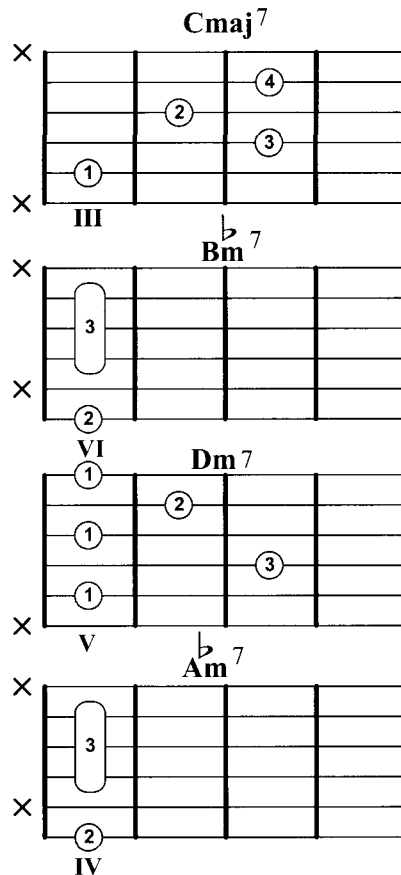
Пример 54 (трек 16)

Прежде чем мы рассмотрим этот пример, стоит вспомнить правило, что любой доминантовый аккорд (не альтерированный) можно заменить минорной доминантой (по отношению к этому аккорду).

Например, для аккорда **D7** минорной доминантой будет аккорд **Am7**. Но в нашем случае аккорды **A7** и **G7** в результате тритоновой замены превратились в **E $\flat$ 9** и **D $\flat$ 9**, а учитывая возможность замены септаккордов на минорные доминанты к аккорду **E $\flat$ 9** добавился аккорд **B $\flat$ m7**, а к аккорду **D $\flat$ 9** - аккорд **A $\flat$ m7**.

И теперь оригинальная гармоническая схема приобретает следующий вид: **Cmaj7 / B $\flat$ m7-E $\flat$ 9 / Dm7 / A $\flat$ m7-D $\flat$ 9 /**. Если внимательно посмотреть на 2-й и 4-й такты примера, то можно заметить, что внутри каждого из этих тактов образовалась гармоническая последовательность **II-V**. Эта замена очень удобна при обыгрывании альтерированных доминантсептаккордов, она значительно расширяет возможности гитариста при аккомпанементе.

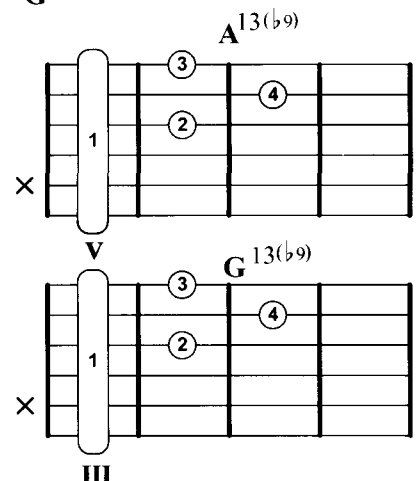
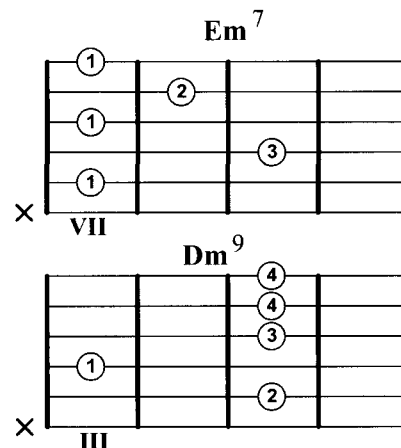
| Cmaj⁷ | Bm⁷ E $\flat$ ⁹ | Dm⁷ | A $\flat$ m⁷ D $\flat$ ⁹ |



Пример 55 (трек 17)

В этом примере аккорд **Cmaj7** заменяется побочным минором **Em7**. Аккорд VI-й ступени из минора превратился в мажорный с добавлением 13-й и пониженной 9-й ступеней, а аккорд 5-й ступени имеет надстройку 13 $\flat$ 9.

| Em⁷ | A¹³($\flat$ 9) | Dm⁹ | G¹³($\flat$ 9) |



Пример 56 (трек 18)

В этой схеме значительных аккордовых замен не произошло, не считая добавления надстроек к аккордам 1-й, 6-й и 2-й ступеней гармонической последовательности. А вот аккорд 5-й ступени изменился на аккорд **sus7**. Замена альтерированных аккордов доминантовой группы на **sus7** придает гармонической схеме красивую звуковую окраску и часто используется музыкантами на практике.

| C^{add9} | A^{m11} | D^{m11} | G^{sus7} |

Пример 57 (трек 19)

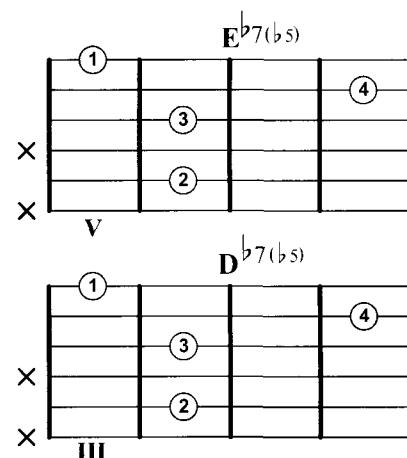
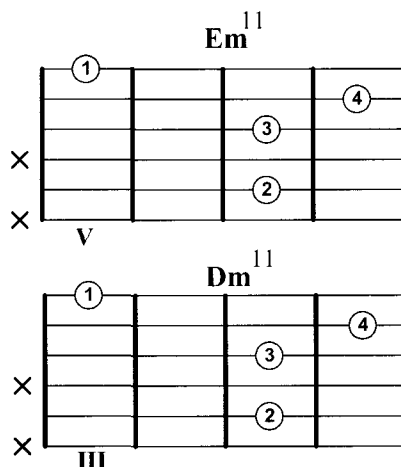
Этот пример иллюстрирует возможные надстройки к аккордам гармонической последовательности **I-VI-II-V**. В 4-м такте этой схемы мы видим комбинацию **Gsus7** и **G13b9**. Гитаристы часто пользуются таким сочетанием аккордов.

| C^{6/9} | A^{7(b9)} | D^{m11} | G^{sus7} G^{13(b9)} |

Пример 58 (трек 20)

А эта комбинация гармонических замен уже встречалась нам в примере 53, но в этом случае к аккордам $E\flat 7$ и $D\flat 7$ добавлена пониженная 5-я ступень $\flat 5$. Стоит отметить, что такая гармоническая последовательность хорошо звучит именно в этих аппликатурных формах.

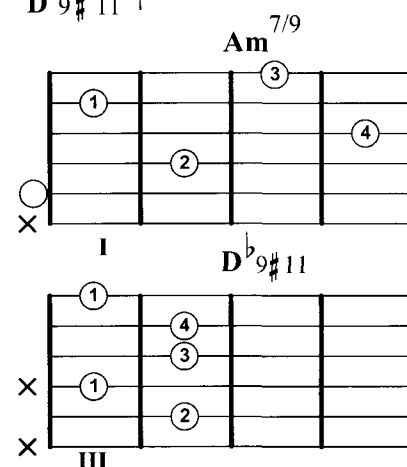
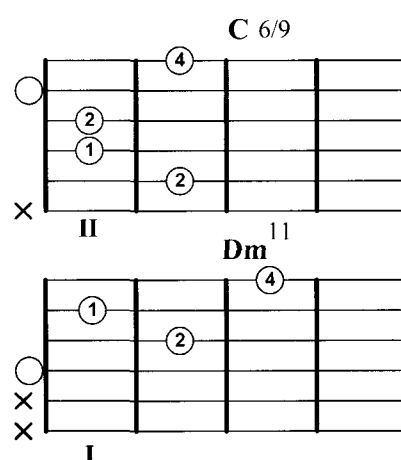
| Em^{11} | $E\flat 7(b5)$ | Dm^{11} | $D\flat 7(b5)$ |



Пример 59 (трек 21)

Помимо демонстрации возможных способов гармонических замен в некоторых примерах также показаны различные аппликатурные формы самих аккордов с соответствующими надстройками. В этом примере аккорды гармонической последовательности I-VI-II-V находятся в зоне 1-й позиции грифа гитары и поэтому здесь используются открытые струны.

| $C^{6/9}$ | $Am^{7/9}$ | Dm^{11} | $D\flat 9\sharp 11$ |

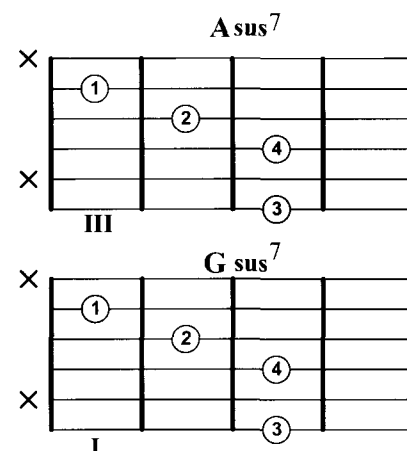
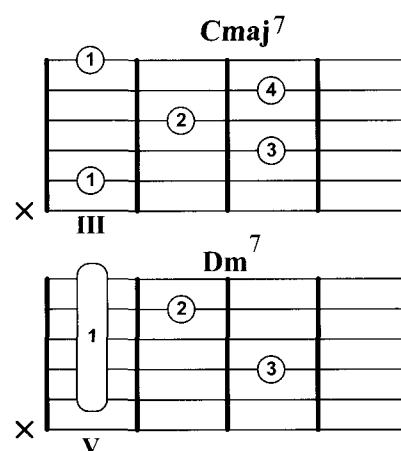


Аккорд 5-й ступени благодаря тритоновой замене превратился в $D\flat 9$ с надстройкой $\sharp 11$ (альтерация $\sharp 11$ – это тоже что и $\flat 5$, обычно с 7-й ступенью ставят символ $\flat 5$, а с 9-й ступенью – $\sharp 11$).

Пример 60 (трек 22)

А в этом примере произошла замена аккордов доминантовой группы (в данном случае это VI-я и V-я ступени гармонической схемы) на аккорды $Asus7$ и $Gsus7$.

| $Cmaj^7$ | $Asus^7$ | Dm^7 | $Gsus^7$ |



Пример 61 (трек 23)

В 3-м такте этого примера вместо уже привычного аккорда **Dm** с разными надстройками мы видим аккорд **Dsus7**. Такую замену часто применяют многие гитаристы.

$Cmaj^9$ | $E^b_9 \#11$ | D_{sus}^7 | $G^{7(b5b9)}$ |

Fingerings for $Cmaj^9$ (VII): 1 (root), 3 (9th).
 Fingerings for $E^b_9 \#11$ (V): 1 (root), 4 (9th), 3 (11th), 2 (13th).
 Fingerings for D_{sus}^7 (V): 1 (root), 2 (7th).
 Fingerings for $G^{7(b5b9)}$ (III): 1 (root), 4 (7th), 4 (b5), 4 (b9).

Пример 62 (трек 24)

Завершает эту главу пример с необычной трансформацией аккорда II-й ступени **Dm7** в аккорд $A^b_{maj}^9$, что является результатом тритоновой замены. Аккорды **A7** и **G7** также при помощи тритоновой замены превращаются в E^b_{13} и $D^b_{6/9}$, соответственно. В этом примере все аккорды (кроме **Cmaj7**) подвергаются воздействию тритоновых замен.

$Cmaj^9$ | E^b_{13} | $A^b_{maj}^9$ | $D^b_{6/9}$ |

Fingerings for $Cmaj^9$ (VII): 1 (root), 3 (9th), 1 (7th), 4 (11th).
 Fingerings for E^b_{13} (V): 1 (root), 3 (13th), 3 (9th), 2 (11th), 4 (13th).
 Fingerings for $A^b_{maj}^9$ (IV): 1 (root), 3 (9th), 2 (7th), 4 (11th).
 Fingerings for $D^b_{6/9}$ (III): 1 (root), 1 (7th), 4 (9th), 3 (11th), 2 (13th).

Когда вы освоите вышеприведенные примеры гармонической последовательности **I-VI-II-V**, попробуйте комбинировать их между собой, меняя аппликатурные формы аккордов, перенося их в другие позиции на грифе гитары. Обязательно транспонируйте все предложенные примеры в разные тональности.

Попробуйте сыграть все эти гармонические схемы, используя аппликатурные формы аккордов, которые будут находиться только на первых четырех струнах, иногда даже с отсутствием основного тона в басу. Это необходимо при ансамблевой игре, когда не требуется полное изложение аккордов на гитаре.

Игра мажорной гаммы квартовыми аккордами

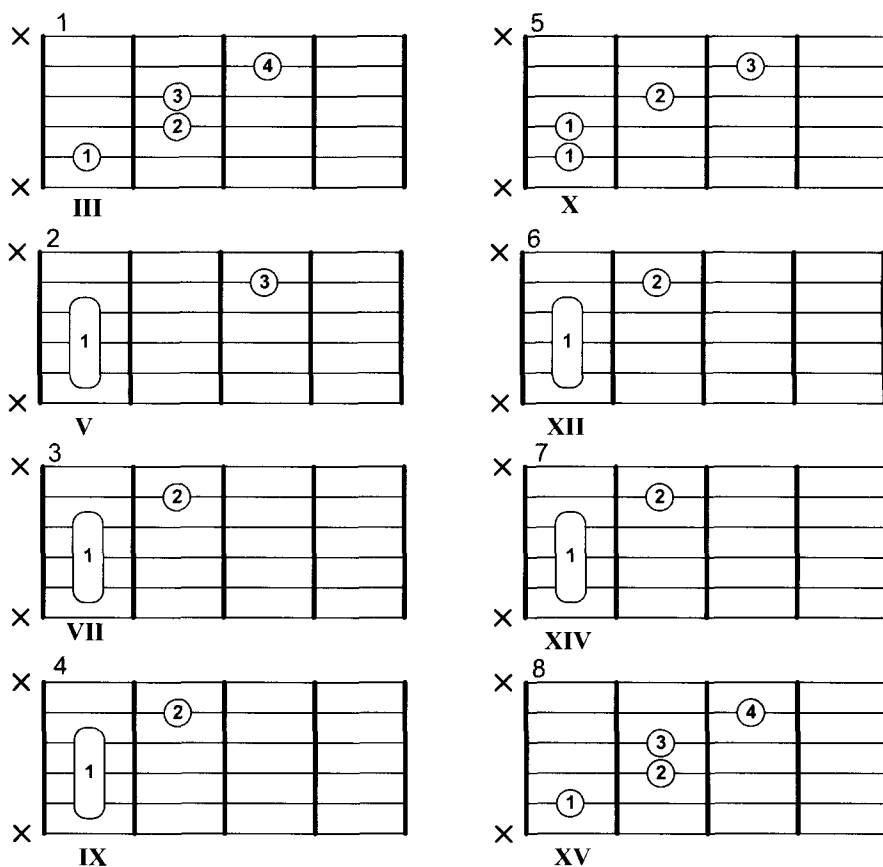
В этой главе мы рассмотрим способ игры мажорной гаммы аккордами, состоящими из квартовых интервалов. Использование квартовых аккордов в аккомпанементе является очень распространенным приемом, которым пользуются многие гитаристы. Такое расположение аккордов звучит современно и применяется в любом из направлений современной музыки.

Прежде чем мы приступим к рассмотрению примеров, необходимо отметить, что при обыгрывании мажорных аккордов квартовые построения будут осуществляться с учетом лидийского лада. Лидийский лад - это мажорная гамма с повышенной 4-й ступенью. Например, в тональности *до мажор* вместо ноты *фа* будет звучать нота *фа-диез*. Итак, обратимся непосредственно к примерам.

Пример 63 (трек 25)

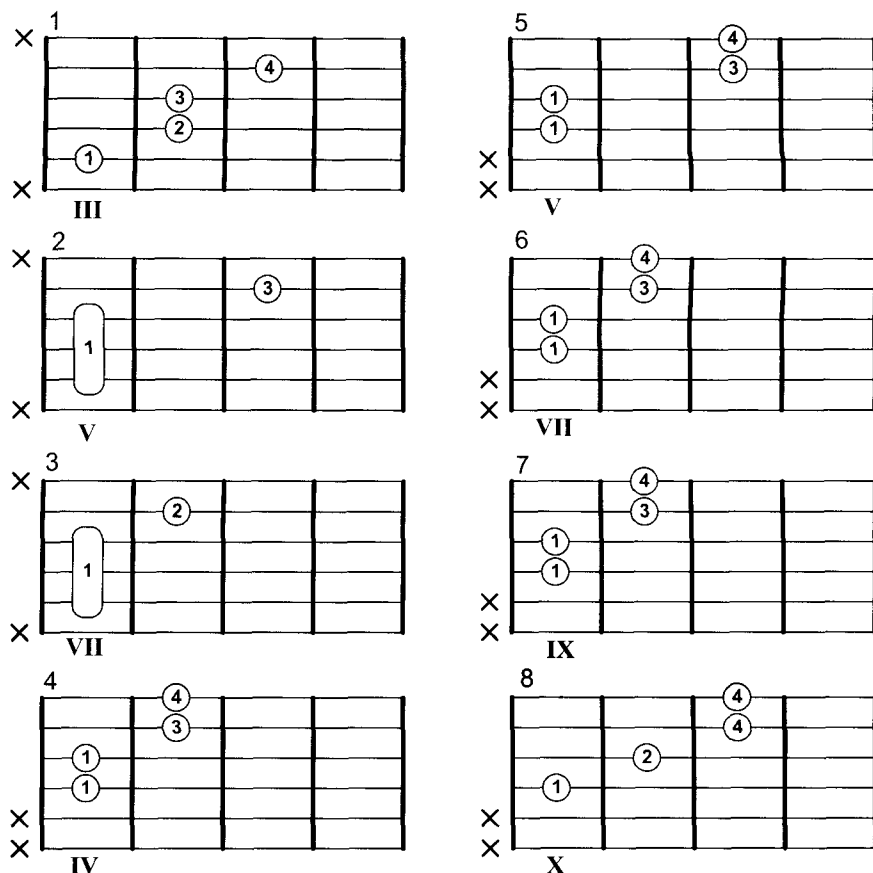
Пример 63 приведен в тональности *до мажор* и состоит из квартовых построений, содержащих по четыре ноты. Строятся кварты от каждой ступени мажорного лада, при этом нота *фа* заменяется нотой *фа-диез* (лидийский лад). Квартовый аккорд в этом примере играется на 5-й, 4-й, 3-й и 2-й струнах. Таким способом обыгрываются аккорды I-й и IV-й ступени мажорного лада.

Обыгрывание квартовыми аккордами мажорных аккордов I-й и IV-й ступени.



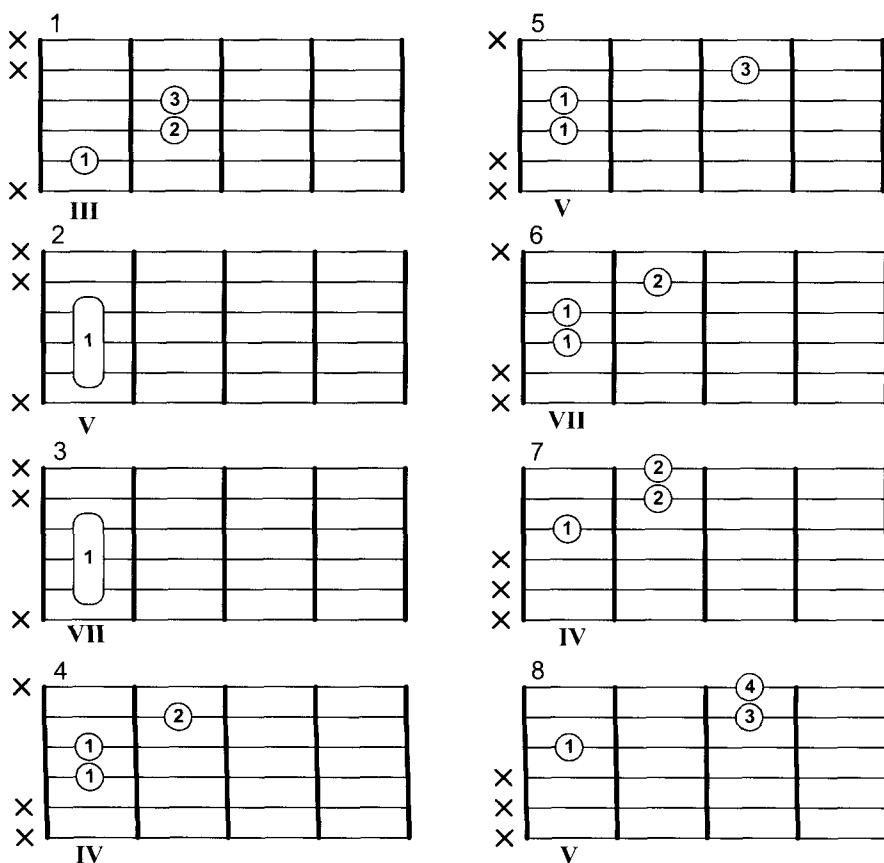
Пример 64 (трек 26)

В этом примере показано обыгрывание аккорда *до мажор* квартовыми четырёхнотными аккордами, располагающимися вначале на 5-й, 4-й, 3-й и 2-й струнах, а затем перемещающимися на 4-ю, 3-ю, 2-ю и 1-ю струны. Это необходимо для того, чтобы в других тональностях не возникло трудностей при игре гаммы квартами в верхней части грифа.



Пример 65 (трек 27)

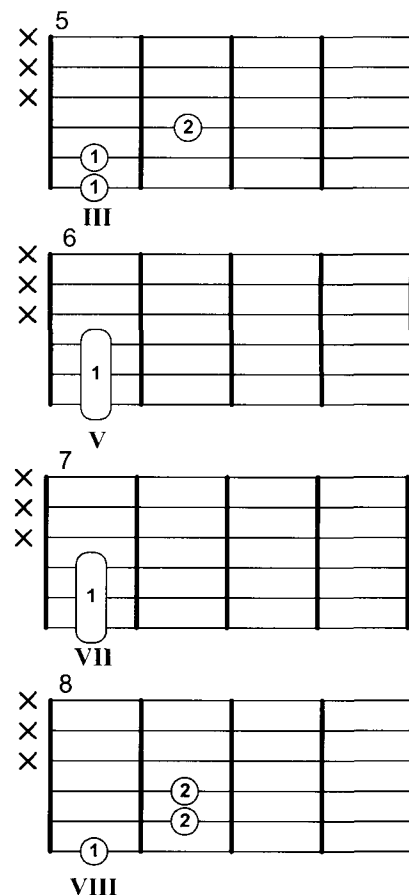
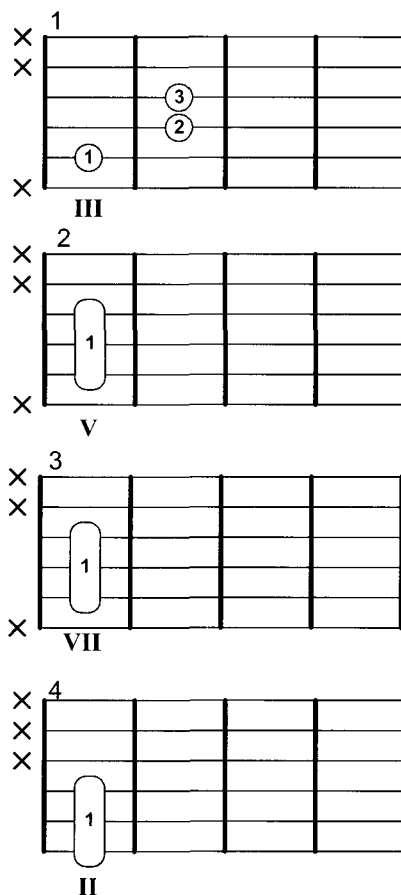
Для обыгрывания мажорных аккордов также могут быть применены квартовые аккорды, состоящие не из четырёх нот, как это было в предыдущих примерах, а из трёх. В примере 65 вначале аккорды играют на 5-й, 4-й и 3-й струнах, затем на 4-й, 3-й и 2-й, и наконец на 3-й, 2-й и 1-й струнах. Именно такое сочетание аппликатурных форм квартовых аккордов является самым эффективным в аккомпанементе.



Пример 66 (трек 28)

Движение квартовых аккордов может происходить с переходом как на струну расположенную выше, так и на струну расположенную ниже. В примере 66 видно, что вначале аккорды находятся на 5-й, 4-й и 3-й струнах, а затем перемещаются на 6-ю, 5-ю и 4-ю. Если объединить примеры 65 и 66, то мы сможем обыграть аккорд **C** квартами, используя все 6 струн и в пределах 2-х позиций на грифе.

После того, как вы выучите все примеры в тональности *до* мажор, попробуйте обыграть таким же способом аккорды **Fmaj7**, начиная с 1-го лада и двигаясь по полутонам вверх, а также аккорд **B_bmaj7** - с 1-го лада, также двигаясь вверх по хроматизму.



Игра минорной гаммы квартовыми аккордами

Минорные аккорды также можно обыгрывать квартовыми аккордами. Но, учитывая тот факт, что минорные аккорды обычно обыгрываются дорийским ладом, мы должны иметь в виду, что это также отразится и на построении квартовых вертикалей.

Напомню, что дорийский лад - это гамма натурального минора с повышенной 6-й ступенью. (Например, в гамме *ре минор* вместо ноты *си-бемоль*, будет звучать нота *си-бекар*).

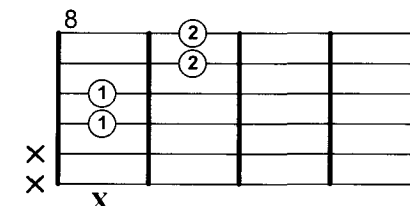
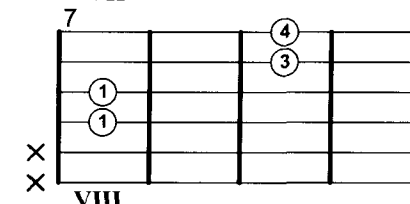
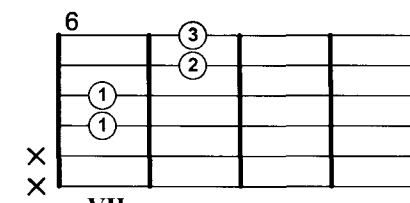
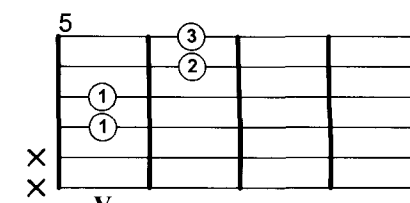
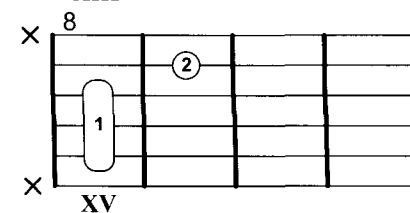
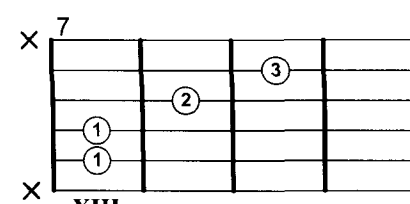
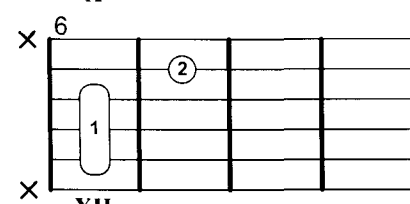
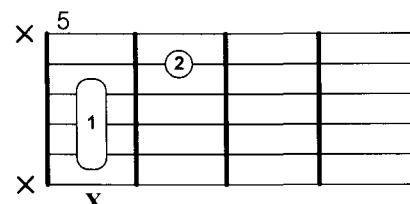
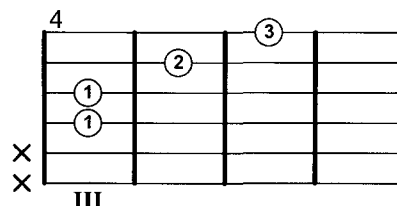
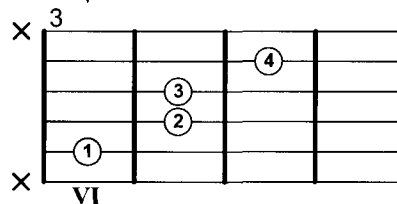
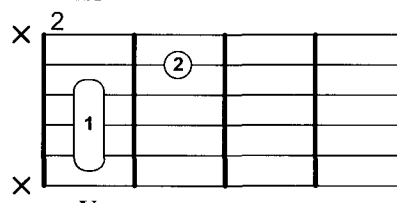
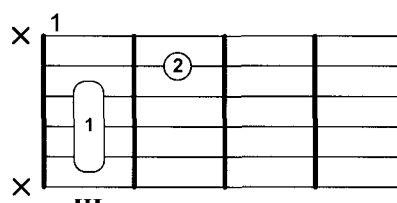
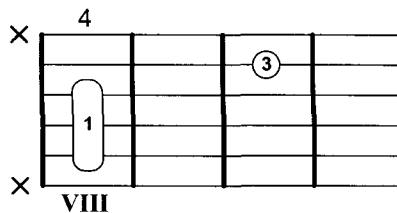
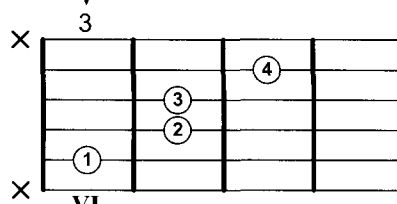
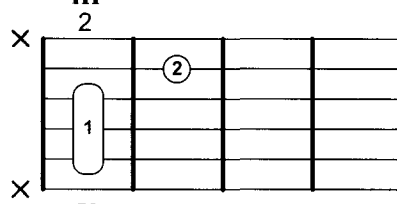
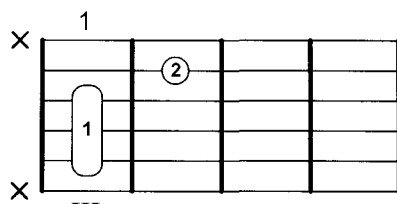
Пример 67 (трек 29)

Пример 67 приведен в тональности *до минор*. Состоит он из четырёхнотных квартовых аккордов, которые движутся по дорийскому ладу на 5-й, 4-й, 3-й и 2-й струнах. В тональности *до минор* повышенной 6-й ступенью будет нота *ля-бекар*.

Пример 68 (трек 30)

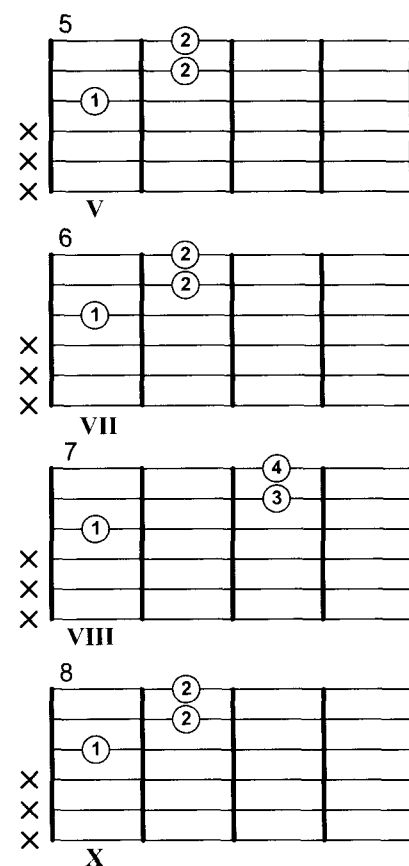
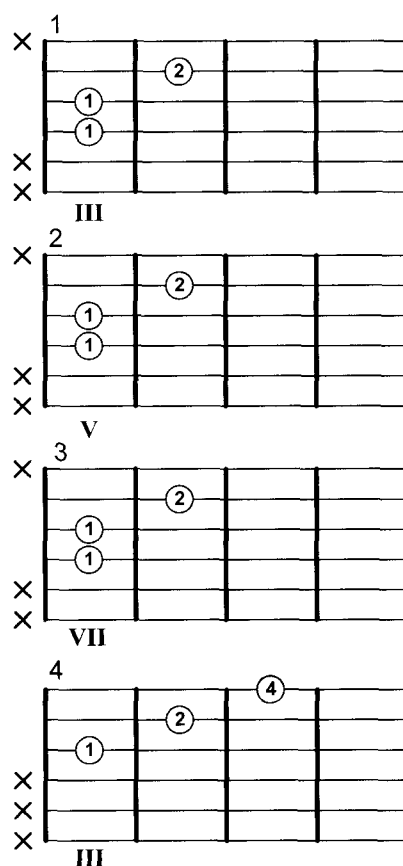
В примере 68 демонстрируется обыгрывание аккорда **Сm7** четырёхнотными квартовыми вертикалями, движение которых начинается на 5-й, 4-й, 3-й и 2-й струнах и затем переходит на 4-ю, 3-ю, 2-ю и 1-ю струны. Строго придерживайтесь предложенной аппликации.

Обыгрывание квартовыми аккордами II-й, III-й и VI-й ступеней мажорной гаммы:



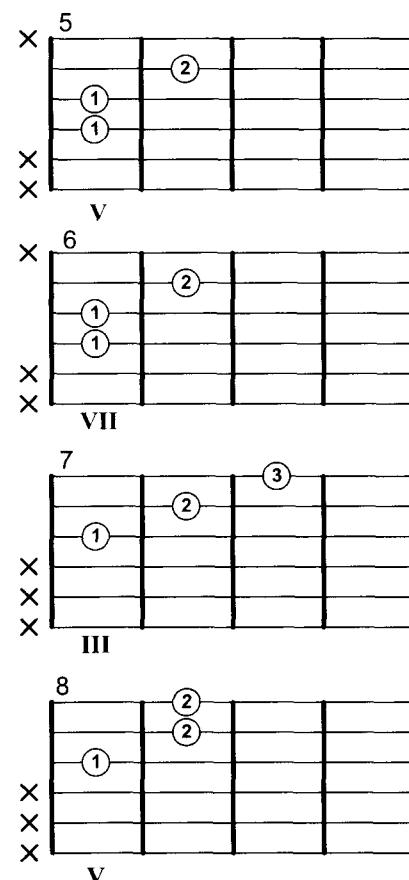
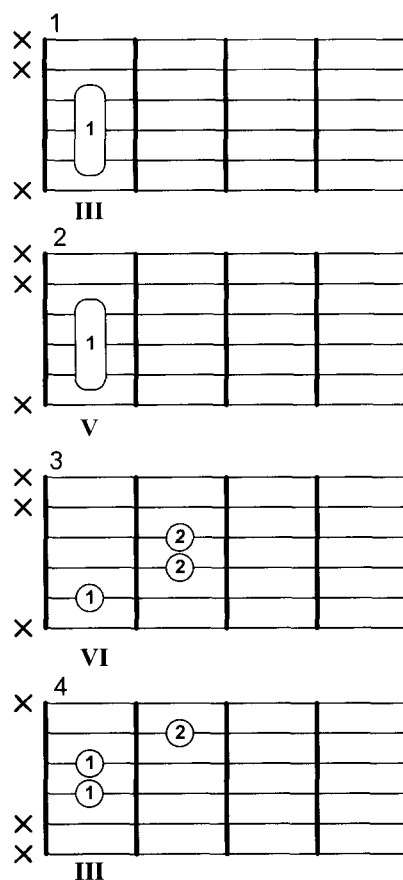
Пример 69 (трек 31)

Необходимо также научиться использовать квартовые аккорды, состоящие из трёх нот и без основного тона. То есть, обыгрывая минорный септаккорд, вы строите кварты без основной ступени лада (подразумеваете каждую ступень минорной гаммы, но не играете её). На практике этот прием очень часто используется гитаристами. Построение квартовых аккордов в этом примере начинается с 4-й струны и затем переходит на 3-ю.



Пример 70 (трек 32)

В примере 70 квартовые аккорды состоят из трёх нот, и их построение начинается с 5-й струны, затем переходит на 4-ю и 3-ю струны. Такой способ позволяет обыгрывать минорные септаккорды в пределах двух позиций на грифе гитары, что очень удобно для гитариста.



Обыгрывание квартовыми аккордами альтерированного доминантсептаккорда

После того, как мы познакомились с возможными способами обыгрывания квартовыми аккордами мажорных и минорных аккордов, пришло время рассмотреть способы обыгрывания квартовыми аккордами альтерированных доминантсептаккордов (альтерированный доминантсептаккорд строится от 5-й

ступени мажорного лада и в нём могут повышаться и понижаться 5-я и 9-я ступени). Для обыгрывания альтерированных аккордов кварты мы будем строить, начиная от 7-й ступени аккорда. Например для аккорда **G7(alt)** кварты будут строиться от ноты *фа* (7-я ступень этого аккорда).

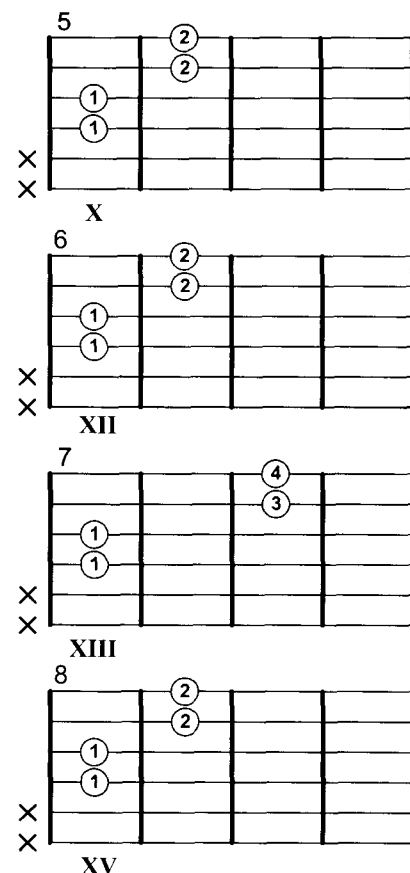
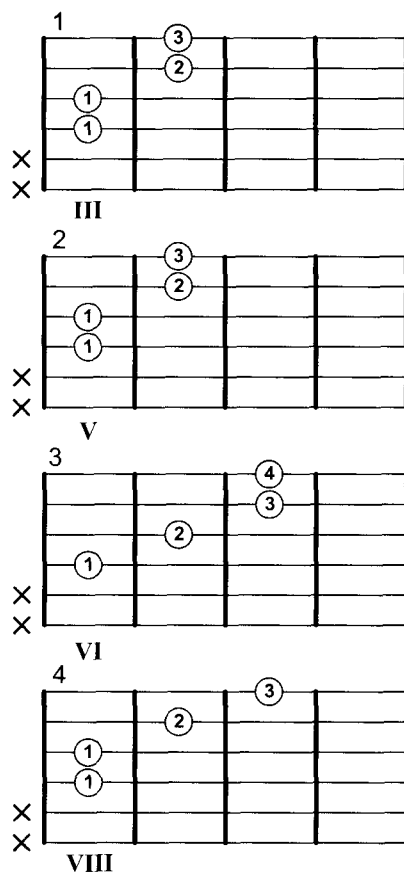
Пример 71 (трек 33)

Обыгрывание альтерированного доминантсептаккорда квартовыми аккордами рассмотрим на примере аккорда **G7(alt)**. Под понятием **(alt)** подразумеваются такие комбинации альтераций:

$7\sharp 5\flat 9$, $7\sharp 5\sharp 9$, $7\flat 5\sharp 9$, $7\flat 5\flat 9$,
 $7\sharp 5$, $7\sharp 9$, $7\flat 9$, $7\flat 5$

Следующее движение квартовых аккордов можно использовать для любой из этих комбинаций альтерированного доминантсептаккорда, потому что квартовые аккорды проходят через все альтерированные ступени.

В этом примере движение состоящих из четырёх нот квартовых аккордов происходит на 4-й, 3-й, 2-й и 1-й струнах. Как и в предыдущих примерах вам необходимо также проиграть движение состоящих из трех нот квартовых аккордов, причём с переходами на другие струны.



После того, как вы освоите это упражнение, переходите к обыгрыванию квартовыми аккордами других альтерированных доминантсептаккордов.

Обыгрывание квартовыми аккордами последовательности II-V-I

Теперь, когда мы знаем, как можно обыгрывать квартовыми аккордами мажорные, минорные и альтерированные

аккорды, рассмотрим их взаимодействие в гармонической последовательности II-V-I.

Пример 72

Рассмотрим два варианта обыгрывания квартовыми аккордами гармонической последовательности **II-V-I** в тональности *до мажор*. Это будут аккорды: **Dm7-G7(alt)-Cmaj7**. Применим рассмотренные выше аппликатурные формы этих аккордов.

Вместо аккордов **Dm7**, **C6/9** и **G7(alt)** мы будем использовать состоящие из трёх нот квартовые вертикали, но без основных тонов в басу (*ре, до и соль*). Обратите внимание на пример 72а, здесь происходит нисходящее движение квартовых аккордов с одинаковыми аппликатурами.

В примере 72б движение происходит уже в другой позиции на грифе, на этот раз с использованием разных аккордовых форм.

Пример 73

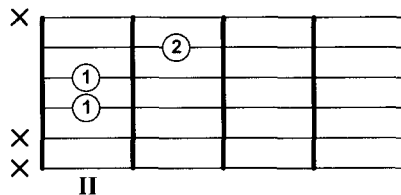
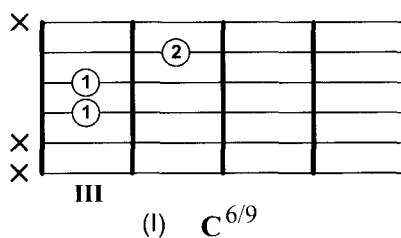
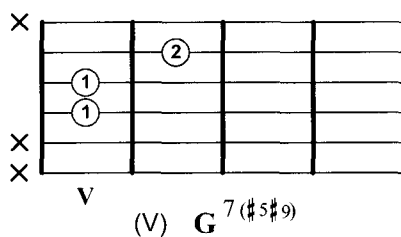
В примере 73а мы видим восходящее движение квартовых аккордов с нижними нотами на 4-й струне и с одинаковыми аппликатурами. Такой вариант обыгрывания гармонии **II-V-I** дан в тональности *до мажор* и с такими же аппликатурными формами как в примере 72а, но только в другой позиции на грифе.

В примере 73б показан ещё один способ обыгрывания последовательности **Dm7-G7_b9-C6/9** состоящими из трёх нот квартовыми аккордами, которые располагаются на 4-й, 3-й и 2-й струнах между 12-м и 15-м ладами на грифе гитары.

Как только вы почувствуете уверенность при исполнении этих упражнений, попробуйте применить их для обыгрывания гармонической последовательности **II-V-I** квартовыми аккордами в других тональностях, используя при этом разные позиции на грифе.

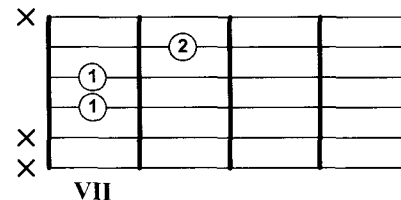
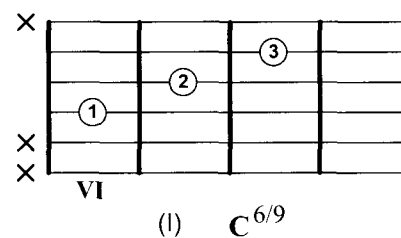
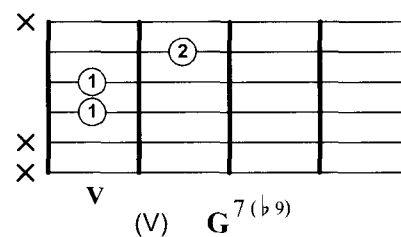
(а) (трек 34)

(II) Dm⁷



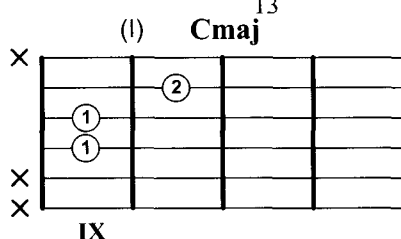
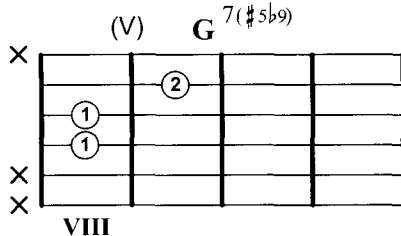
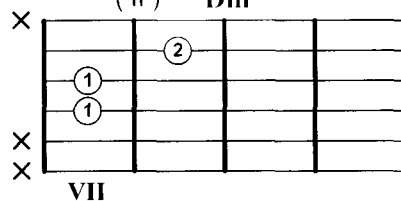
(б) (трек 35)

(II) Dm⁷



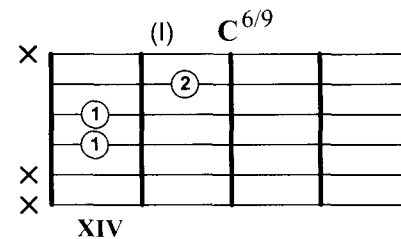
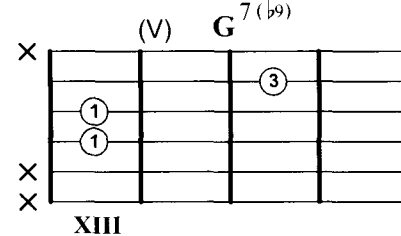
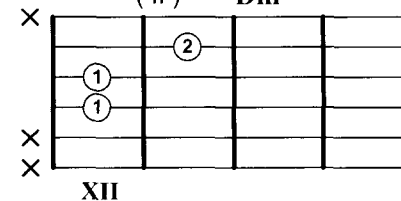
(а) (трек 36)

(II) Dm⁷



б) (трек 37)

(II) Dm⁷



Обыгрывание квинтовыми аккордами минорного септаккорда

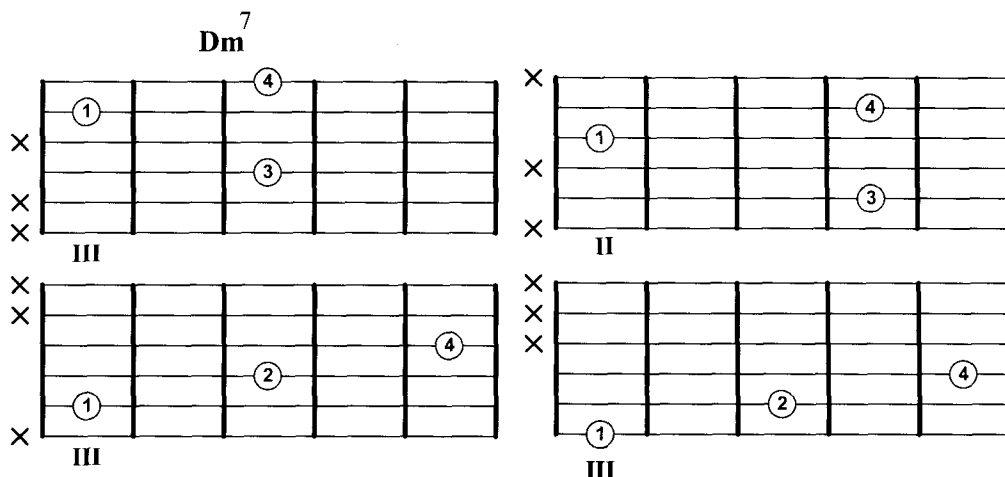
В этой главе мы рассмотрим способ обыгрывания минорных септаккордов при помощи вертикалей, которые состоят из трёх нот, выстроенных по квинтовым интервалам. Здесь мы встретимся с новыми аппликатурными формами, которые

в предыдущих главах нам ещё не попадались. Обыгрывание разных групп аккордов квинтовыми аккордами - явление, типичное для аккомпанемента многих гитаристов.

Изучая следующие примеры, придерживайтесь указанной аппликатуры.

Пример 74 (трек 38)

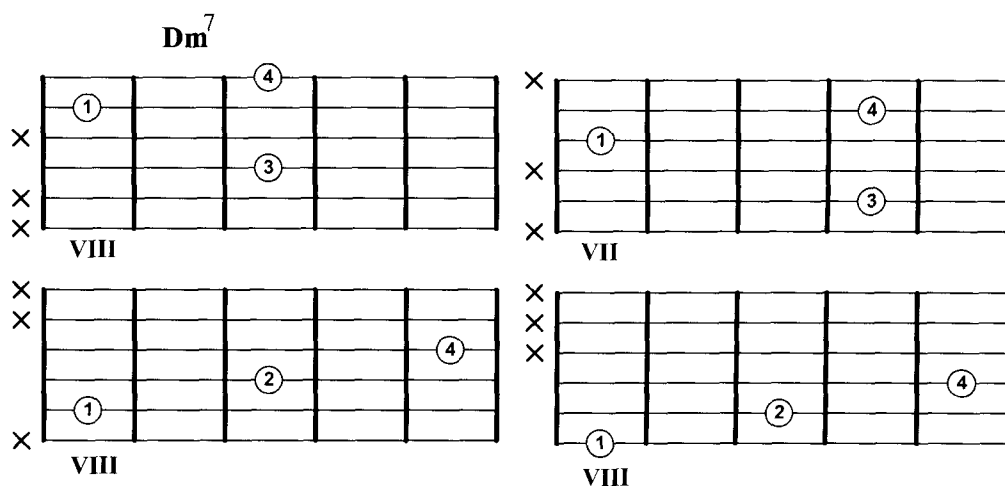
В этом примере показан способ обыгрывания **Dm7** состоящими из квинт аккордами в позиции между 2-м и 7-м ладами на грифе. Извлекать эти аккорды лучше всего не медиатором, а пальцами, заглушая левой рукой струны, которые в аппликатурных сетках обозначены крестиками. Растяжки пальцев, встречающиеся в



аккордовых формах, вначале могут показаться вам неудобными, но в процессе занятий вы к ним привыкнете.

Пример 75 (трек 39)

При обыгрывании квинтовыми аккордами существует очень удобный прием. Суть его в том, что, не меняя аппликатурных форм квинтовых аккордов, вы можете обыграть один и тот же аккорд в разных позициях на грифе гитары. Чтобы понять, о чем идет речь, посмотрите на пример 75. В нём показано, как можно обыграть аккорд **Dm7**, используя одинаковые аппликатурные формы квинтовых аккордов в разных позициях на грифе. В данном случае видно, как квинтовые аккорды из примера 74 обнаруживаются теперь уже между 8-м и 12-м ладами. Аппликатурные формы квинтовых аккордов, которые применимы для **Dm7**, также подходят для обыгрывания аккордов **Am7** и **C6/9**.



Единственное, что нужно вам определить, это точки, от которых выстраиваются квинтовые вертикали при обыгрывании того или иного конкретного аккорда. В случае минорных септаккордов рекомендуется ограничиться этими двумя аппликатурными формами квинтовых аккордов и запомнить расположение квинт относительно аккорда. Освоив эти два примера, попробуйте обыграть квинтовыми аккордами другие минорные септаккорды.

Обыгрывание квинтовыми аккордами альтерированного доминантсептаккорда

Для обыгрывания альтерированных доминантсептаккордов могут также использоваться построенные по квинтам аккорды. Эти аккорды, как и в предыдущих

примерах, состоят из трёх, отстоящих друг от друга на квинту, нот. Аппликатурные формы таких вертикалей аналогичны аккордам из примеров 74 и 75.

Пример 76 (трек 40)

В этом примере показана комбинация квинтовых аккордов для обыгрывания аккорда **G7(alt)** (это могут быть **G7#5b9** или **G7#5#9**, а также другие варианты комбинаций альтерированных ступеней). Аппликатурные формы этих квинтовых построений располагаются между 3-м и 8-м ладами на грифе гитары.

Первые два квинтовых аккорда строятся от ноты *ля-бемоль* (это пониженная 9-я ступень аккорда **G**), вторые - от ноты *ре-диез* (повышенная 5-я ступень), третьи - от

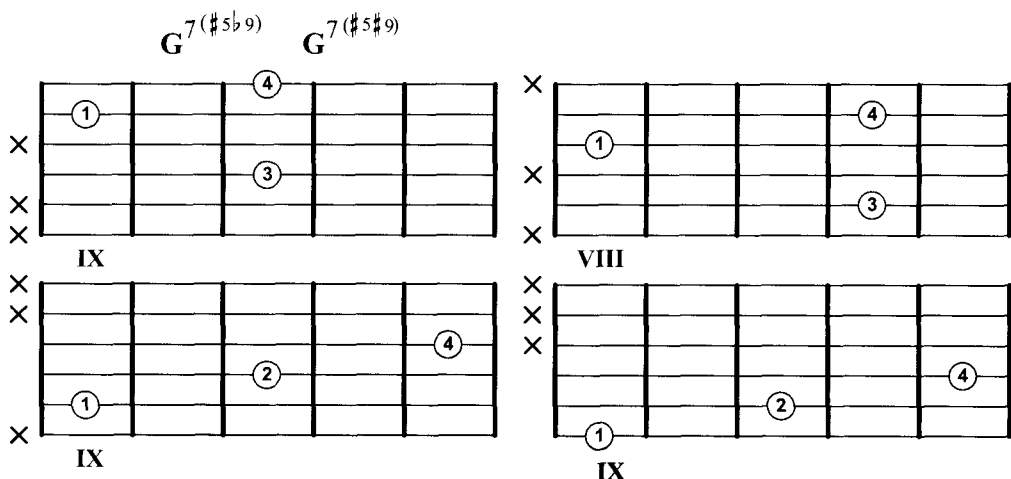
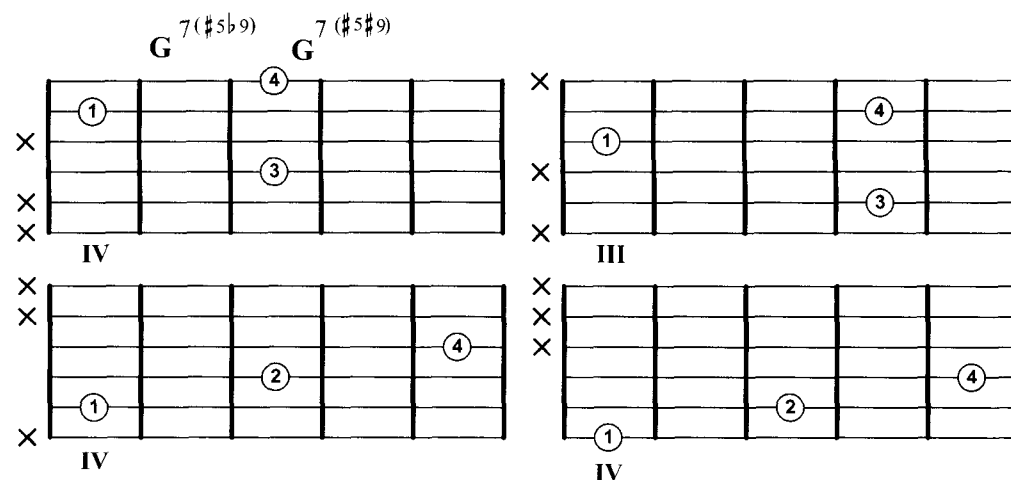
ноты *ре-бемоль* (пониженная 5-я ступень) и четвертая пара - от ноты *ля-бемоль* (опять пониженная 9-я ступень). Главное, определить для себя позицию и точку, от которой строятся квинтовые аккорды при обыгрывании данного аккорда.

Пример 77 (трек 41)

Аппликатурные формы квинтовых аккордов в этом примере совпадают с аппликатурами из примера 76, но теперь они находятся между 9-м и 13-м ладами.

Обратите внимание, что расположение квинтовых аккордов в этом примере затрагивает основные альтерации доминантсептаккорда, а именно **b5, #5, b9, #9** ступени.

Попробуйте использовать эти упражнения при обыгрывании других альтерированных доминантсептаккордов.

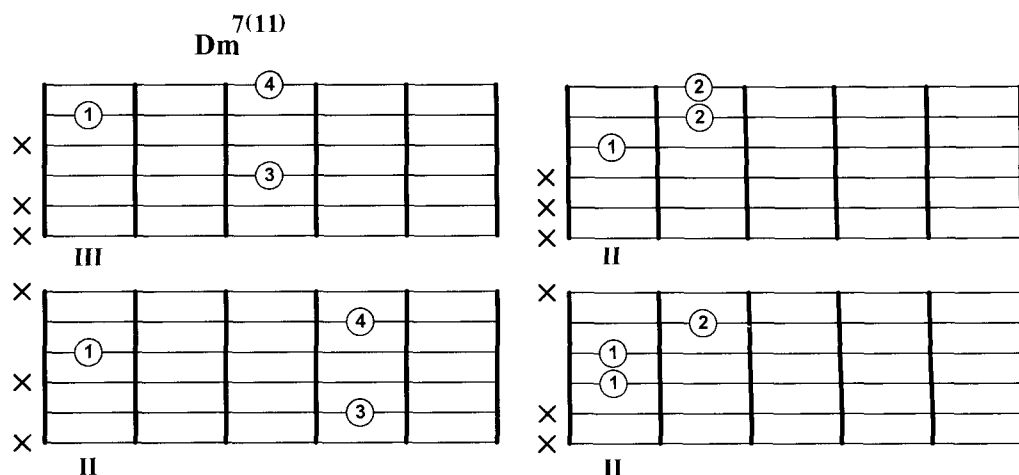


Обыгрывание минорных аккордов при помощи комбинаций квинтовых и квартовых аккордов

В предыдущих примерах мы рассмотрели способы обыгрывания различных аккордов отдельно квартовыми отдельно квинтовыми аккордами. Теперь в этих же самых целях мы будем использовать комбинации квартовых и квинтовых аккордов.

Пример 78 (трек 42)

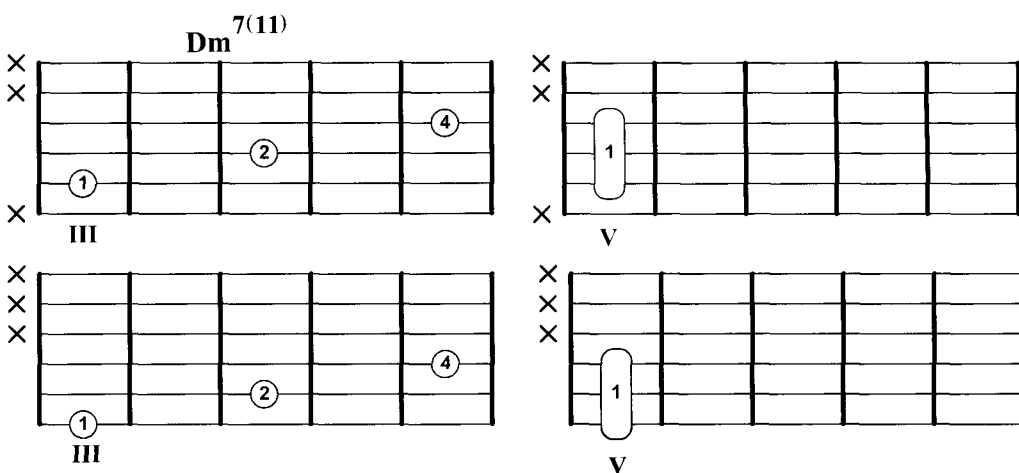
С аппликатурными формами квинтовых аккордов в примере 78 мы уже знакомы, и теперь к ним добавятся квартовые аккорды. На этом примере видно, как происходит чередование аккордов, состоящих из квинт, с квартовыми аккордами между 2-м и 5-м ладами. Строго придерживайтесь предложенной аппликатуры.



Рассмотрим пример комбинации аккордов состоящих из кварт и квинт на примере обыгрывания аккорда **Dm7** (это также могут быть и **Dm9** или **Dm11**).

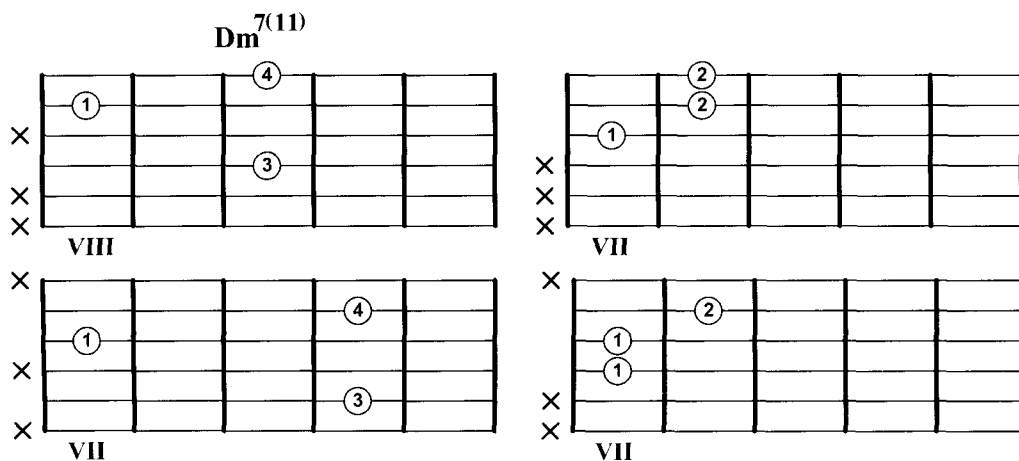
Пример 79 (трек 43)

Этот пример является своеобразным продолжением предыдущего, и комбинация состоящих из кварт и квинт аккордов находится в той же самой игровой зоне грифа. Всё это происходит при обыгрывании аккорда **Dm7**.



Пример 80 (трек 44)

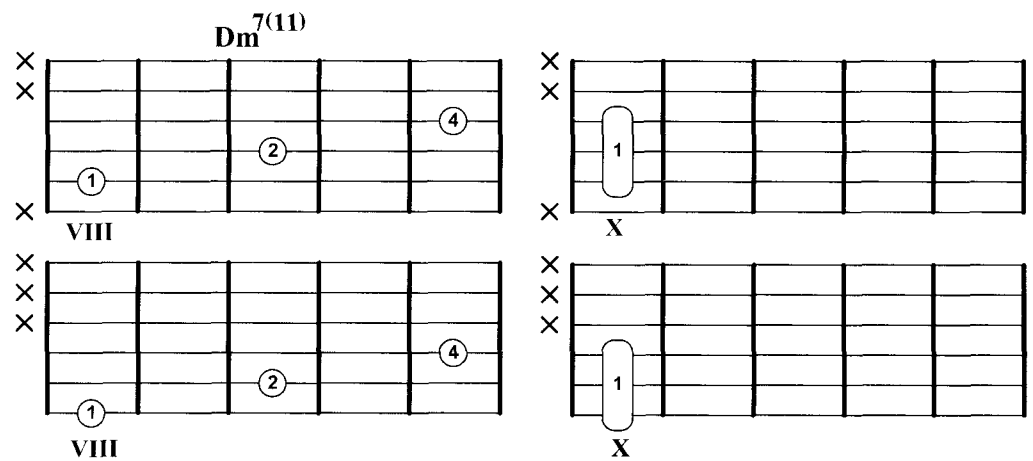
В примере 80 мы видим аппликатурные формы состоящих из кварт и квинт аккордов аналогичные тем, что использовались в примере 78 при обыгрывании аккорда **Dm7**, но теперь они находятся в другой позиции на грифе, а именно между 7-м и 10-м ладами.



Пример 81 (трек 45)

Пример 81 является продолжением предыдущего примера, и здесь мы видим ту же комбинацию квартово-квинтовых аккордов, которыми обыгрывается аккорд **Dm7** на участке между 8-м и 12-м ладами на грифе.

Когда вы освоите эти упражнения, вам предстоит научиться обыгрывать при помощи квартово-квинтовых аккордовых комбинаций и другие минорные аккорды.



Обыгрывание альтерированного аккорда квартовыми и квинтовыми трезвучиями

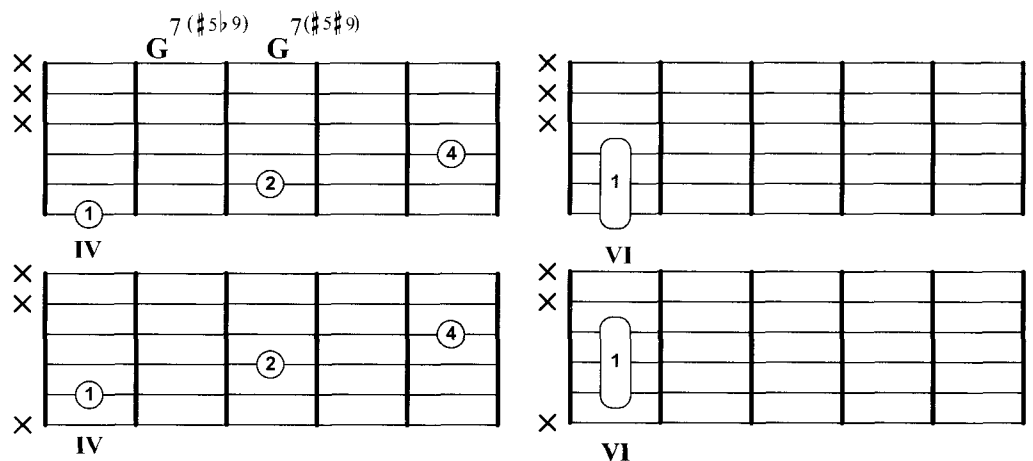
Рассмотрим несколько примеров обыгрывания альтерированного доминантсептаккорда при помощи трезвучий, строящихся на основе квартовых и квинтовых интервалов.

На примере обыгрывания аккорда **G7(alt)** (это могут быть аккорды **G7#5b9**, **G7#5#9**) подробно рассмотрим, через какие ступени аккорда **G7(alt)** проходят ноты квартово-квинтовых аккордов.

Пример 82 (трек 46)

Обыгрывание аккорда в примере 82 происходит путем чередования состоящих из квинт и кварт трезвучий. Аппликатурные формы этих аккордов вам уже известны из предыдущих примеров, поэтому для их изучения не потребуется много времени. Главное при обыгрывании альтерированного доминантсептаккорда - определить ступени, от которых вы будете строить квинтовые и квартовые аккорды.

В примере 82 первое трезвучие состоит из квинт и начинается с ноты *ля-бемоль* на 6-й струне (это пониженная 9-я ступень



аккорда G), квинты проходят через ноты *ми-бемоль* на 5-й струне (повышенная 5-я ступень аккорда G) и ноту *си-бемоль* (повышенная 9-я ступень).

Следующая группа нот состоит из кварт и начинается с ноты *си-бемоль* на 6-й струне (повышенная 9-я ступень). Она включает в

себя *ми-бемоль* на 5-й струне (повышенная 5-я ступень) и *ля-бемоль* на 4-й струне (пониженная 9-я ступень).

Далее следует трезвучие, состоящее из квинт и начинающееся с ноты *ре-бемоль* на 5-й струне (пониженная 5-я ступень), и далее следуют *ля-бемоль* на 4-й струне (пониженная 9-я ступень аккорда G) и

ми-бемоль на 3-й струне (повышенная 5-я ступень).

G7(alt) обыгрывается квартовым трезвучием от ноты *ми-бемоль* на 5-й струне (повышенная 5-я ступень аккорда G), за которой следуют *ля-бемоль* на 4-й струне (пониженная 9-я ступень) и *ре-бемоль* на 3-й струне (пониженная 5-я ступень).

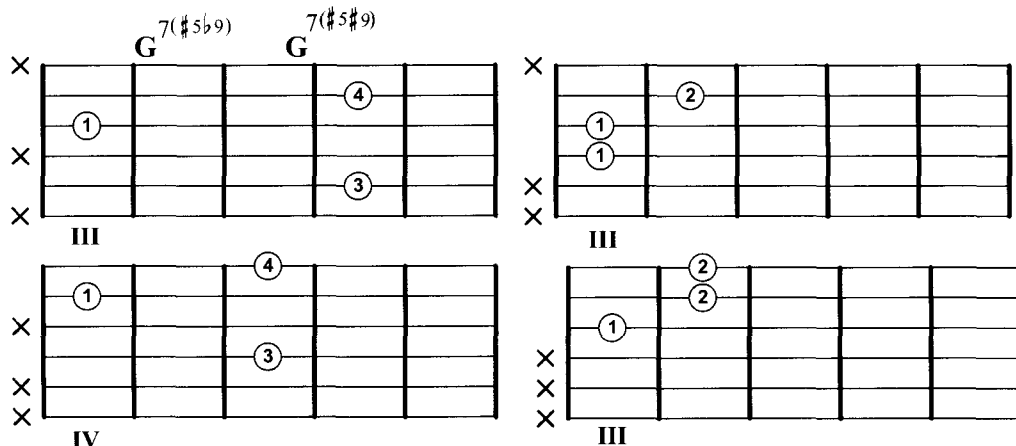
Пример 83 (трек 47)

Этот пример является продолжением предыдущего. В нём также показаны способы обыгрывания **G7(alt)** состоящими из квинт и кварт трезвучиями. Начинается этот пример с квинтового аккорда, первая нота которого находится на 5-й

струне. Это нота *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень аккорда G), далее идет *си-бемоль* на 3-й струне (повышенная 9-я ступень) и нота *фа* (7-я ступень аккорда).

За квинтовым аккордом следует квартовый, который начинается с ноты *фа* на 4-й струне (7-я ступень аккорда G), затем следуют ноты *си-бемоль* на 3-й струне (повышенная 9-я ступень аккорда G) и *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень).

И теперь, зная закономерность чередования трезвучий, строим следующее, которое состоит из квинт и начинается с ноты *ля-бемоль* на 4-й струне (пониженная 9-я ступень). Далее за ней следует *ми-бемоль* на 2-й струне (повышенная 5-я ступень) и завершает это трезвучие нота *си-*



бемоль на 1-й струне (повышенная 9-я ступень аккорда G).

Завершаем обыгрывание аккорда **G7(alt)** в этой позиции квартовым трезвучием, которое начинается с ноты *си-бемоль* на 3-й струне (повышенная 9-я ступень), за ней следует *ми-бемоль* на 2-й струне (повышенная 5-я ступень) и *ля-бемоль* на 1-й струне (пониженная 9-я ступень).

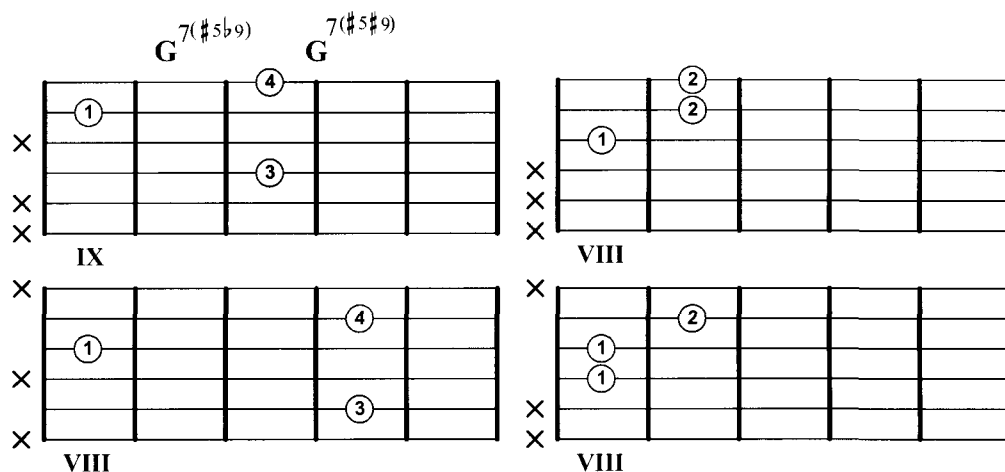
Обратите внимание на то, что в вышеприведенных примерах состоящие из квинт и кварт трезвучия, которые мы применили для обыгрывания альтерированного аккорда **G7(alt)**, проходят через основные альтерированные ступени этого аккорда, а именно: $\flat 5, \sharp 5, \flat 9, \sharp 9$.

Пример 84 (трек 48)

В примерах 82 и 83 мы рассмотрели способы обыгрывания альтерированного доминантсептаккорда **G7(alt)** с помощью квинтовых и квартовых трезвучий в позиции между 3-м и 8-м ладами на грифе гитары.

Используя аппликатурные формы трезвучий из примеров 82 и 83, мы можем обыграть тот же альтерированный аккорд **G7(alt)**, но только в другой позиции, которая располагается между 8-м и 13-м ладами на грифе.

Этот пример начинается с квинтового трезвучия, нижняя нота которого находится на 4-й струне (нота *ре-бемоль*, пониженная 5-я ступень аккорда **G**), далее следует *ля-бемоль* на 2-й струне (пониженная 9-я ступень) и *ми-бемоль* на 1-й струне (повышенная 5-я ступень).



Квинтовое трезвучие сменяется квартовым, начинающимся с ноты *ми-бемоль* на 3-й струне (повышенная 5-я ступень аккорда **G**), за которой следуют ноты *ля-бемоль* на 2-й струне (пониженная 9-я ступень) и *ре-бемоль* на 1-й струне (пониженная 5-я ступень).

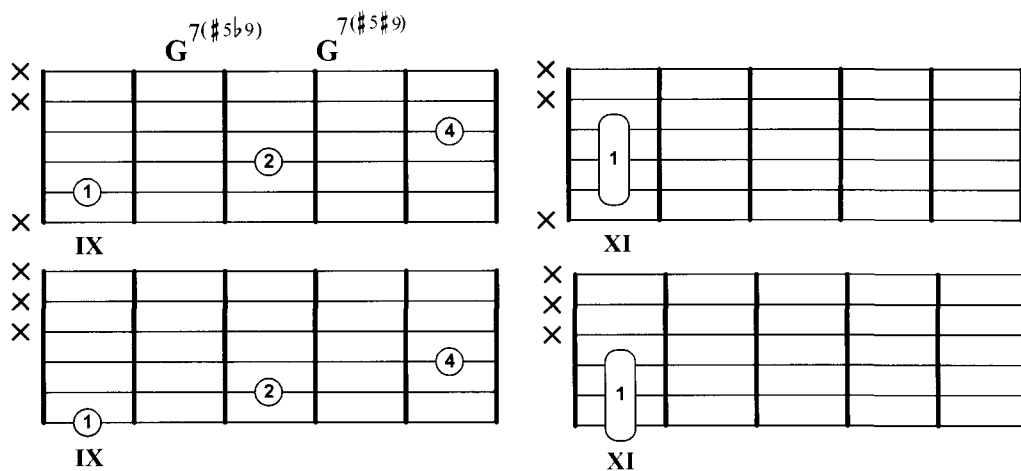
Следующее трезвучие состоит из квинт и начинается с ноты *ля-бемоль* на 5-й

струне, и включает в себя также *ми-бемоль* на 3-й струне и *си-бемоль* на 2-й струне (повышенная 9-я ступень аккорда **G**).

Завершаем обыгрывание аккорда **G7(alt)** в этом примере квартовым трезвучием, состоящим из нот *си-бемоль* на 4-й струне, *ми-бемоль* на 3-й струне и *ля-бемоль* на 2-й струне.

Пример 85 (трек 49)

Этот пример является продолжением примера 84, так как в нём аккорд **G7(alt)** также обыгрывается трезвучиями из квинт и кварт в позиции между 9-м и 13-м ладами. Начинается пример с квинтового трезвучия и с ноты, которая вам может



показаться несколько необычной альтерацией. Это нота *фа-диез*. Здесь стоит пояснить, что такие альтерации возможны в аккомпанементе в том случае, когда не входящая в аккорд или его альтерированные ступени нота находится в группе с другими нотами, уже входящими в основные или альтерированные ступени обыгрываемого аккорда.

Нота *фа-диез* (повышенная 7-я ступень аккорда **G**) в этом эпизоде является нижней нотой квинтового трезвучия и располагается на 5-й струне. Следующие ноты, вхо-

дящие в это квинтовое трезвучие: *ре-бемоль* на 4-й струне и *ля-бемоль* на 2-й струне. Эти ступени нам уже хорошо знакомы.

Обыгрывание аккорда **G7(alt)** продолжает квартовое трезвучие с нижней нотой *ля-бемоль*, которая находится на 5-й струне, далее следует нота *ре-бемоль* на 4-й струне и снова нота *фа-диез* (повышенная 7-я ступень аккорда **G**) на 3-й струне.

Следующее трезвучие состоит из квинт. Нижняя нота *ре-бемоль* находится на 6-й струне, за ней следует *ля-бемоль* на 5-й струне и *ми-бемоль* на 4-й струне.

Завершает этот пример квартовое трезвучие, в которое входят следующие ноты: *ми-бемоль* на 6-й струне, *ля-бемоль* на 5-й струне и *ре-бемоль* на 4-й струне.

В примерах 82-85 вы познакомились со способами обыгрывания альтерированного аккорда **G7(alt)** при помощи квартово-

квинтовых трезвучий в двух разных позициях на грифе.

Освоив эти примеры, вам необходимо научиться обыгрывать таким же самым способом любой альтерированный доминантсептаккорд в нескольких позициях на грифе гитары.

Обыгрывание гармонической последовательности II - V - I квинтовыми и квартовыми трезвучиями

После изучения примеров 82-85 можно приступить к рассмотрению взаимодействия аккордов **Dm7** (**Dm11**) и **G7(alt)** в гармонической последовательности II-V-I.

Пример 86 (трек 50)

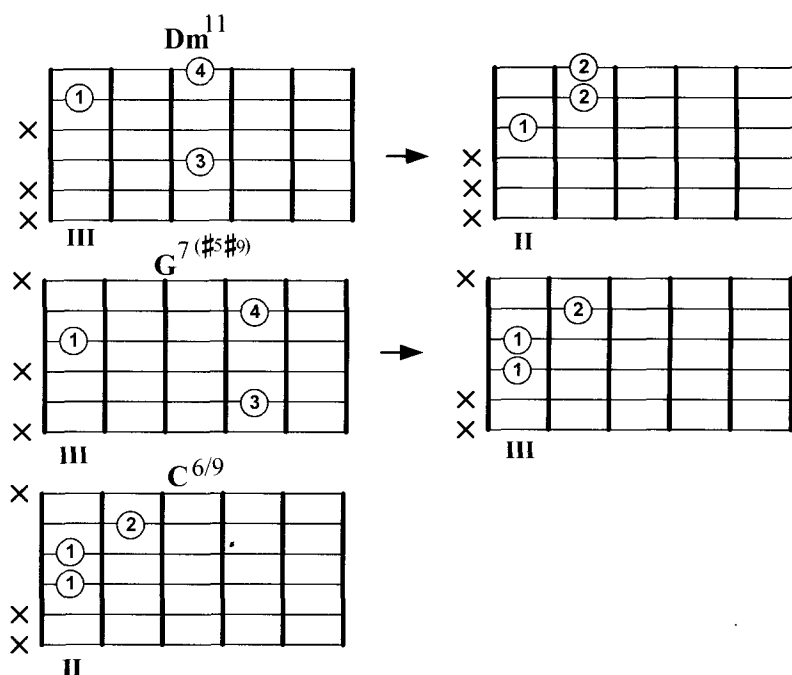
Гармоническая последовательность в этом примере следующая:

Dm7 - G7(alt) - Cmaj7

Обыгрывание этой гармонии будет происходить при помощи трезвучий, которые состоят из квинт и кварт и находятся в позиции между 2-м и 6-м ладами на грифе. Аппликатурные формы всех используемых в этом примере трезвучий нам хорошо известны.

Начинается пример с обыгрывания аккорда **Dm11** при помощи комбинации двух трезвучий - квинтового и квартового.

Далее мы видим соединение аккорда **Dm7** с аккордом **G7(alt)**, в котором альтерированный аккорд обыгрывается чередованием трезвучий, соответствующих аккорду **G7(alt)**. Обратите внимание на разрешение **G7(alt)** в аккорд **Cmaj7**.



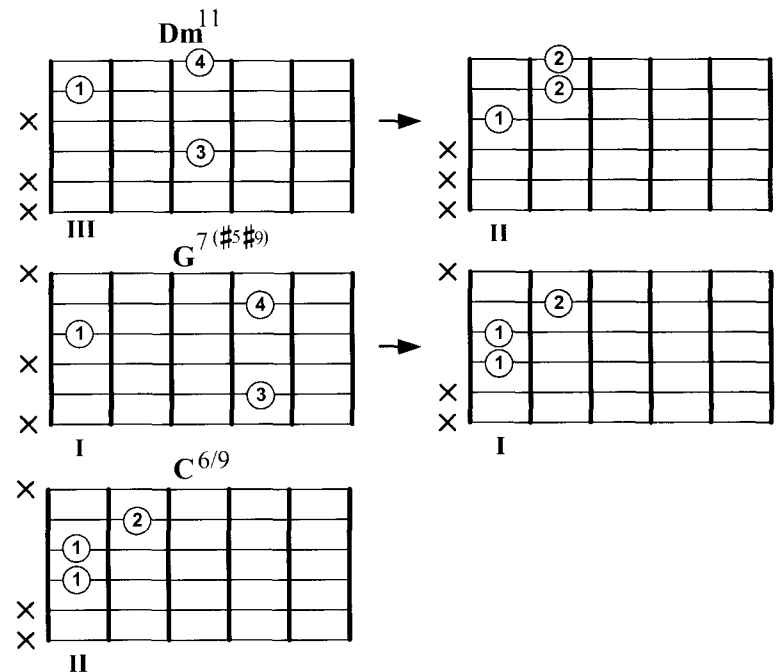
Здесь происходит полутоновое движение квартового трезвучия вниз в одной и той же аппликатуре. Такое сочетание трезвучий для обыгрывания оборота V-I хорошо звучит, и часто используется гитаристами на практике.

Пример 87 (трек 51)

Если внимательно посмотреть на этот пример, аппликатурные формы обыгрываемых аккордов абсолютно идентичны предыдущему примеру за исключением движения трезвучий квинт и кварт, которыми обыгрывается аккорд **G7(alt)**. По сравнению с примером 86, его обыгрывание происходит в иной игровой зоне грифа.

Обыгрывание аккорда **G7(alt)** начинается с квинтового трезвучия, нижняя нота которого *ре-бемоль* (пониженная 5-я ступень аккорда **G**) находится на 5-й струне. За ней следует *ля-бемоль* на 3-й струне (пониженная 9-я ступень от **G**) и нота *ми-бемоль* на 2-й струне (повышенная 5-я ступень).

Продолжает обыгрывание аккорда **G7(alt)** квартовое трезвучие, нижняя нота которого *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень) находится на 4-й струне, нота *ля-бемоль* на 3-й струне (пониженная 9-я ступень) и *ре-бемоль* на 2-й струне (пониженная 5-я ступень).



Соединение аккордов **G7(alt)** и **Cmaj7** в этом примере происходит при помощи полутонного движения квартового трезвучия вверх в неизменной аппликатурной форме.

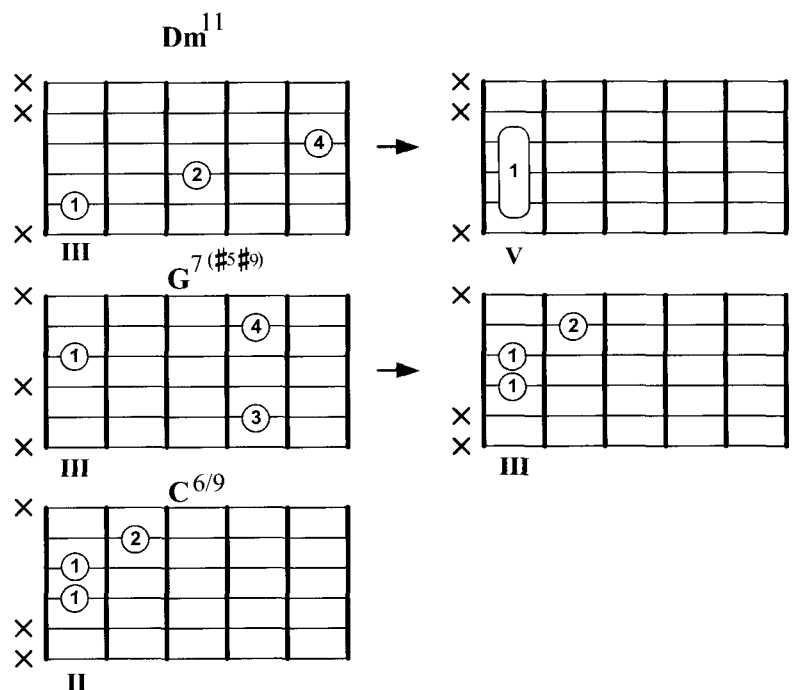
Необходимо отметить, что в этом примере мы познакомились ещё с одной игровой зоной, в которой возможно обыгрывание альтерированного доминантсептаккорда.

Пример 88 (трек 52)

В этом примере показан другой вариант обыгрывания гармонической последовательности **II-V-I** при помощи квинтовых и квартовых трезвучий. Начинается пример с обыгрывания аккорда **Dm11** двумя трезвучиями. (Это могут быть так же аккорды: **Dm7**, **Dm9**).

Первое трезвучие – квинтовое, нижняя нота которого *до* располагается на 5-й струне (7-я ступень аккорда **Dm**), нота *соль* на 4-й струне (11-я ступень аккорда **Dm**) и нота *ре* на 3-й струне.

За квинтовым трезвучием, следует квартовое, которое состоит из нот *ре* на 5-й струне, *соль* на 4-й струне и *до* на 3-й струне. Аппликатурные формы обыгрывания и соединения аккордов **G7(alt)** и **Cmaj7** в этом примере те же, что и в примере 86.



Пример 89 (трек 53)

В этом примере видно, как повторяются аппликатурные формы квинтовых и квартовых трезвучий при обыгрывании аккордов **Dm7(11)** и **G7(alt)**.

Сначала вы берете квинтовое и квартовое трезвучия, которые применяются для обыгрывания аккорда **Dm**, а затем, не меняя аппликатурных форм, сдвигаете эти же трезвучия на полтона выше. Таким образом, с их помощью будет обыгрываться уже аккорд **G7(alt)**.

А соединение V-й и I-й ступени происходит путём полутонового движения квартового трезвучия вверх. Аккорд I-й ступени (**Cadd9**) обыгрывается квартовым трезвучием, которое состоит из нот *ре* на 5-й струне (9-я ступень аккорда **Cadd9**), *соль* на 4-й струне (5-я ступень аккорда **Cadd9**) и *до* (тоника аккорда **Cadd9**).

Пример 90 (трек 54)

В этом примере мы обнаруживаем тот же трюк, что и в предыдущем. Аппликатурные формы квинтовых и квартовых трезвучий, которыми обыгрывается аккорд **Dm7**, смещаются на полтона ниже, определяя тем самым аккорд **G7(alt)**. И разрешение аккорда **G7(alt)** в **C6/9** происходит при помощи полутонового движения квартового трезвучия вверх.

Пример 91 (трек 55)

В этом примере демонстрируется обыгрывание гармонической последовательности **II-V-I** при помощи состоящих из квинт и кварт трезвучий в позиции между 3-м и 8-м ладами на грифе в диапазоне нижних струн.

На практике в аккомпанементе чаще применяют квартово-квинтовые трезвучия, которые расположены на верхних струнах. Но при сольной игре вы можете задействовать нижние струны, что и происходит в этом примере.

The diagram illustrates the relationship between chords **Dm¹¹**, **G⁷(#5#9)**, and **Cadd⁹** on a guitar fretboard, showing how they relate to each other through semitone movements of triads.

Top Section:

- Dm¹¹ (III):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- G⁷(#5#9) (IV):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- Cadd⁹ (V):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).

Right Section:

- V:** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- VI:** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).

Bottom Section:

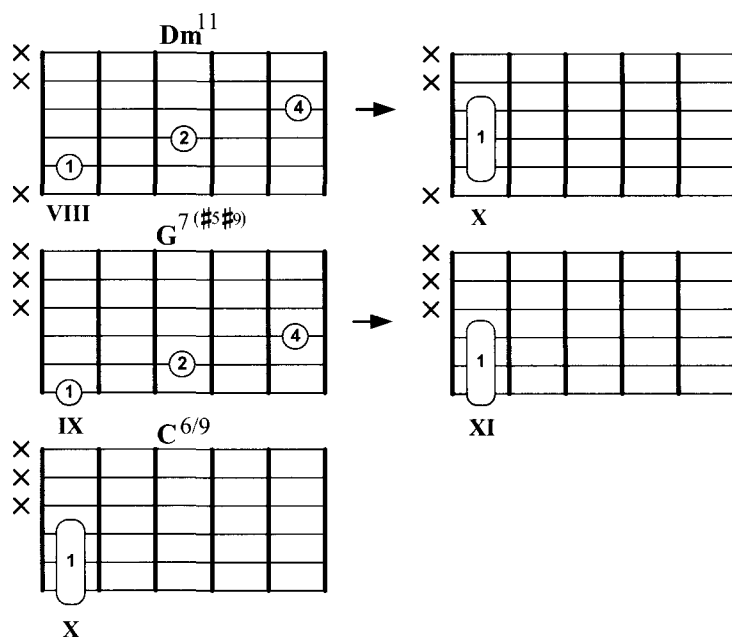
- Dm⁷ (II):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- G⁷(#5#9) (b5) (I):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- C^{6/9} (II):** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).

Right Section:

- II:** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).
- I:** Fretboard diagram showing notes 1 (3rd fret, 6th string), 2 (5th fret, 5th string), and 4 (7th fret, 4th string).

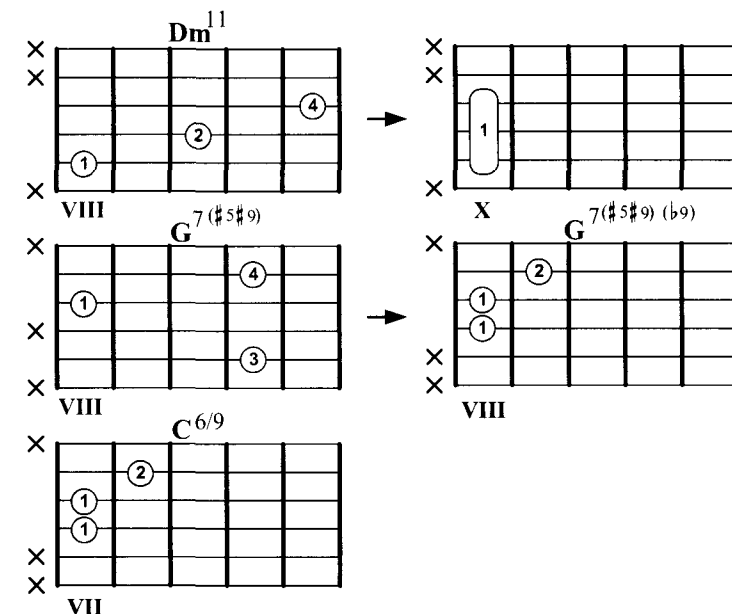
Пример 92 (трек 56)

В примере 92 показан способ обыгрывания гармонической последовательности **II-V-I** квартово-квинтовыми трезвучиями в позиции между 8-м и 13-м ладами на грифе. В этом примере повторяются аппликатурные формы трезвучий из примера 91, которые располагаются на четырех нижних струнах.



Пример 93 (трек 57)

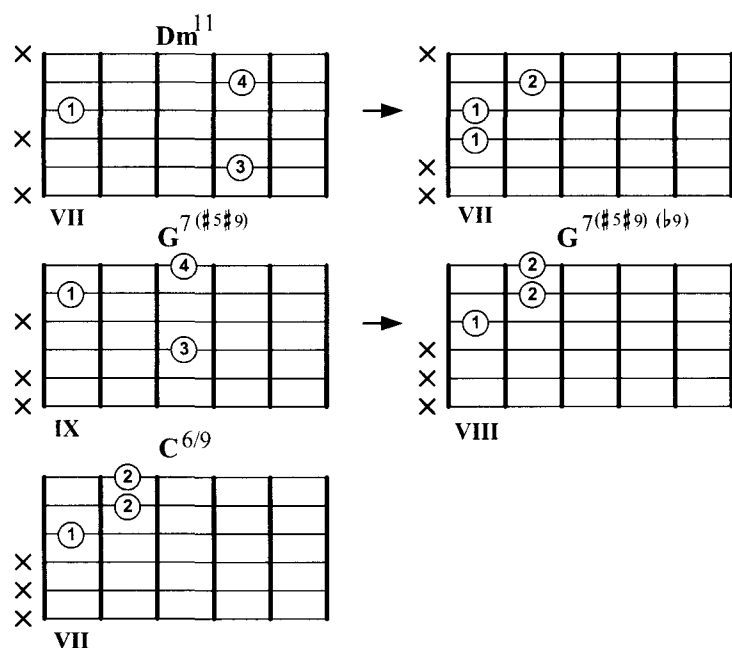
Пример 93 является продолжением предыдущего упражнения. Здесь мы видим уже знакомые аппликатурные формы квартово-квинтовых трезвучий, которыми обыгрывается последовательность **Dm7-G7(alt)-C6/9** в позиции между 7-м и 12-м ладами на грифе.



Пример 94 (трек 58)

Пример 94 завершает серию вариантов обыгрывания гармонической последовательности **II-V-I** в позиции между 7-м и 11-м ладами. В нём вам встретятся аппликатурные формы трезвучий, изученные в предыдущих примерах.

Итак, мы рассмотрели примеры обыгрывания гармонической последовательности **II-V-I (Dm7 - G7(alt) - Cmaj7)** квартово-квинтовыми трезвучиями в двух разных позициях на грифе гитары. Когда вы освоите эти упражнения, попробуйте транспонировать их другие тональности. Комбинируйте аппликатурные формы квартово-квинтовых трезвучий в разных позициях на грифе.



Аккомпанемент с шагающим басом

В гитарном аккомпанементе существует очень распространенный прием - это игра аккордов вместе с линией баса. При таком исполнении имитируется одновременное звучание двух инструментов: гитары и бас-гитары.

Многие гитаристы пользуются этим приёмом во время исполнения сольных произведений, либо аккомпанируя в составе дуэта или трио. Для того, чтобы и вы могли делать то же самое, необходимо научиться обыгрывать при помощи шагающего баса различные группы аккордов.

В этой главе показаны примеры, в которых этим приёмом обыгрываются мажорные и минорные аккорды, доминант-септаккорды и полууменьшенные аккорды. Изучив эти упражнения, вы сможете свободно комбинировать их между собой, а через некоторое время научитесь обыгрывать аккорды с шагающим басом в любой гармонической последовательности.

Эти примеры не являются исчерпывающими для тех или иных аккордов с шагающим басом. Они только показывают путь, по которому вы должны двигаться, чтобы овладеть этим приёмом.

Пример 95 (трек 59)

Для обыгрывания мажорных аккордов с шагающим басом обычно применяют следующее гармоническое соединение. Рассмотрим движение аккордов с линией баса при обыгрывании **Cmaj7**. Нижние ноты этих аккордов в этом примере находятся на 5-й струне.

Между аккордами **Cmaj7** и **C/E** мы видим проходящие аккорды **Dm7** и **D#dim7**. **Dm7** - 2-я ступень от *до мажора*. **D#dim7** - хроматическая связка между аккордами **Dm7** и **C/E**.

Cmaj7 Dm7 D#dim7 C/E

Пример 96 (трек 60)

Перенесем предыдущий пример на струну ниже в тональность **Gmaj7**. Соотношение аккордов в этом примере такое же, как и в примере 95.

Am7 – вторая ступень от *соль мажора*.

A#dim7 - полутоновое соединение аккордов **Am7** и **G/B**.

Движение нижних нот аккордов в этом примере происходит на 6-й струне.

Gmaj7 Am7 A#dim7 G/B

Пример 97 (трек 61)

Обыгрывание доминантсептаккордов с шагающим басом несколько отличается от обыгрывания аккордов мажорной группы. Этот пример приведен для обыгрывания аккорда **C7**. Движение нижних нот происходит на 5-й струне.

Обратите внимание на то, что в 1-м такте этого примера 2-й аккорд является обращением *си-бемоль мажора* с терцией

в басу. А вот 2-й такт аналогичен аккордовым движениям с шагающим басом, которое вам уже знакомо по предыдущему примеру.

Пример 98 (трек 62)

Для обыгрывания аккорда **G7** используется следующая гармоническая схема с шагающим басом:

Нижние ноты аккордов в этом примере располагаются на 6-й струне. Вышеуказанные примеры, демонстрирующие обыгрывание мажорных аккордов и доминантсептаккордов с шагающим басом, для удобства изучения приведены в двух тональностях: **Cmaj7(C7)** и **Gmaj7 (G7)**.

Когда вы освоите эти примеры, попробуйте обыграть таким способом все мажор-

ные аккорды(**maj7**) и доминантсептаккорды, начиная с 1-го лада и двигаясь по полутонам вверх, при этом нижние ноты аккордов должны находиться на 6-й и 5-й струнах.

Пример 99 (трек 63)

В музыкальных пьесах мы встречаемся с гармоническими кадансовыми оборотами, которые также необходимо научиться играть с шагающим басом.

Гармонический кадансовый оборот в этом примере приведен в тональности *до мажор*. Это часто встречающаяся гармоническая схема. Здесь мы видим следующие аккорды: **Em7- A7-Dm7-G7 (III - VI7-II - V)**.

Обратите внимание на 2-й такт этого примера, особенно на ритмическую часть движения аккордов. Аккорд **G7** расположен

не на сильной доле, как это было в предыдущих примерах, а на слабой. Попробуйте сыграть последние аккорды из примеров 95-98, используя аналогичный ритмический рисунок.

Пример 100 (трек 64)

В этом примере показан гармонический кадансовый оборот с шагающим басом в тональности *соль мажор* (**Gmaj7**). Гармония в этом случае будет следующая:

Пример 101 (трек 65)

Существует еще одна аккордовая форма кадансовых оборотов. В этом примере мы видим соединение четырех доминантсептаккордов.

Такое соотношение аккордов очень часто встречается на практике.

Пример 102 (трек 66)

В этом примере показан кадансовый оборот, состоящий из четырёх доминантсептаккордов с шагающим басом в тональности *соль мажор*.

Пример 103 (трек 67)

Теперь рассмотрим обыгрывание аккордов с шагающим басом в гармонической схеме **II-V-I** (тональность *до мажор*). Этот пример представляет собой ещё один способ обыгрывания минорного и мажорного септаккорда с шагающим басом длительностью в целый такт. Во всех предыдущих случаях эти аккорды звучали в два раза короче.

Пример 104 (трек 68)

В этом примере показан способ обыгрывания аккордов с шагающим басом в гармонической схеме **II-V-I** (тональность *соль мажор*).

Am⁷ D⁷ Gmaj⁷

Т 5 4 5 6 5 4 4 5 4 3

А 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

В 5 4 5 6 5 4 4 5 4 3

Пример 105 (трек 69)

В этом примере демонстрируется способ обыгрывания аккордов последовательности **II-V-I** с шагающим басом в тональности *ре мажор*. Правда, на II-й ступени теперь будет не минорный септаккорд, а полууменьшенный:

Em^{7(b5)} A⁷ Dmaj⁷

Т 11 11 8 7 6 5 6 5

А 9 9 8 6 5 6 5

В 10 9 10 8 7 6 5 6 5

Обыгрывание полууменьшенного септаккорда с шагающим басом начинается не с основного тона аккорда в басу, а с малой терции. В нашем случае аккорд **Em^{7b5}**

начинается с ноты *соль* (малая терция от ноты *ми*).

Пример 106 (трек 70)

Завершает главу, посвящённую обыгрыванию аккордов с шагающим басом, пример на гармоническую последовательность **II-V-I** в тональности *ля минор*.

На II-й ступени - полууменьшенный септаккорд **Bm^{7b5}**. Разрешение доминантсептаккорда в этом примере (**E⁷**) происходит не в мажорный аккорд (как в предыдущих примерах), а в минорный (**Am⁷**).

Итак, в примерах 95-106 мы рассмотрели способы обыгрывания разных

Bm^{7(b5)} E⁷ Am⁷

Т 10 10 7 7 5 5

А 9 9 7 6 5 5

В 10 9 10 8 7 6 5

групп аккордов с шагающим басом. Хорошо проработав все предложенные примеры этой главы, вы сможете довольно быстро освоить этот способ аккомпанемента, и обыгрывать таким образом любую гармоническую последовательность.

Аккомпанемент сокращенными аккордами и интервалами

Когда гитарист играет в ансамбле, в котором есть клавишные инструменты и бас-гитара, лучше всего аккомпанировать неполными аккордами или интервалами. Что подразумевается под термином неполные аккорды?

Имеется в виду звучание не всего аккорда целиком, а отдельных его нот, часто с пропущенным основным тоном. В этом разделе книги мы уже встречались с сокращенными аккордами, когда рассматривали квинтовые и квартовые аккорды.

Однако теперь вы познакомитесь с другим способом применения сокращенных аккордов, суть которого в том, что в аккомпанементе выделяются характерные надстройки или альтерации того или иного аккорда. Чтобы понять суть сказанного, обратимся к примерам. Для удобства анализа обозначим название входящих в аккорды нот буквенной символикой.

Аккорд **Cmaj7** состоит из нот: **C, E, G** и **B**. Опустив ноту **C**, получим трезвучие состоящее **E, G, B**.

В аккорд **Dm9** входят ноты: **D, F, A, C, E**. Опуская ноты **D** и **A**, получаем трезвучие **F, C, E**.

Альтерированный аккорд **G7b9** состоит из нот: **G, B, D, F, Ab**. Если убрать ноту **G**, получим аккорд **F, B, D, Ab**, а если опустим ещё и **F** - получим трезвучие **B, D, Ab**.

На практике чаще всего используются сокращенные аккорды, состоящие из трёх и четырёх нот.

Теперь рассмотрим четыре примера аккомпанемента с использованием сокращенных аккордов и интервалов на нижеуказанную гармоническую последовательность. Под основными аккордами этой гармонической сетки показаны возможные варианты их замены.

Cm - F7 - Bbmaj7 - Ebmaj7 - Am7b5 - D7 - Gm - G7

Cm7 - F13b9 - Bbmaj6/9 - Eb6/9

Cm9 - F7/9

Cm11- F7b9

D7#9 - Gm7 - G7#5

D7#5 - Gm9 - G#5#9

D7b9 - Gm11- G7b5

Пример 107 (трек 71)

Сокращенные аккорды в этом примере представлены трезвучиями, которые располагаются на первых трех струнах.

Для обыгрывания аккорда **Cm7** используются ноты **Eb** (3-я ступень), **G** (5-я ступень) и **D** (9-я ступень аккорда).

Аккорд **F13b9** обозначен нотами **Eb** (7-я ступень аккорда), **Gb** (пониженная 9-я ступень) и нота **D** (13-я ступень (или 6-я)).

Аккорд **Bbmaj7** представлен нотами **D** (3-я ступень), **G** (6-я или 13-я ступень аккорда) и нота **C** (9-я ступень).

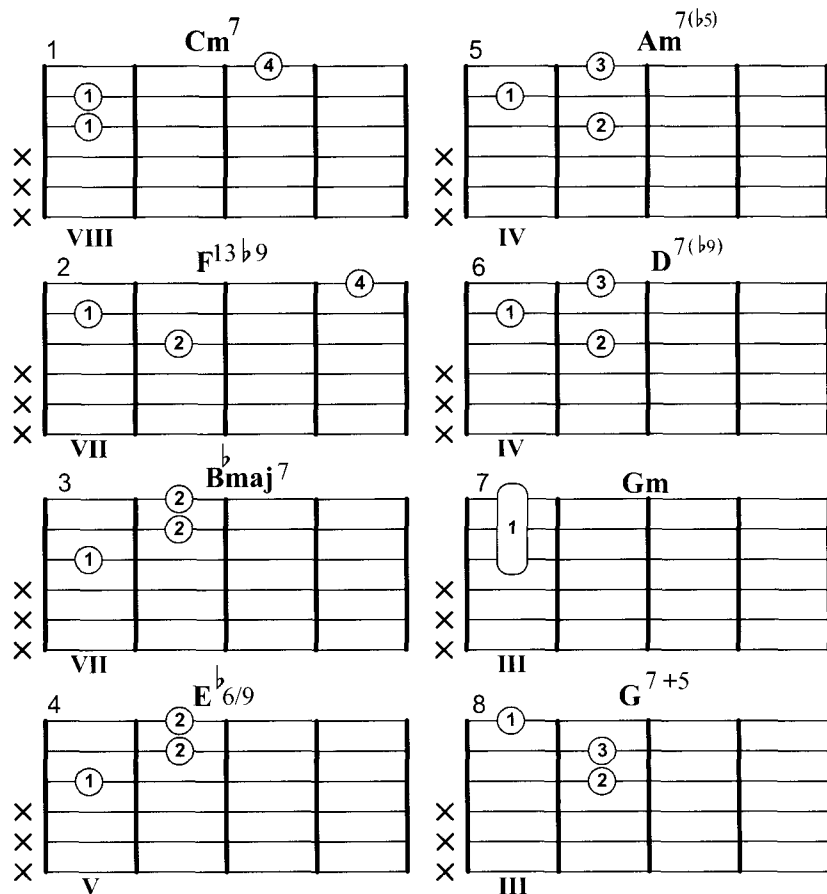
В аккорд **Ebb/9** вошли ноты **C** (6-я ступень), **F** (9-я ступень) и **Bb** (5-я ступень)

При обыгрывании аккорда **Am7b5** используются ноты **C** (3-я ступень), **Eb** (пониженная 5-я ступень) и нота **A** (основная нота трезвучия).

Ноты, входящие в аккорд **D7 $\flat$ 9**, совпали с нотами аккорда **Am7 $\flat$ 5**, но в этом случае по отношению к **D7 $\flat$ 9** нота **C** (7-я ступень), **E $\flat$** (пониженная 9-я) и нота **A** (5-я ступень аккорда).

Gm в этом примере представлен основными нотами этого аккорда: **B $\flat$** (3-я ступень), **D** (5-я ступень) и **G** (тоника).

G7 $\sharp$ 5 обозначен нотами **B** (3-я ступень), **D $\sharp$** (повышенная 5-я) и **G** (тоника).



Пример 108 (трек 72)

В этом примере обыгрывание аккордов происходит сокращёнными аккордами в виде трезвучий, ноты которых находятся на 4-й, 3-й и 2-й струнах.

В аккорд **Cm7** входят ноты **B $\flat$** (7-я ступень), **E $\flat$** (3-я ступень) и **G** (5-я ступень).

F13 $\flat$ 9 - ноты **A** (3-я ступень), **E $\flat$** (7-я ступень) и **G $\flat$** (пониженная 9-я ступень аккорда).

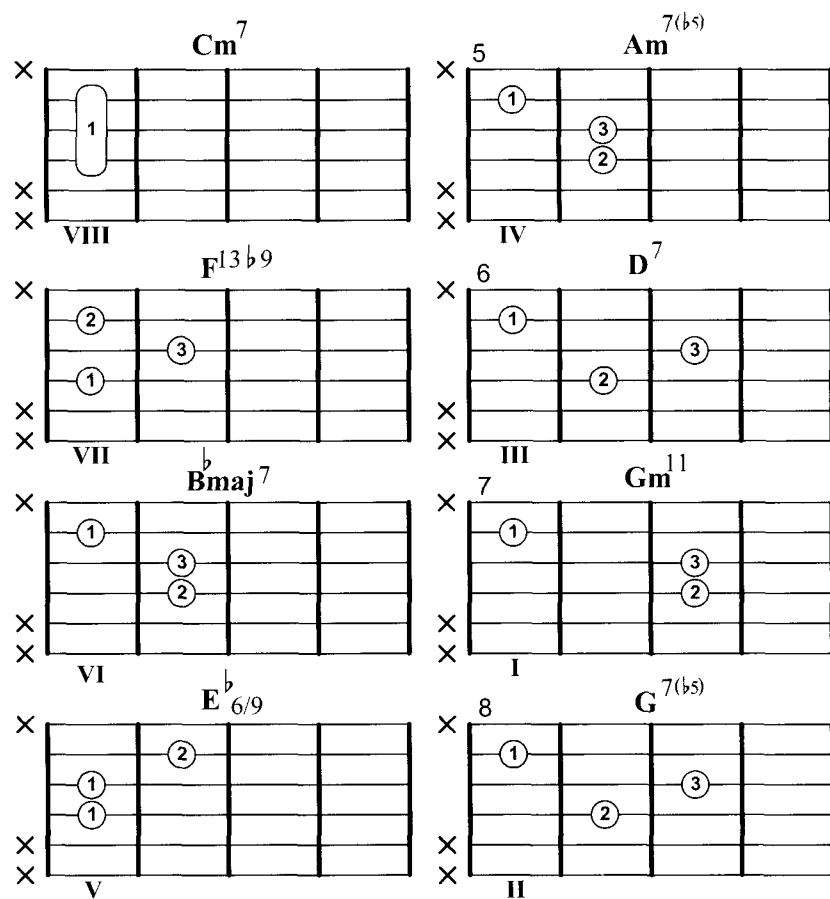
Bbmaj7 - ноты **A** (повышенная 7-я ступень), **D** (3-я ступень) и **F** (5-я ступень аккорда).

E $\flat$ 6/9 - ноты **G** (3-я ступень), **C** (6-я ступень) и **F** (9-я ступень).

Am7 $\flat$ 5 - ноты **G** (7-я ступень), **C** (3-я ступень) и **E $\flat$** (пониженная 5-я ступень аккорда).

D7 - ноты **F $\sharp$** (3-я ступень), **C** (7-я ступень) и **D** (тоника аккорда).

Gm11 - ноты **F** (7-я ступень), **B $\flat$** (3-я ступень) и **C** (11-я ступень).



G7 $\flat$ 5 - ноты **F** (7-я ступень), **B** (3-я ступень) и **D $\flat$** (пониженная 5-я ступень аккорда).

Пример 109 (трек 73)

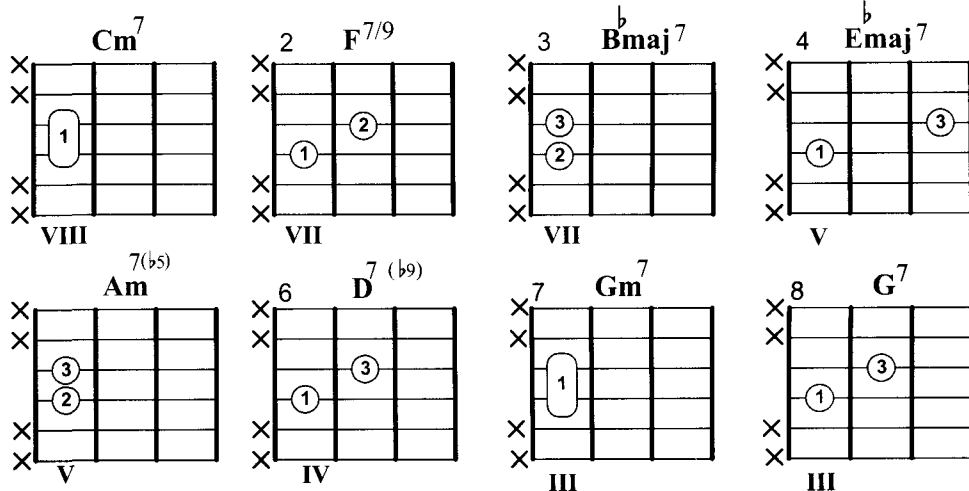
В этом примере показан способ аккомпанемента, в котором используются только две ноты. По сути дела это интервалы - терции, квинты, кварты, увеличенные кварты или уменьшенные квинты и т.д.

Начинается пример с обыгрывания аккорда **Cm7** квартовым интервалом, состоящим из нот **B $\flat$** (7-я ступень аккорда **Cm7**) и **E $\flat$** (3-я ступень).

Аккорд **F7/9** обыгрывается тритоном (уменьшенная квинта), в который входят ноты **A** (3-я ступень аккорда **F**) и **E $\flat$** (7-я ступень).

Следующий аккорд **B $\flat$ maj7** обыгрывается квартовым интервалом, который состоит из нот **A** (повышенная 7-я ступень) и **D** (3-я ступень).

Далее следует интервал, состоящий из нот **G** и **D**. Это квинта, которой обыгрывается аккорд **E $\flat$ maj7** (**G** - 3-я ступень и **D** - повышенная 7-я).



Аккорд **Am7 $\flat$ 5** обыгрывается квартовым интервалом, состоящим из нот **G** (7-я ступень аккорда **Am7 $\flat$ 5**) и **C** (3-я ступень).

За квартой следует тритоновый интервал **F $\sharp$** (3-я ступень аккорда) и **C** (7-я ступень), которым обыгрывается аккорд **D7**.

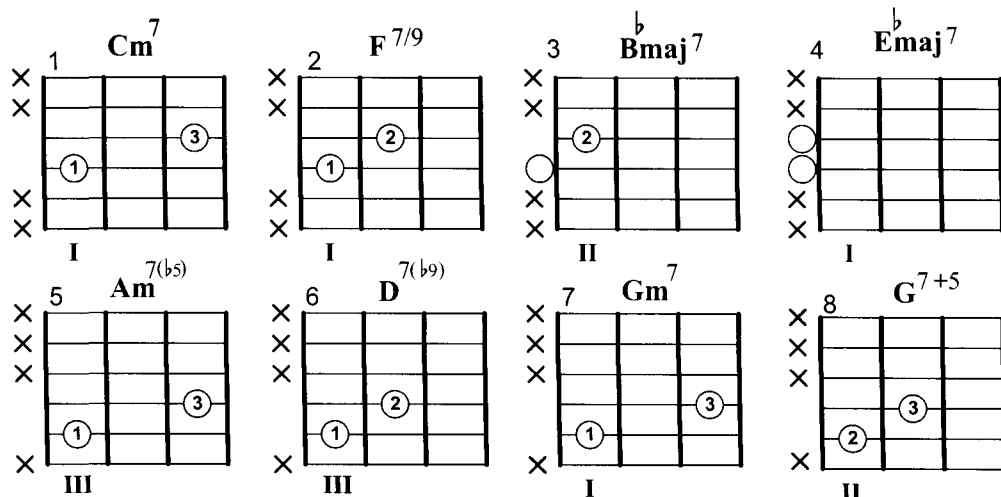
Аккорд **Gm7** обозначен квартовым интервалом, в который входят ноты: **F** (7-я ступень) и **B $\flat$** (3-я ступень аккорда). Завершает гармоническую цепочку этого примера аккорд **G7**, который обыгран тритоновым интервалом, состоящим из нот **F** (7-я ступень) и **B** (3-я ступень аккорда).

Пример 110 (трек 74)

В предыдущих примерах сокращенные аккорды и интервалы находились на первых четырех струнах. Теперь рассмотрим аккомпанемент всё той же гармонии интервалами, расположенными на 3-й, 4-й и 5-й струнах.

Начинается пример с обыгрывания аккорда **Cm7** квинтовым интервалом, который состоит из нот **E $\flat$** (3-я ступень аккорда **Cm**) и **B $\flat$** (7-я ступень).

Аккорд **F7/9** обыгрывается тритоном (увеличенная кварта или уменьшенная квинта), состоящим из нот **E $\flat$** (7-я ступень аккорда **F**) и **A** (3-я ступень).



За аккордом **F7/9** в нашей гармонической схеме следует аккорд **B $\flat$ maj7**, который обозначен квинтовым интервалом, состоящим из нот **D** (3-я ступень аккорда) и **A** (повышенная 7-я ступень).

Следующий интервал находится на открытых струнах, 3-й и 4-й. Здесь образу-

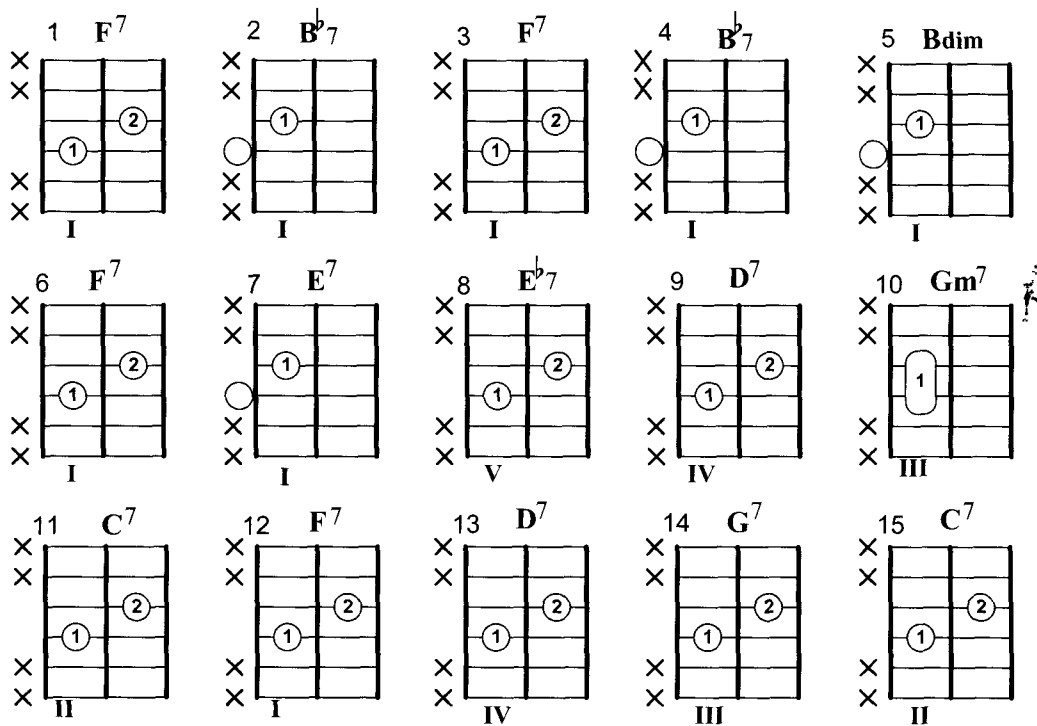
ется квартовый интервал, состоящий из нот **D** (повышенная 7-я ступень аккорда **E $\flat$**) и ноты **G** (3-я ступень). С его помощью обыгрывается аккорд **E $\flat$ maj7**.

Продолжает гармоническую цепочку этого примера аккорд **A $\flat$ m7 $\flat$ 5**. Его обыгрывают нотами **C** (3-я ступень) и **G** (7-я ступень аккорда), которые образуют квинтовый интервал. Аккорд **D7 $\flat$ 9** обыгрывается тритоном, состоящим из нот **C** (7-я ступень аккорда) и **F $\sharp$** (3-я ступень). Для обыг-

рывания аккорда **G $\flat$ m7** используем ноты **B $\flat$** (3-я ступень аккорда) и **F** (7-я ступень). Завершает этот пример тритоновый интервал **B** (3-я ступень) - **F** (7-я ступень), которым обыгрывается аккорд **G7 $\sharp$ 5**.

Пример 111 (трек 75)

Такой интервальный способ игры часто используется гитаристами в блюзовом аккомпанементе. В этом примере вам предлагается вариант обыгрывания аккордов *фа мажорного* 12-тактового блюза. Если посмотреть внимательно на этот пример, нетрудно заметить, что он состоит практически из тритоновых интервалов, за исключением одной кварты, которая встречается при обыгрывании аккорда **G $\flat$ m7**. В этом примере все септаккорды обыгрываются уже знакомыми вам способами, поэтому подробно анализировать их нет смысла. Стоит только отметить, что уменьшенный аккорд **Bdim7**



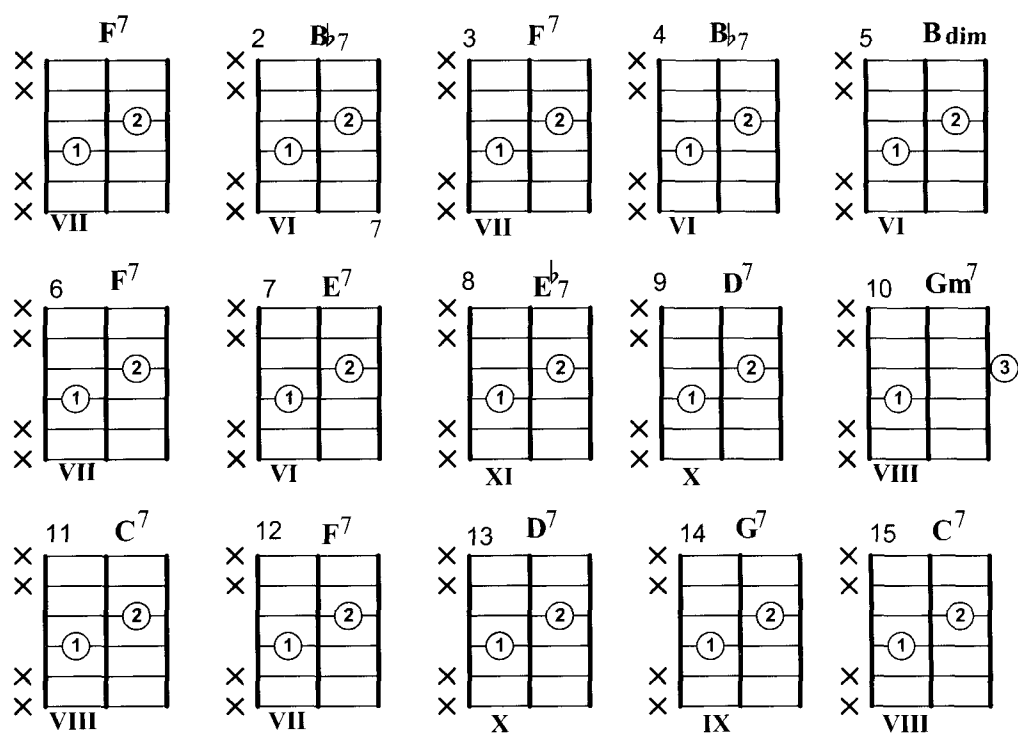
также обыгрывается тритоновым интервалом, состоящим из нот **D** и **A $\flat$** .

Позиционно этот пример играется между 1-м и 6-м ладами на грифе гитары.

Пример 112 (трек 76)

Этот пример (см. след. страницу) - ещё один способ интервального аккомпанеента для *фа мажорного* 12-тактового блюза в позиции между 6-м и 12-м ладами. Как и в предыдущем примере при обыгрывании септаккордов здесь используются одни только тритоновые интервалы, за исключением одной квинты на аккорд **G $\flat$ m7**.

Изучив возможные способы блюзового аккомпанеента, которые показаны в примерах 111 и 112, попробуйте сыграть блюз в тональностях *до мажор*, *соль мажор* и *си-бемоль мажор*. Это наиболее распространенные блюзовые тональности.



Гармония пьесы “Романтические чувства”

Примером аккордовой игры на гитаре является написанная мной пьеса “Романтические чувства”, которая вошла в сольный альбом “Время вдохновения”. Её гармония будет подробно рассмотрена в этой главе. Послушать эту пьесу можно и на прилагающемся к этому разделу CD - трек № 77.

Эта композиция состоит из нескольких частей: вступление (оно же повторяется в конце и является заключительной частью), основная тема, второстепенная и средняя части. В середине пьесы эти части повторяются с добавлением проходящих нот к тем аккордам, которые мы рассмотрим в следующих за первым проведением основных частях. Поэтому анализ аппликатурных форм аккордов всех четырех частей будет рассмотрен без учёта повторов.

Изучив все аккорды этой пьесы и прослушав её запись, вы легко сможете исполнить всю пьесу целиком. Все аккорды примеров 113-120 для облегчения анализа пронумерованы. Однако над ними умышленно не проставлены обозначения, так как в этой пьесе встречаются неполные аппликатуры

аккордов или просто интервалы. Но все встречающиеся формы аккордов и интервалов вам уже известны из предыдущих примеров.

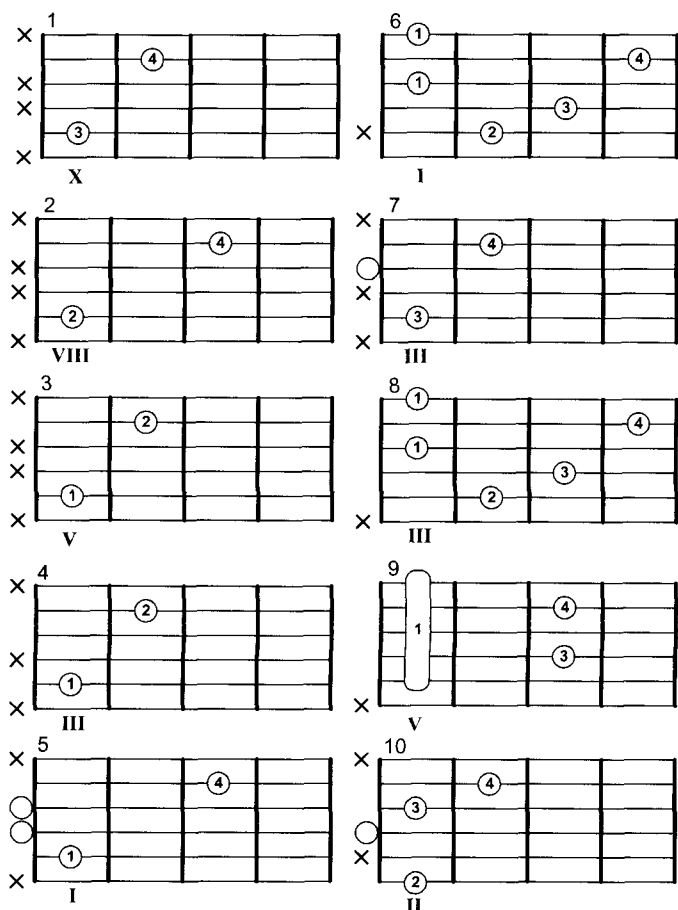
Вступлением и окончанием пьесы “Романтические чувства” является пример 113. В него вошли аккорды под номерами 1-10. На записи слышно, что основная тема повторяется два раза. И в конце каждого проведения происходит смена аккордов.

Аккорды основной темы из 1-го и 2-го проведения показаны в примерах 114-116 и соответствуют следующим номерам аккордов: в 1-е проведение темы входят аккорды под № 11-28 (примеры: 114,115); во 2-е проведение - под номерами №11-26 и №29-31 (примеры: 114- 116). Аккорды под №27 и № 28 за 2-м проведением пропускаются.

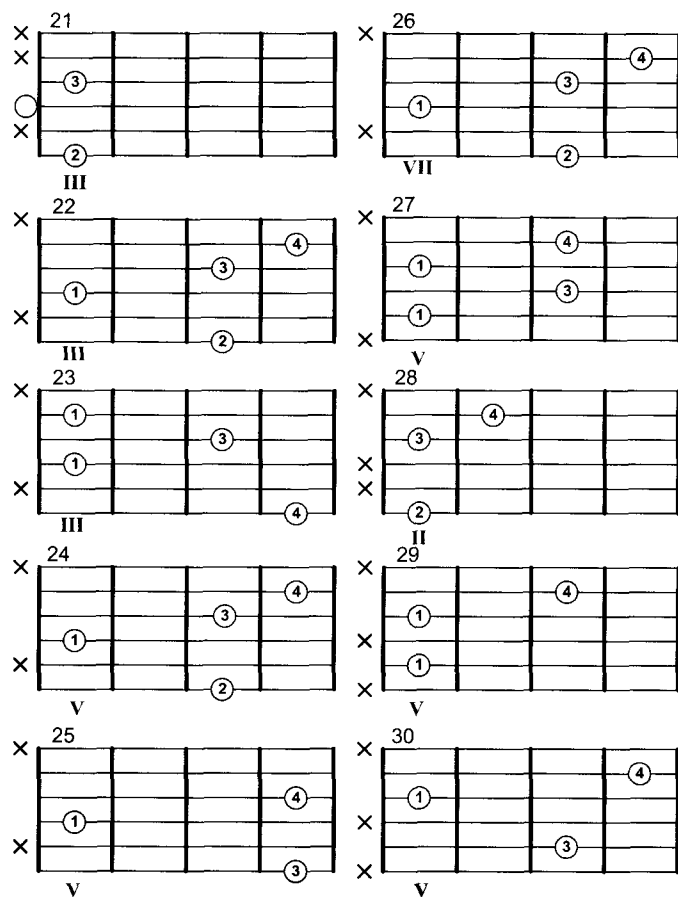
Второстепенная тема начинается с аккорда под номером 32 (пример 116) и заканчивается аккордом №66 (пример 119).

И, наконец, средняя часть этой пьесы представлена примерами 119 – 120. Начинается она с аккорда под номером 67 и заканчивается аккордом 74.

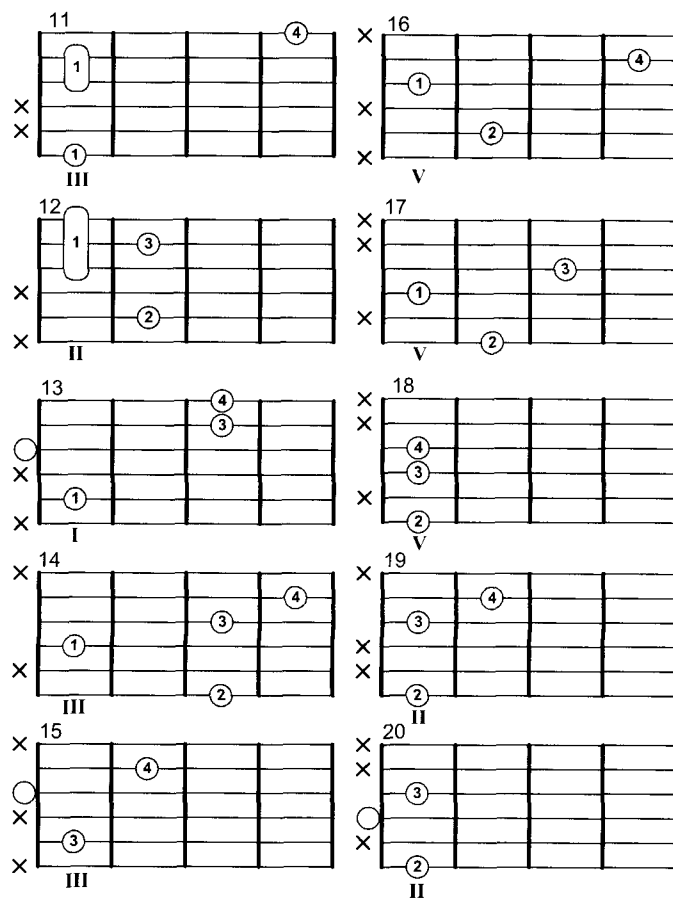
Пример 113



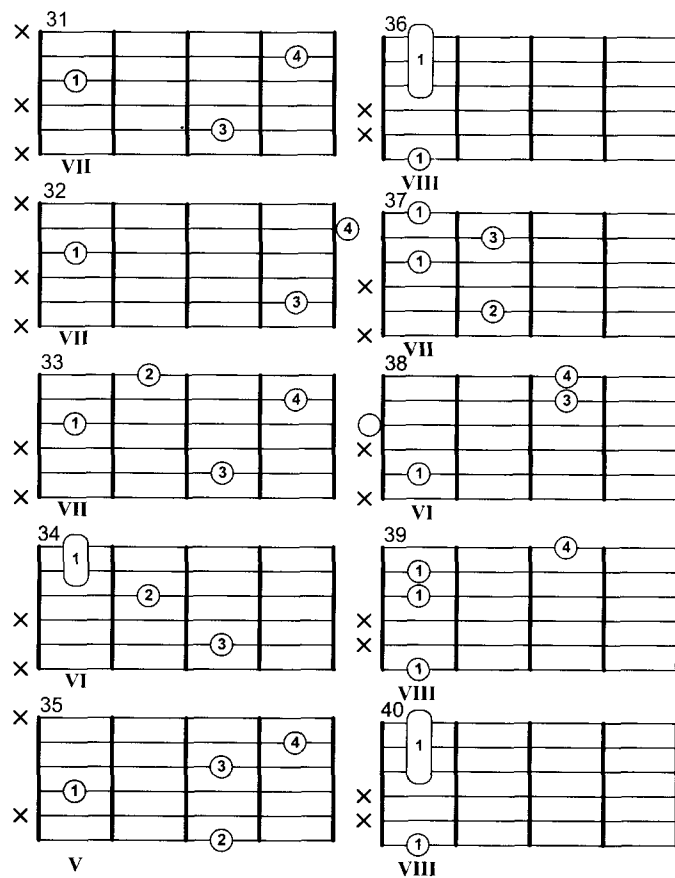
Пример 115



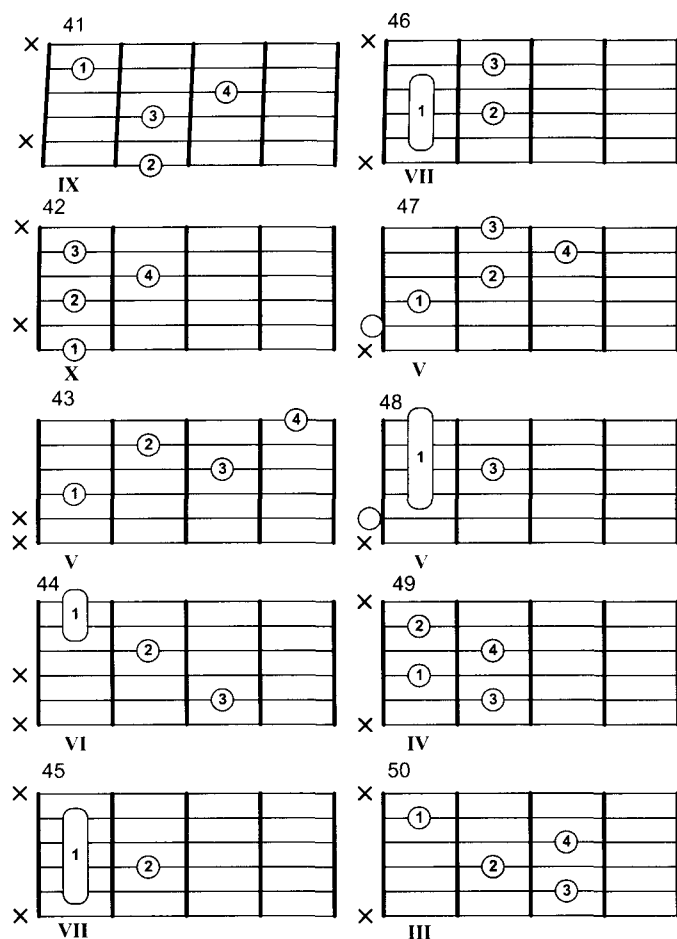
Пример 114



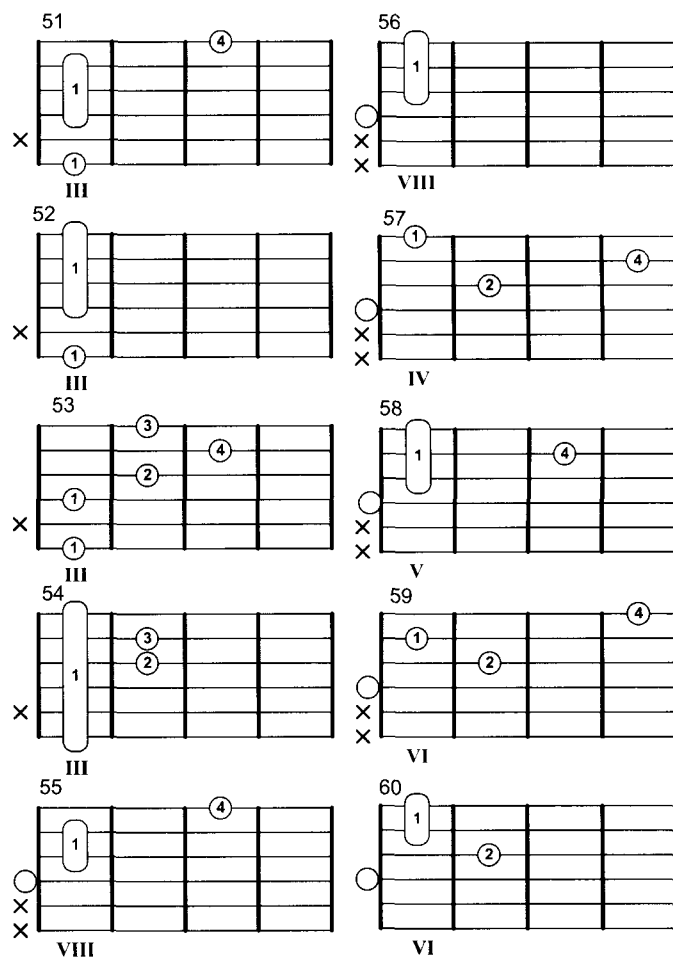
Пример 116



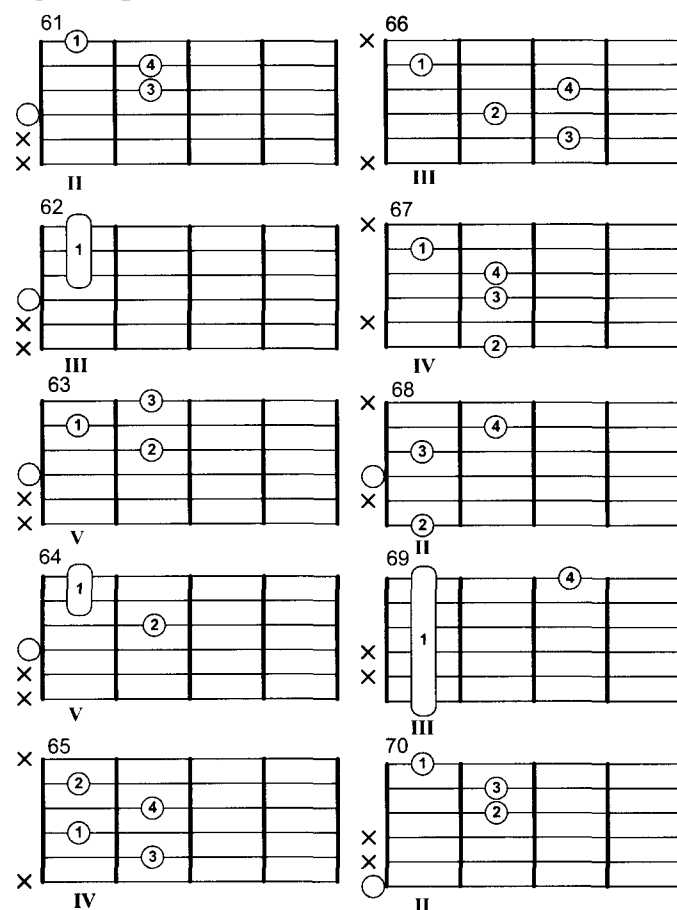
Пример 117



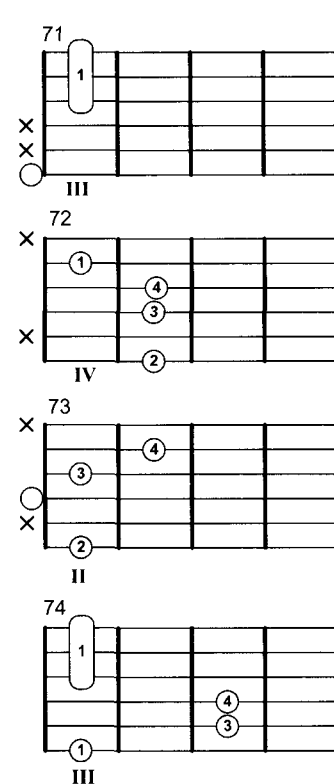
Пример 118



Пример 119



Пример 120



Гармония пьесы “Рождественский период”

Композиция “Рождественский период” вошла в мой второй сольный альбом “Время вдохновения”. Эта пьеса является ещё одним примером аккордовой игры. В ней вы познакомитесь с комбинациями аккордов, которые не использовались в предыдущей пьесе. Но почти все аппликатурные формы аккордов вам уже знакомы. На прилагающемся CD пьеса “Рождественский период” записана на треке под номером 78. В приведенных ниже примерах все аккорды для простоты анализа пронумерованы.

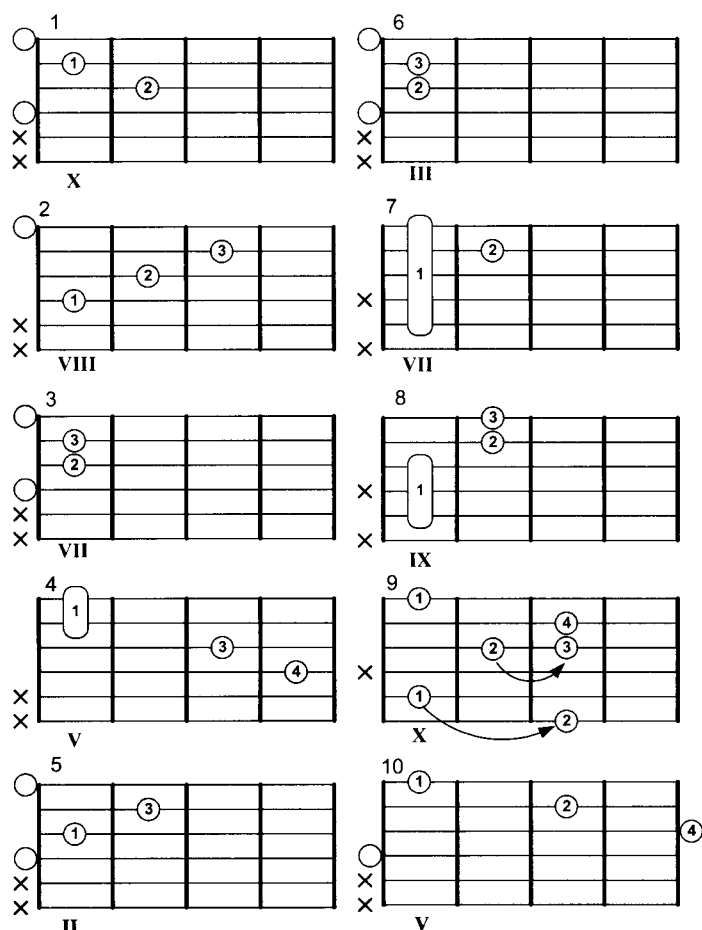
Эта пьеса состоит из вступления, части А, части Б и заключения. Части повторяются практически без изменения, поэтому рассмотрим гармонию без повторов. Начинается “Рождественский период” вступ-

лением, которое повторяется в конце и является окончанием пьесы. Вступление показано в примере 121. В него входят аккорды под номерами 1-10.

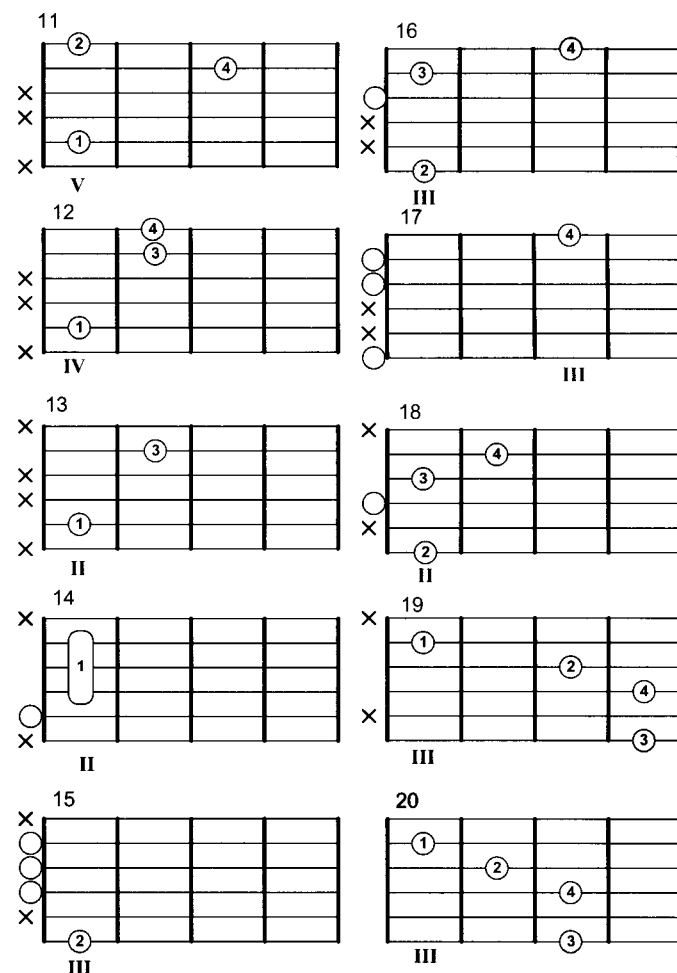
За вступлением следует часть А (примеры 122-124), которая повторяется два раза. Ей соответствуют аккорды 11-32. Часть Б начинается с аккорда под номером 33 (пример 124) и заканчивается аккордом под номером 51 (пример 125).

На CD вы найдёте еще две пьесы “Амстердам” (трек №79) и “Мои единомышленники” (трек №80). Они вошли в мой первый сольный альбом “Решилось неожиданно легко”. В этих пьесах вы услышите примеры других возможных вариантов соединения разных групп аккордов.

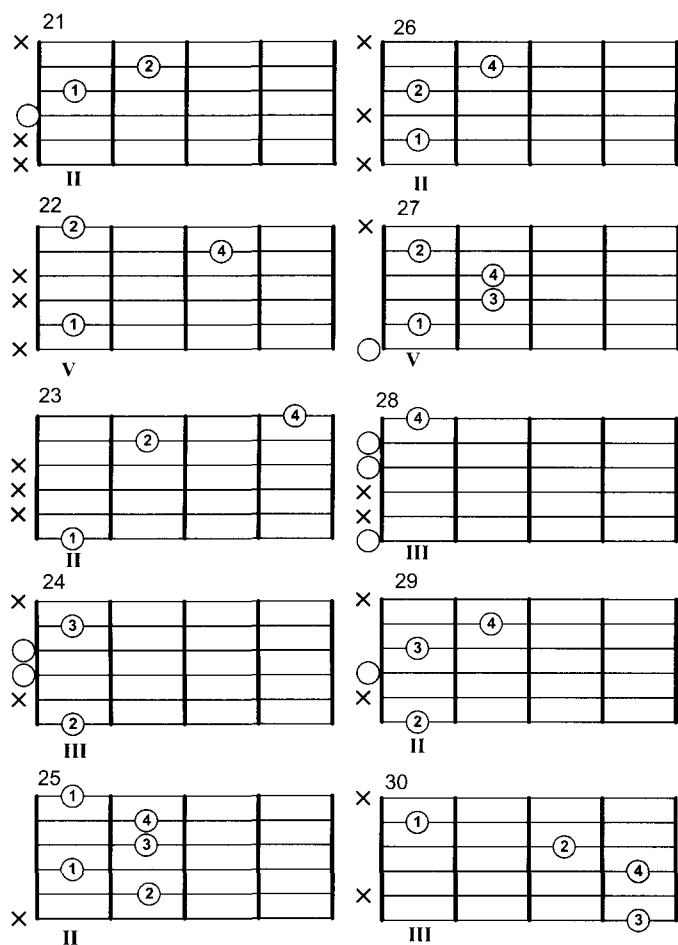
Пример 121



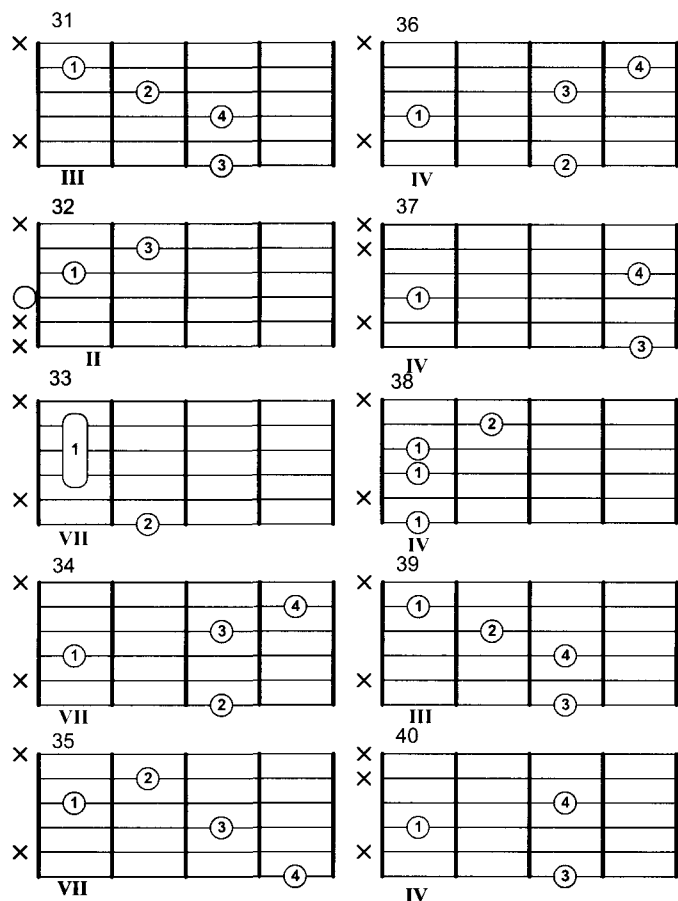
Пример 122



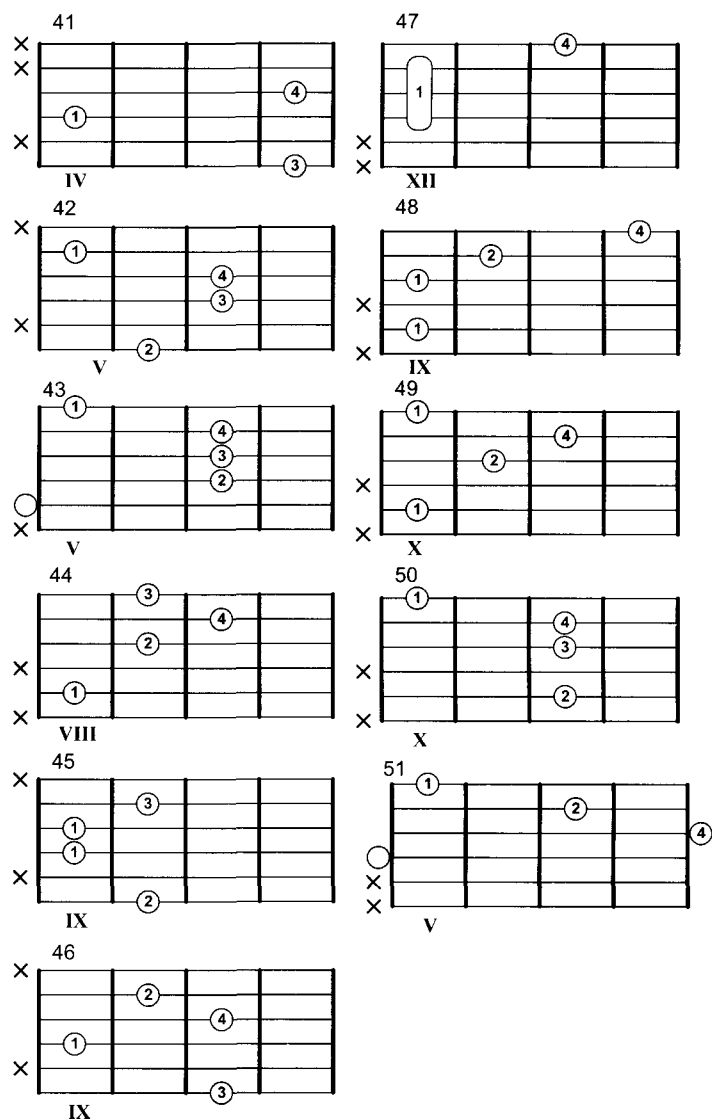
Пример 123



Пример 124



Пример 125



Заключение

В первом разделе книги вы познакомились с аппликатурными формами всех групп аккордов в 5-ти позициях на грифе гитары, с основными аккордовыми соединениями, методом гармонических замен, примерами обыгрывания аккордов квартовыми и квинтовыми аккордами, способами аккомпанемента сокращенными аккордами и интервалами, а также с аккомпанементом с шагающим басом.

Всех этих базовых элементов вполне достаточно для того, чтобы освоить аккордовую технику.

Обязательно транспонируйте все примеры в другие тональности и, самое главное, используйте эти навыки в вашей игре, выбирая тот или иной способ аккомпанемента в зависимости от стиля и характера пьесы.

Раздел 2

ПРОГРЕССИВНЫЙ МЕТОД ИМПРОВИЗАЦИИ

Во втором разделе этой книги изложен “ускоренный” метод освоения импровизации на электрогитаре, который, на мой взгляд, позволит гитаристу хорошо ориентироваться на грифе и без проблем мелодически обыграть любой аккорд, любое гармоническое соединение в любой позиции на грифе гитары.

Предлагаемый материал отличается тем, что в нем сделан акцент не на теории, а на практике. Это и есть отличительная особенность метода, по моему мнению, джазовую технологию можно давать гитаристам сразу, и вовсе не обязательно начинать с диатонических гамм и простых трезвучий, так как это только тормозит развитие и отдаляет момент начала активного музицирования.

Прежде чем вы приступите к изучению этого раздела несколько полезных советов:

1. Не пытайтесь сыграть все примеры этого раздела в течение нескольких дней.

2. Уделите каждой мелодической фразе как можно больше времени для того, чтобы ваш слух привык к ней, чтобы она крепко вошла в пальцы, и через некоторое время она стала частью вашего музыкального словаря.

3. Не перескакивайте через главы, учите примеры именно в той последовательности, в которой они предложены, в противном случае вы потеряете нить изучаемого метода.

4. Каждый пример необходимо учить в медленном темпе, строго придерживаясь предложенной аппликатуры.

Эти рекомендации помогут вам быстрее освоить прогрессивный метод импровизации предложенный автором.

На аудиоприложении на CD, вы можете услышать показанные в этом разделе мелодические примеры. Они звучат в умеренном темпе, и их наличие значительно ускоряет процесс обучения.

После каждого звукового примера идет аккомпанемент без гитары (так называемый “минус”), под который вы можете сыграть предлагаемую фразу или мелодическую линию.

Немного терпения, усидчивости и через некоторое время вы узнаете много интересного и полезного в области импровизации, да и вообще возможностей самой гитары.

Аккордовые позиции и игровые зоны

Перед тем, как приступить к изучению предлагаемого мной метода импровизации, гитаристу необходимо уяснить значение таких фундаментальных понятий как *аккордовая позиция* и *игровая зона*

Аккордовая позиция (в дальнейшем просто “позиция”) – это часть грифа гитары, на котором находится определенная аппликатурная форма какого-либо аккорда. Я предлагаю изучить каждый тип аккорда (о типах аккордов см. ниже) в пяти позициях (и, соответственно, в пяти разных аппликатурных формах). Позиции являются ориентиром, каркасом игровых зон, в которых строятся импровизационные линии.

Игровая зона – это определенный участок на грифе гитары, в который входят ноты, используемые при обыгрывании какого-либо из аккордов. Обычно игровая зона охватывает участок на грифе, включающий 5-6 ладов, и является по существу расширенной аккордовой позицией, которая в свою очередь обычно ограничивается 4-мя ладами.

Для того, чтобы гитарист мог свободно ориентироваться на грифе, ему необходимо знать формы аккордов в 5-ти позициях и уметь обыгрывать их в соответствующих 5-ти игровых зонах.

Типы аккордов

В моем методе я показываю обыгрывание всех типов аккордов в пяти

игровых зонах. Существующие аккорды я разделил на семь групп:

1. Мажорные аккорды
2. Минорные аккорды
3. Полууменьшенные аккорды
4. Доминантовые аккорды
5. Альтерированные доминантовые аккорды
6. Аккорды с задержанием
7. Уменьшенные аккорды

Именно в таком порядке мы познакомимся с каждым типом аккордов и его игровыми зонами. В каждой игровой зоне на

каждый аккорд будет приведена одна мелодическая фраза.

Игровые зоны мажорного аккорда

Теперь можно приступить к изучению игровых зон, используемых при обыгрывании мажорного аккорда.

Стоит вспомнить, что мажорные аккорды строятся от I-й и IV-й ступеней мажорно-

го лада, и что к ним могут добавляться следующие надстройки (в качестве примера рассмотрим аккорд *до-мажор*):

C, C6, C9, C6/9, Cmaj7(C7+), Cmaj9, Cadd9, Cmaj9#11

Те мелодические фразы, которые мы будем рассматривать в этом разделе, могут быть применены для обыгрывания мажорных аккордов с любыми перечисленными надстройками, но для того, чтобы не писать все надстройки над каждым мелодическим примером, я предлагаю ограничиться только одной, а именно **maj7**.

Игровые зоны мажорного аккорда я предлагаю рассмотреть в тональности *соль-*

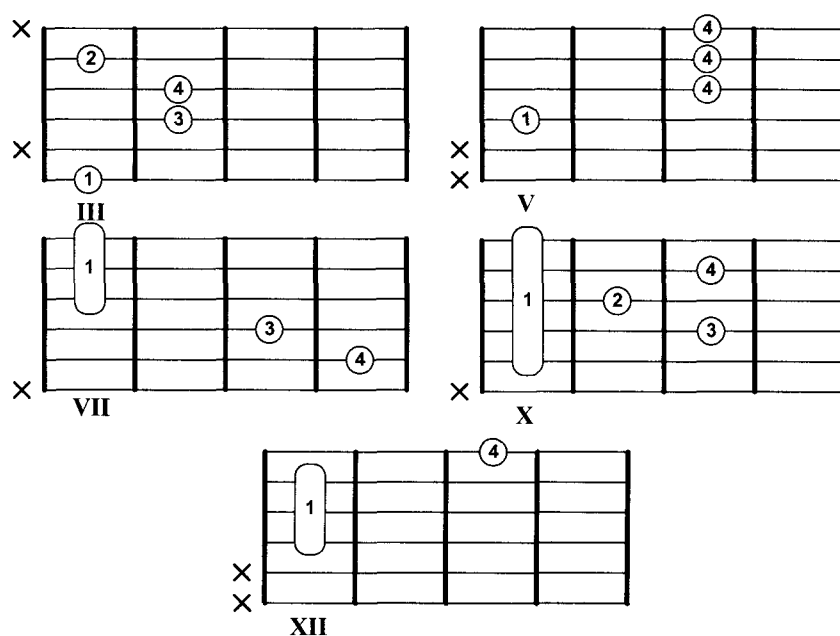
мажор, так как мне кажется, что это наиболее удобный аккорд для демонстрации игровых зон по всему грифу.

И перед тем, как мы приступим к изучению мелодических фраз в 5-ти игровых зонах аккорда **Gmaj7**, посмотрим, как выглядят его аппликатурные формы в 5-ти позициях на грифе гитары.

Пример 126

Пять аппликатурных форм аккорда **Gmaj7** в 5-ти позициях на грифе.

Рассмотрим мелодические примеры обыгрывания аккорда **Gmaj7** в 5-ти игровых зонах на грифе.



Пример 127 (трек 2)

В этом примере показана мелодическая фраза, которой обыгрывается аккорд **Gmaj7** в позиции между 2-м и 5-м ладами. Определим этот участок как *1-ю игровую зону* аккорда **Gmaj7**.



Пример 128 (трек 3)

Эта мелодическая фраза - пример обыгрывания аккорда **Gmaj7** между 4-м и 8-м ладами на грифе. Назовем этот участок **2-й игровой зоной** аккорда **Gmaj7**.

Example 128 shows a Gmaj7 chord and a melodic phrase between frets 4 and 8. The notation includes a treble clef, a Gmaj7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (2, 4, 2, 1, 4, 1, 2, 1, 3, 3, 4, 1, 3, 1, 4, 3). Below the treble staff are three empty staves labeled T, A, and B, with fret numbers 5, 7, 5, 4, 7, 4, 5, 4, 7, 7, 8, 5, 7, 5, 8, 7 written below them.

Пример 129 (трек 4)

В данном случае происходит обыгрывание аккорда **Gmaj7** в позиции между 7-м и 10-м ладами. Этот участок мы назовем **3-й игровой зоной** аккорда **Gmaj7**.

Example 129 shows a Gmaj7 chord and a melodic phrase between frets 7 and 10. The notation includes a treble clef, a Gmaj7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (4, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 4, 1, 2, 1, 4). Below the treble staff are three empty staves labeled T, A, and B, with fret numbers 10, 7, 9, 7, 10, 7, 9, 7, 9, 7, 7, 10, 7, 8, 7, 10 written below them.

Пример 130 (трек 5)

Обыгрывание аккорда **Gmaj7** в этом примере происходит между 9-м и 12-м ладами, и этот участок соответствует **4-й игровой зоне** аккорда **Gmaj7**.

Example 130 shows a Gmaj7 chord and a melodic phrase between frets 9 and 12. The notation includes a treble clef, a Gmaj7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (2, 1, 4, 1, 2, 1, 4, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3). Below the treble staff are three empty staves labeled T, A, and B, with fret numbers 10, 9, 12, 9, 10, 9, 12, 11, 9, 11, 12, 10, 12, 10, 10, 12 written below them.

Пример 131 (трек 6)

В этом примере аккорд **Gmaj7** обыгрывается между 12-м и 16-м ладами, и это будет **5-я игровая зона** аккорда **Gmaj7**.

Example 131 shows a Gmaj7 chord and a melodic phrase between frets 12 and 16. The notation includes a treble clef, a Gmaj7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (4, 1, 4, 3, 1, 4, 1, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 3, 1, 4). Below the treble staff are three empty staves labeled T, A, and B, with fret numbers 15, 12, 15, 14, 12, 15, 12, 12, 16, 12, 14, 16, 12, 14, 12, 15 written below them.

Теперь, я хотел бы объяснить, для чего необходимо запомнить именно такую последовательность игровых зон мажорного аккорда. Дело в том, что применяя такую последовательность во время импровизации, вам легко будет обыграть любой мажорный аккорд.

Например, вы хотите обыграть аккорд **Dmaj7**, который располагается между 2-м

и 5-м ладами. Так вот, следуя предлагаемой последовательности игровых зон мажорного аккорда, вы можете применить мелодическую фразу, которая соответствует 3-й игровой зоне.

Главное запомнить, какая игровая зона соответствует выбранной вами аппликатурной форме мажорного аккорда.

Комбинация игровых зон мажорного аккорда в одной позиции

В предыдущих примерах мы рассмотрели обыгрывание мажорного аккорда в 5-ти игровых зонах, расположенных по всему грифу, теперь, очень полезным упражнением будет соединение

5-ти игровых зон мажорного аккорда в одну позицию, расположенную между 1-м и 6-м ладами. В этом случае каждая игровая зона будет соответствовать своей тональности.

Пример 132 (трек 7)

Начинается этот пример с обыгрывания аккорда **Gmaj7** при помощи мелодической фразы, которая соответствует **1-й игровой зоне** мажорного аккорда.

Второй такт этого примера представляет собой мелодическую фразу из **2-й игровой зоны** мажорного аккорда, но только теперь в тональности **Fmaj7**.

В следующем такте мы видим уже **3-ю игровую зону** мажорного аккорда в тональности **Dmaj7**.

Четвертый такт - это **4-я игровая зона** обыгрывания мажорного аккорда в тональности **Cmaj7**.

Завершает этот пример мелодическая фраза в **5-й игровой зоне** обыгрывания мажорного аккорда в тональности **Bbmaj7**.

Пример 132 составлен таким образом, что игровые зоны мажорного аккорда располагаются по порядку, то есть их очередность соответствует пр.127-131, изменились только тональности обыгрываемых аккордов.

Попробуйте проиграть изученные игровые зоны мажорного аккорда в другой очередности и в других тональностях.

Gmaj7

Fmaj7

Dmaj7

Cmaj7

Bbmaj7

Обыгрывание мажорных аккордов, движущихся по полутонам вверх

В примерах 127-132 мы рассмотрели мелодические фразы, предназначенные для обыгрывания мажорного аккорда в 5-ти игровых зонах как по всему грифу, так и в пределах одной позиции.

В примере 133 будет показано обыгрывание движущихся по хроматизму (полутонам) вверх мажорных аккордов при помо-

щи ранее изученных мелодических фраз, располагающихся в разных игровых зонах мажорного аккорда в позиции между 1-м и 6-м ладами на грифе.

Буквенное обозначение хроматического движения мажорных аккордов примера 133 выглядит так:

**Gmaj7-A $\flat$ maj7-Amaj7-B $\flat$ maj7-Bmaj7-Cmaj7-
D $\flat$ maj7-Dmaj7-E $\flat$ maj7-Emaj7-Fmaj7-G $\flat$ maj7**

Пример 133 (трек 8)

Начинается этот пример мелодической фразой, которая обыгрывает аккорд **Gmaj7** и располагается в *1-й игровой зоне* мажорного аккорда (см. пр. 127).

За ней следует мелодическая фраза из *5-й игровой зоны* мажорного аккорда (см. пример 131), которой обыгрываются аккорды **A $\flat$ maj7** и **Amaj7**.

На следующие аккорды (**B $\flat$ maj7**, **Bmaj7**, **Cmaj7**) играется мелодическая фраза, которая соответствует *4-й игровой зоне* мажорного аккорда (см. пример 130).

Следующие три аккорда: **D $\flat$ maj7**, **Dmaj7** и **E $\flat$ maj7**, обыгрываются одной мелодической фразой из *3-й игровой зоны* мажорного аккорда (см. пример 129).

Аккорды **E $\flat$ maj7** и **Fmaj7** обыгрываются мелодическим примером из *2-й игровой*

Gmaj7

A $\flat$ maj7

Amaj7

B $\flat$ maj7

зоны мажорных аккордов (см. пример 128).

И завершается эта гармоническая цепочка аккордом **G^bmaj7**, который обыгрывается мелодической фразой в *1-й игровой зоне* мажорного аккорда (см. пример 127).

На первый взгляд этот пример, вам может показаться сложным, однако поработав над ним некоторое время, вы легко сможете обыграть подобную гармонию.

Этот пример является хорошим упражнением на комбинацию разных игровых зон мажорного аккорда в одной позиции.

Очень важно, играя мелодическую фразу в любой игровой зоне мажорного аккорда, представлять аппликатурную форму самого аккорда в той позиции, которую вы выбрали для обыгрывания.

Bmaj7

T: $\sharp 2$ 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

A: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

B: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

Cmaj7

T: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

A: 3 2 5 2 3 2 5 4 2 4 5 3 5 3 5

B: 3 2 5 2 3 2 5 4 2 4 5 3 5 3 5

D^bmaj7

T: 4 1 3 1 4 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 4

A: 4 1 3 1 4 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 4

B: 4 1 3 1 4 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 4

Dmaj7

T: 4 1 3 1 4 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 4

A: 5 2 4 2 5 2 4 2 4 2 2 5 2 3 2 5

B: 5 2 4 2 5 2 4 2 4 2 2 5 2 3 2 5

E^bmaj7

T: 4 1 3 1 4 1 3 1 3 1 1 4 1 2 1 4

A: 6 3 5 3 6 3 5 3 5 3 3 6 3 4 3 6

B: 6 3 5 3 6 3 5 3 5 3 3 6 3 4 3 6

Emaj7

T: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

A: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

B: 2 1 4 1 2 1 4 3 1 3 4 2 4 2 4

окончание примера на след. странице

Fmaj7

Gbmaj7

Игровые зоны минорного аккорда

В следующих примерах рассмотрим мелодические фразы, соответствующие игровым зонам минорного аккорда. Минорный аккорд строится от II-й, III-й и VI-й ступеней мажорного лада.

К минорному аккорду могут добавляться диатонические надстройки, а именно **6-я, 7-я, 9-я и 11-я** ступени (иногда ещё встречается **m(maj7)**).

Пример 134

Аппликатурные формы аккорда **Gm7** в 5-ти позициях на грифе.

Мелодическое обыгрывание минорного аккорда в этой главе будет продемонстрировано на примере аккорда **Gm7**, хотя точно также могут обыгрываться аккорды **Gm** с любыми другими диатоническими надстройками.

Прежде, чем мы приступим к изучению мелодических фраз на аккорд **Gm7**, посмотрим, как выглядят аппликатурные формы самого аккорда **Gm7** в 5-ти позициях на грифе гитары (см. пр. 134). Это ускорит изучение самих примеров, так как игровые зоны будут находиться в пределах тех же позиций, что и аппликатурные формы минорного аккорда.

А теперь рассмотрим мелодические примеры обыгрывания аккорда **Gm7** в

5-ти игровых зонах. При изучении этих упражнений на этом этапе я бы рекомендовал вам не вдаваться в их анализ (этим вы сможете заняться после того, как пройдете весь раздел). Сейчас главное - научиться обыгрывать любой минорный аккорд в 5-ти игровых зонах при помощи предло-

женных фраз, не думая о каждой отдельной ноте и её соотношении с обыгрываемым аккордом, а воспринимая мелодическую линию целиком (как бы единым блоком).

В будущем вам необходимо помнить только начало любой мелодической фразы и визуально представлять расположение обыгрываемого минорного аккорда, а даль-

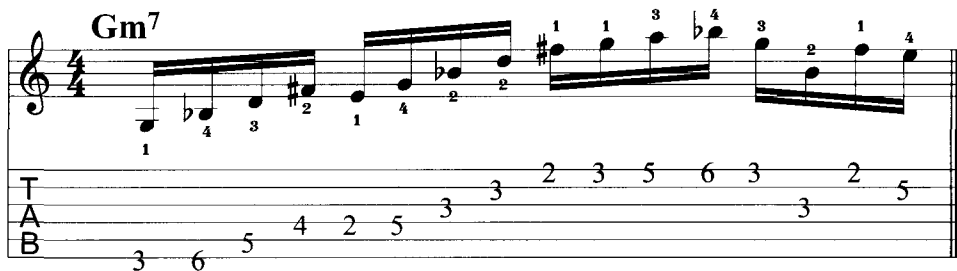
ше, если вы её хорошо помните, и она крепко сидит в ваших пальцах, вы сразу сыграете её всю целиком, не задумываясь. Хотя могут быть случаи, когда полностью её играть и не нужно, достаточно будет только половины, но все равно у вас будет полное представление о выбранной игровой зоне.

Пример 135 (трек 9)

В этом примере показана мелодическая фраза, которой обыгрывается аккорд **Gm7** в позиции между 2-м и 6-м ладами. В данном случае мы находимся в **1-й игровой зоне** минорного аккорда.

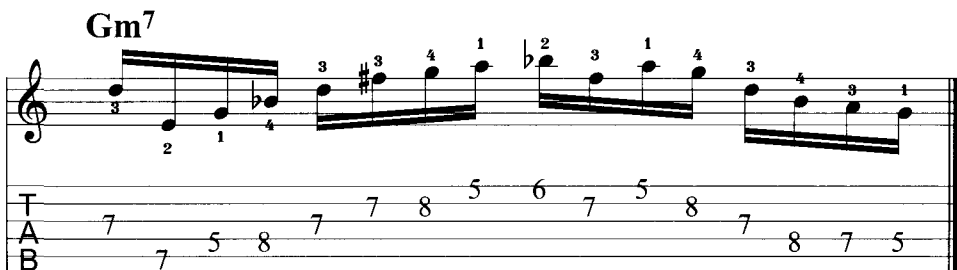
Если посмотреть внимательно, то эта мелодическая фраза построена по гамме мелодического минора (в мелодическом миноре, по сравнению с натуральным, повышены 6-я и 7-я ступени лада, в нашем случае это ноты - **ми-бекар** (повышенная

6-я ступень аккорда **Gm**) и **фа-диез** (повышенная 7-я ступень аккорда **Gm**)). Пусть вас не смущает тот факт, что при обыгрывании аккорда **Gm7** в мелодической линии встречается **фа-диез**. Эта нота является проходящей, и ваш слух скоро привыкнет к подобной ступени.



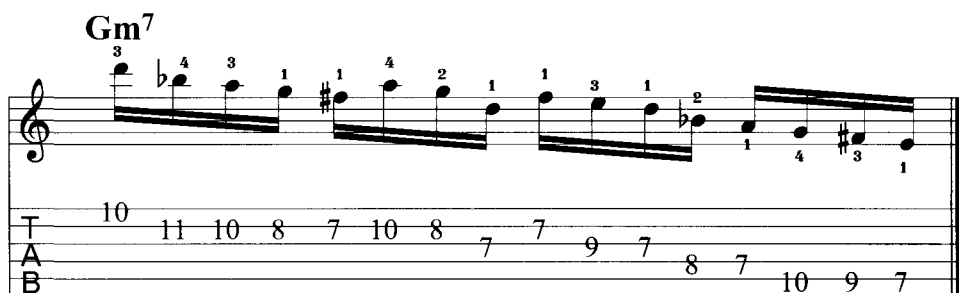
Пример 136 (трек 10)

Мелодическая фраза этого примера находится в позиции между 5-м и 8-м ладами. Этот пример играется во **2-й игровой зоне** минорного аккорда.



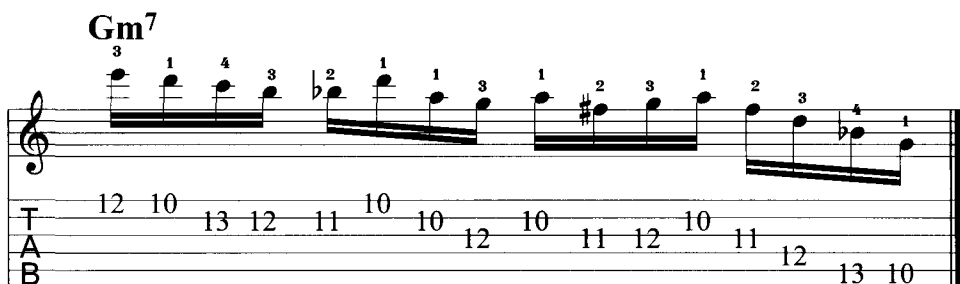
Пример 137 (трек 11)

В этом примере аккорд **Gm7** обыгрывается между 7-м и 11-м ладами на грифе. Этот пример соответствует **3-й игровой зоне** минорного аккорда.



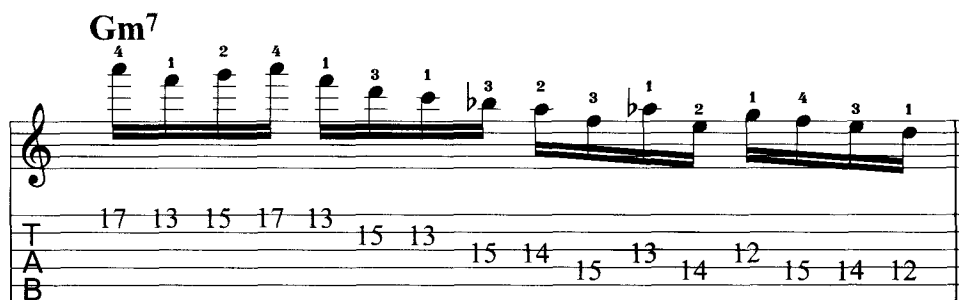
Пример 138 (трек 12)

В данном случае аккорд **Gm7** обыгрывается между 10-м и 13-м ладами, то есть в **4-й игровой зоне** минорного аккорда.



Пример 139 (трек 13)

И завершает обыгрывание аккорда **Gm7** фраза, которая играется в позиции между 12-м и 17-м ладами, что соответствует **5-й игровой зоне** минорного аккорда.



Итак, мы рассмотрели мелодические фразы в пяти **игровых зонах** обыгрывания аккорда **Gm7**. Применяя изученные примеры, попробуйте обыграть другие минорные аккорды в их 5-ти игровых зонах.

К изучению следующих примеров приступайте только в том случае, если почувствовали, что уверенно играете все предыдущие.

Комбинация игровых зон минорного аккорда

Переходим к рассмотрению варианта обыгрывания минорных аккордов мелодическими фразами в 5-ти игровых зонах, расположенных в одной позиции на грифе гитары. Соответственно, теперь это обыгрывание будет происходить не на один, а на пять разных аккордов, что равносильно комбинации пяти игровых зон минорного аккорда в рамках одной аппликатурной позиции.

В примере 140 обыгрывается следующая последовательность аккордов:

Gm7 - Em7 - Dm7 - Cm7 - Am7

Эти аккорды идут друг за другом не потому, что представляют собой распространённую гармоническую последовательность, а потому, что просто являются результатом комбинаций разных игровых зон обыгрывания минорного аккорда в рамках одной позиции.

Игровые зоны минорного аккорда в этом примере расположены в том порядке, в каком мы рассматривали их при обыгрывании аккорда **Gm7** (см. примеры 135-139), т.е. поочередно: 1-я игровая зона, 2-я, 3-я, 4-я и 5-я.

Пример 140 (трек 14)

Этот пример начинается с обыгрывания аккорда **Gm7** уже известной нам мелодической фразой из примера 10, которая соответствует **1-й игровой зоне** минорного аккорда.

За ней следует мелодическая фраза из **2-й игровой зоны** минорного аккорда (см. пример 11), но только в тональности **Em7**. Поэтому



теперь она находится в позиции между 2-м и 5-м ладами.

В следующем такте мы имеем дело уже с *3-й игровой зоной* минорного аккорда (см. пример 137). В этом случае она перенесена в тональность **Dm7** и находится на участке между 2-м и 6-м ладами.

Продолжает пример мелодическая фраза, играющаяся между 3-м и 6-м ладами. Она соответствует *4-й игровой зоне* минорного аккорда (см. пример 138), но перенесена в тональность **Cm7**.

Завершает комбинацию игровых зон минорного аккорда мелодическая фраза, соответствующая *5-й игровой зоне* минорного аккорда (см. пример 14) в тональности **Am7**. Она располагается между 2-м и 7-м ладами.

Dm7

T 5 6 5 3 2 5 3 2 2 4 2 3 2 5 4 2

A

B

Cm7

T 5 3 6 5 4 3 3 5 3 4 5 3 4 5 6 3

A

B

Am7

T 7 3 5 7 3 5 3 5 4 5 3 4 2 5 4 2

A

B

Попробуйте изменить последовательность этого примера и обыграть свою собственную гармоническую схему при помощи мелодических фраз из разных игровых зон.

Обыгрывание минорных аккордов, движущихся по полутонам вверх

В примере 141 мы рассмотрим обыгрывание движущихся по полутонам вверх минорных аккордов при помощи мелодических фраз из 5-ти игровых зон минорного аккорда (см. примеры 135-139).

Пример 141 (трек 15)

Мелодическая фраза 1-го такта этого примера начинается с обыгрывания аккорда **Gm7** в *1-й игровой зоне* минорного аккорда (см. пример 135).

За ней следует мелодический пример, соответствующий *5-й игровой зоне* минорного аккорда (см. пример 139). С его помощью обыгрываются аккорды **A^bm7** и **Am7**.

На следующие аккорды (**B^bm7**, **Bm7**, **Cm7**) играется мелодическая линия, соответствующая *4-й игровой зоне* минорного аккорда (см. пример 138).

Аккорды **D^bm7** и **Dm7** обыгрываются мелодическим примером из *3-й игровой зоны* минорного аккорда (см. пример 137).

Фраза из *2-й игровой зоны* минорного аккорда (см. пример 11) в нашей хроматической цепочке применяется для обыгрывания аккордов **E^bm7**, **Em7** и **Fm7**.

Завершается этот пример фразой из *1-й игровой зоны* минорного аккорда

Для начала ознакомьтесь с буквенным обозначением хроматического движения минорных аккордов в примере 141:

Gm7 - A^bm7 - Am7 - B^bm7 - Bm7 - Cm7 - D^bm7 - Dm7 - E^bm7 - Em7 - Fm7 - G^bm7

The musical notation for Example 141 consists of five systems, each representing a different minor 7th chord. Each system includes a treble clef staff with notes and a bass staff with fingerings (T, A, B). The chords and their corresponding fingerings are as follows:

- Gm7**: Treble staff shows a melodic line starting on G4. Bass staff fingerings: T (3), A (6), B (5).
- A^bm7**: Treble staff shows a melodic line starting on A^b4. Bass staff fingerings: T (6), A (2), B (4).
- Am7**: Treble staff shows a melodic line starting on A4. Bass staff fingerings: T (7), A (3), B (5).
- B^bm7**: Treble staff shows a melodic line starting on B^b4. Bass staff fingerings: T (3), A (4), B (2).
- Bm7**: Treble staff shows a melodic line starting on B4. Bass staff fingerings: T (4), A (2), B (3).

(пример 135), с помощью которой обыгрывается аккорд $G\flat m7$.

Кстати, совсем не бесполезно попробовать сыграть пример 141 в обратном порядке.

Cm7

T 3 1 4 3 2 1 1 3 1 2 3 1 2 3 4 5 6 3
A
B 5 3 6 5 4 3 3 5 3 4 5 3 4 5 6 3

D $\flat$ m7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 4 5 4 2 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1

Dm7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 5 6 5 3 2 5 3 2 2 4 2 3 2 5 4 2

E $\flat$ m7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 3 1 4 3 3 4 1 2 3 1 4 3 4 3 1

Em7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 4 2 5 4 4 5 2 3 4 2 5 4 5 4 2

Fm7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 5 3 6 5 5 6 3 4 5 3 6 5 6 5 3

G $\flat$ m7

T 3 4 3 1 1 4 2 1 1 3 1 2 1 4 3 1
A
B 2 5 4 3 1 4 2 2 1 2 4 5 2 1 4

Игровые зоны полууменьшенного септаккорда

Рассмотрим обыгрывание уменьшенного септаккорда в 5-ти игровых зонах по тому же принципу, что и обыгрывание мажорных и минорных аккордов (вначале мелодические фразы в 5-ти игровых зонах, расположенных по всему грифу, затем комбинация игровых зон в одной позиции и, наконец, обыгрывание аккордов, движущихся по полутонам вверх).

Полууменьшенный септаккорд строится на 7-й ступени мажорной гаммы. В аппликатурном отношении он может быть получен из любого минорного септаккорда

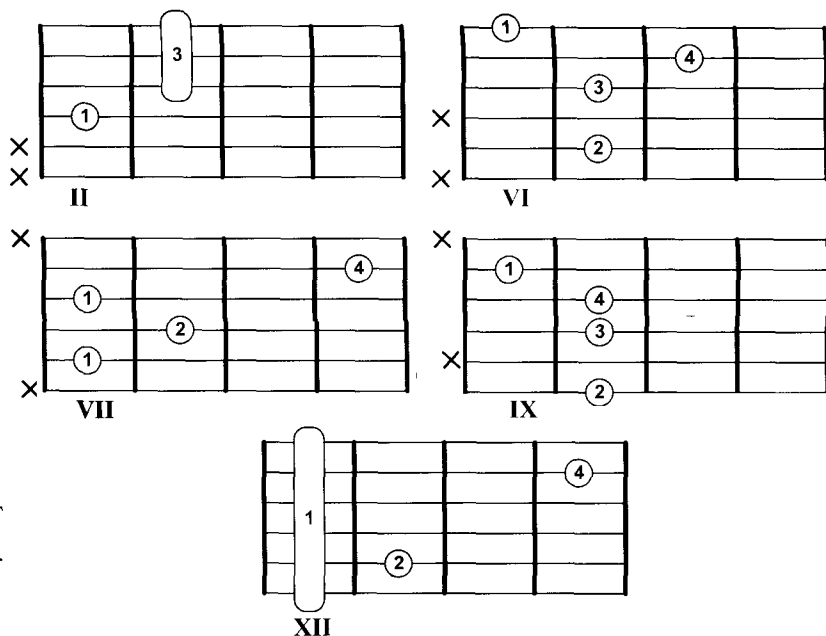
путём понижения 5-й ступени. Его также называют “вводным”.

Если тональности мажорных и минорных аккордов были выбраны мной произвольно, то для полууменьшенного септаккорда я предпочёл **Em7_{b5}** (почему, вы узнаете чуть позже).

В примере 142 приведены аппликатурные формы аккорда **Em7_{b5}** в 5-ти позициях на грифе. Эти сетки облегчат вам изучение мелодических примеров в 5-ти игровых зонах обыгрывания полууменьшенного септаккорда.

Пример 142

Аппликатурные формы аккорда **Em7_{b5}** в 5-ти позициях на грифе.

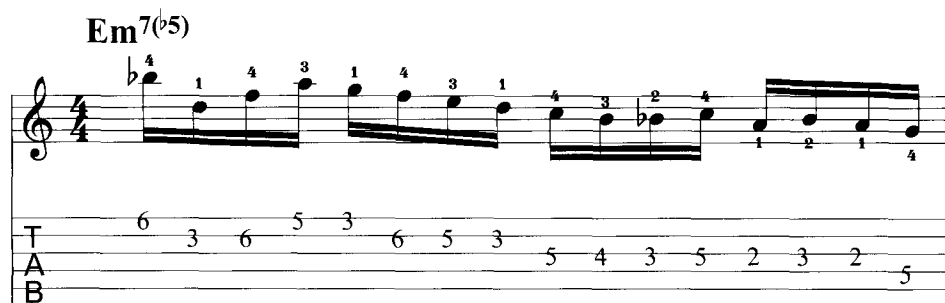


Фразы из пр. 143 - 147 знакомят нас с 5-ю игровыми зонами полу-уменьшенного септаккорда **Em7b5**.

Пример 143 (трек 16)

Мелодическая фраза этого примера находится в позиции между 2-м и 6-м ладами. С её помощью обыгрывается аккорд **Em7_{b5}** в *1-й игровой зоне* уменьшенного септаккорда.

Ноты этой фразы, как, впрочем, и последующих, строятся по гамме мелодичес-



кого минора от ноты **соль**, которая является 3-й ступенью аккорда **Em7_b5**.

Пример 144 (трек 17)

Этот мелодический пример находится в позиции между 4-м и 8-м ладами, что соответствует *2-й игровой зоне* обыгрывания полууменьшенного септаккорда.

Em7(b5)

T
A
B

6 5 4 7 7 5 8 7 7 8 7 7 5 8 6 5

Пример 145 (трек 18)

Обыгрывание аккорда Em7b5 в этом примере происходит в позиции между 7-м и 10-м ладами, то есть в *3-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда.

Em7(b5)

T
A
B

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

Пример 146 (трек 19)

Мелодическая фраза этого примера находится в позиции между 9-м и 13-м ладами, что указывает на обыгрывание аккорда Em7b5 в *4-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда.

Em7(b5)

T
A
B

12 9 10 13 12 11 10 12 13 11 11 9 10 12 12 13

Пример 147 (трек 20)

А фраза, которая находится в позиции между 12-м и 15-м ладами, демонстрирует обыгрывание аккорда Em7b5 в *5-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда.

Em7(b5)

T
A
B

12 13 12 15 14 15 13 14 12 15 12 13 14 12 15 15

Итак, мы рассмотрели мелодические фразы, которые показывают, как можно обыграть аккорд Em7b5 в 5-ти игровых зонах полууменьшенного септаккорда. Работая над этими примерами, старайтесь строго придерживаться предложенной аппликатуры.

После того, как вы уверенно будете играть эти мелодические фразы, попробуйте обыграть другие полууменьшенные септаккорды также в 5-ти игровых зонах. При этом, играя ту или иную мелодическую фразу, вы должны четко представлять как выглядит обыгрываемый аккорд на грифе.

Комбинация игровых зон полууменьшенного септаккорда

В примере 148 мы рассмотрим комбинацию 5-ти игровых зон полууменьшенного септаккорда, расположенных в одной позиции. Несмотря на то, что очередность игровых зон полууменьшенного септаккорда будет дана по порядку, соответствовать они будут разным аккор-

дам, а именно:

Em7 $\flat$ 5 - C $\sharp$ m7 $\flat$ 5 - Bm7 $\flat$ 5 - Am7 $\flat$ 5 - F $\sharp$ m7 $\flat$ 5

Эта последовательность аккордов не является распространенной, в данном случае она используется только для отработки комбинации игровых зон полууменьшенного септаккорда в одной позиции.

Пример 148 (трек 21)

Мелодическая фраза 1-го такта повторяет пример 143 и соответствует **1-й игровой зоне** полууменьшенного септаккорда (Em7 $\flat$ 5).

Во 2-м такте этого примера показана мелодическая фраза примера 144, но на этот раз в тональности C $\sharp$ m7 $\flat$ 5 (**2-я игровая зона** полууменьшенного септаккорда).

3-й такт этого примера играется в **3-й игровой зоне** полууменьшенного септаккорда (см. пример 145), но только теперь эта фраза перенесена в тональность Bm7 $\flat$ 5.

Продолжает пример мелодическая линия, соответствующая **4-й игровой зоне** полууменьшенного септаккорда (см. пример 146), но уже в тональности Am7 $\flat$ 5.

И завершает комбинацию игровых зон полууменьшенного септаккорда мелодическая фраза, соответствующая **5-й игровой зоне** полууменьшенного септаккорда (см. пример 147) и перенесенная в тональность F $\sharp$ m7 $\flat$ 5.

The musical score for Example 148 consists of five measures, each corresponding to a different diminished seventh chord. The chords are: Em7 $\flat$ 5, C $\sharp$ m7 $\flat$ 5, Bm7 $\flat$ 5, Am7 $\flat$ 5, and F $\sharp$ m7 $\flat$ 5. The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Each measure includes a treble clef staff with a melodic line and three lines of tablature labeled T, A, and B. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

Попробуйте составить свою последовательность полууменьшенных септаккордов, расположенных в пределах одной позиции

и обыграть их, используя ранее выученные мелодические фразы.

Обыгрывание полууменьшенных септаккордов, движущихся по хроматизму вверх

В примере 149 мы познакомимся с соединением 5-ти игровых зон полууменьшенного септаккорда на примере восходящего хроматического движения полууменьшенных септаккордов, при этом

обыгрывание этой последовательности не будет выходить за пределы 7-го лада.

Ниже показано буквенное обозначение хроматической последовательности полууменьшенных септаккордов из примера 149.

$E\flat m7\flat 5$ - $Fm7\flat 5$ - $G\flat m7\flat 5$ - $Gm7\flat 5$ - $A\flat m7\flat 5$ - $Am7\flat 5$ -
 $B\flat m7\flat 5$ - $Bm7\flat 5$ - $Cm7\flat 5$ - $D\flat m7\flat 5$ - $Dm7\flat 5$ - $E\flat m7\flat 5$

Пример 149 (трек 22)

Мелодическая фраза в 1-м такте этого примера соответствует *1-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда (см. пример 143).

Во 2-м и 3-м тактах звучит мелодический пример, соответствующий *5-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда (см. пр. 147), но только теперь в тональностях: $Fm7\flat 5$ и $G\flat m7\flat 5$.

Аккорды $Gm7\flat 5$, $A\flat m7\flat 5$ и $Am7\flat 5$ обыгрываются фразой из *4-й игровой зоны* полууменьшенного септаккорда (см. пример 146).

Мелодическая линия, которой обыгрываются аккорды $B\flat m7\flat 5$, $Bm7\flat 5$ и $Cm7\flat 5$, располагается в *3-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда (см. пример 145).

$E\flat m7\flat 5$

$Fm7\flat 5$

$G\flat m7\flat 5$

$Gm7\flat 5$

Следующие аккорды этого примера (**D $\flat$ m7 $\flat$ 5** и **Dm7 $\flat$ 5**) обыгрываются фразой из *2-й игровой зоны* полууменьшенного септаккорда (см. пример 144).

Заканчивается эта гармоническая цепочка обыгрыванием аккорда **E $\flat$ m7 $\flat$ 5** в *1-й игровой зоне* полууменьшенного септаккорда (см. пример 143).

В качестве упражнения, попробуйте обыграть эту гармоническую последовательность в обратном порядке.

A $\flat$ m7 $\flat$ 5

T
A
B

A $\flat$ m7 $\flat$ 5

T
A
B

B $\flat$ m7 $\flat$ 5

T
A
B

Bm7 $\flat$ 5

T
A
B

Cm7 $\flat$ 5

T
A
B

D $\flat$ m7 $\flat$ 5

T
A
B

Dm7(b5)

Ebm7(b5)

Игровые зоны доминантового аккорда

Доминантовый аккорд - это аккорд, который строится от 5-й ступени мажорного лада, то есть от доминанты, поэтому он и называется доминантовым.

Доминантовые аккорды бывают альтерированные и неальтерированные, в этой главе мы рассмотрим мелодические фразы в 5-ти игровых зонах неальтерированного доминантсептаккорда в тональности **C7** (эта

тональность выбрана не случайно, но об этом поговорим немного позже).

Неальтерированный доминантовый аккорд может иметь ещё следующие диатонические надстройки: **9, 13** (иногда **#11**).

В примере 150 показаны аппликатурные формы аккорда **C7** в 5-ти позициях на грифе.

Пример 150

Аппликатурные формы аккорда **C7** в 5-ти позициях на грифе.

Пример 151 (трек 23)

В этом примера показана мелодическая фраза, которой обыгрывается аккорд **C7**. Она соответствует **1-й игровой зоне** доминантсептаккорда. Эта фраза состоит из нот арпеджио аккорда **C7**, с участием вспомогательных нот.

Пример 152 (трек 24)

Мелодическая фраза этого примера располагается в позиции между 5-м и 8-м ладами, и обыгрывает **C7** во **2-й игровой зоне** доминантсептаккорда.

Эта фраза включает в себя ноты миксολидийского лада, а также вспомогательные ноты.

Пример 153 (трек 25)

Обыгрывание аккорда **C7** в этом примере происходит на участке между 7-м и 10-м ладами в **3-й игровой зоне** доминантсептаккорда.

Эта фраза строится по мелодическому минору от ноты *соль*. А по отношению к обыгрываемому аккорду **C7** нота *соль* является 5-й ступенью. Из этого можно сделать вывод, что любой неальте-

рированный доминантсептаккорд можно обыграть мелодическим минором, тоника которого находится на 5-й ступени обыгрываемого аккорда.

Пример 154 (трек 26)

Этим мелодическим примером аккорд **C7** обыгрывается на участке грифа между 10-м и 13-м ладами в **4-й игровой зоне** доминантсептаккорда.

Пример 155 (трек 27)

5-ю игровую зону доминантсептаккорда демонстрирует мелодическая фраза, которая находится в позиции между 12-м и 15-м ладами.

Таким образом мы рассмотрели мелодические фразы в 5-ти игровых зонах доминантсептаккорда на примере обыгрывания аккорда C7.

Используя выученные фразы, попробуйте обыграть другие доминантовые аккорды, используя пять игровых зон.

Комбинация игровых зон доминантсептаккорда в одной позиции

Рассмотрим комбинацию 5-ти игровых зон доминантсептаккорда, расположенных в пределах одной позиции. В этом случае каждая игровая зона будет соответствовать своей тональности.

В примере 156 показана комбинация 5-ти игровых зон доминантсептаккорда, при

помощи которых обыгрывается следующая аккордовая схема:

C7 - A7 - G7 - E7 - D7

Эта гармоническая последовательность также не является распространенной. Она образовалась в результате комбинации 5-ти игровых зон доминантсептаккорда в одной позиции.

Пример 156 (трек 28)

В 1-м такте аккорд C7 обыгрывается при помощи фразы из пр. 151, которая соответствует **1-й игровой зоне** доминантсептаккорда.

Во 2-м такте демонстрируется **2-я игровая зона** доминантсептаккорда. Причём мелодическая фраза из пр. 152 перенесена в тональность A7, а само обыгрывание происходит в позиции между 2-м и 6-м ладами.

В 3-м такте мы можем увидеть мелодическую фразу из пр. 153, которая соответствует **3-й игровой зоне** доминантсептаккорда. С её помощью аккорд G7 обыгрывается на участке между 2-м и 5-м ладами.

4-й такт этого примера представлен фразой из **4-й игровой зоны** доминантсептаккорда (см. пример 154), но

The musical notation for Example 156 consists of four measures, each corresponding to a different dominant seventh chord: C7, A7, G7, and E7. Each measure is written on a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff shows the melody with fingerings (1-4) and accents. The bass staff shows the bass line with fingerings (1-5). The chords are labeled above each measure: C7, A7, G7, and E7. The notation includes various musical symbols such as sharps, flats, and accidentals to indicate the specific notes and their alterations.

только в тональности E7. Поэтому находится он в позиции между 2-м и 5-м ладами.

5-й такт этого примера завершает комбинацию игровых зон доминантсептаккорда фразой, соответствующей **5-й игровой зоне** доминантсептаккорда (см. пример 155). Но теперь она играет в тональности D7 и располагается в позиции между 2-м и 5-м ладами.

D7

Используя выученные мелодические примеры, попробуйте обыграть другие доминантсептаккорды также в 5-ти игровых зонах.

Обыгрывание доминантсептаккордов, движущихся по полутонам вверх

Переходим к рассмотрению мелодических примеров, в которых демонстрируется обыгрывание доминантсептаккордов в восходящем хроматическом движении. Каждая мелодическая фраза соот-

ветствует своей игровой зоне. Ниже показано буквенное обозначение примера 157:

C7 – D $\flat$ 7 – D7 – E $\flat$ 7 – E7 – F7 –
G $\flat$ 7 – G7 – A $\flat$ 7 – A7 – B $\flat$ 7 – B7

Пример 157 (трек 29)

1-й и 2-й такты этого примера представлены мелодической фразой из **1-й игровой зоны** доминантсептаккорда (см. пр. 151), которой на этот раз обыгрываются аккорды: C7 и D $\flat$ 7.

Аккорды D7 и E $\flat$ 7 обыгрываются мелодической фразой из примера 155 (**5-я игровая зона** доминантсептаккорда).

Обыгрывание следующих аккордов E7 и F7 происходит при помощи фразы, соответствующей **4-й игровой зоне** доминантсептаккорда (см. пример 154).

C7

D $\flat$ 7

D7

Продолжают эту гармоническую цепочку аккорды **G $\flat$ 7** и **G7**, которые обыгрываются мелодической фразой из примера 153 (*3-я игровая зона* доминантсептаккорда).

Аккорды **A $\flat$ 7**, **A7** и **B $\flat$ 7** обыгрываются мелодической фразой из примера 152 (*2-я игровая зона* доминантсептаккорда).

Последний аккорд этой последовательности **B7** обыгрывается мелодической фразой из примера 151 (*1-я игровая зона* доминантсептаккорда).

В качестве упражнения попробуйте сыграть этот пример в обратном порядке.

E $\flat$ 7

E7

F7

G $\flat$ 7

G7

A $\flat$ 7

окончание примера на след. странице

A⁷

T 5 4 3 5 2 4 2
A 5 4 5 3 4 2 4 4 2
B 5 4 5 3 4 2 4 4 2

B^{b7}

T 6 5 4 6 3 5 3
A 6 5 6 4 5 3 5 5 3
B 6 5 6 4 5 3 5 5 3

B⁷

T 2 2 4 3 2 4 1 2 1 4
A 4 2 1 4 2 4 3 2 4 1 2 1 4
B 4 2 1 4 2 4 3 2 4 1 2 1 4

Игровые зоны альтерированного доминантсептаккорда

Альтерированные доминантсептаккорды строятся от 5-й ступени мажорного лада, и у них могут повышаться и понижаться на полтона 5-я и 9-я ступени.

Пониженные ступени: $\flat 5$ (-5), $\flat 9$ (-9).

Повышенные ступени: $\sharp 5$ (+5), $\sharp 9$ (+9).

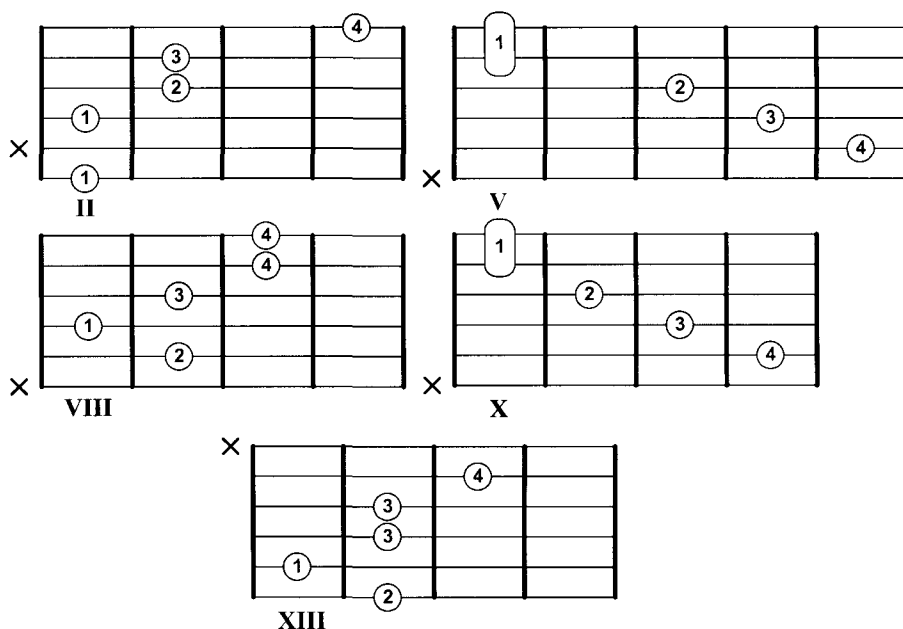
Существуют разные сочетания альтерированных ступеней, например: $\flat 9$, $\flat 5 \sharp 9$, $\flat 5 \flat 9$, $7 \sharp 9$, $7 \sharp 5$. Но мы рассмотрим мелодические фразы, обыгрывающие только одну

комбинацию ($\sharp 5 \sharp 9$), которая является надстройкой аккорда $F\sharp 7$. (Тональность $F\sharp$ выбрана не случайно, но об этом чуть позже).

И хотя мелодическими фразами в пр. 159-163 обыгрывается аккорд $F\sharp 7$ только с одной комбинацией альтерированных ступеней, их, тем не менее, можно играть на аккорд $F\sharp 7$ и с другими перечисленными выше сочетаниями надстроек.

Пример 158

Прежде чем мы приступим к изучению примеров, посмотрим как выглядят аппликатурные формы альтерированного септаккорда $F\sharp 7(\sharp 5 \sharp 9)$ в 5-ти позициях на грифе.

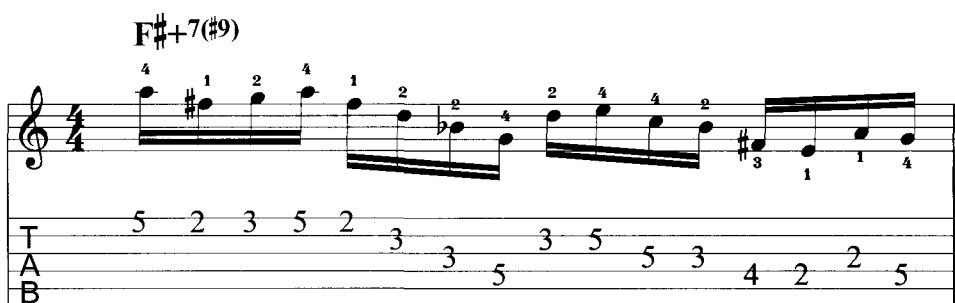


Пример 159 (трек 30)

Этой мелодической фразой обыгрывается аккорд $F\sharp 7(\sharp 5 \sharp 9)$ на участке между 2-м и 5-м ладами, что соответствует **1-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда.

Эта фраза построена по мелодическому минору от ноты *соль*, но по отношению к $F\sharp 7(\sharp 5 \sharp 9)$ её ноты проходят через альтерированные ступени этого аккорда: нота *ля* –

повышенная 9-я ступень аккорда, нота *соль* – пониженная 9-я ступень, нота *ре* – повышенная 5-я ступень аккорда.



Пример 160 (трек 31)

Обыгрывание аккорда $F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$ в этом примере происходит при помощи мелодической фразы, которая находится на участке грифа между 5-м и 8-м ладами и соответствует **2-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда.

$F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$

Пример 161 (трек 32)

В этом примере показана мелодическая фраза, которая соответствует **3-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда и обыгрывает аккорд $F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$ в позиции между 7-м и 10-м ладами на грифе.

$F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$

Пример 162 (трек 33)

4-й игровой зоне альтерированного доминантсептаккорда будет соответствовать мелодическая фраза, которая обыгрывает аккорд $F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$ на участке между 9-м и 13-м ладами.

$F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$

Пример 165 (трек 34)

Мелодическая фраза этого примера находится в позиции между 12-м и 15-м ладами и обыгрывает аккорд $F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$ в **5-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда.

$F\sharp 7(\sharp 5\sharp 9)$

Так как в построении некоторых мелодических фраз участвовал мелодический минор, можно сделать следующий вывод: любой альтерированный септаккорд мож-

но обыграть мелодическим минором, тоника которого находится на полтона выше, то есть является пониженной 2-й ступенью обыгрываемого аккорда.

Комбинация игровых зон альтерированного доминантсептаккорда в одной позиции

Переходим к рассмотрению комбинаций игровых зон альтерированного доминантсептаккорда в пределах одной позиции, то есть ситуации, в которой игровые зоны альтерированного доминантсептаккорда расположены не по всему грифу, а сосредоточены на участке между 1-м и 5-м ладами. В этом случае каждая игровая зона соответствует своей тональности.

Перенеся игровые зоны альтерированного доминантсептаккорда в одну позицию, мы получим следующие тональности:

**F $\sharp$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9 - E $\flat$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9 - D $\flat$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9 -
B $\flat$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9 - A $\flat$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9**

Пусть вас не смущает столь необычная последовательность аккордов, ведь она получилась в результате ком-

бинаций игровых зон альтерированного доминантсептаккорда в одной позиции. Но если вы научитесь обыгрывать даже такое сочетание аккордов, то вам не составит труда обыграть простые гармонические соединения, в которых встречаются альтерированные доминантсептаккорды.

Пример 164 (трек 35)

Начинается этот пример обыгрыванием аккорда **F $\sharp$ 7(5 $\sharp$ 9)** мелодической фразой из примера 159 (*1-я игровая зона* альтерированного доминантсептаккорда).

Во 2-м такте можно увидеть мелодическую фразу из пр. 160, которая соответствует *2-й игровой зоне* альтерированного доминантсептаккорда. Только теперь эта фраза перенесена в тональность **E $\flat$ 7(5 $\sharp$ 9)**.

В 3-м такте этого примера мы видим, как аккорд

F $\sharp$ 7(9)

E $\flat$ 7(9)

D $\flat$ 7(9)

A $\flat$ 7(9)

D $\flat$ 7(#5#9) обыгрывается мелодической фразой из примера 161 (*3-я игровая зона* альтерированного доминантсептаккорда).

4-й такт примера показывает, как используется фраза из пр. 162 (*4-я игровая зона* альтерированного доминантсептаккорда) при обыгрывании аккорда **B $\flat$ 7(#5#9)**.

Заключительный такт этого примера представлен мелодической фразой из примера 163, которая соответствует *5-й игровой*

зоне альтерированного доминантсептаккорда и теперь играется на аккорд **A $\flat$ 7(#5#9)**.

После того, как вы почувствуете уверенность в игре предыдущих мелодических примеров, попробуйте составить свою гармоническую последовательность из альтерированных доминантсептаккордов и обыграть ее с использованием выученных мелодических фраз.

Обыгрывание альтерированных доминантсептаккордов, движущихся по полутонам вверх

Используя мелодические фразы примеров из 159-163, обыграем гармоническую последовательность, состоящую из одних только альтерированных доминантсептаккордов, которые движутся по полутонам вверх.

Обыгрывание всех аккордов примера 165 будет происходить на участке грифа между 1-м и 6-м ладами.

Ниже показано буквенное обозначение аккордов из примера 165.

F $\sharp$ 7(#5#9) - G7(#5#9) - A $\flat$ 7(#5#9) - A7(#5#9) - B $\flat$ 7(#5#9) - B7(#5#9) - C7(#5#9) - D $\flat$ 7(#5#9) - D7(#5#9) - E $\flat$ 7(#5#9) - E7(#5#9) - F7(#5#9).

Пример 165 (трек 36)

Первые два такта этого примера (аккорды **F $\sharp$ 7(#5#9)** и **G7(#5#9)**) обыгрываются одной и той же мелодической фразой, которая соответствует *1-й игровой зоне* альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 159).

Аккорды 3-го и 4-го тактов **A $\flat$ 7(#5#9)** и **A7(#5#9)** обыгрываются мелодической фразой из *5-й игровой зоны* альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 163).

The image shows two systems of musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a fretboard diagram below it. The first system is for the chord F $\sharp$ 7(#9) and the second for G $\flat$ 7(#9). The fretboard diagrams show the fret numbers and fingerings (1-4) for each note in the melodic phrase.

Обыгрывание следующих аккордов $B\flat 7(\sharp 5 \sharp 9)$ и $B 7(\sharp 5 \sharp 9)$ происходит при помощи фразы, которая относится к **4-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 162).

Аккорды $C 7(\sharp 5 \sharp 9)$, $D\flat 7(\sharp 5 \sharp 9)$ и $D 7(\sharp 5 \sharp 9)$ обыгрываются одной мелодической линией из **3-й игровой зоны** альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 161).

Следующие два аккорда $E\flat 7(\sharp 5 \sharp 9)$ и $E 7(\sharp 5 \sharp 9)$ также обыгрываются одной мелодической фразой, которая представляет **2-ю игровую зону** альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 160).

Завершает этот пример фраза, соответствующая **1-й игровой зоне** альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 159). Теперь она играется на аккорд $F 7(\sharp 5 \sharp 9)$.

В качестве домашнего задания, сыграйте этот пример в обратном порядке.

A $\flat$ 7(♯9)

T: 1 4 2 1 3 1
A: 2 5 3 2 4 2 5 5 2 5 2 4 2
B: 2 5 3 2 4 2 5 5 2 5 2 4 2

A7(♯9)

T: 1 4 2 1 3 1
A: 3 6 4 3 5 3 6 6 3 6 3 5 3
B: 3 6 4 3 5 3 6 6 3 6 3 5 3

B $\flat$ 7(♯9)

T: 2 1 4 1 2 5 4 3 2 3 4 2 3 5 2 4
A: 2 1 4 1 2 5 4 3 2 3 4 2 3 5 2 4
B: 2 1 4 1 2 5 4 3 2 3 4 2 3 5 2 4

B7(♯9)

T: 2 1 4 1 1 4 3 2 1 2 3 1 2 4 1 3
A: 2 1 4 1 1 4 3 2 1 2 3 1 2 4 1 3
B: 2 1 4 1 1 4 3 2 1 2 3 1 2 4 1 3

C7(♯9)

T: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4
A: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4
B: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4

D $\flat$ 7(♯9)

T: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4
A: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4
B: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4

окончание примера на след. странице

D+7(#9)

T
A
B

E $\flat$ +7(#9)

T
A
B

E+7(#9)

T
A
B

F+7(#9)

T
A
B

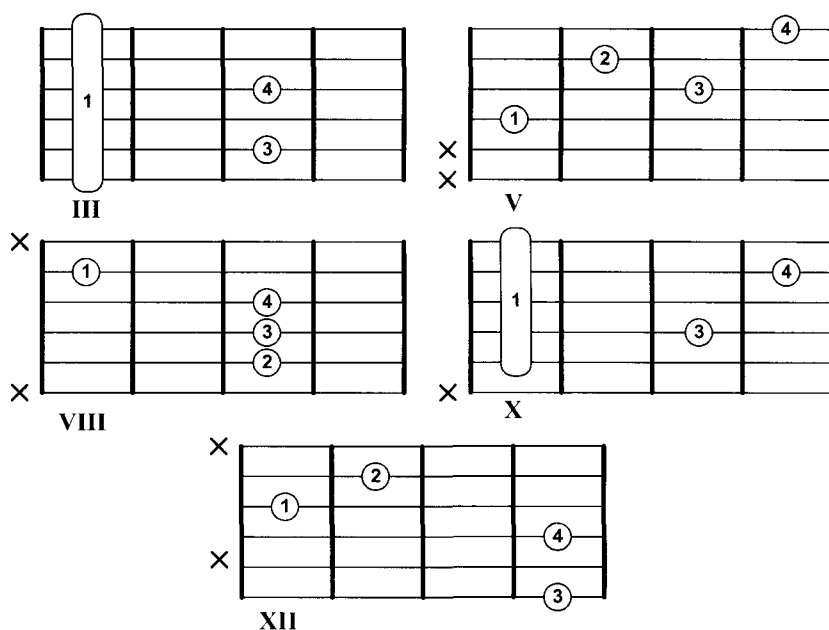
Игровые зоны аккорда с задержанием

Аккорд с задержанием - это аккорд, который не относится ни к минорам, ни к мажорам, так как в его составе отсутствует терция, место которой занимает 4-я ступень. Обозначается он **7sus4**, **9sus4** (sus – это сокращение английского слова *suspended* (задержанный)).

На практике этими аккордами иногда заменяют минорные аккорды или доминантовые аккорды. Рассмотрим мелодические фразы в 5-ти игровых зонах аккорда с задержанием на примере аккорда **G7sus4**.

Но в начале, посмотрим, как выглядят аппликатурные формы аккорда **G7sus4** в 5-ти позициях на грифе.

Пример 166



Прежде чем мы приступим к изучению мелодических фраз в 5-ти игровых зонах аккорда **G7sus4**, я хотел бы дать пояснение по поводу нижеприведенных мелодических примеров.

Дело в том, что в представленных ниже примерах вы услышите уже знакомые вам мелодические линии из главы, посвященной обыгрыванию мажорного аккорда **Gmaj7**. Однако теперь эти мелодические фразы используются при обыгрывании аккорда **G7sus4**, и соответствуют совсем иным игровым зонам, а именно игровым зонам **G7sus4**. То есть, фразы те же, но игровые зоны у них разные по отношению к аккордам **Gmaj7** или **G7sus4**.

Например, мелодическая фраза, предназначенная для обыгрывания аккорда **Gmaj7**, в примере 127 соответствует **1-й игровой зоне** мажорного аккорда, теперь, в случае аккорда **G7sus4** будет соответствовать **2-й игровой зоне** уже sus-аккорда.

Понять это взаимоотношение игровых зон не сложно, и как только вы познако-

митесь с примерами из этой главы, вам всё станет предельно ясно. И ещё что я хотел бы подчеркнуть, перед рассмотрением нижеприведенных примеров: в этой главе мы сталкиваемся с ситуацией, когда одна мелодическая фраза может применяться для обыгрывания разных типов аккордов, в данном случае одной и той же фразой можно обыграть аккорды **Gmaj7** и **G7sus4**. Но как было сказано выше, при этом они играют в разных по отношению к обыгрываемым аккордам игровых зонах. Далее вы узнаете ещё один способ обыгрывания нескольких разных по типу аккордов с помощью одной мелодической фразы, но это произойдет чуть позже. Пока вернемся к этой главе, где представлены мелодические примеры, которыми обыгрывается аккорд **G7sus4** в его 5-ти игровых зонах.

Пример 167 (трек 37)

Аккорд **G7sus4** в этом примере обыгрывается мелодической фразой, которая знакома вам по примеру 131, но теперь она соответствует **1-й игровой зоне** аккорда с задержанием.

G7sus4

Пример 168 (трек 38)

Эта мелодическая фраза взята из примера 127, и теперь с её помощью обыгрывается аккорд **G7sus4** во **2-й игровой зоне** аккорда с задержанием.

G7sus4

Пример 169 (трек 39)

В этом примере для обыгрывания аккорда **G7sus4** использована мелодическая фраза из примера 128, но теперь она соответствует **3-й игровой зоне** аккорда с задержанием.

G7sus4

Пример 170 (трек 40)

4-й игровой зоне аккорда с задержанием соответствует фраза, которая известна нам по примеру 129. На этот раз ей обыгрывается аккорд **G7sus4**.

G7sus4

Пример 171 (трек 41)

Обыгрывание аккорда **G7sus4** в этом примере происходит при помощи фразы из примера 130, но теперь она соответствует **5-й игровой зоне** аккорда с задержанием.

G7sus4

Используя мелодические фразы этой главы, попробуйте обыграть в 5-ти игровых

зонах аккорды **C7sus4**, **E7sus4**, **A $\flat$ 7sus4**, **B $\flat$ 7sus4**.

Комбинация игровых зон аккорда с задержанием

В примере 172 мы рассмотрим комбинацию 5-ти игровых зон аккорда с задержанием, находящихся в пределах одной позиции, а именно между 2-м и 6-м ладами. В таком сочетании игровых зон sus-аккорда каждая его зона будет соответствовать своей тональности.

Ниже показана гармоническая последовательность примера 172, обыгрывание которой будет продемонстрировано на примере мелодических фраз, представляющих 5 игровых зон аккорда с задержанием.

Такое сочетание аккордов не является типичным гармоническим соединением, эта последовательность

аккордов получилась в результате комбинации игровых зон sus-аккорда в одной позиции.

**G7sus4 – E7sus4 – D7sus4 –
B7sus4 – A7sus4**

G7sus4

E7sus4

D7sus4

B7sus4

A7sus4

Пример 172 (трек 42)

Мелодической фразой 1-го такта обыгрывается аккорд **G7sus4** в *1-й игровой зоне* аккорда с задержанием (см. пример 167).

Во 2-м такте примера показана мелодическая фраза, соответствующая *2-й игровой зоне* sus-аккорда (пример 168), но перенесенная в тональность **E7sus4**.

3-й такт этого примера повторяет мелодическую фразу из примера 169, но только транспонированную в тональность **D7sus4**. В этом случае мы находимся в *3-й игровой зоне* sus-аккорда.

Аккорд **B7sus4** в 4-м такте примера обыгрывается мелодической фразой из примера 170, что соответствует *4-й игровой зоне* sus-аккорда.

В последнем такте этого примера при помощи фразы из примера 171 (перенесённой в тональность **A7sus4**) представлена *5-я игровая зона* sus-аккорда).

После того, как вы уверенно будете играть этот пример, попробуйте составить свою гармоническую последовательность, которая будет состоять из одних sus-аккордов и обыграйте ее, используя выученные мелодические фразы.

Обыгрывание аккордов с задержанием, движущихся по полутонам вверх

В примере 173 будет показано обыгрывание аккордов с задержанием в восходящем хроматическом движении. Начинаем с аккорда **G7sus4** и заканчиваем аккордом **G $\flat$ 7sus4**, т.е. охватываем всю двенадцатитоновую хроматическую гамму.

В этом примере будут представлены все игровые зоны sus-аккорда, с уже хорошо знакомыми нам мелодическими примерами. А происходить это обыгрывание аккордов будет на участке грифа с 1-го по 7-й лад.

Ниже показано буквенное обозначение аккордов из примера 173:

G7sus4 - A $\flat$ 7sus4 - A7sus4 - B $\flat$ 7sus4 - B7sus4 - C7sus4 - D $\flat$ 7sus4 - D7sus4 - E $\flat$ 7sus4 - E7sus4 - F7sus4 - G $\flat$ 7sus4

Пример 173 (трек 43)

1-й и 2-й такты этого примера (аккорды **G7sus4**, **A $\flat$ 7sus4**) обыгрываются мелодической фразой, которая соответствует *1-й игровой зоне* аккорда с задержанием (см. пример 167).

3-й и 4-й такты (аккорды **A7sus4**, **B $\flat$ 7sus4**) демонстрируют *5-ю игровую зону* аккорда с задержанием (см. пример 171).

Следующие аккорды этой схемы **B7sus4**, **C7sus4** обыгрываются мелодической фразой, которая соответствует *4-й игровой зоне* аккорда с задержанием (см. пример 170).

The musical notation for Example 173 consists of three systems, each representing a different sus4 chord. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a guitar fretboard diagram with fret numbers (1-4) and fingerings (1-4), and a bass line with fret numbers (3-7) and fingerings (1-4). The first system is for **G7sus4**, the second for **A $\flat$ 7sus4**, and the third for **A7sus4**. The notation shows a chromatic progression of these chords across the fretboard.

Завершает эту схему аккорд **G_b7sus4**, который обгравывается мелодической линией из *1-й игровой зоны* аккорда с задержанием (см. пример 167).

B $\flat$ 7sus 4

T
A
B

B7sus 4

T
A
B

C7sus 4

T
A
B

D $\flat$ 7sus 4

T
A
B

D7sus 4

T
A
B

E $\flat$ 7sus 4

T
A
B

окончание примера на след. странице

E7sus4

Treble clef, E7sus4 chord. Fingering: 1 (E), 4 (G#), 3 (B), 1 (D#). Scale: E, G#, B, D#, E, G#, B, D#, E.

Bass clef, E7sus4 chord. Fingering: 2 (E), 5 (G), 4 (B), 2 (D#), 5 (E), 4 (G), 3 (B), 2 (D#), 5 (E), 3 (B), 2 (D#), 5 (E), 3 (B).

F7sus4

Treble clef, F7sus4 chord. Fingering: 1 (F), 4 (A), 3 (C), 1 (E). Scale: F, A, C, E, F, A, C, E, F.

Bass clef, F7sus4 chord. Fingering: 3 (F), 6 (A), 5 (C), 3 (E), 6 (F), 5 (A), 4 (C), 3 (E), 6 (F), 4 (A), 3 (C), 6 (A), 4 (C).

Gb7sus4

Treble clef, Gb7sus4 chord. Fingering: 4 (Gb), 1 (Bb), 4 (D), 1 (F). Scale: Gb, Bb, D, F, Gb, Bb, D, F, Gb.

Bass clef, Gb7sus4 chord. Fingering: 5 (Gb), 2 (Bb), 5 (D), 4 (F), 2 (Gb), 5 (Bb), 2 (D), 2 (F), 6 (Gb), 2 (Bb), 4 (D), 6 (F), 2 (Gb), 4 (Bb), 2 (D), 5 (F).

Игровая зона уменьшенного аккорда

Уменьшенный септаккорд - строится от 7-й ступени гаммы гармонического минора или 6-й пониженной ступени гармонического мажора и обозначается **dim7**, что является сокращением английского слова *diminished* (уменьшенный).

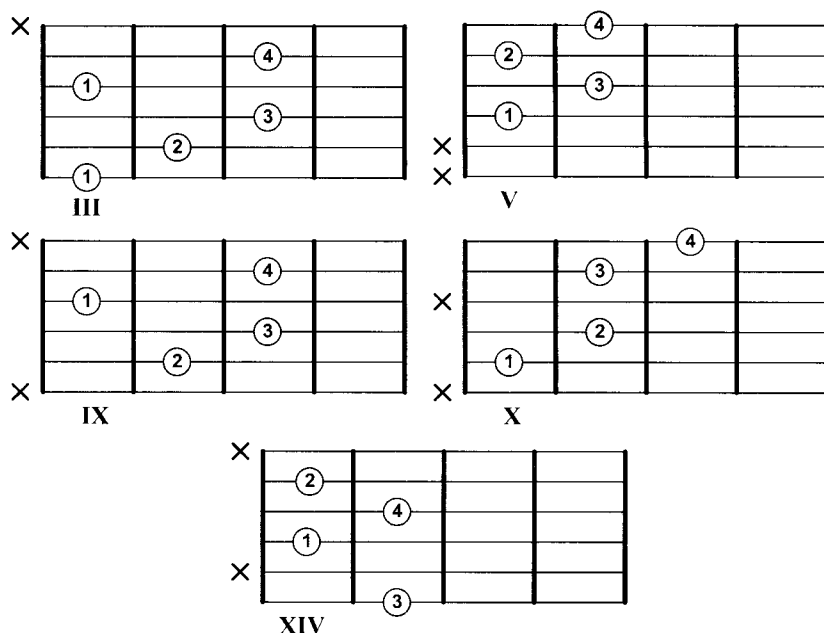
Уменьшенный септаккорд состоит из четырех нот, равноудалённых друг от друга на интервал малой терции, и по своему звучанию он повторяется через каждый такой интервал, но только уже в обращении. В то

же время каждая аппликатурная форма уменьшенного септаккорда может обозначаться четырьмя буквенными символами. Например: **Gdim7**, **B $\flat$ dim7**, **D $\flat$ dim7**, **Edim7** – эти аккорды удалены друг от друга на интервал малой терции, после **Edim7** следует опять **Gdim7**. Поэтому аппликатурная форма любого из выше перечисленных аккордов может иметь любое из этих обозначений.

Пример 174

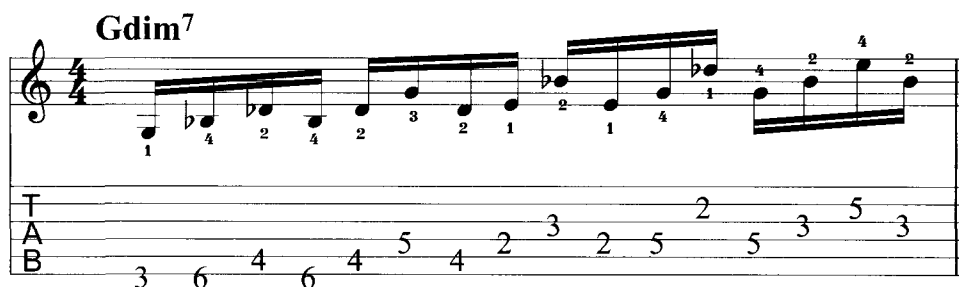
В этом примере показаны пять аппликатурных форм аккорда **Gdim7** (**B $\flat$ dim7**, **D $\flat$ dim7**, **Edim7**).

Несмотря на то, что в примере 174 показано пять аппликатурных форм уменьшенного септаккорда, мы не будем рассматривать игровые зоны этого аккорда в каждой позиции, так как они практически одинаковы. Достаточно выучить мелодические примеры в одной игровой зоне обыгрывания уменьшенного септаккорда, и тогда их можно применять для обыгрывания других форм аккорда. Нужно отметить, что такая ситуация применима только для уменьшенного септаккорда, все другие аккорды нужно уметь обыгрывать в пяти игровых зонах.



Рассмотрим несколько мелодических примеров обыгрывания уменьшенного септаккорда. В примерах 175-177 показаны мелодические линии, построенные по арпеджио и гамме аккорда **Gdim7**.

Пример 175 (трек 44)



Пример 176 (трек 45)

Gdim7

Пример 177 (трек 46)

Gdim7

Обыгрывание аккорда **Gdim7** я показал только на трёх мелодических примерах, два из которых построены на основе арпеджио уменьшенного септаккорда, а один по уменьшенной гамме (симметричный лад:

тон - полутон). Попробуйте теперь придумать свои примеры обыгрывания этого аккорда, используя секвенции, построенные по арпеджио и гамме уменьшенного септаккорда.

Пример 178 (трек 47)

В этом примере происходит обыгрывание уменьшенных септаккордов **Gdim7**, **A^bdim7** и **A^dim7** мелодическими фразами из пр. 175-177. Теперь мы уже знаем о том, что уменьшенный септаккорд имеет свойство повторяться через каждую малую терцию. По этой причине я показал мелодические фразы примера 178 только для случая обыгрывания аккордов **Gdim7**, **A^bdim7** и **A^dim7**, так как за аккордом **A^dim7** следует **B^bdim7**. А учитывая, что его аппликатура одинакова для уменьшенных септаккордов (**B^bdim7**, **D^bdim7**, **E^dim7** и **Gdim7**), следовательно он будет повторять звучание аккорда **Gdim7**.

Gdim7

A^bdim7

A^dim7

Обыгрывание гармонической последовательности **IIIm7- V(alt) - Imaj7**

Для того, чтобы продемонстрировать практическое применение раннее изученных мелодических фраз, в этой главе мы рассмотрим мелодическое обыгрывание мажорных, минорных и альтерированных доминантсептаккордов на примере гармонического соединения **II - V - I**, с учётом самых разных комбинаций игровых зон этих аккордов.

Так как мы рассматривали обыгрывание каждого типа аккордов в 5-ти позициях на грифе гитары и, соответственно, в 5-ти иг-

ровых зонах, то и последовательность **II - V - I** также необходимо научиться обыгрывать в 5-ти позициях.

Предлагаю рассмотреть способы обыгрывания гармонического соединения **II - V - I** в 5-ти позициях по всему грифу на примере тональности **Fmaj7**. В этом случае такая схема будет выглядеть следующим образом:

Gm7 – C7(alt) – Fmaj7.

Пример 179 (трек 48)

Обыгрывание аккордов **Gm7 – C7(alt) – Fmaj7** в этом примере будет происходить в позиции, которая включает в себя открытые струны и ноты, расположенные до 5-го лада. В этом случае аккорд **Gm7** обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует 5-й игровой зоне минорного аккорда (см. пример 139).

Следующий аккорд этой гармонической схемы относится к доминантовой группе, и в этом примере он обозначен как **C7#5b9**. Однако стоит напомнить, что в эту группу могут входить аккорды и с другими комбинациями альтерированных ступеней. Фраза, которой обыгрывается аккорд **C7#5b9** соответствует 3-й игровой зоне альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 161).

Gm7

5 1 3 5 1 3 1 3 2 3 1 2 0 3 2 0

C+7(b9)

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

Fmaj7

0 3 2 0 3 2 1 0 3 0 1 2 1 0 3 1

Аккорд **Fmaj7** в этом примере обыгрывается фразой, которая соответствует 1-й игровой зоне мажорного аккорда (см. пример 127).

Пример 180 (трек 49)

Переходим в следующую позицию обыгрывания последовательности, которая располагается между 2-м и 7-м ладами.

Аккорд **Gm7** обыгрывается мелодическим примером из 1-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 135).

Доминантовый аккорд **C7#5b9** в этом случае представлен 4-й игровой зоной альтерированного доминант-септаккорда (см. пр. 162).

Мажорный аккорд I-й ступени **Fmaj7** в этом примере обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует 2-й игровой зоне мажорного аккорда (см. пример 128).

Example 180 (трек 49) shows three systems of guitar fretboard diagrams and tablature. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with fret numbers (T, A, B), and a bass staff with fret numbers (T, A, B). The first system is for **Gm7** (4th fret, 4/4 time), the second for **C+7(b9)** (4th fret, 4/4 time), and the third for **Fmaj7** (4th fret, 4/4 time). The tablature shows the fret numbers for each string (T, A, B) and the corresponding fret numbers for the bass strings (T, A, B).

Пример 181 (трек 50)

Продолжаем мелодическое обыгрывание гармонического соединения **Gm7 – C7(alt) – Fmaj7** при помощи примера, в котором игровые зоны обыгрываемых аккордов расположены в позиции между 5-м и 9-м ладами.

Первый аккорд этой схемы **Gm7** обыгрывается мелодической фразой из 2-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 136).

Обыгрывание аккорда V-й ступени (в данном случае **C7#5b9**) в этом примере происходит при помощи мелодической фразы, соответствующей 5-й игровой зоне альтерированного доминант-септаккорда (см. пр. 163).

Завершает эту гармоническую схему аккорд, который обыгрывается мелодичес-

ким примером из 3-й игровой зоны мажорного аккорда (см. пример 129).

Example 181 (трек 50) shows three systems of guitar fretboard diagrams and tablature. Each system includes a treble clef staff with a melodic line, a guitar staff with fret numbers (T, A, B), and a bass staff with fret numbers (T, A, B). The first system is for **Gm7** (4th fret, 4/4 time), the second for **C+7(b9)** (4th fret, 4/4 time), and the third for **Fmaj7** (4th fret, 4/4 time). The tablature shows the fret numbers for each string (T, A, B) and the corresponding fret numbers for the bass strings (T, A, B).

Пример 182 (трек 51)

Обыгрывание аккордов **Gm7** – **C7(alt)** – **Fmaj7** в этом примере происходит на участке грифа между 7-м и 11-м ладами.

Аккорд II-й ступени **Gm7** обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует 3-й игровой зоне минорного аккорда (см. пример 137).

Доминантовый аккорд **C7#5b9** обыгрывается мелодическим примером, соответствующим 1-й игровой зоне альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 159).

Fmaj7 в этом примере обыгрывается мелодической фразой из 4-й игровой зоны мажорного аккорда (см. пример 130).

Gm7

C+7(#9)

Fmaj7

Пример 183 (трек 52)

Этот пример завершает демонстрацию обыгрывания последовательности **Gm7** – **C7(alt)** – **Fmaj7** в 5-ти позициях на грифе гитары, и теперь это будет происходить на участке между 10-м и 14-м ладами.

Первый аккорд этой схемы (**Gm7**) обыгрывается мелодической фразой из 4-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 13). Аккорд **C7#5b9** в этом примере представлен мелодическим примером из 2-й игровой зоны альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 138). Аккорд **Fmaj7** обыгрывается мелодической фразой из 5-й игровой зоны мажорного аккорда (см. пример 131).

Gm7

C+7(#9)

Fmaj7

На показанных в этой главе примерах мы увидели соединение разных игровых зон мажорных, минорных и альтерированных доминантсептаккордов при обыгрывании гармонической последовательности **Gm7 – C7(alt) – Fmaj7** в 5-ти позициях на грифе.

В качестве домашнего задания попробуйте обыграть эту же схему в той же тональности и в тех же 5-ти позициях, только когда на 5-й ступени будет находиться не

альтерированный, а обычный доминантсептаккорд (**C7**).

После того, как вы сможете свободно играть эти примеры, перенесите их в другие тональности, например:

Dm7 – G7(alt) – Cmaj7
Am7 – D7(alt) – Gmaj7
Em7 – A7(alt) – Dmaj7
Fm7 – B $\flat$ 7(alt) – E $\flat$ maj7

Обыгрывание гармонической последовательности **IIIm7 $\flat$ 5 – V – Im7**

В предыдущей главе вы познакомились с примерами мелодического обыгрывания гармонического соединения **II – V – I** в мажорном ладу, где на II-й ступени находился минорный аккорд **Gm7**, а на первой мажорный – **Fmaj7**.

Теперь, мы рассмотрим обыгрывание той же схемы в миноре. В этом случае на

II-й ступени находится полууменьшенный септаккорд **Gm7 $\flat$ 5**, а на I-й – минорный септаккорд. На V-й ступени по-прежнему остается альтерированный доминантсептаккорд **C7 $\sharp$ 5 $\flat$ 9**.

Обыгрывание гармонии **Gm7 $\flat$ 5 – C7 $\sharp$ 5 $\flat$ 9 – Fm7** в следующих 5-ти примерах будет происходить в 5-ти разных позициях на грифе гитары

Пример 184 (трек 53)

Обыгрывание аккордов **Gm7 $\flat$ 5 – C7(alt) – Fm7** в этом примере будет происходить в позиции между 1-м и 4-м ладами, включая открытые струны.

В этом примере аккорд **Gm7 $\flat$ 5** обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует 4-й игровой зоне полууменьшенного септаккорда (см. пример 146).

Аккорд **C7 $\sharp$ 5 $\flat$ 9** обыгрывает мелодическая фраза, представляющая 3-ю игровую зону альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 161).

Минорный аккорд **Fm7** в этом случае обыгрывается фразой, которая соответствует 1-й игровой

зоне минорного аккорда (см. пример 135).

The diagrams show the following fretboard positions and fingerings:

- Gm7 $\flat$ 5:** Treble clef, 4/4 time. Notes: B $\flat$ (3), D $\flat$ (0), E $\flat$ (1), F $\flat$ (4), G $\flat$ (3), A $\flat$ (2), B $\flat$ (1), C $\flat$ (3), D $\flat$ (2), E $\flat$ (1), F $\flat$ (3), G $\flat$ (4). Fretboard: 3 0 1 4 3 2 1 3 4 2 2 0 1 3 3 4.
- C+7(#9):** Treble clef, 4/4 time. Notes: C (1), D (2), E (1), F (3), G (4), A (2), B (1), C (3), D (2), E (1), F (3), G (4). Fretboard: 1 2 1 3 4 1 2 4 2 1 1 3 1 2 1 4.
- Fm9:** Treble clef, 4/4 time. Notes: F $\flat$ (1), G $\flat$ (4), A $\flat$ (3), B $\flat$ (2), C $\flat$ (0), D $\flat$ (3), E $\flat$ (1), F $\flat$ (1), G $\flat$ (0), A $\flat$ (3), B $\flat$ (4), C $\flat$ (1), D $\flat$ (0), E $\flat$ (3), F $\flat$ (3). Fretboard: 1 4 3 2 0 3 1 1 0 1 3 4 1 0 3.

Пример 185 (трек 54)

Переходим в следующую позицию обыгрывания последовательности **Gm7 $\flat$ 5** – **C7(alt)** – **Fm7**, которая теперь расположена между 3-м и 7-м ладами.

Аккорд **Gm7 $\flat$ 5** обыгрывается мелодическим примером из 5-й игровой зоны полууменьшенного септаккорда (см. пример 147).

Доминантовый аккорд **C7 $\sharp$ 5,9** в этом случае представлен 4-й игровой зоной альтерированного доминантсептаккорда (см. пр. 162).

Аккорд I-й ступени **Fm7** обыгрывается фразой, которая соответствует 2-й игровой зоне минорного аккорда (см. пример 136).

Gm7 $\flat$ 5

C+7($\sharp$ 9)

Fm9

Пример 186 (трек 55)

Продолжает мелодическое обыгрывание гармонического соединения **Gm7 $\flat$ 5** – **C7(alt)** – **Fm7** пример, в котором игровые зоны обыгрываемых аккордов расположены в позиции между 5-м и 9-м ладами.

Аккорд **Gm7 $\flat$ 5** обыгрывается мелодической фразой, которая представляет 1-ю игровую зону полууменьшенного септаккорда (см. пример 143). Обыгрывание аккорда **C7 $\sharp$ 5,9** в этом примере происходит при помощи фразы, соответствующей 5-й игровой зоне альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 163).

Завершает гармоническое соединение аккорд **Fm7**, который обыгрывается мелодическим примером из 3-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 137).

Gm7 $\flat$ 5

C+7($\sharp$ 9)

Fm9

Пример 187 (трек 56)

Обыгрывание аккордов **Gm7_{b5}** – **C7(alt)** – **Fm7** в этом примере происходит на участке грифа между 7-м и 11-м ладами.

Аккорд II-й ступени **Gm7_{b5}** обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует 2-й игровой зоне полууменьшенного септаккорда (см. пр. 144).

Доминантовый аккорд **C7_{#5b9}** обыгрывается мелодическим примером, соответствующим 1-й игровой зоне альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 159).

Fm7 в этом примере обыгрывается мелодической фразой из 4-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 138).

Gm7_{b5}

C+7(#9)

Fm9

Пример 188 (трек 57)

Этот пример завершает показ обыгрывания последовательности **Gm7_{b5}** – **C7(alt)** – **Fm7** в 5-ти позициях на грифе гитары, и теперь это будет происходить на участке между 10-м и 14-м ладами.

Первый аккорд **Gm7_{b5}** обыгрывается мелодической фразой из 3-й игровой зоны полууменьшенного септаккорда (см. пример 145).

Аккорд **C7_{#5b9}** в этом примере представлен мелодическим примером из 2-й игровой зоны альтерированного доминантсептаккорда (см. пример 35).

Аккорд **Fm7** обыгрывается мелодической фразой из 5-й игровой зоны минорного аккорда (см. пример 160).

Gm7_{b5}

C+7(#9)

Fm9

Мы познакомились с соединением игровых зон минорных, полууменьшенных септаккордов и альтерированных доминантсептаккордов при обыгрывании гармонической последовательности **Gm7 $\flat$ 5 – C7(alt) – Fm7** в 5-ти позициях на грифе.

Теперь, попробуйте обыграть эту же гармоническую схему, заменив альтерированный доминантсептаккорд V-й ступени на доминантсептаккорд (C7).

После того, как вы свободно сможете играть вышеприведенные примеры, попробуйте обыграть следующие гармонические соединения:

Dm7 $\flat$ 5 – G7(alt) – Cm7
Am7 $\flat$ 5 – D7(alt) – Gm7
Em7 $\flat$ 5 – A7(alt) – Dm7
Fm7 $\flat$ 5 – B $\flat$ 7(alt) – E $\flat$ m7

Кадансовые обороты

Как в инструментальных, так и в вокальных пьесах существуют кадансовые обороты (кадансы), которые делятся на три вида: *возвратные*, *модулирующие* и *завершающие*.

Возвратные кадансовые обороты встречаются в конце пьесы и перед репризой (повтором), когда нужно вернуться к началу темы.

При помощи *модулирующих кадансовых оборотов* осуществляют переход ко второй части формы, написанной в другой тональности.

Завершающие кадансовые обороты служат для окончания произведения.

Наиболее распространенная гармония возвратного кадансового оборота следующая: **III – VI7 – II – V**

В тональности **Fmaj7** она будет выглядеть так: **Am7 – D7 – Gm7 – C7**.

А в тональности **Cmaj7** так: **Em7 – A7 – Dm7 – G7**.

Модулирующий каданс можно обыграть, транспонируя гармонические обороты на нужный интервал.

Например, вам необходимо из тональности **Cmaj7** перейти в тональность **Fmaj7**. Это можно сделать при помощи следующего гармонического оборота:

Dm7 – G7 $\sharp$ 5 – Gm7 – C7 $\flat$ 9 (Fmaj7)

А переход из тональности **Cmaj7** в тональность **Emaj7** можно сделать так:

Dm7 – G7 – F $\sharp$ m7 – B7 $\sharp$ 5 $\flat$ 9 (Emaj7)

В завершающем кадансе может использоваться движение аккордов из возвратного каданса, а также движение септаккордов и мажорных септаккордов, как показано ниже в тональности **Cmaj7**:

Cmaj7 – E $\flat$ 7 – A $\flat$ 7 – D $\flat$ 7
Cmaj7 – E $\flat$ maj7 – A $\flat$ maj7 – D $\flat$ maj7

В примерах 64-67 (показано мелодическое обыгрывание возвратных кадансов в тональности *фа-мажор*). Эти мелодические обороты могут также использоваться и при обыгрывании завершающих кадансов.

Пример 189 (трек 58)

Пример 190 (трек 59)

Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

T
A
B

Пример 191 (трек 60)

Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

T
A
B

Пример 192 (трек 61)

Am⁷ D⁷ Gm⁷ C⁷ Fmaj⁷

T
A
B

В пр. 193-194 приведены примеры мелодического обыгрывания завершающих кадансов в тональности *до-мажор*, которые

состоят только из септаккордов. Иногда они также могут применяться и для обыгрывания возвратных кадансовых оборотов.

Пример 193 (трек 62)

Cmaj⁷ E^b7 A^b7 D^b7 Cmaj⁷

T
A
B

Пример 194 (трек 63)

Cmaj⁷ E^b7 A^b7 D^b7 Cmaj⁷

T
A
B

Как вы видите, возвратные и завершающие кадансы часто взаимозаменяемы, а вот модулирующие кадансовые обороты уже строятся в зависимости от того, в какую тональность вам необходимо перейти. По-

этому, если вы свободно будете играть примеры 189-194 в любых тональностях, то при модуляции, вы свободно обыграете нужную переходную гармонию при помощи мелодических примеров из этой главы.

Обыгрывание четырех, разных по типу аккордов одной мелодической фразой

При обыгрывании какой-либо гармонической последовательности музыканты пользуются двумя подходами, а именно вертикальным и горизонтальным мышлением.

Что подразумевается под вертикальным мышлением? Это метод импровизации, при котором в заданной гармонической последовательности каждый аккорд обыгрывается отдельно. То есть минорные аккорды обыгрываются мелодическими линиями, построенными по какому-нибудь минорному ладу, уменьшенные аккорды обыгрываются с помощью симметричного лада тон-полутон, обыгрывание альтерированных доминантсептаккордов осуществляется мелодическими фразами, построенными по целотонной гамме и т.д.

А под горизонтальным мышлением понимают обыгрывание всей гармонической цепочки с использованием линий, построенных только на одном мелодическом ладе. Наилучшим примером горизонтального способа обыгрывания аккордов является блюзовый лад, которым обычно пользуются при импровизации на гармонию традиционного блюза.

В этой главе, я хочу показать способ горизонтального подхода к обыгрыванию сразу четырех разных по типу аккордов, с использованием фраз, построенных на основе одного мелодического лада.

Речь пойдет о *мелодическом миноре* (повышены 6-я и 7-я ступени лада), которым можно обыграть минорные аккорды, полу-

уменьшенные септаккорды, доминантсептаккорды и альтерированные доминантсептаккорды.

В этой ситуации главное - научиться определять точку отсчета тоники мелодического минора, от которой будет начинаться обыгрывание нужного аккорда. Чтобы было понятно, о чем идет речь, рассмотрим примеры.

а) Минорный аккорд - можно обыграть одноимённым с ним мелодическим минором. То есть тоника лада и аккорда совпадают.

Например: аккорд **Gm7** обыгрываем мелодическим минором от ноты *соль*.

б) Полууменьшенный септаккорд - также можно обыграть мелодическим минором, тоника которого будет находиться на расстоянии малой терции от тоники обыгрываемого аккорда.

Например: аккорд **Em7^{b5}** обыгрываем мелодическим минором от ноты *соль*.

в) Доминантсептаккорд - обыгрывается мелодическим минором, тоника которого находится на 5-й ступени обыгрываемого аккорда.

Например: аккорд **C7** обыгрываем мелодическим минором от ноты *соль*.

г) Альтерированный доминантсептаккорд можно обыграть мелодическим минором, тоника которого находится на пониженной 2-й ступени обыгрываемого аккорда.

Например: аккорд **F#7(alt)** обыгрываем мелодическим минором от ноты *соль*.

Пример 195

В примере 195 приведена таблица, в которой показаны разные типы аккордов (минорный аккорд, полууменьшенный септаккорд, доминантсептаккорд и альтерированный доминантсептаккорд), а также ступени, от которых строится мелодический минор для их обыгрывания.

И в этом же примере мы видим как при помощи гаммы мелодического минора (Gm) обыгрываются аккорды:

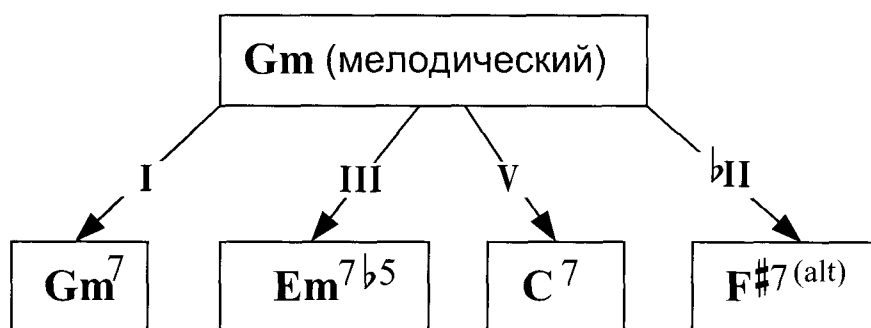
Gm7-Em7 $\flat$ 5-C7-F $\sharp$ 7(alt)

Когда мы изучали мелодические примеры игровых зон минорного, полууменьшенного септаккордов, доминантсептаккорда и альтерированного доминантсептаккорда, мы не углублялись в исследование самих мелодических линий, так как на том этапе, я рекомендовал вам разучивать их блоками, не задумываясь о каждой ноте, и её взаимоотношении с обыгрываемым аккордом.

Но сейчас, можно сказать, что в основном изученные вами в этом разделе мелодические фразы игровых зон минорного аккорда, полууменьшенного септаккорда, доминантсептаккорда и альтерированного доминантсептаккорда были построены на мелодическом миноре с вкраплением проходящих, хроматических нот.

Далее рассмотрим примеры обыгрывания минорных аккордов, полууменьшенных септаккордов, доминантсептаккордов и альтерированных доминантсептаккордов с использованием одной мелодической фразы. При этом каждый раз будем группировать аппликатурные формы обыгрываемых аккордов и их игровые зоны в рамках одной позиции на грифе гитары.

Лад	Тип аккорда	От ступени
Мелодический минор	Минорный септаккорд	I
	Полууменьшенный септаккорд	III
	Доминантсептаккорд	V
	Альтерированный доминантсептаккорд	$\flat$ II



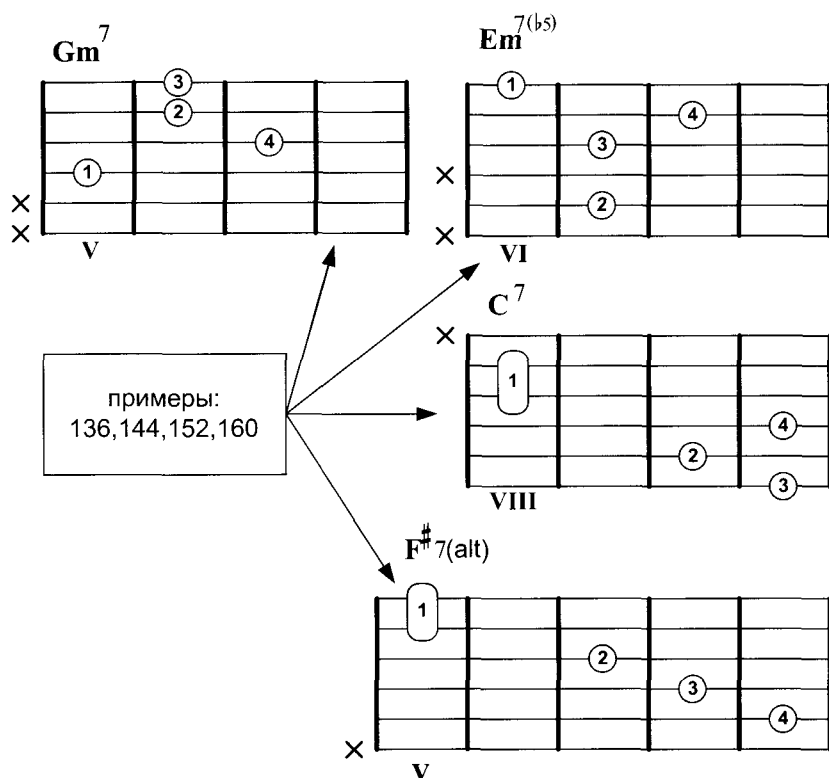
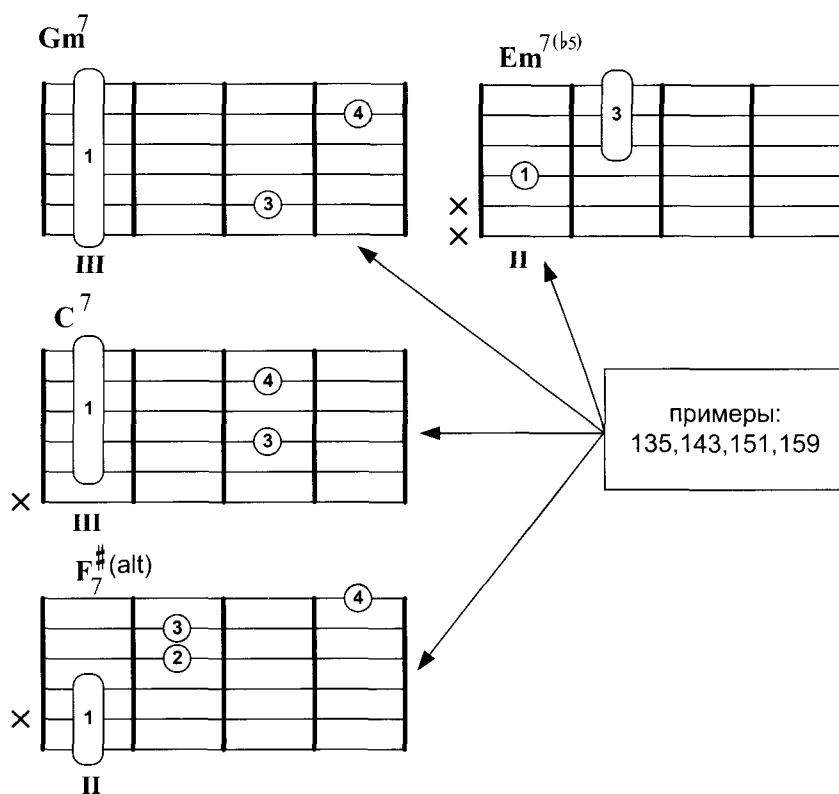
На звуковом приложении CD аккомпанемент примеров 196-200 (треки 64-68) соответствует следующей гармонической последовательности:

| Gm7 | C7 | Em7 $\flat$ 5 | F $\sharp$ 7 $\sharp$ 5 $\sharp$ 9 |

Пример 196 (трек 64)

В примере 196 показаны аппликатурные формы аккордов **Gm7**, **Em7_{b5}**, **C7**, **F[#]7(alt)**, расположенные в позиции между 2-м и 6-м ладами, которые можно обыграть любой из указанных стрелками мелодических фраз, а именно примерами 135, 143, 151, 159, которые в свою очередь соответствуют первым игровым зонам перечисленных аккордов.

Некоторые мелодические линии (пр. 143, 151) строятся на основе натурального минора и дорийского лада (повышена 6-я ступень) с добавлением хроматических нот. Пусть вас это не смущает, они тоже прекрасно звучат при обыгрывании данных аккордов, но все же базовым стержнем построения представленных в этой главе линий является мелодический минор.

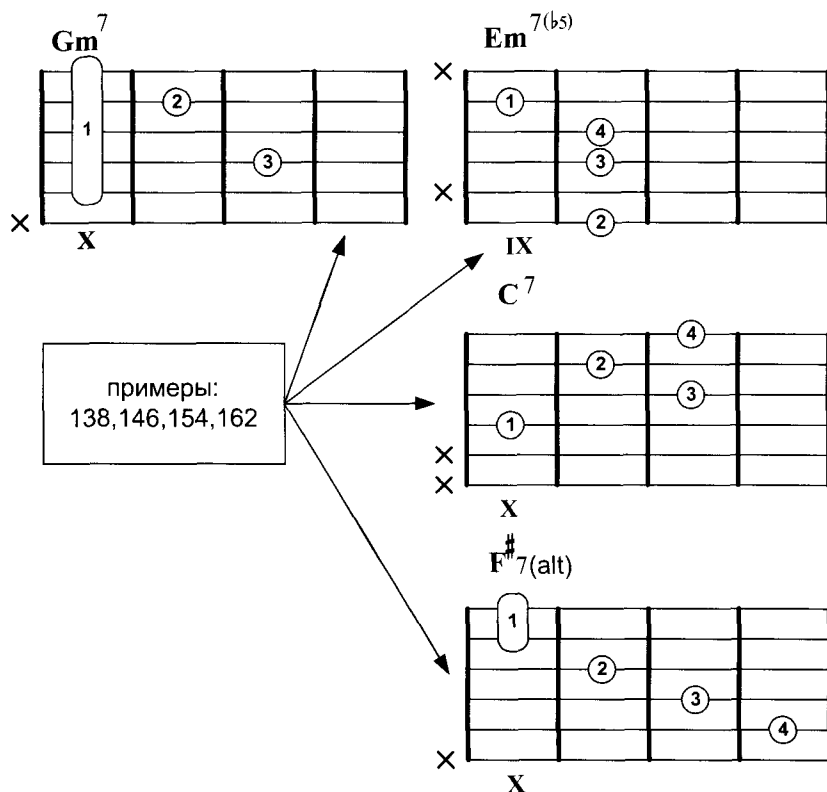
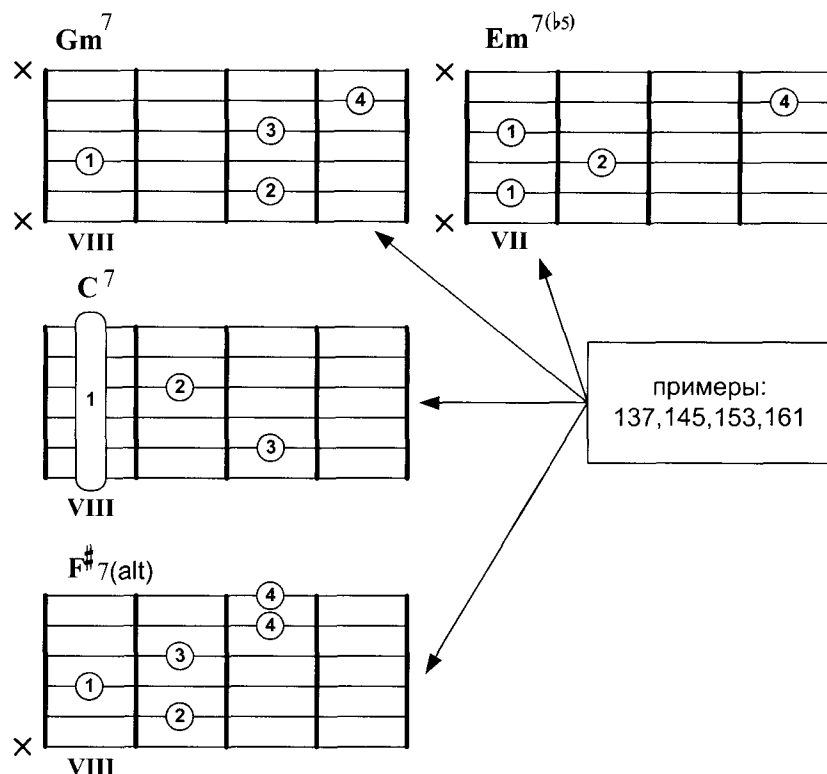


Пример 197 (трек 65)

В этом примере мы видим, как аппликатурные формы аккордов **Gm7**, **Em7_{b5}**, **C7**, **F[#]7(alt)** переместились в другую позицию, которая находится между 5-м и 9-м ладами, и соответствует вторым игровым зонам этих аккордов. В квадратике показаны номера мелодических фраз (примеры: 136, 144, 152, 160), любую из которых вы можете применить при обыгрывании указанных аккордов.

Пример 198 (трек 66)

Следующая позиция аппликатурных форм аккордов **Gm7**, **Em7_{b5}**, **C7**, **F#7(alt)** находится на участке грифа между 7-м и 11-м ладами и соответствует третьим игровым зонам этих аккордов. Мелодические фразы из примеров 137, 145, 153, 161 могут быть использованы для обыгрывания любого из этих аккордов.



Пример 199 (трек 67)

Аппликатурные формы аккордов **Gm7**, **Em7_{b5}**, **C7**, **F#7(alt)** в этом примере находятся в позиции между 9-м и 13-м ладами, соответственно они представляют четвертые игровые зоны этих аккордов, и все они могут обыгрываться любой мелодической фразой из примеров 138, 146, 154 и 162.

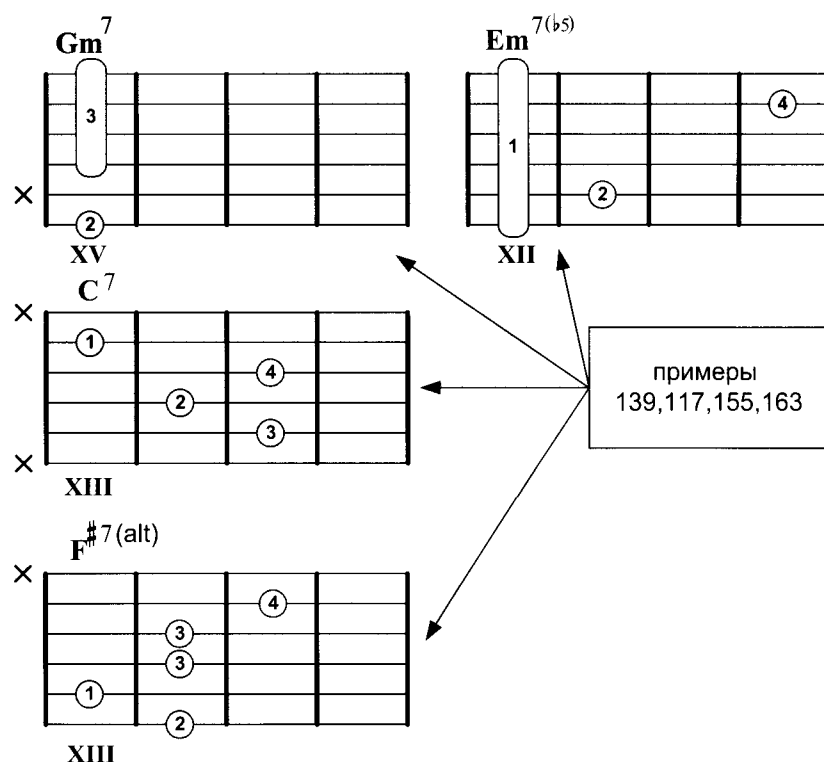
Пример 200 (трек 68)

В этом примере аппликатурные формы аккордов **Gm7**, **Em7_{b5}**, **C7**, **F[#]7(alt)** переместились в позицию, находящуюся между 12-м и 15-м ладами. Она соответствует пятым игровым зонам обыгрываемых аккордов, на которые можно играть любую фразу из примеров 139, 147, 155 и 163.

Мы рассмотрели примеры обыгрывания разных по типу аккордов при помощи мелодических фраз, построенных в одном ладу.

Теперь, опираясь на этот способ обыгрывания аккордов, попробуйте применить его для обыгрывания таких же типов аккордов, но в других тональностях.

Этой главе следует уделить особое внимание, так как именно в ней заключена суть предлагаемого мной метода. Если вы в сос-



тоянии моментально обыграть необходимый аккорд в любой позиции на грифе гитары, значит, вы не зря потратили время.

Демонстрационные пьесы

Для того, чтобы продемонстрировать применение изученного материала на практике, на звуковом приложении CD приведены импровизационные фрагменты трех пьес.

На треке под номером 69 звучит импровизация (а скорее даже этюд, сыгранный

мною специально для этой книги) на гармонию известной джазовой пьесы "Опавшие листья" (Autumn Leaves), в котором вы услышите, как можно использовать мелодические фразы из этой книги. Для анализа ниже приведена гармония этой пьесы.

Гармония демо пьесы на треке 69

1-я часть

| Cm7- F7(alt) | B_bmaj7 | Am7_{b5} - D7(alt) | Gm7 | - 2 раза.
(в оригинале во втором такте добавлен аккорд E_bmaj7)

2-я часть

| D7(alt) | Gm7 | Cm7- F7(alt) | B_bmaj7 | Am7_{b5} - D7(alt) |
| Gm7-G_bm7-Fm7-B_b7(E7) | E_b7(Am7_{b5}) - D7(alt) |

На треке под номером 70 приведен импровизационный фрагмент пьесы под названием “Вечеринка” из моего второго сольного аль-

бома “Время вдохновения” (SDCD 002-99 S&B Rec.Company). В этом небольшом фрагменте вы услышите уже знакомые вам мелодические интонации.

Гармония демо пьесы на треке 70

1-я часть

| E $\flat$ maj7 | Cm7 | - 4 раза

2-я часть

| A $\flat$ maj7 | Gm7 | Fm7 | B $\flat$ 13 $\flat$ 9 | E $\flat$ maj7 | Cm7 | E $\flat$ maj7 | Cm7 |

На треке 71 вы услышите импровизацию на гармонию пьесы под названием “Счастливое путешествие” с моего первого

сольного альбома “Решилось неожиданно легко” (SZCD 0775-97, Союз).

Гармония демо пьесы на треке 71

1-я часть

| Am7 | B $\flat$ 13 | Am7 | B $\flat$ 13 | Am7 | B $\flat$ 13 | Bm7 $\flat$ 5 | E7(alt) | - 4 раза

2-я часть

| Fmaj7 | F $\sharp$ m7 $\flat$ 5 | F/ G | E/G $\sharp$ | Am7 | B $\flat$ 6/9 | Bm7 $\flat$ 5 | E7(alt) | - 2 раза

Заключение

В заключение этого раздела, следует сказать, что предложенный прогрессивный метод импровизации является далеко не единственным способом изучения импровизации, он показывает один из существующих путей достижения этой цели. Но все же он поможет гитаристам свободно импровизировать на любые гармонические последовательности, выстраивая тем самым интересное и в тоже время компе-

тентное соло, а так же, возможно подтолкнет кого-нибудь на создание своего метода изучения импровизации, с которым в будущем можно будет поделиться со своими коллегами.

Хорошо было бы ко всем приведенным в этой части мелодическим примерам обыгрывания разных типов аккордов добавить мелодические интонации других гамм и ладов.

Раздел 3

ПЕНТАТОНИКА И ЕЕ ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

В этом разделе мы продолжаем разговор об импровизации и на этот раз речь пойдет о применении такого распространенного лада - как пентатоника.

Сегодня, пожалуй, нет ни одного гитариста, который бы не использовал его в своих импровизациях.

Пентатоника занимает особое место среди других звукорядов и обладает своеобразным мелодическим ароматом, который несравним не с одним другим используемым в импровизации ладом. Пентатоника занимает некое среднее положение между гаммой и аккордом, т. е., она является одновременно гаммой и арпеджио аккорда. Например, если взять на клавишах одновременно все входящие в пентатонику звуки, то она будет восприниматься как аккорд, и в тоже время, если сыграть ее по одной ноте, она будет звучать как гамма. Кроме того, этот звукоряд очень удобен в аппликатуре и не имеет стилистических ограничений. Однако многие гитаристы не знают всех способов использования пентатоники. Часто ее применяют слишком прямолинейно, в основном для обыгрывания только минорных и мажорных аккордов, подмешивая к этому ладу блюзовые ноты. И, как правило, в этих случаях пентатонику применяют тон в тон, то есть, скажем, на мажорный аккорд играют мажорную пентатонику, тоника которой совпадает с основным тоном обыгрываемого аккорда. Это самый простой способ использования пентатоники. Но оказывается ее применение значительно шире и этим ладом можно обыгрывать практически любые типы аккордов и

гармонические соединения, нужно лишь знать некоторые принципы ее использования.

Именно об этом мы и поговорим в этом разделе, в котором вы познакомитесь с обширной областью мелодического материала, открывающейся благодаря применению пентатоники.

Следует обратить внимание на то, что применение в импровизации только пентатоники, мы, скорее всего, получим монотонное звучание, поэтому необходимо смешивать этот звукоряд с другими ладами и тогда ваши мелодические линии будут значительно разнообразнее. Все мелодические примеры в этом разделе книги, упрощены в ритмическом отношении, для того чтобы сконцентрировать ваше внимание на самом принципе применения пентатоники в импровизации. Так что после того, как вы пройдете ее, попробуйте внести ритмическое разнообразие в мелодические фразы и обязательно внедряйте их в свою игру.

Перед тем, как приступить к изучению этого раздела, внимательно прослушайте звуковое приложение на CD, чтобы в достаточной степени пропитаться мелодическими интонациями пентатоники, только после этого приступайте к разбору нотных примеров и хорошо “посадите” их в пальцы. Если вы пролистаете весь этот раздел в течение одного вечера, то, к сожалению, в вашей памяти, особенно в мышечной, ничего не закрепится.

Наберитесь терпения, выполните все рекомендации указанные в этом разделе книги, и результат не заставит себя ждать.

Что такое пентатоника?

Пентатоника довольно широко распространена в музыкальной культуре народов России (татар, башкир, бурят), а также других народов, например в монгольской и китайской музыке.

Пентатоника – от греческого *pente* – пять и *tonos* – тон – звуковая система, содержащая пять звуков в пределах одной октавы. Причём в звукоряде они располагаются по большим секундам и малым терциям.

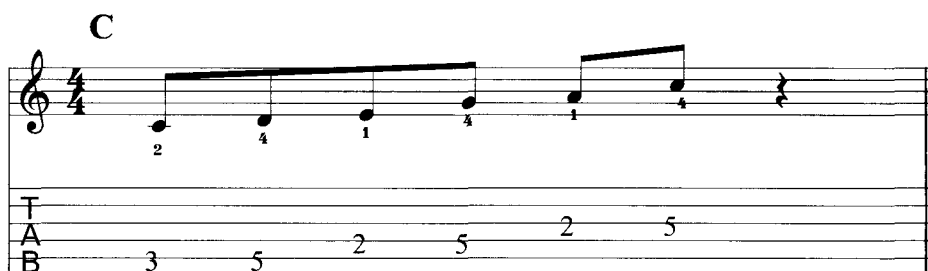
Пентатонику можно получить, удалив из натурального мажора IV-ю и VII-ю ступени, исключая, таким образом, из мажорного звукоряда интервалы в малую секунду.

Есть тенденция рассматривать мажорную и минорную пентатонику по аналогии

с мажорным и минорным ладом, но мы будем опираться только на мажорную пентатонику.

В этом разделе будет показано, как используется пентатоника при обыгрывании разных типов аккордов, причём тоника пентатоники, практически во всех случаях, не будет совпадать с основным тоном обыгрываемого аккорда, т.е., на один аккорд применяются несколько пентатоник с разными основными тонами. Но об этом подробно мы поговорим позже в процессе изучения последующих глав, а сейчас, посмотрим, как выглядит мажорная пентатоника в примере 201, в котором показан пентатонический звукоряд от ноты *до*.

Пример 201



Аппликатурные формы пентатоники

Самые распространенные аппликатуры пентатоники, применяемые гитаристами, немного превышают две октавы в пределах одной позиции. Но используются также и трехоктавные аппликатуры пентатоники с диагональным смещением позиции.

Пентатоника имеет пять обращений, поэтому необходимо уметь свободно играть все обращения пентатоники, так как они в равной степени применимы на практике.

В примере 202 показаны пять типов аппликатуры пентатоники в тональности *соль-мажор*. Эта тональность выбрана произвольно. Каждое приведенное обращение пентатоники примера 202 находится в пределах одной позиции.

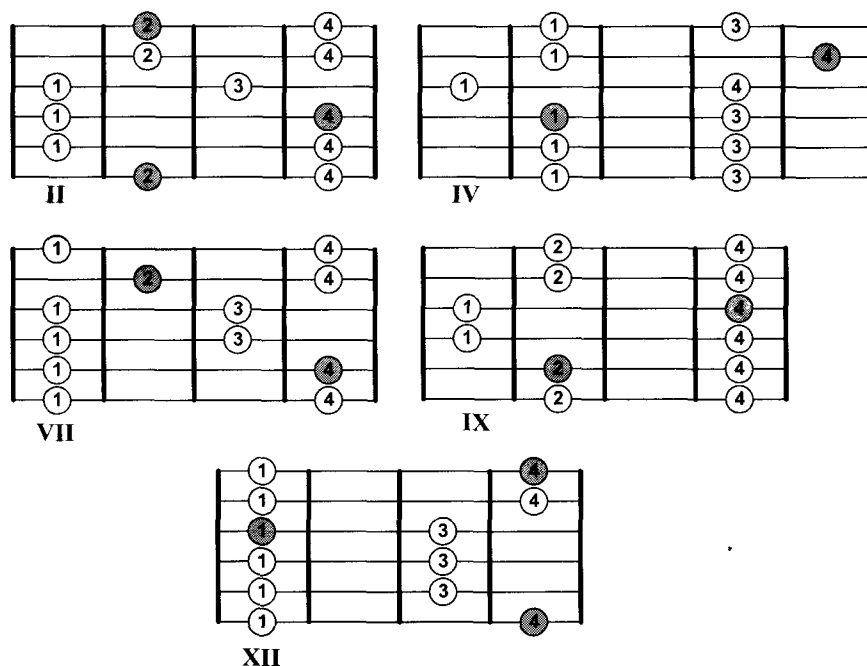
Для того чтобы легче было запомнить применение разных типов аппликатуры пентатоники при обыгрывании какого-либо аккорда, пронумеруем каждое обращение пентатоники (1, 2, 3, 4 и 5) в том порядке, в каком это показано в примере 202. В каж-

дом из них необходимо уметь находить на грифе тонику пентатоники. Затемненные кружочки в примере 202 показывают, где расположена тоника в каждом из обращений пентатоники.

Это очень важно запомнить, так как при обыгрывании какого-либо аккорда, мы всегда будем отмечать тонику выбранной пентатоники, и тип аппликатуры, которому она соответствует. Разобраться с этим нужно именно сейчас, иначе в дальнейшем у вас могут возникнуть трудности в освоении предлагаемого материала.

После того, как вы освоите пять типов аппликатуры пентатоники в тональности *соль-мажор*, попробуйте обыграть пентатоникой мажорные аккорды расположенные во всех двенадцати тональностях. При этом двигайтесь по хроматизму вверх и вниз, одновременно привнося ритмическое разнообразие. Это упражнение поможет ускорить освоение последующих примеров.

Пример 202



Комбинация пяти аппликатур мажорной пентатоники в одной позиции

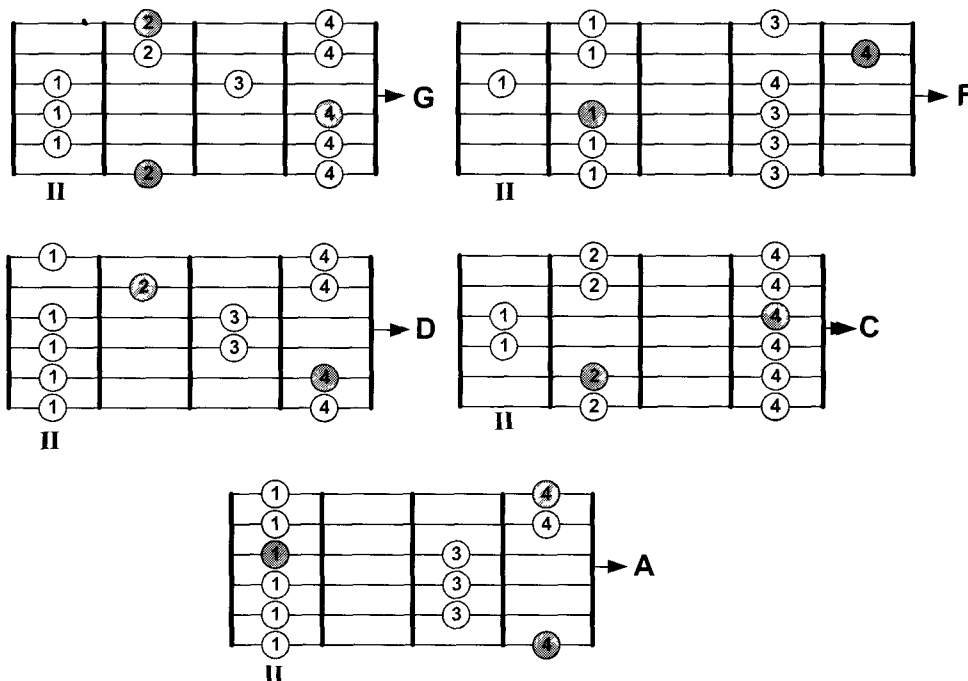
В примере 202 были показаны пять типов аппликатуры пентатоники от тоники *соль*, расположенных по всему грифу. Теперь перенесем их в одну позицию, соответственно они будут строиться уже от других тоник. В нашем случае в примере 3 это будут пять разных пентатоник от нот: **G, F, D, C, A**.

Запомните каждый тип аппликатуры пентатоники и ее тонику в каждом типе аппликатуры. Тоники обозначены затемненными кружочками.

Работать с этим примером можно следующим образом: играйте, начиная снизу или сверху, каждый тип аппликатуры пентатоники четвертными нотами, затем восьмыми, шестнадцатыми, триолями и т. д.

Далее к этому упражнению вы можете добавить секвенционное мелодическое построение в рамках пентатонического звукоряда, состоящее из групп по две, три, четыре ноты и т. д. Делать это нужно в тональностях, которые указаны в примере 203.

Пример 203



Мелодические фразы, построенные по пентатонике

Подбирая мелодические фразы, построенные по пентатонике, мне не хотелось приводить банальные примеры, имеющие вид упражнений, редко применяемых на практике, как это часто бывает в учебных пособиях.

Поэтому я составил мелодические фразы примеров 204-213 таким образом, чтобы они были удобны в аппликатурном отношении, подчеркивали характерную мелодическую окраску пентатоники в пяти ее обращениях (типах аппликатуры) и, конечно же, могли бы использоваться музыкантами в “живой” игре.

Перед тем, как вы приступите к изучению следующих примеров, мне бы хотелось сказать ещё вот о чем: в примерах 204-213 вы увидите только десять мелодических фраз т.е., по две в каждом типе аппликатуры

пентатоники, и этого вполне достаточно, так как *главная цель этого раздела состоит не в изучении количестве фраз, построенных по пентатонике, а в том, чтобы показать ступени обыгрываемых вами аккордов, от которых будет строиться пентатоника и, соответственно, мелодические фразы, построенные по этому звукоряду.*

Когда вы пройдёте весь этот раздел, помимо предложенных фраз вы сможете использовать в импровизации свои, построенные по пентатонике, мелодические примеры, а также цитаты других музыкантов, но самое главное, вы уже будете знать принцип применения пентатоники при обыгрывании разных типов аккордов.

Рассмотрим мелодические фразы, построенные по пентатоническому звукоряду от ноты *соль*.

Пример 204 (трек 2)

В примере 204 такая фраза расположена в позиции между 2-м и 5-м ладами и соответствует первому типу аппликатуры пентатоники.

Example 204 shows a melodic phrase in G major (one sharp) on a treble clef staff. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the fret positions for the left hand are indicated by numbers 1 through 5 on a six-line staff. The fret numbers are: 3, 4, 2, 5, 3, 5, 2, 2, 5, 5, 2, 5, 2, 3.

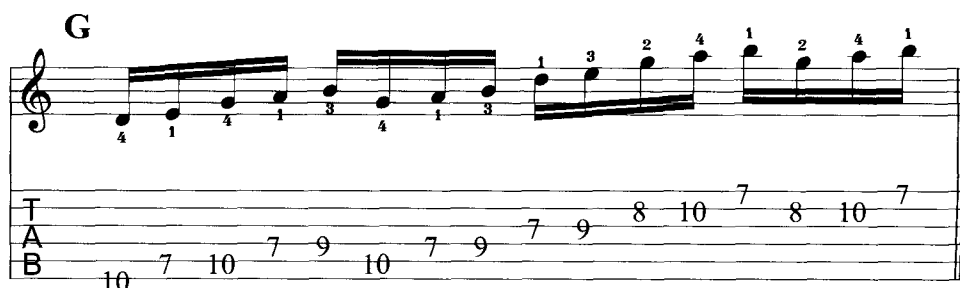
Пример 205 (трек 3)

В примере 205 показана мелодическая линия, которая соответствует второму типу аппликатуры пентатоники и находится в позиции между 4-м и 8-м ладами.

Example 205 shows a melodic phrase in G major (one sharp) on a treble clef staff. The melody consists of eighth and quarter notes. Below the staff, the fret positions for the left hand are indicated by numbers 1 through 8 on a six-line staff. The fret numbers are: 5, 8, 5, 7, 5, 8, 5, 7, 5, 7, 4, 7, 4, 7, 5, 7.

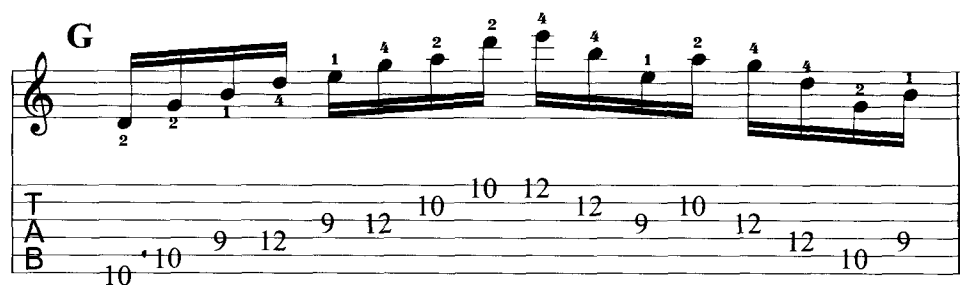
Пример 206 (трек 4)

Двигаясь вверх по грифу, мы переходим к мелодической фразе примера 206, которая образовалась на базе третьего типа аппликатуры пентатоники и расположена в позиции между 7-м и 10-м ладами.



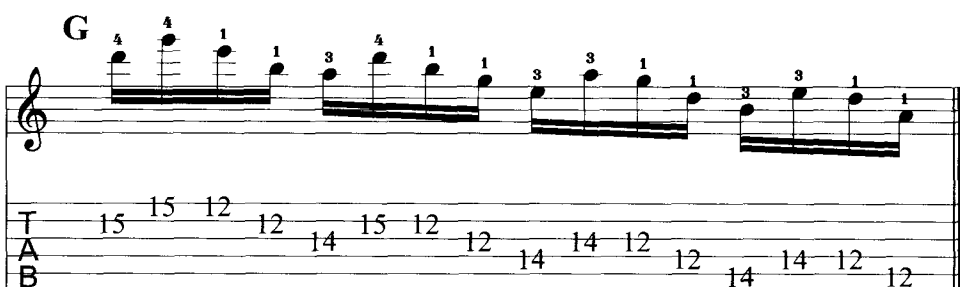
Пример 207 (трек 5)

Мелодическая линия примера 207 построена в соответствии с четвертым типом аппликатуры пентатоники и располагается она между 9-м и 12-м ладами.



Пример 208 (трек 6)

В примере 208 показана мелодическая фраза в пятом типе аппликатуры пентатоники в позиции между 12-м и 15-м ладами.

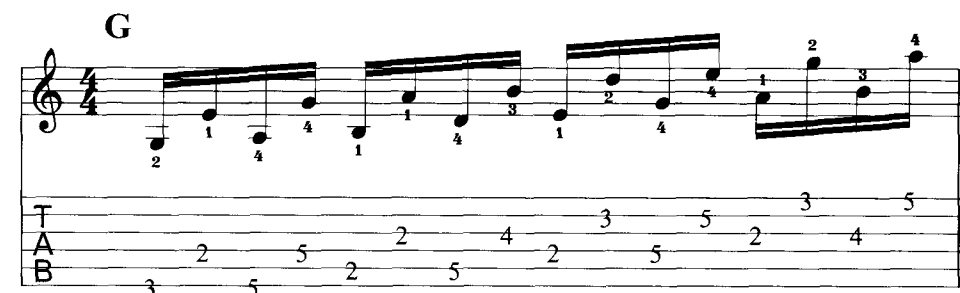


В предыдущих примерах 204-208, было показано только по одной мелодической фразе в каждом типе аппликатуры пентато-

ники. В следующих примерах 9 - 13 вы узнаете еще по одной фразе в каждом из типов аппликатур пентатоники от тоники *соль*.

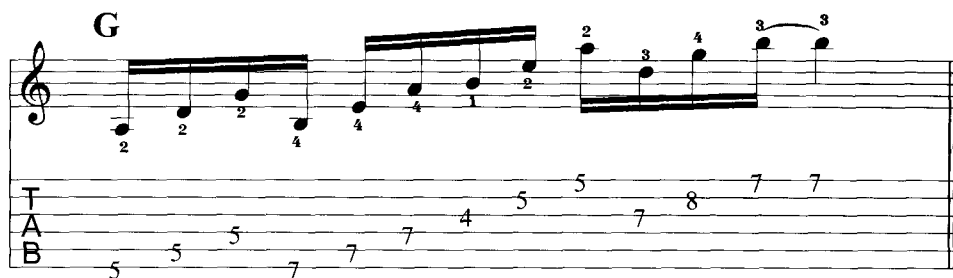
Пример 209 (трек 7)

Мелодическая фраза примера 209 соответствует первому типу аппликатуры пентатоники и представляет собой восходящую секвенцию, построенную по секстам. Большие интервалы очень хорошо звучат в импровизации.



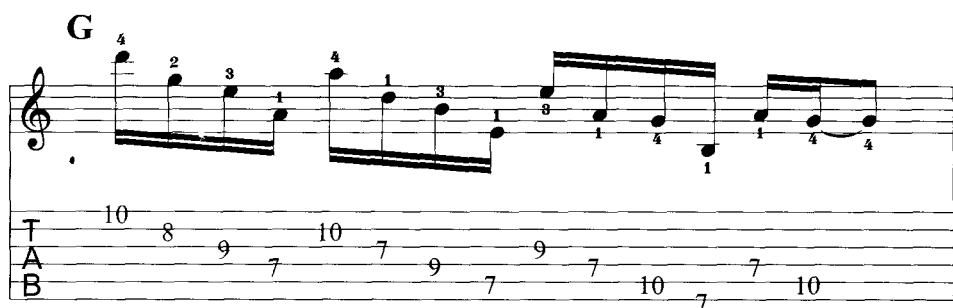
Пример 210 (трек 8)

В примере 210 вы познакомитесь с фразой, соответствующей второму типу аппликатуры и представляющую собой кварты в восходящем движении. Мелодические линии, построенные по квартам, всегда звучат современно и имеют особую звуковую окраску.



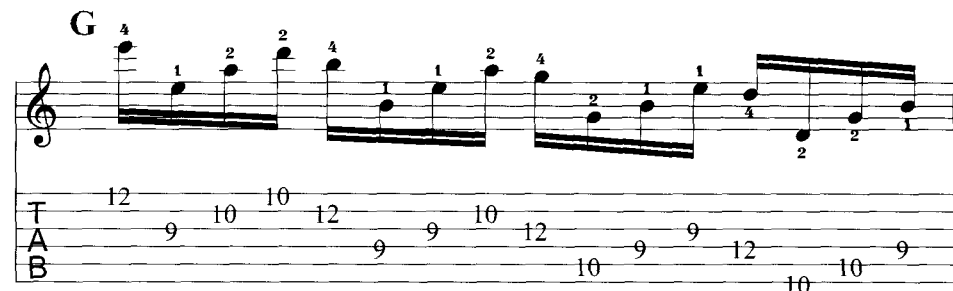
Пример 211 (трек 9)

Фраза в примере 211 строится на квинтовых интервалах, движение которых вверх происходит в третьем типе аппликатуры пентатоники. Мелодические линии, состоящие из квинтовых интервалов, также всегда звучат эффектно.



Пример 212 (трек 10)

Мелодическая фраза примера 212 состоит из октавных и квартовых интервалов. Эта восходящая линия построена в четвертом типе аппликатуры пентатоники.

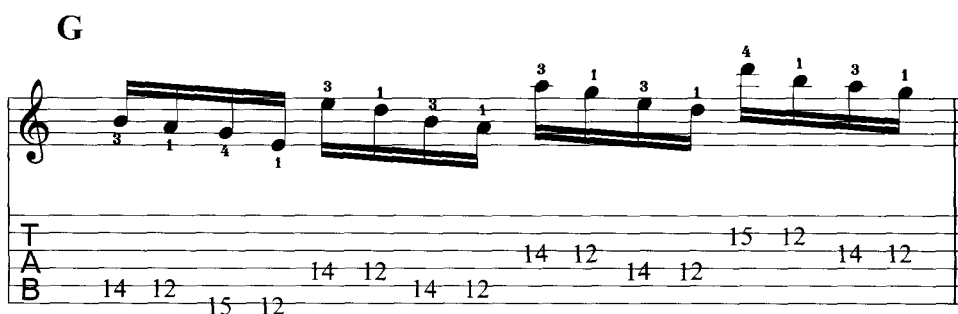


Пример 213 (трек 11)

Пятый тип аппликатуры пентатоники, пожалуй, самый распространенный среди гитаристов. Фраза примера 213 соответствует именно этому пятому типу и представляет собой часто применяемую музыкантами восходящую мелодическую секвенцию.

Не торопитесь переходить к следующим главам, а сначала убедитесь в том, что

вы уверенно играете мелодические фразы примеров 204-213, так как они будут использоваться при изучении последующих глав.



Перемещение примеров 204-213 в одну позицию

В предыдущей главе, а именно в примерах 204-213 мы рассмотрели мелодические фразы, построенные по пентатонике от ноты *соль* в пяти типах аппликатуры и расположенные по всему грифу.

Теперь перенесем эти мелодические линии в позицию между 2-м и 5-м ладами. Естественно, в этом случае каждая фраза будет строиться уже от другой тоники.

Пример 214 (трек 12)

В примере 214 приведены мелодические фразы примеров 204-208, перенесенные в позицию между 2-м и 5-м ладами. В первом такте этого примера находится фраза из примера 204 в тональности *соль* (первый тип аппликатуры пентатоники), во втором такте - фраза примера 205 (второй тип аппликатуры пентатоники), построенная по пентатонике от ноты *фа*. В третьем такте примера мы видим третий тип аппликатуры пентатоники и мелодическую фразу примера 206, тоника пентатоники в этом случае - нота *ре*.

В четвертом такте приведена фраза примера 207 (четвертый тип аппликатуры пентатоники, тоника пентатоники - нота *до*). И завершается этот пример пятым тактом с мелодической фразой примера 208 (пятый тип аппликатуры пентатоники). Здесь тоника пентатоники - нота *ля*.

The musical notation for Example 214 consists of five staves, each representing a different tonal center: G, F, D, C, and A. Each staff contains a melodic line in treble clef with a 4/4 time signature, and a corresponding fretboard diagram below it. The fretboard diagrams are labeled T (Tonic), A (Second degree), and B (Third degree) and show the fingerings for the notes. The notes are written as eighth and quarter notes, with some beamed together. The fretboard diagrams show the fret numbers for each note, with some notes having multiple fingerings indicated by numbers 1-4.

Пример 215 (трек 13)

В примере 215 показаны мелодические фразы примеров 209-213, построенные по пентатонике и перенесенные в позицию между 2-м и 5-м ладами. В первом такте мы видим фразу примера 209 (тоника пентатоники - нота *соль*, первый тип аппликатуры пентатоники). Во втором такте находится фраза примера 210 (второй тип аппликатуры пентатоники, и в этом случае тоника пентатоники - нота *фа*). В третьем такте мы видим фразу из примера 211 (третий тип аппликатуры пентатоники), но уже построенную от ноты *ре*. Продолжает этот пример четвертый такт, в котором присутствует фраза из примера 212 (четвертый тип аппликатуры пентатоники), на этот раз построенная в пентатонике *до*. В последнем такте приведена мелодическая линия из примера 213, которая соответствует пятому типу аппликатуры пентатоники от ноты *ля*.

В примерах 214 и 215 на каждый аккорд была показана мелодическая фраза, построенная по пентатонике, тоника которой совпадала с основным тоном обыгрываемого аккорда. Это самый простой способ применения пентатоники.

Проиграйте несколько раз примеры этой главы, закрепите их в памяти и только тогда переходите к следующей главе.

Обыгрывание пентатоникой мажорных аккордов

До этой главы мы рассматривали мелодические фразы, построенные по пентатоническому звукоряду, на примере обыгрывания простых мажорных трезвучий, когда тоники пентатоник совпадали с основными тонами обыгрываемых аккордов. Начиная с этой главы, с примеров обыгрывания пентатоникой группы мажорных

аккордов, ее тоника уже не будет совпадать с основным тоном обыгрываемого аккорда.

Перед тем, как приступить к изучению примеров этой главы, следует напомнить, что мажорные аккорды строятся от I - й и IV - й ступеней мажорного лада, и что к ним могут добавляться следующие диатонические надстройки: 6, 9, 6/9, maj7, maj9, add9, maj7_{b5} (maj9#11)

Пример 216

Обыграть мажорные аккорды пентатоникой можно тремя способами. Первый способ рассмотрим на примере аккорда **Gmaj7** (аппликатурные формы показаны в примере 216).

В примере 216 показано пять аппликатурных форм аккорда **Gmaj7** и рядом с ними пять типов аппликатур пентатоники, тоника которой строится не от основного тона, а от 5-й ступени этого аккорда, то есть от ноты *re*.

В этом случае первой аппликатурной форме аккорда **Gmaj7** соответствует третий тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – четвертый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – первый тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме аккорда соответствует второй тип аппликатуры пентатоники.

Теперь вы понимаете, почему мы пронумеровали каждый тип аппликатуры пентатоники (см. пример 202). И при этом необ-

Gmaj7

× III	× II
× V	× IV
× VII	× VII
× X	× IX
× XII	× XI

ходимо уметь находить на грифе тонику пентатоники в каждом из ее типов аппликатуры. Если вы делаете это еще неуверенно, то лучше вернуться назад и повторить этот материал.

Пример 217 (трек 14)

В примере 217 мы видим, как можно применить мелодические фразы примеров 204-208 при обыгрывании аккорда **Gmaj7** в соответствии с теми типами аппликатуры пентатоники, которые были показаны в примере 216. Обратите внимание, что здесь пентатоника подчеркивает повышенную 7-ю ступень аккорда **Gmaj7**, а именно ноту *фадиез*.

В этой ситуации у вас может возникнуть вопрос: а что, разве аккорд **Gmaj7** нельзя обыграть пентатоникой от ноты *соль*? Конечно можно, но такое обыгрывание будет слишком примитивным, не затрагивающим повышенную седьмую ступень аккорда, которая так характерна для больших мажорных септаккордов, расположенных на I-й и IV-й ступенях мажорного лада. Попробуйте обыграть мажорный аккорд пентатоникой от основного тона аккорда и от пятой ступени аккорда, и вы услышите разницу.

The image displays six musical examples for the **Gmaj7** chord in 4/4 time. Each example consists of a treble clef staff with a melody and a bass staff with a bass line. The examples are labeled **Gmaj7** at the top of each system.

- Example 1:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 4, 1, 4, 1, 3, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 2, 4, 1.
- Example 2:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 2, 2, 1, 4, 2, 2, 4, 1, 2, 4, 4, 2, 1.
- Example 3:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 4, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 1, 3, 3, 1, 1, 3, 3, 1, 1.
- Example 4:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 2, 3, 1, 4, 4, 1, 2, 1, 4, 4, 1, 2, 4, 4, 1, 2.
- Example 5:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 10, 11, 9, 12, 10, 12, 9, 9, 12, 12, 9, 9, 12, 9, 10.
- Example 6:** Melody starts on G4, moves to A4, B4, C5, then back down. Bass line starts on G2, moves to B2, D3, E3, then back down. Fingering: 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 4.

Как мы уже говорили в начале этой главы, в группу мажорных аккордов входит такая надстройка как **maj7_{b5}**, т. е. к мажорному трезвучию добавляется повышенная седьмая ступень и пониженная пятая (повышенная четвертая или повышенная одиннадцатая). Это единственный случай, когда к диатоническим надстройкам мажорных аккордов добавляется альтерированная ступень, а происходит это из-за того, что к числу мажорных относится и лидийский лад, в котором повышена 4-я ступень.

Пример 218

Теперь, посмотрим, как можно обыграть большой мажорный септ-аккорд с пониженной пятой ступенью **maj7_{b5}** с помощью пентатоники, но для начала вспомним аппликатурные формы этого аккорда, которые показаны в примере 218.

В примере 218 рядом с аппликатурными формами аккорда **Gmaj7_{b5}** показаны, какие типы аппликатуры пентатоники соответствуют этому аккорду. Тоника пентатоники в этом случае находится на второй ступени обыгрываемого аккорда, т.е. является нотой *ля*. Здесь мы видим, как первой аппликатурной форме аккорда **Gmaj7_{b5}** соответствует пятый тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – второй тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме аккорда соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники.

Gmaj7 (b5)

The diagram illustrates five fretboard positions for the Gmaj7(b5) chord and their corresponding pentatonic scales. Each position is shown with a four-string fretboard (E, A, D, G) and fingerings for both the chord and the pentatonic scale.

- Position II:** Chord notes: G (1), B (4), D (3), F# (2). Pentatonic scale: G (1), A (1), B (1), C (3), D (4).
- Position V:** Chord notes: G (1), B (3), D (4), F# (4). Pentatonic scale: G (1), A (1), B (1), C (2), D (4).
- Position VI:** Chord notes: G (1), B (2), D (3), F# (4). Pentatonic scale: G (1), A (1), B (1), C (3), D (4).
- Position IX:** Chord notes: G (1), B (2), D (3), F# (4). Pentatonic scale: G (1), A (1), B (1), C (3), D (4).
- Position XII:** Chord notes: G (1), B (3), D (4), F# (4). Pentatonic scale: G (1), A (1), B (1), C (2), D (4).

Пример 219 (трек 15)

В примере 219 приведены мелодические фразы примеров 204-208 для обыгрывания этого аккорда с учётом соотношения пяти аппликатурных форм аккорда **Gmaj7_{b5}** и пяти типов аппликации выбранной нами пентатоники от ноты *ля* (пример 218).

Теперь, мы можем подвести итог: *мажорный аккорд (построенный от 1-й и 4-й ступени мажорного лада) можно обыграть пентатоникой, тоника которой может находиться на 1 -й, 2 -й или 5-й ступени обыгрываемого аккорда.*

Еще раз внимательно проанализируйте эту главу и, используя мелодические фразы примеров 204-208, а также примеров 209-213, попробуйте обыграть мажорные аккорды во всех двенадцати тональностях двигаясь по хроматизму вверх или вниз.

Gmaj7(b5)

T
A
B

Gmaj7(b5)

T
A
B

Gmaj7(b5)

T
A
B

Gmaj7(b5)

T
A
B

Обыгрывание пентатоникой минорных аккордов

Переходим к рассмотрению способов обыгрывания минорных аккордов при помощи пентатонического звукоряда. В этой главе речь пойдет об обыгрывании минорных аккордов, которые строятся от II – й, III – й и VI – й ступеней мажорного лада.

К ним могут добавляться диатонические надстройки: 6-я, 7-я и 11-я ступени (иногда еще встречается повышенная 7-я

ступень **m (maj7)**). Мы рассмотрим три способа обыгрывания пентатоникой минорных септаккордов на примере аккордов: **Gm7, Gm9, Gm11, Gm6/9**.

В примере 220 мы видим пять аппликатурных форм аккорда **Gm7** и пять типов аппликатуры пентатоники, которая строится от 3-й ступени этого аккорда, от ноты *си-бемоль*. Это первый способ обыгрывания минорных аккордов пентатоникой.

Пример 220

В этом случае: первой аппликатурной форме аккорда **Gm7** соответствует пятый тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – второй тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной минорного септаккорда соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники.

Обратите внимание, ноты этой пентатоники проходят через такие ступени минорного аккорда как 4-я (11-я) и 7-я ступени, включая основные ноты арпеджио аккорда **Gm**.

Gm⁷

The diagram illustrates five different fingering patterns for the **Gm⁷** chord and five corresponding pentatonic scale patterns. The patterns are labeled with Roman numerals: III, V, VIII, X, and XV. Each pattern is shown on a four-line staff with fingerings (1-4) indicated. The patterns are arranged in two columns. The first column shows the patterns for the first four forms of the chord, and the second column shows the patterns for the fifth form. The patterns are connected by 'x' marks, indicating they are part of a sequence.

Пример 221 (трек 16)

В примере 221 использованы мелодические фразы примеров 204-208 на этот раз для обыгрывания аккорда **Gm7**. Здесь, как было сказано выше, происходит обыгрывание минорного аккорда пентатоникой, которая строится от 3-й ступени аккорда (нота *си-бемоль*). Этот способ обыгрывания минорного аккорда пентатоникой, пожалуй, самый распространенный среди гитаристов.

Gm7

Gm7

Gm7

Gm7

Gm7

Пример 222

Переходим ко второму способу обыгрывания минорных аккордов с помощью пентатоники. Он заключается в том, что теперь тоника пентатоники находится на 7-й ступени обыгрываемого минорного аккорда. В примере 222 показаны аппликатурные формы аккорда **Gm⁷** и рядом с ними пять типов аппликатуры пентатоники от ноты *фа* (7-я ступень аккорда).

Не трудно заметить, что первой аппликатурной форме минорного аккорда **Gm⁷** соответствует второй тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – четвертый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме минорного аккорда соответствует первый тип аппликатуры пентатоники. Ноты этой пентатоники проходят как через основные ноты арпеджио аккорда **Gm**, так и через ноты: *фа* (7-я ступень аккорда), *до* (4-я ступень) и *ля* (9-я ступень аккорда).

Gm⁷

I
II
III
IV
V

Пример 223 (трек 17)

Теперь, для обыгрывания аккорда **Gm7** мы используем мелодические фразы примеров 204-208, как это показано в примере 223.

Gm7

Gm7

Gm7

Gm7

Gm7

Gm7₂

Пример 224

В примере 224 показан третий способ обыгрывания минорных аккордов с помощью пентатонического звукоряда. В данном случае обыгрывание демонстрируется на примере аккордов: **Gm7/9**, **Gm6/9**, **Gm11**, и тоника пентатоники находится на 4-й ступени аккорда **Gm**, то есть является нотой *до*.

Первой аппликатурной форме минорного аккорда соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме минорного аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме минорного аккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – второй тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме минорного аккорда соответствует третий тип аппликатуры пентатоники.

The diagram illustrates five different fretboard positions for the chords **Gm7/9**, **Gm6/9**, and **Gm11**, each associated with a specific pentatonic fingering pattern. The positions are labeled as follows:

- Position III (Left):** **Gm^{7/9}**. Notes: 1 (3rd fret, 1st string), 2 (5th fret, 2nd string), 3 (7th fret, 3rd string), 4 (9th fret, 4th string).
- Position II (Right):** **Gm^{7/9}**. Notes: 1 (1st fret, 1st string), 2 (3rd fret, 2nd string), 3 (5th fret, 3rd string), 4 (7th fret, 4th string).
- Position V (Left):** **Gm^{6/9}**. Notes: 1 (1st fret, 1st string), 2 (3rd fret, 2nd string), 3 (5th fret, 3rd string), 4 (7th fret, 4th string).
- Position VII (Right):** **Gm^{6/9}**. Notes: 1 (1st fret, 1st string), 2 (3rd fret, 2nd string), 3 (5th fret, 3rd string), 4 (7th fret, 4th string).
- Position X (Left):** **Gm¹¹**. Notes: 1 (1st fret, 1st string), 2 (3rd fret, 2nd string), 3 (5th fret, 3rd string), 4 (7th fret, 4th string).
- Position XII (Right):** **Gm¹¹**. Notes: 1 (1st fret, 1st string), 2 (3rd fret, 2nd string), 3 (5th fret, 3rd string), 4 (7th fret, 4th string).

Пример 225 (трек 18)

Ноты этого пентатонического звукоряда проходят через ноты: *до* (4-я ступень аккорда), *фа* (7-я ступень), *ля* (9-я ступень), *ми-бикар* (повышенная 6-я ступень – дорийский лад), а также через ноты основного трезвучия аккорда **Gm**.

Чтобы обыграть аккорд **Gm9**, применим мелодические фразы примеров 204-208 к пентатоническому звукоряду, тоникой которого является нота *до*.

Мы рассмотрели три способа обыгрывания минорных аккордов при помощи пентатонического звукоряда. Все они в равной степени применимы на практике.

Минорный аккорд (расположенный на 2-й, 3-й и 6-й ступенях мажорного лада) можно обыграть пентатоникой, тоника которой находится на 3-й, 4-й или 7-й ступени обыгрываемого аккорда.

В качестве упражнения, попробуйте обыграть минорные аккорды движущиеся вверх и вниз по квинтам всеми тремя способами, используя мелодические фразы примеров 209-213.

The image displays four systems of musical notation for the Gm9 chord, each consisting of a treble clef staff with notes and fingerings, and a three-staff bass line (T, A, B) with fret numbers.

- System 1:** Treble staff shows a sequence of notes with fingerings (2, 2, 1, 4, 1, 4, 2, 2, 4, 4, 1, 2, 4, 2, 1). Bass line shows fret numbers: T (3, 3, 2, 5, 2, 5, 3, 3, 5, 5, 2, 3, 5, 5, 3, 2), A (3, 3, 2, 5, 2, 5, 3, 3, 5, 5, 2, 3, 5, 5, 3, 2), B (3, 3, 2, 5, 2, 5, 3, 3, 5, 5, 2, 3, 5, 5, 3, 2).
- System 2:** Treble staff shows a sequence of notes with fingerings (4, 4, 1, 1, 3, 4, 1, 1, 3, 3, 1, 1, 3, 3, 1, 1). Bass line shows fret numbers: T (8, 8, 5, 5, 7, 8, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 5), A (8, 8, 5, 5, 7, 8, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 5), B (8, 8, 5, 5, 7, 8, 5, 5, 7, 7, 5, 5, 7, 7, 5, 5).
- System 3:** Treble staff shows a sequence of notes with fingerings (2, 3, 1, 4, 4, 1, 2, 1, 4, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2). Bass line shows fret numbers: T (8, 9, 7, 10, 8, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 8), A (8, 9, 7, 10, 8, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 8), B (8, 9, 7, 10, 8, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 7, 10, 10, 7, 8).
- System 4:** Treble staff shows a sequence of notes with fingerings (1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 4). Bass line shows fret numbers: T (10, 13, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 9, 12, 9, 12, 10, 12), A (10, 13, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 9, 12, 9, 12, 10, 12), B (10, 13, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 9, 12, 9, 12, 10, 12).

Обыгрывание пентатоникой полууменьшенных септаккордов

Прежде чем приступить к рассмотрению примеров обыгрывания пентатоническим звукорядом полууменьшенных септаккордов, стоит ещё раз напомнить, что полууменьшенный септаккорд строится на 7-й ступени мажорного лада.

В этой главе мы познакомимся с двумя способами обыгрывания пентатоникой полууменьшенных септаккордов на примере аккорда $Gm7(b5)$.

Пример 226

В примере 226 показано пять аппликатурных форм аккорда $Gm7(b5)$ и пять типов аппликатуры пентатоники, тоника которой располагается на пониженной 5-й ступени этого аккорда, т. е. является нотой *ре-бемоль*. Это первый способ обыгрывания пентатоникой полууменьшенного септаккорда. В этом примере первой аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда соответствует третий тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда – четвертый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда – первый тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда соответствует второй тип аппликатуры пентатоники.

$Gm^{7(b5)}$

The diagram illustrates five fretboard positions for the $Gm7(b5)$ chord and five corresponding pentatonic scale patterns. Each position is shown on a four-string fretboard (strings 1-4 from top to bottom).

- Chord Position II:** Notes G (1), Bb (4), D (3), F (2).
- Chord Position V:** Notes G (1), Bb (3).
- Chord Position VI:** Notes G (1), Bb (2), D (4).
- Chord Position IX:** Notes G (1), Bb (3), D (4), F (2).
- Chord Position X:** Notes G (1), Bb (2), D (4).

The pentatonic patterns are as follows:

- Pattern I:** Notes G (1), Bb (2), D (3), F (4), Ab (4).
- Pattern III:** Notes G (1), Bb (2), D (2), F (2), Ab (4).
- Pattern VI:** Notes G (1), Bb (1), D (3), F (3), Ab (4).
- Pattern VIII:** Notes G (1), Bb (2), D (3), F (3), Ab (4).
- Pattern X:** Notes G (1), Bb (1), D (3), F (3), Ab (3).

Пример 227 (трек 19)

В примере 227 для обыгрывания аккорда $Gm7(b5)$ использованы мелодические фразы примеров 204-208 в том порядке аппликатурных типов пентатоники, что и в примере 226.

$Gm7(b5)$

$Gm7(b5)$

$Gm7(b5)$

$Gm7(b5)$

$Gm7(b5)$

Пример 228

Во втором способе обыгрывания пентатоникой полууменьшенных септаккордов пятиступенный звукоряд строится от ноты *ми-бемоль* (6-я ступень аккорда **Gm7^(b5)**).

В этом случае: первой аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда соответствует второй тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – четвертый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме полууменьшенного септаккорда соответствует первый тип аппликатуры пентатоники.

Gm^{7(b5)}

The diagram illustrates 10 different fretboard positions for the **Gm^{7(b5)}** chord and its associated pentatonic scale. Each position is represented by a 6-string fretboard diagram with fingerings (1-4) and a circled starting note (Bb) for the pentatonic scale.

- II**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (6th fret, 1st string).
- I**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (1st fret, 1st string).
- V**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (5th fret, 1st string).
- III**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (3rd fret, 1st string).
- VI**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (6th fret, 1st string).
- V**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (5th fret, 1st string).
- IX**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (1st fret, 1st string).
- VIII**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (3rd fret, 1st string).
- X**: Chord notes G, Bb, D, F, Ab. Pentatonic scale starts on Bb (6th fret, 1st string).

Пример 229 (трек 20)

В примере 229 показаны мелодические фразы примеров 204-208, которые можно использовать для обыгрывания аккорда **Gm7^{b5}** в том порядке аппликатурных типов пентатоники, что и в примере 228.

Заключение: *полууменьшенный септаккорд можно обыграть пентатоническим звукорядом, тоника которого находится на 6-й и пониженной 5-й ступенях обыгрываемого аккорда.*

Gm7^{b5}

Gm7^{b5}

Gm7^{b5}

Gm7^{b5}

Gm7^{b5}

Gm7^{b5}

Обыгрывание пентатоникой доминантовых аккордов

В этой главе разговор пойдет об обыгрывании пентатоникой неальтерированных доминантовых аккордов, которые строятся от 5-й ступени мажорного лада и могут иметь диатонические надстройки: 7, 9, 13 (иногда #11).

Обыгрывание пентатоникой доминантовых аккордов происходит только одним способом и в этом случае тоника пентатоники совпадает с основным тоном обыгрываемого доминантового аккорда, поэтому изучение этой главы вам не составит особого труда.

Пример 230

В примере 230 показано пять аппликатурных форм аккорда **G7** и пять типов аппликатуры пентатоники, тоника которой совпадает с основным тоном аккорда.

G⁷

The diagram illustrates five different fingering patterns for the G7 chord and five corresponding pentatonic scale patterns. Each pattern is represented on a four-line staff with finger numbers 1-4. The G7 patterns are labeled III, V, VIII, X, and XII. The pentatonic patterns are labeled II, IV, VII, IX, and XII. Some notes are marked with an 'X' to indicate they are not part of the pattern.

Пример 231 (трек 21)

В примере 231 приведены мелодические фразы примеров 209-213, которыми в этой ситуации обыгрывается аккорд **G7**. Эти фразы могут также применяться для обыгрывания доминант-септаккордов с любыми вышеперечисленными диатоническими надстройками.

В качестве упражнения попробуйте обыграть мелодическими фразами из примеров 204-213 доминант-септаккорды, движущиеся по полутонам вверх и вниз. Желательно, чтобы это обыгрывание происходило только в первых позициях на грифе гитары.

Заключение: *неальтерированные доминантовые аккорды можно обыграть пентатоническим звукорядом, тоника которого совпадает с основным тоном обыгрываемого аккорда.*

The image displays five musical examples for improvising over a G7 chord. Each example consists of a treble clef staff with a melodic line and a three-string bass staff (labeled T, A, B) with fret numbers. The examples are as follows:

- Example 1:** Treble staff has a melodic line starting on G4. Bass staff frets: T (3, 5), A (2, 5), B (3, 5).
- Example 2:** Treble staff has a melodic line starting on G4. Bass staff frets: T (5, 5), A (5, 7), B (5, 7).
- Example 3:** Treble staff has a melodic line starting on G4. Bass staff frets: T (10, 8), A (9, 7), B (10, 7).
- Example 4:** Treble staff has a melodic line starting on G4. Bass staff frets: T (12, 9), A (10, 9), B (10, 9).
- Example 5:** Treble staff has a melodic line starting on G4. Bass staff frets: T (14, 12), A (14, 12), B (14, 12).

Обыгрывание пентатоникой альтерированных доминантсептаккордов

В начале этой главы следует напомнить, что альтерированные доминантсептаккорды строятся от 5-й ступени мажорного лада, и у них могут повышаться и понижаться на полтона как 5-я, так и 9-я ступени. Существуют разные сочетания альтерированных ступеней, но мы рассмотрим обыгрывание пентатоникой альтери-

рованного доминантсептаккорда на примере одной комбинации альтераций, а именно **7#5#9** в тональности *соль*. Построенные по пентатонике мелодические фразы, которыми мы будем обыгрывать аккорд **G7#5#9** могут применяться и для других альтераций этого аккорда.

Пример 232

Рассмотрим три варианта обыгрывания пентатоникой альтерированных доминантсептаккордов. Первый способ обыгрывания альтерированных доминантсептаккордов показан в примере 232. Здесь мы видим пять аппликатурных форм аккорда **G7#5#9** и пять типов аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *ре-бемоль* (повышенная 5-я ступень аккорда **G7#5#9**).

Первой аппликатурной форме альтерированного доминантсептаккорда соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме альтерированного септаккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме альтерированного септаккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме альтерированного септаккорда – второй тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме альтерированного септаккорда соответствует третий тип аппликатуры пентатоники.

Пентатонический лад, построенный от повышенной 5-й ступени альтерированного септаккорда проходит через характерные альтерированные ступени. В нашем случае

G ^{7 (#5#9)}

The diagram illustrates five types of pentatonic scales (III, VI, IX, XI, XIV) applied to the G7#5#9 chord. Each scale is shown on a five-line staff with fingerings (1-4) and positions (III, VI, IX, XI, XIV). The scales are: III (1-2-3-4), VI (1-2-3-4), IX (1-2-3-4), XI (1-2-3-4), and XIV (1-2-3-4).

это такие ноты, как *ля-бемоль* (пониженная 9-я ступень аккорда), *си-бемоль* (повышенная 9-я ступень аккорда), *ре-бемоль* (пониженная 5-я ступень аккорда) и *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень аккорда).

Пример 233 (трек 22)

Теперь сыграем мелодические фразы из примеров 209-213 на аккорд **G7#5#9** (пример 233), причём в той самой последовательности аппликатурных форм аккорда и типов аппликатуры пентатоники, которая дана в примере 232.

G7#5#9

System 1:

T: 6 3 4 4 6 3 3 4 6 3 3 6 4 4 3

System 2:

T: 8 6 9 6 8 6 8 6 8 6 9 6 8 6

System 3:

T: 8 11 8 10 9 11 8 10 9 11 11

System 4:

T: 11 11 11 13 13 10 11 11 13 14 13 13

System 5:

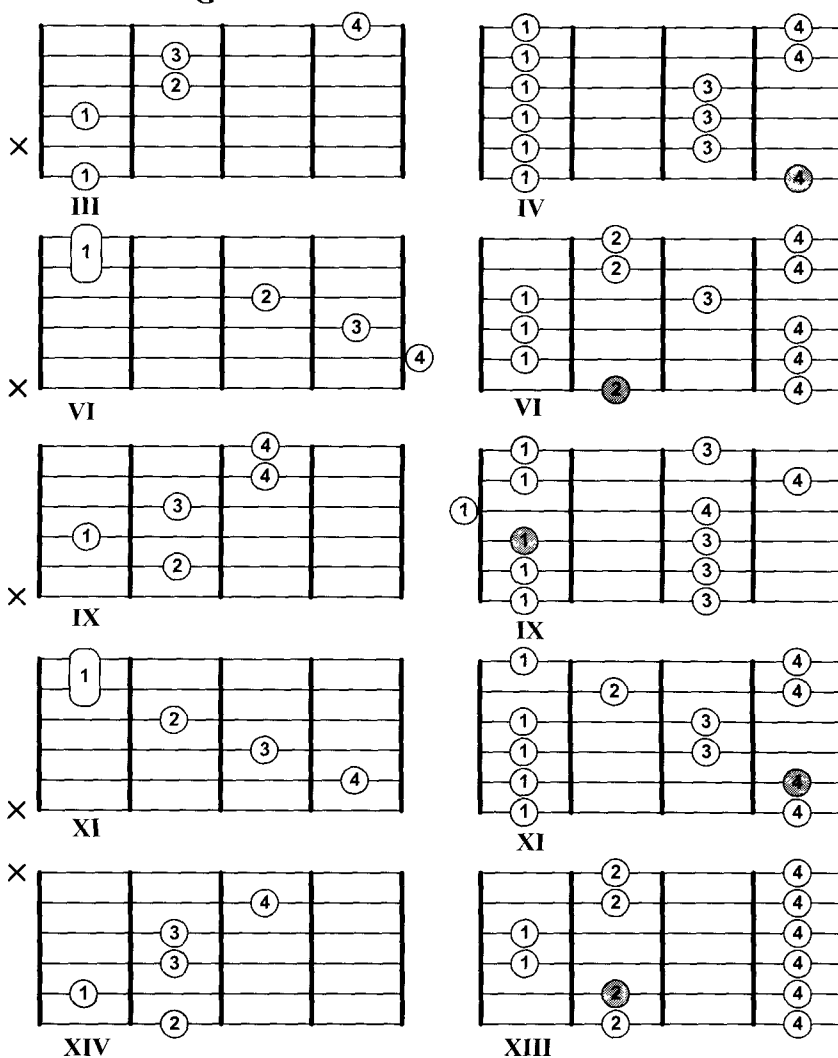
T: 16 14 15 13 16 13 15 15 13 16 13 16 16

Пример 234

Второй способ обыгрывания альтерированного доминантсептаккорда показан в примере 234, где мы видим пять аппликатурных форм аккорда **G7^{#5#9}** и пять типов аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (3-я ступень аккорда **G7^{#5#9}**). В этом случае первой аппликатурной форме альтерированного доминантсептаккорда соответствует пятый тип аппликатуры пентатоники, тоника которой находится на 3-й ступени аккорда, второй аппликатурной форме альтерированного доминантсептаккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – второй тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме альтерированного доминантсептаккорда соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники.

Здесь пентатонический звукоряд проходит только через альтерированные ступени аккорда, за исключением ноты *си* (3-я ступень аккорда), а именно: *ре-бемоль* (пониженная 5-я ступень), *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень), *фа-диез* (повышенная 7-я ступень). Вообще *фа-диез* - не характерная альтерация для альтерированного доминантсептаккорда, но в мелодическое

G 7^{#5#9}



движение она вписывается и даже приносит некоторую звуковую окраску. Главное, в мелодических фразах, где она встречается, не следует останавливаться на этой ноте или акцентировать ее. Также эта пентатоника проходит через ноту *ля-бемоль* (пониженная 9-я ступень аккорда).

Пример 235 (трек 23)

В примере 235 приведены мелодические фразы примеров 209-213, используемые при обыгрывании аккорда **G7#5#9** в том порядке аппликатурных форм аккорда и аппликатурных типов пентатоники, что и в примере 234.

G7#5#9

G7#5#9

G7#5#9

G7#5#9

G7#5#9

G7#5#9

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

T
A
B

Пример 236

Переходим к третьему способу обыгрывания альтерированного доминантсептаккорда пентатоническим звукорядом, который состоит в том, что теперь тоника пентатоники находится на пониженной 2-й ступени обыгрываемого альтерированного доминантсептаккорда. В данном случае, по отношению к аккорду **G7#5#9** это будет нота *ля-бемоль* (пониженная 2-я ступень аккорда).

В примере 236 даны пять аппликатурных форм аккорда **G7#5#9** и пять типов аппликатуры пентатоники, построенной от ноты *ля-бемоль*.

В данном случае номера аппликатурных форм аккорда и типов аппликатуры пентатоники совпадают. Пентатонический звукоряд проходит через ноты: *ля-бемоль* (пониженная 9-я ступень аккорда), *си-бемоль* (повышенная 9-я ступень аккорда), *до* (4-я ступень аккорда). Последняя нота не характерна для альтерированного доминантсептаккорда, но в мелодическом движении она вполне уместна, просто не нужно на этой ноте останавливаться или делать на ней акцент. Также этот звукоряд

G 7 (#5#9)

×

III

×

VI

×

IX

×

XI

×

XIV

×

III

×

VI

×

VIII

×

X

×

XIII

включает в себя ноты *ми-бемоль* (повышенная 5-я ступень аккорда) и последняя нота, входящая в этот звукоряд – нота *фа* (7-я ступень аккорда).

Пример 237 (трек 24)

В примере 237 мы видим мелодические фразы примеров 209-213, которыми обыгрывается аккорд **G7#5#9** в том же самом порядке аппликатурных форм этого аккорда и аппликатурных типов пентатоники, что и в примере 236.

Мы рассмотрели три способа обыгрывания пентатоническим звукорядом альтерированного доминантсептаккорда. Все они не являются формальными по своей сути и в равной степени применимы на практике.

Заключение: *альтерированный доминантсептаккорд можно обыграть пентатоническим звукорядом, тоника которого находится на пониженной 5-й, 3-й или пониженной 2-й ступенях обыгрываемого аккорда.*

The image displays five systems of musical notation for the G7#5#9 chord and its pentatonic scales. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line, and a three-staff system (T, A, B) showing the corresponding pentatonic scale. The scales are numbered 1 through 16, indicating different fingerings or positions. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (1-4) to specify the exact notes and hand positions for each scale.

Обыгрывание пентатоникой аккордов с задержанием

Перед тем как мы рассмотрим способы обыгрывания пентатоническим звукорядом аккордов с задержанием, необходимо напомнить, что аккорд с задержанием – не относится ни к минорам, ни к мажорам, так как в его составе отсутствует терция, место которой занимает 4-я ступень. На практике этими аккордами иногда заменяют минорные аккорды или

неальтерированные доминантовые аккорды. Обозначаются эти аккорды так: **sus7** или **7sus4**.

Мы рассмотрим использование пентатоники при обыгрывании аккордов этого типа на примере **Gsus7** и **G7sus4**. В этой главе будет показано два способа обыгрывания пентатоникой аккорда с задержанием.

Пример 238

Первый способ обыгрывания аккорда с задержанием пентатоникой заключается в том, что пентатонический звукоряд строится от пониженной 7-й ступени обыгрываемого аккорда. В примере 238 показано пять аппликатурных форм аккорда **Gsus7** и пять типов аппликатуры пентатоники от ноты *соль* (пониженная 7-я ступень аккорда, так как обычная 7-я ступень в аккорде **G** – нота *фа-диез*).

Первой аппликатурной форме **sus** аккорда соответствует второй тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – третий тип аппликатуры пентатоники, третьей аппликатурной форме аккорда – четвертый тип аппликатуры пентатоники, четвертой аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме аккорда с задержанием соответствует первый тип аппликатуры пентатоники.

В этой ситуации пентатонический звукоряд проходит через следующие ноты и ступени аккорда: *ля* (2-я ступень аккорда), *до* (4-я ступень), *ре* (5-я ступень), *фа* (пониженная 7-я ступень) и нота *соль* (1-я ступень аккорда)..

G sus⁷

The diagram illustrates five types of pentatonic fingering (I-V) for the **G sus⁷** chord across five different positions (III, V, VIII, X, XII) on the guitar fretboard. Each position shows a specific fingering pattern for the five notes of the pentatonic scale starting from the lowered 7th degree of the chord.

- Position III:** Shows the first type of fingering (I-V) for the G sus⁷ chord. The notes are 1 (low 7th), 2 (5th), 3 (4th), 4 (2nd), and 5 (1st).
- Position V:** Shows the second type of fingering (I-V) for the G sus⁷ chord. The notes are 1 (low 7th), 2 (5th), 3 (4th), 4 (2nd), and 5 (1st).
- Position VIII:** Shows the third type of fingering (I-V) for the G sus⁷ chord. The notes are 1 (low 7th), 2 (5th), 3 (4th), 4 (2nd), and 5 (1st).
- Position X:** Shows the fourth type of fingering (I-V) for the G sus⁷ chord. The notes are 1 (low 7th), 2 (5th), 3 (4th), 4 (2nd), and 5 (1st).
- Position XII:** Shows the fifth type of fingering (I-V) for the G sus⁷ chord. The notes are 1 (low 7th), 2 (5th), 3 (4th), 4 (2nd), and 5 (1st).

Пример 239 (трек 25)

Теперь сыграем мелодические фразы примеров 209-213 в тех пяти типах аппликатуры пентатоники, что приведены в примере 238. В данном случае они соответствуют пяти аппликатурным формам аккорда **Gsus7**.

The image displays five musical systems, each for a **G⁷sus⁴** chord. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a three-string guitar staff (T, A, B) with fret numbers. Fingerings are indicated by numbers 1-4.

- System 1:** Treble staff has a melodic phrase. Guitar staff frets: T (3, 3, 3), A (5, 5, 5), B (2, 3, 5, 6, 5, 5).
- System 2:** Treble staff has a melodic phrase. Guitar staff frets: T (8, 6, 7, 5, 8, 5, 7, 5, 8, 5, 8), A (8, 5, 7, 5, 8, 5, 8, 5, 8), B (5, 8, 5, 8).
- System 3:** Treble staff has a melodic phrase. Guitar staff frets: T (10, 7, 8, 8, 10, 7, 8, 10, 7, 7, 10, 8, 8, 7), A (7, 8, 10, 7, 8, 10, 7, 10, 8, 8, 7), B (8, 7, 10, 8, 8, 7).
- System 4:** Treble staff has a melodic phrase. Guitar staff frets: T (12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10), A (12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10), B (12, 10, 13, 10, 12, 10, 12, 10, 13, 10, 12, 10).
- System 5:** Treble staff has a melodic phrase. Guitar staff frets: T (12, 15, 12, 14, 12, 14, 15, 15, 13, 15), A (12, 15, 12, 14, 12, 14, 15, 15, 13, 15), B (13, 15, 12, 15, 12, 15, 12, 15, 13, 15).

Пример 240

Переходим к рассмотрению второго способа обыгрывания пентатоникой аккорда с задержанием, который демонстрируется в примере 240.

На этот раз обыгрывание аккордов **Gsus7** (**G7sus4**) происходит при помощи пентатонического звукоряда, который строится от 4-й ступени обыгрываемого аккорда, а именно от ноты *до*. При таком обыгрывании вышеуказанного аккорда пентатоника проходит через следующие ноты и ступени аккорда: *ля* (2-я ступень аккорда), *до* (4-я ступень), *ре* (5-я ступень), *ми* (6-я ступень) и нота *соль* (1-я ступень аккорда).

В примере 240 первой аппликатурной форме аккорда с задержанием соответствует четвертый тип аппликатуры пентатоники, второй аппликатурной форме аккорда – пятый тип аппликатуры пентатоники, третьей форме аккорда – первый тип аппликатуры пентатоники, четвертой форме аккорда – второй тип аппликатуры пентатоники и пятой аппликатурной форме аккорда с задержанием соответствует третий тип аппликатуры пентатоники.

В примере 241 мелодическими фразами примеров 209-213 обыгрываются аккорды **Gsus7** и **G7sus4** в той самой последовательности аппликатурных форм аккордов и типов аппликатуры пентатоники, что и в примере 240.

В этой главе мы рассмотрели два способа обыгрывания пентатоническим звукорядом аккордов с задержанием. Оба варианта обыгрывания хорошо звучат на практике.

Заключение: аккорд с задержанием можно обыграть пентатоническим звукорядом, тоника которого находится на пониженной 7-й или на 4-й ступенях обыгрываемого аккорда.

G sus⁷

The diagram illustrates the Gsus7 chord and its pentatonic scale across five fretboards (III, V, VIII, X, XII). Each fretboard shows the notes of the chord (D, F, G, B) and the pentatonic scale (D, F, G, B, D) starting from the 4th degree (D). The notes are numbered 1 through 4 to indicate fingerings.

В предыдущих главах этого раздела книги мы познакомились с возможными способами обыгрывания пентатоникой шести различных типов аккордов: мажорных, минорных, полууменьшенных септаккордов, доминантсептаккордов, альтерированных доминантсептаккордов и аккордов с задержанием.

Не трудно заметить, что в этом списке отсутствует только один – уменьшенный септаккорд, его обыгрывание мы рассмотрим немного позже, когда будем говорить об альтерированной пентатонике, так как диатонической пентатоникой он не обыгрывается.

Теперь мы можем подытожить весь изученный материал, который был рассмотрен на данный момент, а именно способы обыгрывания пентатоническим звукорядом шести разных типов аккордов.

Пример 241 (трек 26)

Five systems of musical notation for Example 241, each featuring a G^7sus^4 chord. Each system consists of a treble clef staff with a melody and a bass staff with fingerings for T, A, and B strings. The notation includes various musical symbols like notes, rests, and fingerings (1-4).

Внимательно посмотрите на таблицу примера 242, в ней наглядно показаны все рассмотренные нами группы аккордов и ступени, от которых строится пентатонический звукоряд при их обыгрывании.

Пример 242

Мажорные аккорды

от V-й ступени
от II-й ступени

Минорные аккорды

от III-й ступени
от VII-й ступени
от IV-й ступени

ПЕНТАТОНИКА

Полууменьшенные
септаккорды

от $\flat$ V-й ступени
от VI-й ступени

Доминантсептаккорды

от I-й ступени

Аккорды с задержанием

от $\flat$ VII-й ступени
от IV-й ступени

Альтерированные
доминантсептаккорды

от $\flat$ V-й ступени
от III-й ступени
от $\flat$ II-й ступени

Обыгрывание пентатоникой гармонической последовательности II – V – I

До этой главы мы рассматривали способы обыгрывания пентатоникой разных типов аккордов, и происходило это на примере лишь какого-то одного аккорда, принадлежащего к одной из шести групп. Теперь рассмотрим обыгрывание пентатоникой распространенной гармонической последовательности II – V – I.

Применим мелодические фразы примеров 204 – 213. Но прежде чем приступить к изучению этой главы, еще раз посмотрите на таблицу примера 242 и вспомните те ступени в каждой группе аккордов, от которых строится пентатонический звукоряд для их обыгрывания.

Обыгрывание гармонической последовательности II – V – I в этой главе мы рассмотрим в двух вариантах. В первом случае

у нас на 2-й ступени будет находиться минорный септаккорд, а на 1-й ступени – мажорный аккорд.

Во втором случае на 2-й ступени будет расположен полууменьшенный септаккорд, а на 1-й – минорный септаккорд. В обоих вариантах на 5-й ступени будет находиться альтерированный доминантсептаккорд.

Рассмотрим первый вариант обыгрывания пентатоникой последовательности II – V – I, где на 2-й ступени расположен минорный септаккорд Cm7, на 5-й ступени альтерированный доминантсептаккорд F7 (alt), (alt. – сокращенно альтерированный, и здесь подразумеваются любые комбинации альтераций: $\sharp 5, \flat 9, \sharp 5, \flat 9$ и т. д.), на 1-й ступени – аккорд Bbmaj7.

Пример 243 (трек 27)

В примере 243 аккорд Cm7 обыгрываем мелодической фразой, соответствующей пятому типу аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты си-бемоль (7-я ступень аккорда Cm7). Обыгрывание аккорда F7(alt), происходит мелодической фразой из пятого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты си (пониженная 5-я ступень аккорда F7(alt)).

Аккорд Bbmaj7 обыгрывается мелодической фразой, соответствующей третьему типу аппликатуры пентатоники, которая строится от 5-й ступени аккорда – от ноты фа.

Cm7

F7 (alt)

Bbmaj7

Пример 243а (трек 28)

Обыгрывание первых двух аккордов **Cm7** и **F7(alt)** в примере 243а происходит точно так же, как и в предыдущем примере 243, а вот аккорд **Bbmaj7** обыгрывается мелодической фразой, которая соответствует пятому типу аппликатуры пентатоники, строящейся от 2-й ступени аккорда, т. е., от ноты *до*. В этом примере участвует только один – пятый тип аппликатуры пентатоники, который движется по полутонам вверх. Это упрощает задачу гитариста во время импровизации. Музыканты называют такую ситуацию экономией идей.

Example 243a shows three systems of guitar tablature. Each system consists of a treble clef staff with a 4/4 time signature and a three-line tablature below it. The first system is for **Cm7**, the second for **F7(alt)**, and the third for **Bbmaj7**. The tablature uses numbers 1-4 for frets and includes various rhythmic markings like '3' for triplets and '8' for eighth notes. The **Bbmaj7** system shows a sequence of notes moving up by half-steps.

Пример 244 (трек 29)

Если обыгрывание пентатоникой гармонии **Cm7** – **F7(alt)** – **Bbmaj7** в предыдущих примерах 243 и 243а происходило в позиции расположенной между 3-м и 8-м ладами, то в примере 244, мы сдвинемся на несколько ладов вверх и окажемся в позиции между 5-м и 10-м ладами. Здесь обыгрывание аккорда **Cm7** осуществляется фразой из первого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от 7-й ступени аккорда **Cm7** от ноты *си-бемоль*. Аккорд **F7(alt)** обыгрывается также мелодической фразой из первого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от пониженной 5-й ступени этого аккорда, то есть от ноты *си*. **Bbmaj7** в этом примере обыгрывается мелодической

Example 244 shows three systems of guitar tablature, similar to Example 243a but in a higher position. The first system is for **Cm7**, the second for **F7(alt)**, and the third for **Bbmaj7**. The tablature uses numbers 2-4 for frets and includes various rhythmic markings. The **Bbmaj7** system shows a sequence of notes moving up by half-steps, starting from a higher fret than in Example 243a.

фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от 5-й ступени аккорда **Bbmaj7** (нота *фа*).

Пример 245 (трек 30)

В примере 245 гармония **Cm7** – **F7(alt)** – **B♭maj7** обыгрывается пентатоникой в позиции, расположенной между 7-м и 13-м ладами. Аккорд **Cm7** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, которая строится от 7-й ступени этого аккорда (нота *си-бемоль*). Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, которая строится от пониженной 5-й ступени аккорда (нота *си*). Обыгрывание **B♭maj7** происходит фразой из пятого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от 5-й ступени этого аккорда (ноты *фа*).

Cm7

T 8 8 8 10 10 7 8 8 10 11 10 10
A
B 8 8 8 10 10 10 7 8 8 10 11 10 10

F7 (alt)

T 9 12 9 11 9 12 9 11 9 11 8 11 8 11 9 11
A
B 9 12 9 11 9 12 9 11 9 11 8 11 8 11 9 11

B♭maj7

T 12 10 12 10 12 10 12 10 12 10 13 10 12 10
A
B 12 10 13 10 12 10 12 10 12 10 13 10 12 10

Пример 245а (трек 31)

Обыгрывание аккордовой последовательности **II – V – I** пентатоническим звукорядом в примере 245а происходит достаточно оригинально и именно потому, что на все три аккорда используется одна и та же мелодическая фраза, соответствующая второму типу аппликатуры пентатоники, которая движется по хроматизму вверх. Хотя в этом примере и звучит одна построенная по пентатонике мелодическая фраза, тоника ее по отношению к каждому обыгрываемому аккорду своя, а именно: на аккорд **Cm7** – пентатоника строится от ноты *си*–

Cm7

T 8 8 8 10 10 7 8 8 10 11 10 10
A
B 8 8 8 10 10 10 7 8 8 10 11 10 10

F7 (alt)

T 9 9 9 11 11 8 9 9 11 12 11 11
A
B 9 9 9 11 11 8 9 9 11 12 11 11

B♭maj7(b5)

T 10 10 10 12 12 9 10 10 12 13 12 12
A
B 10 10 10 12 12 9 10 10 12 13 12 12

бемоль (7-я ступень этого аккорда), на аккорд **F7(alt)** – пентатоника от ноты *си* (повышенная 5-я ступень этого аккорда) и

на аккорд **B $\flat$ maj7** – пентатоника от ноты *до* (2-я ступень этого аккорда).

Пример 246 (трек 32)

Обыгрывание аккордов **Cm7** – **F7(alt)** – **B $\flat$ maj7** в примере 246 показано в позиции, расположенной между 10-м и 15-м ладами. В этом примере аккорд **Cm7** обыгрывается фразой из третьего типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си-бемоль* (7-я ступень аккорда). Аккорд **F7(alt)** - обыгрывается фразой из третьего типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (повышенная 5-я ступень аккорда), аккорд **B $\flat$ maj7** - обыгрывается фразой из первого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *фа* (5-я ступень аккорда).

Cm7

T: 4 1 4 1 3 4 1 3 1 3 $\flat$ 2 4 1 2 4 1

A: 13 10 13 10 12 13 10 12 10 12 11 13 10 11 13 10

B: 13 10 13 10 12 13 10 12 10 12 11 13 10 11 13 10

F7 (alt)

T: $\flat$ 4 2 $\flat$ 3 $\flat$ 4 1 $\flat$ 3 3 1 4 1 4

A: 14 12 13 11 14 11 13 11 13 11 14 11 14 14

B: 14 12 13 11 14 11 13 11 13 11 14 11 14 14

B $\flat$ 7maj7

T: 2 4 1 4 1 4 3 2 4 4 1 2 4 3 4

A: 12 15 12 14 12 15 12 15 13 15 12 14 13 15

B: 13 15 12 15 12 15 12 15 13 15 12 14 13 15

Пример 247 (трек 33)

В примере 247 показано обыгрывание аккордов **Cm7** – **F7(alt)** – **Bbmaj7** пентатоникой, в позиции расположенной между 12-м и 18-м ладами. Здесь аккорд **Cm7** обыгрывается фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, тоника которой строится от ноты *си-бемоль* (7-я ступень аккорда).

Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, тоника которой строится от ноты *си* (повышенная 5-я ступень аккорда). **Bbmaj7** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, тоника которой строится от ноты *фа* (5-я ступень аккорда).

В примерах 243 – 247 было показано обыгрывание последовательности

II – V – I в пяти позициях на грифе гитары с применением только одного из возможных способов обыгрывания пентатоникой каждого из этих трех аккордов. После того, как вы выучите предложенные варианты обыгрывания этого гармонического соединения, попробуйте обыграть эти аккорды пентатоникой, которая строится от других ступеней этих аккордов (см. таблицу примера 242).

В последующих примерах 248 – 252 будет показан второй вариант обыгрывания пентатоникой последовательности *II – V – I*, где на 2-й ступени расположен полуменьшенный септаккорд **Cm7b5**, на 5-й – альтерированный доминантсептаккорд **F7(alt)** и на 1-й ступени минорный септаккорд **Bbm7**.

The image displays three systems of guitar tablature, each corresponding to a specific chord and its pentatonic scale. Each system consists of a standard musical staff with a treble clef and a 4/4 time signature, and a corresponding guitar tablature staff below it. The tablature staff has six lines representing the strings, with fret numbers written on them. Fingerings (1-4) are indicated above the notes on the musical staff.

- System 1: Cm7**
 - Musical staff: Notes are C4 (fret 10), D4 (fret 12), Eb4 (fret 11), F4 (fret 12), G4 (fret 13), Ab4 (fret 11), Bb4 (fret 10), C5 (fret 12).
 - Tablature: Shows fret numbers 15, 12, 13, 13, 15, 12, 12, 13, 15, 12, 12, 15, 13, 12, 13, 12.
- System 2: F7(alt)**
 - Musical staff: Notes are F4 (fret 1), G4 (fret 2), Ab4 (fret 1), Bb4 (fret 2), C5 (fret 3), Db5 (fret 2), Eb5 (fret 1), F5 (fret 3).
 - Tablature: Shows fret numbers 14, 14, 13, 16, 13, 16, 14, 14, 16, 16, 13, 14, 16, 16, 14, 13.
- System 3: Bbmaj7**
 - Musical staff: Notes are Bb3 (fret 7), C4 (fret 9), D4 (fret 10), Eb4 (fret 9), F4 (fret 7), G4 (fret 9), Ab4 (fret 7), Bb4 (fret 7).
 - Tablature: Shows fret numbers 15, 15, 15, 17, 17, 17, 14, 15, 15, 17, 18, 17, 17.

Пример 248 (трек 34)

Обыгрывание аккордов **Cm7^{b5}** – **F7(alt)** – **B^bm7** в пр. 248 происходит в позиции на грифе между 1-м и 4-м ладами следующим образом: аккорд **Cm7^{b5}** обыгрывается мелодической фразой, соответствующей первому типу аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль-бемоль* (пониженная 5-я ступень аккорда **Cm7^{b5}**). Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (пониженная 5-я ступень аккорда) и аккорд **B^bm7** обыгрывается фразой из пятого типа аппликатуры пентатоники от ноты *ля-бемоль* (7-я ступень аккорда).

Cm7^{b5}

F7 (alt)

B^bm7

Пример 249 (трек 35)

В примере 249 обыгрывание аккордов **Cm7^{b5}** – **F7(alt)** – **B^bm7** происходит в позиции между 2-м и 7-м ладами. Аккорд **Cm7^{b5}** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль-бемоль* (пониженная 5-я ступень аккорда **Cm7^{b5}**). Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из пятого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (пониженная 5-я ступень этого аккорда) и аккорд **B^bm7** обыгрывается фразой из первого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *ля-бемоль* (7-я ступень аккорда **Bm7**).

Cm7^{b5}

F7 (alt)

B^bm7

Пример 250 (трек 36)

В примере 250 обыгрывание аккордов происходит в позиции между 5-м и 9-м ладами. В этом случае, аккорд **Cm7_{b5}** обыгрывается фразой из третьего типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль-бемоль* (пониженная 5-я ступень этого аккорда). Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из первого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (пониженная 5-я ступень этого аккорда) и аккорд **B_bm7** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *ля-бемоль* (7-я ступень аккорда).

Пример 251 (трек 37)

Обыгрывание аккордов **Cm7_{b5} – F7(alt) – B_bm7** в примере 251 происходит в позиции, расположенной между 8-м и 12-м ладами. В этом примере аккорд **Cm7** обыгрывается фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль-бемоль* (пониженная 5-я ступень этого аккорда).

Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из второго типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (пониженная 5-я ступень аккорда) и аккорд **Bbm7** обыгрывается фразой из третьего типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *ля-бемоль* (7-я ступень аккорда).

Cm^{7(b5)}

9 7 8 6 9 6 8 6 8 6 9 6 9 6

[illegible]

B $\flat$ m7

T
A
B

6 9 6 8 6 9 6 9 6 8 5 8 5 8 6 8

Cm7(b5)

11 8 9 9 11 8 8 9 11 8 8 11 9 8

[illegible]

First staff of music, treble clef, key signature of B-flat major (Bbm), 7/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with fingerings: 4, 2, 3, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 4. The bass line consists of eighth notes with fingerings: 11, 9, 10, 8, 11, 8, 10, 8, 10, 8, 11, 8, 11.

Пример 252 (трек 38)

Пример 252 завершает обыгрывание пентатоникой последовательности II – V – I в позиции, расположенной между 10-м и 14-м ладами.

Аккорд **Cm7^{b5}** обыгрывается фразой из пятого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль-бемоль* (пониженная 5-я ступень аккорда). Аккорд **F7(alt)** обыгрывается фразой из третьего типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *си* (пониженная 5-я ступень этого аккорда) и аккорд **B^bm7** обыгрывается фразой из четвертого типа аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *ля-бемоль* (7-я ступень аккорда).

В примерах 248-252 было показано обыгрывание пентатоникой гармонической последовательности **Cm7^{b5} – F7(alt) – B^bm7** в пяти позициях на грифе гитары. Аккорд **Cm7^{b5}** обыгрывался пентатоникой, которая строилась от пониженной

5-й ступени этого аккорда, **F7(alt)** обыгрывался пентатоникой, которая строилась от пониженной 5-й ступени этого аккорда, и аккорд **B^bm7** обыгрывался пентатоникой, которая строилась от 7-й ступени этого аккорда. Если посмотреть таблицу примера 242, то становится очевидным, что аккорды нашей гармонической последовательности, можно обыграть и другими способами.

В качестве упражнения попробуйте обыграть последовательность **Cm7^{b5} – F7(alt) – B^bm7** всеми возможными способами согласно таблице из примера 242.

Cm7^{b5}

T	14	14	11	11	13	14	11	11	13	13	11	11	13	13	11	11
A																
B																

F7(alt)

T																
A																
B	14	11	14	11	13	14	11	13	11	13	12	14	11	12	14	11

B^bm7

T																
A																
B																

Построение мелодических фраз сразу в нескольких типах аппликатуры пентатоники

До этого момента все приведенные мелодические фразы строились только в каком-то одном типе аппликатуры пентатоники и в одной позиции в пределах двух октав. Но на практике часто применяют мелодические линии, расположенные сразу в нескольких различных типах аппли-

катуры пентатоники и проходящие через три октавы и более.

В следующих примерах мы рассмотрим мелодические линии, которые строятся сразу в двух разных типах аппликатуры пентатоники.

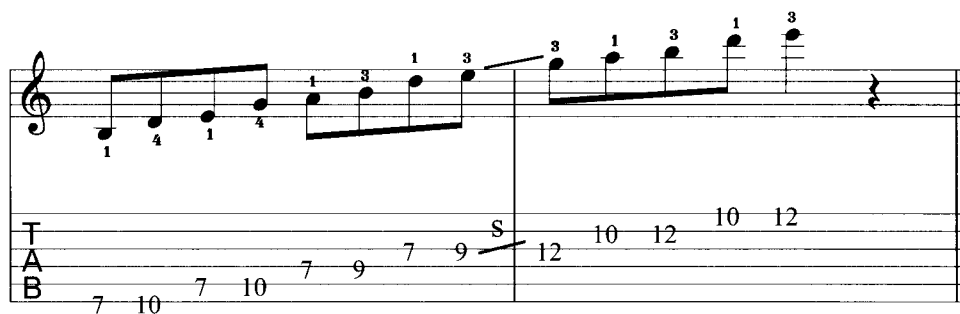
Пример 253 (трек 39)

Мелодическая фраза, приведенная в примере 253, строится по пентатоническому звукоряду от ноты *соль* и проходит сразу через первый и второй тип аппликатуры пентатоники. Это самый простой способ мелодического соединения двух типов аппликатуры пентатоники.



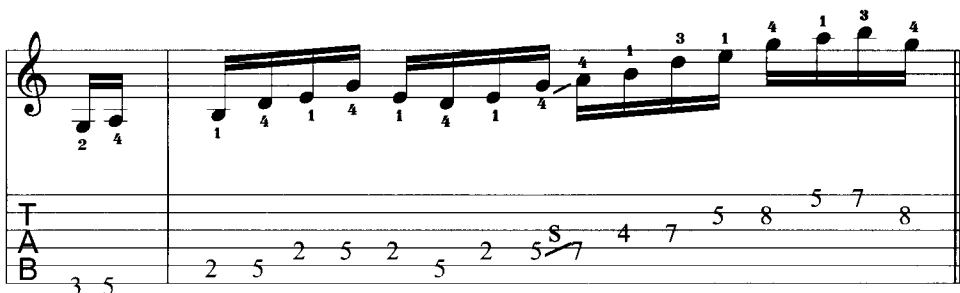
Пример 254 (трек 40)

В примере 254 происходит соединение третьего и четвертого типов аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль*.



Пример 255 (трек 41)

В примере 255 приведена мелодическая фигурация, соединяющая первый и второй тип аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *соль*.

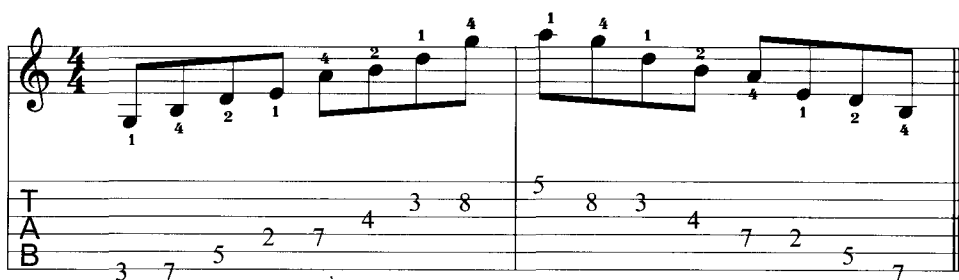


Пример 256 (трек 42)

Построение мелодической фразы в примере 256 отличается от предыдущих фраз тем, что в ней соединение первого и второго типа аппликатуры пентатоники, тоника которой - нота *соль*, происходит через интервалы, достигающие пяти и более ладов.

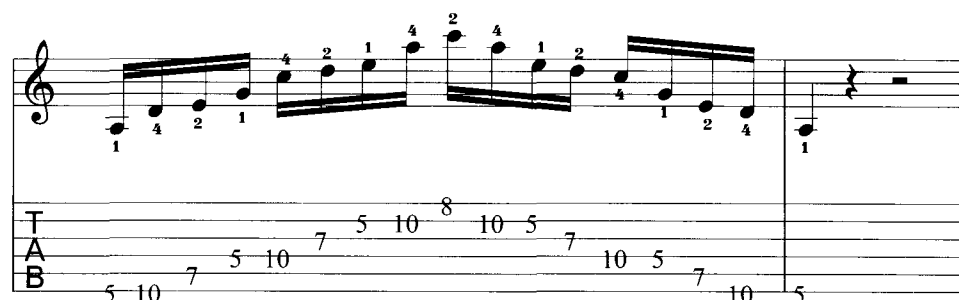
В том случае, когда у вас встречаются интервалы до пяти и более ладов, не нужно

делать растяжку пальцев, а лучше совершить движение кистью, напоминающее прыжок с одного пальца на другой.



Пример 257 (трек 43)

В примере 257 мелодическая фраза проходит через пятый и первый тип аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *до*.



Пример 258 (трек 44)

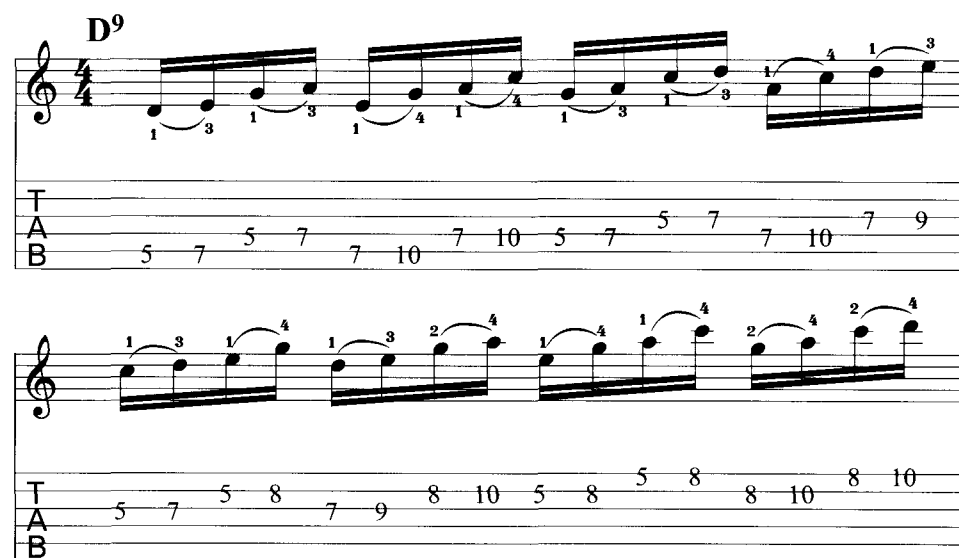
Мелодическая фигурация в примере 258 строится на основе предыдущего примера 257, а именно на пятом и первом типе аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *до*.



Пример 259 (трек 45)

В примере 259 приведена очень распространенная мелодическая секвенция, построенная по пентатонике. Если такая нисходящая секвенция легко исполняется в одном типе аппликатуры, то восходящую линию, легче сыграть в двух, как показано в этом примере, а каждые две ноты следует играть легато.

Эта фраза проходит через пятый и первый тип аппликатуры пентатоники, которая строится от ноты *до*.



Пример 260 (трек 46)

Мелодическая фраза в примере 260 основана на предыдущем примере с добавлением хроматизмов, то есть соединение пятого и первого типа аппликатуры пентатоники, которая в данном примере строится от ноты *до*, происходит хроматическим секвенционным движением вверх.

В этой главе мы рассмотрели несколько способов мелодического соединения разных типов аппликатуры пентатоники. В качестве упражнения попробуйте применить эти мелодические фразы для обыгрывания разных типов аккордов, опираясь на таб-

The image shows two systems of musical notation for Example 260. Each system consists of a standard musical staff in 4/4 time and a corresponding guitar tablature below it. The first system shows a melodic phrase starting on D4, moving up chromatically with various triplets and intervals. The second system continues the phrase, showing more complex rhythmic patterns and intervals. The tablature uses numbers 1-10 to represent frets on the strings.

лицу из примера 242. Также, используя примеры этой главы, попробуйте составить свои мелодические линии или комбинации выученных фраз.

Альтерированная пентатоника

Кроме диатонической пентатоники в импровизации может применяться и альтерированная пентатоника, привносящая в звучание особый, присущий только ей, экзотический колорит, который невозможно получить ни в одном другом ладу.

Альтерированная пентатоника получается из диатонической путем понижения на

полтона одной из ее ступеней. В пентатонике может быть альтерирована любая нота, но мы рассмотрим только варианты с пониженной 5-й и 2-й степенями, так как именно эти звукоряды наиболее выразительны в своем звучании.

Альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью

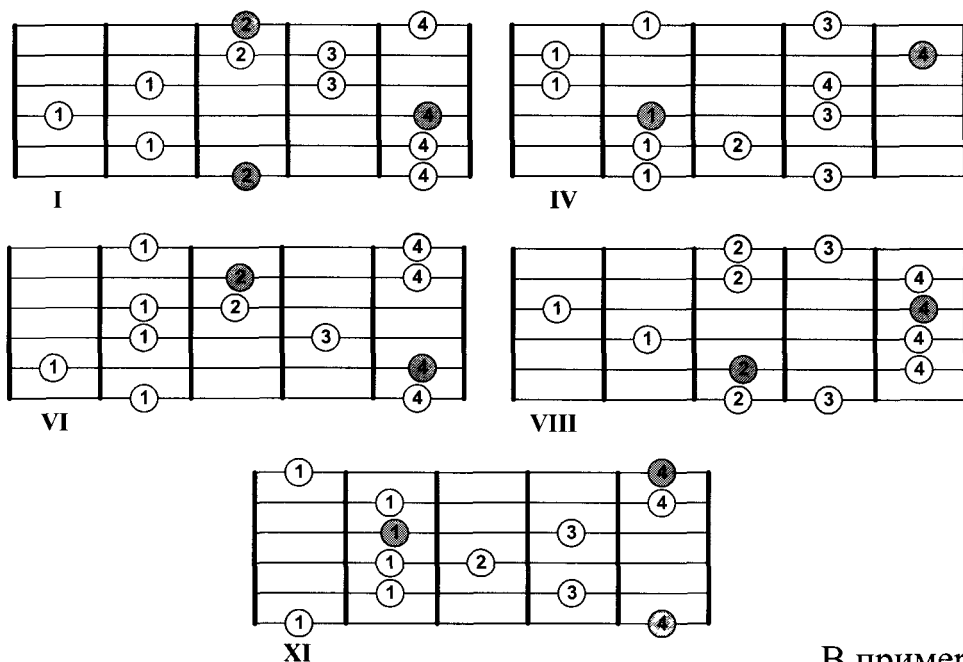
Рассмотрим альтерированную пентатонику с пониженной 5-й ступенью в пяти типах аппликатуры.

Пример 261

В примере 261 показано пять типов аппликатуры альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью, которые строятся на основе пяти типов аппликатуры диатонической пентатоники. Некоторые аппликатуры пентатоники с пониженной 5-й ступенью неудобны при извлечении интер-

валов, которые иногда достигают расстояние до пяти ладов на одной струне, в этом случае вам поможет не растяжка пальцев, а перемещение кисти, напоминающее прыжок с одного пальца на другой.

В альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью настолько хорошо прослушивается мелодическая суть, что ее можно применять для обыгрывания аккордов именно в линейном движении, как восходящем, так и нисходящем (см. примеры 262-266).



В примерах 262-266 показаны мелодические линии, построенные по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в пяти типах аппликатуры, которая строится от ноты *соль*.

Пример 262 (трек 47)

[illegible]

Пример 263 (трек 48)

[illegible]

Пример 264 (трек 49)

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is written on a single staff, while the accompaniment is spread across three staves labeled T, A, and B. The melody includes fingerings such as 1, 4, 1, 4, 1, 2, 2, 4, 1, 4, 1, 4, and 2. The accompaniment staves show fingerings like 7, 10, 6, 10, 7, 9, 7, 8, 8, 10, 7, 10, 7, 10, and 8. The second system continues the melody and accompaniment, with the melody ending on a double bar line. The third system shows the final measures of the piece, with the melody and accompaniment staves concluding the song.

Пример 265 (трек 50)

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems. The first system has a treble clef staff with a melody in 4/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a quarter note A, a quarter note G, and a quarter note F. The second system continues the melody with a quarter note E, a quarter note D, a quarter note C, and a quarter note B. The guitar accompaniment is written on a six-line staff with tablature numbers. The first system's guitar part starts with a quarter rest, followed by a quarter note 10, a quarter note 11, a quarter note 10, and a quarter note 12. The second system continues with a quarter note 9, a quarter note 12, a quarter note 8, a quarter note 12, a quarter note 10, a quarter note 12, a quarter note 10, a quarter note 12, and a quarter note 10. The guitar part ends with a quarter rest.

Пример 266 (трек 51)

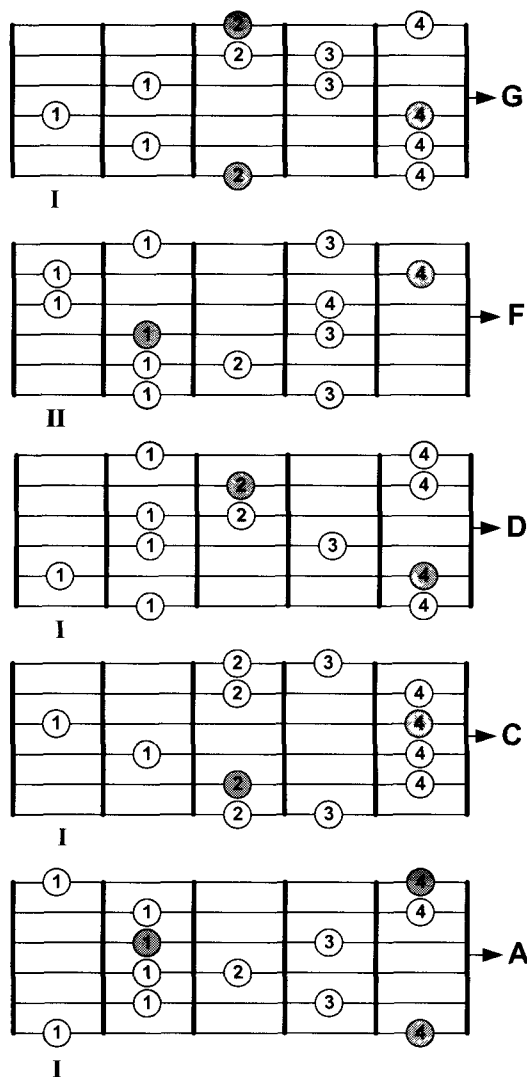
The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It features a treble clef staff with a 4/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in G major. Below the staff is a three-staff tablature system with staves labeled T, A, and B. The tablature uses fret numbers to indicate fingerings for the melody. The piece concludes with a double bar line.

Пример 267

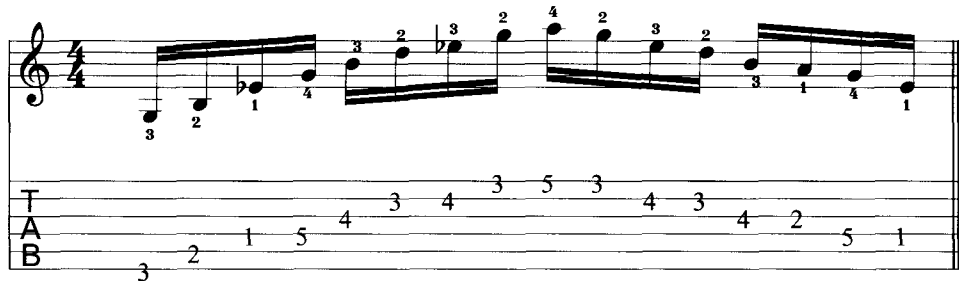
Теперь, перенесем пять типов аппликатуры альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью в одну позицию - расположенную между 1-м и 6-м ладами. Такая комбинация показана в примере 267.

В примерах 268-272 приведены мелодические фразы, построенные по звукоряду альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью в пяти типах аппликатуры, где каждая фраза строится от тоник альтерированных пентатоник именно в том порядке, который указан в примере 267.

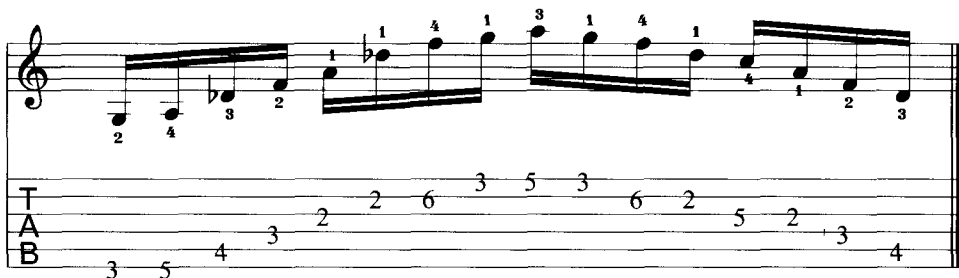
А именно: мелодическая фраза примера 268 строится по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью от ноты *соль*. Фраза примера 269 построена по альтерированной пентатонике, тоникой которой является нота *фа*. В примере 270 - мелодическая фраза построена по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью от ноты *ре*.



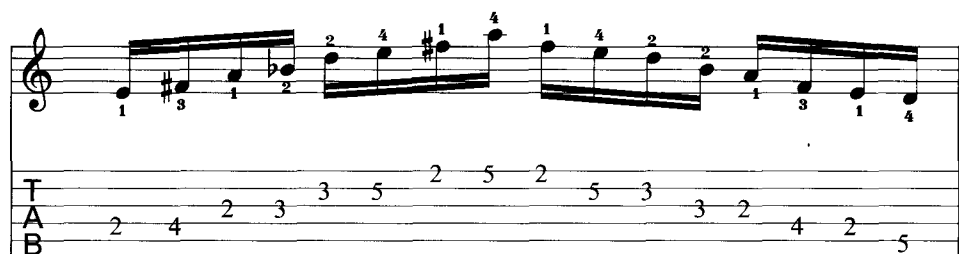
Пример 268 (трек 52)



Пример 269 (трек 53)



Пример 270 (трек 54)



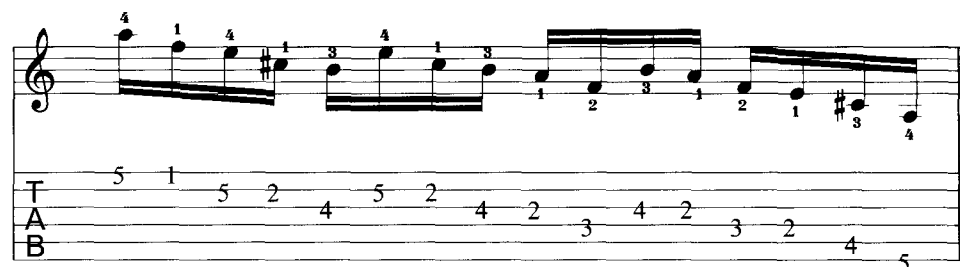
Пример 271 (трек 55)

Мелодическая фраза примера 271 также построена по звукоряду предыдущих примеров, но теперь тоника альтерированной пентатоники – нота *до*.



Пример 272 (трек 56)

В примере 272 показана фраза, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью от ноты *ля*.



Альтерированную пентатонику с пониженной 5-й ступенью можно применить для обыгрывания разных типов аккордов, а

именно: минорных септаккордов, полууменьшенных септаккордов, доминант-септаккордов и альтерированных доминант-септаккордов.

Обыгрывание минорных аккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью

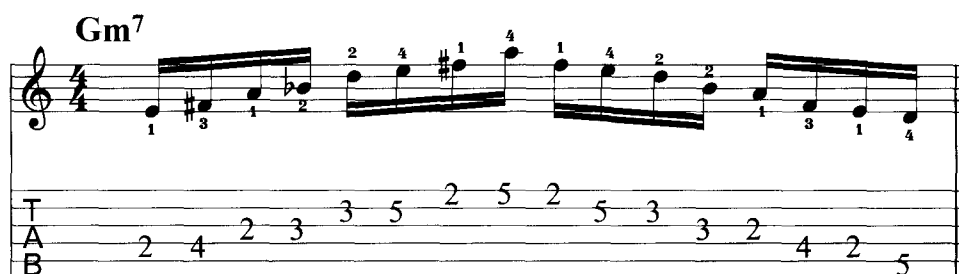
Минорные аккорды, которые строятся от II-й, III-й и VI-й ступеней мажорного лада можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью.

Минорный аккорд можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, которая строится от 5-й ступени обыгрываемого аккорда.

Рассмотрим обыгрывание аккорда **Gm7** (аппликатурные формы показаны в примере 222) в пяти позициях на грифе гитары альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, тоника которой строится от ноты *ре* (5-я ступень аккорда **Gm7**).

Пример 273 (трек 57)

В примере 273 аккорд **Gm7** обыгрывается мелодической фразой построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в третьем типе аппликатуры, расположенной в позиции между 2-м и 5-м ладами.



Пример 274 (трек 58)

Мелодическая фраза, приведенная в примере 274, демонстрирует обыгрывание аккорда **Gm7** альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью в четвертом типе аппликатуры, расположенной в позиции между 3-м и 7-м ладами.

Gm7

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

Пример 275 (трек 59)

В примере 275 аккорд **Gm7** обыгрывается мелодической фразой, которая строится по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в пятом типе аппликатуры, расположенной между 6-м и 10-м ладами.

Gm7

10 6 10 7 9 10 7 9 7 8 9 7 8 7 9 10

Пример 276 (трек 60)

Обыгрывание аккорда **Gm7** в примере 276 осуществляется фразой, которая строится по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в первом типе аппликатуры, расположенной в позиции между 8-м и 12-м ладами.

Gm7

10 9 8 12 11 10 11 10 12 10 11 10 11 9 12 8

Пример 277 (трек 61)

Мелодическая фраза примера 277, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью во втором типе аппликатуры, обыгрывает аккорд **Gm7** в позиции между 11-м и 15-м ладами.

Gm7

12 14 13 12 11 11 15 12 14 12 15 11 14 11 12 13

Зная теперь, как можно обыграть минорные аккорды альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, попробуйте обыграть минорные аккорды,

движение которых происходит по квинтам вверх и вниз.

Обыгрывание полууменьшенных септаккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью.

Переходим к рассмотрению примеров обыгрывания полууменьшенного септаккорда альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью.

Полууменьшенный аккорд можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, которая строится от 7-й ступени аккорда.

Рассмотрим обыгрывание аккорда **Gm7^{b5}** (аппликатурные формы показаны в примере 226) в пяти позициях на грифе гитары альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, тоника которой строится от 7-й ступени ноты *фа*.

Пример 278 (трек 62)

В примере 278 показана мелодическая фраза, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью во втором типе аппликатуры, которая обыгрывает аккорд **Gm7^{b5}** в позиции между 2-м и 6-м ладами.

Gm7^{b5}

Т 2 4 3 2 1 3 1 4 1 2 3

А 3 5 4 3 2 2 6 3 5 3 6 2 5 2 3 4

В 3 5 4 3 2 2 6 3 5 3 6 2 5 2 3 4

Пример 279 (трек 63)

Обыгрывание аккорда **Gm7^{b5}** в примере 279 происходит мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в третьем типе аппликатуры в позиции, расположенной между 5-м и 8-м ладами.

Gm7^{b5}

Т 1 3 1 2 2 4 1 4 1 4 2 2 1 8 1 4

А 5 7 5 6 6 8 5 8 5 8 6 6 5 7 5 8

В 5 7 5 6 6 8 5 8 5 8 6 6 5 7 5 8

Пример 280 (трек 64)

Мелодическая фраза примера 280, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью аккорда в четвертом типе аппликатуры, обыгрывает аккорд **Gm7^{b5}** в позиции между 6-м и 10-м ладами.

Gm7^{b5}

Т 2 3 2 4 2 4 1 4 1 4 2 3 2

А 8 9 8 10 8 10 6 10 7 10 8 7 10 8 9 8

В 8 9 8 10 8 10 6 10 7 10 8 7 10 8 9 8

Пример 281 (трек 65)

В примере 281 приведена мелодическая фраза, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в пятом типе аппликатуры, которая обыгрывает аккорд **Gm7^{b5}** в позиции между 10-м и 13-м ладами.

Пример 282 (трек 66)

Обыгрывание аккорда **Gm7^{b5}** в примере 282 происходит мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в первом типе аппликатуры в позиции, расположенной между 11-м и 15-м ладами.

В качестве упражнения, используя фразы примеров 278-282, попробуйте обыграть альтерированной пентатоникой с

пониженной 5-й ступенью и другие уменьшенные септаккорды, движущиеся по квартам вверх и вниз.

Обыгрывание доминантовых аккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью

Доминантовые аккорды (неальтерированные) можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, которая строится от 2-й ступени аккорда.

катурные формы показаны в примере 230) в пяти позициях на грифе альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, которая строится от ноты ля (2-я ступень аккорда **G7**).

Рассмотрим обыгрывание доминант-септаккорда на примере аккорда **G7** (апли-

Пример 283 (трек 67)

В примере 283 приведена мелодическая фраза, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в пятом типе аппликатуры, которая обыгрывает аккорд **G7** в позиции между 1-м и 5-м ладами.

Пример 284 (трек 68)

Обыгрывание аккорда **G7** в пр. 284 происходит мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике в первом типе аппликатуры в позиции между 3-м и 7-м ладами.

Example 284 shows a G7 chord and a melodic phrase in the first type of altered pentatonic fingering. The notation includes a treble clef, a G7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (3, 2, 1, 4, 3, 2, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 4, 1). Below the treble clef, the fretboard positions for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers are indicated: T (5), A (4), B (3) for the first measure, and T (6), A (5), B (4) for the second measure.

Пример 285 (трек 69)

Мелодическая фраза примера 285, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью во втором типе аппликатуры, обыгрывает аккорд **G7** в позиции, расположенной между 6-м и 10-м ладами.

Example 285 shows a G7 chord and a melodic phrase in the second type of altered pentatonic fingering. The notation includes a treble clef, a G7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (2, 4, 3, 2, 1, 4, 1, 3, 1, 4, 1, 4, 1, 2, 8). Below the treble clef, the fretboard positions for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers are indicated: T (7), A (9), B (8) for the first measure, and T (6), A (10), B (7) for the second measure.

Пример 286 (трек 70)

В примере 286 обыгрывание аккорда **G7** демонстрируется при помощи мелодической фразы, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в третьем типе аппликатуры в позиции, расположенной между 9-м и 12-м ладами.

Example 286 shows a G7 chord and a melodic phrase in the third type of altered pentatonic fingering. The notation includes a treble clef, a G7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (1, 3, 1, 2, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 2, 1, 8, 1, 4). Below the treble clef, the fretboard positions for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers are indicated: T (9), A (11), B (10) for the first measure, and T (10), A (12), B (9) for the second measure.

Пример 287 (трек 71)

Аккорд **G7** в примере 287 обыгрывается мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в четвертом типе аппликатуры в позиции между 10-м и 14-м ладами.

Example 287 shows a G7 chord and a melodic phrase in the fourth type of altered pentatonic fingering. The notation includes a treble clef, a G7 chord symbol, and a melodic line with fingerings (2, 3, 2, 4, 2, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 3, 2). Below the treble clef, the fretboard positions for the thumb (T), index (A), and middle (B) fingers are indicated: T (12), A (13), B (12) for the first measure, and T (14), A (10), B (14) for the second measure.

Используя приведенные в примерах 83-87 способы обыгрывания доминантсепт-аккорда, попробуйте обыграть другие доминантсептаккорды, движущиеся по малым терциям вверх и вниз.

Обыгрывание альтерированных доминантсептаккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью

Альтерированный доминантсептаккорд можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью, тоника которой находится на пониженной 6-й ступени аккорда.

Рассмотрим обыгрывание альтерированного доминантсептаккорда альтериро-

ванной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью на примере аккорда **G7#5#9** (аппликатурные формы показаны в примере 232) в пяти позициях на грифе гитары.

Пример 288 (трек 72)

Аккорд **G7#5#9** в примере 288 обыгрывается мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в третьем типе аппликатуры в позиции расположенной между 3-м и 6-м ладами.

G7#5#9

Пример 289 (трек 73)

В примере 289 обыгрывание аккорда **G7#5#9** происходит при помощи мелодической фразы, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в четвертом типе аппликатуры в позиции, расположенной между 4-м и 8-м ладами.

G7#5#9

Пример 290 (трек 74)

Мелодическая фраза примера 290, построенная по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в пятом типе аппликатуры, обыгрывает аккорд **G7#5#9** в позиции, расположенной между 8-м и 11-м ладами.

G7#5#9

Пример 291 (трек 75)

Обыгрывание аккорда $G7\sharp 5\sharp 9$ в примере 291 осуществляется мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью в первом типе аппликатуры в позиции между 9-м и 13-м ладами.

Музыкальная запись для Примера 291. Включает нотный стан с ключевой подписью $G7\sharp 5\sharp 9$ и гитарную аппликатуру на ладах 9-13.

Пример 292 (трек 76)

В примере 292 аккорд $G7\sharp 5\sharp 9$ обыгрывается мелодической фразой, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью во втором типе аппликатуры в позиции, расположенной между 12-м и 16-м ладами.

Музыкальная запись для Примера 292. Включает нотный стан с ключевой подписью $G7\sharp 5\sharp 9$ и гитарную аппликатуру на ладах 12-16.

В качестве упражнения попробуйте обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью другие альтери-

рованные доминантсептаккорды, которые движутся по большим секундам вверх и вниз.

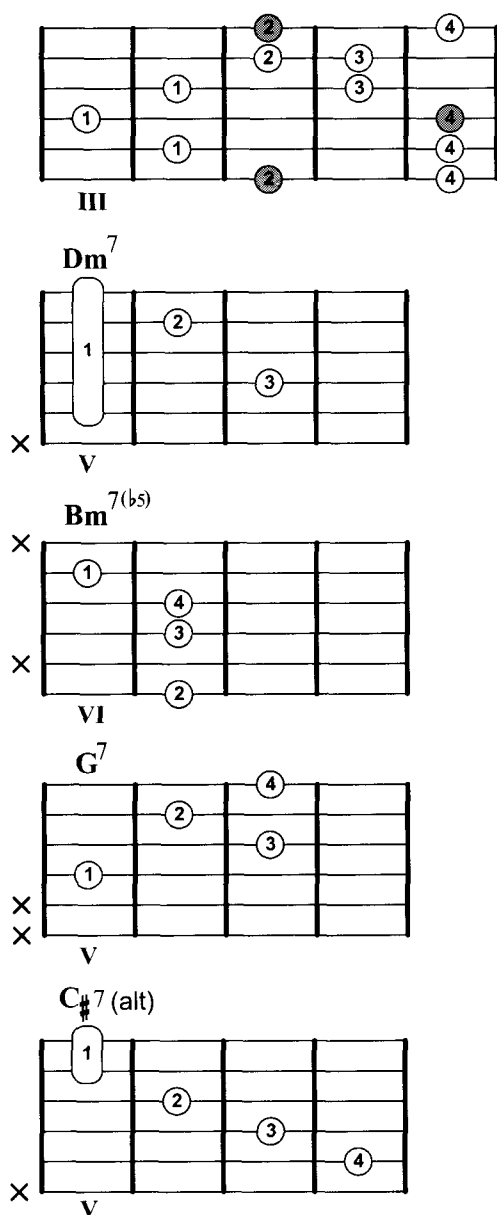
Обыгрывание сразу четырех разных по типу аккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й ступенью

В предыдущих примерах мы рассмотрели способы обыгрывания минорных аккордов, полууменьшенных аккордов, доминантовых аккордов и альтерированных доминантсептаккордов с помощью альтерированной пентатоники с пониженной 5-й

ступенью. Теперь, посмотрим, как можно обыграть эти типы аккордов, в случае, когда они расположены в одной позиции, при помощи одной фразы, построенной по альтерированной пентатонике с пониженной 5-й ступенью.

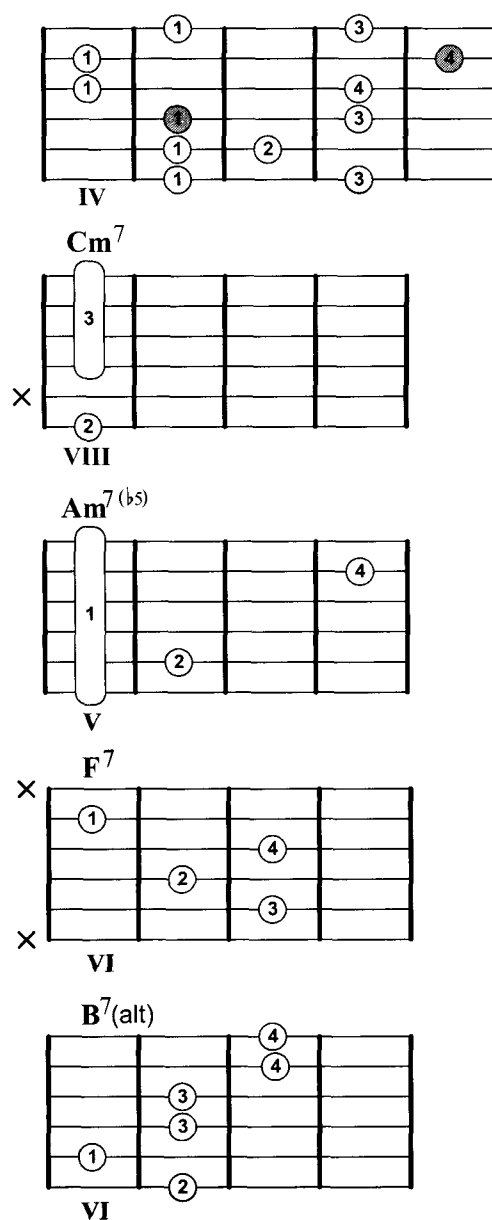
Пример 293

В примере 293 показаны аппликатурные формы аккордов: **Dm⁷**, **Bm^{7b5}**, **G⁷** и **C[#]7^{#5#9}**, в позиции расположенной между 5-м и 8-м ладами, а над ними приведена альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью в первом типе аппликации. При обыгрывании этих аккордов, самое главное - отчетливо видеть расположение на грифе тоники альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью по отношению к каждому из аккордов.



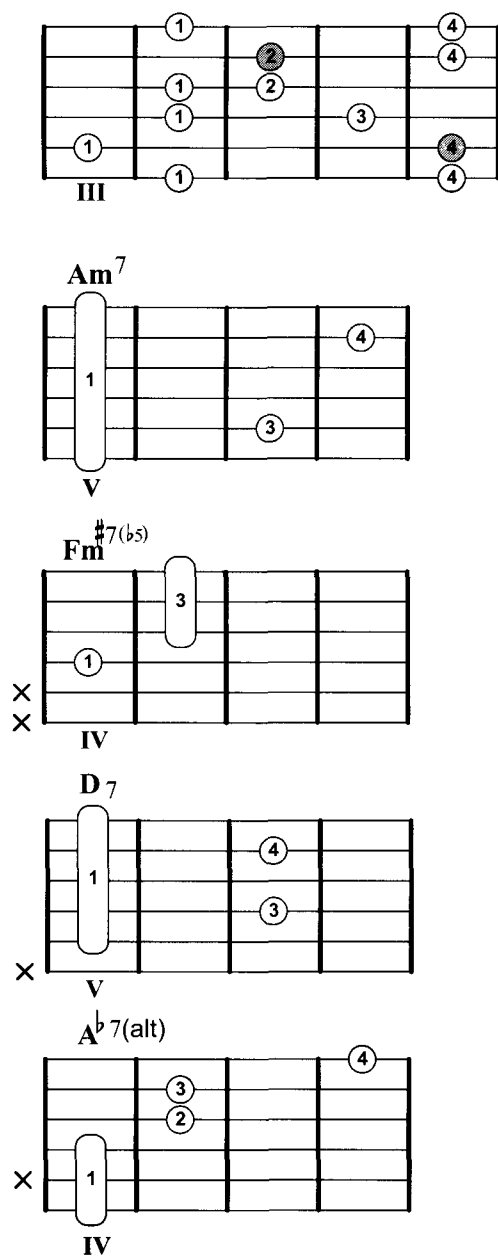
Пример 294

В примере 294 приведены аппликатурные формы аккордов: **Cm⁷**, **Am^{7b5}**, **F⁷** и **B^{7#5#9}** в позиции, расположенной между 5-м и 8-м ладами, а над этими аккордами показана альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью во втором типе аппликации. При обыгрывании этих аккордов необходимо точно видеть на грифе тонику альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью по отношению к каждому из этих аккордов.



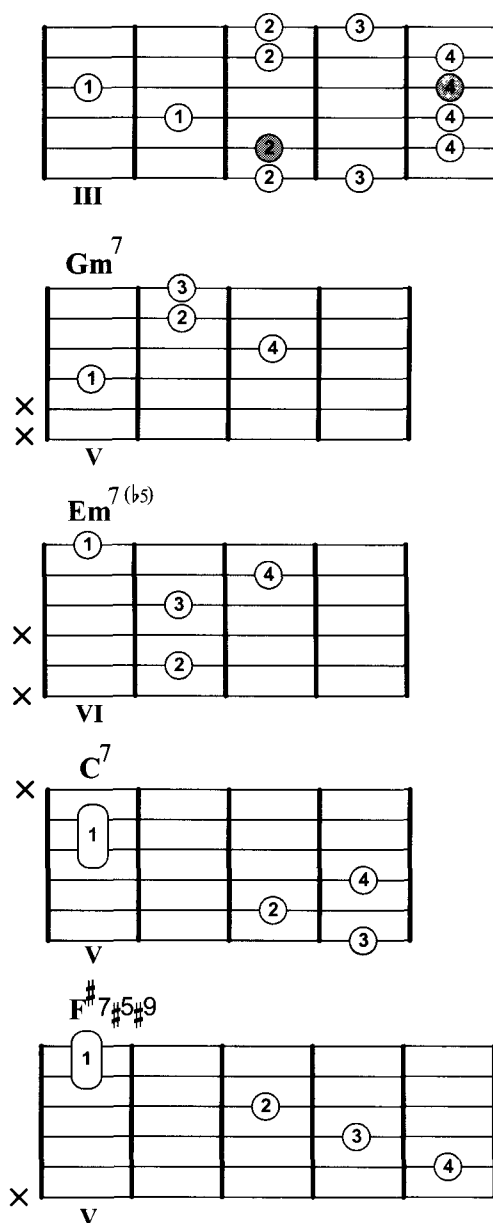
Пример 295

В примере 295 мы видим аппликатурные формы аккордов **Am7**, **Fm7b5**, **D7** и **A^b7#5#9**, расположенные в позиции между 4-м и 8-м ладами и над ними приведена альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью в третьем типе аппликации. Когда вы будете обыгрывать эти аккорды, необходимо точно видеть на грифе тонику альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью.



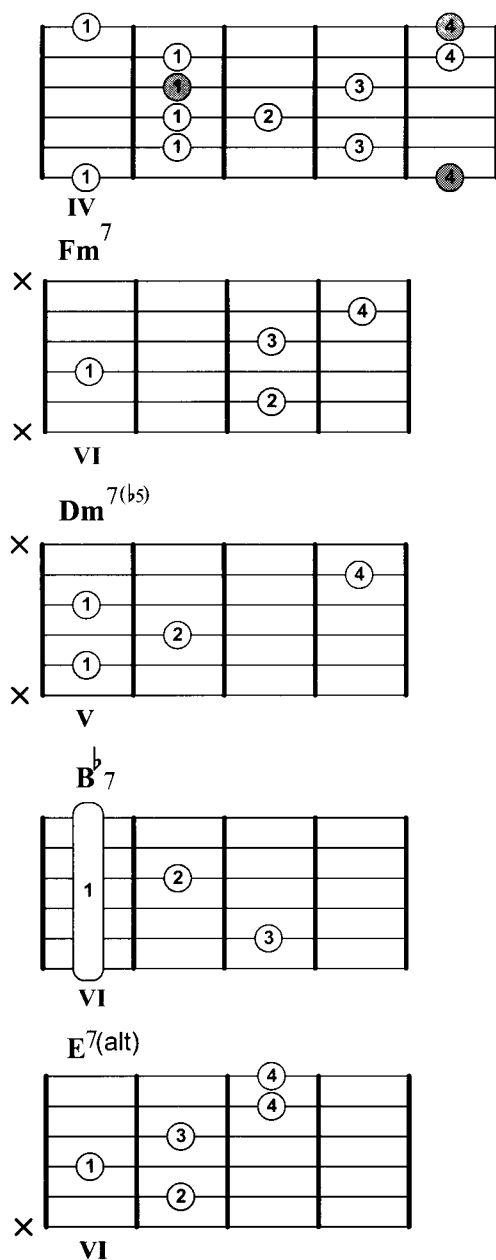
Пример 296

Аппликатурные формы аккордов: **Gm7**, **Em7b5**, **C7** и **F#7#5#9**, показанные в примере 296, находятся в позиции между 5-м и 9-м ладами, а над ними приведена альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью в четвертом типе аппликации. Во время обыгрывания этих аккордов, нужно четко видеть на грифе тонику альтерированной пентатоники.



Пример 297

В примере 297 приведены аппликатурные формы аккордов: **Fm7**, **Dm7_{b5}**, **B_b7**, **E7_{#5#9}** расположенные в позиции между 5-м и 9-м ладами, а над ними показана альтерированная пентатоника с пониженной 5-й ступенью в пятом типе аппликации. Обыгрывая эти аккорды, необходимо видеть на грифе тонику альтерированной пентатоники с пониженной 5-й ступенью.

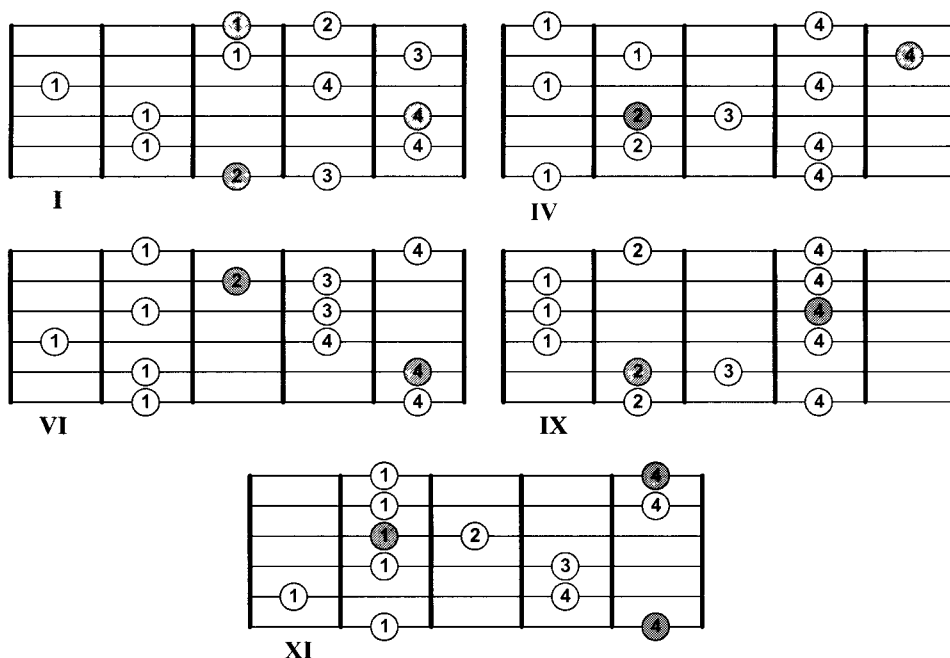


Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью

Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью настолько мелодически своеобразна, что ее можно применять в линейном движении, как в восходящем, так и нисходящем. Этим звукорядом хорошо обыгрывать альтерированные доминантсептаккорды и уменьшенные

аккорды. И прежде чем приступить к примерам обыгрывания этих групп аккордов, познакомимся с пятью типами аппликатуры альтерированной пентатоники с пониженной 2-й ступенью, показанными в примере 298.

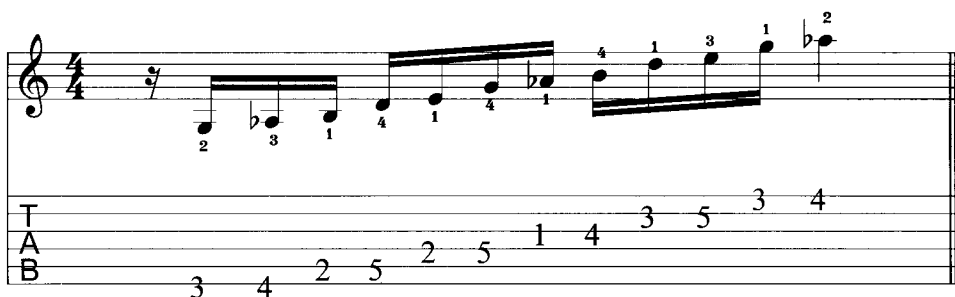
Пример 298



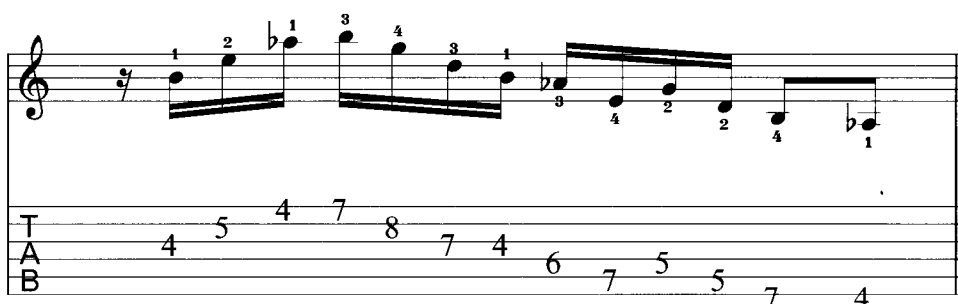
Как уже отмечалось выше, альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью может применяться для обыгрывания аккордов в линейном движении вверх и вниз. В примерах 299-303 показаны

гаммообразные мелодические линии, построенные по альтерированной пентатонике с пониженной 2-й ступенью в пяти типах аппликатуры.

Пример 299



Пример 300



Пример 301

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

Пример 302

9 12 9 12 9 12 9 12 9 12 9 11 10 12 10

Пример 303

15 12 15 12 13 15 12 13 12 14 13 12 14 12 14 11

Обыгрывание альтерированных доминантсептаккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью

Альтерированные доминантсептаккорды можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью *тремя способами*, а именно:

1. Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью строится от пониженной 3-й ступени альтерированного доминантсептаккорда.

В примерах 304-308 показано обыгрывание альтерированного доминантсептак-

корда с помощью фраз, построенных по альтерированной пентатонике с пониженной 2-й ступенью, в пяти типах аппликатуры на примере аккорда **G7#5#9** (аппликатурные формы показаны в примере 232) в пяти позициях на грифе. Тоника альтерированного звукоряда строится в этом случае от ноты *си-бемоль* (пониженная 3-я ступень аккорда **G7#5#9**).

Пример 304 (трек 77)

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

Пример 305 (трек 78)

[illegible]

Пример 306 (трек 79)

Пример 307 (трек 80)

G7#5#9

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

T 10 12 11 12 10 13 10 12 11 12 12 13 10 13 10

A 10 12 11 12 10 13 10 12 11 12 12 13 10 13 10

B 10 12 11 12 10 13 10 12 11 12 12 13 10 13 10

Пример 308 (трек 81)

[illegible]

2. Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью строится от пониженной 5-й ступени альтерированного доминантсептаккорда.

В примерах 309-313 показано обыгрывание аккорда **G7#5#9** в пяти позициях на

грифе при помощи мелодических фраз, построенных по альтерированной пентатонике с пониженной 2-й ступенью от ноты *ре-бемоль* (пониженная 5-й ступень аккорда) в пяти типах аппликатуры.

Пример 309 (трек 82)

[illegible]

Пример 310 (трек 83)

G7#5#9

T 9 6 9 6 7 9 6 7 6 8 7 6 8 6 8 5

A

B

Пример 311 (трек 84)

G7#5#9

T 9 10 8 11 8 11 7 10 9 11 9 10

A

B

Пример 312 (трек 85)

G7#5#9

T 10 11 10 13 14 13 10 12 13 11 11 13 10

A

B

Пример 313 (трек 86)

G7#5#9

T 13 15 14 15 13 16 13 15 14 15 15 16 13 16 13

A

B

3. *Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью строится от 1-й ступени альтерированного доминантсептаккорда.*

Альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью, которая строится от первой ступени альтерированного доминантсептаккорда, хорошо обыгрывать именно аккорд $13\flat 9$. В примерах 314-318 показано

обыгрывание аккорда $G13\flat 9$ (аппликатурные формы показаны в примере 318а) в пяти позициях на грифе мелодическими фразами, построенными по альтерированной пентатонике с пониженной 2-й ступенью, в пяти типах аппликатуры. Этот звуко-ряд строится от ноты *соль* (основной тон аккорда).

Пример 314 (трек 87)

$G^{13}(\flat 9)$

T
A
B

Пример 315 (трек 88)

$G^{13}(\flat 9)$

T
A
B

Пример 316 (трек 89)

$G^{13}(\flat 9)$

T
A
B

Пример 317 (трек 90)

$G^{13}(\flat 9)$

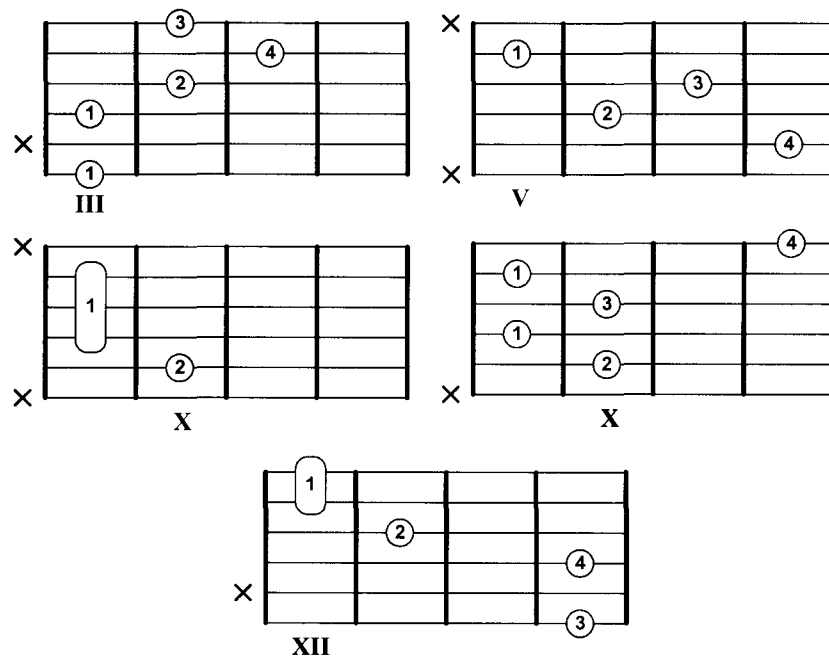
T
A
B

Пример 318 (трек 91)

$G^{13}(\flat 9)$

T
A
B

Пример 318а



В качестве упражнения, попробуйте обыграть с помощью альтерированной пентатоники с пониженной 2-й ступенью

другие альтерированные доминантсепт-аккорды тремя способами, показанными в примерах 304-318.

Обыгрывание уменьшенных аккордов альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью

Уменьшенные аккорды можно обыграть альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью двумя способами:

1. Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью строится от 2-й ступени уменьшенного аккорда.

В примере 319 показано обыгрывание уменьшенного аккорда **Gdim7** (апплика-турные формы показаны в пр. 320а) альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью, которая строится от 2-й ступени этого аккорда, а именно от ноты ля.

Пример 319 (трек 92)

Gdim7

Gdim7

2. Альтерированная пентатоника с пониженной 2-й ступенью строится от 4-й ступени уменьшенного аккорда.

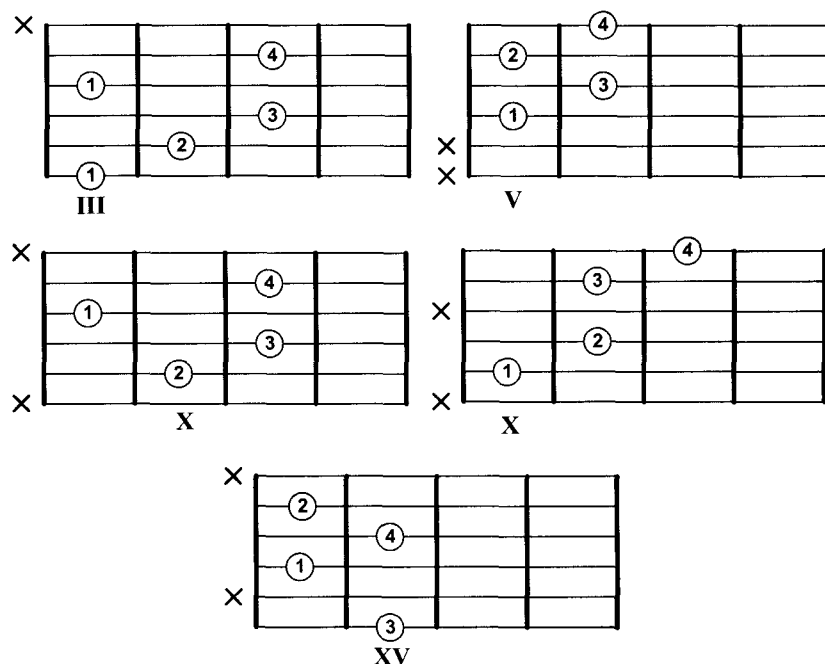
В примере 320 показано обыгрывание уменьшенного аккорда **Gdim7** альтериро-

ванной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью, которая строится от 4-й ступени аккорда – от ноты *до*.

Пример 320 (трек 93)



Пример 320а



В качестве упражнения обыграйте альтерированной пентатоникой с пониженной 2-й ступенью аккорд **Gdim7** в других позициях, основываясь на примере 320а.

Мы познакомились со способами обыгрывания альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й и пониженной 2-й ступенями: минорных аккордов, полууменьшенных, уменьшенных аккордов, доминан-

товых аккордов и альтерированных доминантсептаккордов.

Подытожим весь раздел этой книги и посмотрим на таблицу примера 321, где показаны перечисленные выше группы аккордов и ступени, от которых строится альтерированная пентатоника с пониженной 5-й и 2-й ступенями для их обыгрывания.

Пример 321

Альтерированная пентатоника (♭V)

Минорные аккорды	Доминантсептаккорды
от V-й ступени	от II-й ступени
Альтерированные доминантсептаккорды	Полууменьшенные септаккорды
от ♭VI-й ступени	от VII-й ступени

Альтерированная пентатоника (♭II)

Альтерированные доминантсептаккорды	Уменьшенные септаккорды
от ♭III-й ступени	от IV-й ступени
от ♭V-й ступени	от II-й ступени
от I-й ступени	

Эта таблица поможет вам вспомнить и закрепить в памяти все рассмотренные способы обыгрывания разных типов аккордов

альтерированной пентатоникой с пониженной 5-й и пониженной 2-й ступенью.

Заключение

Изучая материал этого раздела, попробуйте вникнуть во все самостоятельно, только так вы сможете глубже понять изучаемую вами тему.

Следует помнить, что применение пентатоники в вашей игре должно быть дозировано, в противном случае, вы получите монотонное звучание. В то же время, нужно отметить, что диатоническая и альтерированная пентатоники приносят в звучание особый, присущий только им, экзотический колорит, который недостижим ни в одном другом ладу.

Очень хорошо смешивать диатоническую и альтерированную пентатоники с другими ладами.

Применение диатонической и альтерированной пентатоники для обыгрывания разных типов аккордов в этой части было показано лишь в одной тональности *соль* и в упрощенной ритмике. Как вы понимаете, это было сделано умышленно для того, чтобы сконцентрировать ваше внимание на самом принципе применения пентатоники при обыгрывании разных по типу аккордов. После того, как выучите все примеры этого раздела, попробуйте использовать их в своей игре, видоизменяйте ритмически и как можно больше экспериментируя с предложенными идеями.

Раздел 4

ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЕ НОТЫ И ОТКЛОНЕНИЯ В ИМПРОВИЗАЦИИ

Современные гитаристы, независимо от того, в каком стиле они играют, стремятся обогатить свой музыкальный арсенал множеством различных приемов, которыми они пользуются в процессе создания соло. В предыдущих разделах книги были показаны разные способы обыгрывания аккордов, но теперь пришло время поговорить об одном несколько нестандартном подходе, которым, тем не менее, пользуются многие известные музыканты.

Интересно то, что предлагаемый материал не требует особой профессиональной подготовки и технически не сложен, однако его использование в реальной музыкальной ситуации значительно украшает импровизацию и придает индивидуальность.

Этот раздел книги состоит из двух частей. В первой мы поговорим о теме вспомогательных звуках, которые могут применяться при обыгрывании различных типов аккордов (мажорные аккорды, минорные аккорды, доминантовые аккорды и др.). Во второй части этого раздела будет рассмотрена тема, которая затрагивает мелодические отклонения от аккорда или выход из тональности. Хочу предупредить, что пугаться этой терминологии не следует, на самом деле предлагаемый материал значительно проще, чем его название. И совсем скоро вы в этом убедитесь.

Данный раздел составлен из небольших мелодических примеров в простом ритме, что позволяет сосредоточить основное внимание на построении мелодических линий с применением вспомогательных тонов и отклонений в импровизации. Каждый

пример представляет собой вариант обыгрывания одного конкретного аккорда. Когда вы выучите все предложенные мной примеры и почувствуете уверенность при их исполнении на инструменте, то сможете комбинировать их между собой, выстраивая фразы различной протяженности, освоите транспонирование в другие тональности, а в последствии научитесь составлять уже свои мелодические линии, вырабатывая таким образом свой собственный музыкальный почерк.

В этом разделе вы познакомитесь с примерами, которые состоят из цитат таких известных гитаристов как Джордж Бенсон (George Benson), Майк Стерн (Mike Stern), Пэт Мэтини (Pat Metheny), Джо Диорио (Joe Diorio) и Пат Мартино (Pat Martino).

Этот материал проверен мной на практике, и я с удовольствием предлагаю его вашему вниманию.

Тщательно изучив и проработав все примеры, вы сможете лучше понять сам принцип использования вспомогательных тонов и отклонений в импровизации, потому как точных правил для их использования не существует. Так что данный материал поможет вам обнаружить некоторые пути к достижению этой цели.

Главное, не старайтесь выучить все упражнения за максимально короткий срок; уделите внимание каждому из них как минимум в течение нескольких недель. Многие примеры, будут непривычны для вас по своему звучанию, но это только на первый взгляд. Постепенно вы к ним привыкните, и все станет на свои места.

Вспомогательные ноты

Вспомогательные ноты — это звуки, опевающие ступени гаммы или аккорда хроматически или диатонически. Они делятся на:

нижние и верхние вспомогательные ноты.

Нижняя нота связывает ступени аккорда или гаммы *полутоновым интервалом*.

Верхние ноты бывают как *тоновые*, так и *полутоновые*.

Чаще всего восходящая мелодическая линия украшается нижними вспомогательными нотами, а нисходящая — только верхними или комбинацией верхних и нижних вспомогательных нот.

Как показывает практика, вспомогательные ноты лучше звучат, когда их применяют на слабые доли такта.

Чтобы понять суть сказанного, обратимся непосредственно к примерам. Но прежде, чем вы приступите к изучению предложенного мною материала, мне хотелось бы дать вам несколько полезных советов о том, как над ними работать.

1. Очень важно разучивать каждый пример в **медленном темпе под метроном**.

2. Все примеры необходимо перемещать по грифу гитары вверх и вниз по полутонам, переносить в другие тональности.

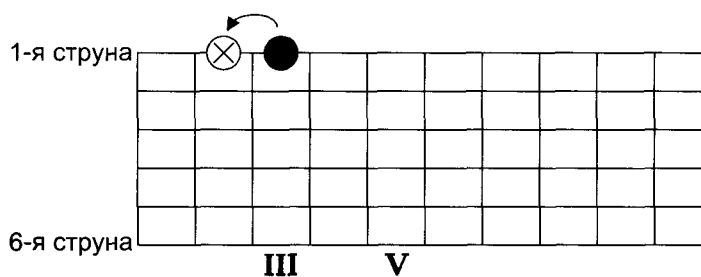
3. Желательно разучивать примеры, не изменяя аппликатуру.

4. Учитывая простую ритмическую структуру приведенных мною примеров, попробуйте разнообразить их ритмически.

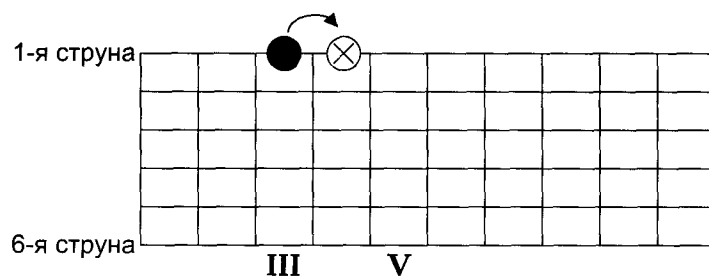
Вначале я рекомендую вам внимательно познакомиться с таблицами арпеджио разных “семейств” аккордов. Имеется ввиду арпеджио мажорных, минорных, полуменьшенных, уменьшенных и альтерированных аккордов. Здесь наглядно показаны нижние и верхние полутоновые (тоновые верхние вспомогательные ноты часто совпадают с диатоникой, поэтому они применяются реже), вспомогательные ноты, используемые при обыгрывании арпеджио вышеуказанных аккордов.

Именно в таких аппликатурах мы и будем рассматривать все последующие примеры.

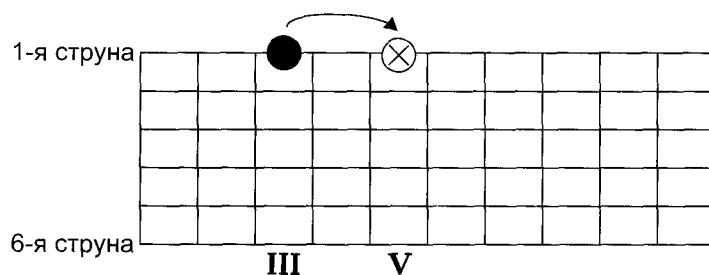
Нижняя вспомогательная нота (интервал-полутон)



Верхняя вспомогательная нота (интервал-полутон)

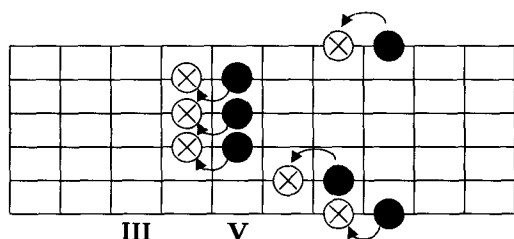


Верхняя вспомогательная нота (интервал-тон)



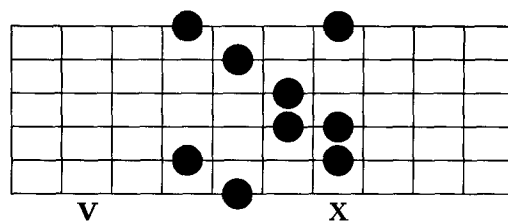
Арпеджио аккорда С-мажор

Нижние вспомогательные ноты аккорда С-мажор

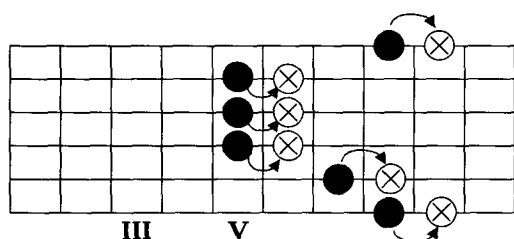


Арпеджио аккорда Смај7

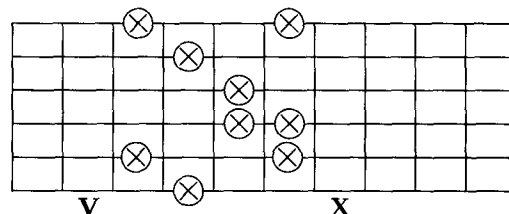
Смај7



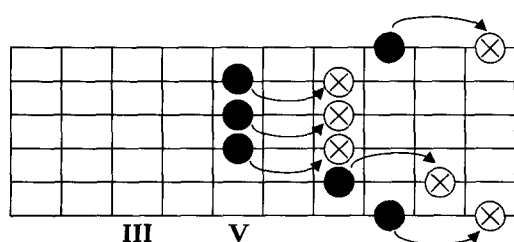
Верхние вспомогательные ноты аккорда С-мажор (интервал-полутон)



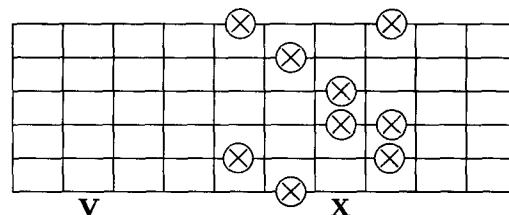
Нижние вспомогательные ноты аккорда



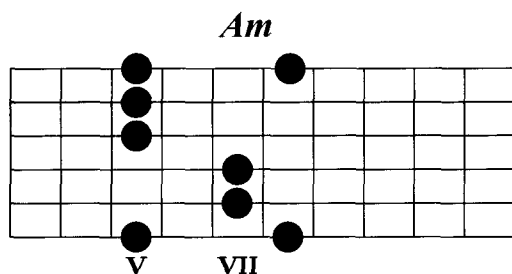
Верхние вспомогательные ноты аккорда С-мажор (интервал-тон)



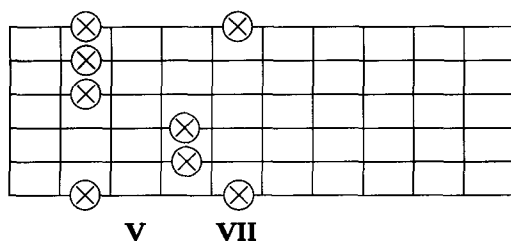
Верхние вспомогательные ноты (интервал-полутон)



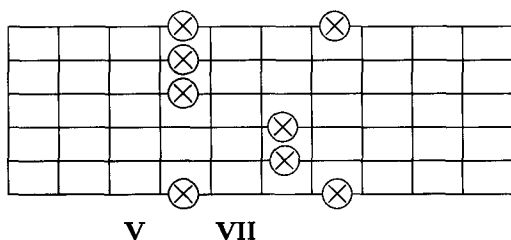
Арпеджио аккорда Am



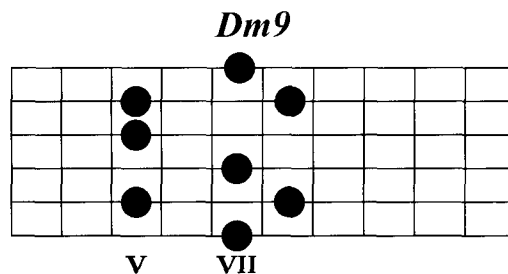
Нижние вспомогательные ноты аккорда



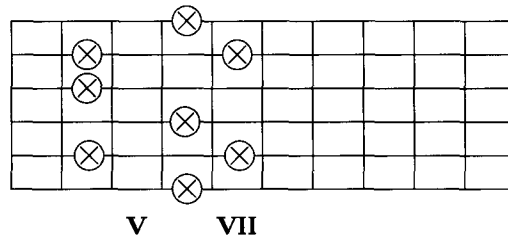
*Верхние вспомогательные ноты
(интервал-полутон)*



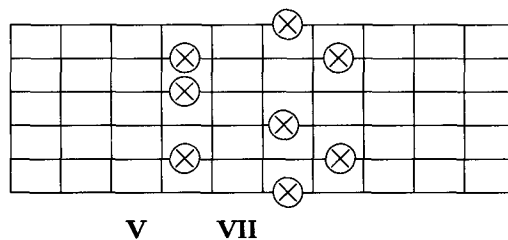
Арпеджио аккорда Dm9



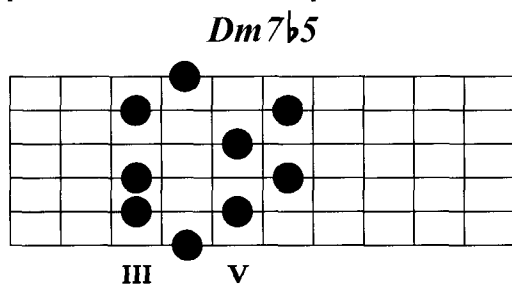
Нижние вспомогательные ноты аккорда



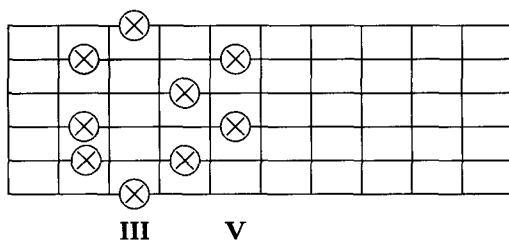
*Верхние вспомогательные ноты
(интервал-полутон)*



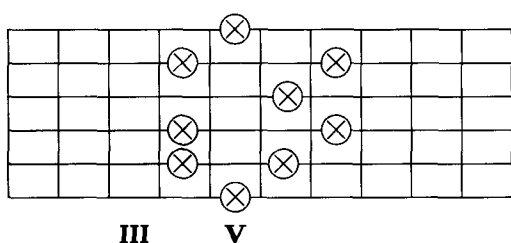
Арпеджио аккорда Dm7 $\flat$ 5



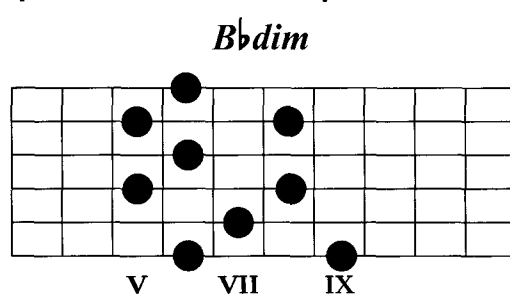
Нижние вспомогательные ноты аккорда



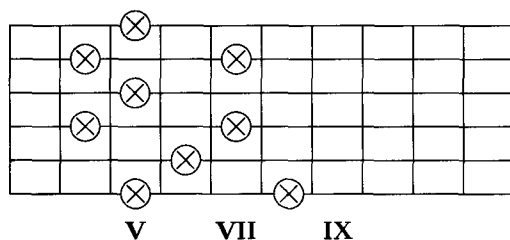
*Верхние вспомогательные ноты
(интервал-полутон)*



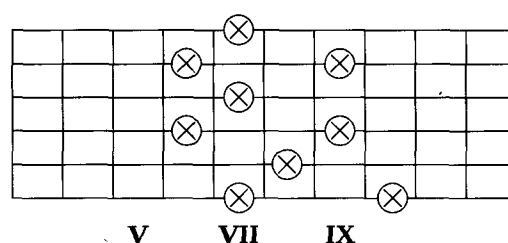
Арпеджио аккорда B $\flat$ dim



Нижние вспомогательные ноты аккорда

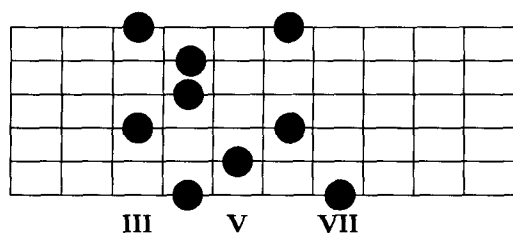


*Верхние вспомогательные ноты
(интервал-полутон)*

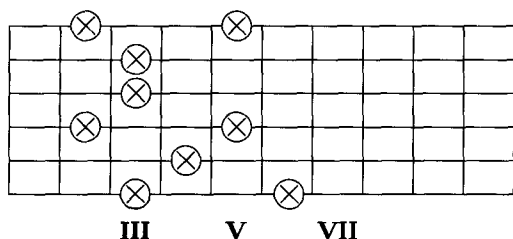


Арпеджио аккорда G7(b9, #9, #5)

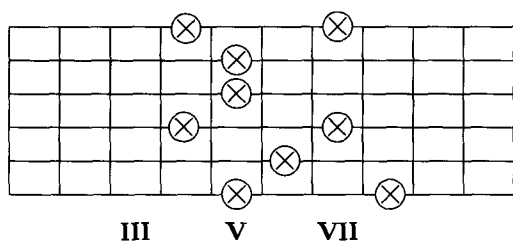
G7(b9, #9, #5)



Нижние вспомогательные ноты аккорда



Верхние вспомогательные ноты (интервал-полутон)



Теперь приступим непосредственно к рассмотрению примеров.

Примеры

В примерах 322-333 наглядно демонстрируется применение нижних и верхних вспомогательных нот при обыгрывании аккорда **С-мажор**. Здесь мы видим восходящие и нисходящие мелодические линии в разных позициях на грифе гитары.

Это самое простое применение вспомогательных нот при обыгрывании аккорда, которое чаще всего используется в начале импровизации.

Основные ноты аккорда **С-мажор**: до, ми, соль. Крестиками обозначены вспомогательные ноты.

Пример 322

C

Т
А
В

Пример 323

C

T
A
B

Пример 324

C

T
A
B

Пример 325

C

T
A
B

Пример 326

C

T
A
B

Пример 327

C

T
A
B

Пример 328

C

T
A
B

Пример 329

Музыкальный пример 329. Требуется указать ноты и арпеджио аккорда.

Пример 330

Музыкальный пример 330. Требуется указать ноты и арпеджио аккорда.

Пример 331

Музыкальный пример 331. Требуется указать ноты и арпеджио аккорда.

Пример 332

Музыкальный пример 332. Требуется указать ноты и арпеджио аккорда.

Пример 333

Музыкальный пример 333. Требуется указать ноты и арпеджио аккорда.

В примерах 334 – 341 показан известный прием, которым пользуются многие музыканты. Суть его заключается в том, что в начале вы играете ноты какой-то конкретной гаммы или арпеджио аккорда, а затем сдвигаете на полтона выше или ниже ту же гамму или арпеджио и снова возвращаетесь

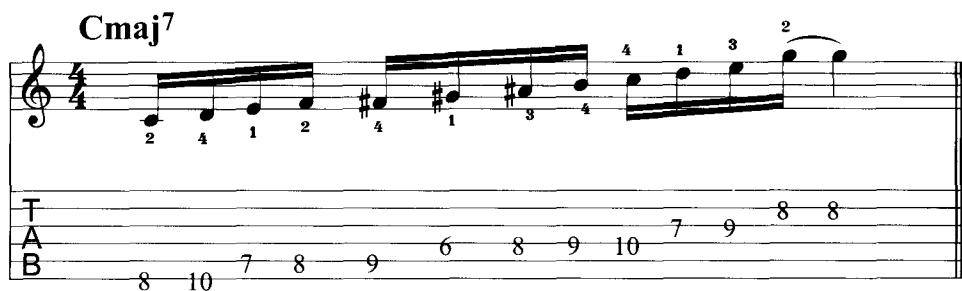
в исходную гамму или арпеджио. (Продолжительность этого смещения выбирается произвольно). На гитаре этот трюк осуществить очень легко, так как при его исполнении не требуется менять аппликатуру выбранной вами гаммы или арпеджио аккорда. Это смещение бывает, как правило,

всегда полутоновым, и мелодические линии могут быть как восходящие так и нисходящие. Все примеры приведены для аккорда

Смај. (Когда вы почувствуете уверенность при исполнении этих примеров, транспонируйте их в другие тональности).

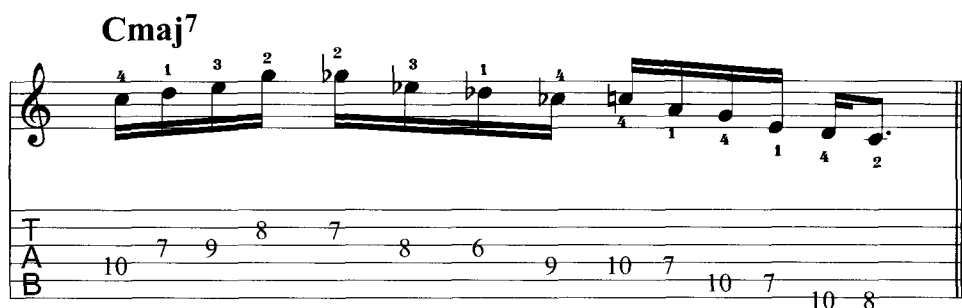
Пример 334

Смај⁷



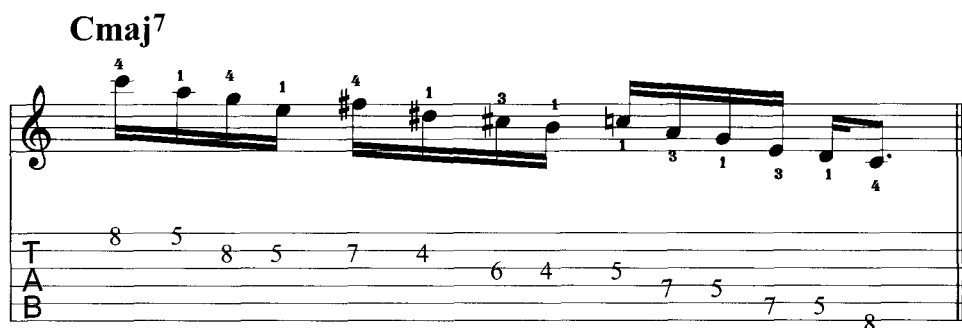
Пример 335

Смај⁷



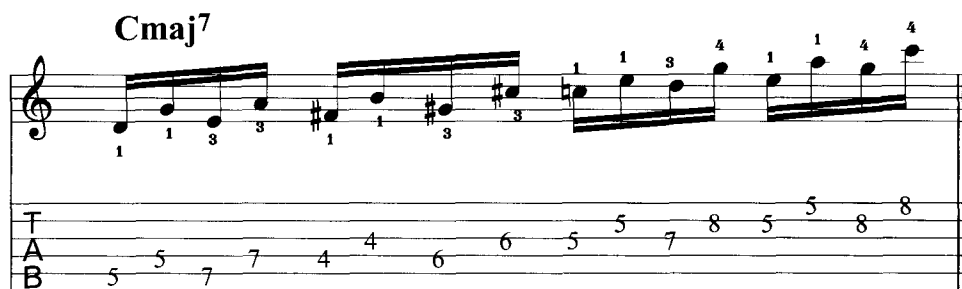
Пример 336

Смај⁷



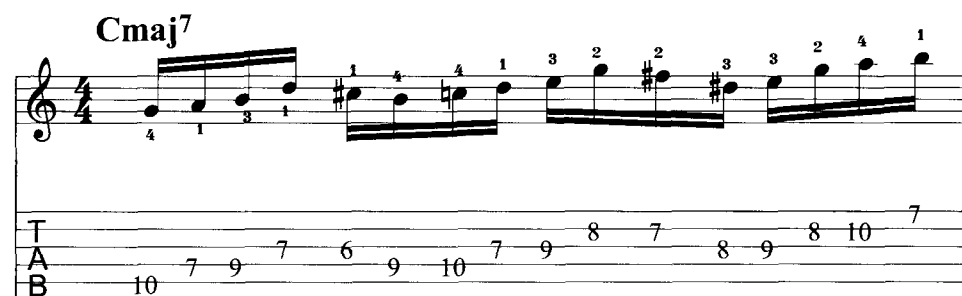
Пример 337

Смај⁷



Пример 338

Смај⁷



Пример 339

Смаj⁷

Пример 340

Пример 341

Смаj⁷

Ниже, в примерах с 342 по 345, показан прием полутонового смещения арпеджио аккорда **Смаj**. Но, если посмотреть внимательно, эти примеры начинаются со смеще-

ния аккорда и затем уже входят в исходный аккорд. В примере 342 это происходит на слабую долю, а в примерах 343 - 345 на сильную долю такта.

Пример 342

Смаj⁷

Пример 343

Смаj⁷

Пример 344

Cmaj7

T
A
B

7 6 9 10 7 8 6 9 8 9 10 7

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

8 7 6 7 8 9 7 6 9 10 7 8

Пример 345

Cmaj7

T
A
B

7 6 7 8 6 9 10 7 9 8 9 10 8 8 9 9

8 7 8 9 7 6 7 8 6 9 10 7

Прежде чем мы рассмотрим следующие примеры, я хотел бы напомнить, что вспомогательные ноты могут использоваться в любых применяемых для обыгрывания ак-

кордов гаммах. В следующих примерах (346-349) мы можем увидеть, как работают вспомогательные ноты в минорной пентатонике, которой обыгрывается аккорд **Am**.

Пример 346

Am⁷

10 7 8 9 7 10 10 8 9 9 7 5 7 4 6 4

5 7 8 6 7 8 7 4 5

Пример 347

Am⁷

4 7 5 7 5 8 6 8 7 6 9 7 7 4 6 4

5 5 4 7 6 5 10 9 8

Пример 348

Am⁷

7 4 6 4 5 5 7 4

6 4 5 7 7 6 9 7 10

Пример 349

Am7

7 4 5 6 4 5 7 4

5 6 4 7 8 6 7 6

7 4 5 5

Пример 350

В примере 350 показана мелодическая линия, которую музыканты часто используют в своих импровизациях. Построена она на основе арпеджио **Gm** с использованием нижних вспомогательных нот.

Gm⁷

System 1 (First Octave):

Treble staff: E4 (3), F4 (4), G4 (1), A4 (2), Bb4 (1), B4 (2), C5 (4), D5 (1), Eb5 (1), E5 (1), F5 (2), G5 (3), Ab5 (3), A5 (4), B5 (1), C6 (1).

Tab staff: 7 8 5 6 5 6 8 5 4 5 6 7 7 8 5 5

System 2 (Second Octave):

Treble staff: E5 (1), F5 (2), G5 (3), Ab5 (4), Bb5 (1), B5 (1), C6 (1), D6 (3), Eb6 (2), E6 (3), F6 (4), G6 (1), Ab6 (1), A6 (1), B6 (3), C7 (4), D7 (1), Eb7 (1), E7 (1), F7 (3), G7 (4).

Tab staff: 5 6 7 4 5 5 7 6 7 8 5 4 5 7 8

System 3 (Third Octave):

Treble staff: E6 (3), F6 (4), G6 (1), A6 (3), Bb6 (2), B6 (9), C7 (4), D7 (1), Eb7 (1), E7 (1), F7 (3), G7 (4), Ab7 (3), A7 (4), B7 (1), C8 (2).

Tab staff: 7 8 5 7 6 7 8 5 4 5 7 8 7 8 5 6

Пример 351

Хорошей иллюстрацией комбинации верхних и нижних вспомогательных нот служит пример 351, который построен на обыгрывании арпеджио аккорда **Gmaj7**.

Gmaj7

First system: Treble clef staff with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line: T (2), A (5), B (4) in measure 1; T (2), A (3), B (2) in measure 2.

Second system: Treble clef staff with notes F#5, G5, A5, B5, A5, G5, F#5. Bass line: T (4), A (3), B (2) in measure 3; T (1), A (2), B (1) in measure 4.

Пример 352

В примере 352 происходит опевание нижними вспомогательными нотами ступеней арпеджио аккорда **Dm9**, в котором мы видим ноту си-бекар (минорные аккорды обыгрываем дорийским ладом, то есть минором, в котором присутствует повышенная шестая ступень).

Dm7

First system: Treble clef staff with notes D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Bass line: T (6), A (4), B (5) in measure 1; T (7), A (4), B (7) in measure 2.

Second system: Treble clef staff with notes C#5, D5, E5, F#5, E5, D5, C#5. Bass line: T (6), A (7), B (8) in measure 3; T (6), A (7), B (8) in measure 4.

Пример 353

В примерах 353-357 показано применение нижних вспомогательных нот при обыгрывании арпеджио аккордов: **Dm9** (с учетом дорийского лада), **Dm7b5** (полууменьшенный аккорд) и **Bdim** (уменьшенный аккорд).

Dm9

First system: Treble clef staff with notes D4, E4, F#4, G4, F#4, E4, D4. Bass line: T (6), A (4), B (5) in measure 1; T (7), A (4), B (7) in measure 2.

Second system: Treble clef staff with notes C#5, D5, E5, F#5, E5, D5, C#5. Bass line: T (6), A (7), B (8) in measure 3; T (6), A (7), B (8) in measure 4.

Third system: Treble clef staff with notes B4, C5, D5, E5, D5, C5, B4. Bass line: T (4), A (3), B (2) in measure 5; T (1), A (2), B (1) in measure 6.

Пример 354

Dm⁹

System 1:
 Treble: 3 1 4 3 8 4 1 3 1 4 3 1 1 3 4 1
 Bass: 6 4 7 6 7 8 5 7 4 7 6 4 5 7 8 5

System 2:
 Treble: 4 3 1 1 1 3 4 3 1 1 4 4 1 1 8
 Bass: 7 6 4 4 5 5 7 8 6 4 4 7 8 5 5 7

System 3:
 Treble: 1 1 4 3 3 4 1 1
 Bass: 4 4 7 6 7 8 5 5

Пример 355

Dm7(b5)

System 1:
 Treble: 2 1 3 1 1 3 1 2 1 3 1 4 4 1 3 1
 Bass: 3 2 4 2 3 5 3 4 2 4 2 5 6 3 5 3

System 2:
 Treble: 3 1 4 3 3 4 1 3 1 4 3 1 1 3 4 1
 Bass: 4 2 5 4 5 6 3 5 2 5 4 2 3 5 6 3

System 3:
 Treble: 4 3 1 4 4 1 3 3 1 4 2 2 4 1 3
 Bass: 5 4 2 5 6 3 5 6 4 2 5 3 4 6 3 5

Пример 356

B^bdim

Tablature for Example 356:

System 1: 5 8 9 6 8 6 7 9 6 4 5 7 4 7 8 5

System 2: 7 5 6 8 5 4 5 6 4 7 8 5 7 5 6 8

Пример 357

B^bdim

Tablature for Example 357:

System 1: 5 8 6 7 9 6 8 6 4 5 7 9

System 2: 6 4 7 8 5 7 4 7 5 6 8 5

System 3: 7 5 4 5 6 8 5 4 7 8 5 6

System 4: 4 7 5 6 8 5

Следующие примеры отображают вкрапление нижних вспомогательных нот в арпеджио альтерированного аккорда **G7#5b9**. Хочу обратить ваше внимание на то, что этими фразами можно обыграть не только аккорд **G7#5b9**, ведь в них встречается и повышенная 9-я ступень аккорда. Поэтому

эти примеры могут также применяться на аккорд **G7#5#9**. (В альтерированном септ-аккорде повышается и понижается 5-я и 9-я ступени лада: $b5, \#5$ и $b9, \#9$. Иногда вместо символов « b » и « $\#$ » используются знаки « $-$ » и « $+$ », соответственно).

Пример 358

G7(b9)

Т
А
В

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

Т
А
В

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

Т
А
В

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

Пример 359

G7(#5b9)

Т
А
В

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

Т
А
В

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

Пример 360

G7(#5b9)

Теперь перейдем к примерам с использованием только верхних (полутоновых) вспомогательных нот, которые применяются при обыгрывании арпеджио аккордов **Gmaj7** и **Dm7**.

Из верхних вспомогательных нот на практике чаще используют именно полутоновые, так как тоновые часто совпадают с нотами гаммы или арпеджио аккорда.

Пример 361

Gmaj7

Пример 362

Gmaj⁷

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

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

Пример 363

Gmaj⁷

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

3 5 4 3 4 2 5 3 5 4 2 4

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

Пример 364

Dm⁷

Примеры 365-368 также отображают применение верхних (полутоновых) вспомо-

гательных нот при обыгрывании арпеджио аккордов **Dm⁷** и **A_bdim**.

Пример 365

Dm⁷

Пример 366

Dm7

1 1 4 3 3 4 1 1 3 1 1 4 4 1 1 3

T 6 6 9 8 7 8 5 5 8 6 6 9 8 5 5 7

A

B

1 1 3 1 1 3 4 1 4 3 1 3 4 1

T 9 8 6 6 5 5 7 8 6 9 8 6 5 7 8 5

A

B

Пример 367

A^bdim

First system of musical notation for the A^bdim scale. It consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The melody is written in eighth notes with fingerings: 4, 2, b, 2, 4, 1, 4, 4, 1, 2, 1, 1, 2, 4, 2, 2, 4. Below the staff is a tablature line with fret numbers: 7, 5, 4, 6, 4, 7, 6, 3, 5, 4, 3, 4, 7, 5, 4, 6.

Second system of musical notation for the A^bdim scale. It continues the melody from the first system. The treble clef staff shows eighth notes with fingerings: 1, 4, 4, 1, 3, 1, 1, 3, 4, 2, 2, 4, 1, 4, 4, 1. The tablature line shows fret numbers: 4, 7, 6, 3, 6, 4, 3, 5, 8, 6, 5, 7, 5, 8, 7, 4.

Пример 368

В конце этой главы рассмотрим еще несколько примеров с комбинацией верхних и нижних вспомогательных нот, которые используются при обыгрывании арпеджио аккордов **A7**, **B $\flat$ 7**, **Dmaj7** и **E9**. Почти все эти примеры начинаются с затакта. Это наиболее эффективный способ применения нижних и верхних вспомогательных нот при обыгрывании гамм и арпеджио аккордов.

A $\flat$ dim

Пример 369

A7

Пример 370

A7

Пример 371

B $\flat$ 7

T
A
B

Пример 372

B $\flat$ 7

T
A
B

Пример 373

B $\flat$ 7

T
A
B

Пример 374

Dmaj7

T
A
B

Пример 375

E 9

T
A
B

Пример 376

Dmaj⁷



Отклонения от аккорда или выход из тональности

Что подразумевается под понятием «выход из тональности» в импровизации? Этот прием заключается в том, что вы отклоняетесь от аккорда на какой-либо интервал и возвращаетесь обратно. Интервалы такого отклонения могут быть самые разные, главное – правильно вернуться в исходный аккорд, с которого вы начинали отклонение. Обычно этим приемом пользуются в кульминации соло.

При изучении всех последующих примеров будьте предельно внимательны к предлагаемой аппликатуре.

Мой вам совет! Вначале выучите все примеры, не задумываясь об их построении,

а когда почувствуете уверенность в их исполнении, вернитесь в начало этой главы и попытайтесь проанализировать каждый из них.

Хочу напомнить, что жестких правил для отклонений от аккорда не существует, однако я уверен, что эти примеры помогут вам понять, какие бывают отклонения, и как происходит выход из основной тональности. Этот прием открывает безграничные горизонты для вашей фантазии.

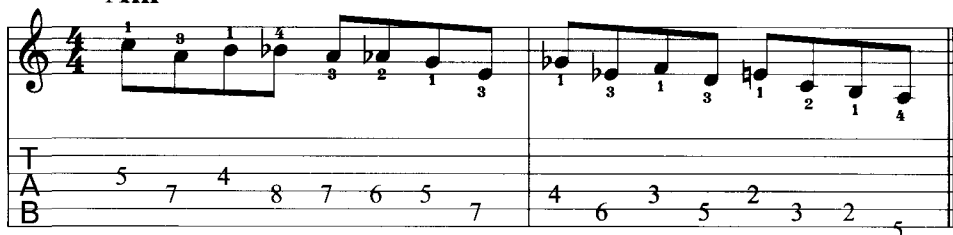
И все же, чтобы понять, о чем идет речь, нужно обратиться непосредственно к примерам.

Примеры

Пример 377

Эту мелодическую фразу (пр. 377) очень часто применяет в своей импровизации Пэт Метини, и она является хорошим примером несложного отклонения от аккорда.

A⁷m



Пример 378

В этом примере мы видим незначительное хроматическое обогащение гаммы мелодического минора, которой обыгрывается аккорд **Am**. Таким мелодическим движением часто пользуется известный гитарист Пат Мартино.

Am⁷

В следующих мелодических линиях (примеры 379-382) можно заметить уже более сложные по сравнению с предыдущими примерами отклонения от аккорда.

Если внимательно послушать игру гитариста Майка Стерна, сразу можно узнать эти, присущие только ему, мелодические интонации.

Пример 379

Dm⁹

Пример 380

Am⁷

12 8 10 8 7 10 9 7 9 7 8 10 9 7 10 9

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

Пример 381

Am⁷

7 5 7 8 7 5 8 7 5 6 7 8 6 7 5

4 7 6 4 7 5 4 7 5 6 4 6 7 4 5 7

Пример 382

Em⁷

8 8 7 8 11 10 9 8 7 6 9 7 9 6 7

5 6 4 5 4 7 7 4 5 7 4 4 7 4 5 7

8 5 6 7 5 8 7 5 4

Пример 383

В этом примере гитарист Джо Диорио предлагает еще более сложное отклонение от аккорда.

Cm⁷

T 8 8 10 11 13 11 10 8 11 8 8 9 8 8 7 7

A 9 9 7 9 7 10 8 8 7 8 8 11 10

B

У одного из самых известных гитаристов мира Джорджа Бенсона можно найти потрясающие примеры выхода из аккорда.

Пример 384

Cm⁹

T 8 10 8 10 7 10 8 10 8 11 8 9 10 9 12 11 8 9 8 11

A 10 11 8 9 8 11 8 9 10 8 11 10 9 8 7 8

B

Пример 385

Cm⁹

T 10 9 8 11 10 9 8 9 8 11 10 9 8

A 8 6 5 8 7 5 8 5 6 7 6 5 5 8

B

Пример 386

Fmaj⁷

8 7 6 5 8 7 5 8 5 6 7 6 9 8 6 9 8 6

5 8 5 6 7 7 6 5 5 6 8 7

Пример 387

Fmaj⁷

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

5 2 3 5 3 6 5 6 2 5 4 5 4 2 1 3 2

Пример 388

Fmaj⁷

8 7 6 5 8 7 5 8 5 6 7 5 8 7 5 8 5 7

8 7 6 5 3 6 3 4 5 3 6 8 11 9 8 11

10 10 8 8 5 5 7 8 6 7 6 5 7 5 8 7 8 6 7 5 5

А теперь познакомьтесь с замечательными фразами из арсенала Майка Стерна. Они прекрасно звучат, имеют очень удобную аппликатуру и являются хорошим

примером выхода из тональности. Однако они потребуют от вас некоторого слухового привыкания и осторожного применения.

Пример 389

Dm⁷

12 10 10 12 13 11 10 13 13 11 11 14

9 12 12 10 10 13 13 12 12 9 10

Пример 390

Dm⁷

6 8 6 9 6 4 7 5 7 5 7 8 8 6

4 6 4 4 2 2 5 5

Пример 391

Am⁷

10 8 7 10 9 9 6 6 7 8 4 5 6 6 3

5 5 3 3 5 5 2 3 5 2 4 5 2 3 5

Пример 392

Em⁹

System 1:

Treble staff: 1 4 1 3 1 3 4 2 4 1 4 1

T A B: 7 10 7 9 7 9 11 9 11 8 11 8

System 2:

Treble staff: 8 1 3 1 4 1 3 2 3 1 4 1

T A B: 10 8 10 7 10 7 9 8 9 7 10 7

System 3:

Treble staff: 3 1 3 4 3 4 1 4 1 1 4 1

T A B: 9 7 9 10 9 10 7 10 7 9 12 9

Пример 393

Dm⁹

System 1:

Treble staff: 3 1 2 1 4 2 1 3 1 1 4 3 1

T A B: 7 5 6 5 8 6 5 7 5 4 8 7 5 8 7 5

System 2:

Treble staff: 4 3 1 1 3 4 1 9 1 4 9 2 1 4 2

T A B: 8 7 4 5 7 8 5 7 5 8 7 6 5 8 6

System 3:

Treble staff: 1 1 4 1 3 4 3 1

T A B: 5 4 8 5 7 8 7 5

Пример 394

В следующих примерах мы видим, пожалуй, самые сложные варианты отклонения от аккорда или выхода из тональности. Такие способы отклонения часто использует гитарист Джо Диурио.

Gm⁷

Пример 395

Bm⁷

Пример 396

F[#]7sus⁴

Пример 397

Dm⁷

T
A
B

Пример 398

Bm⁷

T
A
B

Пример 399

Gmaj⁷

T
A
B

Пример 400

Gmaj7

T
A
B

3 5 2 4 1 3 4 1 4

Пример 401

Пример 402

The image shows a musical score for a piece titled "Cm7". It consists of two systems. The first system has a guitar melody on a single staff with a treble clef and a fretboard diagram below it. The fretboard diagram shows the fret numbers for the melody: 12, 13, 10, 15, 11, 11, 13, 9, 9, 10, 11, 8, 9, 8, 7. The second system also has a guitar melody on a single staff with a treble clef and a fretboard diagram below it. The fretboard diagram shows the fret numbers for the melody: 10, 10, 8, 8, 11, 11, 9, 9, 7, 7, 10, 10, 10. The key signature is one flat (Bb) and the mode is minor (Cm).

В примерах 403-406 показана восходящая и нисходящая хроматическая гамма, расщепленная в разных октавах. Эти фигуры могут применяться при обыгрывании практически всех разновидностей аккордов. При изучении данных примеров могут воз-

никнуть трудности, так как здесь присутствуют большие скачки с 1-й струны на 6-ю и наоборот. Поэтому их нужно разучивать в медленном темпе и точно следовать указанной аппликатуре.

Пример 403

Пример 404

Пример 405

Пример 406

Заключение

В завершение этого раздела предлагается несколько учебных примеров гармонических последовательностей, которые составлены не произвольно, а именно таким образом, что бы вы могли свободно импровизировать на самые нестандартные соединения аккордов, применяя мелодические примеры, приведенные как в этом разделе, так впрочем, и в предыдущих.

Очень хорошо, если эти гармонические сетки кто-нибудь вам саккомпанирует. Идеальный вариант - сделать аккомпанемент на клавишах или компьютере и заниматься под него в медленном темпе.

Каждый аккорд длится два такта, поэтому выученные вами более длинные примеры придется просто сократить.

Обыгрывая эти гармонические сетки, попробуйте играть каждый пример от начала до конца, стараясь не повторять выученные мелодические линии.

И наоборот, возьмите какой-нибудь один мелодический пример и примените его, обыгрывая любую из предложенных гармонических схем. Этот прием даст вам возможность легко транспонировать выученные примеры в другие тональности и в разные позиции на грифе гитары.

Нужно также отметить, что тема этого раздела книги является только одним звеном в цепи приемов применяемых музыкантами в импровизации. Дело в том, что импровизация основана на памяти. Импровизатор не создает материю, а составляет ее из готовых блоков (музыкальных отрезков). Он манипулирует этими блоками, сочетая их наподобие мозаики и, чем меньше каждый блок, тем непредвиденнее музыкальные события и интереснее импровизация.

Поэтому обучение импровизации, основанное на овладении отдельными элементами музыкального языка, не только возможно, но и необходимо.

Пример 407

Example 407 shows a sequence of chords in 4/4 time, organized into four staves. Each staff contains eight measures, alternating between a chord and a rest (indicated by a double slash // or a double bar line with a dot). The chords are as follows:

- Staff 1: Cm7, Am7, F#m7, Fm7
- Staff 2: Bm7, Abm7, Fm7, Em7
- Staff 3: Bbm7, Gm7, Em7, Ebm7
- Staff 4: Am7, F#m7, Ebm7, Dm7

Пример 408

Example 408 displays a sequence of major 7th chords in 4/4 time, organized into three rows of four measures each. The chords are: Cmaj⁷, Amaj⁷, F[♯]maj⁷, E[♭]maj⁷ (Row 1); Dmaj⁷, Bmaj⁷, A[♭]maj⁷, Fmaj⁷ (Row 2); and Emaj⁷, D[♭]maj⁷, B[♭]maj⁷, Gmaj⁷ (Row 3). Each measure contains a whole note chord symbol, a slash with a dot, and a whole rest. The sequence concludes with a double bar line and repeat dots.

Пример 409

Example 409 displays a sequence of dominant 7th chords in 4/4 time, organized into three rows of four measures each. The chords are: C⁷, F⁷, B[♭]⁷, E[♭]⁷ (Row 1); A[♭]⁷, D[♭]⁷, F[♯]⁷, B⁷ (Row 2); and E⁷, A⁷, D⁷, G⁷ (Row 3). Each measure contains a whole note chord symbol, a slash with a dot, and a whole rest. The sequence concludes with a double bar line and repeat dots.

Для накопления слухового опыта и развития кругозора музыкант не должен замыкаться в рамках исполнительства на одном инструменте, необходимо слушать других инструменталистов, играющих в разных музыкальных стилях, постоянно обогащая свой интонационный словарь.

UZEB

TRIBAL TECH (Scott Henderson & Gary Willis)

MIKE STERN

PAT MARTINO

PAT METHENY

GEORGE BENSON

MARK WHITFIELD

LEE RITENOUR

LEE RITENOUR & LARRY CARLTON

LARRY CARLTON

EARL KLUGH TRIO

WES MONTGOMERY

Предлагаю вам небольшой список альбомов, на которых вы можете услышать примеры использования вспомогательных нот и мелодического отклонения от аккордов в исполнении известных музыкантов.

"World Tour 90"

"Face First"

"Illicit"

"Reality Check"

"Give and Take"

"Between the lines"

"Play"

"Is what it is"

"Stone blue"

"The road to you"

"Letter from home"

"Secret story"

"Pat Metheny, Dave Holland, Roy Haynes"

"Big boss band"

"Breezin"

"That's Right"

"Collaboration" (George Benson & Earl Klugh)

"Forever love"

"Modern Day Jazz Stories"

"Come Together"

"Wes bound"

"Larry & Lee"

"Last nite"

"On solid ground"

"Kid Gloves"

"The Gift"

"Volume one"

"Volume two"

"Impressions: The Verve Jazz Sides"

ПОСЛЕСЛОВИЕ

Прежде чем закрыть и отложить в сторону эту книгу, я бы хотел дать вам один совет: вернитесь в её начало и пройдите внимательно еще один раз все главы, и уверяю вас, вы найдете для себя что-то новое.

Многие мелодические примеры в книге были показаны в упрощенной ритмике, это было сделано для того, чтобы сосредоточить основное внимание на сути предлагаемых идей. Когда вы будете применять их на практике, желательно внести ритмическое разнообразие.

Надеюсь, благодаря заключенной в этой книге информации, вы получили те базовые элементы в области гармонии и импровизации, которые помогут вам в исполнительской практике.

Расширяйте свой словарный запас, обогащайте его ритмами, пассажами, идеями применительно к аккордовым последовательностям и при этом помните: вы должны сохранить баланс между заученными уже фразами и своей способностью создавать что-то новое.

Одним словом играйте, слушайте, впитывайте и верьте в свой талант.

За всем материалом, которым я поделился с вами в этой книге стоит многолетняя концертная практика, работа с такими замечательными отечественными музыкантами как Анатолий Кролл, Алексей Козлов, Игорь Бутман, Сергей Манукян, Валерий Сюткин, а также опыт совместных выступлений с музыкантами США и Европы во время моего пребывания за границей.

На исследовательскую деятельность меня вдохновил мой учитель Владимир Молотков, который по праву считается профессором джазовой гитары и генератором идей.

В заключении я хочу поблагодарить тех, кто помог осуществить выпуск этой книги: Владимира Молоткова, Анатолия Кролла, Андрея Макаревича, Кирилла Смолина, Игоря Владимирова, Геннадия Ветрова, Дмитрия Малолетова, Михаила Савина, Александра Шоболова, компанию “И.С.П.А. – Инжиниринг” и лично Сергея Долгова и Льва Орлова.

Спасибо всем тем, кто понимает и поддерживает мое творчество.

Игорь Бойко

СПИСОК ТРЕКОВ ЗВУКОВОГО ПРИЛОЖЕНИЯ

1 CD Раздел 1 Основы аккордовой техники

Трек 1 (демо пьесы)
Трек 2 (пример 36)
Трек 3 (пример 37)
Трек 4 (пример 38)
Трек 5 (пример 39)
Трек 6 (пример 40)
Трек 7 (пример 41)
Трек 8 (пример 46)
Трек 9 (пример 47)
Трек 10 (пример 48)
Трек 11 (пример 49)
Трек 12 (пример 50)
Трек 13 (пример 51)
Трек 14 (пример 52)
Трек 15 (пример 53)
Трек 16 (пример 54)
Трек 17 (пример 55)
Трек 18 (пример 56)
Трек 19 (пример 57)
Трек 20 (пример 58)
Трек 21 (пример 59)
Трек 22 (пример 60)
Трек 23 (пример 61)
Трек 24 (пример 62)
Трек 25 (пример 63)
Трек 26 (пример 64)
Трек 27 (пример 65)
Трек 28 (пример 66)
Трек 29 (пример 67)
Трек 30 (пример 68)
Трек 31 (пример 69)
Трек 32 (пример 70)
Трек 33 (пример 71)
Трек 34 (пример 72а)
Трек 35 (пример 72б)
Трек 36 (пример 73а)
Трек 37 (пример 73б)
Трек 38 (пример 74)
Трек 39 (пример 75)
Трек 40 (пример 76)
Трек 41 (пример 77)

Трек 42 (пример 78)
Трек 43 (пример 79)
Трек 44 (пример 80)
Трек 45 (пример 81)
Трек 46 (пример 82)
Трек 47 (пример 83)
Трек 48 (пример 84)
Трек 49 (пример 85)
Трек 50 (пример 86)
Трек 51 (пример 87)
Трек 52 (пример 88)
Трек 53 (пример 89)
Трек 54 (пример 90)
Трек 55 (пример 91)
Трек 56 (пример 92)
Трек 57 (пример 93)
Трек 58 (пример 94)
Трек 59 (пример 95)
Трек 60 (пример 96)
Трек 61 (пример 97)
Трек 62 (пример 98)
Трек 63 (пример 99)
Трек 64 (пример 100)
Трек 65 (пример 101)
Трек 66 (пример 102)
Трек 67 (пример 103)
Трек 68 (пример 104)
Трек 69 (пример 105)
Трек 70 (пример 106)
Трек 71 (пример 107)
Трек 72 (пример 108)
Трек 73 (пример 109)
Трек 74 (пример 110)
Трек 75 (пример 111)
Трек 76 (пример 112)
Трек 77 (примеры 113–120,
пьеса “Романтические чувства”)
Трек 78 (примеры 121–125,
пьеса “Рождественский период”)
Трек 79 (пьеса “Амстердам”)
Трек 80 (пьеса “Мои
единомышленники”)

2 CD Раздел 2 Прогрессивный метод импровизации

Трек 1 (настройка)
Трек 2 (пример 127)
Трек 3 (пример 128)
Трек 4 (пример 129)
Трек 5 (пример 130)
Трек 6 (пример 131)
Трек 7 (пример 132)
Трек 8 (пример 133)
Трек 9 (пример 135)
Трек 10 (пример 136)
Трек 11 (пример 137)
Трек 12 (пример 138)
Трек 13 (пример 139)
Трек 14 (пример 140)
Трек 15 (пример 141)
Трек 16 (пример 143)
Трек 17 (пример 144)
Трек 18 (пример 145)
Трек 19 (пример 146)
Трек 20 (пример 147)
Трек 21 (пример 148)
Трек 22 (пример 149)
Трек 23 (пример 151)
Трек 24 (пример 152)
Трек 25 (пример 153)
Трек 26 (пример 154)
Трек 27 (пример 155)
Трек 28 (пример 156)
Трек 29 (пример 157)
Трек 30 (пример 159)
Трек 31 (пример 160)
Трек 32 (пример 161)
Трек 33 (пример 162)
Трек 34 (пример 163)
Трек 35 (пример 164)
Трек 36 (пример 165)
Трек 37 (пример 167)
Трек 38 (пример 168)
Трек 39 (пример 169)
Трек 40 (пример 170)
Трек 41 (пример 171)

Трек 42 (пример 172)
Трек 43 (пример 173)
Трек 44 (пример 50)
Трек 45 (пример 176)
Трек 46 (пример 177)
Трек 47 (пример 178)
Трек 48 (пример 179)
Трек 49 (пример 180)
Трек 50 (пример 181)
Трек 51 (пример 182)
Трек 52 (пример 183)
Трек 53 (пример 184)
Трек 54 (пример 185)
Трек 55 (пример 186)
Трек 56 (пример 187)
Трек 57 (пример 188)
Трек 58 (пример 189)
Трек 59 (пример 190)
Трек 60 (пример 191)
Трек 61 (пример 192)
Трек 62 (пример 193)
Трек 63 (пример 194)
Трек 64 (пример 196)
Трек 65 (пример 197)
Трек 66 (пример 198)
Трек 67 (пример 199)
Трек 68 (пример 200)
Трек 69 (демо-пьеса)
Трек 70 (демо-пьеса)
Трек 71 (демо-пьеса)

3 CD Раздел 3 Пентатоника и ее выразительные возможности

Трек 1 (настройка)
Трек 2 (пример 204)
Трек 3 (пример 205)
Трек 4 (пример 206)
Трек 5 (пример 207)
Трек 6 (пример 208)
Трек 7 (пример 209)
Трек 8 (пример 210)
Трек 9 (пример 211)
Трек 10 (пример 212)
Трек 11 (пример 213)
Трек 12 (пример 214)

Трек 13 (пример 215)
Трек 14 (пример 217)
Трек 15 (пример 219)
Трек 16 (пример 221)
Трек 17 (пример 223)
Трек 18 (пример 225)
Трек 19 (пример 227)
Трек 20 (пример 229)
Трек 21 (пример 231)
Трек 22 (пример 233)
Трек 23 (пример 235)
Трек 24 (пример 237)
Трек 25 (пример 239)
Трек 26 (пример 241)
Трек 27 (пример 243)
Трек 28 (пример 243а)
Трек 29 (пример 244)
Трек 30 (пример 245)
Трек 31 (пример 245а)
Трек 32 (пример 246)
Трек 33 (пример 247)
Трек 34 (пример 248)
Трек 35 (пример 249)
Трек 36 (пример 250)
Трек 37 (пример 251)
Трек 38 (пример 252)
Трек 39 (пример 253)
Трек 40 (пример 254)
Трек 41 (пример 255)
Трек 42 (пример 256)
Трек 43 (пример 257)
Трек 44 (пример 258)
Трек 45 (пример 259)
Трек 46 (пример 260)
Трек 47 (пример 262)
Трек 48 (пример 263)
Трек 49 (пример 264)
Трек 50 (пример 265)
Трек 51 (пример 266)
Трек 52 (пример 268)
Трек 53 (пример 269)
Трек 54 (пример 270)
Трек 55 (пример 271)
Трек 56 (пример 272)
Трек 57 (пример 273)
Трек 58 (пример 274)
Трек 59 (пример 275)

Трек 60 (пример 276)
Трек 61 (пример 277)
Трек 62 (пример 278)
Трек 63 (пример 279)
Трек 64 (пример 280)
Трек 65 (пример 281)
Трек 66 (пример 282)
Трек 67 (пример 283)
Трек 68 (пример 284)
Трек 69 (пример 285)
Трек 70 (пример 286)
Трек 71 (пример 287)
Трек 72 (пример 288)
Трек 73 (пример 289)
Трек 74 (пример 290)
Трек 75 (пример 291)
Трек 76 (пример 292)
Трек 77 (пример 304)
Трек 78 (пример 305)
Трек 79 (пример 306)
Трек 80 (пример 307)
Трек 81 (пример 308)
Трек 82 (пример 309)
Трек 83 (пример 310)
Трек 84 (пример 311)
Трек 85 (пример 312)
Трек 86 (пример 313)
Трек 87 (пример 314)
Трек 88 (пример 315)
Трек 89 (пример 316)
Трек 90 (пример 317)
Трек 91 (пример 318)
Трек 92 (пример 319)
Трек 93 (пример 320)

Учебное пособие

Бойко Игорь Александрович

Мой метод

Редактор: Смолин К.О.

Фото: Игорь Владимиров, Николай Селютин

Дизайн обложки: Геннадий Ветров

ISBN 5-93477-022-5



9 785934 770229 >

Изд. лиц. № 066654 от 09.06.99. Сдано в набор 12.02.2002. Подписано в печать 12.04.2002. Формат 70х100/8. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс Нью Роман. Печать офсетная. Усл. печ. л. 29. Тираж 1500 экз. Заказ № 336.

Издатель Смолин К.О. 121248, Москва, а/я 26.

ФГУП «Московская типография № 6» Министерства РФ по делам печати, телерадиовещания и средств массовых коммуникаций, 115088, Москва, Южнопортовая ул., 24.

Жизнь, посвященная гитаре.

Именно так я охарактеризовал бы основное жизненное кредо Игоря Бойко - известного российского гитариста, композитора, педагога, автора нескольких методических учебных пособий по гитаре. И действительно, те, кто хорошо его знают, могут подтвердить, что буквально каждая минута его жизни связана с гитарой. Об этом говорит и его творческий диапазон. Насыщенная исполнительская деятельность в самых различных направлениях джаза и популярной музыки во множестве разнообразных ансамблевых сочетаний, от дуэта, до биг-бэнда, где Игорь Бойко выступает и как солист, композитор аранжировщик, а так же как руководитель и организатор ансамбля.

За его плечами работа в оркестре под управлением А. Кролла, в легендарной джаз-рок группе "Арсенал" А. Козлова, с которой им записан CD "Live в клубе Форте". Уже одиннадцать лет Игорь Бойко концертирует с известным джазовым исполнителем Сергеем Манукяном, приняв также участие в записи его сольных альбомов: "Секреты бытия", "Твоя улыбка", "Хорошие новости из Москвы" и "Удивительный мир".

Игорем Бойко записаны три собственных сольных альбома: "Решилось неожиданно легко", "Время вдохновения", "Клубный ноктюрн". О творчестве Игоря Бойко снято несколько фильмов, показанных на ведущих Российских телеканалах. Начиная с 2001 года Игорь постоянно концертирует со своей новой группой "Игорь Бойко Бэнд".

Наряду с сочинением авторской инструментальной музыки Игорь Бойко пишет песни в эстрадном жанре, среди исполнителей которых - Валерий Сюткин. В его коллективе Игорь работает шесть лет, и его гитара звучит в двух сольных альбомах Сюткина: "Далеко не все...", "004".

Но отдельной и не менее важной стороной деятельности Игоря Бойко является многолетнее изучение природы гитары, особенно ее возможностей в современной сольной импровизации. Таким образом, им были созданы четыре методические работы под общим названием "Импровизация на электрогитаре", часть 1 "Вспомогательные ноты и отклонения в импровизации", часть 2 "Основы аккордовой техники", часть 3 "Прогрессивный метод импровизации" и часть 4 "Пентатоника и ее выразительные возможности". Основой их является не только накопленный собственный опыт, но и глубокий анализ - обобщение творчества мировых звезд гитары, с некоторыми из которых, как, например Майк Стерн, Игоря связывает и личная дружба.

В настоящем издании все четыре части объединены в единое целое, где каждая часть, отражающая свою индивидуальную проблемную тему, является ступенью к следующей, помогающей далее совершенствовать владение искусством импровизации на электрогитаре. Предлагаемая методика не просто придумана Игорем Бойко, а буквально прожита им. И для него важно не только знать и уметь самому, но и без остатка поделиться со всеми, кому гитара также дорога и любима. Его методические работы приобрели большую известность, их хорошо знают не только в России, образовав своеобразный клуб гитары Игоря Бойко.

Уверен, что данная работа принесет большую пользу и молодым и опытным гитаристам. Поможет им полнее раскрыть себя в одном из труднейших и интереснейших и увлекательных видов музицирования, каким является сольная импровизация.

Народный артист России, дирижер и композитор Анатолий Кролл

ISBN 5-93477-022-5



9 785934 770229 >