

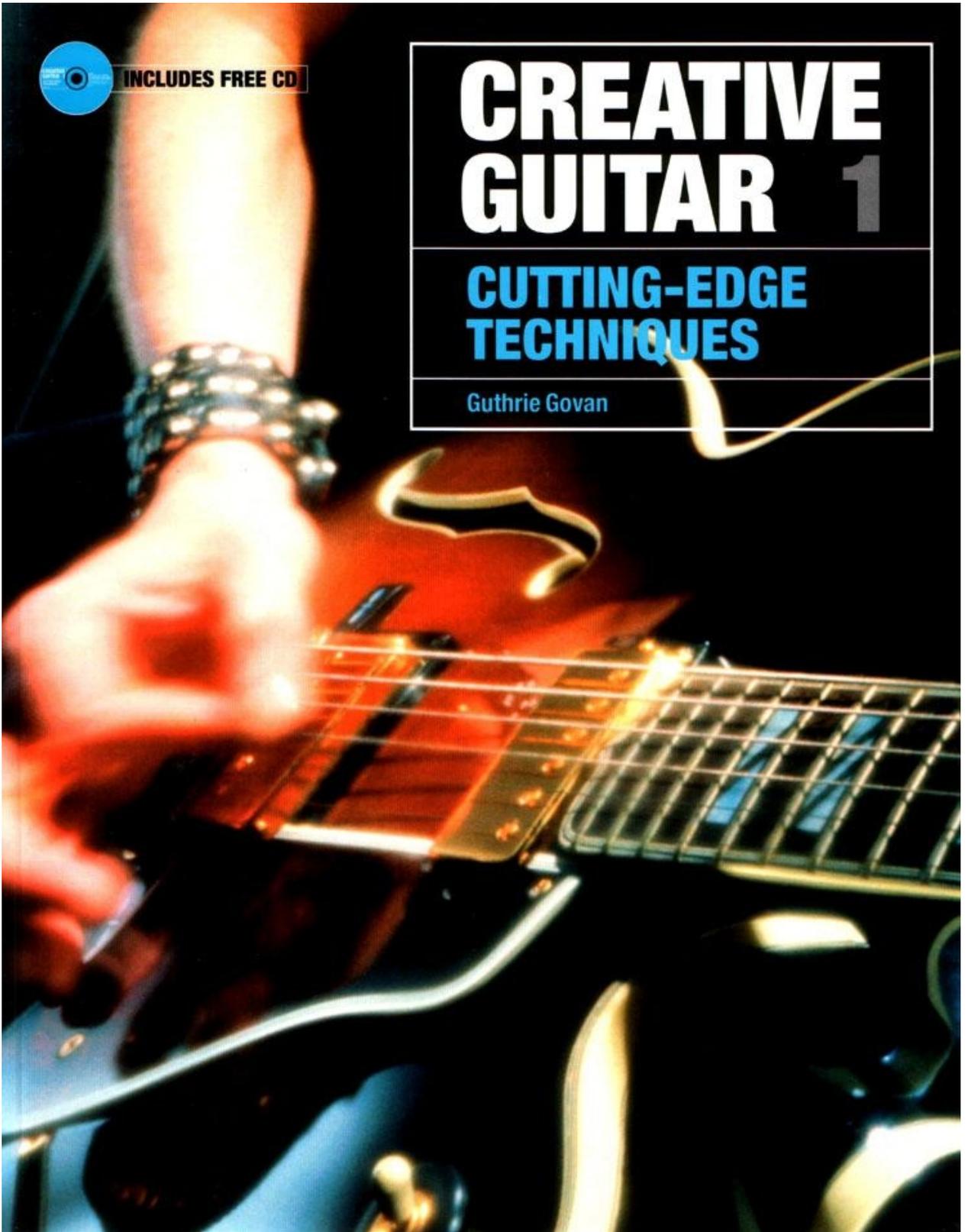


INCLUDES FREE CD

CREATIVE GUITAR 1

CUTTING-EDGE TECHNIQUES

Guthrie Govan



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
Введение	4
1. Общие сведения	
Цели	6
Будьте непредвзяты	7
«Снятие» музыки	8
Запись своей игры	9
2. Техника	
<i>Физиологические аспекты</i>	11
Повреждения кончиков пальцев	11
Разогрев	13
Посадка	14
Звук	15
Фидбэк	15
Эквалайзер	16
Эффекты	17
Регуляторы Tone	17
<i>Медиаторы и пальцы</i>	18
<i>Регулировка гитары</i>	19
<i>Бенды</i>	19
<i>Вибрато</i>	21
<i>Приглушение ненужных нот</i>	23
Приглушение ладонью	23
Другие варианты	25
Приглушение и бенды	26
Быстрое приглушение	27
Приглушение и тэппинг	27
<i>Настройка</i>	28
Флажолеты	29
Стандарт настройки	29
Сложности с механикой	30
Абсолютный слух	31
<i>Тайминг</i>	32
Человечность	33
Использование метрономов	34
Свинг	36
3. Теория без слез	
Как подходить к теории	38
<i>Игра с листа</i>	39
Тон	39
Ритм	41

ПРЕДИСЛОВИЕ

Данная серия состоит из двух книг, цель которых — попытка помочь рок-гитаристам зашедшим в тупик. Серия охватывает все распространенные вопросы и проблемы, с которыми я встречался за годы преподавания гитары. Для объяснения основных элементов теории используется очень доступный подход, он позволит вам сразу применять полученные знания на практике. Рассказано как эффективнее построить свои упражнения и как определить слабые места своей игры. Показано много новых ликов. Поощряется самостоятельный подход к обучению, чтобы читатель был готов к изучению любых интересующих его аспектов игры на гитаре, независимо от того рассматриваются они в книгах серии или нет. В общем, эти две книги довольно амбициозны, хотя они не претендуют на то, чтобы стать всеобъемлющей библией о гитаре, но моей основной целью было научить вас размышлять над тем как, вы играете, и направить вашу игру в новое русло.

Я надеюсь, что добился того, чего хотел в этих книгах. Наконец, я надеюсь, что вам понравится работать с этой книгой и её продолжением. Запомните, обучение игре на инструменте не должно быть для вас рутинной или работой, это должно быть развлечением и наградой!

До встречи!

ВВЕДЕНИЕ

За то время, что я преподаю гитару, я встречал много гитаристов, которые наткнулись на одну и ту же преграду в своей игре: у них была некоторая практика, они довольно хорошо ориентировались в терминологии рока и блюза, хорошо освоили базовые техники... но они были в растерянности.

Некоторые выражали эту растерянность как «Я уверен, что есть другие вещи, которым я должен научиться. Я надеюсь, что учился правильно!» или, само собой, «люди говорили, что я очень хорошо играл на выступлении, но я чувствую себя самозванцем, потому что на самом деле я не понимаю, что я делаю». Если вы когда-либо замечали, что всё, что вы репетируете, на самом деле, уже умеете, и играя это быстрее или «чище» вы не выходите на новый уровень игры, не учитесь чему-то новому, значит эта книга для вас. Она откроет для вас новые пути к развитию, объяснив некоторые важные нюансы теории и техники, вы узнаете как применить эти знания к вашему стилю игры.

Я постарался систематизировать эту информацию по важности для большинства гитаристов. Что касается теории, я объясняю всё с самых основ, поэтому, даже если у вас нет никакой теоретической базы, вы сможете понять нужные принципы без особых усилий (но на некоторых вопросах всё же придется сконцентрироваться!). Вообще, если почувствуете, что какая-то глава вам не по плечу, то лучше отложить на время книгу и потратить некоторое время, чтобы хорошо разобраться в том, что уже изучили. Любая вещь, которую я объясняю, используется в последующем обучении, поэтому рекомендую стараться использовать каждую идею на практике в свою очередь.

С другой стороны, если вы из тех, кто уже имеет теоретическую базу, то вам может быть интереснее читать книгу не по порядку. Но не забывайте, что некоторые разделы могут быть важны даже, если они объясняют то, что вы уже изучали. Никогда не вредно узнать ещё одну точку зрения на некоторые вещи, а некоторые концепции могут быть более важными и глубокими, чем вы думали.

Эта книга разделена на 5 очень разных частей:

- В первой части «Общие сведения» я попытался ответить на все распространённые вопросы, с которыми сталкиваюсь, обучая людей. Некоторые из этих вопросов покажутся немного философскими, странными и малополезными, но, поверьте, разобраться в них очень полезно, хотя бы потому, что здесь поднимаются некоторые интересные вопросы типа «как и почему вы играете те или иные вещи». Порой, потратить время на то, чтобы просто подумать над своей игрой, может быть столь же полезно, как посидеть несколько часов с метрономом.
- Во второй части «Техника», основательно рассматривается техника игры, особый упор делается на эффективность движений и на достижение того, чтобы при игре ощущалась свобода и естественность, насколько это только возможно.
- В третьей части «Теория без слёз», я пытаюсь упростить музыкальную теорию, объясняю некоторые профессиональные термины, показываю как связаны лады и аккорды, затрагиваю самые страшные для «легкого читива» темы. Не буду врать, здесь не будет всеобъемлющего курса музыкальной теории в простом

изложении, но вы узнаете основные принципы и научитесь понимать всю музыку, которая записана в этой книге (далее, разумеется, будет уже только практика!).

- Четвертая часть «Лады и аккорды» переносит музыкальную теорию на гриф вашей гитары, объясняет много терминов и показывается взаимосвязь между ладами и аккордами.
- Пятая часть «Аудиоприложение», позволит отработать все изученные идеи на практике под различные «минусы». Для каждого трека я объясняю прогрессию аккордов, советую какие ноты будут подходящим выбором, но, в целом, оставляю вас наедине с вашим инструментом. Так что вы сами можете применить полученные из книги знания, так, как считаете нужным.

Каждый раз когда вы разбираете какую-то идею, особенно ближе к концу книги, вам нужно использовать её как отправную точку и пробовать в стольких вариантах, сколько можете придумать. Используйте разные тональности, разные лады, поэкспериментируйте с различными ритмами, в общем, делайте все, что только можно, чтобы сделать для себя идею максимально применимой в вашей игре.

А теперь, за работу!

1. ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ

Цели

Иногда меня просят проводить гитарные мастер-классы. Я обожаю это делать, потому что это означает, что я буду стоять с верной гитарой в руках, перед группой из 20-30 людей и рассказывать об одной из самых любимых вещей – игре на гитаре.

На одном таком мероприятии, несколько лет назад, я рассуждал о распространённости нотных транскрипций и «минусовок» в современных магазинах. Можно сказать, что гитаристам никогда не было так хорошо — что бы вы ни захотели разучить, скорее всего, вы без особого труда найдете качественную нотную транскрипцию. Я тогда высказал точку зрения, что в результате этого может вырасти поколение ленивых гитаристов. Я отметил важность хорошего музыкального слуха — способности понимать то, что вы слышите, и повторять это на своём инструменте, разбирать соло с записей, джемовать с другими музыкантами «в живую» и так далее — и сказал, что буду очень удивлён, если все эти замечательные пособия не ухудшат слух современных гитаристов. Я встречал гитаристов, которые знали каждую ноту в монументальном альбоме *Passion And Warfare* Стива Вая, но не могли джемовать под 12-тактовый блюз, и лично меня такие вещи расстраивают. Действительно ли эти ребята создают музыку или они просто исполняют её на гитаре, типа как печатают письмо под диктовку? И вот в таком ключе я жаловался на молодое поколение на том мастер-классе, когда один из студентов поднял руку и заметил «я понял, что вы имеете в виду, но, я думаю, это не относится ко мне».

Я был заинтригован. Он объяснил, что он очень занятой гинеколог, и, само собой, у него и в мыслях нет производить революцию в гитарной рок-музыке. Он настолько занят, что у него даже нет времени джемовать с другими людьми на регулярных площадках. «Всё что мне нужно», — сказал он, — «это приходить домой после длинного рабочего дня и иметь возможность сыграть “Wonderful Tonight”». У меня нет времени на то, чтобы самостоятельно разобрать эту вещь, поэтому, без тех самых транскрипций, я не получил бы и половины удовольствия от своего хобби».

Справедливо. Видимо, я тогда забыл, что не каждый гитарист имеет время и желание тратить каждый час, когда не спит, на изучение своего инструмента, а беседа, которую я описал, напомнила мне, что разные люди играют на гитаре по разным причинам. И любая из них хороша, если делает вас счастливее.

В контексте данной книги, я думаю, мораль истории в том, что обязательно нужно точно знать, какие цели вы перед собой ставите, это позволит распоряжаться временем более продуктивно. Как вы сможете работать над достижением цели, если даже не знаете, что это за цель?

Если вам нравится разбирать какие-нибудь песни по транскрипциям, и вы играете, главным образом, по «терапевтическим» причинам, или чтобы иметь в запасе парочку трюков для вечеринки, то, скорее всего, вам и не нужны никакие «новые пути». Но, осмелюсь предположить, что даже в этом случае, некоторые аспекты игры на гитаре, рассмотренные в этой книге, покажутся вам полезными.

Если же вы опытный, выступающий гитарист и обучались по слуху, то, вполне возможно, что вы отлично играете и у вас отличный звук, но вы не понимаете, что именно вы делаете. Подобные гитаристы могут многое почерпнуть из теоретических разделов этой книги.

Если вы шредер-маньяк (словарь Вебстера определяет этот термин, как музыканта играющего хеви-металл, смысл существования которого в том, чтобы впихнуть как можно больше

нот в каждый такт, в надежде вселить страх в сердца своих коллег), то, возможно, вы наткнулись на барьер в своём поиске великой скорости. Если вы считаете, что попадаете в эту категорию, то вам будет интересна та часть книги, которая рассказывает о технике.

И кстати, я никогда не стал бы очернять эту наполненную олимпийским духом технику. В общем, если навязчивая идея увеличения скорости заставляет кого-то чаще заниматься, то это не может быть так уж плохо! Как бы то ни было, вы должны задуматься над вопросом: «Как я узнаю, что моя скорость достаточна?». Я полагаю, что оттачивание «техники ради техники» это просто хобби, не хуже других, но замечу, что вы никогда не сможете играть быстрее собственных мыслей. Если вы обнаружите, что достигли этого предела, то вам нужны новые идеи!

Я предполагаю, что музыка задумывалась, как общественное явление, т.е. музицировать — означает играть с людьми и для людей, общаться и с коллегами по группе, и с публикой. Я очень высоко оцениваю этот аспект музыки и считаю, что настоящая цель музицирования это быть частью выступающей группы. Подумайте об этом — вы часть команды, вы публичный человек, много пива... Если это ваши приоритеты, то лучше вам сосредоточиться на улучшении своих способностей к взаимодействию с группой и публикой, умения держать и чувствовать ритм, ну и тому подобные вещи. Некоторые части этой книги напрямую поощряют к этому, но вам придется отыскать их самому!

Ещё среди гитаристов часто встречается идеализирование какого-нибудь исполнителя, заключающееся в покупке такого же оборудования, одежды и, самое главное, попытке скопировать каждый нюанс стиля игры своего героя. Здесь уже могут влиять чисто психологические причины — я знаю одного парня, он играет более похоже на Эрика Клэптона, чем сам Эрик — но, чаще всего, в этом нет ничего плохого. Если это мотивирует вас играть, то почему нет?

Но все же, я считаю, что лучше всего гитаристам рассматривать подобное поклонение героям, как один из этапов развития — однажды вы поймете, что именно вам нравится в стиле какого-то гитариста, и тогда, наверное, лучше начать двигаться дальше и искать своё собственное звучание. Важность обучения у великих музыкантов сложно переоценить — стиль Эдди Ван Халена был бы совсем другим, если бы он не разучивал в юности лики Клэптона — но если ваша основная цель в том, чтобы звучать в точности как кто-то другой, то, полагаю, это будет долгий путь, который сильно замедлит ваше личное музыкальное развитие.

Пища для размышлений: разве не было бы здорово послушать кого-нибудь, кто подражает Джорджу Бенсону, Джеффу Бекку, Шону Лейну и Джерри Донахью одновременно? Это, конечно, преувеличение, я просто пытаюсь сказать, что вам нужно пытаться учиться на всём, что вы слышите, вместо того, чтобы разрабатывать туннельное зрение, слишком сильно фокусируясь на одном гитаристе. В конечном счете, всё, что повлияет на вас, соберётся в один уникальный путь, и вы будете звучать более индивидуально.

Будьте непредвзяты

Единственная цель этого параграфа донести до вас принцип: «Не избегайте разных форм музыки из-за предубеждений». Например, неприязнь к хеви-металу может отвести кого-то от изучения двуручного тэппинга, и он потеряет инструмент с помощью которого можно создавать не только ванхаленоподобные представления, но и особое «клавиатурное» звучание аккордов. И наоборот, опытный рок-гитарист может хорошо владеть техникой тэппинга, но не знать о восточных пентатониках, которые делают стиль Марти Фридмана столь характерным. А если вы послушаете дебютный альбом Майкла Ли Фиркинса (который так и называется — Michael Lee Firkins), то вы услышите, рок-гитариста использующего тремоло для создания металлического кантри-слайд эффекта, вместо обычной для этого жанра долбёжки.

Мне нравится видеть эмоции на лице ограниченного металлиста, когда он в первый раз слышит хорошее исполнение 24 каприса Паганини для скрипки или даже Friday Night In San Francisco с акустического *tour de force* Ал Ди Меолы, Джона Маклафина и Пако Де Люсия. Независимо от того, какой стиль вам нравится, вы будете приятно удивлены послушав альбом Марка О'Коннора The New Nashville Cats (если же невероятная игра не скрипке Марка вас не впечатлит, то вы как минимум должны признать, что его музыкант, играющий на педал-стиле,

знает некоторые лики, которые будут звучать круто и на гитаре... если только вы сможете разобраться как их сыграть!). А если вы больше акустический гитарист, то вам следует ознакомиться с двуручным перкуссивным стилем, который разработал покойный Майкл Хеджес.

В общем, старайтесь слушать как можно больше разной музыки. В «Инструкции для жизни в новом тысячелетии» Далай Ламы есть совет: «Хотя бы раз в год посетите место, где вы ни разу не были.», оставайтесь открытыми для музыки, которая никак не связана с игрой на гитаре, и, само собой, обращайте внимание на виды музыки, о которых совсем ничего не знаете (вы когда-нибудь были на выступлении действительно хорошего оркестра?).

И последний пример: вы определённо должны достать альбом «Jeff Beck's Guitar Shop» и обратить внимание на трек 5 «Where Were You?». В этом треке Джефф, с помощью тремоло, создает самые запоминающиеся фразы, какие вы когда либо слышали, и он клянётся, что вдохновение для этого он получил послушав альбом Болгарского хора.

«Снятие» музыки

Я считаю очень удобным иметь специальную тетрадь, в которую можно записывать придуманные последовательности аккордов или лики. Даже если вы плохо знакомы с нотной грамотой, то можете записывать свои идеи в форме табулатуры (гитарная система нотации, в которой используются шесть линеек, означающих струны в том порядке, в котором вы видите их, когда играете на гитаре, на которых в ряд цифрами обозначены соответствующие лады). Умеющие «играть с листа» гитаристы любят высмеивать табулатуры, называя их «нотами для идиотов», но важно помнить, что все ранние композиторы, писавшие музыку для гитары и лютни, использовали разновидность табов, как стандартный способ нотации, так что табы вполне имеют право на жизнь. У них даже есть одно преимущество над стандартной нотной записью — на них точно видно, где на грифе нужно играть ноту.

Эта будет особенно важно, когда вы начнете «воровать» лики с записей других гитаристов. Нужно оттачивать свои навыки разбора музыки, потому что, используя их, вы сможете записывать всё, что разучиваете — в конце концов, ваша память не резиновая. Я бы посоветовал записывать отдельные лики, вместо того, чтобы расписывать соло целиком ради парочки особо понравившихся тактов. А наиболее практично было бы записывать контекст каждой идеи (например, какой аккорд обыгрывается) и в дальнейшем использовать с собственными вариациями. Джазовые гитаристы особенно любят создавать «библиотеки ликов» — они категоризируют каждую идею по используемому ладу и по тому, на какой аккорд она ложится. В начале этой главы я уже упоминал о хорошем музыкальном слухе и умении повторить то, что вы слышите; при «съеме» музыки без этих вещей не обойтись. Развитие слуха связано с умением распознавать интервалы (расстояние между нотами в тонах и полутонах) и ритмические рисунки. Дальше в книге вы найдёте очень много советов на эту тему, поэтому я не буду сейчас слишком вдаваться в подробности, но выделю некоторые важные пункты.

Начинать лучше с разбора общей структуры отрывка, выпишите аккордовую последовательность, определите сколько длится каждый аккорд в тактах или долях. Если это слишком сложный отрывок, то вы можете для начала выписать основную ритмическую линию, затем отметить на ней наиболее выделяющиеся ноты (т.е. те которые обращают на себя ваше внимание своей сильной громкостью, очень высоким или низким звучанием) и, уже в конце, заполните промежутки. Если вы считаете, что все ноты принадлежат одному ладу, то обязательно припишите и это.

Ещё постарайтесь развить умение нажимать на паузу на своем плеере. Каждый раз, когда вы слушаете какой-то пассаж, вам нужно сосредоточиться на какой-то одной ноте или группе нот; как только вы услышали то, что хотели, тут же останавливайте музыку. Все что вы услышите после этого только будет отвлекать вас, засоряя «мысленный снимок» нот, которые вам нужны. Теоретически, вы должны уметь работать над ликом по одной ноте за раз; в дальнейшем развивая свой слух, вы сможете усваивать информацию большими кусками.

Замедление тоже может очень помочь. В магазинах продаются устройства «phrase sampler» (семплер Akai довольно популярен), которые могут замедлять музыку, растягивая время таким образом, что высота звучания остаётся неизменной, независимо от скорости. Если у вас есть

компьютер, то вам должна понравиться недорогая и легковесная программа, которая называется *Amazing Slow-Downer*, она делает то же самое, что и «phrase sampler», кроме этого, в ней есть функция Караоке, она использует фазовые преобразования, для удаления части панорамы стереосигнала. Говоря нормальным языком, во многих случаях вы можете сделать гитару более «слышимой», уменьшая громкость всех не гитарных частей записи. Чем проще вещь, которую вы слушаете, тем лучше, и даже, если вы используете простенький магнитофон, то можете попробовать изменить сигнал под свои нужды с помощью регулятора баланса каналов и эквалайзера.

Хотя замедление сигнала может быть очень полезным, но, нужно добавить, что это не решит всех ваших проблем при «съёме». Когда вы будете пытаться определить где на грифе играется лик, важно попробовать извлекать ноты в разных позициях, чтобы услышать, какие струны лучше всего повторяют звучание оригинала, но это лучше всего слышно, если вы проигрываете запись с нормальной скоростью.

В качестве простого примера, попробуйте извлечь Ми на первой открытой струне, потом на пятом ладу второй струны, девятом ладу третьей, 14м на четвертой, 19м на пятой струне, и, наконец, на 24м ладу (если он у вас есть) шестой струны. Каждый раз вы будете слышать одну и ту же ноту, но звучание будет становиться всё более расплывчатым. Немного попрактиковавшись, вы научитесь приблизительно определять какая струна использовалась при извлечении любой ноты. Если же у вас не получится, то можете попробовать сыграть лик в разных позициях и определить, в какой его легче всего играть — это, на удивление часто, оказывается верная позиция.

В качестве финальной ноты, я хочу посоветовать вам использовать MiniDisc плеер, для разбора музыки. Когда вы перематываете пленку или возвращаетесь на нужное место CD по многу раз, то большую часть времени вы будете слышать то, что вам не нужно. А MiniDisc, не смотря на более пластмассовое, чем у CD, звучание, позволяет расставлять кучу меток по треку. То есть, вы можете вернуться точно на нужное место композиции нажатием одной кнопки, а это сохранит вам кучу времени, что позволит сделать гораздо больше, перед тем как ваше внимание начнет рассеиваться.

Запись своей игры

Я всегда особо подчеркиваю преимущества от использования записывающих устройств во время занятий. Если вы записываете свою игру, то, послушав запись, вы можете составить честное и объективное мнение по поводу своих слабых и сильных сторон. Когда вы играете, вы не всегда можете воспринимать то, что звучит из вашего усилителя, также, как если просто слушаете это, потому что вам нужно сконцентрироваться на механике игры, вместо того, чтобы просто слушать.

Запись самого себя, кроме этого, позволяет отслеживать прогресс на «длинной дистанции». Если вы не можете сказать улучшилась ли ваша техника правой руки или нет, то всё станет ясно, как только вы послушаете запись месячной или даже недельной давности. В дополнение, запись себя на пленку (или другой носитель) может помочь побороть застенчивость, и это хорошо, потому что, как известно, люди делают больше ошибок, когда волнуются.

Ещё одно преимущество кнопки «Запись» под рукой в том, что вы можете сами для себя записывать аккомпанемент когда захотите. Если вы собираетесь ознакомиться с новым ладом, то можете записать подходящую последовательность аккордов (об этом позже) и поиграть ноты поверх этого трека. Вы узнаете гораздо больше о характере лада, если услышите его в контексте.

Ваш самодельный «минус» не должен быть слишком «навороченным» — обычный магнитофон будет более чем достаточен — вас не будет волновать качество записи, когда вы начнёте играть поверх неё. Шипящая запись того, как вы «выскачете» аккорд E под звуки выжимающей стиральной машины, может быть, и не является самым вдохновляющим аккомпанементом, но это нечто под что вы можете играть, и это сделает ваши занятия чуть более похожими на «настоящую» игру на гитаре. Что более важно, это поможет вам понять как разные ноты сочетаются с разными аккордами.

Если эта идея вам понравилась, то, возможно, вам нужно попробовать поработать с сэмплерами типа Lexicon JamMan, Boss Loop Station или Boomerang. Подобные устройства

позволяют зациклить прогрессию аккордов, и записывать дополнительные слои поверх этого, а это очень удобно, когда вы пишете песню или работаете над гармонией соло. (Кстати, я для таких целей остановился на **Boomerang**. Сначала я думал, что он не оправдывает расходы на него, пока не обнаружил, что можно зациклить прогрессию аккордов какого-нибудь джазового стандарта и играть соло поверх этого. После множества выступлений в забегаловках, эта штука себя полностью оправдала и была основательно проверена на пивонепроницаемость и противоударность!). Если вам достаточно полминуты памяти, то присмотритесь к чему-нибудь типа **Line6 Delay Modeler**, эта штука стоит вполтину меньше чем **Boomerang** и, кроме того, включает в себя эффекты дилэй и эхо. А на многих старых педалях дилэя есть функция **Hold**, с помощью которой вы можете получить полутора секундный семпл — этого достаточно, чтобы записать звучание аккорда и джемовать под него.

Суть всего вышесказанного в том, что нужно взять какой-нибудь «многодорожечный» (**multitrack**) рекодер и сконцентрироваться на умении писать мелодии. Это заставит вас смотреть на свою игру на гитаре как на часть чего-то целого, часть музыки, позволит составить особый тип мышления. Кроме того, те элементы техники, над которыми, как вы чувствуете, вам надо поработать, будут диктоваться необходимостью самой музыки, которую вы пишете. Поэтому ваша игра будет развиваться по пути, соответствующему тому, какую музыку вы играете, вместо того, чтобы метаться между разными необычными областями техники и теории, которые, возможно, вам никогда не пригодятся.

Главный совет: заканчивайте вещи! Полноценное написание произведения будет более полезным для вашего музыкального развития, чем написание двадцати небольших прогрессий аккордов, к которым вы никогда не вернётесь. Одним из важнейших пунктов в понимании музыки является структура — способ, которым соединяются разные секции и заранее рассчитанное использование таких трюков, как повторение, повторение, повторение и фактор неожиданности! Когда вы начнете размышлять об этих вещах, то обнаружите, что слышите чужую музыку немного по-другому, немного в другом контексте.

2. ТЕХНИКА

Физиологические аспекты

Некоторые замечательные музыкальные произведения были созданы гитаристами страдающими от физических недостатков. Посмотрите, к примеру, на Тони Айомми, человека, который написал все демонические рифы Black Sabbath. Он потерял кончики пальцев на правой руке в результате производственной травмы (Тони левша), для многих гитаристов это поставило бы серьезный вопрос об их гитарной карьере в будущем. Но Тони сделал себе кожаные протезы кончиков пальцев, перешёл на более тонкие струны и продолжил создавать отличную музыку.

Или взять Лес Пола, этого Леонардо да Винчи среди гитаристов, который фактически изобрел мультидорожечную запись и цельнокорпусную электрогитару, не говоря уже о покорении поп-чартов своего времени и разработке классической гитары Gibson, названной в честь него. Игра Лес Пола часто затмевалась его другими достижениями в области музыки, но послушайте его инструментальные записи начиная с 50-х, вы услышите гитариста с выдающейся техникой, едким чувством юмора и некоторыми идеями на десятки лет опередившими своё время. Существует история, что когда Лес сломал руку в автомобильной аварии, медики говорили ему, что те дни, когда он играл на гитаре, закончены. Не смотря на их заключение, Лес уговорил врачей поставить ему руку под нужным углом, так чтобы гипс постоянно держал руку в позиции для игры и остался вполне доволен!

И, конечно, нельзя забыть случай с Джанго Рейнхардтом, они, вместе со Стефаном Грапелли, были одними из первых исполнителей цыганского джаза (*gypsy jazz*). Зажигательная акустическая техника Джанго до сих пор вдохновляет легионы подражателей. Джанго обгорел во время пожара в таборе, два пальца на его левой руке были настолько сильно повреждены, что их практически невозможно было использовать в игре, кроме как для некоторых аккордов. Но послушайте его записи — в любой из них он звучит гораздо более ловким, чем большинство гитаристов с полным набором неповрежденных пальцев.

Суть в том, что если вы достаточно преданы музыке, то для вас становится возможным всё что угодно. Несмотря на это, я должен добавить, что вышеупомянутые музыканты были исключениями. Их воображение и видение позволяли создавать уникальные музыкальные вещи, каждый из них чувствовал необходимость донести свою музыку до всего мира, невзирая на возникающие преграды. Это люди редкого сорта, и, конечно, большинство из нас понимают, что даже гораздо более тривиальные травмы чем те ужасы, что описаны выше, могут сильно повлиять на нашу игру. Другими словами, игра доставляет гораздо больше удовольствия, если вы можете о себе позаботиться. Дальше я опишу подборку советов по «самообслуживанию».

Повреждения кончиков пальцев

Самая знакомая для большинства гитаристов боль это, несомненно, Синдром Воспаленных Кончиков Пальцев. Этот псевдомедицинский термин (да, я сам его придумал) означает состояние являющееся результатом слишком большой тренировки, выражается в том, что кончики пальцев становятся настолько чувствительными, что болят, даже при прикосновении к струне, не говоря уже об исполнении бендов на четыре лада.

Не забывайте, что опытным гитаристам понадобились годы, чтобы на пальцах образовались мозоли (участки ненормально твердой кожи). Если вы подвергаете свои пальцы не сильной, но регулярной «пытке», в виде игры на гитаре, то кожа на кончиках пальцев будет черстветь и утолщаться, становясь менее восприимчивой к боли, и больше похожей на кожу подошвы. Если же вы будете чрезмерно нагружать, то результатом станут натруженные блестяще-красные кончики пальцев со стёртой кожей и, может быть, даже с парой волдырей. Это может вывести вас «из строя» на некоторое время, так что лучше такого избегать. Безусловно, есть эдакие рок-мученики, типа Тэда Наджента, который утверждает, что когда был подростком, то

каждую ночь тренировался до изнеможения, пока его пальцы не начинали кровоточить. Это очень трогательная история, но, на самом деле, кровоточащие пальцы это не самая хорошая вещь. Волдыри это плохо — они причиняют ненужную боль, они делают ваш звук хуже и никто не будет вас жалеть. Если вы чувствуете, что у вас начинаются симптомы, подобные описанным выше, то вам нужно прекратить играть на день или около того, чтобы дать пальцам необходимое для восстановления время. Если вы слишком запустите пальцы, то вам могут потребоваться недели на то, чтобы снова вернуться в рабочее состояние, и вы пропустите достаточно времени, чтобы потерять всю выгоду от такой тренировки.

Кстати, обычно, чтобы защитить пальцы их опускают в Surgical Spirit (это смесь этилового и метилового спиртов применяемая в британской хирургии — прим. переводчика), это позволяет им затвердеть быстрее, чем старым добрым способом «просто-продолжай-играть».

Продолжая тему «профилактика лучше лечения», хочу упомянуть ещё пару вещей касающихся сохранения мозолей. Во-первых, брать гитару сразу после того, как ваши руки побывали в воде это плохая идея. После душа или мытья посуды ваши мозоли размягчаются и даже пять минут обычной игры могут разодрать их в клочья. Когда они высохнут, то вы обнаружите, что с пальцев свисают куски кожи. К сожалению, эти куски и составляли ваши мозоли. Не хорошо.

Во-вторых, хорошо подумайте, если собираетесь увеличить высоту струн или их калибр. На это есть хорошие причины, вы узнаете о них в следующем разделе, но это увеличит нагрузку и воздействие на ваши кончики пальцев, а значит им придется стать ещё жестче. Запомните, делайте такие изменения постепенно — даже если вы уже играете несколько лет, переход с калибра .009 на комплект .013 может убить ваши руки.

В-третьих, хорошо бы изредка менять струны и протирать их начисто после игры. Старые струны ржавеют и становятся шершавыми, отчего скольжение по ним становится более болезненным, чем на новом комплекте.

В-четвертых, когда у вас образуются мозоли, им нужно будет справляться с вашим стилем игры, ваша задача — поддерживать такое состояние. Регулярная игра это, конечно, хороший план, но, согласитесь, это не всегда возможно — что угодно, начиная с приятных перспектив на выходные и заканчивая, несомненно, менее приятным грузом на работе, может помешать вашему идеальному плану. Если вы обнаружили в своем календаре несколько месяцев, в которые не сможете тренироваться столько же, как обычно, то вам стоит потратиться на недорогую акустику. Чем более дешевой, чем менее подходящей для игры она будет, тем лучше, поскольку игра на сухой гитаре в течение пары минут может быть столь же полезной для сохранения жесткости пальцев, как час игры на вашей любимой шред-машине (как и 98% моих статистических выкладок, эта полностью выдуманна, но вы поняли, что я имею ввиду).

Наконец, если вы пришли в индийский ресторан и официант принес ваш заказ в одной из таких горячих сковородок на деревянной подставке, то вам лучше поверить его предупреждению, что не стоит до неё дотрагиваться. Я знаю гитариста, у которого были настолько хорошие мозоли, что он взял эту штуку пальцами, спокойно положил еду себе на тарелку и, не чувствовал боли до тех пор, пока не поставил ёмкость обратно на стол и не попытался убрать от неё руку. Как вы, наверное, догадались, его мозоли прижарились к горячему металлу (если хотите, можете поморщиться) и ему понадобилось много времени, чтобы снова их нарастить.

Если вы играете на гитаре перед публикой, то правила немного меняются. Ваш долг, как профессионального музыканта, закончить выступление, не смотря ни на что. Ведь люди заплатили свои кровные, чтобы прийти на вас посмотреть, и с какими бы проблемами вы не столкнулись, публика не должна о них знать. Эта философия объясняет жуткие истории, как, например, Бадди Гай втыкал галстучные булавки себе в пальцы, чтобы ускорить восстановление мозолей (честно говоря, не знаю насколько это хорошая идея, но у Бадди получалось) или отвратительная самостоятельная пересадка кожи Стиви Рэй Воном.

Если вы не слышали эту историю, то сделаю небольшое отступление. Обычно у Стиви первая струна стоит калибра .013, и есть мнение, что иногда он переходил на .018 (хотя надо признать, настраивал чуть ниже стандартного строя). Поскольку Стиви играет техасский блюз, он часто использует широкие бенды, и вы можете себе представить, как его пальцы реагировали на

такое издевательство: иногда они просто не справлялись с этим. Стиви придумал приклеивать кончики пальцев левой руки к предплечью правой суперклеем, ждать пока клей высохнет и отрывать! Думаю, смысл был в том, чтобы взять немного эпидермиса с той части тела, где он не так нужен, и перенести его на кончики пальцев, которым нужно была столько кожи, сколько возможно. (Кстати, я думаю, что суперклей придумали на одной из Мировых войн, как быстрый способ залатать раненых солдат, когда под рукой нет хорошего хирурга или инструментов. То, как Стиви использовал эту штуку, не так уж абсурдно, если вдуматься. Но, тем не менее, для большинства людей, это довольно экстремально).

Приведу противоположный пример, каждый, кто помнит музыкальные магазины 80-х подтвердит, что большинство клиентов-басистов тогда, с порога направлялись к какому-нибудь безголовому басу, брали его, подтягивали ремень на уровень подбородка и начинали неистово шлепать по струнам большим пальцем. Все они вдохновлялись игрой на басу вокалиста Level 42 Марка Кинга, который вывел слэп-бас на новый уровень популярности и технического мастерства (послушайте запись концерта *A Physical Presence*, если мне не верите). Постоянно колотить боковой стороной большого пальца по низкой Ми на басу настолько же «полезно» для вашей кожи, как и играть неистовый блюз на струнах калибра .013. Когда Кинг обнаружил, что мозоль на его пальце имеет склонность иногда лопаться, он решил обматывать эту часть пальца изолентой. После этого не только палец перестал травмироваться, но и оказалось, что улучшился звук — изолента добавила щелчок в начале каждой ноты, давая звуку перкуссивный тембр, что хорошо сочеталось с интенсивным слэповым стилем Кинга. Такой вот «хэппи энд»!

Все вышенаписанное применимо к небольшим травмам кончиков пальцев, которые, в общем, сами заживут, если вы о них немного позаботитесь. Но есть и другие проблемы с которыми вы можете столкнуться, и которые гораздо сложнее вылечить. Я имею ввиду проблемы с сухожилиями.

Разогрев

Иногда студенты подходят ко мне и обеспокоенно спрашивают: «Я решил удвоить продолжительность своих занятий. У меня были хорошие результаты, но где-то на прошлой неделе я почувствовал странную стреляющую боль в предплечье и запястье. Это нормально? Из-за этого стоит беспокоиться?».

Короткий ответ — да, вам нужно беспокоиться. Если вы перетрудите ваши мускулы и сухожилия, то заработаете тендинит или синдром запястного канала (в народе больше распространена калька с английского «кистевой туннельный синдром» — прим. переводчика), ужасная болезнь при которой срединный нерв (он отвечает за чувствительность и координацию движений рук) сдавливается и не может нормально функционировать. Такие проблемы не могут просто пройти, поэтому если вы подозреваете, что с сухожилиями что-то не так, даже если симптомы слабые и нерегулярные, вы должны немедленно проконсультироваться с врачом и не напрягаться при игре, пока не услышите мнение эксперта относительно вашей проблемы. Если вы настоящий ипохондрик, то запомните, что есть разница между «хорошей болью» и «плохой болью»: вы должны обращать внимание на нерегулярную стреляющую боль, мышечные зажимы, и моменты когда мышцы вас «не слушаются», вместо небольшой усталости в руках и запястьях после хорошей тренировки.

Есть способы позволяющие избежать таких заболеваний. Как и в случае с любой другой физической активностью, перед тем как делать что-нибудь требующее слишком больших усилий вы должны разогреться, чтобы мускулы и сухожилия хорошо растянулись. Вы можете наблюдать такое в любом тренажёрном зале — пауэр-лифтеры и другие тратят много времени на растяжку перед тем, как начать что-нибудь поднимать, когда же переходят к тяжестям, то начинают со среднего веса, постепенно увеличивая до тяжёлого, это предохраняет их мускулы от резких растяжений и нагрузок. И точно также будет очень глупо взять гитару в руки впервые за несколько дней и сразу приступить к скоростному исполнению «Полёта шмеля». Игра технически сложного произведения даётся проще и с меньшей вероятностью приведёт к серьёзной травме, если вы предварительно подготовитесь, сыграв несколько простых упражнений в медленном темпе и постепенно наращивая его.

Всё это становится ещё более важным, если ваши руки недавно были на холоде. Низкие температуры заставляют вашу кровь отходить так глубоко внутрь тела, как только возможно, оставляя конечностям, например, рукам, только самый минимум циркуляции. Если ваши пальцы выглядят синеватыми, то им, однозначно, не понравится участие в марафоне хроматических гамм, поэтому подумайте над покупкой пары перчаток. Конечно, в варежках вы будете выглядеть не слишком рок-н-рольно, но это защитит ваши руки от шока при резкой смене температуры, и, в конце концов, других рук у вас нет.

Маленькая история о Гренне Гульде, Американском концертном пианисте (Гован ошибся, Гульд родился, творил и умер в Канаде — прим. переводчика) специализирующемся на сложных контрапунктических произведениях И. С. Баха. Такие произведения это музыкальная математика, они пугают, часто в них переплетаются четыре одновременно звучащие мелодии, и даже просто правильно сыграть все ноты это сложная задача, не говоря уже о том, чтобы каждая часть звучала отдельно от других. Но, даже спустя десятилетия, умение Гленна делать каждую часть независимой является эталоном для любого современного гитариста избравшего тот же репертуар. Перед концертом этот искусный музыкант погружал руки в ведро с почти кипящей водой, утверждая, что улучшенная циркуляция крови позволяет ему играть на 30-40 процентов быстрее и делает его кончики пальцев более чувствительными к уровню динамики (а это, я думаю, один из важнейших факторов, если вы предпочитаете играть музыку включающую множество контрапунктов). Я допускаю, что напрямую этот метод не применим к игре на гитаре — пальцы пианиста занимаются тем, что нажимают на хорошенькие и гладенькие клавиши, а у гитариста на туго натянутую металлическую проволоку, поэтому нам мозоли нужнее! Но, это иллюстрирует пользу от разогрева, в частности, от перекачивания крови в руки. Да и Джо Сатриани, вроде бы, любит опускать свои локти в горячую воду, перед тем как играть. Возможно звучит немного странно, но, дело в том, что при игре на гитаре, на самом деле, используется много мышц предплечья, так что в этом есть смысл.

На другом конце температурной шкалы, помню читал старое интервью с Джеком Брюсом, басистом из Cream, в котором он описывал впечатления от использования баса Kramer с V-образной головой и алюминиевым грифом. Однажды ему пришлось выступать в очень холодной части света и его бас хранили в крайне холодном месте. В результате, ладонь левой руки прилипла к металлу задней части грифа, точно также как она прилипает к внутренней стенке морозильника. Я даже представить себе не могу как он провёл этот концерт. К счастью, с тех пор все основные производители отправили алюминиевый гриф на свалку, и можно не бояться, что вы встретитесь с такой проблемой (в свою защиту могу сказать, что это интересная история и она некоторым образом связана с температурой, так что мне захотелось её куда-нибудь вставить!).

В общем, не будет ошибкой полагать, что вашему оборудованию необходимо не меньше заботы, чем рукам — резкие смены температур могут сгубить настройку, звучание вашего оборудования а, в некоторых случаях, и саму структуру. Ламповые усилители, например, не любят когда их оставляют включенными на всю ночь а потом неожиданно выносят наружу и забрасывают в холодный фургон — гнёзда, в которые вставляются лампы, могут лопнуть если испытывают резкую смену климата. Моему любимому Страту понадобились месяцы, чтобы прийти в себя после концерта на открытой площадке на фестивале в Хьюстоне, Техас, в знойный июльский день, при 43°C и исключительно высокой влажности. После нескольких часов хранения в таких условиях, гриф не реагировал ни на какие операции с анкером, он просто больше не работал. Но мне повезло больше чем одному контрабасисту, который однажды утром проснувшись в номере Бразильского отеля, обнаружил на полу все запчасти, которые нужны, чтобы собрать контрабас — за ночь весь клей в его инструменте расплавился.

Посадка

Следующая вещь, которую вы должны принимать в расчёт: поза при игре. Многие типичные для гитариста боли являются следствием неправильной позы, и, я полагаю, самое важное, что нужно запомнить, это то, что при игре вы должны чувствовать себя естественно и удобно. Если это не так, то поза неправильная! Вы, возможно, знакомы с основными принципами,

если когда-нибудь посещали курсы которые проводятся в офисах, там рассказывают, что монитор должен стоять на уровне глаз, запястья при работе с клавиатурой должны быть выпрямлены, стул должен быть такой-то высоты, изгиб позвоночника должен быть «как на Рисунке 1, а не на Рисунке 2», ну и так далее. В отношении посадки с гитарой, плохие привычки могут быть результатом игры вперившись в телевизор, слишком пристального взглядывания в гриф при игре или разучивания музыкального фрагмента с листов расброшенных по полу, это заставляет вас держать гриф под неестественным углом. В общем, вы должны стараться, чтобы позвоночник и запястья были как можно более прямыми.

Когда-то я работал преподавателем и должен был сидеть в маленьком классе по девять часов подряд, после нескольких недель я почувствовал неприятную, тупую боль под лопаткой, а это сильно затрудняло игру на гитаре. В итоге я понял, что причиной проблемы была не игра на гитаре сама по себе, дело было в том, что я использовал в обучении низкий стол, стоявший в труднодоступной части комнаты, на нём я записывал для студентов лики и соло не снимая гитары. Как только я понял это, я передвинул стол поближе к моей «рабочей» руке, подложил под бумагу стопку книг, чтобы приподнять её на более удобный уровень и боль ушла. Запомните, что при игре вы должны чувствовать минимум напряжения. Попробуйте обустроить то место, где вы занимаетесь, с учётом этого.

Звук

Мысль дня: насколько бы вы не были искусны в технике игры, никто не захочет вас слушать, если вы не звучите хотя бы «на троечку».

Можно настолько увлечься поисками лучшей техники или больших знаний, что в итоге проглядеть жизненно важный вопрос поиска хорошего звука. А это очень плохо повлияет на то, как люди воспринимают вашу игру. Каким бы замечательным, с точки зрения техники, не был ваш новый теппинговый лик, он ни на кого не сможет произвести впечатления, если будет звучать как зудение пчелы увязнувшей в варенье.

Так что мы пройдемся по некоторым наиболее распространённым трудностям, с которыми встречается любой гитарист в поиске хорошего звука. Я постараюсь объяснить важность использования собственных ушей, вместо того, чтобы советовать совершать абсурдные траты на новое оборудование. Многие люди винят свою аппаратуру за недостатки в звучании, но, на самом деле, часто проблема в чем-то, что можно легко исправить если изменить технику игры или более рассудительно покрутить ручки.

Фидбэк

Одна из самых больших проблем состоит в том, что то, что звучит хорошо для вас одного не работает также хорошо в группе. Например, большое количество перегруза может упростить для вас игру быстрых шред-ликов во время ежедневной репетиции в своей спальне, но если вы используете те же настройки на выступлении, то есть реальная опасность, что никто не сможет услышать, что именно вы играете. Дисторшн добавляет шум в ваш звук, а когда у вас за спиной стоит целая группа, то этот шум порой может мешать разобрать какую, собственно, ноту вы играете. Уменьшение уровня перегруза может потребовать от вас более аккуратной игры, но на эту жертву стоит пойти, если это поможет вашей музыке в целом звучать лучше.

Кроме вышеописанного, тех, кто использует много перегруза, поджидает ещё один неприятный сюрприз: высокий уровень громкости увеличивает риск фидбэка. Конечно, фидбэк это не всегда плохо — Пит Таунсенд и Джими Хендрикс были первооткрывателями использования контролируемого фидбэка, как музыкального эффекта, а многие современные гитаристы, как Джо Сатриани, создали множество отличных вещей с его использованием — но в данном случае я имею ввиду фидбэк, который заставляет вашу гитару вопить, когда вы её об этом не просили. Когда вы выкручиваете ручку на 11, малейший раздражитель заставит вашу гитару сорваться в пронзительный вой, поэтому те, кто привык играть громко и с большим перегрузом, должны помнить маленькие хитрости: выкручивать ручку громкости на гитаре на ноль, когда не играешь, сохранять дистанцию с усилителем и, конечно, очень аккуратно приглушать струны, которые не

должны звучать. Если вы можете поклясться, что всё это делаете, но у вас всё равно есть проблемы с фидбэком, то вероятно нужно уже признать, что вы используете просто нереальное количество перегруза.

Важно понимать, что есть два разных типа перегруза. Первый образуется в предусилителе (звукоформирующий элемент усилителя, он управляет тембром и коэффициентом усиления) и характеризуется размытым звучанием, которое знакомо каждому, кто пытался заставить звучать свой усилитель грязно на низкой громкости. Второй является результатом перегруза оконечного усилителя (элемент усилителя отвечающий за общий уровень громкости, выставляемый ручкой Master Volume). Этот тип перегруза звучит более мелодично — гитара отзывчива и вы получаете столько сустэйна, сколько нужно, но общий тембр очень гладкий, без шершавости и шумов дисторшена предусилителя.

Ламповые усилители очень ценятся за искажения в оконечном усилителе — чем больше вы нагружаете ламповый усилитель, тем сильнее он «поёт» — именно так было создано большинство классических звучаний рок гитары, которые мы знаем и любим. Конечно, Даймбэг Даррэлл из Pantera получает фантастический звук из транзисторного (не лампового) стэка Randall, но это скорее исключение, чем норма. Большинство рок-гитаристов предпочитают играть через ламповые усилители, а большинство успешных транзисторных разработок все равно включают функцию эмуляции ламповой схемы (откровенно говоря, если вам нужен чистый, резкий звук на высоком уровне громкости, то вы скорее предпочтёте транзисторный усилитель; но позвольте вашим собственным ушам принять решение).

Как известно, нормальный усилитель звучит лучше всего, когда работает на полную, поэтому имеет смысл использовать усилитель, который при выкручивании на максимум звучит на нужном уровне громкости. Если вы купите Адский Усилитель и никогда не найдёте удобного случая настроить его правильно, то это будет всё равно, что ездить на Ferrari по пробкам. Если масса ситуаций, в которых неплохо бы иметь относительно маломощный ламповый усилитель — например, выступая с группой вы обнаружите, что звукооператор яростно отвергает идею «сделать гитару на сцене погромче» (потому что его работа состоит в том, чтобы получить отдельный сигнал для каждого инструмента, а звучание стены Marshall'ов на полной громкости будет воздействовать на каждый микрофон, стоящий на сцене). Что касается студии, то я только напомню вам, что в ранних вещах Led Zeppelin Джимми Пейдж использовал слабенький усилитель Fender Supro для записи отнюдь не «слабеньких» гитарных партий...

Эквалайзер

Другой неотъемлемый элемент в достижении звуковой нирваны это эквалайзер. Представьте звуковой диапазон, где с одной стороны гудящие инструменты (например «бочка» или бас), а с другой стороны высокие (например, тарелки). Именно такой подход используют звукорежиссёры и звукоинженеры, когда микшируют запись — вместо того, чтобы просто крутить ручки громкости, они пытаются выделить каждому инструменту свои частоты, чтобы каждый звук был на своём месте в звуковом спектре.

Как гитарист, вы должны искать такую часть звукового диапазона, которая меньше всего нужна другим музыкантам. Вы найдёте свою нишу где-то в середине, так что лучшим выбором будет сильнее выкрутить ручку Mid на усилителе. Я знаю, что гитара с большим количеством средних частот звучит слишком примитивно и гнусаво, когда вы слышите её отдельно, и многие «диванные» гитаристы стремятся к звуку с относительно слабой «серединой», но, поверьте мне, в группе такое звучание будет восприниматься как слабое и вялое. Если же вы добавите средних частот, то ваш звук не только начнёт лучше выделяться, но и не будет «давить» звучание товарищей по группе. Каждый будет услышан и каждый будет счастлив, включая аудиторию!

Более того, если вы хотите, чтобы ваши соло лучше «прорезались» через общее звучание группы на концерте или при записи, то подкручивание ручки Mid может быть столь же эффективно, как и повышение громкости, а на некоторых гитарах, именно для этих целей, установлен переключатель mid-boost.

Расхваливая преимущества средних частот, я должен заметить, что из всего вышесказанного есть исключения: очень чистый, стеклянный фанковый звук часто используемый

в поп записях (где роль гитары заключается больше в создании перкуссивного эффекта, чем игре основной мелодии) или резкие металл-риффы, как у Джеймса Хетфилда из *Metallica*. Звучание этого хрустящего, дьявольского ритма по-английски называют буквально «продавленный» (scooped), это означает, что басы и высокие частоты усилены, а средние урезаны (представьте графический эквалайзер установленный V-образно). Добавьте большую дозу перегруза и вуаля – это звук Сатаны! Такой звук очень хорош, если используется в подходящем месте, но помните, что он использует большую долю частот, обычно отведённых для басиста. При правильном подходе, комбинация «проваленной» гитары и баса может звучать как один инструмент с монстрообразно толстым звуком (а это отличная вещь!), но это хорошо применимо в тяжёлой, риффовой музыке; в большинстве других случаев, более важно слышать бас отдельно.

Эффекты

В продолжение темы работы над разборчивостью звучания, пришло время сказать пару слов об эффектах. Большинство заводских «пресетов» в гитарных процессорах настроены с целыми волнами реверба и хоруса, преступно громким дилэем и слишком большим количеством перегруза. Почему? Потому что производители знают, что их потенциальные покупатели будут пробовать процессоры в магазинах. Чем насыщеннее будет звук пресета, тем сильнее он впечатлит клиента. Но когда вы в первый раз возьмёте этот процессор на репетицию с группой, то обнаружите, что приходится уменьшать количество каждого эффекта. Обработка сигнала это замечательная вещь в умеренных дозах (совсем как абсент), но при злоупотреблении им, вы потеряете ясность (точно как абсент!). Если вы утопите гитару в эффектах, то её звучание станет более далёким, как если бы звук доносился через стену из соседней комнаты.

Ещё один нюанс в отношении эффектов, связан с громкостью на которой вы играете и природой окружающего пространства. В двух разных зданиях не может получиться одинаковый звук, каждое помещение обладает собственным, присущим только ему эхом, это понятно по названиям разных типов реверба — «Cathedral» (кафедральный собор), «Small Hall» (маленький зал), «Live Room» (гостиная) и тому подобное. Если помещение уже само по себе производит эхо, то довольно логично будет убрать искусственный реверб, генерируемый вашим оборудованием.

Конечно, важность этого зависит от размеров и формы здания, не говоря уже о поглощательной способности поверхности стен. Однажды я был на гастролях в Германии и половина помещений были переоборудованными пивоварнями, тогда я своими ушами услышал, что происходит когда вы помещаете шумную рок-группу в огромный концертный зал с высокими потолками и множеством металлических труб. В таких местах эхо становится неестественно чётким, и единственное, что можно сделать это выставить все эффекты на самый минимум и ограничить громкость.

Регуляторы Tone

Простите, если это прозвучит банально, но я думаю, что многие гитаристы упускают множество звуковых вариаций, которые могли бы извлечь из своей гитары, если бы поигрались с регуляторами громкости (Volume) и тембра (Tone). Если ваш усилитель настроен на совершенно чистый звук, то ручка Volume меняет именно то, что на ней написано, но с перегрузом она влияет не только на громкость, но и на «жирность» того, что вы играете — гитара производит «толстый» звук, если ручка выкручена на полную, уменьшая громкость вы делаете звук более «тонким». Скрутив её почти до минимума вы получите очень полезный чистый звук, более острый и качественный, чем тот, который слышите включив канал Clean на усилителе. (Для наглядности послушайте чистый звук на альбомах Ван Халена. Когда Эдди разработал свою подписную гитару MusicMan, то поставил условие, что единственная ручка громкости должна быть подписана как Tone, обосновав тем, что он, в основном, использует её для контроля насыщенности перегруженного звука, а не громкости.) Многие блюз/рок гитаристы могут провести целый концерт используя только один канал усилителя, контролируя уровни громкости и перегруза непосредственно на гитаре.

Кстати, это применимо и когда вы используете канал Clean. Я встречал многих учеников, которые пытались добиться хорошего чистого звука просто включая передний хамбакер и выключая перегруз. Звук получается слишком гудящий, а люди обычно винят в этом своё оборудование. Если эта ситуация вам знакома, то запомните, что уменьшив громкость на пару делений часто можно сделать звук заметно менее толстым и устранить гудение, так что экспериментируйте.

Регулятор тембра тоже игнорируется некоторыми гитаристами — особенно металлисты любят включать бриджевый хамбакер и устанавливать все ручки на 10 по-умолчанию — но очень полезно знать какой спектр звучаний можно получить, покрутив ручку Tone. Если вы неравнодушны к «Woman tone» Эрика Клэптона (то есть звуку, который вы слышите на альбомах Cream) или характерному «гундосому» звучанию соло Роббина Форда, то поймете как можно добиться такого. Разумеется, если вы слишком сильно уберёте тембр, то рискуете получить рыхлый и расплывчатый звук, поэтому лучше ищите золотую середину.

(Маленькое отступление для владельцев стратов, вы можете получить звук очень похожий на классический звук хамбакера, если переключатель звукоснимателей поставить во вторую или четвертую позицию и скрутить тембр для среднего звукоснимателя. Таким образом вы смешаете два звукоснимателя, один гудящий, а другой с более высоким звуком, получив, так называемый, плотный звук.)

Конечно, вы не найдете положение ручки Tone «на все случаи жизни». Если вы используете много флажолетов, то вам нужен будет такой тонкий звук, какой только возможно, но если вы играете быстрые отрывки на относительно чистом звуке и не используете интервалы или аккорды, то обнаружите, что тонкий звук может выделить слабые стороны вашей техники, а уменьшение тембра может сделать звук вашей игры немного более «совершенным». (Вы когда-нибудь удивлялись тому, что джазмены так любят убирать тембр? Или почему ваши отрывки в стиле Вая звучат более гладко, если вы переключаетесь на нековый звукосниматель?)

Медиаторы и пальцы

У вас когда-нибудь было, что вы подходили к гитаристу после концерта, спрашивали его, как он добивается такого удивительного звука и получали мало полезный ответ «Всё дело в пальцах, чувак»? Я допускаю, что они могут просто не захотеть чтобы кто-то узнал какие звукосниматели используют или какие цепочки педалей используют (некоторые люди ревностно хранят свои «секреты фирмы»), но, в основном, хорошее звучание на самом деле в пальцах.

То, как медиатор бьет по струнам, это очень характерный фактор. Например, если вы используете плоскую сторону медиатора (то есть, плоскость медиатора параллельна струне), то получаете округлый, полный звук, именно так были созданы лучшие лики Джорджа Бенсона. Если, с другой стороны, вы, держа медиатор, слегка повернёте указательный палец вовнутрь, то получите позицию, в которой медиатор повернут под углом 45°. Таким образом вы будете бить струну краем медиатора, это даст вам более оформленный звук и скрежещущую атаку, похожую на самые яростные моменты музыки Гари Мура. Первый подход обычно считается «правильным», но я думаю, что они оба верны — если вы хорошо умеете использовать медиатор под разным углом, то увеличиваете свою звуковую палитру не заплатив ни копейки.

Ещё один параметр, который нужно рассмотреть: в какой части струны использовать медиатор? Игра рядом с бриджем дает тонкий, металлический звук, перемещая медиатор ближе к грифу, вы делаете звук полнее и теплее (если вы достаточно дотошны, то попробуете звукоизвлечение над грифом — получается довольно причудливый Заппа-подобный звук). Запомните, что играть быстро становится очень сложно, если вы отклонитесь слишком близко к грифу, особенно если вы предпочитаете мелкокалиберные струны, здесь уменьшается натяжение, увеличивается ход струны, и создаётся ощущение, что вы играете на резинках.

Разумеется, вы всегда можете попытаться жить без медиатора. Джеф Бэк как-то сказал крылатую фразу: «Медиаторы для феечек» (в оригинале «Picks are for fairies», fairy – фея, волшебница, эльф, гомосексуалист), и, хотя это довольно оскорбительно и для тех кто играет медиатором и для «феечек», нельзя поспорить с тем, что Джеф создал широкий спектр звучаний, используя только пальцевый подход. Есть и более конкретные вещи касающиеся пальцевой игры

— вы почувствуете, что у вас есть больше контроля, и многие утверждают, что так ноты звучат чище.

Если вы сильно привязались к своему медиатору (а некоторые вещи, бесспорно, невозможно сыграть без него), то можете попробовать комбинировать медиатор и пальцы, чтобы взять лучшее от обоих подходов. Такой стиль игры обычно ассоциируется с кантри гитаристами — Альберт Ли, Джерри Донахью, Дэнни Гаттон, Brent Мэйсон, Скотти Андерсон, список можно продолжать, но послушайте Брэтта Гарседа, Бамблфута (ранее известного как Рон Тол) или, конечно, Стиви Рэй Вона, вы услышите совершенно другой подход к применению комбинированной пальцево-медиаторной техники.

Регулировка гитары

Следующая вещь, о которой вам стоит подумать, это регулировка гитары.

Низко опущенные над грифом струны могут упростить игру, но такое положение не дает им достаточно пространства для вибрации, поэтому попытки сыграть громкие ноты будут звучать ограничено, а чем выше вы поднимете струны, тем громче будут ноты. Проблема только в том, что достаточно долгая игра с высокой посадкой струн вызывает боль, поэтому вам нужно найти компромисс, при котором ноты звучат как должны, а вы не испытываете ненужных страданий.

Подобным образом, мелкокалиберные струны позволяют вам играть без особых усилий, но и ноты звучат слабее, отчасти потому что над магнитом звукоснимателя колеблется меньше металла и отчасти, потому что у таких струн недостаточно энергии, чтобы заставить корпус гитары вибрировать как надо. Толстые струны не только звучат лучше, они более прочные и лучше держат строй, но тут снова вылезает фактор боли — если у вас комплект .014", то бенды шестой струны на тон могут привести к травме! Как и в предыдущем случае, вам нужно искать компромисс между звучанием и комфортностью. Я не советую вам резко менять струны на вдвое более толстые, но, честно говоря, если вы увеличите калибр, то ваши пальцы, привыкнув в нем за месяц или два, начнут чувствовать себя так же легко, как раньше, зато звук станет более внушительным. Это подводит меня к следующей главе...

Бенды

Одно из самых привлекательных преимуществ гитары это возможность подтягивать струны. Так можно не только плавно изменять высоту звука, но и выполнять вибрато — периодические колебания высоты тона, которые делают звучание шатающимся или дрожащим. Именно эта тонкость и делает гитару певучей, на ней можно играть более эмоционально, чем на инструментах, вроде пианино, где бенды физически невозможны.

Ваша способность делать бенды определяется несколькими факторами. Например, крупнокалиберные струны, очевидно, требуют гораздо больше усилий чем тонкие, поэтому бенды на них выполнять сложнее. Увеличивается риск выскакивания струны из-под пальца во время выполнения бенда, при этом раздаётся громкий, режущий слух звук открытой струны. Чаще всего это происходит, когда ваши руки слегка вспотели, но вообще может случиться когда угодно, и в этом случае любой случайный слушатель сразу поймёт, что вы сделали что-то не так; подобную ошибку очень сложно замаскировать!

С этим можно бороться двумя способами. Во-первых, заручиться поддержкой других пальцев. Если вы подтягиваете ноту безымянным пальцем, то можете поставить за ним на ту же струну средний, распределив нагрузку на два пальца. Это позволяет лучше контролировать бенд, но, нужно отметить, что это не очень поможет, если вам нужно подтянуть ноту прижатую указательным пальцем.

(На самом деле, самые сложные бенды, это те, которые делаются мизинцем. Если вы попытаетесь помочь ему безымянным пальцем, то обнаружите, что разница в длине между этими пальцами мешает им нормально работать вместе. Попробуйте вместо этого, помочь средним пальцем, подставив его под левую часть безымянного. Многие гитаристы считают, что так удобнее.)

Другой способ повысить своё мастерство в исполнении бендов это обратить внимание на позицию левой руки. Думаю некоторые гитаристы не совсем хорошо понимают как именно подтягивать струну, так что поясню: пальцы не должны сами делать весь бенд! Как только они начинают чувствовать натяжение струны, нужно заблокировать их в таком положении и позволить кисти довести дело до конца. Движение кисти вокруг части ладони, где находится указательный и большой палец, позволит вашим пальцам вместе со струнами плавно двигаться по грифу. Всё что должны делать ваши пальцы, это попытаться не сгибаться под сопротивлением струны, кисть сделает остальное.

В классической гитарной школе поощряется позиция с согнутыми дугой пальцами и большим пальцем на задней стороне грифа, так чтобы между ладонью и краем грифа осталось как можно больше места. Такая позиция идеальна для технически сложной игры, вроде трудных форм аккордов или ликов требующих широкой растяжки, но бенды в ней делать сложнее — получается, что только самые кончики пальцев нажимают на струну. Если же вы используете хват «бейсбольная бита», когда большой палец выглядывает сверху, то получаете больше контакта с деревом грифа, а следовательно сила рычага становится больше. В этом случае, верхние фаланги ваших пальцев слегка выпрямятся, приблизившись к грифу, и когда вы будете подтягивать струну, то за ней будет находиться большая часть пальца. Естественно, в такой позиции сокращается растяжка вашей левой руки и её общая подвижность, поэтому не стоит использовать её постоянно, но это лучший способ выполнить широкий бенд без травматизма. Между прочим, это ещё и отличный способ повторить ритм-партии Хендрикса — многие невыполнимые иначе звучания аккордов становятся возможными если вы используете большой палец левой руки для прижимания нот на шестой струне.

Последнее лучше всего применимо если вы тянете струну вверх. Если же вы играете на низких струнах, то скорее всего, захотите подтягивать струну вниз, в направлении пола, а в этом случае есть одно маленькое отличие: вам нужно посильнее «закрутить» пальцы, так чтобы кончик пальца был над струной. Если струна продолжает выскальзывать, то, возможно, вам нужно прижимать её другой частью пальца. Попробуйте мясистую часть немного подальше от ногтя.

Оборудование тоже играет большую роль во всех этих бендовых делах. Для начала, радиус грифа. Если вы не уверены, что это значит, поднимите гитару на уровень глаз головой от себя и звукоснимателями к потолку. Посмотрите на линию грифа, вы увидите, что накладка выгнута дугообразно (т. е. выглядит немного выпуклой) и, соответственно, изогнуты лады. Чем сильнее выгнута накладка, чем меньше радиус. Термин радиус используется в том смысле, как если бы накладка была небольшой секцией цилиндра, а не обычной планкой.

Надо пояснить, что изогнутость грифа нужна, чтобы сделать жизнь проще, когда вы играете вещи типа баррэ. Но за все нужно платить, и когда вы бендите первую струну к центру сильно выгнутого грифа, то её высота над грифом становится меньше. Если высота изначально была низкой, то ваш бенд будет испорчен, он заглохнет, так же как, когда струна струна соприкасается с более высоким ладом и перестаёт вибрировать. Именно поэтому гитары заточенные под хэви-метал имеют относительно плоскую накладку, в то время как страты '62 выгнуты гораздо сильнее — эти гитары разработаны под очень разные стили. Если вы равнодушны к широким бендам, но жить не можете без низкой посадки струн, то вам нужен гриф с большим радиусом накладки или, возможно, со смешанным радиусом, у такой накладки кривизна тем меньше, чем ближе к последнему ладу.

Размер ладов тоже может сильно повлиять на то как вы делаете бенды. Высокие лады обеспечивают хороший зацеп струны, а это особенно полезно когда вы используете толстые струны. У Стиви Рэй Вона, кстати, просто громадные лады. Логическим продолжением этой мысли будет использование скалопированных ладов, когда дерево между каждой парой ладов удаляется и создаются вогнутые углубления. В результате этого, когда вы играете, вы не чувствуете накладку под пальцами. Скалопирование стало популярным благодаря музыкантам типа Ингви Мальмстина, а гитаристы начиная с Ричи Блэкмора и заканчивая Джоном Маклафином все иногда баловались этим. Такой способ очень хорошо подходит для неистовых бендов, но многим людям сложно добиться правильного звучания простых аккордов на скалопированной

гитаре — дерево больше не ограничивает слишком сильное нажатие на струны — кроме того, смена ладов тоже становится проблемой.

Существует смешно звучащее упражнение, которое я иногда даю студентам, которым нужно поработать над бендами. Попробуйте взять мелодию или гамму, которую уже знаете и передвинуть аппликатуру на один лад ниже. Для того, чтобы лик звучал в правильном ключе вам нужно бендить каждую ноту на полтона, получается очень забавно и криво. Такая игра всегда напоминает мне фразы Марти Фридмена, в которых он использовал восточное вибрато, и, должно быть, вы слушали Ричи Котцена, который использует похожие идеи.

Другое интересное упражнение, это «пошаговые» бенды. Например, возьмите ноту на второй струне и подтяните её на полтона, задержите её на мгновение и затем подтяните ещё на половину тона. Подержите этот новый звук ещё один момент опустите бенд на полтона, так чтобы звучание снова было на половину тона выше основной ноты. Подержите немного и отпустите бенд. Если вы используете комплект струн калибра .010 или тоньше, то можете использовать бенды на ширину четырех или пяти ладов. Основной принцип останавливаться на каждом полутоне по пути, так, чтобы это звучало как хроматическая гамма, а не один большой бенд. Это упражнение может очень хорошо улучшить точность ваших бендов.

Вибрато

Впрочем, хватит пока говорить о том, как подтягивать струну от одной ноты к другой. Пришло время обратить внимание на важные аспекты вибрато.

Каждый играет вибрато по своему, и способность делать это красиво это одна из самых важных составляющих вашего звука. Лучший способ отточить вашу технику вибрато это попытаться повторить способ, которым его делают ваши любимые гитаристы. Можно отметить Би Би Кинга, Питера Грина и Пола Коссоффа, они безусловно заслуживают внимания, если же вам нравится немного более яростный звук, то вас может вдохновить Ангус Янг, Ингви Мальмстин или необычайно злой звук Зака Вайлда. Чем больше вариантов вибрато вы сможете выжимать из своего инструмента, тем более разносторонним вы будете как гитарист, так что самые отчаянные читатели (если они достаточно эксцентричны!) могут даже обратить взор за пределы гитары и попытаться получить вибрато звучащее как голос Паваротти или Марка Болана.

Как и в любой другой разновидности бенда, ключ к вибрато заключается в использовании кисти для контроля высоты ноты, в то время как пальцы обеспечивают эффективную передачу движений кисти к струнам. Хорошее упражнение извлечь ноту, а потом постоянно бендить её на один лад и отпускать бенд. Начните медленно и ритмично; когда вы будете наращивать скорость, звучание будет становиться более похожим на одну ноту с вибрато, а не на две разные ноты. По некоторым причинам, ваши уши будут воспринимать ноту без бенда, как «правильную», даже если вы увеличите ширину вибрато до трёх или четырёх ладов.

Нужно добавить, что ситуация немного меняется, когда вы подтягиваете струну с ноты А до ноты Б, и уже к этому звуку хотите добавить вибрато (вспомните большие, тягучие бенды в начале «Red House» Хендрикса). Когда вы добавляете вибрато к бенду, ваши пальцы должны запомнить усилие необходимое для бенда к нужной ноте, а потом постоянно применять это усилие во время того, как ваша кисть вибрирует. Если вы на мгновение расслабитесь, то тон начнет понижаться и весь эффект будет испорчен. Довольно сложно, но такой подход может дать в ваше распоряжение новые звуки. Если вы сделаете бенд до звукоизвлечения, то сможете получить эффект немного в стиле Брайана Мэя, когда вибрато ритмично понижает высоту звука, а не повышает. Это звучит также чисто, как обычное вибрато, но, определенно, более мелодично. Разумеется, очень важно свободно владеть обоими видами вибрато, чтобы иметь возможность извлечь любую ноту разными способами.

Следующая хорошая вещь, касающаяся вибрато, но не относящаяся к изменению характеристик звука, это то, что вибрато может увеличить сустейн. Движение, создающее вибрато, непрерывно трёт струну о лад, таким образом лад выступает как смычок с нижней стороны струны, увеличивая длительность вибрато. (Это не работает для вибрато «из стороны в сторону», которое предпочитают классические гитаристы; разница возникла из-за того, что в классической гитаре используются нейлоновые, а не металлические струны, а у этих материалов очень разная

эластичность. Вибрато в стиле *Cavatina* не сработает на электрогитаре, с другой стороны вы не сможете сыграть соло из «*Rosanna*» Стива Люкатера на классической гитаре, так что поговорка «где найдешь, где потеряешь» снова подтверждает себя.) Если вы добавите перегруза на своём усилителе, то сможете держать ноту неопределённо долго, добавив к ней непрерывное вибрато, вспомните вступление к Хендриковской «*Foxy Lady*». Любителям мультитрекинга на заметку: вы можете создать интересный слой струнных, используя такую технику.

Надеюсь, если вы обдумаете все эти вещи, то сможете выработать эффективную и многогранную технику вибрато. Если же подходить к вопросу вибрато не так прямо, то вам стоит поразмыслить над следующим...

Игра Эрика Клэптона это хрестоматийный пример того, как заставить ноты петь, и если вы посмотрите записи его игры, то заметите кое-что необычное: когда он добавляет вибрато к длительным нотам, он старается убирать большой палец с задней части грифа, так что только кончик пальца фактически прикасается к гитаре. Как обычно, суть в том, чтобы палец оставался неподвижным, в то время, как кисть создаёт вибрацию, но вам может показаться сложным сохранять контакт со струной без опоры на большой палец.

Чтобы предотвратить шатание грифа, когда вы двигаете кистью, можно прижать тело гитары предплечьем к себе, передвинув её немного ближе к правой стороне своего туловища (напоминаю, предплечье это часть руки от кисти до локтя, почему-то в русском языке с этим путаница — прим. переводчика). Таким образом, предплечье компенсирует давление левой руки на гриф, и он остаётся неподвижным. Многие гитаристы находят такой подход более сложным и менее надёжным, чем старый-добрый хват «бейсбольная бита», но это стоит попробовать самому. Немного попрактиковавшись, вы сумеете производить по-настоящему быстрые и мелодичные ноты.

Если вы хотите чтобы ваша нота звучала злее, можете поэкспериментировать с тактикой Зака Вайлда. Перенесите правую руку в область между головой грифа и левой рукой. Если вы захватите струну этом месте, то сможете добавить колоссально широкое, быстрое вибрато к ноте. Для лучшего результата, крепко прижимайте струну левой рукой.

Если вы любите игру слайдом, то знаете, что всё что нужно для хорошего слайдового вибрато это двигаться вдоль длины грифа, вместо того, чтобы бендить струну. В этом случае ваша кисть должна вибрировать больше горизонтально. В остальном же, базовые принципы пальцевого вибрато верны и в случае использования слайда.

Самым сложным для новичков в деле игры слайдом, является удерживать эту штуку в одной плоскости со струнами, так чтобы не слышать дребезга о лады во время скольжения. Когда вы найдете правильный угол, то его будет проще поддерживать, если вы упрётесь куда-нибудь большим пальцем или положите указательный на струны за слайдом. Если вы пытаетесь играть одnogолосые мелодии, то быстро обнаружите насколько резко выделяется звучание лишних струн из гармонии, поэтому вам придётся обратить побольше внимания на глушение правой рукой, а, в данном случае, пальцевая техника будет лучшим выбором.

Игра слайдом это, возможно, единственный стиль игры на гитаре, который упрощается, если увеличить высоту струн и перейти на более толстые струны. Это позволяет увеличить нажим и тем самым добиться более полного звука без риска вдавить струны настолько сильно, чтобы они коснулись ладов. Если вы обычно не используете слайд, но хотите попробовать, то лучшим выбором будет для начала взять дешёвую акустику с большой высотой струн. Потом, когда вы освоитесь с базовой техникой, вы сможете оттачивать её на более качественной гитаре. В результате вы сможете добавить слайдовые лики в свою обычную игру.

Возможно, вам будет проще, если вы наденете слайд на мизинец (обратите внимание, что обычно вы его используете меньше всего!), но в некоторых случаях можно попробовать воспользоваться им на среднем пальце. Это позволит вам изменять угол слайда для того, чтобы извлекать различные интервалы. Предположим вы играете вторую и третью струну на пятом ладу и пытаетесь сделать слайд на третьей струне на тон, а на второй на половину тона. Вам нужно наклонить палец по диагонали относительно грифа, средний палец легко сделает это не уйдя за край грифа, а мизинец просто не сможет. Возьмите эти идеи, добавьте педаль громкости и вы подарите себе все самые любимые эффекты стил-гитары!

У многих людей игра слайдом ассоциируется с дельта-блюзом, но это далеко не всё, что можно сделать с помощью данной техники. Послушайте альбом Джефа Бэка «You Had It Coming» чтобы увидеть противоположную точку зрения, в этом альбоме вы найдете кавер на «Nadia» Нитина Соуни. Фразы Джека имитируют вокал оригинала со сверхестественной точностью. Они полны микротональных интонирований, которые обычно можно услышать только в индийской музыке.

Ну и, раз уж мы заговорили об Индии, вы просто обязаны обратить внимание на альбом под названием «A Meeting By The River», в котором представлены очень разные слайдовые стили Рая Кудера и В(ишва) М Бхатта. Технически, второй из них это не гитарист — он играет на инструменте, который сам разработал и назвал мохан вина — но вы сами услышите, как его фразы можно адаптировать для гитары.

Если захотите послушать очень странного слайд-гитариста, то попробуйте работы Дэвида Тронзо, он играет экспериментальный джаз на Steinberger. И конечно, вы всегда можете попробовать безладовую гитару, не ней можно сделать слайд на октаву, не используя слайд, без всякого вреда для себя, вы полностью сохраните пальцы левой руки. К сожалению, безладовые гитары обладают низким сустейном, но хорошие люди в Viger создали гитару под названием Surfretter, в которой побороли эту проблему сделав накладку из свехсекретного сплава или типа того, позволив, тем самым, ноте звучать дольше чем на обычной деревянной. Если вы сомневаетесь, как такой инструмент может звучать, то вы должны послушать альбом Bumblefoot «9.11», или, возможно, что-нибудь из работ акустического гитариста Антонио Форсионе, он известен тем, что использует гитароподобный безладовый инструмент, который называет удан. Игра без ладов заставляет вас концентрироваться на интонации каждой ноты, которую вы играете. Это может показаться довольно сложным, но это, определённо, стоит попробовать. Как ничто другое, это, несомненно, изменит вашу игру!

Приглушение ненужных нот

Это может прозвучать немного в стиле Дзен, но когда вы играете ноты на гитаре, то вы, в то же время, не должны играть ноты на других струнах. Многие гитаристы пренебрегают приглушением потому что ненужные ноты сложно определить — когда вы разучиваете новую песню или лик, в транскрипции указано какие ноты правильные, но там нет указаний какие ноты не надо играть. И всё же, почему так? Очень важно внимательно слушать то, как вы играете, и если слышите какой-либо шум, идущий от вашей гитары, а не именно ту ноту, которую собирались сыграть, то вам нужно пересмотреть свою технику. Да, я понимаю, что это довольно скучно, но иногда бывает полезно взять что-то, что вы уже знаете и поработать над тем, чтобы это звучало так чисто, как только возможно. Это, может быть, не так увлекательно, как изучение чего-то совершенно нового, но на длинной дистанции это сделает вашу игру более музыкальной.

Приглушение ладонью

Итак, как избежать ненужных нот и снизить шум до минимума? В этом должны участвовать обе руки. Например, предположим вы играете ноту Ми на девятом ладу третьей струны. Как только вы ударите по струне, другие струны могут зазвучать в резонанс, а это ухудшит качество ноты, которую вы собирались сыграть. Чтобы этого избежать, вы можете использовать нижнюю часть пальцев левой руки для приглушения более высоких струн чем та на которой вы играете (т.е. второй и первой струны, если вы играете на третьей). В частности, для этого удобно использовать указательный палец, независимо от того каким пальцем вы прижимаете нужную ноту.

В то же время, правой рукой можно контролировать струны ниже той, на которой вы играете (т.е. четвёртую, пятую и шестую). То, какую именно часть руки вы будете для этого использовать, зависит от способа вашего звукоизвлечения — все очень по разному используют и держат медиатор — но ладонь, вероятно, будет в этом задействована.

Посмотрите на свою ладонь и визуально выделите те части, которые будут полезны для приглушения. Вы наверняка обратите внимание на мягкую подковообразную часть ладони,

начинающуюся от корня мизинца которая продолжается вдоль края ладони до кистевого сгиба и затем до большого пальца. После этого вы сможете определить какая часть этой «зоны» ближе всего к витым струнам в вашей обычной позиции правой руки для игры. Ваша цель это пручить себя всегда класть эту часть на неиспользуемые струны во время игры. Немного изменяя угол сгиба запястья вы найдете позицию которая позволит обеззвучить струны, которые вы не хотите слушать, не приглушив случайно нужную ноту.

Это может показаться сложным, но если вы заставите себя уделять достаточно внимания технике глушения, то скоро это станет привычным и каждый раз во время игры вы будете машинально глушить струны.

Мне в голову приходят несколько вариантов идеи приглушения. Например, фанаты гитаристов наподобие Эл Ди Меолы наверняка знакомы со звуком, который получается при приглушении струны, на которой вы играете. Чтобы попробовать эту технику, попробуйте зацепить струну, в то время, как на ней, в месте соприкосновения с седлом, лежит ваша ладонь. Очень важно положить ладонь на правильную точку на эффективной длине струны (т.е. той части струны которая вибрирует, когда нота звучит). Желаемый звук имеет перкуссивный характер, он имеет более низкий тембр и меньшую длительность, чем обычный; если шум, который вы извлекли, подходит под это описание, то, скорее всего, вы всё сделали правильно! Запомните следующие инструкции:

Если рука стоит слишком далеко от бриджа (смещена в направлении звукоснимателей), то вы совсем потеряете звучание ноты.

Если рука только немного сдвинута, то нота зазвучит, но будет звучать «с диезом». Это можно объяснить на примере шестой струны, вы можете легко извлечь из неё звук Фа, просто положив ладонь достаточно далеко от седла или слишком сильно надавив на струну.

С другой стороны, если вы положите руку слишком далеко сзади, то вы не приглушите ноту, и она будет звучать как обычно.

Когда вы приглушаете струны у бриджа, то гитара отзывается по другому — плавные легатные лики не будут звучать так чисто, но пассажи играемые медиатором приобретут новое ритмичное звучание, поскольку звук самой атаки при звукоизвлечении начнёт сильнее выделяться.

Ранее я привел Эл Ди Меолу в качестве примера гитариста, который широко использует приглушенные ноты, отчасти я упомянул его потому что его записи демонстрируют насколько приглушение струн может быть эффективно на акустической и электрогитаре, но главным образом потому что он выдумал забавное название для этого: эффект мьютыла (*mutola effect*). В любом случае, даже если вас не интересует зажигательный Латинский джаз Эла или его феноменальная техника использования медиатора, я лишь пытаюсь донести до вас идею, что приглушение ладонью заслуживает пристального изучения. Рифф из «Every Breath You Take» группы Police, сыгранный мастером минималистичной поп-гитары Энди Саммерсом, не звучал бы и вполтину так здорово, если бы вы слышали его без сыгранным без глушения струн ладонью. «Foot Tapper» в исполнении «The Shadows» тоже не имели бы такого шарма без перкуссивного эффекта. И, конечно, весь эволюционный процесс развития Хеви-Металл Риффа пошёл бы по другому без вмешательства приёма приглушения ладонью — могу отослать вас к «Whole Lotta Love» Led Zeppelin, Ван Халеновским «Ain't Talkin' 'Bout Love» или практически любой вещи Металики (несостоявшийся радио DJ во мне хочет закончить этот список какой-нибудь песней Металики тоже со словом «Love» в названии, но ничего на ум не приходит).

Давайте на секунду остановимся на Металике. Звучание этой группы и множества других метал-групп, вдохновленных Металикой, всецело основывается на сильно перегруженном звуке с увеличенными басами и высокими частотами и урезанными средними. Как вы помните из раздела «Эквалайзер», это не является традиционным способом настройки оборудования, чтобы быть хорошо слышимым в контексте группы, но для более тяжёлой гитарной музыки, я думаю, можно сделать исключение. Такие «продавленные» настройки могут звучать очень мощно и грозно, если правильно используются!

Если вы играете на подобных настройках, то знаете, что основная проблема здесь — сохранять контроль; сильно перегруженный усилитель это неукротимый зверь, и даже слабые

случайные движения руки могут, достигнув динамиком, превратиться в ужасающий грохот. В таком случае, вы должны быть более сосредоточенным на глушении всех ненужных струн, чем когда либо, и убедиться что уровень громкости на которой вы играете отличается от уровня громкости, когда вы не играете. Вы должны очень упорно работать над своей техникой приглушения, чтобы добиться самого лучшего звучания.

Важным нюансом многих риффов в этом стиле является начало и окончание. Целая стена хаотичных E5 может иметь больше отдачи и звучать плотнее, если вы приправите её несколькими «проломами», а сделать так, чтобы эти промежутки звучали к месту всегда было самым сложным для любого металл-гитариста. Если ваш усилитель может выдавать непомерный уровень перегруза, то я советую вам настроить его на этот уровень, включить задний звукосниматель и посвятить несколько минут терапевтическому выбиванию аккорда E5 — это тот, в котором вы бьёте по трём низким струнам, зажав пятую и четвертую струны на втором ладу. Попробуйте обрывать каждый аккорд после первого хруста, используя разные части ладони и добиваясь наиболее чистого эффекта.

Скорее всего, вы заметите, что если просто кладёте ладонь на струны после каждого аккорда, то возникает ненужный глухой стук. Если вы производите то же самое движение ладонью более плавно, то вы сможете избежать стука, но последний звук аккорда станет более размытым, полное глушение звука произойдёт примерно через четверть секунды, а не мгновенно, как хотелось бы (часто это сопровождается низким гулом, примерно таким, какой издаёт слон после некачественной пищи!).

Так что же делать? Я полагаю, нужно вовлекать обе руки в процесс глушения. Если вы мягко положите ладонь правой руки на струны, как обычно, но при этом с другой стороны звучащей части струн прикоснётесь к ним внутренней стороной безымянного пальца и мизинца левой руки, то вдвое увеличите свои шансы на правильное приглушение аккорда. Особенно полезно это для низких струн, поскольку они более склонны к ненужному гудению.

Если, после того как вы опробуете эту технику, она покажется вам неэффективной, то, вероятно, вы слишком сильно бьете по струнам пальцами левой руки, что создает новый ненужный лязг или даже какие-нибудь ноты! Не забывайте, держать пальцы совершенно прямыми и контролировать усилие, чтобы не опускать струны слишком сильно вниз, до ладов.

Другие варианты

Некоторые гитаристы используют шумоподавитель (noise gate), который не пропускает слишком тихие звуки в усилитель, а только те, которые достаточно громкие для того, чтобы считаться преднамеренной частью игры. Это означает, что небольшие шумы, производимые вашими руками не попадут в усилитель, поскольку педаль определит, что они слишком тихие и отфильтрует их. Конечно, порог чувствительности шумоподавителя настраивается, позволяя изменять чистоту звука. Шумоподавитель может сделать жизнь проще, а для тех, кто записывается дома, он вообще не заменим.

Но тут я должен обратить внимание на одну вещь, вы наверняка ждёте, что я это скажу, но большинство из вас, определённо, не хотели бы это услышать: noise gate может служить отличным дополнением к хорошей технике приглушения струн, но не может её заменить. Неважно сколько денег вы потратили на шумодавы, вы всё ещё в ответе за основные ноты, и чем чище вы можете их сыграть, тем меньше шума придётся обрабатывать вашей педали, и тем ближе к совершенству будет конечный результат. (Кстати, я знаю, как минимум, одну метал-группу, нанимающую специального техника с обязанностью типа «Вызубри наш репертуар досконально, чтобы мы могли доверить тебе включать шумоподавитель и выключать его вручную, каждый раз во время перерыва в гитарной партии». Возможно такое глобальное решение проблемы шума может показаться вам экстремальным, но если вы должны играть плотные ритмы через перегруженный усилитель всю ночь напролёт, то наверняка оцените мысль, что кто-то другой должен заниматься приглушением.)

Продолжая тему, если у вашей гитары «плавающее» тремоло (floating bridge, в общем, это двустороннее тремоло, «но не Floyd Rose» — прим. переводчика), то при игре подобных вещей возникает ещё одна проблема: пружины тремоло звенят в унисон, а вы не можете их

приглушить рукой, потому что они запряты внутри гитары. Если после извлечения громкого аккорда, вы слышите словно далёкий перезвон большого церковного колокола, то у вас есть эта проблема. Одно из решений это убрать заднюю крышку с гитары и положить между пружинами кусок пенопласта. Конечно, это может почти не повлиять на ваш звук, но я считаю, то даже такая помощь неоценима, если вы хотите добиться хорошего, тяжёлого и ритмичного звучания на гитаре с тремоло.

Есть ещё пара применений для приглушения, не думаю, что в книге будет место лучше чем здесь для рассказа о них. В качестве небольшого упражнения, попробуйте много раз сыграть играть одну и ту же ноту, стараясь, чтобы каждая последующая нота звучала агрессивней предыдущей. Вероятно вы будете бить по струне всё сильнее и сильнее пока не дойдёте до точки, после которой увеличение силы атаки медиатором не будет увеличивать громкость ноты — получается, вы нашли точку максимума, и можно предположить, что это самое агрессивное звучание данной ноты, какое только можно извлечь из вашего инструмента.

На самом деле, вы можете подняться ещё на несколько делений по шкале агрессии, если будете бить ещё по парочке приглушённых струн, вместе с нотой, которую хотите услышать. Это добавит перкуссивной атаки в начало ноты, и никак не скажется на высоте звука, который вы услышите из усилителя. Если вы задеваете другие струны только в самом начале извлечения ноты, то пока вы будете их правильно приглушать, каждая дополнительная струна будет увеличивать треск (*crunch*), но не будет добавлять ненужных нот. Эта техника распространена в блюзе, вы можете найти примеры и у Би Би Кинга, он иногда добавляет тихий звук типа пррапп в начале длинной ноты, и в энергичном звучании Стиви Рэй Вона, который играя рифф по одной ноте задевает медиатором все шесть струн, что даёт «мясной», хаотический эффект (но с этим поаккуратнее, лучше сначала потренируйтесь в чём-нибудь менее экстремальном).

Приведу простой практический пример. Если вы используете безымянный палец, чтобы прижать ноту F# на 14-м ладу первой струны, то можете зацепить медиатором за вторую, третью и четвёртую струны. Чтобы эффективно их приглушить, вам нужно использовать ладонь правой руки, но я бы порекомендовал подстраховаться, прижав струны ещё и указательным пальцем левой руки со стороны грифа. Каждый из этих способов может подвести, если использовать их отдельно, например, если вы используете для приглушения только левую руку, то можете случайно извлечь флажолеты на 12 ладу. Использование этих способов вместе добавляет надёжности, а после небольшой практики вы начнёте рефлекторно добавлять треск приглушённых струн к каждой ноте, которую хотите выделить.

Приглушение и бенды

Когда вы подтягиваете ноту, вы должны быть особенно внимательны к приглушению соседних струн, потому что здесь появляется новая проблема — вы подвигаете струну, которая должна звучать максимально близко к струне, которая звучать не должна. Например, если вы, играя ноту на 12-м ладу второй струны, захотите подтянуть её на тон, немного «покачать» её и заглушить, то встретитесь с двумя основными проблемами:

На пути вверх, палец, которым вы делаете бенд прикоснётся к третьей и четвёртой струнам, вы можете случайно извлечь лишнюю ноту посреди бенда. Этого можно избежать, если правильно приглушать правой рукой. Просто помните, что во время бенда струны становятся ближе друг к другу, так что ошибиться становится проще. Если не уверены, передвиньте правую руку поближе к бриджу, там расстояние между струнами меньше изменяется во время исполнения бенда.

Классический ляп: после исполнения бенда и небольшого вибрато, гитарист опускает струну до её обычного звучания и отчётливо слышит непонятно откуда взявшийся звук открытой четвёртой струны. Этого можно избежать не только сосредоточившись на приглушении правой рукой, но и поэкспериментировав, изменяя часть кончика пальца, которой вы прижимаете струну делая бенд. Так вы можете убедиться, что не сделаете нечаянный пулл-офф на струне, которую не хотите услышать. Главное запомните, что бенд не сделан, пока вы не вернёте струну на место. Кроме этого, не забывайте о приглушении. Даже если вы уже покончили с какой-то нотой, она всё ещё может объявиться!

Быстрое приглушение

Или, например, вы играете типичный фанковый ритм, ваша правая рука высекает 16-е, а левая прижимает E9 (когда вы зажимаете четвёртую струну на шестом ладу, берёте баррэ на высоких струнах на седьмом ладу и, возможно, добавляете тонику на пятой струне — все любят этот фанковый аккорд). Для того, чтобы добиться эффекта аналогичного «Theme from Shaft», вам нужно обрывать аккорд в определённых частях такта, поэтому 16-е ноты помечены как перкуссивное звучание приглушённых струн. Если вы посмотрите транскрипцию подобного ритма, то табулатуры будут переполнены иксами, означающими приглушение. Подобное звучание достигается ослаблением хвата левой руки.

Главное здесь определить насколько нужно расслабить руку. Она должна сохранять форму аккорда, но быть расслабленной именно настолько, чтобы струны отошли от ладов и звук оборвался. Если ваши кончики пальцев потеряли контакт со струной, то это значит, что вы расслабили руку слишком сильно, а получившийся грязный звук не оставит никаких сомнений, что вы делаете что-то неправильно.

Чтобы освоить подобный стиль игры (а я вам рекомендую — это круто!) лучше всего приготовить аккорд в приглушённом состоянии, потом начать бить по струнам в нужном ритме и после этого несколько раз прижать аккорд в тот момент, когда вы посчитаете нужным. Постарайтесь сохранять ритм правой руки, и не позволяйте себе слишком задумываться о левой руке; прижатие/отпускание аккорда должно происходить само собой, в первую очередь нужно сосредоточиться на ритме и тайминге.

В студии гитаристы иногда повязывают ткань вокруг грифа сразу у головы, этого достаточно чтобы приглушить открытые струны. Это, конечно, жульничество и, уж точно, не поможет вам сыграть «Walk This Way» или тему Джеймса Бонда, но в некоторых сложных партиях, которые не завязаны на использование открытых струн, может хорошо помочь. Представьте, что вы собираетесь закончить трек отличным восьмитактовым соло. Если последние десять попыток были почти идеальными, но их портил звук открытой шестой струны после удачного лика в седьмом такте, то вы, наверное, уже не будете так уж против небольшого жульничества?

В подобной ситуации у вас нет возможности извиниться и практиковаться весь день (студийное время очень дорого, и если вы не Def Leppard, у вас никогда не будет его в достаточном количестве). Полагаю, что стоит попробовать всё, что только может помочь выполнить вашу задачу хорошо.

Приглушение и тэппинг

Если вы любите иногда использовать восьмипальцевый тэппинг, то вам нужно обратить особое внимание на то, что делают ваши открытые струны, когда вы слишком заняты, чтобы следить за ними! Многие гитаристы специализирующиеся в этой области используют специальные приспособления для приглушения — Дженифер Баттен, например, использует хитрое приспособление на пружинах, сделанное из того же материала, что и модератор в пианино. Каждый, кто хоть раз пробовал тэппинг на двух грифах одновременно, определённо согласится с необходимостью такой штуковины (вспоминается монстр Стива Вая в форме сердца с тремя грифами или впечатляющий трюк Стенли Джордана, когда он играет на двух гитарах одновременно). Проблема в том, что каждая рука слишком занята, чтобы что-то ещё приглушать — попросту нечем. Тратить или нет на эту идею деньги — вопрос спорный. Повязывание старого носка — да и вообще любого носка — вокруг грифа работает ничуть не хуже, чем что-либо другое из того, что я пробовал. Если вы хотите использовать что-то для приглушения, но в то же время иметь возможность переключаться на обычную игру с открытыми струнами, я рекомендую купить несколько резинок для волос, лучше ворсистых. Вы можете легко перемещать резинку с одной стороны головы на другую той рукой, которой прижимаете струны, что позволит без проблем «включать» и «выключать» приглушение. Но запомните, что резинки быстро теряют эластичность и не могут быть сменены «на лету», поэтому всё же обдумайте идею с носком!

Подобная проблема возникает в ликах подобных «булькающему» арпеджио Джо Сатриани из альбома *Flying In A Blue Dream*. Такие лики нужно извлекать хаммерами, а не медиатором, чтобы сохранить «булькающий» эффект, а каждая нота на новой струне, относительно предыдущей, так что обеспечить приглушение ужасно сложно. Джо придумал дерзкое решение, когда он играет трек вживую, он переносит правую руку между головой и левой рукой, чтобы глушить струны. Может быть, это жульничество, но это работает, и нужно признать, что это неплохо выглядит.

Настройка

Для начала немного физики. Высота любой ноты может быть представлена в герцах, они определяют количество колебаний струны в секунду, и это число удваивается каждый раз, когда вы переходите на октаву выше. Так что, если вы видите « $A = 440$ » на тюнере, значит правильно настроенная нота Ля должна вибрировать 880, 440 или 220 раз в секунду, в зависимости от октавы.

Древние греки открыли систему пропорций, с помощью которых можно подобрать группу нот, которые вместе хорошо звучат. Это группу мы знаем как мажорную гамму, а в ключе До она выглядит так:

До = 264 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем:
Ре = 297 Гц – умножаем на $10/9$ и получаем:
Ми = 330 Гц – умножаем на $16/15$ и получаем:
Фа = 352 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем:
Соль = 296 Гц – умножаем на $10/9$ и получаем:
Ля = 440 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем:
Си = 495 Гц – умножаем на $16/15$ и получаем:
До = 528 Гц

Обратите внимание, что частота последней ноты вдвое выше изначальной До, шаблон можно повторить заново, получив ноты следующей октавы. Сравнительно простые пропорции вроде этой часто звучат приятно для человеческого слуха (Флажолеты, кстати, «работают» точно также. Как мы увидим далее, проще всего найти флажолеты в точках, где струна делится поровну на половины, трети, четверти и так далее). Выше перечислены ноты, которые хорошо звучат вместе в тональности До. Точнее, они составляют До мажорную гамму.

И вот тут и начинаются проблемы. Если вы захотите рассчитать все частоты для подобной гаммы в ключе Ре мажор, то начнёте с Ре = 297 Гц, как указано выше. А затем, с этой стартовой точки, вы примените такую же последовательность соотношений. Вот что получится:

Ре = 297 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем:
Ми = 334,1 Гц – умножаем на $10/9$ и получаем:
Фа-диез = 371,3 Гц – умножаем на $16/15$ и получаем:
Соль = 396 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем
Ля = 445,5 Гц – умножаем на $10/9$ и получаем:
Си = 495 Гц – умножаем на $9/8$ и получаем:
До-диез = 556,9 Гц – умножаем на $16/15$ и получаем:
Ре = 594 Гц

Даже если вся эта математика вызывает у вас неприязнь, я уверен, что вы тоже заметили здесь серьёзную проблему. Ми, которая составляла 330 Гц в До мажорной гамме, в Ре мажорной гамме равна 334,1 Гц. Ещё есть Ля, которая в До мажорной гамме равна 440 Гц, но 445,5 Гц в Ре мажорной. А если у нас больше одного варианта «правильной» частоты для некоторых нот, то каким же образом нам настроить инструмент так, чтобы он звучал хорошо во всех 12 ключах?

Решение, которое используется в западной музыке называется «равномерная темперация», каждая октава делится на 12 равных полутонов. С точки зрения математики это достигается умножением стартовой частоты на корень двенадцатой степени двойки (примерно 1,0595). Если вы сделаете это 12 раз то выведете частоты всех возможных полутонов в октаве. Это не обязательно будут самые приятно звучащие варианты нот, но они будут близки к правильному

звучанию в любом контексте, а это позволяет музыкантам писать и играть музыку, которая свободно перемещается в разные ключи.

Оборотная сторона состоит в том, что из-за этого сложно правильно настроиться! Если вы попытаетесь получить идеальный аккорд С в открытой позиции, то обнаружите, что Е в открытой позиции звучит определённо «фальшиво» и наоборот. Если вы используете электронный тюнер, чтобы найти идеальный компромис для каждой ноты (в соответствии с системой равномерной темперации), то все ваши аккорды будут звучать «фальшиво», но только совсем чуть-чуть, так что с этим можно жить.

Все эти технические нюансы я привёл для того, чтобы донести главную мысль: если ваш тюнер утверждает, что вы настроены правильно, но вам кажется, что аккорд всё равно звучит немножко «не так», то вы не сходите с ума, вы абсолютно правы! Лучше всего использовать тюнер, как ориентир, а после этого на слух делать нужные изменения в соответствии с тональностью, в которой вы играете.

Флажолеты

Часто гитару настраивают с помощью флажолетов (если вы не очень хорошо знакомы с флажолетами, то не переживайте, позже я расскажу про них детально) (или прямо сейчас вы можете прочитать статью флажолеты на моём сайте — прим. переводчика). Например, вы можете сыграть флажолеты на пятом ладу шестой струны и на седьмом ладу пятой струны. Если во время того, как они будут звучать вы слегка подстроите одну струну, то услышите ритмичное «биение», которое будет замедляться по мере того, как высота двух нот будет сближаться и полностью исчезнет, если высота будет полностью совпадать.

Это интересный и простой способ настройки. К сожалению, он использует греческие соотношения, а не равномерную темперацию, так что если вы настроите таким образом все шесть струн, то вследствие последовательных мизерных ошибок, гитара будет звучать не настроеной. Но нельзя не отметить, что если вам нужно поменять струну прямо посреди выступления, то этот способ очень удобен. Сложно услышать точную высоту ноты на большой громкости, но эффект «биения» вы распознаете сразу.

Стандарт настройки

Это ещё одна неотъемлемая проблема связанная с настройкой, наверное, лучше всего, её проиллюстрировать рассмотрев способ, которым настраивают пианино. Пианино звучит более стройно, если его диапазон слегка растянут — т. е. если частота каждой ноты не в два раза выше той же ноты предыдущей октавы, а чуточку больше, чем в два раза. Не спрашивайте меня почему, просто так уж есть. (гитарист Эрик Джонсон расхваливает преимущества метода, когда сначала настраивается третья струна Соль, а от неё все остальные к краям, при этом самая «правильная» нота в таком случае находится в середине диапазона гитары.) В оркестре у разных музыкантов немного разный эталон — скрипачи настраиваются на чуть более высокую Ля, чем туба, например. А если приводить пример из гитарной области, то Мартин Тейлор утверждает, что он настраивает Ля как 442 Гц, а не 440 Гц.

Следующая проблема касающаяся гитары: когда вы бьёте по струне, то ожидаете, что вибрация будет происходить по всей её длине между седлом и ладом (или порожком, если струна открытая). На самом деле это не так. Есть очень маленькая часть струны с каждого конца, которая вообще не двигается, именно поэтому на гитаре нужно настраивать ещё и интонацию, т. е. проверять, что ноты звучат правильно по всей длине грифа (сейчас настройку интонации принято называть «настройкой мензуры» — Прим. переводчика). Самое главное проверить, что высота ноты на 12-м ладу совпадает с высотой натурального флажолета в том же месте. Если «прижатая» нота выше, то седло нужно отодвинуть назад, дальше от грифа. Если же нота ниже, чем флажолет, то, напротив, седло нужно придвинуть ближе. (Запомните, делайте эту настройку только на новых струнах!).

Установка интонации решает проблему на бриджевом конце струны, но, разумеется, она остаётся со стороны головы грифа. Многие профессиональные гитаристы замечают, что на первых

нескольких ладах звук немного выше, чем у нот в другой части грифа, именно поэтому придумали Buzz Feiten tuning system. Тут используется совершенно секретная (и, следовательно, очень дорогая) формула изменения расстояния между порожком и ладами — порожек передвигается чуть вперёд, исправляя проблему.

(Позволю себе заметить, что википедия, например, с Гованом не согласна. Проблема интонации возникает из-за того, что прижимая струну, вы её, к тому же, слегка натягиваете. А у головы грифа она более ярко выражена, если в нулевом порожке недостаточно глубоко пропилены каналы. Ко всему приведу ещё одну ссылку для полноты картины. — Прим. переводчика)

Если у вас был шанс рассмотреть подписные Yamaha Фрэнка Гамбале вблизи, то вы должны были заметить, что первые несколько ладов имеют маленькие V-образные изгибы. Это ещё одна попытка борьбы с противоречивостью настройки, изгибы сделаны так, чтобы все открытые формы аккордов звучали хорошо.

Оба этих метода, вроде бы, работают, но не забывайте, что люди играли на гитаре и звучали хорошо задолго до того, как любой из них был внедрён, что в очередной раз приводит нас к выводу, что нужно «использовать свои уши». Помню, на одном выступлении было практически невозможно сыграть так, чтобы все аккорды звучали в унисон с клавишными. Решением стало то, что я переместил пару аккордов на другие струны.

Сложности с механикой

Следующая сложность: когда вы бьёте по струне жёстко, то она звучит немного выше — особенно в самом начале ноты («атака») — чем если вы ударите по ней мягко. Легче всего это заметить на шестой струне — вы сможете извлечь из неё Фа, если будете бить достаточно жёстко. Когда вы настраиваетесь, то важно бить по струнам с такой силой, с которой бьёте, когда играете. Если во время настройки вы будете их робко дёргать, а потом перейдёте к жёсткому, агрессивному исполнению своего риффа, то он будет звучать немного выше.

Всё это слегка обескураживает, не так ли? В последних параграфах мы узнали, что музыка практически не звучит, а гитары практически не играют!

Не беспокойтесь. Те проблемы и несостыковки, которые мы рассматривали, очень малы, и заметить их вы сможете только тогда, когда ваш слух будет достаточно хорош, чтобы с этим справиться. Если эти вещи не волновали вас раньше, зачем волноваться сейчас? Я рассказал всё это только потому, что это интересно, и ещё потому что это может сподвигнуть вас более тщательно прислушиваться к своим нотам, а это, по крайней мере, улучшит точность ваших бендов!

Несколько практических советов по настройке тут будут к месту:

Гораздо легче настроить гитару, когда на ней новые струны. Старые струны покрыты неравномерным слоем коррозии и кусочков «мёртвой» кожи, не говоря уже о вмятинах в местах соприкосновения с ладами. Так что их толщина не одинакова по всей длине, а интонация со временем ухудшается.

Новые струны, при всех их достоинствах, должны некоторое время усаживаться. Как вы наверняка знаете, это можно побороть настроив их выше на тон, а потом энергично порастягивать, оттягивая каждую струну в направлении от грифа. Но обычное растягивание влияет больше на середину струны, чем на края. Лучше всего во время оттягивания, зажимать струну по очереди на каждом ладу. Это даст более равномерное натяжение по всей длине струны (за этот совет спасибо Филу Хилборну!).

Если у вас «плавающий» бридж (т. е. такой рычаг, который может и поднимать и опускать высоту ноты), то настройка уже сама по себе довольно хитрое дело. Каждый раз, когда вы изменяете высоту одной струны, это влияет и на остальные струны, так что каждую струну приходится подстраивать несколько раз, пока гитара не будет полностью настроена. Мне кажется удобнее всего настроить сначала первую струну, и после неё по очереди — высота высоких струн

менее восприимчива к небольшим движениям бриджа, так что процесс пройдёт немного быстрее.

Ещё полезно постоянно нажимать/отпускать рычаг во время настройки. Цель в том, чтобы струны оставались настроенными после того как вы отпускаете рычаг из «низкой» позиции. Издательства над рычагом и обычные бенды одновременно могут привести струны к полному беспорядку, поэтому удобно, если можно вернуть струны в исходное положение легким «тычком» по рычагу.

Вышеописанное относится даже к локовым системам типа Floyd Rose. Возможно, вы полагаете, что это тремоло гарантирует вам иммунитет от подобных проблем, но острия ножей, на которые опирается этот бридж, со временем затупляются и вы замечаете, что струны, возвращаясь на место после подтягивания, звучат чуточку выше (кстати, можно капнуть на проблемное место немного масла для швейной машинки). Каждый раз, когда вы исполняете бенд вручную (т. е. левой рукой), вы слегка тянете бридж вперёд — в ту же сторону, что и при нажатии рычага — так что при настройке лучше воспроизводить это движение.

Если у вас обычное, «не локовое» тремоло, то, обратив внимание на количество витков струны вокруг колка, вы можете сделать строй стабильнее — чем больше витков, тем больше шансов на то, что строй поплывёт (почитайте www.kinman.com, там куча очень подробной информации на эту тему). Большинство проблем с настройкой происходит из-за трения на нулевом порожке и на седле, так что уменьшение угла под которым струна пересекает порожек может помочь, а ещё может помочь закрашивание прорезей под струны в порожке простым карандашом — графит послужит хорошей смазкой.

Абсолютный слух

Чтобы как-то завершить тему кратко упомяну относящуюся к настройке тему абсолютного слуха, способности точно определять высоту ноты на слух. Обычно считается, что абсолютный слух это талант, который либо есть, либо его нет, но существуют курсы, которые заявляют, что могут научить этому (американец Дэвид Бургесс предлагает такой курс в формате нескольких аудиокассет). Я, к сожалению, не обладаю абсолютным слухом. Я примерно представляю, как должна звучать открытая первая струна, но это забывается довольно быстро, если я не играю несколько дней, так что я называю это скорее «запоминанием ноты». На самом деле, я даже немного рад такому положению вещей — многие люди, которые знают точную высоту каждой ноты, не могут слышать музыку, которая играется немного выше или ниже. Один из моих школьных учителей музыки был «одарён» абсолютным слухом, и каждый раз вздрагивал, когда включал нам на уроке кассету, школьный магнитофон проигрывал её чуть медленнее, а следовательно, музыка для учителя звучала неправильно. Боюсь подумать, что с ним сделали бы ранние альбомы Ван Халена, где гитара и бас были настраивались примерно на четверть тона ниже Ми или Ми-бемоль! (в период «до клавишных», Эдди Ван Хален и Майкл Энтони просто настраивались друг на друга, а не по камертону)

Несколько лет назад у меня был студент, который прошел один из таких курсов типа «научи-себя-сам-абсолютному-слуху», и я был восхищён. Время от времени я пытался выстрелить в него случайной нотой, чтобы подловить... и ни разу не подловил! Когда я спросил у него как эта система работает, он объяснил, что лучшая аналогия это цвета. Например, сказал он, думайте о Си-бемоль как о звучащей синим цветом, а Ре зелёным.

Заинтригованный, я сыграл ему аккорд *Сmaj7* и спросил как звучит это. Он огорченно покачал головой и сразу сдался.

«А ты не можешь просто сфокусироваться на каждой ноте по очереди и различить их цвета?» — посоветовал я. «Потом ты посмотришь на этот список нот и определишь аккорд».

«Нет, вы не поняли», возразил он. «Все аккорды звучат для меня коричневыми!»

В общем, абсолютный слух хорош для определённых вещей — я, например, знаю нескольких певцов, которые используют его, чтобы определить стоит или нет пытаться достичь определённой высокой ноты — но он не решает всех проблем связанных с музыкой, и многие профессиональные музыканты прекрасно живут без него. Я полагаю, что гораздо полезнее работать над своим относительным слухом — способностью распознавать интервал между одной

нотой и следующей — часть этой книги про лады и интервалы поможет вам в достижении этой цели.

Есть, кстати, теория, что все дети рождаются с абсолютным слухом, но теряют его когда начинают понимать, как работает музыка. И только когда они избавляются от него, они способны распознать, что «Happy Birthday» сыгранная в разных тональностях это одна и та же мелодия.

Тайминг

Тайминг это ещё один ключевой аспект игры на гитаре, который, я думаю, упускают многие «диванные» гитаристы. Представьте что через каждый музыкальный отрывок проходит эдакая ритмичная пульсация, а ваша задача музыканта, почувствовать её, топая под неё ногой как уличный музыкант, раскачиваться как металюга или кивать как басист (посмотрим правде в глаза, каждый басист на этой планете предрасположен к тому, чтобы периодически «фанково» кивать. У меня есть друг басист, когда кто-то комментирует его неотразимый стиль кивания во время игры, он всегда отвечает одинаково: гордо улыбается и заявляет «Это я научил голубей!»).

Когда мы просто слушаем музыку, то большинство из нас легко может кивать или топать в такт — признаюсь, одна из моих самых раздражающих черт это склонность выстукивать ритм по столу каждый раз когда меня захватывает какой-нибудь музыкальный фрагмент. Проблема многих гитаристов в том, что они моментально забывают о своей способности чувствовать музыку, когда вешают на шею гитару. Я понимаю что игра музыки требует кучу разных специальных умений, которые не нужны когда вы её просто слушаете, но не забывайте, что если кто-то другой услышит вас и ваш ритм не будет звучать и ощущаться правильно, то ему не понравится.

В качестве занимательного отступления. Я как-то читал об одном этномузыковеде, который ездил по миру изучая разные формы народной музыки. Так вот он обнаружил, что средний темп музыки зависит от среднего роста и телосложения в племени, где её исполняют. В общем, получалось, что музыка Пигмеев быстрее и энергичнее, чем музыка Тутси, поскольку у Тутси длиннее конечности и размахивать ими получается медленнее, чем короткими конечностями Пигмеев. Каждому телосложению присущ свой диапазон темпа, в котором танцевать легче и комфортнее.

Почему я об этом упомянул? Просто потому, что, мне кажется, это хорошо иллюстрирует насколько важно чувствовать грув (слово groove в данном значении не имеет прямого аналога в русском языке, в одном хорошем словаре оно описывается как «ритмические характеристики душевной, хорошо передающей эмоции музыки» — прим. переводчика). Если вы обратите внимание на музыку, так называемых, «примитивных» культур, то заметите, что она развилась исходя из того, чтобы её было легко воспринимать, и людям было удобно и приятно танцевать под неё. И конечно, если вы сначала сходите на выступление Slipknot, потом на бальные танцы, а затем сравните средний возраст аудитории со средним темпом музыки на каждом представлении, то придёте к подобным же выводам.

В конечном счёте вы начнёте чувствовать пульсацию внутри, и вам не нужно будет для этого никаких физических движений, но никогда не будет лишним делать какие-нибудь не относящиеся напрямую к гитаре ритмичные движения — чем больше ваших чувств задействовано в создании музыки, тем лучше вы звучите. Основная цель в том, чтобы какая-нибудь часть вашего тела чувствовала основную пульсацию музыки, независимо от ритма или технической сложности, собственно, гитарной партии. Можете называть это «бэкбит» (задний=аккомпанирующий ритм) или «внутренний ритм», да как хотите называйте, главное зарубите себе на носу, что это важнейший аспект качества вашей игры, независимо от музыкального контекста.

NB: Последующие идеи применимы к любому музыкальному размеру, но для ясности я оговорю, что вся музыка, о которой мы будем говорить, содержит 4 доли в такте — т.е. четыре сильных, равномерных пульса, которые повторяются снова и снова. Большинство популярной западной музыки так и устроено. Полагаю, тот факт, что чаще всего композиторы выбирают четное число долей, не должен удивлять. Это не просто традиция, которую на нас наложила теория музыки; просто это ощущается нормально. (Полагаю, это следствие того, что человеческое тело работает подобным образом — вспомните сердечный ритм, чередование «левой-правой» при ходьбе, цикл «внутри-наружу» при дыхании или цикл «внутри-наружу» связанный с другой

фундаментальной человеческой активностью, о которой поётся в большинстве популярных песен...).

Человечность

Ни для кого не секрет, что лучший способ отточить свой тайминг это использовать какое-нибудь устройство отмеряющее время в процессе игры. Чаще всего это метроном, но очень неплохо играть также вместе с CD, либо под какой-нибудь минус — а их сейчас очень много в магазинах — либо под записи своих любимых исполнителей. Это не только сделает ваши тренировки приятнее добавив качественный, профессионально исполненный ритм, но и поможет вам лучше чувствовать музыку — джемую под записи Боба Марли, вы гораздо быстрее научитесь исполнять ленивый ритм, чем в компании холодного, лишённого эмоций тиканья метронома. Более того, я считаю, что очень важно исполнять музыку с живыми людьми — каждый раз, когда подворачивается возможность, вы должны джемовать как можно больше. Работа с живыми людьми, достижение совместного грува это архиважное умение, оно гораздо важнее для музыканта, чем умение играть соло. В отличие от метронома, живые люди ускоряются исполняя эмоциональные партии, замедляются, когда устают и так далее. «Человеческий» ритм качественно отличается от механического, и хотя технически он может быть немного хуже, но порой он придаёт музыке необходимую человечность.

Чтобы подчеркнуть важность человечности, подумайте минутку об эволюции электронной и компьютерной музыки. Когда появились первые драм-машины, то их основным рыночным преимуществом (ну, кроме того, что не нужно платить живому ударнику!) был идеальный тайминг — что бы вы не запрограммировали в них, это дискретизировалось и каждый кусочек воспроизводился с математической точностью. Они, определённо, оказали огромное влияние на развитие некоторых музыкальных жанров — например, если бы не появились Roland 808 или 909, то современная танцевальная музыка была бы совсем другой — но ведь никто не считает, что драм-машины звучат в точности как живой барабанщик.

На самом деле, часто из-за небольших неточностей трек звучит лучше. Это факт находит отражение и в развитии технологии. Например, помнится, в 80-х я купил драм-машину в которой была заявлена функция «Human Feel» (приблизительный перевод «Как человек»). Идея состояла в том, что сначала я задавал паттерн ударных с хирургической точностью, а затем просил машину добавить маленькие ошибки, типа небольшого запаздывания малого барабана или неточности в паттерне хай-хэта. Возможно, это звучит как не самая лучшая идея — сомневаюсь, что общественность хорошо воспримет, например, внедрение «человечных автомобилей», с тормозами гарантированно работающими в 95% случаев, которые делают вождение более захватывающим — но в музыке это срабатывает. (Возможно, именно по этим же причинам демонстрационные мелодии в домашних электронных пианино звучат как-то неправильно — они просто слишком идеальны, и поэтому неубедительны).

Современные программы-секвенсоры пошли ещё дальше. Например, вы можете запрограммировать дискретизированный паттерн ударных, а потом перетащить аудио-отрывок с нужным вам грувом поверх MIDI. Компьютер подгонит сетку дискретизации так, что если, например, во взятом отрывке Стива Гадда вторая и четвёртая доли слегка запаздывают, то все вторые и четвёртые доли в паттерне будут слегка запаздывать. Я даже не знаю, что меня больше поражает, сам факт того, что такие технические трюки возможны или ирония того, что огромное количество программ и технологий пытаются достичь того же эффекта, который мы, слабые углеродные формы жизни, легко создавали без всяких технологий на протяжении пары тысяч лет!

Следующий пример это увеличение роли сэмплеров в современной музыке. Можно сказать, что сэмплеры оказали столь же решающее влияние на современную музыку, как несколько десятилетий назад электрогитара. Думаю здесь важно понимать, что сэмплеры созданы как устройства для воспроизведения звучания другого инструмента — если хотите звучать как ударная установка, то можете записать отдельные звуки каждой части установки, назначить их на разные ноты в MIDI и запрограммировать, что хотите. Разумеется, сообщество танцевальной музыки быстро осознало преимущества записи цельных «лупов» ударных, а не отдельных звуков. В цельном «лупе» остаётся больше натурального грува, а конечный результат

звучит более человечно. (Кроме того, если вы можете работать с большими кусками информации, это занимает меньше времени. Бьюсь об заклад, что многие трэки ударных и басов никогда бы не были дописаны до конца, если бы создателям пришлось программировать их удар за ударом!).

Хочу обратить ваше внимание, мои рекомендации вовсе не означают, что играть «не в ритм» это хорошо. На самом деле я пытаюсь сказать, что опытные музыканты точно знают когда сыграть ноту, чтобы она достигла максимального эффекта, и что это место, в которое они ставят ту или иную восьмую ноту, может отличаться от места, куда эту же ноту поставил компьютер. Крайне важно играть ноты вовремя; но наши уши достаточно искуссны в этом вопросе чтобы принимать решение самостоятельно, без советов машины.

Однажды я записывал басовую партию в студии оснащённой записывающей системой на жестких дисках. В основном, всё что нужно было делать с этой машиной, это сказать ей какой у записываемого отрывка был темп и она замечательным образом помогала найти места вроде «такт 5, доля 2"; в остальных счётчиках приходится использовать единицы измерения типа минут, секунд или дюймов ленты. Так вот, продюсер уверенно сообщил мне, что моя первая нота в пятом такте запаздывает на 5/96 доли, и его это сильно озаботило. После небольшого обсуждения мы решили проверить первые ноты в других тактах отрывка и обнаружили статистическую последовательность «запаздываний» образующую ряд 4/96, 5/96, 5/96, 4/96, 5/96, 6/96, 5/96 и т. д. Было решено, что если ноты постоянно запаздывают на примерно одну и ту же величину, то на то есть причина. Мы даже пробовали «подвинуть» на записи ноты вперёд, чтобы они приходились точно на своё место, но сошлись во мнении, что результат звучит холоднее, стерильнее, и, как ни странно, с худшим, чем в оригинале таймингом.

Думаю это хорошо иллюстрирует разницу между человечностью и просто плохим таймингом. Если бы график задержек каждой ноты выглядел как 2/96, 4/96, -10/96, 21/96, 5/96, то я бы несомненно признал свою вину, тут не постоянного рисунка, а у слушателя складывается впечатление, что эти различия симптом скорее небрежности, чем преданности груву.

Использование метрономов

Возможно, мои предыдущие утверждения прозвучали не в пользу метрономов. Невозможно преувеличить важность игры с другими людьми, но чтобы немного поправить баланс, я дам вам несколько советов о том как правильно использовать метроном. Когда я преподавал в технику в классе гитары, мне порой приходилось показывать разным группам студентов одни и те же упражнения в разных темпах по восемь часов подряд. Когда я прерывался для словесных объяснений, то понимал, что должен выключить метроном, если хочу сохранить своё психическое здоровье. Непрерывное би-биканье очень быстро утомляло!

(Могу упомянуть и другие неприятные ситуации, например, однажды мне пришлось объясняться с таможенниками у которых возникли вполне понятные вопросы по поводу зловещего тиканья из моей ручной клади. Разумеется, это был метроном, каким-то образом он включился в сумке сам собой и начал пульсировать в темпе 98bpm, к вящему любопытству других пассажиров.)

Но как только я начинал играть, то метроном сразу переставал быть надоедливым. Когда вы играете клик в клик с метрономом, то его звук фактически исчезает. Как известно, иногда при записи в студии приходится записывать ритмичную гитарную партию только под метроном, так что очень ценно уметь играть под такой минималистичный аккомпанемент.

Забавно, что многие, кто использует метроном в занятиях, полагают что он нужен для определения прогресса в скорости, то есть того как быстро они могут сыграть ту или иную вещь. На самом деле, иногда всё бывает с точностью «до наоборот». Вспомните до невозможности медленные, грозно-звучащие ритмы с альбомов Пантеры. Если вы попробуете сыграть под один из них, то заметите, что сохранять постоянный ритм в отрывке с темпом 40bpm сложнее чем в более привычном 98bpm. Попробуйте выставить свой метроном на удобный для вас ритм — вероятно, где-то в пределах 80-120bpm — и сыграть простой ритм, настолько аккуратно, насколько возможно. Когда начнёте чувствовать темп, то начинайте замедлять темп метронома небольшими шагами, пока не доберётесь до предела, после которого ритм уже не чувствуется вовсе. Способность сохранять темп в основном зависит от вашей способности предвидеть, когда

раздастся следующий клик, и от умения поправлять себя, когда ваше предположение расходится с реальностью. Вы поймёте, что чем дальше клики удаляются друг от друга, тем больше у вас шансов совершить ошибку. В этом и заключается сложность...

Немного более простой вариант описанного выше: вспомните любое упражнение, которое вы можете без труда сыграть в темпе 120bpm (фактическая сложность упражнения не важна, главное, чтобы вы хорошо знали как его играть). Если вы играете его с метрономом на скорости 120bpm, то клики выпадают на 1, 2, 3 и 4 доли такта. Если вы попытаетесь играть то же упражнение на той же скорости, но установите метроном на 60bpm, то клики будут отмерять только 1 и 3 доли такта. Вам всё также нужно помнить темп (а он не изменился, по сравнению с предыдущим разом), но теперь вам нужно помнить темп в два раза дольше — вы получаете всего два напоминания за такт, а не четыре, как раньше. Продолжая идею до логического (хоть и не изящного) конца, попытайтесь выставить метроном на 30bpm и посмотрите, сможете ли вы сохранять темп.

С метрономом можно придумать много забавных штук! Давайте вернёмся к ранее рассказанному анекдоту об игре на басу, тот в котором ноты запаздывали на 5/96 доли. Если вам интересно почему так получалось, то попробуйте следующий эксперимент. Итак, вспомните типичную мотаунскую гитарную партию — знаете, такой простой, но эффектный трюк, когда вы играете только на вторую и четвёртую доли, извлекаете аккорд на высоких струнах и тут же глушите его. Для простоты будем играть один удар по аккорду А на вторую долю и один удар по аккорду D на четвёртую. Итак, берите свой верный метроном, выставляйте его на умеренный темп и играйте несколько тактов, попробуйте поймать ритм и играть настолько точно и «механически», насколько возможно.

Теперь очередь «человечности». Когда свыкнетесь с ритмом, спросите себя как он чувствуется. Чувствуется ли он спокойным, расслабленным или он воспринимается как энергичный? Как для вас ощущается темп? Было бы лучше, если в нём было немного больше энергичности? Он звучит деревянно или утомляюще? Звучит ли он так, что кажется лучше бы вы сыграли что-то другое? Учтывая всё это, попробуйте отыскать способ изменить ощущение от звучания не меняя темп на метрономе и не выбиваясь из него. Попробуйте сделать так, чтобы звучание стало нетерпеливым, энергичным, потом попробуйте сделать его сонным и ленивым. Это всё та же гитарная партия. Что вы можете в ней изменить, чтобы она начала передавать другие ощущения?

Если вы попробовали вышеописанное упражнение (а я настоятельно рекомендую сделать это, не смотря на то, как странно всё это звучит), то к чему вы пришли? Наверное, самый простой способ изменить ощущение от музыки это играть немного тише или немного громче, если конечно вы не прибегли к нечестному способу, и не добавили немного нот в отрывок! В любом случае, есть ещё один способ: что именно вы понимаете под «играть аккорды в одном ритме с медиатором»? Не важно играете ли вы стаккато или сразу весь аккорд, вы не сможете, по крайней мере медиатором, сыграть весь аккорд одновременно! Если вы играете даунстроком (движениями сверху вниз), то неизбежно, что низкие ноты прозвучат немного раньше высоких. С этим ничего нельзя поделать, но здесь напрашивается вопрос. Какая из нот аккорда должна звучать «во время»? Здесь вы, наверное, опять захотите включить метроном и сыграть ритм заново. На этот раз, попытайтесь сначала играть так, чтобы первая нота аккорда звучала вместе с кликом метронома, а потом повторите эксперимент, но так, чтобы с кликом звучала последняя нота аккорда.

Вы добьётесь двух разных ощущений, первое звучит немного вяло, второе немного поспешно, а если вы записали свой эксперимент, то послушайте его, и вы обнаружите, что ни один из вариантов, по сути, не звучит «не во время». Звучит ли одна версия более «правильно», чем другая? Может быть, истина лежит где-то посередине? Что получится, если вы сыграете тоже самое, но будете проводить по струнам быстрее или медленнее?

Вышеописанное, это необычное, но, надеюсь, интересное объяснение идеи, с которой вы, возможно, знакомы как «играть на опережение» или «запаздывая». Получается, что существует множество способов играть в ритм, не важно аккорды это или одиночные ноты, и каждый приносит что-то новое в ощущения от музыки, которую вы играете. Например,

послушайте альбом Майлза Дэвиса «King Of Blue» (вообще, купите его — даже если вдруг он вам не понравится, что маловероятно, то он хорошо будет смотреться на вашем кофейном столике, излучая ауру культурности и утонченности на всякого, кто его увидит). Соло на трубе в этом альбоме звучат заметно лениво — некоторые ноты настолько опазывают, что звучат почти неправильно — но в целом создаётся впечатление, что парень, который их играет, это крутой джазмен (cat), который точно знает, что делает, и ноты он играет поздно не потому что плохой музыкант, а потому что чувствует, что они должны звучать именно так.

Если захотите ознакомиться с другой стороной шкалы апатичности, то послушайте ска. Возможно, записи напомнят вам упражнение основанное на мотаунском стиле, но сильно ускоренное и с озорным пренебрежением к таймингу. Аккорды вспыхивают так рано, как только можно, постоянно пытаются ускориться, но никогда на самом деле этого не делают, в результате создаётся устойчивое ощущение энергичности.

Свинг

Теперь обратимся к следующей необъяснимой и неисчисляемой области. На этот раз поговорим об ощущении свинга.

Свинг? Что это вообще такое? Я слышал, как это объясняют всякими джазовыми банальностями типа «Если ты не понимаешь, что это, то ты это не умеешь». Но я такой подход нахожу неэффективным, как минимум, любой может досконально понять идею свинга, но не знать, как это называется.

Чтобы помочь вам разобраться, я предлагаю ознакомиться со следующим объяснением, основанным на песнях Status Quo: в песне «Rockin' All Over the World» свинга нет, в песне «Whatever You Want» есть.

Если вы захотите передать грув этих двух песен кому-нибудь, кто их никогда не слышал, то вероятно вы попробуете напеть. риффы. Конечно, «Rockin' All Over the World» будет типа «На на на на на на на», а «Whatever You Want» больше похоже на «ДАМ да-ДАМ да-ДАМ да-ДА-гы-да». (Уж простите за звукоподражание, это звучит довольно глупо, но это работает и это весело. Вообще, я думаю, что лучший способ оценить рифф, над которым работаешь, это напеть его голом в стиле «Бивис и Баттхед». Если он звучит хорошо, то ты близок к победе!) Можно сказать, что ощущение свинга во втором треке, это то, что придаёт ему «отскакивающее» звучание. Если в записи нет свинга, то это не значит, что она звучит хуже, просто её темп ощущается более математически, более точно.

Говоря более сухими словами: свинг ощущается в промежутках между основными долями. Предположим, вы считаете под метроном проговаривая «РАЗ и ДВА и ТРИ и ЧТЫРЬ и...» таким образом, что числа приходятся на удары, а «и» приходятся на промежутки. Каждый слог, с точки зрения теории, аналогичен восьмой ноте, а пока «и» попадают посередине между долями, все восьмые одинаковы по длительности и ритм ощущается «ровно». Если вы попробуете считать «РАЗ и да ДВА и да ТРИ и да ЧТЫРЬ и да...» и при этом все слоги тоже будут равноудалены друг от друга, то вы разобьёте каждую восьмую ноту, не на две, а на три части, выделив, так называемые, восьмые триоли. И наконец, считайте тот же самый ритм, но не произнося вслух «и»; считайте в голове или беззвучно губами. Произносимые слоги очертят ритм свинга, как его обычно определяют. Считая таким образом, мы выделяем основные доли, делая звуки приходящиеся на «и» менее значительными, чем в «прямом» ритме.

Свинг делает грув более живым. Можно сказать, что это хорошо, но разумеется, не всегда к месту. Понимание сути свинга может быть хорошим подспорьем для вашей игры, но только, если вы используете его там, где он подходит. Если вы попробуете сыграть свинговую интерпретацию классических «прямых» риффов типа «Since You've Been Gone», «Sunshine Of Your Love» и, конечно же, «Jump», то результат будет банальным и даже комичным. С другой стороны, попытка втиснуть рифф из «Tie Your Mother Down» Брайана Мэя в рамки прямых восьмых нот — гиблое дело. Это просто будет звучать неправильно — тем не менее, конечно, никто не мешает вам попробовать самим!

Интересно, что когда вы играете гитарную партию вы сами можете изменять количество свинга. Но это столь же труднообъяснимая тема, как и игра с запаздыванием бита (на сленге

ударников «игра в кармане» — прим. переводчика). Вам должно быть знакомы эти ленивые, медленные хип-хоп ритмы, в которых наличествует едва уловимый элемент свинга, а если вы слушали достаточно бибоба, то слышали достаточно композиций в которых свинг гораздо более ярко выражен. В любом случае, уверен, что ваше собственное понимание свинга это продукт вашей музыкальной диеты — когда вы оцениваете правильно ли или неправильно что-то звучит, то вы сравниваете это с музыкой, которую слышали до этого.

Более конкретный пример, вспомните классический «техасский шафл» с записей Стиви Рэй Вона типа «Pride And Joy». Такой ритм лучше всего играть так чтобы «и» возникали как можно позднее. Если вы пытаетесь улучшить свои навыки в этом стиле, то в качестве одной из главных вещей сосредоточьтесь на «количестве» свинга. Видеозаписи Стиви подсказывают, что он извлекает такие партии с помощью кругового движения кисти — выглядит так, словно он крутит большую катушку на удочке и немного притормаживает каждый оборот. Лично я не владею таким стилем игры, но думаю, что вы сможете достигнуть подобного результата хорошо рассчитанными движениями руки вверх и вниз. Если вы позволите руке задержаться в нижнем положении немного подольше, то потом можно резко подбросить руку вверх в последний момент, и успеть вовремя к следующей доле. Изменяя выраженность этого эффекта вы сможете добиться различных ощущений, одно из которых и будет то, что вам нужно.

И последнее на эту тему: всегда старайтесь, чтобы звуки извлекаемые даунстроком звучали вовремя, не важно при этом насколько неправильно будет звучать апстрок!

Ещё о метрономах

Не успели вы подумать, что я наконец перестал приправлять каждое предложение словом метроном, как я решил дать вам ещё одно упражнение с использованием, так скажем, щёлкающего приборчика. Попробуйте воспринимать клик как промежуток между долями, то есть так, чтобы на щелчок приходились «и» между основными долями, а не сами доли. Поначалу это может быть сложновато, но если вы запустите метроном в то время, когда будете проговаривать «и», то уже в промежутки можете добавить «1, 2, 3, 4”. Основную идею вы поняли — всё что надо делать, это осознать, что доли должны выпадать там, где вам это надо, а не тогда, когда вместе с кликом! Может облегчить задачу, если вы будете говорить «и» громче, чем числа. Этот подход заставляет вас уделять гораздо больше внимания пальцевому аспекту свинга, что весьма полезно.

3. ТЕОРИЯ БЕЗ СЛЕЗ

Как подходить к теории

Многие гитаристы всячески стараются избегать знакомства с музыкальной теорией. Может быть, из-за сухого и равнодушного её изложения во многих книгах (и, разумеется, многими учителями) или, может быть, просто потому что мы более ленивы чем другие музыканты! Не важно какова причина, но я хочу сделать несколько важных комментариев относительно теории.

Знание основных понятий музыкальной теории позволит вам более легко и однозначно общаться и обмениваться идеями с другими музыкантами и гитаристами, что может склонить вас к участию в концертах и выступлениях. С другой стороны, это знание может сделать вас более самостоятельным, поскольку даёт вам возможность решать многие музыкальные проблемы логически, как только они появляются, вместо того, чтобы оставлять их на «гитарный-урок-в-конце-месяца».

На длинной дистанции понимание того, как устроены лады и аккорды, сэкономит вам кучу времени. Например, допустим, что вы подбираете гармоничную гитарную партию к новой песне. Вы можете извлекать разные ноты наугад, пока не найдёте те, которые звучат «в тему» или вы можете определить лад, который соответствует гармонии песни и с первого раза получить то, что будет звучать хорошо. Или, скажем, вы только что подобрали новый лик с CD — если вы немного знаете теорию, то она поможет вам понять почему этот лик в данной песне хорошо звучит, не говоря уже о том, что даст понимание того, где ещё вы сможете применять эту идею.

Порой я встречаю людей, которые утверждают, что у них есть свой естественный стиль, который они сами выработали. Они не хотят учиться «правильно», потому что это убьёт их стиль и сделает их звучание таким же как у всех остальных.

Истоки подобной философии находятся где-то в коровьем кишечнике. Понимание того, что ты делаешь это всегда правильно, не важно гитарист ты или нейрохирург. Например Стив Ваи, не важно нравится он вам или нет, «не смотря на то» что знает кучу аккордов и играет «с листа» создал один из самых инновационных стилей, который не похож ни на один другой в истории рок-гитары.

Если вы знаете основные правила, то это ваш выбор думать о них или нет в какой-то момент. Понимание того что именно вы делаете — это не жуткое проклятье высасывающее жизнь и естественность из вашей игры; опять же, понимание новых элементов музыки в конечном счете отложится в вашем подсознании и вы обнаружите, что используете эти вещи на уровне инстинктов, точно так же, как и все то, что изучали до этого. Короче говоря, есть такое выражение «изучить, чтобы забыть».

Подходит и другое выражение: «Вам нужно изучить правила, чтобы нарушать их». Тоже хорошая точка зрения — все музыканты «перевернувшие» музыку в своё время, от Баха до Чарли Паркера получали особое удовольствие нарушая правила. Они сделали музыку гораздо богаче, но нужно понять, что эти ребята никогда не сделали бы этих изменений, если бы сначала не изучили признанную теорию.

«А что насчет самоучек вроде Джими Хендрикса и Эдди Ван Халена?» — слышу я ваше восклицание. Я допускаю, что они не смогли бы объяснить что они делают в терминах музыкальной теории, но у них была твёрдая основа из стилей их предшественников, и эта основа состояла из набора правил, которые уже можно было нарушать.

Здесь есть ещё один момент: вышеупомянутые гитаристы-самоучки были одарены природой невероятно хорошим музыкальным слухом. Люди с хорошими от рождения музыкальными способностями могут развить хорошее понимание теории основываясь только на

том, как звучат разные вещи. В самом деле, многие гитаристы обучавшиеся по слуху, инстинктивно применяют Миксолидийский лад, когда слышат доминантный аккорд, даже не понимая что значат эти два слова. Теория помогает менее одаренным людям развить у себя подобные музыкальные «инстинкты». В принципе, даже если у вас отличный слух, подумайте над тем, что изучение своего инструмента это постоянный и бесконечный процесс — всегда есть чему ещё научиться, а для вас изучение будет гораздо более быстрым, поскольку вы уже имеете представление, как все это звучит на деле!

Самое важное, что я хотел бы отметить это то, что теория является средством достижения цели, но не самоцелью. Я согласен, что слушать как какой-то гитарист по десять часов в день отбатывает гаммы и ничего другого не умеет это очень грустно, и это хороший пример того, как люди упускают главное в теории, а поэтому и не умеют применять её. Виновата ли в этом сама теория? Я думаю, нет!

Игра с листа

Про игру с листа можно написать отдельную книгу. В этой недостаточно места для всестороннего рассмотрения этой темы, но я попытаюсь объяснить основные принципы на следующих страницах. Что ж, самое время поставить чайник...

Тон

Музыка записывается на пяти параллельных нотных линейках, вместе называемых нотным станом или нотноосцем. Ноты обозначаются точками расположенными на самих линейках или между ними, и, чем выше тон ноты, тем выше она находится на нотном стане. Если тон слишком высок или слишком низок, чтобы «уместиться» на нотном стане, то к нему добавляются короткие добавочные линейки. Чтобы обозначить какие именно тона соответствуют определенным линейкам и промежуткам, в начале нотного стана находится ключ. Музыка, которая создана для инструментов с высоким звучанием, записывается со скрипичным ключом, в басовой музыке, что вполне логично, используется басовый ключ. Гитарная музыка записывается со скрипичным ключом, но с оговоркой, что ноты на самом деле звучат на октаву ниже, чем записаны (считайте, что последняя фраза просто интересная мелочь, и пока не «заморачивайтесь» на ней особо).

Ниже приведена схема того, как некоторые ноты извлекаемые на гитарном грифе, отображаются на нотном стане. Обратите внимание на то, как я сумел избежать неуклюжих добавочных линеек для самых высоких нот, записав их октавой ниже и добавив 8va над нотноосцем.

Ключевой знак

Добавочные линейки

E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E	F	G	
0	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19	20	22	24	0	1	3
E	B	G	D	A	E	0	2	3	5	7	9	10	12	14	15	17	19
E	10	12	13	15	17	18	20	22	24	0	2	4	5	7	9	10	12
E	14	16	17	19	21	22	24	0	2	4	5	7	9	10	12	14	15
E	19	21	22	24	0	2	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19	20
E	24	0	1	3	5	7	8	10	12	13	15	17	19	20	22	24	0

8va

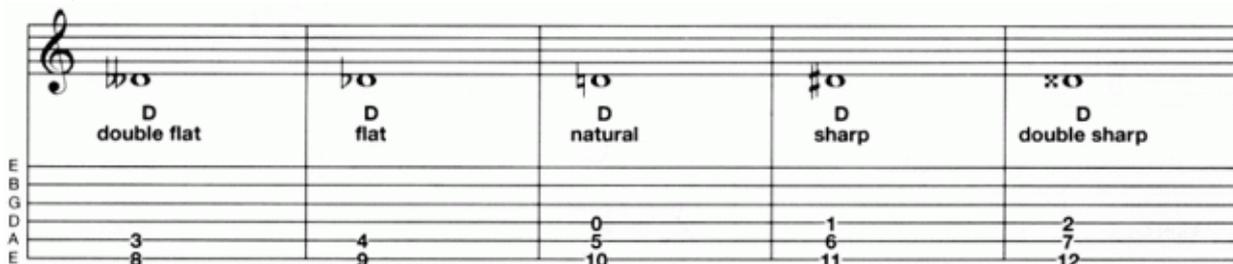
A	B	C	D	E	F	G	A	B	C	D	E
5	7	8	10	12	13	15	17	19	20	22	24
10	12	13	15	17	18	20	22	24			
14	16	17	19	21	22	24					
19	21	22	24								
24											

Вы уже могли заметить почему гитаристы избегают играть с листа — нотный стан показывает какие ноты играть, но не содержит информации где их играть. Звук открытой первой струны, например, можно сыграть в пяти других местах на грифе, тогда как, на пианино каждой ноте соответствует только одна клавиша.

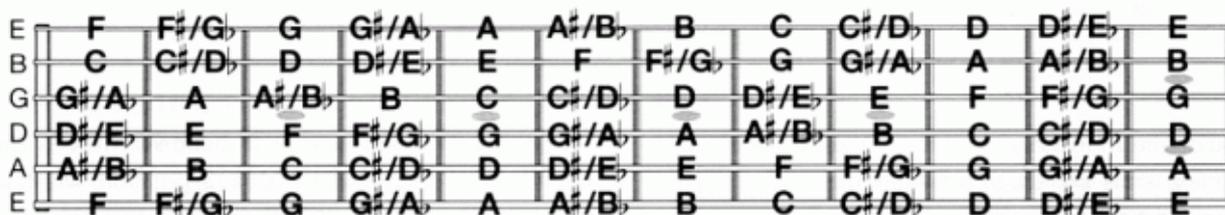
Поэтому игра с листа для гитаристов менее естественный процесс, чем для клавишников. Каждый раз, когда мы разбираем произведение, мы определяем общую тональность произведения и выбираем место на грифе, в котором все соответствующие ноты будут легко доступны.

Кстати, если вы изучаете чтение нот по книге написанной для классической гитары, то, скорее всего, в ней рекомендуется начать обучение с открытой позиции (конец грифа, который ближе к голове), и постепенно продвигаться дальше по грифу. Для электро-гитары я рекомендую начать где-нибудь между пятым и седьмым ладами. Игра в этой части грифа позволит добиться звучания более похожего на «настоящую» электрогитару и даст наиболее широкий диапазон нот из этой позиции — то есть вы сможете двигаться как вверх, так и вниз по грифу, в отличие от позиции у головы, из которой вы можете двигаться только вверх.

В схеме, как вы заметили, я не использовал нот с диезами и бемолями. Это потому, что у них «нет своего места» на нотоносце; они обозначаются дополнительными символами — случайными знаками альтерации (диез (#) и бемоль (b)) перед символом ноты. Когда знак альтерации добавляется к определённой ноте, то он применяется и ко всем последующим таким нотам в рамках такта. Чтобы отменить диез или бемоль применяется другой знак альтерации — бекар (♮). Другие знаки альтерации, которые могут вам встретиться это дубль-диез (𝄌) и дубль-бемоль (𝄍). Они очень мало распространены, и, вероятно, вы будете озадачены зачем они вообще нужны (поскольку, Фа с дубль-диезом звучит точно также, как Соль-диез). Всё это станет ясно чуть позже, в разделе о ладах, поэтому без паники. А пока, приведу несколько примеров знаков альтерации:



Как вы уже, наверное, догадались, ключ к беглому чтению нот это знание названий всех нот на грифе. Большинство гитаристов довольно хорошо знают все ноты на струне «Ми», но их знания о других струнах довольно обрывочны. Чтобы исправить этот недостаток, можно выполнять хорошее упражнение: записывать на лист случайные ноты, а потом пытаться найти их на каждой струне. Ниже на картинке изображена схема расположения всех нот на грифе до 12-го лада.



Сейчас вы уже подошли к этапу, на котором сможете расшифровать ноты любого записанного музыкального фрагмента. Единственное, что я ещё не затронул, это ключевые знаки альтерации. По некоторым причинам, которые станут ясны позднее, когда мы будем поближе рассматривать лады, количество нот с диезами и бемолями в музыкальных фрагментах сильно зависит от того, в какой тональности написан этот фрагмент, например, в тональности Ре-мажор вы часто будете встречать фа-диез (F#), но редко фа (F♮). Ключевые знаки показывают какие ноты должны всегда быть повышены (диезами) или понижены (бемолями) в данном ключе, они

указываются все вместе сразу после ключа, это позволяет нотной странице выглядеть более понятной. Ниже список всех ключевых знаков:

Сможете догадаться почему я расположил ключи в таком порядке? Эта схема называется квинтовый круг, и она очень важна для музыкальной теории, поскольку в ней похожие ключи располагаются друг за другом, и рядом друг с другом. То есть, тональность Соль отличается от тональности До или Ре только одним диезом.

Если, к примеру, вы посмотрите на ноты, написанные в тональности Ре-мажор, то увидите два знака диеза рядом с ключом. Они означают, что каждый раз, когда вы встретите в нотах Фа или До, в любой октаве, вы должны играть их как Фа-диез или До-диез, если только к данной ноте не приписан знак бекар.

Вот, практически, и все, что вам нужно знать о том, как находить ноты на грифе. Обычно, лучшим подходом будет начать с определения тональности музыки, после этого выбираете подходящую для этого лада аппликатуру и просто передвигаетесь по нотам вверх и вниз в рамках выбранной аппликатурной модели, вместо того, чтобы пытаться найти каждую ноту отдельно. Во второй книге, в разделе, посвященном переменному штриху, вы найдёте много упражнений на эту тему. Когда вы разберёте какой-нибудь музыкальный фрагмент, то попробуйте сыграть те же самые ноты, в другой части грифа, изменив аппликатуру, это даст вам очень хороший опыт (не говоря уже о том, что избавит от соблазна «мухлевать», поскольку у вас не будет возможности свериться с табулатурой!). Если вы потратите достаточно времени, отрабатывая этот навык, то поймёте, что хорошие ноты полезнее табулатуры. Табы это просто инструкция для левой руки, тогда как ноты дают понимание сути музыки в терминах музыкальной теории.

Ритм

Ещё одно серьёзное преимущество нот перед табами состоит в том, что ноты показывают, не только высоту звука, но и ритм. Когда вы топаете ногой в такт музыке, то отмеряете основные доли, и обычно, каждые несколько долей слышна точка, в которой цельный ритмический шаблон — такт — словно завершает круг и начинается с начала. Количество долей в такте называется музыкальным размером, он указывается в самом начале ноты, сразу после ключа и ключевых знаков. В любых нотах вы можете увидеть вертикальные линии, они называются тактовыми чертами и разделяют музыкальный отрывок на такты.

Вы заметите, что музыкальный размер обозначается двумя числами, одно над другим, как в дроби. Верхнее число определяет ритмическую форму музыки, а нижнее — как записываются доли. Говоря более точно, верхнее число это количество долей в каждом такте, а нижнее число это относительная музыкальная длительность каждой доли.

Для начала давайте рассмотрим самые распространенные длительности нот. Говоря простым языком, в зависимости от того, как долго звучит нота, её нужно по-разному рисовать. Для пауз разной длительности тоже существуют разные символы. Посмотрите на пример ниже.

Нота						
Пауза						
Название	Целая	Половинная	Четвертная	Восьмая	Шестнадцатая	Тридцатьвторая

За каждой нотой в схеме следует в половину более короткая, а в для названий в качестве точки отсчета берётся длительность такта 4/4 (безусловно, самый распространённый размер в популярной западной музыке).

Обычно группу коротких нот объединяют общим ребром, это позволяет сделать более понятным, где начинается доля. Сравните примеры.



Не правда ли, с рёбрами запись более удобочитаема?

Мы описали длительности кратные двум, но иногда нужно вместить три ноты в то время, за которое обычно играетсся две. Для этого используется такая нотация:



Вторая половина каждого такта в этом примере иллюстрирует ритм три-за-время-двух. Конечно, музыкальные произведения обычно более сложны, чем в примере, но вы удивитесь тому, как много музыки можно описать с помощью тех длительностей, которые мы уже изучили.

Другие понятия нотной записи, с которыми вам нужно ознакомиться (пожалуйста, потерпите ещё немного, мы почти закончили) это мелизмы, залигованные ноты и ноты с точкой. Следующий пример иллюстрирует эти понятия:



Теоретически, мелизмы вообще не имеют длительности — они играютсся так быстро, как это возможно, сразу переходя в полноценную ноту, которая за ними следует (с точки зрения гитары, вы извлекаете мелизм, а потом хаммером, слайдом или бендом переходите к основной ноте).

Чтобы сыграть группу нот, объединенных лигой, вы извлекаете первую ноту и оставляете её звучать всё суммарное время нот объединенных лигой. В предыдущем примере общая длительность звучащей ноты равна полутора долям. (Странно, но Гован не указал, что связующая лига относится только к одинаковым по высоте нотам. Лига, которая объединяет разные по высоте ноты называется фразировочной и встречается очень часто. Такие ноты играютсся связно, одной фразой, например, пуллами и хаммерами. — прим. переводчика).

Последняя нота в примере отмечена точкой после головки. Это увеличивает длительность ноты на 50%, то есть, если четвертная нота звучит в течение одной доли, то четвертная нота с точкой звучит полторы доли. Иногда после ноты можно увидеть более одной точки. Каждая из них добавляет к ноте половину того, что добавляет предыдущая, то есть две точки после четвертной ноты удлинняют её длительность на три четверти доли, три точки добавляют семь восьмых от доли, и так далее.

Ключом к умению чтения ритма с нот является способ, которым вы считаете время. Представьте равномерный счет «1, 2, 3, 4» на каждый такт, каждая цифра считается на долю и, соответственно, на клик метронома. Сыграйте нижеприведённый пример считая подобным образом, звучание каждой ноты начинается под соответствующую цифру. (Говану хорошо говорить, four произносится одним слогом, нам приходится произносить четыре, например, как чты — прим. переводчика).



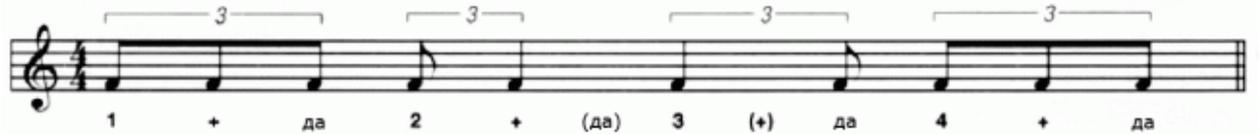
Если вы играете восьмые ноты, то вам нужно считать «раз-и-два-и-три-и-четыре-и...». Числа произносим так, как в предыдущем примере, и добавляем «И» точно между ними.



Если шестнадцатые ноты показали свои уродливые головы, то вам нужно заполнять промежутки между долями и нашими «И». Можно считать, например, так «раз-а-и-да-два-а-и-да-три-а-и-да-четыре-а-и-да» (в оригинале «1 e and a 2 e and a 3 e and a 4 e and a...»). Читатели знакомые с математикой заметят, что этот процесс похож на фракталы — деление вдвое при уменьшении «масштаба».



Триоли можно считать «раз-и-да-два-и-да...», растягивая слова так, чтобы они равномерно заполняли доли, как на рисунке внизу.



Если длительность ноты в триоли больше восьмой, то получается, всё равно, практически то же самое. Посмотрите и попытайтесь разобраться в примере, здесь 3 над нотами это сокращение для «три эти ноты втиснуты во время, которое обычно отводится на две такие ноты».



В каждом из вышеприведённых примеров важно держать ровный и точный счет, он является основой и указателем для того, когда вам нужно играть ноты. Как и в то время, когда вы учились читать слова, вам, наверняка, будет проще для начала считать вслух. Через довольно короткое время, счет станет для вас естественным и приобретёте умение чувствовать счет, не произнося его.

Ещё одно сходство с обучением чтению состоит в том, что когда вы изучаете музыку, вы разбираете ритм нота за нотой, как тот, кто учится считать, пытается разобрать каждое слово отдельно, произнося вслух букву за буквой и повторяя эту серию звуков быстрее, пока не будут звучать похоже на слово. Через некоторое время, многие распространённые шаблоны станут для вас привычны и вы сможете обрабатывать информацию большими кусками. Когда вы читаете слово яблоко, вы узнаете образ слова, а не читаете каждую букву отдельно. Поэтому вы часто не замечаете опечаток, но можете усваивать информацию быстрее, что позволяет вам сосредоточиться на смысле написанного. То же самое и с ритмом — немного попрактиковавшись вы сможете узнавать распространённые шаблоны ритмов и вам не нужно будет силиться их понять или разобрать.

Итак, думаю я охватил основные темы. Если вы рассмотрите музыку в этой книге и сравните это с тем, что слышите в аудиопримерах, то начнёте улавливать как всё это устроено. Остальное — практика.

Тем не менее, не решенным остался вопрос «Важно ли уметь играть с листа?». Я считаю, что вы можете быть настолько музыкально неграмотными, насколько хотите, и все равно узнать

много полезного из этой книги, поскольку, я постарался изложить все максимально подробно и, к тому же, с книгой идут аудиопримеры, в которых показано, как что звучит.

Тем не менее, понимание основ записи музыки очень разнообразные возможности — вы можете учиться по музыке записанной для других инструментов (две моих самых удачных находки это Omnibook Чарли Паркера и «Сонаты и партиты для скрипки соло» И. С. Баха, обе они написаны не для гитаристов). Кроме того, вы обнаружите, что нотная запись это отличный способ объяснить свою идею людям, играющим на других инструментах, такой способ общения сэкономит вам очень много времени и нервов.

И наконец, точно так же как умение читать дает вам несравнимо больше перспектив в поиске работы, представьте волнующий и полезный опыт чтения вашей партии прямо на концерте, даже не зная заранее аранжировки и других людей в группе. Возможно вы иногда слышали, как кто-то говорит, что нотная грамота это уныло, бессмысленно или «не слишком рок-н-рольно», но обычно люди которые так думают, это те, кто с нотной грамотой не знакомы. Чтение нот может очень помочь вашему развитию, как гитариста, так что не позволяйте никому вам мешать.