МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

На правах рукописи

CZU [780.653.1:780.614.131.015.2]:781.68](043.3) 780.653.1:780.614.131.015.2.036

ВИТЮК АЛЕКСАНДР

ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ТЕХНИКИ НА БАС-ГИТАРЕ В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ (50-Е ГОДЫ XX ВЕКА – НАЧАЛО XXI ВЕКА)

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ (ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ДОКТОРАТ)

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств

Научный руководитель:		 Ткаченко Виктория, доктор искусствоведения, профессор
	Автор:	

КИШИНЕВ, 2021

MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII DIN REPUBLICA MOLDOVA

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

Cu titlu de manuscris

CZU [780.653.1:780.614.131.015.2]:781.68](043.3) 780.653.1:780.614.131.015.2.036

VITIUC ALEXANDR

EVOLUȚIA TEHNICII INTERPRETATIVE LA CHITARA-BAS ÎN MUZICA DE JAZZ (ANII '50 AI SECOLULUI XX – ÎNCEPUTUL SECOLULUI XXI)

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE (DOCTORAT PROFESIONAL)

Teza de doctor în arte

Conducător științific:

Teacenco Victoria,
doctor în studiul artelor,
profesor universitar

Autor:

© ВИТЮК АЛЕКСАНДР, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИИ (на русском, румынском и английском языках)	5
введение	8
1. ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ БАС-ГИТАРЫ	16
1.1. Бас-гитара как один их этапов эволюции семейства хордофо	
инструментов	
1.1.1. Контрабас	
1.1.2. Классическая гитара и её разновидности	29
1.1.3. Электрогитара	
1.2. Первые опыты создания бас-гитары (1920-е-1940-е годы)	
1.3. Совершенствование конструктивных особенностей бас-гитар	
по настоящий день)	
1.4. Конструктивные особенности звукоснимателей	
1.5. Выводы по 1-й главе	
2. ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЕМОВ НА БАС-ГИ	
ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ	
2.1. Формирование исполнительской техники на бас-гитаре (сере	
х-середина 1980-х)	
2.1.1. Пиццикатная техника (1955-1965)	
2.1.2. Безладовый бас (1960-1975)	
2.2. Формирование новых приёмов звукоизвлечения (середина 19	
середина 1980-х)	
2.2.1. Слэп	
2.2.2. Тэппинг	
2.2.3. Флажолеты	
2.3. Синтез техник игры на бас-гитаре в современной исполнител	
практике	
2.4. Выводы по 2-й главе	
3. ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАС-ГИТАРІ	
3.1. Обзор доступной методической литературы (книги, пособия	
сборники)	
3.2. Аудиошколы с нотными приложениями	
3.3. Видеошколы	
3.4. Авторский канал на YouTube: структура, методические прин	
нотный материал	
3.5. Выводы по 3-й главе	
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	
БИБЛИОГРАФИЯ	
υπυ/ποι ι αψι/ι	132
ПРИЛОЖЕНИЯ	143
Приложение 1. Концертные программы (творческая часть диссер	
Приложение 2. Список сокращений	
Приложение 3. Словарь иностранных терминов, встречающихся	
Приложение 4. Информация о персональном YouTube-канале $A\pi$	
Витью (тематика, линки, краткое содержание уроков)	1
	170
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ	160

АННОТАЦИЯ

Витюк Александр. Эволюция исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке (50-е годы XX века — начало XXI века). Диссертация на соискание ученой степени доктора искусств по специальности 653.01 — Музыковедение, Кишинев, 2021.

Структура диссертации: *Творческая часть:* три концертные программы, записанные на DVD; *Научное исследование:* Введение, три главы, Общие выводы и рекомендации, Библиография из 157 наименований, 4 приложения; 131 страницы основного текста, 17 страниц приложений. Результаты отражены в 22 публикациях.

Ключевые слова: бас-гитара, безладовый бас, звукосниматели, исполнительская техника, *пицикато*, *слэп*, *техника*, *пицикато*, *слэп*, *техника*, *пицикато*, *слэп*, *техника*, *пицикато*, *слэп*, *техника*, *техника*

Область исследования: джазовое исполнительство на бас-гитаре.

Цель диссертации: исследование эволюции исполнительской техники на басгитаре в джазовой музыке (с 50-х годов XX века – до начала XXI века), в единстве ее технологического, исторического и исполнительского аспектов. Задачи исследования: проанализировать исторические предпосылки появления бас-гитары, первые опыты ее создания, процессы совершенствования конструктивных особенностей инструмента; исследовать исполнительские техники и приёмы игры на основе творчества ведущих басгитаристов середины XX века – начала XXI века; выявить влияние на бас-гитарную контрабасового, акустически-гитарного И электрогитарного звукоизвлечения, а также изучить формирование новых приёмов игры; определить роль джазовой, поп- и рок-музыки в контексте расширения исполнительских функций электрической бас-гитары во всех типах современных коллективов; изучить печатные научные и методические труды, а также мультимедийные источники (аудиовизуальные материалы, видеошколы); рассмотреть специфику современного интернет-образования на основе работы персонального YouTube-канала Александр Витюк.

Научно-практическая новизна и оригинальность диссертации. Практический аспект эволюции исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке состоит в том, что в процессе сценических выступлений автором были продемонстрированы все современные образцы бас-гитарной техники. В теоретической части впервые в Республике Молдова проведено комплексное исследование эволюции исполнительской совокупность рассматриваемой техники бас-гитаре, как исторических, на технологических, исполнительских и учебно-методических аспектов. В работе также затронуты актуальные вопросы методики интернет-образования на бас-гитаре при помощи видеоканала YouTube. В процессе изучения исполнительской техники пициикато, автор ввел в научный обиход новый термин – пициикато от деки.

Практическая значимость работы обусловлена её применением в учебных дисциплинах: *Инструмент+Импровизация*, *Методика преподавания специальности*, *Артистическая практика*, *Дополнительный инструмент*, *Педагогическая практика*, *История эстрадной и джазовой музыки*, и др. Таким образом, результаты исследования могут быть использованы в подготовке профессиональных исполнителей к выступлениям на сцене и студийным записям, в деятельности педагогов, преподающих бас-гитару.

Апробирование результатов работы. *Практическая апробация* была реализована в рамках трех концертных выступлений в Малом зале АМТИИ и Большом зале Института искусств им. А. Г. Рубинштейна, г. Тирасполь. Результаты *теоретических изысканий* отражены в 14 публикациях, в том числе в 11 научных статьях и 3 тезисах выступлений на научных конференциях. Материалы диссертации были представлены на 8 научных форумах, в том числе 5 международных научных конференциях и 3 научнометодологических семинарах.

ADNOTARE

Vitiuc Alexandr. Evoluția tehnicii interpretative la chitara-bas în muzica de jazz (anii '50 ai secolului XX – începutul secolului XXI). Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chisinău, 2021.

Structura tezei: *componenta artistică:* trei programe de concert înregistrate pe DVD; *cercetarea teoretică:* Introducere, trei capitole, Concluzii generale și recomandări, Bibliografie din 157 de titluri, 4 anexe, 131 pagini ale textului de bază, 17 pagini de anexe. Rezultatele sunt reflectate în 22 de publicații.

Cuvinte-cheie: chitară-bas, bas fără frete, pick-up, tehnică interpretativă, *pizzicato*, *slap*, *tapping*, *flajeolete*.

Domeniul de cercetare: arta de interpretare a muzicii de jazz la chitara-bas

Scopul tezei: cercetarea evoluției tehnicii interpretative la chitara-bas în muzica de jazz (anii 1950 – începutul secolului XXI), în unitatea aspectelor sale tehnologice, istorice și interpretative. Sarcinile cercetării: a analiza premisele istorice ale apariției chitarei-bas, primele experiențe ale creării acesteia, procesele de perfecționare a particularităților construcției instrumentului; a cerceta tehnicile interpretative și procedeele de interpretare în baza artei celor mai importanți bas-chitariști de la mijlocul secolului XX – începutul secolului XXI; a releva influența modalităților de emitere a sunetului la contrabas, chitara acustică și chitara electrică asupra tehnicii chitarei-bas, cât și a studia formarea unor noi procedee de interpretare; a aprecia rolul muzicii jazz, pop și rock în contextul lărgirii funcțiilor interpretative ale chitarei-bas în toate tipurile de colective contemporane; a studia cercetările științifice și metodice editate, cât și sursele media (materiale audiovizuiale, școli video); a cerceta specificul instruirii contemporane pe internet, în baza lucrului pe canalul personal de *YouTtube Alexandr Vitiuc*.

Noutatea științifico-practică și originalitatea tezei. Aspectul practic al evoluției tehnicii interpretative la chitara-bas în muzica de jazz constă în faptul, că în procesul evoluărilor scenice ale autorului au fost demonstrate toate modelele contemporane ale tehnicii la chitara-bas. Componenta teoretică conține o cercetare complexă inedită în Republica Moldova a evoluțiilor tehnicilor interpretative la chitara-bas, tratate ca o îmbinare a aspectelor istorice, tehnologice, interpretative și didactico-metodice. În teză sunt abordate și probleme actuale ale metodicii instruirii online la chitara-bas, prin intermediul canalului YouTube. În procesul de studierea tehnicii interpretative pizzicato, autorul a introdus în circuitul științific un termen nou – pizzicato dinspre corpul instrumentului.

Importanța practică a tezei este determinată de utilizarea acesteia în cadrul disciplinelor Instrument și Improvizație, Metodica predării specialității, Practica artistică, Instrumentul adăugător, Practica pedagogică, Istoria muzicii de estradă și jazz ș.a. Astfel, rezultatele cercetării por fi utilizate în pregătirea interpreților profesioniști pentru evoluările scenice și înregistrările în studio, în activitatea pedagogilor ce predau chitara-bas.

Aprobarea rezultatelor cercetării. *Aprobarea practică* a fost realizată în cadrul a trei evoluări scenice în Sala mică a AMTAP și Sala mare a Institutului de Arte *A. G. Rubinștein* din or. Tiraspol. Rezultatele *cercetărilor teoretice* sunt reflectate în 14 publicații, inclusiv în 11 articole științifice și 3 teze ale comunicărilor la conferințe științifice. Materialele tezei au fost prezentate la 8 foruri științifice, inclusiv la 5 conferințe internaționale și 3 seminare științificometodologice.

ANNOTATION

Vitiuc Alexandr. Evolution of the performing technique on the bass guitar in jazz music (50s of the 20th century – the beginning of the 21st century). Dissertation for the Doctor of Arts Degree in specialty 653.01 – Musicology, Chisinau, 2021.

Thesis structure: *Creative part*: three concert programs recorded on DVD; *Scientific research:* Introduction, three chapters, General conclusions and recommendations, Bibliography of 157 titles, 4 appendices; 131 pages of body text, 17 pages of appendices. The results are reflected in 22 publications.

Keywords: bass guitar, fretless bass, pickups, performing technique, *pizzicato*, *slap*, *tapping*, *harmonics*.

Research area: jazz performance on the bass guitar.

Purpose of thesis: research of the evolution of the performing technique on the bass guitar in jazz music (from the 50s of the 20th century – to the beginning of the 21st century), in the unity of it's technological, historical and performing aspects. **Research objectives:** analyze the historical background of the appearance of the bass guitar, the first experiments of its creation, the processes of improving the design features of the instrument; explore performing techniques and playing techniques based on the creativity of the leading bass players of the mid 20th century – early 21st century; to reveal the influence of the contrabass, acoustic guitar and electric guitar methods of sound production on the bass guitar technique, and also to study the formation of new playing techniques; define the role of jazz, pop and rock music in the context of expanding the performing functions of electric bass in all types of modern bands; study printed scientific and methodical works, as well as multimedia sources (audiovisual materials, video schools); consider the specifics of modern Internet education based on the work of the personal *YouTube* channel by *Alexandr Vitiuc*.

Scientific and practical novelty and originality of the thesis. The practical aspect of the evolution of the performing technique on the bass guitar in jazz music is that in the process of stage performances the author has demonstrated all modern examples of bass guitar technique. In the theoretical part, for the first time in the Republic of Moldova, a comprehensive study of the evolution of the performing technique on the bass guitar was carried out, considered as a combination of historical, technological, performing and educational-methodical aspects. The work also touches upon topical issues of the methods of Internet education on the bass guitar using the YouTube video channel. In the process of studying the performing technique of pizzicato, the author introduced a new term into scientific use – pizzicato from the deck.

The practical significance of the work is due to its application in academic disciplines: Instrument+Improvisation, Methods of teaching a specialty, Artistic practice, Additional instrument, Pedagogical practice, History of pop and jazz music, etc. Thus, the research results can be used in the preparation of professional musicians for performances on stage and in studio recordings, in the activities of pedagogues teaching bass.

Testing the results of the work. *Practical approbation* was implemented in the framework of three concert performances in the Small Hall of the AMTFA and the Great Hall of the A.G. Rubinstein Institute of Arts, Tiraspol. The results of *theoretical research* are reflected in 14 publications, including 11 scientific and 3 abstracts of communications at scientific conferences. The dissertation materials were presented at 8 scientific forums, including 5 international scientific conferences and 3 scientific and methodological seminars.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность и значение темы диссертации. Эволюция исполнительской техники на бас-гитаре неразрывно связана с процессами становления и развития эстрадной и джазовой музыки. Являясь синтетическим струнным басовым инструментом, бас-гитара сумела объединить в себе несколько составляющих: конструкцию электрогитары, исполнительскую функцию контрабаса, звукоизвлечение классической гитары.

Электрификация ранее существующих струнных басовых прототипов не могла обеспечить необходимый уровень громкости звука, вследствие чего инженерамизобретателям приходилось создавать инновационные басовые инструменты, адаптированные под современные реалии музыкальной жизни. Естественное слияние оригинальных стилей и направлений джаза, поп- и рок-музыки обусловило рождение принципиально новых исполнительских техник и приёмов звукоизвлечения на современных музыкальных инструментах, включая бас-гитару.

С момента производства первой серийной модели бас-гитары (1951 г.) техника игры основывалась на контрабасовых и гитарных приёмах звукоизвлечения. Однако с развитием бас-гитарного исполнительства, появлением ярких виртуозов сформировались новые современные техники: слэп, техники, флажолеты и др. Благодаря дальнейшей популяризации бас-гитары, открытию эстрадных отделений и специализированных кафедр в средних и высших учебных заведениях музыкального профиля, инструмент быстро получил статус самостоятельного.

В настоящее время исполнительской технике на бас-гитаре посвящено множество научной, учебно-методической, нотной и иной литературы. Отдельным источником информации выступают аудио- и видеошколы, наглядно раскрывающие особенности учебного процесса. В Республике Молдова вопросы изучения истории исполнительства, техники игры на бас-гитаре находятся на начальной стадии, вследствие чего данная проблематика актуальна как с научной, так и с практической точки зрения.

Представленный научно-творческий проект основан на желании обобщить многолетний исполнительский и педагогический опыт автора, тем самым сделав его доступным начинающим бас-гитаристам и преподавателям.

Творческая часть диссертации представлена публичным исполнением трех концертных программ, в которых автор выступил как солист, импровизатор и аккомпаниатор, исполнив как известные джазовые стандарты, так и оригинальные

сольные произведения. Кроме того, творческая часть была дополнена авторскими произведениями для бас-гитары и ансамбля¹.

Дополнительными материалами к проекту можно считать авторские сборники Джазовые пьесы для электрогитары выпуск №1 [23], №2 [24], и №3 [25], Десять мелодических этюдов для бас-гитары [22], Хрестоматия игры на бас-гитаре [38], Транскрипции популярных песен для бас-гитары выпуск №1 [36], а также методические разработки: Импровизация как эффективное средство мотивации эстрадно-джазового гитариста [26], освещающая актуальные проблемы развития навыков джазовой импровизации, и Историческое развитие контрабасового искусства [27].

В теоретической части диссертации рассматривается историческое развитие родственных бас-гитаре инструментов. Данный раздел представляет особый интерес, поскольку выявляет основные этапы формирования техники игры на бас-гитаре в единстве исторического, технологического, практического и педагогического процессов.

Научно-творческий представленного характер исследования определяется учебно-методическую нацеленностью на деятельность И состоит изучении исполнительских техник на бас-гитаре, нотной и учебно-методической литературы, а также аудио- и видеошкол. Предлагаемый комплексный подход, по мнению автора, позволит обобщить в рамках данной научной работы те принципы исполнительской техники на бас-гитаре, которые помогут начинающим бас-гитаристам более качественно осваивать данный музыкальный инструмент.

Учитывая растущий интерес молодых музыкантов к эстрадной и джазовой музыке в целом, и к бас-гитаре, в частности, можно предположить, что избранная тема будет наглядным научно-творческим материалом, имеющим целью аккумулировать те знания, которые формируют профессиональные качества у современного исполнителя на басгитаре. Необходимость изучения исторических этапов развития бас-гитары, конструктивных особенностей инструмента и учебно-методических средств обучения является первейшим фундаментальным свойством в образовательном процессе любого начинающего бас-гитариста. Дальнейшая популяризация бас-гитары как музыкального инструмента, разработка новых эволюционных исполнительских техник и приёмов звукоизвлечения, а также практическая необходимость её научного осмысления, предопределяют актуальность темы настоящей работы.

_

¹ Содержание программ приведено в приложении 1 к настоящей работе.

Цель диссертации состоит в исследовании эволюции исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке (с 50-х годов XX века – до начала XXI века), в единстве ее технологического, исторического и исполнительского аспектов.

Задачи исследования состоят в том, чтобы:

- 1. проанализировать исторические предпосылки появления бас-гитары, первые опыты ее создания, процессы совершенствования конструктивных особенностей инструмента;
- 2. исследовать исполнительские техники и приёмы игры на основе творчества ведущих бас-гитаристов середины XX века начала XXI века;
- 3. выявить влияние на бас-гитарную технику контрабасового, акустически-гитарного и электрогитарного способов звукоизвлечения, а также изучить формирование новых приёмов игры;
- 4. определить роль джазовой, поп- и рок-музыки в контексте расширения исполнительских функций электрической бас-гитары во всех типах современных коллективов:
- 5. изучить печатные научные и методические труды, а также мультимедийные источники (аудиовизуальные материалы, видеошколы);
- 6. рассмотреть специфику современного интернет-образования на основе работы персонального *YouTube*-канала *Александр Витюк*.

Объект исследования – исполнительская техника на бас-гитаре как средство музыкально-исполнительской деятельности.

Новизна и оригинальность артистической идеи обусловлена следующим:

- ▶ практические аспекты исполнительской техники на бас-гитаре были проиллюстрированы в рамках трёх концертных программ. Представленный музыкальный репертуар включал как известные джазовые стандарты, так и оригинальные авторские сочинения. В сценических выступлениях были задействованы не только индивидуальный вид концертного музицирования, но и исполнение в составе разнообразных комбо, созданных по инициативе автора (дуэт, трио, квартет, квинтет, секстет);
- ▶ в рамках теоретической части впервые в Республике Молдова проведено комплексное исследование эволюции исполнительской техники на бас-гитаре, рассматриваемой как совокупность исторических, технологических, исполнительских и учебно-методических аспектов. В работе также затронуты актуальные вопросы методики интернет-образования на бас-гитаре при помощи

видеоканала *YouTube*. В процессе изучения исполнительской техники *пиццикато*, автор ввел в научный обиход новый термин – *пиццикато* от *деки*.

Методологическая база диссертации. Научная часть работы представляет собой четыре основных ракурса: исторический, технологический, исполнительский и учебнометодический. Проведение исследования включало в себя следующие этапы:

- ▶ изучение теоретических источников (монографий, энциклопедий, научных статей), относящихся к избранной теме;
- рассмотрение дидактических материалов (самоучителей, школ, учебнометодических пособий, музыкальных альманахов и др.), позволяющих исследовать методические аспекты преподавания бас-гитары;
- анализ учебно-методической литературы, аудио- и видеошкол как важной составляющей современного учебного процесса;
- ▶ обзор авторского видеоканала YouTube Александр Витюк как одной из актуальных форм коммуникации исполнителя и преподавателя бас-гитары с современным социумом.

Теоретической базой диссертации стали научные труды ведущих исследователей в области исторического аспекта предшествующих бас-гитаре инструментов: контрабаса, классической гитары и электрогитары. Среди авторов встречаются как российские исследователи, так и представители западного музыкознания. Одни материалы освещают, прежде всего, возникновение и развитие инструментального исполнительства родственных бас-гитаре инструментов (Б. Турецкий (В. Turetzky) [148], С. Сэди (S. Sadie) [104, 107, 116, 151], В. Туганов [84], Ю. Келдыш [17, 43, 58, 76], Р. Доброхотов [47], Л. Раков [78], Ж. Р. Алвес (J. R. Alves) [95], И. Слоан (I. Sloane) [142], Б. Вольман [41, 42], Э. Шарнассе (H. Charnassé) [91], Р. М. Френч (R. M. French) [111], Е. Ларин [62], С. Лаш (S. Lasch) [157]). Другие аккумулируют сведения учебно-методического характера (Л. Морген [69, 70], П. Вещицкий [15, 16], Е. Ларичев [63, 64, 65, 66], Т. Барроуз (Т. Burrows) [8], Н. Шиндина [92], К. Бласкиц (К. Blasquiz) [101], Ю. Андреев [3, 4, 5], А. Иванов-Крамской [51], С. Ариевич [6], К. Смолин [79], Ю. Маркин [68], И. Бриль [14] и др.).

Учитывая проблематику современной техники на бас-гитаре, особое внимание уделено специфике исполнительского творчества ведущих бас-гитаристов современности, каждый из которых имеет свой персональный интернет-сайт (П. Маккартни (Р. McCartney) [138], Л. Грэм (L. Graham) [121], С. Кларк (S. Clarke) [144], М. Миллер (М. Miller) [125], Б. Шихен (В. Sheehan) [99], С. Хэмм (S. Hamm) [146], Д. Патитуччи

(J. Patitucci) [120], С. Бэйли (S. Bailey) [145], В. Вутен (V. Wooten) [150]). Кроме того, большинство учебной информации сегодня издаётся в формате аудио- и видеошкол (Т. Оппенхейм (Т. Оррепheim) [132], Л. Гойнс и Р. Амин (L. Goines and R. Ameen) [114], П. Пфайффер (Р. Pfeiffer) [77], Д. Пасториус (J. Pastorius) [134], Д. Патитуччи (J. Patitucci) [136, 137], Б. Шихен (В. Sheehan) [140, 141], В. Вутен (V. Wooten) [155]).

К вышеперечисленным источникам следует отнести материалы, освещающие исполнительские, философские и педагогические аспекты современного исполнительства на бас-гитаре и других музыкальных инструментах (М. Чулаки [90], К. Новожилов [72], М. Барченкова и А. Осипенкова [9], Е. Витачек [18], А. Володин [40], Е. Назайкинский [71], И. Горбунова [44, 45], Э. Хорнбостель и К. Закс [89], Л. Карпов [55], С. Додонова [48] и др.).

Важная роль в исследовании данной темы отводится нотным изданиям, целью которых является раскрытие технических, музыкально-выразительных, а также ритмикостилистических особенностей исполнения музыкальных произведений на бас-гитаре (С. Ариевич [7], Ш. Мэлоун (S. Malone) [123], Д. Пасториус (J. Pastorius) [135], А. Соболев [80], Бас-гитара для всех [12] и др.).

Теоретическая значимость диссертации. Проведённое исследование вносит существенный вклад в осмысление эволюции исполнительской техники на бас-гитаре в Республике Молдова. Материалы настоящей диссертации могут послужить основой для дальнейших исследований в избранной области.

Практическая значимость работы обусловлена её применением в учебных дисциплинах: *Инструмент+Импровизация*, *Методика преподавания специальности*, *Артистическая практика*, *Дополнительный инструмент*, *Педагогическая практика*, *История эстрадной и джазовой музыки*, и др. Таким образом, результаты исследования могут быть использованы в подготовке профессиональных исполнителей к выступлениям на сцене и студийным записям, в деятельности педагогов, преподающих бас-гитару.

Апробирование результатов работы. Диссертация была выполнена в рамках Школы доктората в области искусствоведения и культурологии Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Практическая часть диссертации осуществлена в рамках трех концертных выступлений:

▶ Малый зал, АМТИИ, г. Кишинёв (11.03.2019), в составе: Александр Витюк (басгитара);

- ▶ Большой зал Института искусств им. А. Г. Рубинштейна, г. Тирасполь (25.04.2019), в составе: Александр Витюк (бас-гитара), Галина Деде (фортепиано, клавишные инструменты), Михаил Воленберг (электргитара), Эдуард Билецкий (труба, флюгельгорн), Ольга Величинская (вокал), Александр Воленберг (ударные);
- ▶ Большой зал Института искусств им. А. Г. Рубинштейна, г. Тирасполь (4.12.2019), в составе: Александр Витюк (бас-гитара), Семен Лавриненко (фортепиано, клавишные инструменты), Михаил Воленберг (электргитара), Эдуард Билецкий (труба, флюгельгорн), Роман Рашкован (ударные).

Основные результаты теоретических изысканий отражены в 14 публикациях, в том числе, в 11 научных статьях (8 из них – в специализированных изданиях, рекомендованных Национальным агенством по обеспечению качества в образовании и исследовании) и 3 тезисах выступлений на научных конференциях, опубликованных в научных сборниках АМТИИ, а также в таких изданиях, как Revista de Stiințe Socioumane Педагогического Университета им. И. Крянгэ, Республика Молдова, Perspectives of world science and education, Япония, Challenges in science of nawadays, США, в журнале Музыковедение, в научных сборниках: Интеграция науки в современном мире Москва, Современное объединения, Евразийского научного музыкознание пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики, РГК им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Мировоззренческие основания культуры современной России, МГТУ им. Г. И. Носова, Магнитогорск, Российская Федерация.

Материалы диссертации были представлены на 8 научных форумах (Республика Молдова, Российская Федерация, США, Япония), в том числе 5 международных научных конференциях и 3 научно-методологических семинарах.

- Învățământul artistic –dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională,
 Chișinău (19 aprilie 2019);
- ➤ Perspectives of world science and education. International scientific and practical conference, Osaca (27–29 november 2019);
- № Мировоззренческие основания культуры современной России. Международная научная конференция, Магнитогорск (16–17 апреля 2020);
- Învățământul artistic dimensiuni culturale. Conferința științifică internațională,
 Chișinău (15 mai 2020);
- Интеграция науки в современном мире. Международная научная конференция,
 Москва (29–30 июня 2020);

- ➤ Challenges in science of nowadays. International Scientific and Practical Conference, Washington (26–28 november 2020);
- ▶ Современное музыкознание в пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. Международная молодежная научнопрактическая конференция, Ростов-на-Дону (26–27 ноября 2020);
- № Мировоззренческие основания культуры современной России. Международная научная конференция, Магнитогорск (14–16 мая 2020).

Практическая и теоретическая части диссертации неоднократно обсуждались на совместных заседаниях Руководящей комиссии. Диссертация рассмотрена и рекомендована к защите Руководящей комиссией и Научным советом Академии музыки, театра и изобразительных искусств.

Структура и содержание теоретического исследования. Диссертация включает в себя: 131 страницу основного текста, состоящего из Введения, трёх глав, Общих выводов и рекомендаций, Библиографии, включающей 157 источников на русском, английском, немецком языках и 4 приложений. Во Введении обосновывается актуальность настоящего исследования, определяются его цель и задачи, степень новизны и оригинальности, теоретическое и практическое значение данной работы, апробирование ее результатов.

Первая глава — **Предпосылки появления бас-гитары** — состоит из пяти разделов. В разделе 1.1 автор исследует вопросы, посвященные историческим предпосылкам появления бас-гитары, а также анализу предшествующих бас-гитаре инструментов: контрабас, классическая гитара и электрогитара. В разделе 1.2 освещается проблематика создания на рубеже 1920-х-1940-х годов первых экспериментальных прототипов бас-гитары. В разделе 1.3 и 1.4 рассматриваются вопросы совершенствования конструктивных особенностей бас-гитары (1950-е годы — по сегодняшний день) и звукоснимателей. Раздел 1.5 содержит выводы по 1 главе.

Вторая глава — Эволюция исполнительских приёмов на бас-гитаре в джазовой музыке — состоит из четырёх разделов и пяти подразделов. В разделе 2.1 исследуются проблемы эволюции исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке. Подраздел 2.1.1 посвящён анализу формирования *пиццикатной* техники. В подразделе 2.1.2 рассматривается безладовая модель бас-гитары. Раздел 2.2 направлен на изучение новых исполнительских приёмов звукоизвлечения на бас-гитаре: *слэп* (подраздел 2.2.1.), *тэппинг* (подраздел 2.2.2), *флажолеты* (подраздел 2.2.3). В разделе 2.3 освещаются вопросы синтеза различных техник игры на бас-гитаре в современной исполнительской практике. Раздел 2.4 содержит выводы по 2 главе.

Третья глава — Эволюция методов обучения игре на бас-гитаре — состоит из 5 разделов. Раздел 3.1 посвящен анализу доступной методической литературы по избранной теме: книги, пособия, нотные сборники. Раздел 3.2 целиком направлен на изучение аудиошкол с нотными приложениями. В разделе 3.3 внимание автора сконцентрировано на эволюционных методах обучения игре на бас-гитаре, в основе которых лежит изучение видеошкол. В разделе 3.4 на основе авторского канала Александр Витюк на YouTube раскрывается специфика современной модели видеообразования. Раздел 3.5 содержит выводы по 3 главе. В заключительном разделе диссертации основные выводы и рекомендации подводятся итоги исследования.

Диссертация снабжена списком литературы на русском, английском, немецком языках и 4 приложениями. *Приложение 1* включает в себя список принятых в работе сокращений. В *приложении 2* приведены программы трех концертных выступлений автора. *Приложение 3* представляет собой словарь иностранных терминов, встречающихся на страницах исследования. *Приложение 4* содержит информацию о названиях и тематике онлайн-уроков, а также интернет-ссылки на обучающие видеоматериалы, опубликованные на персональном *YouTube*-канале *Александр Витюк*.

ГЛАВА 1. ПРЕДПОСЫЛКИ ПОЯВЛЕНИЯ БАС-ГИТАРЫ

1.1. Бас-гитара как один из этапов эволюции семейства хордофонных инструментов

Бас-гитара как самостоятельный музыкальный инструмент впервые сформировалась в США в середине XX столетия. Этот исторический период можно считать отправной точкой в создании и производстве множества принципиально новых моделей струнных инструментов, появление которых было связано не только с поиском оригинальных инновационных решений, но и со стремительным развитием научно-технического прогресса. Важным фактором в совершенствовании экспериментальных моделей струнных инструментов и, в частности бас-гитары, была их универсальность и простота в эксплуатации.

Современная концепция новейших басовых прототипов предполагала широкое внедрение электрификации как обязательного источника для воспроизводства звука. Это было продиктовано, в первую очередь, возросшей ролью эстрадной и джазовой музыки, исполнение которой предусматривало наличие чёткой и акцентированной метроритмической основы. Как пишет К. Новожилов, исполнители всё чаще сталкивались с необходимостью увеличения уровня громкости, поскольку исполнение музыки в больших филармонических залах и в более крупных концертных аудиториях предполагало более яркое звуковое сопровождение [72, с. 233].

На протяжении многих столетий басовая партия является неотъемлемой частью произведений музыки профессиональной европейской традиции. Если в классической оркестровой музыке басовая партия исполнялась контрабасом или басовой виолой, то в ранних формах афроамериканской музыки, таких, как рэгтайм или джаз, басовая партия исполнялась тубой или одним из инструментов медной группы.

Из-за требований к дыханию туба играла основной ритм, состоящий из двух сильных долей *такта.* Это дало ранней танцевальной и джазовой музыке ощущение *ум-па*³. По мере развития джазового исполнительства, особенно в эпоху свинга (около 1935 года), музыкальные композиции становились все более и более сложными. В произведениях таких великих джазменов, как Дюк Эллингтон (Duke Ellington), Каунт Бэйси (Count Basie) и Бенни Гудмен (Benny

 $^{^2}$ *Ту бит* (англ. *two beat*) — музыкальный термин, который применяется к акцентам на 1 и 3 долю в четырёхдольном такте [103, p. 355].

³ Ум-па (англ. oom-pah, oompah) – ритмичный звук, издаваемый тубой или другим медным инструментом [131].

Goodman) постепенно начинает преобладать чувство фор бит⁴, где акцентировалась каждая доля такта. Поскольку туба или инструмент медной группы были не способны исполнять такой активный ритм, контрабас, акустический бас, а затем и бас-гитара стали постепенно вытеснять эти басовые инструменты [124, р. 2].

В настоящее время уже сложно представить себе звучание современного эстрадного и джазового коллектива без использования электрической бас-гитары. Популярность этого электромузыкального инструмента неумолимо растёт и связана, в первую очередь, с его исключительными качествами. В отличие от своих более ранних предшественников – контрабаса и акустической бас-гитары, модернизированная оригинальная конструкция бас-гитары намного меньше и удобнее для использования. Благодаря возможности электроусиления, исполнители на бас-гитаре способны регулировать громкость динамической шкалы, по мощности значительно превосходящую звучание целой группы контрабасов симфонического оркестра.

Использование специальных звукообрабатывающих устройств на бас-гитаре позволяет изменять частотные характеристики и тембральную окраску звука, тем самым значительно расширяя область её применения. П. Пфайффер (Р. Pfeiffer), давая оценку бас-гитаре, отмечает: «бас-гитара обладает неповторимыми качествами, которые имеют гипнотическое воздействие: это глубокий, богатый, мягкий звук и колдовская ритмика» [77, с. 21]. Всё это послужило мощным стимулом для распространения электрической басгитары как обязательного участника эстрадного и джазового коллектива и закрепило за ней общественноепризнание надёжного басового инструмента.

За свою небольшую историю существования бас-гитара, наряду с такими самостоятельными инструментами, как фортепиано, скрипка, труба и др., заняла полноправное место и утвердилась в роли самодостаточного, универсального инструмента. Существуя всего лишь несколько десятилетий, бас-гитара превратилась в многофункциональный инструмент, способный играть не только аккомпанирующую партию, но и выступать в роли солирующего инструмента. Перспективность использования бас-гитары вместо её ближайшего предшественника контрабаса сразу осознали многие известные композиторы и дирижёры. Это было связано не только с более значительными потенциальными возможностями бас-гитары, но и с техническими особенностями необычайно подвижного инструмента басового диапазона. Сегодня партию бас-гитары можно встретить, например, в партитурах симфонического или

_

 $^{^4}$ Фор бит (англ. four beat) — форма организации ритма, при которой все четыре удара относительно равны [110].

духового оркестра. Известны случаи удачного использования бас-гитары в оркестрах народных инструментов и даже оркестров оперных театров.

Конструктивные особенности бас-гитары постоянно подвергались множественным трансформациям. Изменялась форма бас-гитары, размеры грифа, корпуса, количество струн, их компоновка, наличие или отсутствие ладовых перегородок. Эти технические преобразования способствовали появлению новых музыкально-выразительных средств, приёмов звукоизвлечения на бас-гитаре, расширению исполнительских функций. Как отмечает в своей книге Л. Кузнецов, «несмотря на самые разнообразные конструкции инструментов, их обобщает обязательное наличие элементов, обеспечивающих образование и распространение музыкальных звуков» [60, с. 55].

Процесс эволюции позволил изменить не только внешний облик бас-гитары, но и способствовал появлению самых разнообразных исполнительских техник и приёмов звукоизвлечения. Появились талантливые виртуозы и композиторы бас-гитаристы: Джако Пасториус и Маркус Миллер, Стэнли Кларк и Виктор Вутен, Джон Патитуччи и Стюарт Хэмм. Своим незаурядным творчеством они подняли искусство игры на бас-гитаре на высочайший уровень исполнительства и доказали, что бас-гитара может выполнять самые разнообразные игровые функции.

С начала 1980-х годов отмечается растущий интерес к профессиональному исследованию исторических, технических и конструктивных особенностей бас-гитары. Появляются научные статьи, монографии, учебно-методические пособия. Исследователей интересуют, прежде всего, вопросы эволюционного развития, формирования исполнительских техник и область применения бас-гитары в тех или иных музыкальных жанрах. Бас-гитара рассматривается как инструмент басового диапазона, прошедший стремительный путь эволюции (с момента её электрификации в начале 50-х годов ХХ века), который соотносится с реалиями современной музыки, обладая более качественными частотными характеристиками звука и совершенством тембра. По утверждению С. Корсунского и И. Симонова, развитие техники от примитивной к более совершенной, несомненно, отразилось на расширении звуковой палитры, выразительных возможностей инструментов, тем самым демонстрируя неразрывную связь эволюции музыкального языка и технологического процесса [59, с. 12].

К ранним предшественникам бас-гитары можно отнести контрабасовую виолу и контрабас. Обладая внушительными размерами и схожим диапазоном звучания, эти струнные басовые инструменты находили применение в качестве ведущего басового средства в академической музыке Ренессанса и Барокко.

В начале ХХ столетия основным басовым инструментом в эстрадной и джазовой музыке становится контрабас. Однако его активное внедрение в современные ансамбли и оркестры существенно затруднялось рядом недостатков, среди которых выделялись: «крупные размеры, большая масса, вертикальное напольное конструктивное исполнение, отсутствие ладовых перегородок на грифе, короткий сустейн⁵, сравнительно небольшой уровень громкости» [10], а также затруднение процесса записи звука из-за характеристик динамического диапазона. Развитие технологии электрификации музыкальных инструментов, поиск новых музыкально-выразительных средств, а также кардинальная необходимость в принципиально новом звучании коллективов позволили сформировать современный прототип бас-гитары как неотъемлемую часть эволюции струнных инструментов басового диапазона.

Следует отметить, что нам не удалось найти в научной литературе точную информацию о том, от какого инструмента произошла бас-гитара. Исследователей в основном интересует вопрос появления бас-гитары как способ удовлетворения потребности музыкальной практики в инструменте басового диапазона, который обладал бы более мощным звучанием и более удобной конструкцией по сравнению с контрабасом. Именно таким инструментом стала электрогитара и, в том числе, бас-гитара. По своим функциональным характеристикам бас-гитара ближе к контрабасу, а по конструктивным — к электрогитаре. Поэтому рассматривать вопрос возникновения бас-гитары как музыкального инструмента следует с изучения вопроса появления и формирования контрабаса и гитары.

1.1.1. Контрабас

Контрабас представляет собой самый крупный струнный смычковый музыкальный инструмент, относящийся к семейству скрипок. В европейской музыкальной культуре контрабас является единственным оркестровым инструментом, представленным в двух различных вариантах:

- 1. Сольный небольшой по размеру музыкальный инструмент, обладающий лёгким звучанием виолончели, мензура которого варьируется от 39,5 до 41,5 дюймов, а настройка производится по чистым квартам $F\#_1$, B_1 , E, A.
- 2. *Оркестровый* огромный по размеру музыкальный инструмент, обладающий насыщенным и глубоким звуком, мензура которого варьируется от 41,5 до 46 дюймов, а

19

⁵ Сустейн (англ. sustain) – продолжительность звучания извлечённой ноты [9, с. 142].

настройка производится по чистым квартам E_I , A_I , D, G. В отдельных случаях используется пятиструнные контрабасы, настроенные C_I , E_I , A_I , D, G, либо в четырехструнную модель добавляется специальное расширение [148, р. IX]. Описывая устройство контрабаса, М. Чулаки отмечает следующее: «В виде исключения встречаются контрабасы, у которых имеется рейка, выведенная из грифа для продления струны E и специальный механизм, преобразующий струну E в Es, Es,

Изображение 1

Современный вид контрабаса⁶



Общая высота современного контрабаса колеблется в пределах 185-190 см. Контрабас состоит из массивного корпуса, представляющего собой выпуклый резонатор, длинного грифа и колкового механизма. Верхняя и нижняя части корпуса называются деки, боковые — обечайки. Общее количество струн может варьироваться от 3-х до 6-ти, однако в современной исполнительской практике традиционной моделью считается четырёхструнный контрабас. На верхней деке установлен специальный струнодержатель,

_

⁶ Изображение позаимствовано из https://www.legato.su/stati/kontrabasi.html

позволяющий регулировать высоту струн, а также два характерных акустических выреза – скрипичные эфы.

Гриф контрабаса представляет собой небольшую узкую пластину и производится только из высококачественных древесных пород. В его конструкции отсутствуют ладовые перегородки, темперирующие хроматический звукоряд контрабаса. Настройка производится при помощи особого механизма, который вращает колки, создавая для каждой струны необходимое натяжение.

В музыке профессиональной академической традиции звукообразование на контрабасе происходит, как правило, при помощи специального приспособления – смычка. Л. Морген, описывая конструктивные особенности контрабасового смычка, подчёркивает: «Основной частью смычка является трость. Она изготовляется из особых пород дерева (лучше всего фернамбук), и от ее качества в значительной степени зависит качество смычка» [70, с. 4].

В симфоническом оркестре контрабас обеспечивает прочный басовый фундамент и ведущую ритмическую основу. В некоторых случаях он используется и как солирующий инструмент, в расчете на который создан обширный репертуар, включающий, в том числе, более 200 концертов. В джазовой музыке исполнение на контрабасе реализуется приёмом пиццикато и является неотъемлемой частью джазовых и танцевальных ансамблей; во многих странах он используется в военных оркестрах и концертных коллективах [104, р. 585].

Поиск точных данных, свидетельствующих о появлении родственных бас-гитаре прототипов струнных щипковых инструментов, затрудняется их различным историческим происхождением. Музыкальные инструменты могли иметь аналогичные конструктивные особенности и близкий по звучанию диапазон, но разные наименования. Как отмечает В. Туганов, «еще с эпохи средневековья (с XII века) известно существование инструмента под названием трумшайт (нем. Trumscheit), у которого был деревянный клиновидный корпус длиной до двух метров, расширяющийся к низу. На нем, как и на современном контрабасе, играли стоя. Его единственная струна ударялась о корпус, что создавало своеобразный эффект, схожий со звучанием трубы» [84, с. 158].

В начале XVI века, с развитием ранних форм полифонии, возникает потребность в музыкальных инструментах более низкого диапазона. Среди обширного многообразия струнных басовых инструментов на передний план выдвигается доминирующее в тот период времени семейство виол. В эпоху Возрождения виолы активно применяются как в сольной, так и ансамблевой музыке. Виола – «общее наименование струнных смычковых

инструментов, распространённое в средние века в романских странах. Применялось в различных вариантах (итал., каталонск., португ. – viola, старокаталонск. – viula, старофранц. – viele, viele, viole, испан. – vihuela). Некоторые названия обозначали инструменты и других типов (vielle – колёсную лиру, vihuela – щипковые инструменты)» [17, с. 794].

Исполнение музыкальных произведений на виолах отличалось нежным и певучим звучанием. Гриф был темперирован ладами, которые, в свою очередь, упрощали исполнение на инструменте. Исполнительская техника на виолах формировалась достаточно быстро, что прослеживается по примерам виольной музыки, образцы которой по своим техническим возможностям заметно превосходят скрипичные.

Изображение 2 Виола XV века⁷



_

⁷ Изображение позаимствовано из https://www.eduardogorr.com/baroque-instruments/m-colichon

Следует отметить, что «в странах германских языков термину «Виола» в основном соответствует термин фидель. На рубеже 15-16 веков произошло разделение виол (фиделей) на два различных семейства: виолы, которые при игре располагали вертикально между коленями, стали называть виолы да гамба или «ножными» виолами (хотя впоследствии они часто назывались просто виолами), а виолы, которые исполнители держали левой рукой, — виолы да браччо или «ручными» виолами. Со временем это обозначение также вышло из употребления, и соответствующие инструменты (скрипка, альт, виолончель) сталиименоваться скрипичными» [idem].

Одной из наиболее популярных представительниц семейства виол является контрабасовая виола (виола да гамба). Наличие низкого диапазона и глубокого бархатного звучания басовых нот определило ведущей функцией этого инструмента басовую партию. В. Туганов по этому поводу отмечает следующее: «Среди всего семейства виол своими размерами особо выделялась большая басовая виола, известная под множеством названий: 'басовая виола да гамба', 'basso da gamba', 'violone' и другими. В процессе эволюции виол возникли и такие инструменты, как виола-бастарда и контрабасовая виола, известная под названиями 'archiviola', 'contrabasse de viole', 'gross bass'. Терминологическая разница в названиях басовых виол существенно осложняет вопрос изучения непосредственных предшественников современного контрабаса» [84, с. 158].

Конструктивные особенности контрабасовой виолы впервые были подробно описаны немецким теоретиком Михаэлем Преториусом (Michael Praetorius). Рассматривая вопросы систематики музыкальных инструментов и акустики, в своём трактате *De organographia* М. Преториус делает вывод, что «контрабасовые виолы целесообразно использовать для октавного удвоения басового голоса, исполняемого виолоне, так, что это будет напоминать орган. Далее Преториус указывает, что в партиях контрабасовой виолы ключ Фа ставился не на четвертой, а на третьей линейке нотоносца, а нижние ноты писались октавой выше своего звучания. Таким образом, уже в начале XVII века складываются некоторые элементы современной нотации партии контрабаса» [47, с. 6].

Как утверждается в энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, «Самая раннее известная иллюстрация инструмента типа контрабаса датируется 1518 годом, однако в 1493 году Просперо писал о 'виолах размером с человеческий рост'» [104, р. 586] ⁸. Однако в *Музыкальной энциклопедии* под редакцией Ю. Келдыша поясняется, что первое изображение контрабасовой виолы было сделано несколько позже

-

⁸ Здесь и далее перевод автора диссертации.

— «непосредственной предшественницей контрабаса была контрабасовая виола да гамба со строем: D_I , E_I , A_I , D, G (ре, ми, ля контроктавы, ре, соль большой октавы): появившаяся в середине 16 века (впервые изображена на картине Π . Веронезе «Пир в Кане», 1562)» [58, с. 917].

В современных исследованиях именно контрабасовую виолу принято считать прямым родственником контрабаса. Она имела, как правило, от пяти до семи струн, а на передней части грифа размещались ладовые перегородки.

Также различаются исторические данные о происхождении контрабасовых виол в различных литературных источниках. Как утверждает К. Новожилов, контрабасовая виола впервые появилась в конце XV века. «История струнных басовых инструментов берет свое начало от виол, первые из которых появились в Южной Испании в середине XV века. За основу была взята гитара типа «виуэла» и смычок от андалусийского ребаба. Первые виолы имели шесть струн, гриф, оснащенный ладами (размеры грифа колебались в пределах от 60 сантиметров до 1,8 метра). В конце XV века такие инструменты были усовершенствованы в Италии и обрели известность как семейство виол да гамба. Эти инструменты стали прототипами первых контрабасов. Некоторые из них достигали по высоте двух метров и более (точнее, около восьми футов) и имели строй такой же, как у современной бас-гитары (E_I , A_I , D, G). При игре использовался смычок, однако гриф был темперирован ладами, которые исчезли примерно в XVIII веке» [72, с. 234-235].

Как указывается в энциклопедии *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, первые контрабасовые виолы появились в начале XV века. Исторически этот термин имел множество значений: начиная с 1530-х годов, он использовался для обозначения виолы любого размера. В многочисленных итальянских источниках с 1609 по 1730-е годы этот термин относится к раннему, большему размеру басовой виолы, существовавшему до изобретения струн с проволочной обмоткой в середине XVII-го века (после чего он был уменьшен в размерах и стал известен как виолончель). После 1660 года в некоторых частях Италии (а впоследствии, и в других странах), его использовали для контрабаса, что привело к постоянным противоречиям относительно точного значения этого термина [151, р. 862-863].

По мнению Б. Доброхотова, предшественник контрабаса – контрабасовая виола – была введена в музыкальную практику в конце XVI века. «Появление низких по тесситуре смычковых инструментов, возможно, связано со складывавшимся уже в конце XVI века приемом basso continuo. Как только в музыке басовый голос начал приобретать самостоятельную мелодическую выразительность и становиться опорой ансамбля, у

композиторов появилась потребность усилить и углубить его тембр. Это же обусловило появление другого представителя семейства виол — контрабасовой виолы. Все инструментоведческие работы указывают, что она была сконструирована в конце XVI века» [47, с. 5-6].

Тем не менее, Л. Раков утверждает, что контрабасовая виола появилась уже в XV веке. «Многочисленные исследования музыкального искусства прошлого, данные новых изысканий и обнаруженных исторических документов, сохранившийся до нашего времени инструментарий в раритетах старых мастеров и, конечно, многочисленные «свидетельства» изобразительного искусства XVI–XVIII вв., подтверждают существование струнного великана еще с XV века. Ни один другой инструмент за длительный период формирования и развития не испытал такую множественность форм и размеров, наименований, различий в количестве и настройке струн, нотации его партий, как виолоне-контрабас. В этом нельзя не увидеть уникальность его исторического пути в сравнении с другими струнными смычковыми инструментами» [78, с. 15-16].

Первые исторические свидетельства, позволяющие точно утверждать о возникновении четырёхструнного контрабаса, связаны с именем итальянского мастера и изобретателя Микеле Тодини (Michele Todini). Экспериментируя с увеличенной конструкцией контрабасовой виолы, М. Тодини устранил ранее существующие ладовые перегородки, зафиксировав современный четырехструнный строй E_I , A_I , D, G. Результаты исследований М. Тодини отражены в его книге Galleria armonica, опубликованной в 1676 году, где новый инструмент именуется контрабасом. Именно по этой причине «известный музыковед Курт Закс остроумно назвал контрабас «перебежчиком» из виольного в скрипичное семейство» [цит. по: 78, с. 24].

Таким образом, в новом академическом инструментарии симфонических оркестров контрабасовая виола начинает идентифицироваться как контрабас, а в оркестровых партитурах композиторов стран Западной Европы записывается как: *Double bass* (Англия), *der Kontrabass* (Германия), *Contrebasse* (Франция), *Violone* (Италия).

Внедрение принципиально нового музыкального инструмента в оркестровые произведения происходило достаточно медленно. Первоначально контрабас и вовсе не использовался, уступая проведение басовой партии традиционным инструментам: контрабасовой виоле или группе виолончелей. Многие известные композиторы продолжали нотировать партию контрабаса в партитурах симфонических оркестров как партию контрабасовой виолы или *церковного баса*. В книге Е. Витачека *Очерки по истории изготовления смычковых инструментов* можно найти утверждение, что

церковный бас представляет собой инструмент типа виолончели очень большого размера, с низким, густым тембром [18, с. 12].

Однако уже к началу XVIII века контрабас начинает полноценно применяться в симфонических произведениях как обязательный оркестровый инструмент: «Впервые контрабас был применён в оркестре в 1701 г. (по другим данным, в 1699) композитором Дж. Альдровандини при постановке его оперы «Цезарь Александрийский»» [58, с. 918].

Формирование профессиональной исполнительской школы на контрабасе осложнялось отсутствием фундаментальной педагогической и учебно-методической литературы. Контрабасисты исполняли в основном виолончельную музыку, опираясь на концертный репертуар и технические игровые концепции именно этого струнного инструмента. Первопроходцем в контрабасовом образовании становится французский виолончелист Мишель Коррет (Michel Corrette), который издаёт первую школу игры на контрабасе. Оригинальным образом описывает данный исторический Р. Доброхотов: ««Школа» Коррета носит довольно пространное заглавие: «Методика, чтобы научиться играть на контрабасе с тремя, четырьмя, пятью струнами». В этом труде автор приводит рисунок контрабаса, который ничем, вплоть до ладов на грифе и резонансных отверстий в виде скобок, не отличается от контрабасовой виолы» [47, с. 15].

Появление первых капитальных трудов, посвящённых искусству игры на контрабасе, повлияли на формирование профессиональной исполнительской школы. Создаются первые музыкальные произведения для контрабаса, нотные библиотеки регулярно пополняются специализированным концертным репертуаром. Благодаря гибкому басовому диапазону и глубокому тембру, контрабас окончательно утверждается в качестве основного басового инструмента в симфоническом оркестре, расширяясь до целой контрабасовой группы.

В начале XIX века в Европе наступает расцвет контрабасового искусства. С этим историческим периодом связаны имена выдающихся контрабасистов-виртуозов: Доменико Драгонетти и Джованни Боттезини, Йозефа Грабе и Франца Симандла, Августа Мюллера и Йозефа Эмануэля Шторха. Существенно возрастает роль контрабаса не только как аккомпанирующего инструмента, но и солирующего.

В этом отношении Доменико Драгонетти (Domenico Dragonetti) был уникален тем, что на протяжении более чем 50-ти лет ни одно музыкальное представление не обходилось без его участия. Эти блестящие выступления снискали ему признание во всей Европе, а среди его друзей были: Й. Гайдн, Л. ван Бетховен, Й. Гуммель, Ф. Лист, Н. Паганини и многие другие композиторы. Джоаккино Россини (Gioacchino Rossini)

высоко ценил его творчество и в 1824 году написал для него дуэт, который Д. Драгонетти исполнил с виолончелистом-любителем Дэвидом Саломонсом (David Salomons).

У более позднего итальянского контрабасиста-виртуоза Джованни Боттезини (Giovanni Bottesini) был совершенно иной подход к инструменту. В то время, как некоторые критики хвалили мощный звук и способность играть мелодию, свойственные Д. Драгонетти, другие считали звучание его контрабаса резким и грубым. Д. Боттезини использовал принципиально новые игровые концепции; его деликатный звук и подвижная техника просто ошеломляли аудиторию, а способность молниеносно перескакивать с одного конца инструмента в другой была непревзойденной. Д. Боттезини прославился не только как всемирно известный контрабасист-виртуоз, но и как композитор, дирижер и музыкальный деятель [104, р. 588].

Становление контрабаса как самостоятельного инструмента стимулировало появление новых, более смелых конструктивных решений. Изобретатели струнных басовых инструментов экспериментировали с новыми формами и размерами, пытаясь добиться более низкого и яркого контрабасового звучания. В результате подобных опытов удалось сконструировать несколько гигантских басовых инструментов, имеющих совершенно разные размеры и формы. Усовершенствованные басовые прототипы были объединены общим наименованием — октобас.

В 1849 году поразительный эксперимент по усилению яркости звучания контрабаса удаётся французскому изобретателю Жану Батисту Вийому (Jean-Baptiste Vuillaume). Он сотворил *октобас*, высота которого составляла почти четыре метра. Извлечение звука на этом инструменте требовало от исполнителя колоссальных физических усилий. Чтобы подобраться ко всем частям *октобаса*, изобретатель создал для исполнителя специально разработанную платформу. Звукообразование осуществлялось при помощи рук и ног индивидуальными техническими приспособлениями, которые регулировались натяжными канатами [73].

Ещё более впечатляющим прототипом *октобаса* был инструмент, изготовленный американским мастером Джоном Гейером (John Geyer). По своим конструктивным особенностям этот «великан» имел около четырёх с половиной метров в высоту и около двух в длину. Однако все практические опыты по созданию крупногабаритных контрабасов так и не получили должного распространения и ушли в историю как раритеты прошлого.

Изображение 3

Октобас. Музей музыкальных инструментов, г. Феникс, США⁹



На рубеже XIX-XX веков контрабас становится основным участником регтайморкестров, танцевальных, а в последствии и джазовых биг-бендов. Ранее неизвестный, более сложный тип музицирования – джазовая импровизация, породила появление новых исполнительских техник и приемов игры. Появилась целая плеяда выдающихся исполнителей-контрабасистов, сумевших объединить исполнительскую технику академической музыки с джазовой импровизацией. Пытаясь соответствовать современной культуре, контрабасисты придумывали музыкальной оригинальные специфические музыкально-выразительные особенности звукоизвлечения, обновляли штриховую палитру. Новый тип ритмической канвы, а именно шагающий бас (walking bass), требовал от контрабасистов более экспрессивной манеры исполнения.

Исполнители экспериментировали с положением моста, поднимая его выше, и высотой струн над грифом, благодаря чему звук на контрабасе становился более акцентированным и ярким. Изменялась конструкция струн: если раньше они

-

⁹ Изображение позаимствовано из http://biancaruby.blogspot.com/2016/07/twenty-strange-musical-instruments.html

изготовлялись преимущественно из кишок животных (иногда сверху наматывалась оплётка из металлической проволоки), то благодаря техническому прогрессу производители заменили их стальными, но с обязательной медной или серебряной обмоткой, вследствие чего струны не так сильно растягивались и были более долговечны в обслуживании.

Несмотря на то, что бас-гитара впервые была представлена в 1951 году, контрабас продолжал оставаться наиболее часто используемым инструментом басового диапазона в танцевальных ансамблях и оркестрах того времени. Однако уже в начале 1960-х годов бас-гитара окончательно вытесняет контрабас и становится основным басовым инструментом в поп- и рок-музыке.

1.1.2. Классическая гитара и ее разновидности

Гитара представляет собой струнный щипковый музыкальный инструмент, относящийся к семейству хордофонов, звукообразование на котором образуется при помощи вибрации струн. Генеалогическое древо хордофонов представлено пятью основными группами: луки, арфы, цитры, лиры и лютни. Гитара относится к группе лютней, которая подразделяется на две подгруппы: смычковые и щипковые инструменты.

Древнейшим примером хордофона считается музыкальный лук, который, в свою очередь, был изготовлен из охотничьего. В самом простейшем виде он имел одиночную струну, которая по обоим концам крепилась к гибкой деревянной пластине. Со временем появились дополнительные струны различной длины, а также были добавлены резонаторы, которые изготавливались из тыквы, древесины, а также некоторых других материалов [95, р. 6].

Основными конструктивными частями современной классической гитары являются резонирующий корпус и темперированный гриф. Корпус или кузов гитары представлен в виде верхней и нижней деки, по бокам обечайки. Звукообразование формируется с помощью специального резонансного отверстия (голосника), расположенного на верхней деке инструмента. Описывая конструктивные особенности корпуса гитары, П. Вещицкий подчёркивает, «при равных качествах изготовления корпуса более мощный звук будет у гитары, имеющей корпус большего размера» [15, с. 5].

Одним из главных элементов корпуса гитары является струнодержатель, крепящий струны к основанию подставки и создающий передачу необходимых вибраций. Для выставления оптимальной высоты струн над грифом подбирается тонкая пластмассовая прямоугольная планка.

Конструкция грифа гитары предполагает объединение его с корпусом путём приклеивания или присоединения при помощи стального болта. Регулировка происходит посредством специального металлического стрежня, именуемого анкером. На грифе располагаются ладовые перегородки, темперирующие гитару по звукам хроматического звукоряда. В верхней части грифа (головке) установлен специальный колковый механизм, позволяющий вращательными движениями повышать или понижать натяжение струн.

Точкой отсчёта темперации грифа является верхний порожек, расположенный в самом начале деления струн и фиксирующий необходимую высоту в этом месте. Последующие ладовые перегородки носят название ладов от первого до девятнадцатого, в отдельных гитарных моделях встречается и большее их количество.

Авторы известных работ по инструментоведению сходятся во мнении, что среди музыкальных инструментов гитара имеет древнее происхождение. Нет исторических данных о том, в каком именно тысячелетии произошло её зарождение; так, некоторые источники указывают на то, что процесс формирования инструментов типа гитары происходил в странах Ближнего и Среднего Востока еще в III тысячелетии до н. э.

Среди первых струнных инструментов, имевших схожие конструктивные черты с современной гитарой, особо выделялась *набла*. Этот древнейший музыкальный инструмент запечатлён в виде наскальных рисунков, нанесённых на стены величественных ассирийских архитектурных сооружений. Подобные изображения также можно встретить в виде иероглифов на пирамидах древнего Египта.

Описывая историю возникновения гитары, Е. Ларичев отмечает следующее: «за давностью времен трудно с достоверностью сказать, от какого именно инструмента произошла гитара, но после настойчивых и многолетних исследований ученых можно предположить, что прототипом гитары был шумеро-вавилонский киннор, упоминаемый еще в библейских сказаниях. Первое изображение киннора можно видеть на глиняном барельефе середины ІІІ тысячелетия до нашей эры. Инструмент имеет продолговатоокруглый корпус и длинный гриф» [63, с. 4].

Существует версия, что понятие «гитара» является составной частью двух древнейших названий *сангита* (музыка) и *тар* (струна). Отличаются и наименования струнных инструментов типа гитары, которые впервые начали проникать в страны Западной Европы: «кифара (\varkappa ιθά ϱ α) в Древней Греции, латинское cithara, guitarra в Испании, guitare во Франции, guitar в Англии и наконец гитара в России» [54].

Музыкальные культуры Древнего Египта, Греции и Рима включали в себя разнообразные струнные инструменты, которые в самом широком смысле породили

современную гитару. Однако новый этап в использовании гитары совпадает с эпохой европейского Ренессанса. Попытки точно датировать происхождение гитары оказались сложными из-за скудных исторических свидетельств. Очевидно, что гитара возникла в результате экономического и культурного обмена, который существовал между Средиземноморской Европой, арабской Азией и Северной Африкой в период между XIV и XVI веками. Вероятно, наиболее важными струнными предшественниками гитары были лютня и виуэла [115, р. 279].

Самые ранние изображения формы гитары в виде лютни появились в Центральной Азии в IV и III веках до н. э. С этого момента и до IV века центрально-азиатские лютни были самыми разнообразными по форме; в изображениях, относящихся к I-IV веках нашей эры встречаются лютни в форме гитары, а на византийских миниатюрах XI века она выглядела как изогнутый инструмент. С этого времени форма гитары была аналогичным образом изображена в средневековой иконографии. Щипковые лютни появлялись в самых разнообразных формах; некоторые цитолы (звук извлекался плектром) приближаются к форме гитары и изображены с ладами [116, р. 827].

В начале VIII века н.э. темнокожие мавры из Северной Африки захватили Пиренейский полуостров и господствовали в Испании почти восемьсот лет. В течение XI-XII веков мавританские вторжения привели в Испанию большое количество искусных ремесленников, обосновавшихся в больших городах Андалусии: Кордова, Гранада и Севилья. Мусульманские архитекторы построили Альгамбру, а мавританские трубадуры перенесли на свою новую родину музыку и музыкальные инструменты. В дополнение к арабскому предшественнику — лютне, мавры распространили и другие струнные инструменты, в том числе, гитару. Ранняя конструкция гитары имела характерный гитарный контур, но была меньше современной. Она состояла из верхней и нижней деки почти одинакового размера и четырех струн, звук на которых извлекался плектром [142, р. 11].

Примечательный исторический факт, изображающий инструмент гитарного типа приводит Б. Вольман: «Древнейшее изображение гитары в Западной Европе было обнаружено в одном молитвеннике, относящемся к 1180 году. Рисунок изображал св. Пелагею, едущую на осле, которого ведёт за повод слуга. В другой руке у него трёхструнная гитара «госпожи»» [цит. по: 42, с. 11].

Наличие более точных исторических фактов, подтверждающих эволюционную природу современной гитары, относятся к середине XIII столетия. Постепенно оформляясь в предмет раннего профессионального искусства, гитара начинает

упоминаться в старинных литературных источниках. К ним следует отнести древнейший манускрипт Кантиги Святой Марии, составленный в виде сборника миниатюр приблизительно в 1250 году. Опубликованный труд изображён в виде песнопений прославляющих Деву Марию, авторство которого приписывается королю Кастилии и Леона Альфонсу X Мудрому (Alfonso X de Castilla). На картине живописец изобразил придворных музыкантов в процессе музицирования с инструментами типа гитары.

В другом литературном манускрипте — *Книге Благой любви*, написанном священнослужителем Хуаном Руисом (Juan Ruiz), упоминается об отдельных разновидностях гитарных конструкций, а среди наименований фигурируют *мавританская* и *латинская гитары*.

Мавританская гитара – ранний тип инструментов типа гитары, корпус которой был представлен в виде выпуклой нижней деки. Металлические струны крепились к основанию корпуса на одной стороне и закреплялись на головке грифа с другой. Звукоизвлечение осуществлялось при помощи плектра, что, по мнению современников, создавало очень резкое и напряжённое звучание. Описывая историю возникновения мавританской гитары, французский музыковед Элен Шарнассе (Hélène Charnassé) пишет: «инструмент пришелся ко двору Альфонса X. Вопреки существующему мнению гитара не находит широкого распространения среди деревенских музыкантов, а привлекает, напротив, коронованных особ, о чем свидетельствуют изображения на миниатюрах» [91, с. 11].

Патинская гитара — ранний тип инструментов типа гитары, корпус которой имел гладкую нижнюю деку. Струны изготавливались из жил животных и также крепились к основанию корпуса на одной стороне, закрепляясь на головке грифа с другой. Звукоизвлечение осуществлялось пальцами, что создавало мягкое и певучее звучание. Именно латинскую гитару многие исследователи считают наиболее вероятным родственным инструментом, который был взят за основу современной классической гитары.

В течение XV-XVI веков в Испании наблюдается бурное распространение виуэлы как обязательного музыкального инструмента придворных менестрелей. Виуэла быстро завоёвывает признание публики, становясь фактически народным инструментом Испании. Была ли виуэла ранним прототипом современной гитары или родственным ей инструментом, до сих пор является главным вопросом для многих современных исследователей. Как отмечает Ричард Марк Френч (Richard Mark French) на страницах книги Technology of the Guitar, «Задача проследить историю гитары эпохи Возрождения

осложняется существованием виуэлы в Испании в ту же самую эпоху. Действительно, легко принять одно за другое» [111, р. 8]. Тем не менее, в остальных частях Западной Европы наибольшую популярность получает лютня.

И лютня, и виуэла отличались от современной гитары использованием сдвоенных струн, ставших у гитары одинарными. Виуэла обычно имела шесть сдвоенных струн, однако у лютни могло быть от шести до четырнадцати таких удвоений [115, р. 280].

Растущий интерес к профессиональному исполнительству на гитаре начинает оформляться к середине XVI столетия. Этот исторический период связан с именем испанского виуэлиста и музыкального теоретика Хуана Бермудо (Juan Bermudo), служившего монахом-францисканцем Севильского католического ордена. Около 1550 года (биографические сведения из разных источников немного отличаются) Х. Бермудо издаёт научный трактат *Libro llamado declaration de instrumentos musicales*, в котором подробно описано «как из виуэлы сделать гитару, и наоборот: «Если хотите превратить виуэлу в гитару – удалите у нее первую и шестую струну»» [41, с. 10].

Тем временем, в эволюционном развитии виуэлы наступает период её конструктивного разделения. Основными виуэльными прототипами становятся три характерных модели, отличающиеся как по исполнительским характеристикам, так и по художественным достоинствам. Если в процессе игры на виуэле де арко (vihuela de arco) звукоизвлечение осуществлялось при помощи смычка, а на виуэле де пендула (vihuela de pendula) — при помощи плектра, то на виуэле де мано (vihuela de mano) — при помощи пальцев правой руки. Благодаря пальцевому способу звукообразования, виуэлу де мано ещё называли «ручной».

Именно виуэла де мано получила широкую популярность, в дальнейшем распространившись, помимо Испании, в других европейских странах. По своим конструктивным особенностям «ручная» виуэла отличалась от четырехструнной гитары бо́льшими размерами, выпуклым корпусом на нижней деке и пятью сдвоенными струнами. Для исполнения мелодической партии устанавливалась одна одинарная струна «певунья». Гриф был темперирован ладами, изготовленными из разных конструктивных материалов. В связи с этим Б. Вольман отмечает: «десять ладов виуэлы обозначались вязками из кишечных струн, обмотанных вокруг шейки инструмента. Лады у более ценных инструментов обозначались также порожками из твёрдых пород дерева, меди, кости и серебра» [42, с. 11].

До конца XVI столетия гитара практически не использовалась, уступая доминирующую роль виуэле и лютне, считавшимися аристократическими инструментами

и ассоциировавшимися с изяществом форм и благородством исполняемой музыки. Впоследствии к четырём двойным струнам, бытовавшим на гитаре до этого исторического периода, добавляется пятая сдвоенная струна. Это конструктивное отличие позволяет существенно расширить исполнительский диапазон гитары, превратив её в один из основных аккомпанирующих инструментов в вокальной музыке.

Принципиально новая гитара отмечена в историческом манускрипте Хуана-Карлоса Аматы (Juan Carlos Amat), датированном 1596 годом. Он представлен в виде трактата, посвящённого игре на пятиструнной гитаре. Инструмент настраивался A, d, g, b, e^I , что было эквивалентно строю пяти верхних струн современной гитары.

Благодаря значительному расширению роли гитары в музыкальном искусстве XVII века, появляются первые мастерские по изготовлению инструментов. Несмотря на то, что именно Испанию называют родиной современной гитары, основные производственные цеха возникали во Франции. Наибольшую известность получил Гаспар Дюффопрюгар (Gaspard Duiffopruggar), мастер из Лиона, прославившийся созданием элегантных форм гитар с красочной тембральной окраской. Любопытный факт описан у Т. Барроуза (Т. Виггоws): «В судебных архивах конца века есть свидетельство о том, что ещё один, менее именитый мастер, Бенуа Лежен, был посажен в тюрьму за торговлю копиями моделей Дюффопрюгара» [8, с. 9-10].

Уже в начале XVII столетия начинает активно публиковаться педагогическая и учебно-методическая литература, посвященная проблемам профессионального образования и исполнительства на гитаре. Появляются блестящие виртуозы, поднявшие искусство игры на гитаре на качественно новый исполнительский уровень. Российские авторы П. Вещицкий, Е. Ларичев и Г. Ларичева сообщают: «историки называют выдающимися гитаристами XVII — начала XVIII века итальянца Франческо Корбетту (1620-1681), который состоял музыкантом при дворе Людовика XIV и прославился своим мастерством в Испании, Германии, Франции и Англии, испанца Гаспара Франциско Бартоломео Санза (1640-1710) и ученика Корбетты Робера де-Визе (1650 — ок.1723-1725), после него также состоявшего гитаристом при дворе Людовика XIV» [16, с. 4].

Расширение малых нотных издательств до больших специализированных фирм позволило существенно увеличить производство обучающей литературы для гитары. Первые крупные европейские издательства, публикующие концертные произведения для гитары, были основаны в Париже. По этому поводу французский музыковед Э. Шарнассе пишет: «там выходят одиннадцать или двенадцать сборников, которые выпускаются двумя издательскими фирмами; одну из них возглавляет Мишель Фезанда (некоторое

время – совместно с Робером Гранжоном), другую – компаньоны Адриан ле Руа и Робер Баллар, вскоре завоевавшие признание. Маленькие продолговатые томики так называемого «итальянского» формата, насчитывающие от двадцати четырех до тридцати страниц, вмещают обширный гитарный репертуар» [91, с. 21].

Несмотря на всеобщее распространение нотной грамоты и её использование для записи музыкальных произведений, гитара продолжает нотироваться табулатурой, что было обусловлено исторической традицией записи табулатурой партий струнных щипковых инструментов, характерной для лютни. Система записи включала в себя цифровое обозначение ладов гитары, традиционных знаков нотного письма и разнообразных штрихов. Гитарная табулатура легко воспринималась исполнителями, позволяя без труда ориентироваться на грифе, даже не зная нот. Гитарные табулатурные тексты оставались актуальными вплоть до XVIII столетия.

Одновременно с развитием пятиструнной гитары, большую популярность приобретает родственная ей *гитара батенте* (*chitarra battente*). Практическое применение данного инструмента неразрывно связано с его аккомпанирующей функцией в вокальной и танцевальной музыке.

Конструктивные особенности *гитары батенте* были схожи с испанской виуэлой. Инструмент также имел выпуклую нижнюю деку и пять сдвоенных металлических струн. Звукоизвлечение осуществлялось как при помощи плектра, так и аккордовой техникой *расгеадо* ¹⁰. Впоследствии звукоизвлечение *расгеадо* распространилось по всей Европе, сформировав принципиально новый исполнительский стиль.

Благодаря инновационной концепции приёма *расгеадо* существенно обновляется нотация гитарного письма. Как отмечает У. Манчева, «сочинения того времени — в основном, сборники, содержащие серии танцев, записанные с помощью буквенной табулатуры. Чуть позже, появляется другой способ записи произведений, в стиле *pince* (это два типа записи: мелодические пассажи и аккорды в буквенной табулатуре), что открыло большие возможности для обновления композиторского письма, обогащенного смелостью языка расгеадо» [67].

В середине XVIII столетия гитара окончательно оформляет свой *шестиструнный вид*, становясь одним из самых популярных музыкальных инструментов в Европе. В *Музыкальной энциклопедии* под редакцией Ю. Келдыша этот количественный переход описан следующим образом: «к этому времени вместо 5 двойных, начали применять 6

-

 $^{^{10}}$ *Рассеадо* (исп. rasgueado) — приём исполнения ударом четырьмя пальцами правой руки по нескольким или всем струнам [92, с. 176-177].

одинарных струн, установился строй гитары. Хотя попытки усовершенствовать гитару делались и в дальнейшем, общепризнанной стала шестиструнная гитара с настройкой по квартам и терцовым расстоянием между двумя группами струн (E, A, d, g, h, e¹)» [43, c. 988].

Появление принципиально новой конструкции гитары позволило выработать прогрессивные игровые концепции, сформировав современную гитарную исполнительскую школу. В контексте сказанного Е. Ларичев и А. Назаров подчёркивают: «В это время выдвигается целый ряд выдающихся исполнителей-виртуозов и композиторов, поднявших искусство игры на гитаре на небывалую высоту и заложивших фундамент классической музыкальной литературы для неё. Это испанцы Ф. Сор и Д. Агуадо, итальянцы: М. Джулиани, Ф. Карулли и М. Каркасси» [65, с. 7].

Фернандо Сор (Fernando Sor, 1778-1839) — гениальный испанский классический гитарист и композитор. Основными произведениями Ф. Сора были оперы, балеты, симфонии и более 70 сочинений для гитары. Будучи виртуозным исполнителем, музыкант триумфально гастролировал в Лондоне и Париже. Его педагогическая деятельность отмечена изданием трактата о гитаре *Méthode pour la Guitare* (1830). В своих сочинениях Ф. Сор рассматривал гитару как многофункциональный полифонический инструмент, отличающийся яркими мелодическими особенностями и тембральной красочностью.

Дионисио Агуадо (Dionisio Aguado, 1784-1849) — выдающийся испанский гитариствиртуоз, композитор и педагог. В 1825 году Д. Агуадо опубликовал собрание этюдов для гитары *Colección de estudios para guitarra*, ставших ценнейшим вкладом в исполнительский репертуар, и сохранивших свою актуальность до наших дней. Вскоре вышла в свет «Школа игры на гитаре» (*Méthode complete pour la guitare*), получившая огромную популярность во многих странах Западной Европы. Следует отметить, что свои гитарные сочинения Д. Агуадо нотировал в скрипичном ключе, игнорируя использование распространенной на тот момент табулатуры.

Мауро Джулиани (Mauro Giuliani, 1781-1829) — видный итальянский гитарист, композитор и педагог. Творческое наследие М. Джулиани насчитывает порядка 300 произведений для гитары, в том числе, многочисленные камерные ансамбли и три концерта для гитары с оркестром. Сочинения М. Джулиани отличаются ярким мелодизмом, виртуозной техникой исполнения и богатством гармонического языка.

Фердинандо Карулли (Ferdinando Carulli, 1770-1841) — крупнейший итальянский гитарист, композитор и педагог, основоположник сольного гитарного исполнительства и первого в истории фундаментального педагогического пособия по игре на классической

гитаре. Ф. Карулли автор около 400 произведений для классической гитары и 5 учебнометодических пособий.

Распространение гитары в странах Западной Европы вызвало интерес музыкантов и композиторов. Ярким примером практического применения гитары в инструментальной музыке второй половины XVIII столетия становится творчество итальянского виолончелиста и композитора Луиджи Боккерини (Luigi Boccherini). Помимо сочинений для виолончели, струнных трио и квартетов, Л. Боккерини пишет около десятка гитарных квинтетов (не все из них сохранились). Отдельного внимания заслуживает поразительный по красоте квинтет Fandango, написанный Л. Боккерини под влиянием испанской гитарной музыки.

Прожив большую часть жизни в столице Испании, Л. Боккерини познакомился со многими влиятельными сановниками: по их заказу он переписывает часть своих камерных произведений, включая в состав камерных ансамблей гитару. Следует отметить, что гитарное и композиторское творчество Л. Боккерини повлияло на формирование знаменитого французского гитариста и композитора Франсуа де Фосса (François de Paule Jacques Raymond de Fossa).

Отдельной страницей в истории гитарной музыки отмечена фигура итальянского скрипача Николо Паганини (Niccolò Paganini, 1782-1840). Будучи непревзойденным скрипачом, Н. Паганини прославился также своей виртуозной игрой на гитаре. Его концертный репертуар был представлен многочисленными сольными и ансамблевыми произведениями для гитары, включая дуэты, квартеты, квинтеты, каприсы и сонаты. Перу Н. Паганини принадлежит также яркий Концерт для гитары с оркестром ля мажор.

Среди композиторов, активно использующих гитару в своих произведениях, были «Гуно и Берлиоз, которые играли на гитаре, причем последний включил сведения о гитаре в свой трактат об инструментовке» [50].

Формирование принципиально новых гитарных моделей активно продолжилось в середине XIX столетия. В результате бытования разнообразных форм и конструкций гитары, исполнители начали остро ощущать необходимость в стандартизации составных частей инструмента. Гитарные мастера пытались усовершенствовать устройство корпуса инструмента, крепление грифа, размеры мензуры и механизма колкового вращения. Требовался фундаментальный прототип, сумевший объединить различные модификации, сформировав единую гитарную модель.

Создание базовой конструкции классической гитары связано с именем испанского мастера Антонио де Торреса (Antonio de Torres). Именно А. де Торрес разработал и

внедрил в исполнительскую практику классическую испанскую гитару нового типа. Инновационный инструмент получил мировое признание, сохранившись в первозданном виде до настоящего времени. Описывая достижения А. де Торреса, Е. Ларин сообщает: «Эта конструкция стала не только своего рода революцией в гитаростроительстве, но и неким концептуальным стандартом классической гитары, сохранившимся по сей день. Историческое значение достижений А. де Торреса не подлежит сомнению. Многие поколения гитарных мастеров явились его последователями» [62, с. 175].

*Изображение 4*Современный вид классической гитары¹¹



Одной из конструктивных особенностей гитары стал увеличенный объём корпуса, позволявший получить более яркий и насыщенный звук. Расширенная мензура грифа существенно облегчила исполнение технических пассажей при игре в верхних позициях. Однако более крупные размеры новой модели инструмента обнажили проблему доступа к нижним ладам, которую А. де Торрес сумел ликвидировать оригинальным новаторским решением. В связи с этим цитируемый выше автор пишет: «ещё одним из наиболее

¹¹ Изображение позаимствовано из https://www.guitarsint.com/inventory/Simon Ambridge

.

заметных нововведений Антонио де Торреса стало использование подставки для левой ноги, встречавшееся ранее у некоторых исполнителей, в том числе у М. Каркасси и Ф. Карулли. Использование подставки стало совершенно необходимым именно при игре на гитаре такой конструкции» [62, с. 177].

Несмотря на технические преимущества новой конструкции, она не сразу получила распространение в музыкальной практике. Известные мастера продолжали изготовление гитарных инструментов, ориентируясь на собственные стандарты. Популяризация конструктивной концепции классической гитары А. де Торреса произошла благодаря его сотрудничеству с испанским композитором и гитаристом Франциско Таррегой.

Франсиско Таррега (Francisco Tárrega) — крупнейший гитарист конца XIX-начала XX столетия. Творчество Ф. Тарреги является олицетворением всей исполнительской школы игры на классической гитаре. Обладая редким даром творца, он возвысил исполнительское мастерство на гитаре до невиданных высот, наделив инструмент яркими выразительными красками и красотой поэтических образов.

Обладая прекрасным художественным вкусом и виртуозной техникой владения инструментом, Ф. Таррега становится видным реформатором гитарного стиля. Плодотворно сочетая исполнительскую и педагогическую деятельность, он успешно выступает и в композиторском амплуа. Перу Ф. Тарреги принадлежит около 80 оригинальных произведений, свыше 100 переложений для гитары, в числе которых транскрипции И. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, И. Альбениса, Э. Гранадоса и многих других выдающихся композиторов.

Музыкальная деятельность Ф. Тарреги оказала непосредственное влияние на будущие поколения исполнителей на классической гитаре, заложив прочные основы в формировании современного исполнительства. Характеризуя педагогические принципы Ф. Тарреги, Е. Ларичев и А. Назаров подчёркивают: «К ученикам и последователям Ф. Тарреги относятся крупнейшие гитаристы XX столетия: А. Сеговия (1893-1987), М. Льобет (1878-1938), Э. Пухоль Вилларуби (1886-1980), М. Л. Анидо Гонсалес (1907), Д. Прат (1886-1944), Д. Фортеа (1882-1953) и другие. Они жили в разных странах мира (Испания, Аргентина, Франция, Уругвай, Куба) и своей концертной и педагогической деятельностью продолжили традиции своего великого учителя, в свою очередь воспитав новое поколение гитаристов, уже наших современников» [66, с. 3].

Развитие гитарного искусства XX века неразрывно связано с творчеством гениального испанского гитариста и концертанта Андреса Сеговия (Andrés Segovia Torres, 1893-1987). Он утвердил классическую гитару как важнейший концертный инструмент,

превратив его из любительского в профессиональный. А. Сеговия признавал, что ограниченность репертуара для классической гитары было препятствием для превращения ее в самодостаточный концертный инструмент. Он значительно расширил исполнительский репертуар, сделав переложения уже существующих произведений. Транскрипции А. Сеговии включали испанскую виуэлу, ренессансную и барочную лютневую музыку, а также испанскую фортепианную музыку И. Альбениса и Э. Гранадоса.

А. Сеговия усовершенствовал технику игры на классической гитаре, синтезировав исполнительские практики таких гитаристов XIX века, как Фернандо Сор и Франциско Таррега, объединив их творчество с собственной уникальной техникой. Его богатая тональная палитра, гибкая пульсация и четкая артикуляция стали известны, как «звук Сеговии» [96, р. 568].

Эволюция классической гитары продолжилась на американском континенте: так, в начале XX века в США широкое распространение получила акустическая (эстрадная) гитара, отличавшаяся более массивным корпусом и узким грифом. Конструкция нового инструмента предусматривала наличие в грифе специального анкерного стержня, с помощью которого исполнитель мог регулировать прогиб грифа и высоту струн. Нейлоновые струны были заменены на металлические, что придало акустической гитаре характерный тембр с преобладанием низких обертонов, длинный сустейн и более яркий звук.

В современной исполнительской практике из множества конструкций акустических гитар можно выделить три основных вида:

Дредноут (Drednought) — тип акустической гитары с большим объёмным корпусом. Инструмент отличается ярким и богатым звучанием с преобладанием низких частотных характеристик. В практическом применении используется как аккомпанирующий инструмент, звукообразование на котором происходит как при помощи медиатора (плектра), так и обычным щипковым способом.

Фолк (Folk) — тип акустической гитары с формой корпуса, по виду напоминающей гитару классическую. Благодаря уменьшенной конструкции корпуса и грифа, эта разновидность обладает не очень ярким звучанием, по громкости напоминающим классическую гитару. Широкое распространение фолк-гитара получила в рок-музыке как идеальный инструмент для исполнения мягких по звучанию музыкальных произведений.

Джамбо (Jumbo) – тип акустической гитары, имеющей самый крупный резонирующий корпус, округлые формы и узкий гриф. Конструктивная особенность

корпуса и использование жёстких металлических струн позволяет получить самый мощный и насыщенный звук из перечисленных видов гитары [83].

Однако вскоре стало очевидно, что увеличение объёма корпуса акустических гитар, замена струн на более яркие металлические не могут в полной мере обеспечить значительный уровень громкости. Отказавшись от дальнейшего расширения размеров конструкции акустической гитары, изобретатели продолжили поиск оптимальных решений. Следующим эволюционным шагом в историческом развитии гитары стала её электрификация.

1.1.3. Электрогитара

История первой электрогитары неразрывно связана с именем американского инженера Джорджа Бишампа (George Beauchamp), который вместе с двумя своими коллегами – Полом Бартом (Paul Barth) и Адольфом Рикенбакером (Adolph Rickenbacker) создал гавайскую гитару с алюминиевым корпусом *Frying pan*, модель *A-22*. В новой линейке инструментов компании *Electro String Instrument Corporation*, основанной *Rickenbacker*, она стала более известной под псевдонимом «сковородка». Инструмент был причудливой формы, с длинным грифом и небольшим округлым корпусом.

Безусловно, самой значительной особенностью этой гитары был звукосниматель в форме подковы, который полностью окружал струны возле струнодержателя. Датчик представлял собой электромагнит, преобразовывавший вибрации струн гитары в электрический ток, который затем передавался на внешние акустические системы.

Конструктивные особенности звукоснимателей значительно варьировались за годы, прошедшие с момента изобретения инструмента, однако наличие звукоснимателя является определяющей характеристикой любой электрогитары. Экспериментальная модель гавайской гитары *Frying pan* стала первой доступной моделью электрогитары для потребителей уже в 1932 году [147, р. 284-285].

В 1935 году компания *Gibson*, получившая широкую известность, вышла на рынок электрогитар с гавайской гитарой *EH-150* и электрической испанской гитарой *ES-150*. В конструкции корпуса последней модели имелось два *F*-образных отверстия. Сам корпус был выполнен из клёна с накладкой из ели. Основным материалом грифа также был клён, а накладка изготавливалась из красного дерева. Отличительной особенностью *ES-150* был электромагнитный звукосниматель, разработанный Уолтером Фуллером (Walter Fuller), позже переименованный в честь впервые применившего его гитариста Чарли Крисчена (Charlie Christian) [107, р. 105].

Тем временем, американский гитарист Лестер Уильям Полсфусс (Lester William Polsfuss), более известный в 1940-х годах под псевдонимом *Rhurbarb Red*, экспериментировал с новым типом звучания для своей гитары. Вместе с компанией *Epiphone* в 1941 году родилась *The Log* (бревно), гитара, которая должна была стать чемто вроде предтечи цельнокорпусных гитарных инструментов. Однако с самого начала эта «гитара Полсфусса» не смогла заручиться коммерческой поддержкой и имела лишь частный успех [157, S. 83].

В конце 1940-х годов было сделано одно из самых значимых открытий для будущего электрогитары, которое привело к появлению инновационного прототипа с твёрдым корпусом. В 1948 году калифорнийский инженер Пол Бигсби (Paul Bigsby) изобрел первую цельнокорпусную электрогитару (этот инструмент теперь находится в Зале славы кантри-музыки в Нэшвилле, Теннесси). Однако первая серийно разработанная электрогитара была сконструирована знаменитым американским изобретателем Лео Фендером (Leo Fender) и названа Fender Broadcaster¹².

Корпус *Broadcaster* был полностью изготовлен из древесины твердых пород с закругленными углами, а нижний вырез корпуса на стыке с кленовым грифом обеспечивал более комфортный доступ к верхним ладам. Настройка инструмента осуществлялась при помощи специального колкового механизма, находившегося на головке грифа. На передней части корпуса располагалась пара звукоснимателей, которые преобразовывали колебания металлических струн в электрические сигналы, в то время как у его раннего прототипа, названного *Esquire*, был только датчик у бриджа. Медная пластина поддерживала две ручки управления – для громкости и тона (первоначально они были вместе) – и три режима переключения, позволявшие исполнителю регулировать громкость каждого звукоснимателя, а также пользоваться ими по отдельности или вместе [107, р. 105].

Тем не менее, крупнейшая гитарная компания *Gibson* категорически отказывалась от производства простых на вид цельнокорпусных гитар. Однако вскоре новый конструктивный тренд заставил босса компании Теда Маккарти (Ted McCarty) пересмотреть производственную концепцию. В сотрудничестве с Л. У. Полсфуссом они разрабатывают одну из важнейших электрогитар с твёрдым корпусом — *Les Paul*. Л. У. Полсфусс настаивал на том, чтобы его гитарное изобретение, бытовавшее несколько

¹² Fender Broadcaster – с 1950 года была переименована в Fender Telecaster [94, p. 28].

лет в замороженном состоянии и теперь производимое *Gibson*, было отмечено как *Gibson Les Paul*, что и было зафиксировано в контракте [157, S. 83-84].

В 1954 году Л. Фендер представил *Stratocaster* – электрогитару с твердым корпусом, имеющую сразу три звукоснимателя. *Stratocaster* имела инновационную систему тремолорычага для эффектов вибрато и была первой электрической гитарой с контурным корпусом.

Изображение 5 Fender Bloadcaster/Telecaster¹³ Изображение 6 Gibson Les Paul¹⁴ Изображение 7 Fender Stratocaster¹⁵







Таким образом, дизайнерские разновидности цельнокорпусных электрогитар 1950-х годов — *Telecaster*, *Les Paul* и *Stratocaster* — сформировали основу для будущего производства электрогитар, которое активно продолжилось компаниями из США, Европы и Японии. Бесчисленные варианты копий были выпущены с начала 1950-х годов и на протяжении 1960-х, когда электрическая гитара стала ведущим инструментом в рок- и поп-музыке. Несмотря на постоянное развитие и эволюционную направленность современной музыки, основные характеристики электрогитары остались неизменными.

¹³ Изображение позаимствовано из https://www.pinterest.cl/pin/296885800412551149/

¹⁴ Изображение позаимствовано из https://www.zzounds.com/item--GIBLPR920

¹⁵ Изображение позаимствовано из https://keep-rocking.com/drugie/prodano/343-28-163

1.2. Первые опыты создания бас-гитары (1920-е-1940-е годы)

Одновременно с электрификацией гитары изобретатели проводят подобные эксперименты с инструментами басового диапазона. Так, в 1924 году американский инженер-изобретатель Ллойд Лоар (Lloyd Loar), ведущий сотрудник компании Gibson, разработал прототип электрической бас-гитары с сильным дизайнерским акцентом на звукосниматель, струны и многое другое. Его целью было естественное усиление звука при помощи электромагнитного звукоснимателя с последующим воспроизводством звучания через внешние акустические системы. Однако первые модели звукоснимателей обладали очень высоким электрическим *импедансом* 16 , а также были весьма чувствительны к влажности. Предвосхищая требования музыкального рынка почти на 30 лет, радикальный дизайн Л. Лоара не был принят общественностью и руководством Gibson, и ушёл в историю в том же 1924 году. Это был первый пример того, как инженеры Gibson значительно опередили свое время [122]. По этому поводу А. Володин справедливо подчёркивает: «особенности электронного звукообразования в тех случаях, когда они неправильно учитываются или не учитываются вовсе, создают такую специфику звучания, которая не вызывает полного эстетического удовлетворения и заставляет настораживаться опытных музыкантов» [40, с. 3].

Другой областью применения технических инноваций стала неаполитанская мандолина, приобретшая огромную популярность на рубеже XIX-XX столетий. Создаются мандолинные оркестры с большим количеством групп и участников, а выпуск мандолин выходит на новые производственные мощности, позволяющие изготавливать инструменты десятками тысяч экземпляров. Пытаясь играть в низком диапазоне, исполнители на мандолинах неохотно переключались на контрабас, так как звукоизвлечение медиатором в корне отличалось от контрабасового щипка. Другая проблема состояла в том, что басовые звуки мандолины звучали слишком тихо на фоне играющего forte оркестра, не обладали тембровой глубиной басовых звуков контрабаса.

В этот период наблюдалось большое число экспериментов в области совершенствования конструкции басовой мандолины, среди которых отдельного внимания заслуживает басовая модель Gibson Style J Mando bass. Данный прототип представлял собой акустический инструмент гигантского размера, обладающий довольно ярким басовым звучанием. Он был настолько велик, что исполнитель не мог удерживать его на коленях. Исполнение производилось стоя в вертикальном положении, а к задней

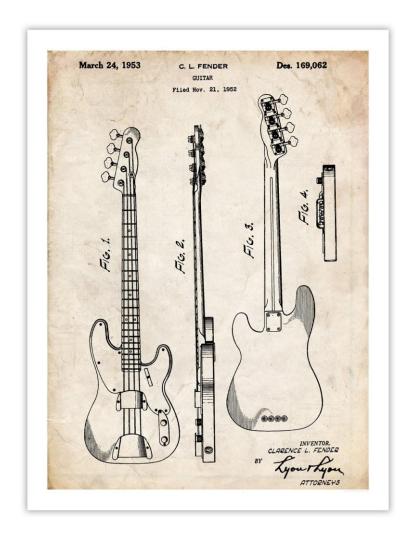
_

¹⁶ *Импеданс* (англ. *impedance* – сопротивление) – характеристика элемента электрической цепи, препятствующего протеканию тока [52, с. 662].

части корпуса был приделан специальный металлический стержень. Длина грифа на полноразмерном мандо-басе была аналогична длине стандартного оркестрового контрабаса (около 110 см). Инструмент был в целом похож на мандолины меньших размеров, однако его составные части были значительно увеличены.

Ещё одним экспериментальным басовым инструментом стал электронный бас Аудиовокс № 736 (Audiovox #736 Electronic Bass), созданный в 1936 году американским музыкантом и предпринимателем Полом Тутмарком (Paul Tutmarc), обладавший многими чертами современной бас-гитары (цельный деревянный корпус, горизонтальное расположение грифа, ладовые перегородки) [10]. Однако первоначальные эксперименты по созданию такого инструмента не увенчались коммерческим успехом.

*Изображение 8*Патент на *Fender Precision Bass*¹⁷



 $^{^{17}}$ Изображение позаимствовано из https://rus-buy.ru/cat/producteb254190301018.htm

С появлением инновационной модели цельнокорпусной электрогитары Fender Broadcaster в 1948 году, американский изобретатель Лео Фендер (Leo Fender) решил сконструировать родственный ей басовый прототип — нечто среднее между электрогитарой и контрабасом. В результате проведённого эксперимента изобретателю удалось разработать принципиально новую цельнокорпусную бас-гитару Fender Precision Bass, которую он успешно выпустил в декабре 1951 года [101, р. 6].

Таким образом, появление бас-гитары было продиктовано реалиями исполнительской практики, требовавшей замены громоздкого контрабаса более удобным басовым прототипом. Другим важным фактором в пользу бас-гитары стали ее акустические возможности, по сравнению с контрабасом, чье звучание перекрывалось звуком оркестровой массы. Именно поэтому требовалось либо замена этого инструмента, либо его кардинальное усовершенствование.

Историческое значение достижений Л. Фендера трудно переоценить. Многие поколения басовых мастеров явились его яркими последователями. «Идеи, заложенные в его конструкции, стали фактическим стандартом для производителей бас-гитар, а выражение «бас фендер» на долгое время стало синонимом бас-гитары вообще» [11].

1.3. Совершенствование конструктивных особенностей бас-гитары (1950-е - по сегодняшний день)

Благодаря технологическому прогрессу и возможностям электрификации, изобретатели пытались сконструировать электронный аналог практически всех акустических музыкальных инструментов, экспериментируя не только со струнными, клавишными и ударными инструментами, но также с различными духовыми. Естественно, не все полученные электрические прототипы оказались успешными: так, опыты по электрификации тромбона остались лишь неудачными попытками.

Что касается конструкции классической гитары, находившейся с начала XVII века фактически в неизменном виде, в дальнейшем, с регистрацией патента в начале XX века, она совершила стремительный скачок в своем развитии. За относительно короткий исторический срок появилось множество её разновидностей.

Одновременно с электрификацией гитары изобретателями проводились эксперименты по созданию подобного усовершенствования с инструментами басового диапазона. Конструктивные особенности бас-гитары с электрическим усилением отражает историю множества технологических, экономических и музыкальных факторов. В связи с этим Е. Назайкинский подчёркивает: «История инструментов по существу есть

постепенная эмансипация музыки, отделения её от жизни на благо самой жизни» [70, c. 82].

Модель Fender Precision Bass, которая впервые была представлена американским инженером и предпринимателем Л. Фендером в 1951 году, стала первой бас-гитарой массового производства и была разработана им на основе его электрогитары Fender Telecaster/Bloadcaster. Своё новое изобретение он назвал Precision Bass (точный бас), т. к. в новой конструкции грифа инструмента появились ладовые перегородки, которых не было на грифе контрабаса.

Изображение 9 Fender Precision Bass¹⁸



Precision Bass сочетал в себе все основные черты электрогитары Fender Telecaster. Их родство было настолько очевидным, что первые исполнители на бас-гитарах говорили о Precision Bass как о басовой версии Fender Telecaster. В изготовлении Л. Фендер использовал опробованные ранее материалы: кленовый гриф, корпус из ясеня, колковый механизм Kluson. Мензура (длина грифа) имела большие размеры, чем на электрогитаре (34 дюйма или 864 мм). Струнодержатель состоял из двух металлических сегментов, предназначенных, в свою очередь, для каждой из двух пар струн, проходивших сквозь корпус. Впервые на бас-гитаре был установлен высокочувствительный однокатушечный электромагнитный звукосниматель сингл (single-coil) и чёрная пластмассовая накладка с хромированной контрольной панелью, на которой располагались два металлических регулятора громкости и тона. Как отмечает в своей книге The Fender Bass Клаус Бласкиз (Klaus Blasquiz), очередной прогрессивной идеей Л. Фендера была установка металлической пластины для крепления грифа на четырех болтах (bolt-on) и корпуса [101, p. 9].

¹⁸ Изображение позаимствовано из https://www.samash.com/fender-mike-dirnt-road-worn-precision-bass-guitarf841x701x-p

С этого момента бас-гитара стала выглядеть как цельнокорпусная гитара, намного более удобная в эксплуатации, нежели громоздкий контрабас. По большому счёту *Precision Bass* представлял собой электроприбор, в котором большинство используемых деталей можно было заменить. Данная конструкция раскрывала не только универсальные качества бас-гитары, но и экономичность инструмента. Необходимо отметить, что теперь гриф вырезался из цельного куска древесины, что позволяло значительно улучшить производительность и ограничить затраты на производство.

Конструкция Fender Precision Bass ознаменовала начало новой эпохи в эволюции инструментов басового диапазона, заложив основы гитаростроительства для следующих поколений мастеров по всему миру. Не случайно, главный менеджер фирмы Fender Musical Instruments Corporation Дональд Д. Рэндалл (Donald D. Randall), представляя новую модель бас-гитары заявил, что быстрый рост популярности Pricision Bass привел к тому, что он прочно вошел в состав многих музыкальных групп страны [100, р. 14].

Изображение 10 Fender Jazz Bass¹⁹



Следующим революционным шагом в эволюции конструктивных особенностей басгитары стал выпуск в 1960 году новой модели Fender Jazz Bass, продиктованной реалиями современной музыки, требовавшей более яркого звучания инструмента в общем миксе и, следовательно, переходу контрабасистов к игре на электрической бас-гитаре. Принципиальным отличием Jazz Bass от Precision Bass являлось воспроизводство звучания бас-гитары в более широком акустическом спектре.

Новый дизайн *Jazz Bass* отличался более чёткими асимметричными чертами корпуса, которые по форме были похожи на электрогитару *Jazzmaster*. Кленовый гриф стал тоньше, постепенно сужаясь к головке грифа. Бридж, колки и мензура остались

¹⁹ Изображение позаимствовано из https://shop.fender.com/en/emea/electric-basses/jazz-bass/player-jazz-bass/0149902534.html

неизменными. Сам Л. Фендер считал, что более узкий гриф должен привлечь к игре на бас-гитаре джазовых музыкантов. Наличие двух однокатушечных звукоснимателей, первый из которых располагался в специальном отверстии пластмассовой накладки недалеко от нека, а второй – недалеко от бриджа, позволили получить кардинально новое звучание. Подобное расположение звукоснимателей значительно усилило специфические особенности звучания бас-гитары. Так, у бриджевого датчика из-за характерного натяжения струны в этом месте, звучание было резким и «читаемым», с преобладанием средних и высоких частот, а у некового датчика – звучание более глубокое и густое, с преобладанием средних и низких частот. Контрольная панель управления, регулирующая уровень громкости для каждого звукоснимателя и общий регулятор тона, традиционно располагалась снизу. Благодаря появлению Fender Jazz Bass звучание бас-гитары стало более узнаваемым. Исполнители – как сайдмены²⁰, так и виртуозы-солисты – получили новый унифицированный инструмент, способный привнести яркие краски в тембральнозвуковую палитру таких жанрово-стилевых направлений, как фанк, диско, джаз, блюз, фьюжн и др. Модель Fender Jazz Bass стала своеобразным басовым трендом, который продолжает пользоваться огромной популярностью среди бас-гитаристов, будучи одной самых продаваемых бас-гитар мире. Среди бас-гитаристов-виртуозов, ИЗ использовавших модель Fender Jazz Bass, можно выделить таких исполнителей, как Джако Пасториус (Jaco Pastorius), Маркус Миллер (Marcus Miller), Гедди Ли (Geddy Lee), Майкл Питер Бэлзари (Michael Peter Balzary), Джон Пол Джонс (John Paul Jones), Стив Харрис (Steve Harris), Стинг (Sting) и др.

Первоначально именно Fender Musical Instruments Corporation заняла лидирующие позиции в производстве и продаже бас-гитар. Взрыв популярности был настолько мощным, что конкурирующие компании не сразу осознали перспективность получения финансовой прибыли от производства цельнокорпусных моделей бас-гитар. Несмотря на это, фирмы Gibson, Rickenbacker и другие также представили оригинальные басовые прототипы, основанные на своих моделях электрогитары.

В 1955 году немецкая компания *Höfner* выпустила электроакустическую бас-гитару *Höfner* 500/1, по своей конструкции напоминающую скрипку. После того, как этот инструмент привлек внимание участника группы *The Beatles* Пола Маккартни (Paul McCartney), модель имела оглушительный успех.

 $^{^{20}}$ Сайдмен (англ. sideman) — участник джазового оркестра, исполняющий только аккомпанирующие партии [103, p. 327].

Изображение 11 Gibson EB-1²¹



Изображение 12 Rickenbacker 4003²²



Изображение 13 Höfner 500/1²³



В начале 1960-х годов, с популярностью рок-музыки область применения бас-гитары Начинается производство разнообразных модификаций стремительно возрастает. инструмента: «ладовые И безладовые, цельнокорпусные, акустические полуакустические, с большим или меньшим количеством струн производятся до настоящего времени. Создание различных модификаций бас-гитары стало возможным благодаря смелым экспериментам исполнителей в тесном сотрудничестве изготовителями. Одновременно с внешним дизайном, эволюционировала и система преобразования звука. На смену традиционным «однокатушечным» звукоснимателям пришли хамбакеры, различные «гибридные» датчики, активная и пассивная электроника, пьезо-, оптические и, наконец, миди-звукосниматели» [72, с. 235].

Эти технические инновации отражают общую тенденцию, сформулированную И. Горбуновой следующим образом: «на протяжении веков постепенно изобретались новые способы извлечения музыкального звука и, соответственно, технологии изготовления новых музыкальных инструментов, отвечающих замыслам композиторов,

²¹ Изображение позаимствовано из https://reverb.com/fr/p/gibson-eb-1-dark-violin-1969?locale=fr

²³ Изображение позаимствовано из http://tabrobot.com/Guitar-id-1467606532

²² Изображение позаимствовано из https://www.guitar.co.uk/rickenbacker-4003-fireglo-bass-guitar

вслушивающихся в звучание (музыку) окружающего их мира. С возникновением и развитием *ЭМИ* оказалась перевернутой новая страница в истории развития музыкального искусства» [44, с. 235]. Отметим попутно, что аббревиатура *ЭМИ* означает «электронные музыкальные инструменты». Среди наиболее известных производителей, специализирующихся на производстве бас-гитар, стоит выделить такие фирмы, как *Fender, Sadowsky, Fodera, Yamaha, Ken Smith, Music Man, Ibanez, Warwick, Rickenbacker* и др.

В настоящее время базовым прототипом является четырёхструнная бас-гитара, состоящая из цельного корпуса, грифа, двух звукоснимателей и темброблока. Партия басгитары записывается в басовом ключе на октаву выше действительного звучания. Инструмент является транспонирующим, настройка осуществляется по чистым квартам: E_1 , A_1 , D, G. Для расширения исполнительского диапазона используются пятиструнные бас-гитары с добавочной внизу H_2 и шестиструнные с добавочными внизу H_2 и сверху c_1 .

Изображение 14

Шестиструнная бас-гитара²⁵

Изображение 15







Производятся и более многострунные модели, также получившие широкое распространение за счёт своей универсальности. Это семи, восьми- и девятиструнные басгитары, диапазон которых может свободно достигать 5-ти и более октав. Встречаются бас-

²⁴ Изображение позаимствовано из https://octavashop.ru/shop/1553/1565/1706/45236/

²⁵ Изображение позаимствовано из https://www.musicstore.com/ru RU/RUB/Yamaha-TRB1006J-6-String-Bass-Guitar-Natural-/art-BAS0005367-000

гитары со сдвоенными и даже строенными струнами, которые, дублируя друг друга, привносят в звучание инструмента бо́льшее число обертонов и тем самым обогащают музыкальную партию более насыщенным аккомпанементом.

В качестве отдельного вида закономерно идентифицировать многострунную разновидность бас-гитары *стик* (*stick*), предназначенную для исполнения полифонической музыки при помощи двуручного *теппинга*. По своим конструктивным особенностям *стик* выглядит как увеличенный по ширине и по размеру продолговатый гриф с количеством струн от 8-ми до 12-ти.

*Изображение 16*Многострунная бас-гитара *стик* (*stick*) ²⁶



Благодаря подобному строению грифа игровые функции *стика* можно условно сравнить с партией фортепиано. Данная близость различных музыкальных инструментов объясняется причинами общекультурного порядка, о которых Э. Хорнбостель и К. Закс пишут следующее: «Вещи, которые порой кажутся имеющими между собой мало общего, часто оказываются близкими и обнаруживают новые генетические и культурно-исторические взаимосвязи» [89, с. 230].

Сегодня наиболее авангардной модификацией бас-гитары считается конструкция без металлических колков и головки грифа. Крепление струн здесь фиксируется при помощи струнодержателя и верхнего порожка, на котором установлен специальным механизм для

²⁶ Изображение позаимствовано из http://www.stick.com/instruments/pickups/stickup/

зажима струн. Из-за своей нестандартной формы эти инструменты получили прозвище «обрубок» (headless) и в силу своей непривлекательности редко используются в исполнительской практике.

Изображение 17 Бас-гитара «обрубок» (headless) ²⁷



Возвращаясь к конструктивным особенностям бас-гитары, следует отдельно остановиться на трёх основных видах крепления грифа к корпусу инструмента. Наряду с уже упомянутым в *Precision Bass* привинченным грифом (*bolt-on*), существует ещё две разновидности: вклеенный гриф (*set-neck*) и сквозной гриф (*neck-through body*).

Привинченный или болчёный гриф крепится к корпусу бас-гитары при помощи четырёх или более металлических болтов. В корпусе выпиливается специальное отверстие для вставки с грифом. Чаще всего на привинченный участок устанавливается закрывающая стальная пластина. Данный способ отличается простотой в обслуживании, обеспечивая надёжную эксплуатацию и ремонт инструмента.

Вклеенный гриф предусматривает крепление корпуса и грифа при помощи склеивания. Склейка должна производиться максимально качественно с использованием специализированного клея и дорогих пород древесины. Существует ещё один способ

²⁷ Изображение позаимствовано из https://megazakaz.com/ebay/product/123013086131

склеивания — dovetail joint, при котором в корпусе бас-гитары выпиливается специальный «карман», куда затем вставляется приклеиваемая часть грифа.

Сквозной гриф предусматривает прохождение цельного грифа сквозь корпус басгитары: при этом остальные части корпуса (верхняя и нижняя) наклеиваются по бокам. Этот способ считается наиболее предпочтительным из-за лучших акустических свойств инструмента. Однако он очень трудоёмкий и дорогостоящий в производстве, поэтому доступен только инструментам высокого класса. Как сообщает Р. М. Френч, «конструкции сквозных грифов обычно требуют сложной механической обработки, следовательно, они не распространены среди инструментов массового производства» [111, р. 129-130].

Характерной особенностью конструкции грифа бас-гитары является его длина — мензура. В отличие от электрогитары, стандартная мензура грифа которой имеет значение 25,5 дюйма (647,7 мм), на бас-гитаре она значительно больше и составляет 34 дюйма (864 мм). Естественно, мензура грифа может существенно варьироваться, начинаясь от 28 и достигая 36 дюймов. Эти количественные показатели длины непосредственно связаны с расстоянием между ладами бас-гитары, а также влияют на размеры и вес конструкции грифа. Кроме того, различные параметры мензуры напрямую воздействуют на звучание инструмента: чем больше мензура грифа, тем глубже и насыщеннее звучат низкие ноты. Однако большие размеры мензуры грифа бас-гитары создают существенные трудности при исполнении.

Конструкция бас-гитары предусматривает наличие тонкой деревянной накладки на гриф, которая изготавливается из цельного куска древесины и приклеивается к лицевой части. Для регулирования прогиба грифа внутрь устанавливается специальный анкерный стержень, который вращается при помощи шестигранного ключа. Для безопасной эксплуатации в более массивных многострунных грифах устанавливают до двух и более анкерных стрежней.

На грифе бас-гитары размещаются ладовые перегородки, которые темперируют басгитару по полутонам хроматического звукоряда. Количество перегородок обычно составляет от 18 до 26; в некоторых экспериментальных прототипах встречается до 30 и более ладов.

Корпус современной бас-гитары, традиционно изготавливаемый из дерева, отличается разнообразием форм и конструкций. Наиболее разумным вариантом производства является корпус, состоящий их цельного куска древесины. Такая форма считается наиболее экономичной и доступной в использовании. Встречаются также модификации, в которых используются две и более древесные породы, вплоть до их

смешивания. Ещё один вариант предполагает наклеивание на корпус бас-гитары тонкого слоя древесины другой породы (*mon*).

Такое взаимодействие привносит изменения как во внешний облик, так и в акустические особенности инструмента. Для получения более разнообразного звучания производители иногда используют многослойные конструкции, склеенные из трёх-, пятии более слоёв. И. Горбунова и Г. Белов справедливо подчёркивают: «стремление искать и находить всё новые и новые краски звучаний, новые тембровые сочетания музыкальных инструментов, условия и приёмы выразительной игры на них — видимо, непреложный фактор развития культуры человечества» [45, с. 8].

Качество звучания бас-гитары во многом зависит от древесных пород, используемых при изготовлении корпуса и грифа бас-гитары. Обе её части по-разному передают звучание инструмента и соответственно имеют отличительные звуковые характеристики. Так, материал грифа влияет на продолжительность звучания — сустейн, материал корпуса и накладки — на атаку звука. Таким образом, на бас-гитаре со сквозным грифом значительно увеличивается сустейн, однако притупляется атака и, наоборот, при привинченном грифе звук обладает яркой атакой, но меньшим уровнем сустейна. Каждый вид дерева обладает своими уникальными характеристиками, влияющими на звук, тембр, динамику и др.

Среди наиболее распространённых видов древесных пород используются клен (maple), липа (basswood), палисандр (rosewood), ольха (alder), ясень (ash), тополь (poplar), красное дерево (mahagony), агатис (agathis), орех (walnut).

Из металлической фурнитуры стоит отдельно выделить колковый механизм, находящийся на головке грифа, который регулирует натяжение и ослабление струн, струнодержателя (бриджа), верхнего порожка, нескольких ручек потенциометров для настройки громкости звукоснимателей и тона, а также выходного гнезда для подключения бас-гитары при помощи соединительного шнура к звукоусилительной аппаратуре.

Процесс формирования звука на бас-гитаре также зависит от качества используемых струн, которые, в свою очередь, должны обладать определёнными техническими характеристиками. Принципиальным фактором в производстве струн является материал, от которого напрямую зависит тембр и звукочастотная окраска инструмента. Следует

отметить, что возникновение ЭДС индукции²⁸ обусловлено и тем, что струны для басгитары в подавляющем большинстве изготавливаются из ферромагнитных материалов²⁹.

Струна для бас-гитары состоит из центрального сердечника (*керн*), который изготавливается округлой или шестиугольной формы. На сердечник струны по спирали намотана металлическая оплётка. Из наиболее распространённых материалов в производстве струн для бас-гитары используют:

- Сплавы никеля (nickel-plated steel)
- ► Нержавеющая сталь (stainless steel)
- ▶ Полимерное покрытие (polymer-coated strings)

В конструктивных особенностях струны огромное значение имеет профиль намотки. Среди наиболее используемых профилей выделяют три основных типа:

- ➤ Круглая обмотка (roundwound)
- > Полукруглая обмотка (groundwound)
- ► Плоская обмотка (flatwound).

1.4. Конструктивные особенности звукоснимателей

Основополагающим конструктивным компонентом, формирующим практическое применение бас-гитары, является электромагнитный звукосниматель. Он представляет собой небольшое электронное устройство в виде катушки с магнитом, преобразующее энергию вибрации струн в электрический сигнал. Звукообразование происходит следующим образом: при колебательном движении металлической струны в магнитном поле, наличие которого приводит в действие постоянный магнит звукоснимателя, в катушке образуется ЭДС индукции. Затем преобразованный электрический сигнал через соединительные шнуры выводится на звукоусилительную аппаратуру. Данный принцип работы звукоснимателя подробно описан в книге Make Your Own Electric Guitar and Bass: «При колебании струны вверх и вниз звукосниматель по проводам генерирует электрический ток, который впоследствии воспроизводится акустическими системами» [153, р. 71].

Классификация конструктивных особенностей электромагнитных звукоснимателей предполагает их разделение по видам устройства и типам формирования электрического

 29 Ферромагнитные — вещества, сильно притягивающиеся к магниту. К ним принадлежат железо, сталь, чугун, никель, кобальт и их сплавы [61, с. 156].

²⁸ ЭДС индукции (электродвижущая сила) — возникает в проводнике, который находится в переменном магнитном поле [2, с. 577].

сигнала. В первом случае под видами звукоснимателей понимается количество катушек индуктивности, которые представлены двумя модификациями:

Сингл (Single-coil) – звукосниматель для бас-гитары, состоящий из одной катушки, транслирующий чистое и естественное звучание, яркую перкуссионную атаку. Звук хорошо читается в миксе и при исполнении сольных партий. Из недостатков сингла стоит отметить менее «густой» басовый тембр, ограниченный сустейн и слабый уровень выходного сигнала. Сингл характеризуется большой чувствительностью электромагнитным полям, вследствие чего возникают наводки сети электропитания (частота 50 Гц) и посторонние шумы. Для устранения недостатков single-coil создан разделённый сингл – split single-coil. В основе конструкции – звукосниматель с разделённой катушкой, обе части которого разнесены в плоскости в виде «шашек». Благодаря такой комбинации разделённая катушка исключает электростатические шумы и увеличивает уровень выходного сигнала.

Хамбакер (Humbucker) — звукосниматель для бас-гитары, спроектированный из двух катушек, подключённых последовательно в противофазе. Устройство позволяет избежать посторонних шумов и значительно увеличить уровень выходного сигнала. Из-за повышенной компрессии ограничивается спектр высоких частот и притупляется атака звука. В результате хамбакеры хуже читаются в миксе и больше подходят для применения в стилях хэви-метал, хард-рок, трэш-метал.

Среди *хамбакеров* как отдельный подвид можно выделить конструкцию *хамкенселлера* (*hamkenseller*). В его основе – аналогичный двухкатушечный механизм, однако катушки здесь размещены вертикально, одна над другой. Благодаря данной конструкции, снимаемый *хамкенселлером* сигнал регистрирует разный уровень амплитуды, поскольку колебание струны вызывает более сильный магнитный поток именно к ближайшей катушке. Полученный выходной сигнал напоминает звучание *сингла*, но с меньшей амплитудой и отсутствием шумов.

Во втором случае под типами формирования электрического сигнала понимается предварительное усиление звукоснимателей, которое также представлено двумя вариантами:

Пассивный звукосниматель — электронное устройство, разработанное из катушки с большим количеством витков намотки (около 10 000, диаметром 0,06 мм) и усиленного магнита. Пассивный звукосниматель транслирует чистое и естественное звучание без дополнительного источника усиления сигнала, вследствие чего обладает слабым

выходным сигналом, сила которого зависит от длины соединительных шнуров линий коммутации.

Активный звукосниматель — электронное устройство, сконструированное из катушки с меньшим количеством витков намотки и магнита. Для усиления уровня выходного сигнала в конструкцию активного звукоснимателя устанавливается минипредусилитель. Данный элемент значительно увеличивает мощность бас-гитары и насыщает звучание высокими и низкими частотами. Активные звукосниматели обладают повышенной чувствительностью и очень восприимчивы к технике игры. Звук инструмента становится более синтетическим. Для полноценной работы необходимо дополнительное питание, которое обеспечивается одной или двумя батарейками типа «крона» мощностью 9 вольт.

Таким образом, инструмент оказался адаптирован к современным акустическим требованиям, отвечая ведущей тенденции инструментального исполнительства, о которой С. Додонова пишет следующее: «Современное искусство состоит не только из музыкальных звуков, которые воспроизводят на музыкальных инструментах при помощи как традиционных, так и новейших приемов звукоизвлечения, используя весь акустический потенциал инструментов и т.д. Применение электроники, компьютерных технологий, позволяет также воспроизвести и модифицировать любые звуки, тембры, шумы» [48, с. 66].

Для максимального расширения возможностей бас-гитары устанавливается пара звукоснимателей одного или двух видов, которые обладают отличительными характеристиками и расположением у бриджа и нека.

Предварительное преобразование полученного сигнала звукоснимателей внутри электрической цепи бас-гитары осуществляется при помощи установленного *темброблока*. Он является важным связующим звеном, способным передавать тембральные и динамические особенности звучания инструмента. По своим конструктивным особенностям *темброблоки* бывают двух типов:

Пассивный темброблок — устройство преобразования звука, которое не требует предварительного электропитания. Как правило, состоит из регуляторов громкости и тона, отвечает за одновременную, поочерёдную или попеременную работу звукоснимателей. Коррекция тона происходит за счёт вычитания уровня высоких частот.

Активный темброблок — устройство преобразования звука, нуждающееся в дополнительном электропитании. Источником выступает одна или две батарейки типа «крона» мощностью 9 вольт. Данный темброблок состоит из регуляторов громкости,

баланса, высоких, средних и низких частот, осуществляя частотное преобразование по всему диапазону.

Звучание электромагнитного звукоснимателя для бас-гитары напрямую зависит от типа установленного магнита. По своему химическому составу магниты бывают: *Alnico* (сплавы алюминия, никеля, кобальта) и *Ceramic* (смесь оксида железа и керамики). Магниты *Alnico*, в свою очередь, подразделяются на подвиды.

Ceramic — самый мощный тип магнита, оказывающий наибольшее влияние на колебание струны. Благодаря такой конструкции на выходе формируется яркий и плотный сустейн, а в звуковых параметрах доминируют средние и высокие частоты.

Alnico-5 — наиболее часто используемый тип магнита, обладающий умеренной силой влияния на колебание струны. Характеризуется довольно округлой и тёплой окраской звучания. Будучи самым слабым из рассматриваемых типов магнита, Alnico-2 обеспечивает наименьшее воздействие на колебание струны. Благодаря такому магнетизму струна вибрирует наиболее естественно, вследствие чего звучание получается теплым и мягким с преобладанием низких и средних частот [88].

Игра на акустических струнных басовых инструментах предусматривает использование *пьезоэлектрического звукоснимателя*. В основе его конструкции – *пьезокристалл*, который преобразует механическую энергию колебания струн в электрическую. Данный электромеханический принцип позволяет работать с любыми видами струн, независимо от используемого материала. Воспроизводство звука басгитары происходит без дополнительных шумов и наводок сети электропитания.

Подобный принцип снятия звука характерен и для *миди-звукоснимателей*. По сути, это *полифонический пьезозвукосниматель*, позволяющий снимать электромеханический сигнал с каждой струны отдельно и оцифровывать *миди-сигнал*, посылая его на синтезаторы. Звучание бас-гитары превращается в *миди-контроллер*, а на выходе можно получить любой музыкальный инструмен: клавишные, ударные, струнные или духовые.

Самым прогрессивным вариантом выглядит конструкция *оптических* звукоснимателей. В данном случае звукообразование происходит при помощи светодиода и фоторезистора, которые при вибрации струны регистрируют разницу в показаниях. Полученная информация в виде светового потока формирует сигнал, который впоследствии фиксируется звукоснимателем и выводится на акустические системы. *Оптические звукосниматели* не получили широкого распространения и на данный момент практически не используются. Из наиболее известных фирм производителей

звукоснимателей для бас-гитары следует выделить: DiMarzio, EMG, Seymour Duncan, Bartolini, Fender, Schaller.

1.5. Выволы по 1 главе

На основании всего сказанного, можно сформулировать следующие выводы:

- 1. Предшественниками бас-гитары считаются контрабас и классическая гитара. С момента электрификации классической гитары, непосредственным предком бас-гитары является электрогитара.
- 2. Электрическая бас-гитара как музыкальный инструмент сформировалась в середине XX века в США. Создателем первой бас-гитары был американский инженер и предприниматель Лео Фендер.
- 3. Рождение бас-гитары результат эволюционного развития инструментов басового диапазона, предполагающего замену громоздкого и неудобного контрабаса более удобным басовым прототипом. Важным фактором в массовом использовании бас-гитары была его громкость.
- 4. Развитие научного и технологического прогресса стимулировало совершенствование конструктивных особенностей бас-гитары и звукоснимателей, обусловив инновационные решения инженеров-изобретателей.
- 5. Развитие джаза, рок- и поп-музыки явилось мощным импульсом для распространения бас-гитары как обязательного участника эстрадных и джазовых коллективов и закрепило за ней общественное признание надёжного басового инструмента, обладающего более качественными частотными характеристиками звука и совершенством тембра.
- 6. В настоящее время бас-гитара применяется практически во всех современных исполнительских составах: от инструментального джазового ансамбля (combo, big band), до симфонических составов, оркестров оперных театров и театров музыкальной комедии (musical).
- 7. Благодаря возможности электроусиления, исполнители на бас-гитаре способны регулировать громкость динамической шкалы, по мощности значительно превосходящую звучание целой группы контрабасов симфонического оркестра. Использование специальных звукообрабатывающих устройств на бас-гитаре позволяет изменять частотные характеристики и тембральную окраску звука.

ГЛАВА 2. ЭВОЛЮЦИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПРИЕМОВ НА БАС-ГИТАРЕ В ДЖАЗОВОЙ МУЗЫКЕ

2.1. Формирование исполнительской техники на бас-гитаре (середина 1950-х-середина 1980-х)

Процесс формирования исполнительской техники на бас-гитаре имел синтезирующий характер. С функциональной точки зрения бас-гитара должна была дублировать партию контрабаса, следовательно, использовать контрабасовые приёмы игры, с конструктивной — заимствовать приёмы игры классической гитары и электрогитары. Таким образом, способы звукоизвлечения на бас-гитаре формировались на основе трёх исполнительских техник: смычковой и пиццикатной от контрабаса, тирандо и апояндо от классической гитары и плекторной (медиаторной) от электрогитары.

2.1.1. Пиццикатная техника (1955-1965)

Следует отметить, что с использованием контрабаса в эстрадной и джазовой музыке, характеризующейся наличием активного ритма чёткой артикуляции, И исполнительские возможности значительно расширились, выдвинув на передний план именно пиццикатную технику звукоизвлечения. В TO же время, исполнительские приёмы на классической гитаре, в частности тирандо и апояндо, по своим техническим характеристикам родственны пиццикато бас-гитаре. Позаимствованный от электрогитары, плекторный принцип игры, более подходящий для исполнения солирующих партий и аккордовой фактуры, не получил широкого распространения в бас-гитарной практике. Следовательно, начинать рассмотрение генезиса исполнительских техник на бас-гитаре целесообразнее с техники игры пиццикато.

Термин *пиццикато* имеет очень широкое значение. Как указывает *Музыкальная* энциклопедия под редакцией Ю. Келдыша, «Pizzicato (пиццикато, итал., от *pizzicare* — щипать) — приём исполнения на струнных смычковых инструментах. Состоит в том, что звук извлекается не ведением смычка, а защипыванием струны пальцем правой руки, как на гитаре, арфе и других струнных щипковых инструментах. Пиццикато могут исполняться как отдельные звуки, так и двойные ноты. На скрипке и альте звуки, извлекаемые пиццикато, очень сухи и быстро затухают, более полнозвучны и продолжительны они на виолончели и контрабасе. Как правило, пиццикато используется

при извлечении только звуков коротких длительностей» [76, с. 299]. В нотной и учебнометодической литературе приём *пиццикато* обозначается сокращённо *pizz*.

Техника *пиццикато* является основным исполнительским приёмом при игре на басгитаре. Благодаря естественному расположению пальцев правой руки, этот способ считается наиболее удобным и практичным. Инструмент находится в горизонтальном положении относительно исполнителя как при игре сидя, так и при помощи подвесного ремня стоя. Звукоизвлечение *пиццикато* на бас-гитаре подробно описывает автор учебного пособия *Школа-самоучитель игры на бас-гитаре* Л. Морген: «Рука легко опирается на большой палец, а кисть как бы висит в воздухе, сохраняя эластичность и подвижность. Играющие пальцы поочерёдно плотно ложатся на струну сверху, затем мягким движением кисти «стаскиваются» со струны вбок, и освобождённая струна издаёт сильный и чистый звук» [69, с. 10]. Российский бас-гитарист Ю. Андреев, описывая *пиццикато* на бас-гитаре, отмечает следующее: «Звукоизвлечение на бас-гитаре происходит в результате скользящих ударов кончиков пальцев поперёк струны с последующей остановкой их на следующей струне» [3, с. 23].

Любопытно, что звукоизвлечение *пиццикато* на бас-гитаре классифицируется как *щипковый* способ. В частности, Л. Морген указывает следующее: «хотя слово «*pizzicato*» в переводе с итальянского означает «щипком», нужно, наоборот, избегать защипывания струны пальцем. Если, защипнув струну пальцем, оттянуть её вверх или в сторону, а затем отпустить, струна ударится о гриф и издаст щелчок, напоминающий сухой и короткий выстрел. Это недопустимо» [69, с. 10].

Подобной точки зрения придерживается и Ю. Андреев: «Термин "щипок", не совсем точно отражает процесс извлечения звука и скорее используется по традиции, и по аналогии со щипком на обычной гитаре» [3, с. 23]. Следовательно, к пиццикато на басгитаре больше подходит ударно-щипковый способ звукоизвлечения, который должен классифицироваться специальным термином, например, удар щипком или щипковый удар.

Несмотря на то, что термин *пиццикато* является общим, специфика звукоизвлечения инструментов струнно-смычковой и струнно-щипковой группы значительно отличается. Отметим попутно, что контрабас относится к смычковым, а классическая гитара и электрогитара — к щипковым музыкальным инструментам. Поэтому процесс формирования исполнительской техники *пиццикато* на бас-гитаре нагляднее всего проанализировать по каждому из трёх этих родственных инструментов.

При исполнении академической музыки на струнных смычковых инструментах, в частности, на контрабасе, основным исполнительским приёмом является звукоизвлечение

при помощи смычка. Движения при этом должны быть плавными и спокойными, а звукоизвлечение — мягкое и певучее. В своей статье Звукообразование на гитаре Л. Карпов, классифицируя смычковые инструменты, справедливо отмечает: «смычок является не способом, а предметом звукоизвлечения. Если придерживаться единого принципа классификации, то смычковые должны относиться к фрикционным³⁰ музыкальным инструментам» [55, с. 94-95].

В процессе исполнения эстрадной и джазовой музыки на контрабасе применяются различные методы игры *пиццикато*. Некоторые исполнители играют двумя, тремя и даже четырьмя пальцами; иные, напротив, употребляют в игре только один (указательный) палец, достигая при этом удивительной виртуозной подвижности. Наиболее распространённый и универсальный способ – двумя пальцами: указательным и средним. Большой палец упирается в нижнюю грань грифа почти в самом его конце, играющие пальцы свободно лежат на струнах [70, с. 7]. Контрабас находится в вертикальном положении относительно исполнителя как при игре сидя, так и при игре стоя.

Исполнение *пиццикато* на струнных щипковых инструментах происходит несколько иным способом. В случае классической гитары, «пиццикато – приём игры, при котором извлекаются отрывистые, приглушённые звуки. Правая рука ребром ладони кладётся на струны около подставки, и большой палец извлекает звуки. В некоторых случаях пиццикато исполняется и другими пальцами правой руки» [64, с. 58]. Такое исполнение *пиццикато* на классической гитаре в корне отличается от исполнения *пиццикато* у контрабаса, однако терминологической разницы у этих способов звукоизвлечения нет. Это является принципиальным отличием между игрой *пиццикато* на контрабасе и на классической гитаре, поскольку процесс звукоизвлечения происходит совершенно разными способами. В связи с этим Л. Карпов, анализируя данную проблематику, подчёркивает: «употребление гитарных терминов в свободном порядке, а также их взаимная подмена приводят к затруднённому осмыслению основных понятий в вопросах акустики, звукоизвлечения и формирования исполнительской техники на гитаре» [55, с. 95].

Исполнение звуков на классической гитаре формируется при помощи двух отличительных способов звукоизвлечения, позволяющих значительно расширить исполнительские возможности гитариста. К первому относится *ногтевой* способ звукоизвлечения, при котором струна извлекается пальцами правой руки при помощи

-

 $^{^{30}}$ Фрикционные музыкальные инструменты — тип музыкальных инструментов, звук на которых извлекается трением [53, c. 78].

щипков ногтями. Движение пальцев правой руки направлено на кончики подушечек, которые при движении пальцев вверх соскальзывают на ноготь. Благодаря такому скольжению образуется *ногтевой* щипок, который и приводит в действие звучание струны. *Ногтевой способ* считается наиболее распространённым, поскольку звучание классической гитары становится наиболее ярким и сильным.

Ко второму относится *безногтевой* способ звукоизвлечения, при котором звук извлекается пальцами правой руки при помощи подушечек. *Безногтевой* способ считается менее распространённым, однако активно применяется при игре произведений кантиленного характера.

Как отмечает А. Иванов-Крамской, для извлечения звуков надо овладеть двумя приёмами игры, так как на них построена вся техника правой руки:

1-й приём — *апояндо* — удары указательного, среднего и безымянного пальцев правой руки, направленные сверху-вниз, то есть по направлению к деке;

2-й приём — *тирандо* — удары указательного, среднего и безымянного пальцев правой руки, направленные снизу-вверх, то есть от деки [51, с. 13].

Интересен тот факт, что гитарное *апояндо* очень похоже на технику *пиццикато*, которая используется на бас-гитаре. Направление движения пальцев правой руки при звукоизвлечении практически полностью совпадают, а удар струны происходит точно также — с опорой на соседнюю (нижнюю) струну. В то же время, гитарное *тирандо* по своей специфике совпадает с техникой игры на бас-гитаре, при которой пальцы правой руки извлекают звук в направлении от деки. Движение большого пальца при этом осуществляется в противоположном всем остальным пальцам, направлении. Важным отличием между игрой на классической гитаре и бас-гитаре является использование нейлоновых струн.

В научной и дидактической литературе мы не нашли научного термина, который однозначно классифицировал бы данный способ звукоизвлечения на бас-гитаре. Единственным источником, в котором кратко упоминается о данном виде техники, является учебно-методическое пособие С. Ариевича Практическое руководство игры на бас-гитаре, однако автор относит его к ногтевым и безногтевым способам игры на бас-гитаре, не указывая точно его название. «Приём звукоизвлечения пальцами (указательным, средним, безымянным) по струнам в направлении от деки к ладони чаще применяется для одновременного извлечения нескольких звуков (интервалов), при этом пальцы слегка согнуты» [6, с. 14]. Странно и то, что пиццикато вообще не фигурирует как термин, применимый к бас-гитаре, а основной приём звукоизвлечения пиццикато на бас-

гитаре ассоциируется с приёмами игры из классической гитары. Учитывая то, что упомянутый выше учебник был издан в 1983 году и является устаревшим методическим материалом, мы считаем необходимым ввести в научный обиход новый термин: данный способ звукоизвлечения можно обозначить как *пиццикато от деки*. Применительно к басгитаре возможно также использование термина из классической гитары – *тирандо*.

Отметим, что приёмы игры на классической гитаре также классифицируются как удары. При всём внешнем сходстве с *пиццикато* на бас-гитаре, эти приёмы имеют общую природу звукообразования, и, следовательно, должны классифицироваться (как и на басгитаре) как *ударно-щипковые* способы звукоизвлечения. Цитируемый выше автор Л. Карпов отмечает, что «если рассматривать данные приёмы с точки зрения физиологии и биомеханики, то используемые движения пальцев и кистей рук во время звукоизвлечения имеют все внешние признаки удара. Однако с точки зрения акустики процессы в момент звукоизвлечения и в период её свободного колебания, а также процессы взаимодействия струны и предмета звукоизвлечения имеют все характерные особенности щипка» [55, с. 95]. Положение исполнителя (сидя, с инструментом, расположенным горизонтально) – точно такое же как на бас-гитаре.

При игре на электрогитаре доминирует *плекторная* (*медиаторная*) техника, которая на бас-гитаре в силу своей специфики используется значительно реже, чем *пиццикатная*. Конечно, существуют музыкальные стили, в которых наличие плектра на бас-гитаре является обязательным условием, однако их перечень довольно узок. Инструмент находится в горизонтальном положении относительно исполнителя – как при игре сидя, так и при помощи подвесного ремня стоя.

Таким образом, процесс звукоизвлечения *пиццикато* на бас-гитаре был позаимствован из техники игры на классической гитаре, которая, подобно бас-гитаре, относится к группе струнных щипковых музыкальных инструментов. Базовым приёмом стала гитарная техника *апояндо*, которая в процессе развития исполнительской техники на бас-гитаре приобрела отличительные игровые характеристики. Звук извлекался при помощи *безногтевого* способа звукоизвлечения, т. к. на бас-гитаре устанавливались металлические струны, а звукоизвлечение должно было быть плотным, насыщенным и предполагало более агрессивное звучание в сравнении с игрой на классической гитаре.

Исполнительская постановка на бас-гитаре при игре сидя и стоя схожа с исполнительской постановкой при игре на классической гитаре и электрогитаре соответственно. Контрабас напротив, относится к группе струнных смычковых музыкальных инструментов, имеющих собственную специфику звукоизвлечения.

Поскольку бас-гитара дублировала исполнительскую функцию контрабаса и обладала схожим диапазоном звучания, термин *пиццикато* был заимствован от контрабасовой техники звукоизвлечения, имея лишь внешние родственные признаки с приёмом *пиццикато* на бас-гитаре.

Если обратиться к использованию данного приема в музыкальной практике, а также влиянию на него конструктивных инноваций гитаростроительства, следует подчеркнуть несколько моментов. Так, при проектировании первой модели *Precision bass* в 1951 году Л. Фендер рассчитывал, что звукоизвлечение будет основываться на технике игры большого пальца правой руки. Для опоры остальных пальцев он разработал специальный порожек, который был установлен на верхней деке чуть ниже 1-й струны, однако судьба распорядилась иначе. Логичным было и то, что «первыми исполнителями на бас-гитаре были музыкантыпараллельных, родственных инструментов – контрабасисты и гитаристы» [7, с. 2]. Как отмечается в американском журнале *Musician's Handbook: Bass*, «В те ранние годы исполнители не выстраивались в очереди, чтобы играть на электрической бас-гитаре; единственным исключением была группа Лайонела Хэмптона» [128, р. 44]. Доподлинно известно, что первым джазовым исполнителем, сделавшим студийную запись на электрической бас-гитаре, был американский контрабасист Монк Монтгомери (Мопк Montgomery) в 1953 году, выступавший в составе этого коллектива [106, р. 291].

В конце 40-х начале 50-х годов прошлого века в США начинает набирать популярность рок-н-ролл. В качестве основных стилистических особенностей этого жанра выделялся быстрый темп и чёткий ритм. В 1957 году коллектив Элвиса Пресли (Elvis Presley) записал культовую композицию *Jailhouse Rock* (Тюремный рок), в которой партию бас-гитары исполнил Билл Блэк (Bill Black). Чуть позже вышел художественный фильм с одноименным названием, главную роль в котором исполнил сам Э. Пресли. В этом же году Джек Нил (Jack Neal), а вскоре заменивший его в составе Бобби Джонс (Bobby Jones), выступили в знаменитой группе *Gene Vincent and His Blue Caps*, в которой оба играли на бас-гитарах *Precision bass*.

Однако всё это были лишь единичные случаи практического применения басгитары. Лишь с расцветом рок-музыки в начале 1960-х бас-гитара сумела окончательно вытеснить контрабас и занять полноправное место самостоятельного участника рокгруппы. Первым всемирно известным музыкантом, оказавшим наиболее существенное влияние на развитие исполнительства на бас-гитаре, стал Джеймс Джемерсон (James Jamerson).

Джеймс Джемерсон (1936-1983) – американский бас-гитарист, получивший 1960-x благодаря работе всемирную известность вначале годов своей звукозаписывающей студии Motown Records. Неповторимое звучание бас-гитары Д. Джемерсона хорошо известно миллионам поклонников по всему миру. Его исполнительская манера заложила фундаментальные основы профессиональной игры на бас-гитаре, повлияв на будущие поколения исполнителей. В течение многих лет он был единственным бас-гитаристом в Motown Records, а рекорд-лэйблу иногда приходилось прекращать концертные туры, чтобы вернуть его в студию. Как отмечает издание Icons of 20th Century Music: Heritage-Odyssey Auction #605, ни один бас-гитарист не сделал для популярной музыки больше, чем Джеймс Джемерсон. Его игру можно услышать в хитах таких исполнителей, как Стиви Уандер (Stevie Wonder), Сьюпримс (The Supremes), Марта Ривз (Martha Reeves), Мэри Уэллс (Mary Wells), Марвин Гэй (Marvin Gaye) и др. [119, p. 113].

«Визитной карточкой» бас-гитариста Д. Джемерсона была развитая линия аккомпанемента и неповторимый басовый звук. Коллеги не раз отмечали, что Д. Джемерсон был настоящим бас-гитарным перфекционистом. Чтобы не потерять своё фирменное звучание бас-гитары, музыкант специально подолгу не менял уже изношенные струны. Многие поколения бас-гитаристов признавались, что именно исполнительская манера Д. Джемерсона оказала на них наибольшее влияние. В 2000 году Д. Джемерсон был введён в Зал славы рок-н-ролла, а четыре года спустя получил премию *Grammy Lifetime Achievement Award*.

Пол Маккартни (1942) — английский бас-гитарист, лидер группы *The Beatles*. В начале 1960-х годов П. Маккартни являлся одним из наиболее ярких исполнителей на басгитаре новой волны. В 1961 году группа *The Beatles* испытывала большие проблемы с основным бас-гитаристом группы Стюартом Сатклифом (Stuart Sutcliffe), который больше занимался живописью, чем музыкальным творчеством. В то время П. Маккартни, будучи вторым гитаристом в группе, начал играть на бас-гитаре, а после покупки немецкой модели *Höfner 500/1*, по форме напоминавшей скрипку, музыкант начал выступать как основной бас-гитарист группы. Игра П. Маккартни на бас-гитаре отличалась поразительной простотой басовых партий и исключительным музыкальным вкусом. Большинство его басовых линий было опубликовано в ведущих музыкальных изданиях по всему миру, а вклад П. Маккартни в эволюцию бас-гитары не подлежит сомнению.

Таким образом, исполнительское творчество этих и других исполнителей способствовало быстрому распространению бас-гитары в сфере музыкально-исполнительского искусства и популярной музыки в целом.

2.1.2. Безладовый бас (1960-1975)

В 1961 году британский бас-гитарист культовой группы *The Rolling Stones* Билл Уаймен (Bill Wyman), при замене ладовых перегородок на бас-гитаре заметил, что звучание инструмента в момент их отсутствия обладает оригинальным, специфическим звуком. Прижатые непосредственно к грифу струны издавали звук, по своим тембральным характеристикам очень схожий со звучанием техники *пиццикато* при игре на контрабасе. Ввиду отсутствия ладовых перегородок новый басовый инструмент не был привязан к определённому темперированному строю и получил название безладовая бас-гитара или базладовый бас.

В 1966 году американская фирма *Атред*, больше известная как производитель басового оборудования, представила на выставке *NAMM*³¹ безладовый бас *Атред AUB-1*, который являлся первой серийной моделью. Всего, компания разработала серию из восьми бас-гитар, в конструкции которых отсутствовали ладовые перегородки, а гриф соединялся с корпусом привинченным креплением (*bolt-on*) [118, р. 123]. В 1970 году Л. Фендер запустил массовое производство безладовых бас-гитар. Одним из первых исполнителей, оказавшим значительное влияние на развитие исполнительской техники на безладовой бас-гитаре, был Джако Пасториус.

Джако Пасториус (1951-1987) — выдающийся американский бас-гитарист-виртуоз и композитор. Автор инновационной стилистической концепции, заключающийся в оригинальном исполнении музыкальных произведений. Творчество Д. Пасториуса отмечено своеобразием исполнительских техник и поиском принципиально новых средств музыкальной выразительности. В своих произведениях музыкант выступает как яркий реформатор бас-гитарного исполнительского стиля. Благодаря характерному сочетанию приёмов звукоизвлечения, а также использованию бас-гитары в качестве мелодического инструмента, Д. Пасториус значительно расширил границы представлений о потенциале бас-гитары, наделив её функциями солирующего инструмента.

В начале 1970-х годов Д. Пасториус разработал и внедрил в исполнительскую практику индивидуальную безладовую бас-гитару, ликвидировав ладовые перегородки и

_

³¹ *NAMM* – крупнейшая выставка музыкальных инструментов и оборудования в США [130].

покрыв поверхность грифа эпоксидной смолой. Этот инструмент значительно отличался от обычной бас-гитары как своей тембральной палитрой, так и спецификой исполнения. Именно Д. Пасториус стал одним из главных популяризаторов безладовой бас-гитары. Благодаря прогрессивным взглядам на новый музыкальный инструмент, исполнитель сумел добиться тембра, который был присущ инструментам духовой группы. Наиболее ярко это можно услышать в исполнении сольной композиции *Continuum*, представленной в дебютном альбоме музыканта, *Jaco Pastorius* (1976).

Данный альбом представляет собой собрание композиций, в которых бас-гитара выступает не только в качестве традиционно аккомпанирующего инструмента, но и в роли солиста. Для записи альбома Д. Пасториус пригласил одних из самых известных джазовых музыкантов того времени: Херби Хэнкок (Herbie Hancock), Уэйн Шортер (Wayne Shorter), Ленни Уайт (Lenny White), Дэвид Сэнборн (David Sanborn), Хьюберт Лоус (Hubert Laws) и Майкл Брекер (Michael Brecker).

Как пишет автор книги *A Portrait of Jaco: The Solos Collection* Шон Мэлоун (Sean Malone), «В случае с "Continuum" мы имеем лучший пример из всех возможных проявлений творчества Пасториуса: Джако – композитор, пьеса написана в основном для соло-баса, и он же – единственный солист. Глубокие, насыщенные, хорированные³² тона получаются в результате дублирования треков басовой партии, которую, как сообщается, он записал наложением двух треков. Композиционный контур пьесы прост и традиционен: 1) изложение мелодии, представление формы и гармонического содержания; 2) импровизация на базе формы, с постепенным нарастанием напряженности; и 3) снятие напряжения с повторением мелодии» [123, р. 13].

Композиция *Continuum* исполняется на бас-гитаре соло с лёгким ритмическим сопровождением барабанов и гармонической поддержкой клавишных. Д. Пасториус использует трехслойную инструментальную фактуру. Нижний слой — остинантный, средний — мелодико-гармонический, и верхний — мелодический. До выхода первого альбома *Jaco Pastorius* подобное трехголосное изложение музыкальной фактуры было совершенно нетипично для игры на бас-гитаре. Используемый тип фактуры носит название скрытого многоголосия, практикуемого в опусах академической традиции для солирующих инструментов (например, в виолончельных партитах И. С. Баха). Таким

_

³² Согласно архиву известного гитарного корреспондента Тони Бэкона (Tony Bacon), бравшего интервью у Д. Пасториуса в 1976 году, при записи басовой партии *continuum* музыкант исполнил её дважды, нота в ноту от начала и до конца. Сведение обоих треков создало эффект хорирования тонов, о котором сам Д. Пасториус говорил следующее: – я просто хотел, чтобы это звучало так, будто мелодию поют два человека [98].

образом, Д. Пасториус осваивает принципиально новые полифонические функции басгитары как солирующего инструмента, основанные на богатстве линеарной фактуры и тембральных красок.

Интерес вызывает название композиции *Continuum*, принадлежащее самому композитору. Как пишет ранее цитируемый автор, «слово "continuum" трактуется как "связь между двумя вещами или непрерывный ряд вещей, которые смешиваются друг с другом настолько постепенно и плавно, что невозможно сказать, где одна переходит в другую" (Сокращенный словарь Вебстера, 1999). Это определение точно описывает мелодию пьесы, так как слушатель часто не знает, когда заканчивается первый раздел и начинается следующий; кажется, они вытесняют друг друга в непрерывной спирали» [idem].

Существует иная традиция трактовки этого понятия, применяемая А. Лосевым в анализе специфики древнегреческой философии. В русской научной традиции «Континуум (лат. continuum – непрерывное) – термин, которым в математике, математическом естествознании, философии обозначают несколько различных, но тесно связанных друг с другом понятий, употребляемых при анализе математической бесконечности, при изучении абстрактных пространств в математике и её приложениях, при характеристике взаимосвязи между пространством и временем и т.д. Понятия, выражаемые термином «континуум», имеют общенаучный характер и важное философское значение, связанное с рассмотрением соотношения познавательных методов, основанных на идее непрерывности, и методов, носящих дискретный характер, с гносеологическим осмыслением понятия бесконечности и использующих это понятие результатов современной физики. В ряде случаев с этими понятиями связаны глубокие трудности логического характера (например, известная континуум-проблема)» [57, c. 53-54].

Произведение Д. Пасториуса *Continuum* представляет собой композицию для басгитары, наполненную яркими тембральными красками, мерцающими *флажолетами*, *двойными нотами*, безладовым *вибрато* и *глиссандо*. Форма AAB начинается с низкого баса E и натуральных *флажолетов* на C#, F# и B.

Общая композиционная структура пьесы основана на джазовом 22-тактовом квадрате ($\kappa op ext{>} c^{33}$) с серией импровизаций. Композиция состоит из 6 квадратов

_

³³ Корэс (англ. chorus) – формально-структурная единица джаза, «квадрат» [14, с. 52].

продолжительностью 22 такта каждый; 6-й квадрат сокращен и равен 18 тактам. Тональность E-dur сохраняется на протяжении всего произведения, темп $-112 \ bpm^{34}$.

Таблица 1:

Раздел формы	AAB	AAB1	AAB2	AAB3	AAB4	AA
Такты	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10+4	8+10
Регистровый охват	$E-h^1$	$E-dis^2$	$E-cis^2$	$E-h^1$	$E-dis^2$	$E-cis^2$

К такому же выводу относительно формы AAB в *Continuum* приходит австралийский бас-гитарист и исследователь Патрик Фаррелл (Patrick Farrell); «в то время как форма необычна (A-8 тактов, A2-10 тактов -B-4 такта), абсолютная серьезность идей Джако размывается и изгибается в этом композиционном пространстве» [109].

Форма AAB вызывает аналогии с формой aab 12-ти-тактового архаического блюза, где разделы a имеют повторную 4-х тактовую структуру, b — контрастный 4-х тактовый раздел. Таким образом, Д. Пасториус, как бы пытается совместить ранние формы архаического блюза с более современными композиционными принципами. Возможно, в этом и проявляется авторский подход музыканта к композиции, а именно попытка создания новой формы на традиционных джазовых архитектонических принципах.

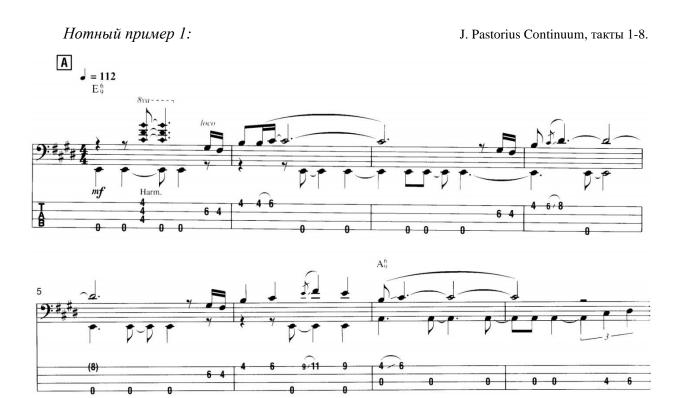
Исполнение на концертах композиции *Continuum* всегда варьировалось как по форме, так и по количеству вводимых Д. Пасториусом музыкальных инструментов. В соответствии с разными исполнительскими трактовками, *Continuum* имела разную продолжительность. Тем не менее, студийная запись композиции Д. Пасториуса *Continuum* продолжительностью 4' 33'' вызывает аналогии с известной пьесой Джона Кейджа (John Cage). Однако мы не можем утверждать, сделано это сознательно или является простым совпадением.

В начальном разделе формы Д. Пасториус использует двухслойную фактуру. Единственным исключением можно считать наличие ϕ лажолетного аккорда в 1-м такте, который звучит в верхнем регистре, создавая яркий колорит. Звуки остинантного баса на ноте E постоянно смещаются относительно основных долей, обеспечивая подвижность линеарной фактуры. Такой же принцип использован Д. Пасториусом в 7-м такте на остинантном басу A. Подобное изложение басового слоя цементирует данный раздел формы, а также привносит в партию бас-гитары метроритмическое разнообразие. Помимо

71

³⁴ *Врт* (англ. *beats per minute*, *удары в минуту*) – количество регулярно повторяющихся ударов за определённый промежуток времени [143, р. 167].

этого, за счёт сдвига ритмических рисунков относительно сильной доли образуется дополнительный акустический объём, возникающий из соотношения баса и верхнего мелодического слоя фактуры. Следует отметить также развитую фразировку и тонкие градации штрихов.

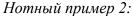


Приведенный выше нотный пример демонстрирует огромный комплекс исполнительских и выразительных средств, используемых Д. Пасториусом для воплощения авторской концепции.

В частности, приемы, расширяющие исполнительский спектр и создающие новые звуковые краски, появляются в 4-м и 6-м тактах. Это форшлаги к устойчивым ступеням лада, которые мягко вводятся автором. На безладовой бас-гитаре это звучит особенно эффектно, поскольку отсутствие ладовых перегородок позволяет исполнять форшлаги в неравномерно-темперированном строе, создавая при этом микротоновую интервалику. Подобный прием Д. Пасториус применяет в процессе исполнения восходящего глиссандо в 7-м такте, который также наполняет партию насыщенным и тёплым звучанием. В 8-м такте Д. Пасториус делает оригинальный переход ко второй части а за счёт четвертных триолей, создавая ощущение «растягивания» музыкальной ткани.

В процессе исполнения 15-го такта мелодия и бас как будто замирают. Здесь Д. Пасториус использует своеобразную гармоническую функцию A#/G#

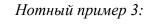
(полифункциональная вертикаль, основанная на соединении ля-диез-мажорного трезвучия с басом G#), которая служит остановкой в непрерывном движении остинантных басовых фигур и мелодической линии. Здесь композитор впервые вводит *двойные ноты*, сыгранные одновременно (интервал малой септимы), которые объединяют басовый и мелодический слои фактуры.



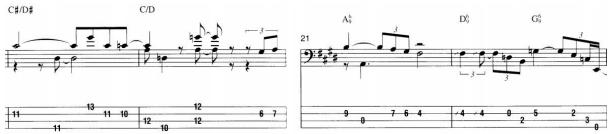
J. Pastorius Continuum, такты 13-20.



Заключительная часть раздела b (19-й такт) представляет собой небольшую связующую часть, состоящую из 4-х тактов. В нём Д. Пасториус задействует разложенные интервальные аккорды C#/D# (19-й такт) и C/D (20-й такт), которые плавно разрешаются в основной мотив произведения (21, 22 такты).



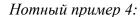
J. Pastorius Continuum, такты 19-22.



В процессе изложения второго квадрата исполнитель опирается на трёхслойную фактуру. Если в первом разделе a (такты 23-30) проведение темы проходит в среднем

регистре, то уже в следующей части (такты 31-40) мелодия проходит в верхнем регистре, затем следуют три квадрата импровизаций.

Третий квадрат основан на исполнении триольных ритмических фигураций, форшлагов и трелей (такты 45-50). В тактах 51-52 звучит оригинальное изложение импровизации, с использованием крупных длительностей, расширения объема интервалов до децимы, а затем, терцдецимы.



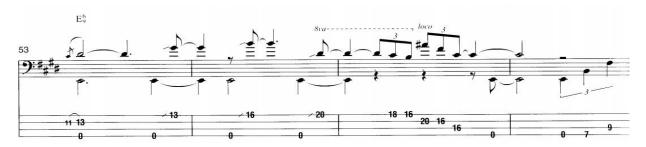
J. Pastorius Continuum, такты 45-52.



Подобное изложение музыкальной партии на бас-гитаре встречается и в последующих 4-х тактах (53-56).

Нотный пример 5:

J. Pastorius Continuum, такты 53-56.



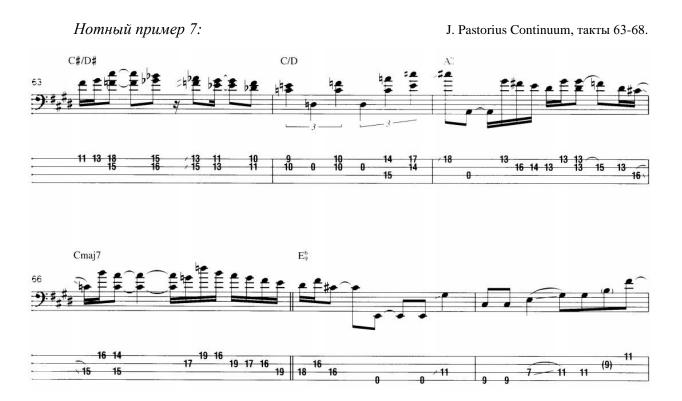
Начиная с 57 такта, Д. Пасториус значительно усложняет импровизационную линию, исполняя комбинированные четверные и восьмые триоли и виртуозные мелодические пассажи шестнадцатами длительностями в среднем регистре (58-60 такты).

Нотный пример 6:

J. Pastorius Continuum, такты 57-62.



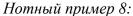
Третий квадрат завершается *двойными нотами* в различных ритмических конфигурациях (63-66 такты).



В следующем квадрате стоит отдельно остановиться на исполнении Д. Пасториусом октав в триольной пульсации преимущественно четвертными длительностями (81-88

такты). В связи с этим цитируемый выше автор Ш. Мэлоун подчёркивает: «Такт 81 знаменует собой начало драматичного построения с октавной фразировкой четвертными триолями в стиле Уэса Монтгомери (Wes Montgomery). Этот раздел является ярким примером уникального импровизационного стиля Джако» [idem].

Обращает на себя внимание виртуозность, с которой музыкант исполняет такой непростой технический приём, как одновременная игра октав с восходящим и нисходящим глиссандо и использованием легато. В данном фрагменте Д. Пасториус использует весь исполнительский диапазон бас-гитары, раскрывая новые выразительные возможности инструмента.



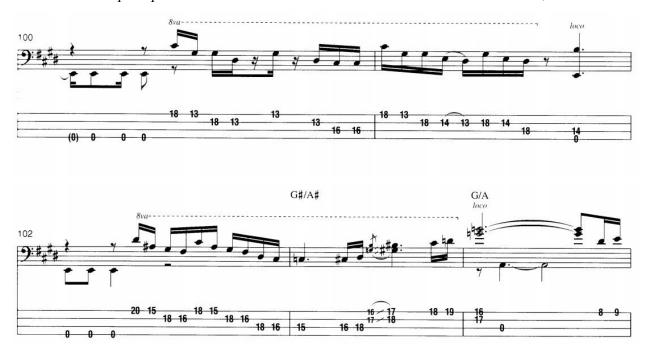
J. Pastorius Continuum, такты 81-89.



В следующем квадрате композитор пытается объединить гармонические, мелодические и ритмические функции, исполняя виртуозные пассажи, что наиболее ярко отражено в тактах 100-104.

Нотный пример 9:

J. Pastorius Continuum, такты 100-104.



Завершается пятый квадрат несложными триольными пассажами, ставшими характерным ритмическим рисунком всего произведения.

Нотный пример 10:

J. Pastorius Continuum, такты 108-110.



Заключительный раздел длится 18 тактов и повторяет с небольшими изменениями главную тему всей композиции.

На основе анализа избранной нами пьесы *Continuum* можно сделать следующие выводы.

- 1. Отталкиваясь от философской трактовки понятия *continuum*, ассоциирующегося с непрерывным развитием, Д. Пасториус органично объединяет различные музыкальные стили и исполнительские концепции игры на бас-гитаре.
- 2. Особое внимание обращает на себя композиционная структура произведения. Д. Пасториус использовал форму *aab*, схожую со структурной логикой архаического

блюза, однако отличающуюся иными масштабными соотношениями разделов. Таким образом, композитор-исполнитель совмещает ранние формы архаического блюза с более современной трактовкой музыкального материала.

3. Для воплощения своей концепции автор объединил огромный комплекс исполнительских средств, среди которых выделим: флажолеты, вибрато, глиссандо, форшлаги, трели, развитое метроритмическое мышление, полифонизацию музыкальной ткани. Многообразие исполнительских приёмов и тембральных красок дополняется богатой трехслойной линеарной фактурой.

Таким образом, анализ композиции Д. Пасториуса *Continuum* позволил нам продемонстрировать, как появление принципиально новых моделей безладовых бас-гитар обусловило формирование новых исполнительских приёмов. Характерное для безладового баса *дрожащее вибрато* по звуку немного напоминало контрабасовое протяжное *муа*. Особенности звукоизвлечения *глиссандо*, исполнение музыки в неравномерно-темперированном строе, а также микротоновая интервалика позволили говорить о возникновении новой ветви электрических инструментов басового диапазона. Многие бас-гитаристы сразу осознали перспективность нового электрического прототипа, используя в исполнительской практике как ладовую, так и безладовую модели бас-гитары.

Внешний облик безладового баса полностью совпадает с конструкцией ладовой модели бас-гитары. Принципиальным отличием является отсутствие ладов на грифе, однако встречаются модели со специальными отсечками или линиями-ориентирами на передней части грифа. Для некоторых прототипов характерно наличие разметки на верхней, боковой части грифа (на накладке). В исполнительской практике применяются в основном четырехструнные модели, однако, по аналогии с ладовыми бас-гитарами, используются пяти- и шестиструнные варианты. Следует отметить, что отсутствие ладовых перегородок на безладовой бас-гитаре существенно повышает контакт грифа со струнами, вследствие чего возникает излишнее трение. При неправильной эксплуатации безладового баса поверхность грифа может быстро прийти в неисправность.

Для безладового баса обычно используются струны с плоской обмоткой, поскольку такое прикосновение струны с грифом не повреждает накладку. Исполнители часто прибегают к установке аналоговых струн от контрабаса. Встречаются конструкции безладовых басов, у которых накладка грифа покрыта эпоксидной смолой. Такое покрытие позволяет значительно увеличить долговечность накладки инструмента и существенно повысить уровень сустейна.

Игра безладовой бас-гитаре требует от музыканта фундаментальных исполнительских качеств. Помимо владения техническими приемами, ОТ инструменталиста требуется чёткая интонация и развитый музыкальный слух. Чаще всего, безладовый бас используется в джазовой музыке, однако существуют примеры применения последнего и в других музыкальных направлениях (фанк, фьюжн, прогрессивный джаз и др.). Среди исполнителей следует упомянуть такие имена, как Джек Брюс (Jack Bruce), Пино Палладино (Pino Palladino), Лес Клейпул (Les Claypool), Алан Карон (Alain Caron), Ричард Бона (Richard Bona).

2.2. Формирование новых приемов звукоизвлечения (середина 1960-х-середина 1980-х)

Стремительная интеграция бас-гитары в современные музыкальные жанры и стили активно продолжилась во второй половине 1960-х годов. Появление первых исполнителей-виртуозов значительно ускорило процесс эволюции исполнительской техники игры на бас-гитаре. Одновременно с развитием рок-музыки и фанка бас-гитаристы экспериментировали с поиском новых, оригинальных исполнительских средств, поскольку ранее существующие приемы не могли в полной мере удовлетворить потребности музыкальной практики. Одним из таких приемов стал слэп.

2.2.1. Слэп

Предпосылки появления данного приема следует искать в стилистике *рокабилли* со свойственным ему использованием контрабаса. Исполнение музыкальных партий в более агрессивной манере предполагало мощные щипки *пиццикато* на контрабасе с последующим ударом струны о поверхность грифа. При таком активном *пиццикато* вместе со звучанием ноты возникал характерный перкуссионный щелчок, который известен в контрабасовой исполнительской практике под термином *слэп*. Кроме того, звукоизвлечение *слэп* создавало дополнительную ритмическую основу, а также могло частично заменить функцию ударных.

Слэп (англ. Slap — шлепок) — «резкое «ударное» звучание, которое появляется в результате удара струны о ладовые планки на грифе гитары. Этот удар является в свою очередь следствием особых способов звукоизвлечения — удара большого пальца правой руки по струне, либо в результате подцепа указательным или средним пальцем, после чего струна, соскакивая с пальца, с силой бьётся о лады грифа» [4, с. 26]. С. Ариевич отмечает, что техника слэп «часто используется в мелодизированной басовой линии при извлечении

отдельных звуков, а также при игре гармонических и мелодических интервалов, чаще октав. При этом приёме возникает резкий металлический оттенок — своеобразное звучание, тембр которого можно видоизменять» [6, с. 110].

Следует отметить, что звукоизвлечение *слэп* на бас-гитаре совершается принципиально иным образом, чем на контрабасе. Это можно проследить на основе формирования механических свойств движения пальцев правой руки. Основным ударным элементом басового *слэпа* является удар фалангой большого пальца по струне и подцепа указательного и среднего (реже безымянного) пальцев. На контрабасе — это просто активные щипки указательного и среднего (реже, безымянного) пальцев. Удар оттянутой струны на бас-гитаре происходит о ладовые перегородки, в то время как на контрабасе это удары о накладку грифа. Следовательно, полученное терминологическое сходство звукоизвлечения *слэп* на бас-гитаре и контрабасе объединено лишь общей перкуссионной природой звукообразования.

В 1966 году американский вокалист Слай Стоун (Sly Stone) создаёт экстравагантный музыкальный коллектив Sly and the Family Stone, исполняющий яркий фанк с элементами психоделики. Характерной особенностью группы была жёсткая ритмическая основа, которая придавала исполнению неповторимое качественное звучание. Бас-гитаристу группы Ларри Грэму (Larry Graham) удалось адаптировать технику контрабасового слэпа к близкому по звуковым характеристикам бас-гитарному аналогу и тем самым соответствовать метроритмической специфике группы. Как иронично замечает издание Intermediate Electric Bass, мы все должны быть благодарны группе Sly and the Family Stone и лично Ларри Грэму за то, что он познакомил бас-гитаристов с техникой слэп [133, р. 54]. Принципиально новый способ звукоизвлечения значительно расширил ритмическую основу электрической бас-гитары, наделив партию более интенсивным аккомпанементом.

Обращаясь к творчеству выдающихся исполнителей, оказавших наибольшее влияние на развитие исполнительской техники на бас-гитаре, охарактеризуем фигуру Л. Грэма.

Ларри Грэм (1946) — американский бас-гитарист, композитор и продюсер, обладавший прекрасным чувством ритма и считавшийся одним из наиболее влиятельных исполнителей прогрессивного фанка начала 1970-х годов. С 1972 года он был фронтменом³⁵ собственной фанк-группы *Graham Central Station (GCS)*. Отличительной особенностью исполнительской манеры Л. Грэма была чёткая ритмическая основа, обусловленная имитацией на бас-гитаре звуков ударной установки. Акцентированная

_

 $^{^{35}}$ Фронтмен (англ. frontman) – центральный участник музыкальной группы [112].

перкуссионная атака заметно выделяла партию бас-гитары на фоне остальных инструментов ансамбля. Благодаря формированию фундаментальных основ техники *слэп*, звучание его бас-гитары остаётся одним из самых узнаваемых в мире. В 2001 году группа *Sly and the Family Stone* и Л. Грэм получили престижную премию *Rhythm & Blues Pioneer Award*.

Первоначально Л. Грэм назвал новый способ звукоизвлечения thumpin' and pluckin' [121], однако в процессе формирования исполнительской техники на бас-гитаре данный приём приобрел свои отличительные характеристики и получил название слэп. Появление нового приёма звукоизвлечения оказало мощнейшее влияние на развитие исполнительской техники игры на бас-гитаре. Уже в начале 1970-х годов слэп активно применяется другими бас-гитаристами, в числе которых: Бутси Коллинз (Bootsy Collins), Луис Джонсон (Louis Johnson), Бернард Эдвардс (Bernard Edwards), Кени Берк (Keni Burke) и другие.

Между тем, такие направления музыки, как фанк, соул и ритм-энд-блюз продолжали стремительно развиваться, и к середине 1970-х окончательно синтезировались в обновлённое музыкальное направление фьюжн. Появление нового жанра требовало от бас-гитаристов более разнообразных музыкальных партий. Исполнителям было непривычно использовать бас-гитару в качестве солирующего инструмента, поскольку в музыке, которую они играли, основной акцент был сделан на исполнении чёткой линии аккомпанемента. Поворотным моментом в развитии исполнительских техник на басгитаре и, в частности, слэпа, стало творчество знаменитого бас-гитариста Стэнли Кларка (Stanley Clarke), который сумел значительно расширить исполнительские функции басгитары, превратив её в полноценный, самодостаточный инструмент.

Стэнли Кларк (1951) – разносторонне одаренный музыкант, мультиинструменталист, виртуозно владеющий акустическим контрабасом и бас-гитарой, принадлежавщий к числу инициаторов введения электрической бас-гитары в современный джаз (вместе с Д. Пасториусом). Он использовал ее не только в функции бэкграунда³⁶, но и в сольной импровизации, значительно расширив амплуа и открыв новые выразительные возможности этого инструмента. Сочетая в своей творческой практике интерес к джазу и рок-музыке, С. Кларк осуществил их разнообразный синтез. Он также разработал и применил новые методы электронного преобразования звука, использовал эффекты многодорожечной записи [82].

-

³⁶ Бэкграунд (англ. background) – фон, музыкальное сопровождение [9, с. 19].

Наиболее ярко техника *слэп* выделяется в композициях *School Days* (1976) и *Rock and Roll Jelly* (1978). В игре С. Кларка слышится влияние Л. Грэма, однако сами технические элементы *слэпа* звучат уже более современно. Уже в более поздних *Danger Street* (1980) и *Wild Dog* (1981) техника *слэп* звучит более совершенно, включая в себя приёмы одновременного, поочерёдного и попеременного звукоизвлечения двух и более струн.

В начале 1980-х годов начинают формироваться традиции специального обучения технике *слэп* на бас-гитаре, разрабатываются методические пособия и нотные издания. Среди образовательных работ следует выделить фундаментальное издание Тони Оппенхейма (Tony Oppenheim), посвященное обучению технике *слэп – SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass* (1981) [132]. Эта книга и сейчас не теряет своей актуальности, поскольку сама является произведением искусства.

Эволюция исполнительской техники *слэп* продолжилась в начале 1980-х годов и подарила миру нового прогрессивного гения бас-гитары Маркуса Миллера.

Маркус Миллер (1959) — легендарный американский джазовый бас-гитарист, композитор, продюсер, аранжировщик. Благодаря своему самобытному стилю — уникальному сочетанию современных музыкальных жанров и виртуозных технических навыков — М. Миллера называют одним из самых авторитетных басистов в джазе, ритмэнд-блюзе, фьюжн и соул [125]. М. Миллер сумел значительно расширить область применения техники *слэп* на бас-гитаре, выдвинув её в роли отдельного мелодикогармонического средства. Кроме того, его невероятная игра на базладовой бас-гитаре позволила внедрить в исполнительскую практику самые смелые стилистические концепции.

М. Миллер одним из первых интегрировал в технику cn инновационный приём upand down (double thumb). Прогрессивный способ звукоизвлечения позволил существенно расширить возможности слэпа, сделав его гораздо более разнообразным и техничным. Характеризуя данный способ, Ю. Андреев отмечает: «помимо основного приёма звукоизвлечения большим пальцем в слэпе – удара сверху по струне, в некоторых случаях применяется ещё один приём звукоизвлечения – подцеп большим пальцем. Чаще всего этот приём производится после удара большого пальца вниз по струне с остановкой его на следующей струне и последующим движением вверх с подцепом струны уголком ногтя. Поэтому в басовой литературе этот приём иногда называют «double thumb» (двойное звукоизвлечение большим пальцем) или «up and down» (вверх вниз). Последовательность движений большого пальца «удар-подцеп» напоминает при этом движения медиатором, и в некоторых случаях этот приём может с успехом применяться вместо игры медиатором» [4, с. 52]. Звукоизвлечение *up and down* отличается яркостью, коротким уровнем *сустейна* и металлической тембральной окраской.

Раннее творчество М. Миллера позволило окончательно сформировать базовые принципы звукоизвлечения *слэп*. К середине 1980-х годов музыкальный мир получил новый унифицированный вид басовой техники, способной своими техническими возможностями разнообразить выразительный арсенал бас-гитарного исполнительства. Эволюция исполнительской техники *слэп* породила следующее поколение выдающихся бас-гитаристов (Натан Ист (Nathan East), Марк Кинг (Mark King), Виктор Вутен (Victor Wooten), Адам Нитти (Adam Nitti), Дэйв ЛаРю (Dave LaRue)), которые своим творчеством продолжили традиции своих предшественников.

2.2.2. Тэппинг

Во второй половине 1970-х годов огромную популярность начинает набирать техника игры на электрогитаре под названием *техника игры* на электрогитаре под названием *техника*. В этот период на мировой музыкальной авансцене дебютирует молодой американский гитарист Эдди Ван Хален (Eddie Van Halen). Активно используя данную технику, Э. Ван Хален заметно расширяет существующие границы представлений об игре на электрогитаре, обусловив тем самым более активное применение этого приёма новыми поколения гитаристов.

Эволюционная природа техники *техники* открыла перед бас-гитаристами колоссальные исполнительские перспективы. Кроме технических особенностей, *технических* принципиально новые полифонические функции инструмента. Поскольку бас-гитара позаимствовала данный исполнительский прием у электрогитары, в процессе развития бас-гитарного исполнительства он приобрел свои отличительные характеристики.

Тэппинг (to tap — легко ударять, выстукивать, англ.) — приём звукоизвлечения, при котором звук извлекается ударами подушечек пальцев обеих рук по струнам между ладовыми перегородками над грифом инструмента перпендикулярно плоскости грифа. Звучание продолжается столько времени, сколько палец прижимает струну к грифу. Извлечение следующего звука производится ударом другого пальца по другой или по этой же струне, однако возможно извлечение следующего звука этим же пальцем, на этой же струне путём его сдёргивания (срыва) пальца перпендикулярно расположению струны [5, с. 46].

Необходимо отметить, что звукоизвлечение *технинг* на бас-гитаре основывается на применении двух отличных друг от друга видов техники: одноголосной и полифонической. Исполнение того или иного вида преследует разные музыкальновыразительные и технические задачи.

Одноголосный — вид тэппинга на бас-гитаре, при котором звуки извлекаются поочерёдно двумя руками на одной или нескольких струнах. Звукоизвлечение основывается на использовании восходящего, нисходящего или комбинированного вида легато (хаммер-он³⁷, пулл-офф³⁸). Исполнительские функции левой руки внешне совпадают с родственными функциями при игре на электрогитаре. В звукоизвлечении правой руки традиционно участвует указательный или средний палец. По аналогии возможно исполнение тэппинга на двух и более струнах. При этом могут быть задействованы все пальцы обеих рук, но сам принцип поочерёдности при этом сохраняется. На практике одноголосный вид тэппинга на бас-гитаре применяется при исполнении риффов в быстром темпе и виртуозных пассажей.

Полифонический – вид тэппинга на бас-гитаре, при котором звуки извлекаются одновременно двумя руками на двух и более струнах. Обе руки исполняют независимые друг от друга партии, «поэтому техника тэппинг иногда напоминает игру на фортепиано, когда басовая партия, аккордовый аккомпанемент и мелодия в их одновременном сочетании создаются одним музыкантом – бас-гитаристом. При этом технические возможности исполнителя значительно расширяются за счёт одновременного звукоизвлечения двумя руками» [idem]. Полифонический вид тэппинга на бас-гитаре считается более сложным для освоения, поскольку основан на многоголосной фактуре. В основном, полифоническим видом тэппинга на бас-гитаре исполняются сольные произведения, сложные аккомпанирующие партии и многоголосные соло.

Процесс формирования *одноголосного вида техники тэппинг* на бас-гитаре неразрывно связан с творчеством выдающегося бас-гитариста, основателя таких культовых групп, как *Talas*, *Mr. Big* и *Niacin* – Билли Шихэна (Billy Sheehan).

Билли Шихэн (1953) – американский бас-гитарист, рок-музыкант и композитор, чьи альбомы продаются миллионными тиражами по всему миру [99]. Его уникальный стиль игры характеризуется использованием индивидуальной трехпальцевой техники игры

 38 Пулл- $o\phi\phi$ (англ. pull-off) — извлечение звука пальцем левой руки при помощи нисходящего легато [139, p. 44].

³⁷ *Хаммер-он* (англ. *hammer-on*) – извлечение звука при помощи удара пальцем левой руки по струне [149, p. 29].

правой руки, *темпинга* и игрой аккордов. Творчество Б. Шихэна способствовало распространению техники *техники техника* на бас-гитаре. По результатам опроса популярного журнала *Guitar Player*, Б. Шихэн пять раз удостаивался звания «Лучший бас-гитарист в роке».

Среди характерных композиций, исполняемых приёмом *одноголосного тэппинга*, необходимо отметить: *Shy Boy* и *Elephant Gun*, а также сольное произведение *NV43345*, в котором Б. Шихэн демонстрирует богатую палитру виртуозных возможностей техники *тэппинг* на бас-гитаре.

Наибольшее влияние на развитие *полифонического вида тэппинга* на бас-гитаре оказало творчество Стюарта Хэмма (Stuart Hamm). Стюарт Хэмм (1960) – американский бас-гитарист, композитор и педагог, одним из первых применившим технику *аккордового тэппинга* на бас-гитаре. С. Хэмм зарекомендовал себя как разносторонне одарённый исполнитель, сумевший проявить себя в таких музыкальных жанрах, как блюз, джазфьюжн, прогрессивный рок. Благодаря *сессионной* работе со многими известными музыкантами, С. Хэмм постоянно находился в центре исполнительских инноваций, что и предопределило эволюцию его творчества. По опросу журнала *Guitar Player* неоднократно признавался «Лучшим джаз и рок бас-гитаристом».

Среди музыкальных произведений, исполненных приёмом *полифонического тэппинга* можно отметить *Flow My Tears*, *Dr. Gradus Ad Parnasum*, *Sexually Active* и *Country Music* из дебютного альбома С. Хэмма *Radio Free Albemuth*, вышедшего в 1988 году, а также переложения для бас-гитары соло таких классических сочинений, как *Прелюдия* №1 из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, первая часть Сонаты № 14, ор. 27, № 2 (*Quasi una fantasia*) Л. ван Бетховена.

Появление таких неординарных фигур, как Б. Шихэн и С. Хэмм, позволило сформировать основы техники *техники техники* на бас-гитаре. Благодаря их творчеству, исполнительство бас-гитаре достигло той зрелости, при котором стало возможным исполнение законченных сольных произведеий.

2.2.3. Флажолеты

Первоначально развитие современных басовых техник было ориентировано на практическое исполнение музыкальных партий в преимущественно низком и среднем диапазоне звучания. Это было связано с функциональными особенностями бас-гитары, не

³⁹ Сессионный – (англ. session musician) – студийный музыкант [117, p. 61].

предполагавшими широкого применения *флажолетов* в стилистике басовых партий эстрадных и джазовых коллективов. Однако постоянный поиск оригинальных средств музыкальной выразительности, ярких тембральных красок, расширение исполнительского диапазона побуждало исполнителей к обогащению звуковой палитры звучания басгитары, в том числе при помощи *флажолетов*.

Описывая флажолеты на бас-гитаре, Ю. Андреев отмечает: «Своё название флажолет (flageol — флейта, франц.) получил от старинного духового инструмента, разновидности флейты, звук которой схож со звучанием флажолета. Звук флажолета можно получить, слегка прикасаясь в нескольких, строго определённых точках, которые называют узловыми точками» [4, с. 61]. Для этого, как пишет С. Ариевич, необходимо подушечкой пальца левой руки осторожно прикоснуться в тех точках струны, где она делится пополам или на три, четыре, пять и более частей. Одновременно правой рукой извлекается звук. Так образуются натуральные (естественные) флажолеты. Точкой деления струны на две равные части является ладовая перегородка 12-го лада.

Если прижать струну на первом ладу, то такая точка будет над порожком 13-го лада. В результате такого способа деления струны образуются искусственные флажолеты. Извлечение звука происходит прикосновением подушечкой указательного пальца правой руки струны над ладовой перегородкой 13-го лада с одновременным щипком струны безымянным пальцем. Таким же образом извлекаются искусственные флажолеты на 14-м, 15-м, 16-м и др. ладах. В нотном тексте флажолеты обозначаются маленькими кружочками или пишутся сокращённо — ϕn . [6, с. 111-112].

Обращение к активному практическому применению флажолетов непосредственно связано с эволюционным развитием бас-гитары. Если в 1950-60-х годах исполнение флажолетов ассоциировалось лишь с творчеством отдельных бас-гитаристов, то в 1970-х появляются музыканты, формирующие из этого, на первый взгляд, простого способа звукоизвлечения целую флажолетную технику игры.

Первым бас-гитаристом, применившим флажолеты в качестве полноценного исполнительского средства, был уже упомянутый выше Д. Пасториус. Обладая огромным музыкальным талантом, а также оснащённый необходимым инструментарием, Д. Пасториус стал настоящим олицетворением флажолетной техники. Вышедший в 1976 году дебютный альбом музыканта с одноимённым названием *Jaco Pastorius* показал всему миру совершенно новую, эволюционную концепцию практического применения флажолетов на бас-гитаре.

Наиболее ярко техника натуральных флажолетов применяется Д. Пасториусом в его сольной композиции Portrait of Tracy, демонстрируя беспрецедентное решение использовать флажолеты в качестве мелодического средства. Впервые техника флажолетов выступает в качестве полноценного исполнительского приёма на бас-гитаре, открывающего неограниченные перспективы для их практического применения. Принципиально новый подход был поистине революционным шагом, поскольку одновременное исполнение флажолетов и басовой партии раскрывало дополнительные полифонические функции бас-гитары. Обращает на себя внимание значительное расширение звукового диапазона бас-гитары в верхнем регистре и неповторимая тембральная окраска инструмента.

Композиция Д. Пасториуса *Portrait of Tracy* выделяется ещё одним инновационным решением, связанным с использованием техники флажолетных аккордов. Сочетание басовой ноты с одновременным исполнением двух и более флажолетов заставило говорить о появлении нового вида аккомпанирующей функции на бас-гитаре. Поразительная комбинация звуковых красок позволила чаще применять бас-гитару как полноценный солирующий инструмент в произведениях лирического характера.

Ещё одним ярким образцом практического использования флажолетной техники является композиция Birdland, которую Д. Пасториус исполнил в 1977 году в составе всемирно известной джаз-фьюжн группы Weather Report. Великолепная музыкальная партия во вступлении, исполненная Д. Пасториусом техникой искусственных флажолетов на бас-гитаре, на первый взгляд не имеет ничего общего с бас-гитарой вообще. Однако музыкант полностью переворачивает традиционные представления о басгитаре как об инструменте басового диапазона, радикально расширяя его исполнительские функции. С этого момента игра на бас-гитаре музыкальных партий во 2-й, 3-й и даже 4-й октаве перестала быть проблемой.

Несмотря на то, что творчество Д. Пасториуса охватывает лишь десятилетие, использование им флажолетной техники заложило фундаментальные основы для её эволюционного развития последующими поколениями исполнителей на бас-гитаре. Д. Пасториус сформировал особую инструментальную культуру игры на бас-гитары, и вместе с ней, многочисленных подражателей своей неповторимой манеры исполнения. Следует отметить, что судьба не лишена иронии. Рождение великого гения Д. Пасториуса в 1951 году совпало с созданием Л. Фендером первой модели бас-гитары *Precision Bass*.

2.3. Синтез техник игры на бас-гитаре в современной исполнительской практике

На протяжении всего эволюционного пути техника игры на бас-гитаре неизменно совершенствовалась, приобретая новые отличительные качества. Это связано не только с появлением инновационных моделей инструмента, но и с расширением исполнительских функций бас-гитары в эстрадных и джазовых коллективах. Прямая взаимосвязь басгитары с развитием электрогитары, техник игры классической гитары, функций контрабаса, позволила сформировать три основных приёма звукоизвлечения: пиццикато, слэп и тэппинг. Самостоятельной бас-гитарной техникой можно назвать лишь флажолетную технику, поскольку ни на одном родственном инструменте этот приём не имел такого широкого распространения.

В конце 1980-х годов наступает новый исторический этап в развитии исполнительской техники игры на бас-гитаре, обусловленный не только появлением нового поколения виртуозов, таких, как Джефф Берлин (Jeff Berlin), Брайан Бромберг (Brian Bromberg), Ришар Бона (Richard Bona), Виктор Бэйли (Victor Bailey), но и огромным опытом, накопленным предыдущими генерациями музыкантов. Бас-гитара окончательно перестаёт трактоваться как инструмент гармонического сопровождения, выводя на передний план исполнение развёрнутых импровизационных соло.

Реализация прогрессивных творческих идей требовала от бас-гитаристов поиска новых выразительных средств. Наиболее логичным представлялось расширение ранее существующего диапазона. Отдельные музыканты активно осваивали бас-гитары с пятью, шестью и большим количеством струн, однако развитие исполнительской техники на этих инструментах замедлялось отсутствием фундаментальных школ и учебных пособий. Первым бас-гитаристом, сумевшим своеобразно раскрыть полноту расширенного диапазона и эволюционную природу техники пиццикато на шестиструнной бас-гитаре, был Джон Патитуччи (John Patitucci).

Джон Патитуччи (1959) — американский джазовый бас-гитарист, контрабасист и педагог, «автор разносторонней музыкальной концепции, разработанной им на основе синтеза современных стилей в поп-музыке и джазе» [156, р. 277]. Многочисленные записи с коллективами *Chick Corea Elektric Band* и *Chick Corea Akoustic Band* и шесть авторских сольных альбомов для *GRP Records*⁴⁰ принесли Д. Патитуччи две премии *Grammy* (одну за исполнение и одну за сочинение). Кроме того, в 1987 году его первый сольный альбом

-

 $^{^{40}}$ GRP Records — первая звукозаписывающая компания, известная своими цифровыми записями [102, p. 114].

John Patitucci занял первое место в чарте Billboard Jazz. Д. Патитуччи аранжировал и спродюсировал не только все свои авторские альбомы, но и работы других исполнителей, в которых он учавствовал [120]. «Получив мировое признание как исполнитель, Патитуччи также занимается наставнической деятельностью. Как педагог он проводит многочисленные семинары и мастер-классы, на которых передает свои знания как музыкант и композитор. Многочисленные коллеги и ученики заслуженно считают Патитуччи одним из величайших басистов нашего времени, своей уникальной игрой заметно повлиявшего на развитие джаза» [46].

Д. Патитуччи удалось привнести в инструментальное исполнительство на бас-гитаре совершенно новые игровые концепции. В результате увеличения диапазона обычной басгитары двумя дополнительными струнами $-H_2$ снизу и c сверху, исполнитель сумел объединить в одном музыкальном инструменте несколько независимых функций. преимущества Впервые расширенного диапазона шестиструнной бас-гитары, составляющего более 4-х октав, были освоены как с технической, так и с выразительной точки зрения. Благодаря филигранной технике пиццикато на шестиструнной бас-гитаре, Д. Патитуччи удавалось имитировать музыкальные фразы, исполняемые на саксофоне, трубе, классической гитаре и клавишных. Его джазовые импровизации на бас-гитаре в верхнем регистре отличались красочностью тембральной палитры и необыкновенным эстетическим вкусом. В то же время, исполнение басовой партии в нижнем регистре создавало имитацию звучания низких нот синтезатора.

Ещё одним революционным решением Д. Патитуччи была разработка и внедрение в исполнительскую практику шестиструнной бас-гитары техники игры сложных аккордов (нон-, ундецим-, терцдецимаккордов), включающей в себя более удобные аппликатурные модели. В свою очередь, воспроизведение басовой партии напоминало аккомпанирующие партии гитары или фортепиано. Звукоизвлечение указанной техники на верхних струнах отличалось чистым и прозрачным звучанием, а игра на нижних струнах – более полным.

Применение инновационной концепции *пиццикато* на шестиструнной бас-гитаре наглядно отражено в произведении *Our Family* из дебютного сольного альбома *John Patitucci* (1987). Композиция исполняется на шестиструнной бас-гитаре соло в сопровождении повторяющейся записи партии перкуссии. Используя данную технику, Д. Патитуччи сумел продемонстрировать колоссальные игровые возможности шестиструнной бас-гитары, а также четкую взаимосвязь аккордовой техники и джазовой импровизации. Звукоизвлечение *пиццикато* здесь применяется как важнейшее

исполнительское средство, объединяющее аккомпанирующую и мелодическую функции бас-гитары.

Практическое использование огромного исполнительского диапазона раскрывает новые художественные функции бас-гитары. Благодаря применению *пиццикато*, Д. Патитуччи с легкостью исполняет мелодические линии, по своему диапазону и тембральным характеристикам ничем не уступающие партиям других инструментов. С помощью инновационного подхода к исполнению указанной техники, шестиструнная басгитара превратилась в инструмент, способный на равных конкурировать с такими солирующими инструментами, как саксофон, электрогитара или клавишные. Благодаря творчеству Д. Патитуччи, практическое применение технических возможностей звукоизвлечения *пиццикато* на шестиструнной бас-гитаре показало музыкальному сообществу принципиально новые перспективы в развитии этой техники.

Тем временем, в начале 1990-х годов начинает активно набирать популярность безладовая разновидность шестиструнного баса. Музыканты пытались применить экспериментальные исполнительские техники к новой модели инструмента. С учётом специфических особенностей звучания безладового баса и расширением исполнительского диапазона требовалась кардинальная трансформация существующих техник звукоизвлечения. В этом отношении настоящей сенсацией стало творчество Стива Бэйли (Steve Bailey).

Стив Бэйли (1960) — один из выдающихся американских бас-гитаристов, основоположник школы игры на безладовой шестиструнной бас-гитаре, автор двух обучающих видеошкол и многочисленных учебников для бас-гитары. В 1993 году он основал экспериментальное трио Bass Extremes. Концерты С. Бэйли стали настоящим шоу виртуозной игры на инструменте. Бас-гитарист исполняет виртуозные сольные партии, которым сам же аккомпанирует, благодаря чему создается впечатление, что на сцене звучит целый оркестр. С. Бэйли подвластны все направления современной музыки: на его концертах можно услышать импровизации известнейших произведений поп- и рокмузыки, джаз-рока и музыки академического направления [81].

Исполнение С. Бэйли басовых партий отличается разнообразием технических приемов и тембральных красок. Звучание безладовой бас-гитары сопровождается безукоризненной игрой *пиццикато* и точной интонацией, а традиционные для безладовой игры *глиссандирующие* пассажи обладают принципиально новой инструментальной трактовкой и сочетаются с техникой игры *искусственных флажолетов*. По сути,

музыкальная партия шестиструнной безладовой бас-гитары напоминает полифоническое звучание нескольких разнохарактерных инструментов.

Достаточно вспомнить сольную композицию *Moonridge* (1993), исполненную С. Бэйли в рамках проекта *Bass Extremes*. Основной лейтмотив произведения построен на красочном сочетании басовой ноты аккорда с мелодической линией *искусственных флажолетов*. Поразительное совмещение двух разнообразных тембров, внушительный четырехоктавный исполнительский диапазон шестиструнного баса и безладовые эффекты *вибрато* и *глиссандо* позволяют выстраивать принципиально новые игровые концепции. Техника звукоизвлечения *пиццикато* выступает здесь центральным приемом, синтезирующим весь комплекс исполнительских и музыкально-выразительных средств.

Новаторское изложение гармонической функции в игре на безладовой бас-гитаре отразилось в практическом применении аккордовой техники. С. Бэйли активно использует технику контрабасового *пиццикато*, создавая имитацию звучания инструментов струнносмычковой группы. При этом правая рука неоднократно переносится на поверхность грифа, исполняя одновременно остинантный бас и сложные мелодические обороты.

Творчество С. Бэйли характеризуется рождением множества инновационных элементов техники *пиццикато*. Благодаря эволюционной манере игры, С. Бэйли удалось синтезировать данную технику с исполнением *натуральных* и *искусственных флажолетов* на шестиструнной безладовой бас-гитаре. Раскрытие огромного исполнительского потенциала этого инструмента породило новые прогрессивные идеи и создало предпосылки для дальнейшего их воплощения.

Одновременно с развитием техники игры *пиццикато* на шестиструнных басовых инструментах совершенствуются и другие техники звукоизвлечения. Поскольку шестиструнная бас-гитара была в большей степени ориентирована на реализацию мелодических средств, такие специфические техники, как *слэп* и *телпинг*, продолжили развиваться на четырёхструнной бас-гитаре. Очередным исполнителем, совершившим настоящий переворот в «басовом мире» и повлиявшим на исполнительскую технику игры на четырёхструнной бас-гитаре, стал Виктор Вутен (Victor Wooten).

Виктор Вутен (1964) — выдающийся американский бас-гитарист, виртуоз, владеющий уникальной манерой игры на бас-гитаре. Участник множества джазовых коллективов, в числе которых: *The Wooten Brothers Band, Bela Fleck and the Flecktones, SMV, Bass Extremes*. В. Вутен — обладатель всех основных наград, присуждаемых басгитаристам, в том числе, пятикратный обладатель премии *Grammy*. По опросу подписчиков журнала *Bass Player*, исполнитель неоднократно признавался лучшим бас-

гитаристом года [150]. Феноменальное владение техниками слэп и техниками слап и техниками с

Эволюционные техники *слэп* и *техники* проявились уже на самом раннем этапе творчества В. Вутена. Рождённый в музыкальной семье младшим из пяти братьев, В. Вутен начинает играть на бас-гитаре в семейной группе *The Wooten Brothers Band*. В начале 1990-х бас-гитарист становится участником ансамбля виртуозов *Bela Fleck and the Flecktones*, в котором в полной мере раскрывается его исполнительский талант. Одновременно с этим В. Вутен начинает сольную карьеру и в 1996 году записывает свой первый альбом *A Show of Hands*. Необходимо подчеркнуть, что все 10 композиций, представленных в альбоме, исполнены на бас-гитаре соло, а присутствие в некоторых композициях вокального сопровождения подчеркивает стремление автора к нестандартным решениям.

Эволюционная концепция исполнительских техник В. Вутена подразумевала использование на бас-гитаре трёх основных составляющих: мелодии, партии баса и ритма. Наиболее ярко это отражено в композиции U Can't Hold No Groove... В. Вутен как бы провоцирует слушателя на то, что $\it zpye^{41}$ может исполнить лишь только он.

В куплете композиции бас-гитарист применяет эволюционную разновидность слэповой техники open hammer plack, звучание которой формируется при помощи трех элементов: open — удар большого пальца правой руки по открытой струне, hammer — легато пальцем левой руки и plack — подцепа струны указательным пальцем правой руки. Кроме того, музыканту удается одновременное выполнение перкуссионных ударов правой рукой на второй и четвертой долях. Подобная исполнительская инициатива создаёт имитацию звучания малого барабана как части ударной установки. Как отмечает Ю. Андреев, «применение глухих звуков позволяет бас-гитаре выступать в новом для себя качестве, а именно как перкуссионный инструмент, создавая новые выразительные возможности бас-гитары» [4, с. 50].

Исполнение припева изобилует синтезированием исполнительских техник *слэп* и *натуральных флажолетов*. Гармоническая функция басовых звуков, ударная партия *слэпа* и мелодическая линия *флажолетов* создают невероятную музыкальную плотность басовой партии, позволяя генерировать принципиально новые тембральные краски, образующиеся в результате сочетания множественных приемов игры. Таким образом, бас-

-

 $^{^{41}}$ Грув (англ.groove) — ритмическое ощущение, создаваемое в джазовой музыке [93, р. 18].

гитара предстает в новом качестве независимого и самодостаточного солирующего инструмента.

Ещё одним ярчайшим примером, раскрывающим эволюционные возможности басгитарной техники, является лирическое произведение В. Вутена *The Vision* (1996). Композиция исполняется сразу несколькими басовыми техниками, в числе которых пиццикато, тэппинг и натуральные флажолеты. Такой удивительный симбиоз создавал ранее неизвестные музыкальные возможности, позволяя воплотить самый сложный музыкальный замысел. Отражение богатого полифонического многолосия инструментальных особенностей звуковых красок дало возможность проявить инновационную функцию бас-гитары в новом исполнительском амплуа.

На сегодняшний день вершиной творчества В. Вутена считается композиция *The Lesson*, которую автор включил в шестой сольный альбом *Palmystery* (2008). Произведение исполняется на четырёхструнной бас-гитаре с участием лёгкой партии перкуссии. Благодаря удачному синтезу флажсолетной аккордовой техники и аккордовому пиццикато, виртуозному слэпу и перкуссии можно говорить о формировании нового басгитарного стиля. В. Вутен проявляет себя как яркий реформатор современной техники игры на бас-гитаре, раскрывающей принципиально новые исполнительские перспективы.

Деятельность В. Вутена, а также множества других замечательных мастеров басгитары, позволили сформировать фундаментальные исполнительские принципы, для дальнейшего развития исполнительской техники. Начиная с 1980-х годов, в странах Европы и Америки ежегодно проводятся международные фестивали под названием Bass Day, в которых принимают участие ведущие бас-гитаристы со всего мира. Во многих странах организуются учебные семинары и проводятся исполнительские конкурсы для бас-гитаристов. Активная популяризация бас-гитары проходит и в интернет-сообществах, основными темами которых становятся вопросы выбора первого инструмента, басового оборудования, сравнения видео и аудиошкол различных авторов и др.

Эволюция исполнительской техники позволила бас-гитаре утвердиться в роли инструмента, способного объединить множество разнообразных функций. Однако игра полифонических партий, перкуссионных звуков, а также синтез разнообразных приемов звукоизвлечения является сегодня уделом лишь очень узкого числа бас-гитаристов. Можно предположить, что в недалеком будущем сохранится устойчивая тенденция к исполнению бас-гитарой аккомпанирующих партий. Однако не исключено, что в басгитарной практике ближайшего будущего сольная функция будет превалировать над всеми остальными.

2.4. Выводы по 2 главе

На основании всего вышеизложенного, можно сформулировать следующие выводы:

- 1. Пиццикатная техника на бас-гитаре сформировалась на основе гитарной техники апояндо, поскольку эти приёмы имели общую природу звукообразования. Термин пиццикато, позаимствованный из контрабасовой техники, имеет лишь внешние родственные признаки с приёмом пиццикато на бас-гитаре. При рассмотрении техники пиццикато, автор ввел в научный обиход новый термин: пиццикато от деки.
- 2. Рождение безладовой модели бас-гитары было связано с появлением новых приёмов звукоизвлечения, что позволило значительно расширить музыкальновыразительные возможности инструмента. Особенности звукоизвлечения вибрато, глиссандо, форшлагов, трелей, использование неравномерно-темперированного строя и микротоновой интервалики позволили говорить о возникновении новой ветви электрических инструментов басового диапазона.
- 3. Звукоизвлечение *слэп* на бас-гитаре сформировалось на основе жёсткой ритмической пульсации, создававшей дополнительную ритмическую основу, а также частично заменявшей функцию ударных. Термин *слэп* был позаимствован из контрабасовой исполнительской техники, однако их сходство состоит лишь в общей перкуссионной природе звукообразования.
- 4. Применение техники *техники техники* на бас-гитаре значительно расширяет исполнительские амплуа бас-гитары, раскрывая принципиально новые полифонические функции инструмента.
- 5. Обращение к активному практическому применению флажолетов на бас-гитаре непосредственно связано с эволюцией инструмента, начиная с 1970-х годов. Благодаря творчеству Джако Пасториуса образуется флажолетная техника игры, формирующая совершенно новую, эволюционную концепцию исполнения флажолетов на бас-гитаре.
- 6. Эволюция исполнительской техники позволила бас-гитаре утвердиться в роли инструмента, способного объединить множество разнообразных исполнительских функций. По сути, бас-гитара синтетический инструмент, объединяющий контрабасовый, гитарный и электрогитарный принципы звукоизвлечения.

ГЛАВА 3. ЭВОЛЮЦИЯ МЕТОДОВ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ НА БАС-ГИТАРЕ

3.1. Обзор доступной методической литературы (книги, пособия, нотные сборники)

С начала 80-х годов XX столетия и по настоящее время наблюдается устойчивый интерес к изучению научной и учебно-методической литературы, посвященной басгитаре. Это подтверждается большим разнообразием издаваемых школ игры на басгитаре, аудио- и видеоматериалов, статей и публикаций в специализированных научных журналах. Несмотря на свою «историческую» молодость, бас-гитара сумела уверенно закрепиться в системе музыкального образования в качестве перспективного полифункционального басового инструмента, практикуемого во всех жанрах современной эстрадной и джазовой музыки.

В настоящее время процесс обучения игре на бас-гитаре реализуется на всех этапах: от детских музыкальных школ до пост-университетского образования. Основной целью учебного процесса является практическое изучение бас-гитары, ориентированное на всестороннее овладение исполнителем современных техник игры на инструменте. Кроме того, профессиональному исполнителю необходимо пройти комплексное и углублённое изучение теории музыки, джазовой гармонии, истории джазовых стилей и специфики джазовой импровизации. Рассуждая о роли гармонии в джазовой импровизации, Ю. Маркин подчёркивает, «гармония — не только краска, но и как бы суммированная горизонталь, содержащая скрытые резервы мелодического развития» [68, с. 13].

Важным фактором творческого роста бас-гитариста выступает самостоятельное прослушивание аудио- и видеозаписей известных джазовых музыкантов. Это способствует фундаментальному развитию навыков сольфеджирования, «снятия» на слух басовых партий, транскрибирования и умения анализировать музыкальный материал. Данный вид деятельности обеспечивает реальное понимание современной джазовой музыки и её практическое исполнение на бас-гитаре.

Рассматривая доступную нам методическую литературу для бас-гитары, стоит отдельно остановиться на учебном пособии известного советского и российского бас-гитариста и преподавателя Станислава Ариевича *Практическое руководство игры на бас-гитаре* (1983) [6]. Данный сборник является одним из первых учебно-методических пособий в СССР, разработанным и опубликованным специально для бас-гитары.

Во введении автор знакомит читателя с промышленным изготовлением бас-гитар, разновидностями и моделями инструментов, ведущими фирмами-производителями.

Особое внимание уделяется вопросам ухода за бас-гитарой и аппаратурой, необходимой мощности басового усилителя, а также выбору соединительных шнуров между басгитарой и акустической аппаратурой.

Сборник С. Ариевича состоит из трех основных разделов: 1. Общие сведения о басгитаре; 2. Игра на открытых струнах; 3. Нотное приложение.

В первом разделе автором рассматриваются теоретические сведения и музыкальные термины, необходимые для начального обучения игре на бас-гитаре. Наиболее важным является теоретическое обоснование условных обозначений для бас-гитары, из которых нам бы хотелось выделить следующее: «Позиция — размещение пальцев левой руки на определённом месте грифа, дающее возможность извлечь разновысотные звуки без перемещения кисти. Позиции обозначаются в нотах римскими цифрами. Аппликатура — расстановка пальцев при игре. Левая рука: 1 — указательный, 2 — средний, 3 — безымянный, 4 — мизинец; открытая струна — 0. Правая рука: р — большой, і — указательный, т — средний, а — безымянный» [6, с. 9]. Все существующие позиции на бас-гитаре С. Ариевич дополняет графическими изображениями.

Кроме того, автор данного пособия подробно останавливается на возможных способах настройки бас-гитары. В частности, рассматривается настройка при помощи унисонного звучания прижатых и открытых нот, а также при помощи унисонного Одновременно звучания натуральных флажолетов. c настройкой бас-гитары, анализируются проблемы выбора исполнителем рациональной постановки при игре на инструменте. «На бас-гитаре играют сидя или стоя. Наиболее удобное положение – стоя, так как в более свободном положении находятся корпус и руки исполнителя. Техническое мастерство владения инструментом зависит от правильной постановки рук» [6, с. 12]. Тем не менее, постановке рук на бас-гитаре С. Ариевич уделяет всего один абзац, рекомендуя начинать изучение игровых движений с техники правой руки.

Основным звукоизвлечением на бас-гитаре С. Ариевич называет ногтевой и безногтевой способы. «Первый способ – ногтевой удар пальца по струнам одновременно подушечкой и ногтем. Звук при этом яркий, с хорошей атакой. Второй способ – безногтевой – удар по струнам подушечкой пальца. В этом случае ногти коротко стригутся. Инструмент звучит мягко, чуть приглушённо» [6, с. 13]. Необходимо подчеркнуть, что как ногтевой, так и безногтевой способы С. Ариевич заимствовал из техники игры на классической гитаре, где существует целая исполнительская культура ногтевой и безногтевой техники. На классической гитаре данные способы исполняются

приёмами звукоизвлечения *тирандо* и *апояндо*. Однако основным исполнительским приёмом звукоизвлечения на бас-гитаре считается техника *пиццикато*.

Отдельным видом исполнительской техники С. Ариевич рассматривает извлечение звука медиатором. «При выборе медиатора нужно учитывать длину пальцев правой руки. Наиболее удобна округлая его форма или треугольная с закруглёнными концами. Сам медиатор — гибкий, эластичный; конец его хорошо отточен и отшлифован» [6, с. 14]. Учитывая современную специфику игры на бас-гитаре, исполнители практически не практикуют медиатор как отдельный вид исполнительской техники. Тем не менее, для получения более акцентированного и чёткого звучания существуют примеры использования медиаторной техники в различных стилевых разновидностях рок-музыки.

пособия Второй раздел учебно-методического посвящён практическому полученных ранее теоретических знаний посредством исполнения применению упражнений на открытых струнах, хроматическим порядком изучения гамм, а также освоением первых 12-ти позиций бас-гитары. Изучение каждой позиции рассматривается автором отдельно и сопровождается соответствующими нотными примерами. Кроме того, С. Ариевич знакомит читателя с исполнением штрихов, ритмических фигураций, сменой позиций, характерных приёмов игры, мелизмов, баррэ и интервалов. В данный раздел также входит знакомство исполнителя с современными приёмами игры на бас-гитаре, такими как слэп и флажолеты.

В заключительной части раздела С. Ариевич акцентирует внимание на основных ритмических рисунках, практикуемых в эстрадной и джазовой музыке, построении басовой линии и видах блюза. Особое место здесь отводится знаниям буквенно-цифровой системы обозначения аккордов, диатоническим ладам и их взаимодействию. В связи с этим автор пишет: «знание аккордов, их ладовых функций необходимо музыканту-исполнителю, в особенности – импровизатору, так как любая импровизация базируется на определённом гармоническом фундаменте» [6, с. 117].

Третий раздел учебно-методического пособия содержит нотное приложение, состоящее из произведений академической, народной и эстрадной музыки. Представленные сочинения написаны в виде переложений для бас-гитары и фортепиано, дуэта саксофона и бас-гитары, дуэта двух бас-гитар, а также бас-гитары соло.

Учебно-методическое пособие С. Ариевича *Практическое руководство игры на бас-гитаре* рекомендуется учащимся музыкальных школ, студентам средних музыкальных учебных заведений, а также начинающим бас-гитаристам, решившим самостоятельно освоить бас-гитару.

Ещё одним актуальным учебно-методическим пособием для начинающих является Школа-самоучитель игры на бас-гитаре (1983) Льва Моргена [69]. Как сообщает Л. Морген, настоящий сборник был разработан в тесном сотрудничестве с С. Ариевичем, «который с высоким профессионализмом помог автору снабдить многие музыкальные примеры Школы наиболее совершенной аппликатурой» [69, с. 4].

Данное учебно-методическое пособие практически полностью повторяет структуру рассмотренного выше *Практического руководства игры на бас-гитаре* С. Ариевича. Однако при рассмотрении основных приёмов звукоизвлечения, Л. Морген вводит термин *пиццикато*, который С. Ариевич трактует как *ногтевой* или *безногтевой* способ. «В практике игры на бас-гитаре существуют два способа извлечения звука: игра медиатором (плектром) и игра пальцами (пиццикато)» [69, с. 9].

Ещё одним принципиальным отличием является изучение общих аппликатур однооктавных мажорных и минорных гамм, которые Л. Морген предлагает «играть в той последовательности, в какой они появляются при освоении грифа бас-гитары, при последовательном изучении позиций» [69, с. 17]. Такой подход представляется наиболее практичным способом игры, поскольку на начальном этапе позволяет исполнителю легче ориентироваться на грифе бас-гитары. Завершается учебно-методическое пособие небольшим нотным приложением, состоящим из 5-ти композиций эстрадно-джазового направления.

Из современной методической литературы обращает на себя внимание книга К. Смолина *Бас-гитара для начинающих* (2005) [79]. Необходимо подчеркнуть, что в ней автор нотирует все учебные примеры не только в виде стандартной нотной записи, но и при помощи табулатуры. По утверждению К. Смолина, данный метод наглядно поясняет, что исполнителю «абсолютно необязательно в совершенстве владеть нотной грамотой и уметь читать с листа. Поэтому вам достаточно будет разобраться с тем, как записывается ритмика, а положение нот на грифе вы определите из табулатуры» [79, с. 3].

В начале книги К. Смолин делает основной акцент на выборе первого инструмента, конструкции четырёхструнной бас-гитары, а также качественным характеристикам и ассортименту предлагаемых струн. Отдельно рассматриваются виды звукоусилительной и акустической аппаратуры, без которых невозможно современное применение бас-гитары. Наиболее важным моментом нам представляется обзор современных педалей-эффектов и примочек, активно применяемых в последнее время в исполнительской практике. От умения подобрать яркий и выразительный электронный эффект во многом зависит качество исполняемой музыки.

Анализируя способы настойки бас-гитары, К. Смолин отдельно останавливается на электронном тюнере. Несмотря на свой удобный визуальный индикатор и звуковысотную точность, автор считает данный способ не очень подходящим для начинающего басгитариста: «В целях развития слуха, всё же лучше настраивать свой инструмент традиционным способом» [79, с. 13]. Кроме того, отдельное внимание сфокусировано на развитии слуха как фундаментального профессионального навыка любого музыканта, в том числе, игре бас-гитариста в музыкальной группе.

Необходимо подчеркнуть, что для обозначения пальцев правой руки К. Смолин использует отличительную систему записи общеизвестных символов. Пальцы правой руки пишутся большими английскими буквами, в то время как пальцы левой записываются традиционно в виде чисел. Подобную систему записи пальцев правой руки можно встретить лишь в сходном по содержанию учебно-методическом пособии *Басгитара для всех. Самоучитель* (2006) [12, с. 19].

Пальцы левой руки: Пальцы правой руки:

1 – указательный палец; T – большой палец;

2 — средний палец; I — указательный палец;

3 – безымянный палец; M – средний палец;

4 — мизинец. R — безымянный палец;

L – мизинец.

К. Смолин рассматривает схему классического 12-тактового блюза, обыгрывания аппликатуры аккордов и арпеджио, а также исполнение различных басовых риффов на заданную гармоническую последовательность. Завершается книга небольшим нотным приложением, составленным из аккомпанирующих басовых партий, написанных автором.

Настоящее издание адресовано широкому кругу бас-гитаристов-любителей, уже имеющих определенный опыт игры на инструменте. Тем не менее, данная книга будет полезна в качестве вспомогательного методического материала для начинающих исполнителей на бас-гитаре, обучающихся в средних специальных учебных заведениях.

На сегодняшний день ведущим российским учебно-методическим изданием является Школа игры на бас-гитаре в 3-х частях [3, 4, 5], изданная замечательным педагогомметодистом и исполнителем Юрием Андреевым. Автор сумел систематизировать огромный учебно-методический материал, накопленный за годы профессиональной деятельности, распределив это в многочисленных музыкальных примерах.

Так, в первой части пособия Ю. Андреев знакомит читателя с общими сведениями о бас-гитаре, выборе струн, настройке инструмента, а также некоторыми теоретическими

знаниями, необходимыми бас-гитаристу для самостоятельного изучения. Особое внимание автор акцентирует на постановке рук, приёмах звукоизвлечения и аппликатуре. Для обозначения пальцев правой и левой руки используется традиционная система записи.

Пальцы левой руки: Пальцы правой руки:

1 — указательный палец; p — большой палец;

2 – средний палец; i – указательный палец;

3 – безымянный палец; m – средний палец;

4 – мизинец; a – безымянный палец;

0 – открытая струна

В Школе игры на бас-гитаре отсутствует изучение позиций от начальной к следующей. Ю. Андреев предпочитает записывать пальцы левой руки только в тех случаях, когда это необходимо. Также любопытно проследить нотирование учебных примеров, этюдов и фрагментов басовых партий. В начальных примерах они предлагаются в виде записи нот и аппликатуры, в последующих только в качестве нот. Таким образом, у начинающего бас-гитариста быстрее формируются такие фундаментальные навыки, как понятие позиции, смены позиций и аппликатурного мышления.

Вторая часть пособия посвящена изучению характерных приёмов игры, мелизмам, основам *слэповой* техники и *флажолетам*. В отличие от других российских учебнометодических пособий, Ю. Андреев наиболее полно раскрывает специфику техники *слэп*. В данном случае рассматриваются ключевые аспекты техники, а именно движение кисти правой руки в момент удара большого пальца, а также перкуссионная природа подцепа указательным пальцем правой руки. Все теоретические сведения автор сопровождает многочисленными иллюстрациями в виде рисунков и нотных примеров.

Особое внимание Ю. Андреев уделяет изучению глухих нот при игре техникой *слэп*: по утверждению автора, «обилие глухих звуков совместно с обычными, создаёт впечатление совместной игры бас-гитары с перкуссионными инструментами» [4, с. 35]. Следует отметить, что в общенаучной практике данный технический элемент больше известен под названием *мёртвые ноты*⁴².

Отдельный раздел пособия Ю. Андреев посвящает одной из разновидностей *слэповой* техники – *double thump* или *up and down*. Завершается вторая часть пособия

⁴² *Мёртвые ноты (англ. dead notes)* — ноты, присутствующие в ритмическом рисунке, но не имеющие конкретной звуковысотности [126, р. 6].

изучением *натуральных* и *искусственных флажолетов* и большого нотного приложения, составленного из оригинальных произведений классической, эстрадной и джазовой музыки.

Третья часть Школы игры на бас-гитаре включает в себя сведения об интервалах, аккордах и арпеджио. В связи с этим в названии главы Ю. Андреев применяет особый термин гитарный стиль. По утверждению автора, «поиск новых выразительных средств, совершенствование техники и приёмов исполнения, привело к появлению басистоввиртуозов, исполняющих не только аккомпанемент со сложной ритмической и мелодической структурой, но и сольные многоголосные произведения с ярко выраженным гармоническим сопровождением. Появление и широкое распространение в последнее время пяти- и шестиструнных бас-гитар ещё более способствовало этой тенденции и приблизило технику исполнения на бас-гитаре к технике исполнения на обычной шестиструнной гитаре» [5, с. 4].

Большой раздел учебно-методического пособия Ю. Андреев посвящает основам техники *техники техники тех*

В качестве вспомогательного способа техники *техники техники* Ю. Андреев предлагает использовать большой палец правой руки. «В некоторых случаях при игре технингом для звукоизвлечения возможно использование большого пальца правой руки. В отличие от следа, где большой палец после удара отскакивает от струны или проскакивает её, оставляя звучать открытую или прижатую левой рукой струну, при телпинге палец ударом прижимает струну к грифу между ладами, заставляя её звучать» [5, с. 56]. Вся изучаемая информация иллюстрируется многочисленными нотными примерами, упражнениями и исполнением произведений.

Заключительный раздел пособия посвящён основам техники игры медиатором. Описывая данную технику, Ю. Андреев отмечает: «Все изученные способы звукоизвлечения правой рукой так или иначе были связаны с пальцевой техникой игры.

Однако, в некоторых случаях, весьма полезным может оказаться способ, в котором звук воспроизводится не пальцами, а специальной тонкой пластмассовой пластинкой с заострённым концом, называемой медиатором (лат. mediator — посредник), который зажимается между пальцев правой руки» [5, с. 90]. Рассматривая специфику медиаторной техники, автор делает акцент на толщине используемого медиатора. «Чем толще медиатор, тем больше усилий надо будет прилагать для игры. Относительно преимуществ толстых медиаторов можно сказать, что они дают больше контроля над струнами» [idem]. После обучающих примеров техники игры медиатором следует большое нотное приложение, включающее в себя произведения классической, эстрадной и джазовой музыки.

Замечательным методическим пособием, анализирующим построение басовой партии в джазовой музыке, является издание *Басовая линия* (2002) [80], написанное известным советским и российским контрабасистом и педагогом Анатолием Соболевым. В основу сборника легли басовые партии легендарных джазовых контрабасистов, исполняющих аккомпанемент в различных музыкальных направлениях: блюз, баллада, латино, босса нова, джаз-рок, фанк и другие. Пособие разделено на несколько разделов, каждый из которых представляет собой определённый жанр.

Анализируя жанр блюза на основе басовой партии М. Джексона *Reunion Blues*, автор делает акцент на ритмической структуре построения аккомпанемента. «В основе его одна ритмическая фраза, накладываемая на разные гармонии» [80, с. 8]. Учитывая определённую статичность гармонической сетки и продолжительное звучание аккордовых функций, данный вид аккомпанемента очень освежает звучание блюза. Подобный принцип построения басовой партии приводится и в примере М. Хилтона *Bass line in F*.

Кроме того, А. Соболев поясняет, что начинать построение басовой партии с тонического звука аккорда совсем не обязательно, а переход из одной гармонии в другую должен «осуществляться через так называемый «вводный тон». Это основное правило построения басовой линии. Для его соблюдения необходимо безупречное знание аккордов в восходящем и в нисходящем движении — вплоть до 13-го звука» [80, с. 9].

Говоря о жанре баллады, А. Соболев вводит понятие «строгий» аккомпанемент, базирующийся на плавном переходе одной гармонии в другую. Построение басовой партии в данном музыкальном жанре должно сопровождаться мягким, лаконичным и устойчивым движением баса. Исполнителю на бас-гитаре стоит руководствоваться аккомпанементом, основанным на минимальном наборе исполняемых нот. В качестве

практической иллюстрации автор предлагает разбор басовых партий классических джазовых баллад *Sophisticated Lady* Д. Эллингтона и *Round Midnight* Т. Монка.

Следующий раздел учебного пособия посвящён построению басовой партии в латиноамериканской музыке. Здесь А. Соболев делает следующую оговорку: «Не вся латиноамериканская музыка подходит под понятие «джаз». Из множества танцев – румба, самба, мамба, боссанова и т. д. — наиболее органично с джазовой музыкой сочетаются боссанова и самба» [80, с. 28]. Из используемых ступеней в данных жанрах доминируют І-я и V-я ступени. Это обусловлено чётким взаимодействием партии бас-гитары и барабанов на 1-й и 3-й долях такта. Данная ритмическая особенность присутствует во всех известных произведениях жанров босса нова и самба, и является фундаментальным свойством при построении басовой партии.

Переходя к обзору басовых линий в стилях джаз-рок и фанк, А. Соболев акцентирует внимание на гармонической структуре данных направлений, говоря о том, что это упрощённая блюзовая гармония [80, с. 33]. Основу басовых линий в джаз-роке, а впоследствии, стиле фанк, составляют мелодизированные ритмические рисунки, называемые автором фанк-рисунками. В связи с этим А. Соболев отмечает, что необходимо «хорошо научиться читать с листа ритмически сложные рисунки, надо их – в уме, или постукивая ногой, – дробить на восьмые, а иногда и на четверти. Необходимо обращать внимание на акценты. Как правило, они берутся на слабые доли (синкопы)» [80, с. 36].

Завершается учебное пособие большим нотным приложением, написанным специально для контрабаса или бас-гитары. Произведения расположены в порядке возрастающей сложности. В основном, это джазовые стандарты с импровизациями как самого А. Соболева, так и его многочисленных коллег, и учеников.

Среди нотных изданий, посвящённых практическому изучению бас-гитары, можно выделить учебно-методическое пособие С. Ариевича *Хрестоматия игры на бас-гитаре* (1989). Как пишет сам автор, «настоящее издание предназначено для самого широкого круга музыкантов. В первую очередь — для участников самодеятельных и профессиональных рок-групп, джаз-ансамблей, эстрадно-симфонических коллективов, а также для учащихся эстрадных отделений институтов, музыкальных училищ и ДМШ» [7, с. 2]. Несмотря на то, что данный сборник был издан ещё в советский период, он продолжает оставаться актуальным художественным материалом и в наше время.

Учебно-методическое пособие включает в себя три раздела: І. Академическая музыка ІІ. Народная музыка ІІІ. Джаз и рок-музыка. Все представленные произведения

С. Ариевич сопровождает обозначением пальцев правой и левой руки и выбором удобной аппликатуры.

І. Академическая музыка. Данный раздел представляет собой цикл классических произведений для бас-гитары соло либо в сопровождении фортепиано. Это этюды знаменитых контрабасистов Ф. Симандла, Д. Боттезини, Э. Шторха, И. Грабе в переложении С. Ариевича для бас-гитары соло, а также произведения для бас-гитары и фортепиано крупнейших композиторов прошлого: И. С. Баха, А. Вивальди, П. И. Чайковского, Д. Кабалевского. Кроме того, С. Ариевич включает в данный раздел свои авторские произведения неакадемической ориентации: Элегия и Сентиментальный вальс.

II. Народная музыка. Второй раздел пособия посвящен переложению произведений народной музыки для бас-гитары и фортепиано, дуэтам для двух бас-гитар, трио для басгитары, гитары и тромбона. Описывая данный раздел, С. Ариевич говорит о том, что «знакомство начинающих бас-гитаристов с примерами народной музыки не только расширит их художественный кругозор, но и послужит импульсом для проявления творческой фантазии» [idem]. Из оригинальных обработок стоит выделить дуэт для двух бас-гитар Не велят Маше за реченьку ходить, а также переложение для бас-гитары и фортепиано вариаций на тему русской народной песни Не было ветру.

III. Джаз и рок-музыка. Заключительный раздел пособия С. Ариевича содержит произведения, относящиеся к различным музыкальным жанрам и направлениям. Так, например, из джазовой классики это: Ja-Da, All of Me, Donna Lee, из рок-музыки: Intro the Fire, The Osmonds, Moby Dick, из творчества современных джазовых бас-гитаристов: Hot Fun, Dune Tune, Run for Cover, Continuum. Кроме того, автор предлагает читателю обширный ритмико-стилистический материал, основанный на публикациях басовых партий ведущих джазовых контрабасистов: Рея Брауна (Ray Brown), Скотта ЛаФаро (Scott LaFaro), Рона Картера (Ron Carter), Монка Монтгомери (Monk Montgomery).

Анализ доступной методической литературы позволяет констатировать, что изучение бас-гитары как современного басового инструмента находится на начальной стадии своего развития. Несмотря на огромную популярность в эстрадной и джазовой музыке, бас-гитара ещё не успела сформировать таких богатых традиций исполнительства как контрабас, скрипка или классическая гитара. Учитывая уверенную динамику распространения исполнительских функций и принципиально новых приёмов звукоизвлечения на бас-гитаре, можно прогнозировать дальнейшую разработку учебнометодической и нотной литературы для данного инструмента.

3.2. Аудиошколы с нотными приложениями

Ещё одним актуальным образовательным направлением в освоении бас-гитары является изучение аудиошкол. Данный вид обучения широко распространён среди современных музыкантов, поскольку дает возможность прослушать изучаемый нотный материал при помощи средств воспроизведения звука. Наряду с этим, иллюстрированный материал содержит сведения не только о точном выборе темпа, ритма и исполнении звуков, но и позволяет получить представление о характере, стиле и тембральной окраске нотного примера. В связи с этим Е. Житкова и Н. Качалов, описывая звуковую природу и её восприятие человеком, подчёркивают: «С природой звука и выразительных средств музыки, абстрактных в выражении мысли и предметности, но конкретных в выражении чувств, связан характер музыкальной информации, определяющей глубинные уровни общения в музыке» [49, с. 105].

В описании ко всем аудиошколам предлагается необходимый перечень указаний о том, как следует пользоваться данным образовательным материалом. Прежде всего, это настройка бас-гитары по звучащему сигналу, записанному на необходимую звуковую частоту. Это может быть как отдельно взятая частота, например, 440 Гц — нота «ля», так и поочерёдная настройка всех открытых струн бас-гитары. В некоторых случаях авторы предлагают проигрывать нотные примеры одновременно с педагогом, а затем самостоятельно.

Одной их первых аудиошкол, раскрывающей основы техники *слэп*, стало издание *SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass* (1981) [132] американского контрабасиста и басгитариста Тони Оппенхейма. Исполнительские примеры аудиошколы записаны в виде партии бас-гитары и аккомпанемента ударных. Благодаря совершенству басовых линий и доступному изложению методического материала, данная аудиошкола является одним из наиболее популярных учебных пособий у начинающих бас-гитаристов.

Основу аудиошколы Т. Оппенхейма составляют упражнения на открытых струнах, развивающие технику большого пальца правой руки (T). «Чтобы получить чёткий несмазанный звук, очень важно контролировать то, по какой струне приходится удар. Вначале, возможно придётся смотреть на большой палец и струны, чтобы не промахнуться, но конечная цель этих и всех последующих упражнений – играть, не глядя на руки» [132, р. 1].

Представленные нотные примеры Т. Оппенхейм рекомендует практиковать только при помощи метронома, предлагая несколько способов его применения: «в первом случае метроном отмечает каждую долю в выбранном Вами темпе. В другом случае

акцентируется слабая доля. Это создаёт в музыке ритмическую пульсацию бэк-бит⁴³, характерную для стиля фанк» [idem].

Ещё одним важным аспектом изучения техники *слэп* Т. Оппенхейм считает развитие силы и выносливости исполнительского аппарата, так как «басисту часто приходится исполнять остинантные фигуры, которые повторяются без изменения по пять и более минут (особенно в фанке), и без выносливости здесь не обойтись» [idem]. Кроме того, исполнителю необходимо развивать качество извлекаемого звука, перкуссивную атаку и *сустейн* — «эти три элемента составляют основу качественного звука. Важно научиться понимать, чего Вам не хватает и над чем надо работать» [idem].

Прежде чем переходить к изучению следующих элементов *слэпа*, автор приводит небольшое пояснение, касающееся специальных обозначений. В отличие от техники *пиццикато*, где пальцы правой руки обычно обозначаются маленькими латинскими буквами *p i m a*, в *слэпе* они обозначаются большими английскими. Буквенная запись пальцев правой руки при исполнении техники *слэп* помещается над каждой исполняемой нотой.

T(thumb) — удар большого пальца правой руки;

H (hammer-on) – извлечение звука пальцем левой руки при помощи удара по струне;

L (pull-off) — извлечение звука пальцем левой руки при помощи нисходящего легато;

P(pop) — подцеп струны указательным пальцем правой руки;

S(slide) – переход от одного звука к другому при помощи скольжения.

В следующем разделе аудиошколы рассматриваются упражнения, посвященные второму характерному элементу *слэпа* — подцеп (P). В связи с этим Т. Оппенхейм подчёркивает, что «наиболее яркой составляющей звука басового слэпа, как ни странно, является не сам удар большого пальца (T), а звук производимый ударом о гриф струны, оттянутой пальцами правой руки. Отпущенная струна затем с силой щёлкает по грифу и ладам, производя более короткий и резкий звук, чем при ударе большим пальцем» [132, р. 4]. Исполняется подцеп, как правило, указательным пальцем правой руки, однако встречаются случаи, когда необходимо одновременное исполнение подцепом сразу двух или трёх звуков. В таких случаях указательный палец правой руки обозначается P_1 , а средний P_2 , безымянный P_3 .

-

 $^{^{43}}$ Бэк-бит (от англ. back-beat) — музыкальный термин, который применяется к акцентам на 2 и 4 долю в четырёхдольном такте [154, p. 55].

Дальнейшее изучение техники *слэп* продолжается вводными упражнениями на одновременное использование удара большого пальца правой руки и подцепа. Это первые нотные примеры, которые Т. Оппенхейм сопровождает аудиотреками. Необходимо отметить важную деталь записи аудиотреков, практикуемую Т. Оппенхеймом. После двух или четырёх повторов аудиопримера, бас-гитара полностью уходит в правый канал. Таким образом, повернув ручку баланса влево, обучающийся имеет возможность исполнить упражнение с аккомпанементом ударных.

Отдельный раздел Т. Оппенхейм посвящает изучению и практическому применению техники *мертвых нот*, которые «извлекают ударом по приглушённым струнам пальцами правой или левой руки. Это создаёт характерное для слэпа перкуссивное звучание (щелчок)» [132, р. 8]. Нотирование *мёртвых нот* осуществляется при помощи специальных символов, «поскольку эти ноты не имеют конкретной высоты, их запись отличается от общепринятой. Они обозначаются крестиком и записываются четырёх положениях, соответствующих открытым струнам бас-гитары» [idem].

Анализируя ритмическую сторону техники *слэп*, автор акцентирует внимание на использовании октавных упражнений. «Одной из наиболее распространённых фигур в слэпе, являются октавы. Это объясняется тем, что в октавном рисунке движение басовой линии сочетается с сильной ритмической основой» [idem]. Учитывая то, что октавы являются важнейшим элементом *слэпа* в стиле фанк, работа над ними существенно улучшит профессиональные навыки для последующего исполнительского роста. В последующих нотных примерах автором используются комбинированные ритмические *паттерны*⁴⁴ с добавлением вспомогательных элементов *слэпа – хаммер-он* и *пулл-офф*.

Заключительная часть аудиошколы представлена многочисленными этюдами, состоящими из традиционных для техники *слэп* фраз и оборотов. Прежде что приступить к их изучению, Т. Оппенхейм даёт важные практические рекомендации. «Упражнения расположены в порядке возрастающей сложности, поэтому переходить к следующему упражнению необходимо, как следует усвоив предыдущее. Это требует усиленных занятий и большого терпения, но по мере их освоения Ваша техника будет совершенствоваться» [132, р. 12].

Аудиошкола *SLAP IT! Funk Studies for the Electric Bass*, является одним из наиболее популярных учебных пособий по технике *слэп*. Благодаря очень точному описанию характерных для *слэпа* технических элементов, настоящая аудиошкола способствует не

_

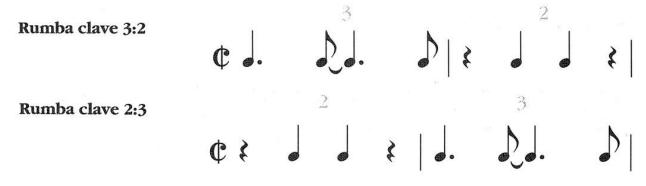
⁴⁴ *Паттерн* (от англ. *pattern*) – устойчивая структурная модель (ритмический рисунок, мелодический оборот и др.), которая при повторениях не утрачивает своей стабильности [75].

только совершенствованию технического мастерства исполнителя, но и формированию безупречного музыкального вкуса.

Замечательным учебно-методическим материалом, раскрывающим особенности афро-кубинской музыки, является аудиошкола Funkifying the Clave. Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums (1990) [114] Линкольна Гойнса (Lincoln Goines) и Робби Амина (Robby Ameen). Говоря о необходимых рекомендациях по использованию аудиоматериалов, авторы отмечают в предисловии: «чтобы помочь в интерпретации ритмов из данной книги, мы предоставляем кассету с музыкальными примерами» [114, р. 4]. Основная концепция аудиошколы построена на применении афро-кубинских ритмов в джазе, фанке и рок-музыке в контексте бас-гитары и ударных, поскольку взаимоотношения между двумя этими инструментами создают основу грува.

В процессе изучения данной аудиошколы мы будем концентрироваться на исполнении нотных примеров, предназначенных для бас-гитары. Необходимо отметить, что в рассматриваемой аудиошколе музыкальные примеры и текст, относящиеся к басгитаре, изображены серым цветом.

В первой главе авторы знакомят читателя со спецификой исполнения афрокубинской музыки в контексте понятия клаве⁴⁵. Рассматривая стилевые особенности клаве, авторы подчёркивают, что клаве — это эквивалент бэк-бита в фанке и рок-н-ролле или офф-бита⁴⁶ в джазе. Клаве представляет собой чередующийся двухтактовый рисунок, который в свою очередь бывает двух видов 3:2 и 2:3 [114, р. 6]. В приведённом ниже рисунке приводится примеры ритмических звеньев 3:2 и 2:3, а также два основных типа клаве: rumba clave и son clave. Отличие rumba clave от son clave выражается в смещении 3-го удара на последнюю восьмую в такте. Авторы иллюстрируют сказанное следующими примерами [idem]:



⁴⁵ Клаве (испан. clave) — ритмическая структура, являющаяся организующим звеном в афро-кубинской музыке [108, р. 34].

⁴⁶ *Офф-бит* (англ. *off-beat*) — музыкальный термин, характеризующийся отклонением метроритмической пульсации с сильных долей такта на слабые [113, p. 28].

Son clave 3:2 Son clave 2:3



Кроме изучения теоретических основ, музыканты отмечают, что афро-кубинская музыка — это комбинация африканских танцевальных песен под аккомпанемент барабанов, с европейской гармонией и инструментарием. Эта интеграция интенсифицировалась в XX веке на Кубе и в Пуэрто-Рико. Результатом стало огромное количество ритмов и танцев, более известных в США как *сальса*⁴⁷. Традиционная ритмгруппа в *сальсе* состоит из конгов, тимбалов⁴⁸, бонго, баса и фортепиано. Сердце этого ансамбля *бас тумбао* — повторяющаяся ритмическая фигура, создающая *грув* [idem].

В практической части первой главы авторы иллюстрируют варианты простейших *тумбао*, основанных на повторяющихся басовых линиях. В основном, это ритмические комбинации тоники и квинты, взятые на одном аккорде. Ярким тембровым решением является исполнение *тумбао* на бас-гитаре в верхних позициях, что позволяет получить более низкое звучание бас-гитары при игре на нижних струнах.

Последующие обучающие примеры показывают интеграцию звучания *тумбао* в популярные кубинские танцы, среди которых: *мамбо* (*mambo*), *сон монтуно* (*son montuno*), *гуарача* (*guaracha*), *гуахира* (*guajira*) и другие. Каждый из этих танцев обладает своеобразным ритмическим рисунком и более расширенной гармонической сеткой.

Вторая глава аудиошколы знакомит читателя с наиболее популярным стилем сонго⁴⁹, изобретенным в 1970-х годах известным кубинским перкуссионистом Хосе «Чангито» Кинтана (Jose "Changuito" Quintana) и бас-гитаристом Хуаном Формеллом (Juan Formell). Как отмечают авторы, сонго стал крупнейшим прорывом в кубинской музыке. Именно стиль сонго отразил влияние американской рок-музыки и фанка на кубинских исполнителей [114, р. 15].

Для бас-гитары *сонго* представляет собой гораздо более свободный и открытый стиль игры, характеризующийся не только отклонением от традиционно повторяющихся басовых рисунков, но и использованием современных техник игры на бас-гитаре.

⁴⁷ Сальса (исп. salsa) – популярный музыкальный жанр латинской и афро-карибской музыки [129, р. 85].

⁴⁸ *Тимбалс* (исп. *timbales*) – набор из двух или четырёх барабанов диаметром 13 и 14 дюймов, применяемых в афро-кубинской музыке [105, p. 49].

⁴⁹ *Сонго* (исп. *songo*) – стиль, возникший от слияния рок-н-ролла и популярной афро-кубинской музыки [127, р. 32].

Наиболее популярной из них является техника *слэп*, придающая необходимую остроту звучанию ритм-группы.

В последующих трёх главах аудиошколы продолжается обзор современных афрокубинских стилей и их взаимосвязь с пройденными ранее. Авторы делают акцент на прослушивании музыки и максимально точном воспроизведении характерных ритмических рисунков. Кроме того, отмечается роль ритм-секции как самостоятельной единицы в формировании чёткого грува.

Завершается аудиошкола большим нотным приложением, состоящим из шести произведений афро-кубинской музыки. К каждому произведению прилагается фонограмма, записанная двумя разными способами: без трека бас-гитары и без трека ударных.

Ещё одним актуальным учебно-методическим изданием является аудиошкола Патрика Пфайффера *Бас-гитара для «чайников»* (2005). Данная аудиошкола отличается большим объемом информации образовательного характера и состоит из восьми частей, каждая из которых, в свою очередь, поделена на главы. Описывая структуру данного издания, П. Пфайффер отмечает следующее: «Каждая из глав этой книги независима от других. Вы спокойно можете пропустить известные вам темы и сразу начать чтение с мест, которые вас интересуют в данный момент. А можно начать читать книгу сначала, планомерно продвигаясь от начала к её концу, шаг за шагом осваивая тонкости игры на бас-гитаре» [77, с. 14].

В начальном разделе пособия П. Пфайффер знакомит читателей с главной функцией баса в современной музыке, характерными отличиями бас-гитары от других видов гитар, а также ролью бас-гитариста в современном ансамбле. Как утверждает автор, «именно бас-гитарист отвечает за связку между гармонией (аккордами) песни и чётким ритмом. Эта связка создаёт *стиль* музыки, то есть чувства, которые она вызывает. Исходя именно из этого чувства, мы относим любую музыку к року, джазу или другому стилю» [77, с. 22].

Описывая конструктивные особенности бас-гитары, П. Пфайффер выделяет три составные части инструмента: корпус, гриф и электронику. Каждая из них состоит соответственно из множества других компонентов. При этом автор подчёркивает, что современный исполнитель просто обязан иметь точное представление о каждой составной части инструмента, которую он изучает. Приобретённые знания в дальнейшем помогут разобраться в качестве установленной фурнитуры, видах звукоснимателей и выборе подходящей бас-гитары.

Переходя к основам игры на бас-гитаре, рассматриваются две исполнительские постановки — сидя и стоя. Важную роль выполняет длина подвесного ремня, поскольку от его регулировки зависит качество исполнения музыки и правильная постановка рук. В этом отношении П. Пфайффер подчёркивает: «Секрет правильного положения рук достаточно прост: держите их свободно и расслабленно. Ударять по струнам и перебирать их нужно с минимальной затрачиваемой энергией. Правильное положение рук позволит вам играть в быстром темпе и одновременно точно. Это также поможет получить полный контроль над тембром звучания» [77, с. 34].

Последующие разделы знакомят читателя с постановкой правой руки при игре *пиццикато*, *слэпа* и *медиаторной* техники. Данная учебно-методическая информация сопровождается практическим показом в виде рисунков. Для изучения грифа бас-гитары, П. Пфайффер предлагает использовать специальную систему записи нот в виде диаграмм. Вот как разъясняет особенности последней сам автор: «Существует несколько различных стилей записи музыки. Лично я чаще всего использую *диаграмму раскладки пальцев*, или *сетку*. Проще говоря, сетка — это изображение грифа гитары на бумаге» [77, с. 41]. В качестве иллюстрации приводятся диаграммы мажорных и минорных гамм, в сопровождении аудиотреков. Из существующих видов записи в пособии также рассматриваются общепринятый вид нотной записи и вид цифрованных аккордов.

Освоение аппликатуры на грифе бас-гитары связано с изучением интервалов, аккордов с обращениями и игрой септаккордов. Кроме того, П. Пфайффер анализирует диатонические лады и их специфику применительно к одному мажорному ладу. Данный подход весьма удобен в практическом применении, поскольку позволяет исполнителю свободно ориентироваться в импровизационной музыке.

В процессе освоения двухоктавных мажорных и минорных гамм и арпеджио особое внимание уделяется смене позиций на бас-гитаре. «Чтобы смещение проходило гладко, – пишет П. Пфайффер, – вы должны знать, что вашей руке предстоит делать в следующий момент. Нужно, чтобы слушатель не почувствовал этого перемещения ни ритмически, ни за счёт посторонних звуков» [77, с. 97]. Таким же образом рассматривается изучение разложенных в две октавы аккордов и их обращений.

Вслед за изложением основных теоретических сведений, П. Пфайффер переходит к изучению басовой партии в рок-музыке и таких её разновидностях, как рок-н-ролл, хардрок, прогрессивный рок, поп-рок, джаз-рок и другие. Каждое направление представлено обучающими примерами, иллюстрируемыми при помощи аудиотреков. При анализе стиля свинг, внимание читателя акцентируется на триольной пульсации восьмых. Басовая линия

при этом основывается на секвенцировании с подчёркиванием все четырех долей в такте. Подобное явление у джазовых контрабасистов и бас-гитаристов получило название walking bass (блуждающий или шагающий бас). «"Шагающий" бас — это более прогрессивная техника игры, чем другие, потому что всякий раз, играя одну и ту же мелодию, вы выбираете новые. "Шагающий" бас был разработан такими выдающимися басистами, как Рей Браун, Милт Хинтон, Пол Чемберс и Рон Картер» [77, с. 161].

Самостоятельный раздел посвящен рассмотрению стилей, основанных на сложной ритмической структуре и мелодизированной линии баса. В качестве основных стилей П. Пфайффер выделяет ритм-энд-блюз, фанк и фьюжн. Подобным образом анализируются стили, пришедшие в современную музыку из стран Карибского бассейна и Южной Америки. Среди них можно выделить такие направления, как босса нова, различные жанры афро-кубинской музыки, регги и их сочетания. Изучаемый учебно-методический материал автор иллюстрирует многочисленными нотными примерами с аудио сопровождением.

Завершается аудиошкола практическими советами по выбору первого инструмента, уходу и дальнейшей эксплуатации бас-гитары. Немаловажную роль здесь играет и выбор звукоусилительного оборудования. П. Пфайффер рекомендует выбирать начинающим бас-гитаристам акустическое устройство, представляющее собой «комбинированный усилитель с динамиком – более компактный и портативный, чем раздельные устройства. Рекомендую, пишет автор, – начинать с комбинированного усилителя мощностью от 50 до 100 Вт» [77, с. 227]. Также даны рекомендации по выбору чехла для бас-гитары, подвесного ремня, соединительного шнура, запасного набора струн, метронома и тюнера.

В приложении к аудиошколе П. Пфайффер сообщает о том, как пользоваться аудиопримерами из данной школы: «В тексте объясняются различные приёмы и стили, на рисунках показаны примеры нот и схем, а компакт-диск демонстрирует, как звучат эти примеры в правильном исполнении» [77, с. 247]. Кроме того, в примерах с участием ударных, сигнал бас-гитары на записи можно уменьшить: «если вы чувствуете, что вам достаточно только партии ударных, поверните ручку контроля баланса до упора влево» [78, с. 248].

Необходимо подчеркнуть, что учебно-методическая литература, основанная на аудиоматериалах, в большей мере ориентирована на практическое овладение бас-гитарой, чем традиционная. Возможность прослушивания аудиоиллюстраций к нотным примерам создаёт дополнительную мотивацию, поскольку приучает учащегося к адекватному воспроизведению нотной информации. Таким образом, аудиошколы способны не только

передать характер исполняемой музыки, но и наиболее полно раскрыть музыкальновыразительные возможности бас-гитары.

3.3. Видеошколы

В настоящее время сложно представить обучение на бас-гитаре без использования видеошкол. Популярность данного образовательного направления постоянно растет, объединяя в себе несколько специфических особенностей. Главным источником передачи информации в видеошколах является визуализация изучаемого материала. Благодаря возможности воспроизведения подвижного изображения, учащийся способен рассмотреть предлагаемую аппликатуру, повторить движения рук и пальцев, а также замедлить скорость воспроизведения при иллюстрировании сложных технических элементов.

Принципиальным отличием изучения бас-гитары при помощи видеошкол является показ исполняемого примера. Нотный материал может помещаться в окне просмотра видео, делая подобную визуализацию максимально полной. В случае показа изучаемого примера в медленном темпе, нотный материал, как правило, не требуется, поскольку рассматриваемая информация изложена в доступной форме. В описании к некоторым видеошколам производится настройка бас-гитары по звуковым сигналам, соответствующим четырём открытым струнам инструмента.

Любопытно, что первым специализированным изданием для бас-гитары стала видеошкола американского бас-гитариста и композитора Джако Пасториуса *Modern Electric Bass* (1985) [134]. В данной видеошколе изучаются базовые принципы игры на бас-гитаре, ориентированные на всестороннее изучение инструмента. Ко всем представленным в издании обучающим примерам прилагается буклет с нотным приложением [135]. Необходимо отметить, что для записи школы в качестве интервьюера был приглашён известный американский бас-гитарист Джерри Джеммотт (Jerry Jemmott).

В начальном разделе видеошколы Д. Пасториус рассматривает понятие позиции, исполняя восходящую и нисходящую хроматическую гамму на всех четырёх струнах баститары. По его мнению, такой подход способен не только максимально задействовать все существующие ноты в аппликатуре левой руки, но и мобилизовать движение каждого пальца. Подобной исполнительской концепции автор придерживается и при изучении мажорной гаммы. Рассматривая аппликатуру гаммы C-dur в VIII позиции, Д. Пасториус выделяет самую низкую ноту (нота c, 4-я струна) и самую высокую в аппликатуре (нота g_1 , 1 струна). В результате образуется диапазон в полторы октавы, который можно практиковать в рамках одной позиции на бас-гитаре.

В целях дальнейшего развития аппликатурных навыков Д. Пасториус рекомендует осваивать диатонические секвенции, а в качестве иллюстраций приводятся восходящие и нисходящие движения тетрахордов, арпеджированных аккордов, секвенций комбинированного типа. Важным аспектом исполнения диатонических секвенций является формирование мелодических навыков овладения инструментом в рамках построения сольной импровизации.

В процессе развития технических особенностей исследуется проблема межструнных скачков при исполнении интервалов на бас-гитаре. В большинстве случаев исполнители не уделяют должного внимания этому техническому элементу игры. Однако, по мнению Д. Пасториуса, исполнение данных интервалов заметно развивает силу и выносливость бас-гитариста. Кроме того, мелодическое движение такого типа на различных струнах служит хорошей подготовкой для исполнения музыкальных фраз.

Анализируя упражнения на развитие беглости пальцев левой руки, рассматривается мелодический аспект использования диатонических секвенций в контексте исполнения септаккордов. Играя разложенный септаккорд Cmaj7 от примы к септиме, следующий септаккорд Dm7 исполняется уже от септимы к приме. Подобный принцип практикуется и с септаккордами других ступеней, позволяя бас-гитаристу воплощать свой исполнительский замысел.

Отдельный блок видеошколы посвящён технике правой руки и выбору игровых зон на бас-гитаре. Д. Пасториус подчёркивает, что исполнительская техника у подставки намного выше, чем у грифа; данный тип звукоизвлечения отличается жесткостью и минимальным количеством игровых движений. Звучание у грифа, наоборот, характеризуется ограниченной технической подвижностью и более округлым звуком.

Переходя к технике исполнения *натуральных* и *искусственных флажолетов*, Д. Пасториус демонстрирует основные узловые точки, в которых образуются необходимые гармоники. Важным техническим элементом *искусственных флажолетов* является щипок. Звукоизвлечение осуществляется при помощи большого пальца правой руки, лежащего на струне, и одновременного щипка указательным пальцем. Все технические элементы иллюстрируются автором видеошколы наглядными примерами, которые отражены в нотном приложении.

В заключительном разделе видеошколы Д. Пасториус обращается к начинающим бас-гитаристам с практическими советами. В частности, автор считает, что современный исполнитель должен быть экстравертом, уметь общаться с публикой, не ограничивать

себя рамками одного стиля. Молодым музыкантам он рекомендует, по-возможности, общаться с известными музыкантами и исполнять самую разнообразную музыку.

Ещё одним популярным видеоизданием для бас-гитары является видеошкола Джона Патитуччи Bass workshop [136] (1989). Данное видео представляет собой первую часть двухчастного пособия, посвящённого рассмотрению основ техники игры на бас-гитаре, приёмов звукоизвлечения, а также исполнения ритмических фигураций с аккомпанементом ударных. Для записи видеошколы был приглашён выдающийся американский барабанщик Дейв Вейкл (Dave Weckl). Главной целью своей видеошколы Д. Патитуччи считает формирование технических навыков и развитие музыкальности в процессе игры на бас-гитаре.

В рамках изучения постановки левой руки, Д. Патитуччи рекомендует располагать пальцы по одному, отдельно на каждом ладу. Очень важно, чтобы пальцы были согнуты в фалангах, поскольку это позволяет получить полное и округлое звучание. Положение большого пальца, находящегося на задней части грифа, должно быть строго параллельно указательному или среднему пальцу, располагающемуся на передней части грифа. Благодаря выбору данной аппликатуры, движения пальцев левой руки представляются наиболее экономичными и естественными.

Переходя к изучению исполнительской техники левой руки на бас-гитаре, главный акцент сделан на отработке упражнения *паук*. Данное упражнение, позаимствованное из гитарной техники, позволяет существенно развить независимость пальцев левой руки, а также проработать исполнение межструнных переходов. Для точности выполнения изучаемого материала Д. Патитуччи рекомендует пользоваться метрономом или *драммашиной*⁵⁰. Вначале необходимо практиковаться в медленном темпе, постепенно увеличивая ритм работы метронома.

Рассматривая упражнения на силу и выносливость пальцев левой руки, Д. Патитуччи предлагает использовать приёмы xammep-oh и $nynn-o\phi\phi$. Благодаря данным техническим элементам, исполнитель имеет возможность изолировать отдельные пальцы левой руки, развивая при этом плавное и слитное звучание. Кроме того, приёмы xammep-oh и $nynn-o\phi\phi$ исполняются без помощи пальцев правой руки, создавая тем самым необходимую нагрузку на пальцы левой руки и формируя цепкий исполнительский аппарат.

При изучении исполнительской техники правой руки на бас-гитаре автор подчёркивает, что пользуется попеременной техникой *пиццикато*, основанной на

-

⁵⁰ Драм-машина (англ. drum-machine) — электронный музыкальный инструмент, воспроизводящий повторяющийся барабанные ритмические рисунки [97, р. 16].

двухпальцевом чередовании указательного и среднего пальцев. Однако это условие не обязательно: исполнитель может практиковать трёх- и даже четырёхпальцевую технику правой руки соответственно. Данный технический аспект зависит как от исполняемой музыки, так и от физических особенностей самого исполнителя. В рамках учебных примеров Д. Патитуччи исполняет гаммы и арпеджио восьмыми, шестнадцатыми и триольными длительностями.

В качестве отдельного вида исполнительской техники правой руки рассматривается изучение межструнных скачков на бас-гитаре. Для плавного перехода с одной струны на другую рекомендуется исполнять упражнение по чистым квартам. Данную последовательность можно сыграть только на разных струнах бас-гитары, используя вертикальное движение вниз и вверх.

Следующий раздел видеошколы посвящён освоению ритмических рисунков в различных стилях музыки. В качестве практических иллюстраций изучаются характерные рисунки таких бас-гитаристов, как Джеймс Джемерсон (James Jamerson), Чак Рэйни (Chuck Rainey), Джерри Джеммотт (Jerry Jemmott), Пол Джексон (Paul Jackson) и другие. Отдельный видеошколы посвящен афро-кубинским, бразильским раздел И южноафриканским ритмам. Как отмечает Д. Патитуччи, обучаясь игре на бас-гитаре необходимо прослушивать записи известных мастеров, создающих басовую канву. Помимо технического овладения инструментом, бас-гитарист должен «снимать» басовые партии на слух. Исполнение мелодических рисунков должно отличаться музыкальностью, передавать эмоциональную сторону произведения и доносить их до слушателя.

Во второй части видеоиздания *Electric Bass 2* [137] (1990), Д. Патитуччи анализирует специфику исполнения музыки в контексте применения аккордов и гамм на шестиструнной бас-гитаре. Основной целью видеошколы является формирование импровизационных навыков и развития музыкального слуха.

Рассуждая о преимуществах шестиструнной бас-гитары, Д. Патитуччи подчёркивает, что благодаря добавлению к базовой модели четырёхструнной бас-гитары по одной струне сверху и снизу, исполнитель получает огромный диапазон, состоящий более чем из 4-х октав. Вследствие увеличения количества струн, возрастает и количество звуков, взятых в рамках одной аппликатуры. Кроме того, применение шестиструнной бас-гитары позволяет исполнителю практиковать технику игры сложных аккордов. Наглядным примером, иллюстрирующим преимущества диапазона шестиструнной бас-гитары, является гамма и арпеджио *B-dur* в 4-е октавы, а также аккорды *Am9* и *Amaj9*.

Ещё одним важным техническим аспектом игры на шестиструнной бас-гитаре является глушение нижних струн пальцами правой руки. Во время исполнения на верхних струнах бас-гитары необходимо создать правильное положение, при котором открытые струны не вибрируют. В связи с этим, большой палец правой руки кладётся на 6-ю струну, безымянный на 5-ю и мизинец на 4-ю. В процессе исполнения басовых звуков на нижних струнах пальцы автоматически снимаются. Этот способ считается наиболее естественным, поскольку позволяет бас-гитаристу исключить из своей игры лишние призвуки.

Д. Патитуччи уделяет особое внимание упражнениям на развитие слуха как крайне важному аспекту музыкального образования бас-гитариста. Фундаментальным условием является формирование навыков сольфеджирования и более близкое знакомство с практикой исполнения на клавишных инструментах. Бас-гитаристу необходимо изучить основные гаммы и аккорды, используемые в эстрадной и джазовой музыке, пропевая их одновременно с игрой на фортепиано. Благодаря данной взаимосвязи изучаемые гаммы и аккорды формируют в сознании бас-гитариста необходимые мелодические навыки в контексте развития импровизационного начала. Кроме использования пяти основных видов септаккордов, автор анализирует более сложные аккорды с добавлением 9, 11 и 13 ступеней и их альтераций.

Прекрасным практическим видеоизданием, изучающим технику игры на бас-гитаре в рок-музыке, является видеошкола Билли Шихэна *On Bass* (1989) [141]. Это первое видеоиздание, знакомящее бас-гитаристов с основными принципами трёхпальцевой техники правой руки в процессе исполнения басовых партий. Для выработки силы и выносливости пальцев левой руки автором рассматриваются механические особенности движения каждого пальца. В качестве интервьюера в реализации видеозаписей принял участие известный рок-гитарист Вольф Маршалл (Wolf Marshall).

Прежде чем приступить к разбору основных исполнительских техник, Б. Шихэн обращает внимание читателя на устойчивое положение инструмента. Необходимым условием для успешной игры — как на репетициях, так и на сцене — является выбор длины подвесного ремня, поскольку это определяет наилучшее расположение инструмента. В результате подобной стабилизации, игровые движения рук, кистей и кончиков пальцев находятся в одном и том же положении.

Кроме того, необходимо чтобы бас-гитара была отрегулирована по ладам, с сохранением расстояния между струнами и грифом на уровне 12-го лада, а также высотой звукоснимателей. Отдельно рассматривается выбор звукоснимателей, их частотные характеристики и применение в том или ином музыкальном направлении.

Рассматривая трёхпальцевую технику правой руки, Б. Шихэн обращает внимание на попеременное движение пальцев, начиная либо с указательного, либо со среднего и безымянного. Движение может начинаться в самых разных направлениях. В отличие от традиционной двухпальцевой техники игры, исполнение тремя пальцами выполняется значительно подвижнее. Однако учитывая тот факт, что современная рок-музыка исполняется в основном в размере 4/4, число щипков при трёхпальцевой технике оказывается нечётным. Данное условие существенно затрудняет изучение данной техники и требует более углублённого исполнительского анализа басовых партий.

В процессе изучения техники левой руки подчёркивается базовая аппликатура, основанная на расположении четырёх пальцев в рамках одной позиции при игре хроматической гаммы. Переходя к исполнительским принципам мажорной гаммы, Б. Шихэн выделяет три ключевые аппликатурные схемы:

- 1. Движение тон-тон на одной струне;
- 2. Движение тон-полутон на одной струне;
- 3. Движение полутон-тон на одной струне.

Приведенные выше схемы исчерпывают аппликатуру левой руки и встречаются как в мажорной, так и минорной гамме. Необходимо подчеркнуть, что предлагаемые аппликатурные модели подходят и для исполнения всех диатонических ладов.

В заключительном разделе видеошколы анализируется техника одноголосного *техника*. Для точного попадания пальцами правой руки по струне рекомендуется сдваивать пальцы. В результате такого удара по струне, извлекаемый звук получается очень громким и чётким. Движение пальцев правой руки после исполнения одноголосного *техника* обязательно должно быть направлено к более низкой басовой струне.

Данный вид *топинга* применяется также для исполнения разложенных аккордов, параллельных октав и квинт. Теоретическое знание и практическое применение *натуральных* и *искусственных флажолетов* способствуют использованию техники *топинговых флажолетов*, базирующейся на прижатии струны пальцем левой руки и последующем ударе правой руки по прижатой струне в определённой узловой точке.

Вторая часть видеошколы *Bass Secrets* (1990) [140] ориентирована на аппликатурное видение грифа в контексте изучения мажорной гаммы и пентатоники. Кроме того, Б. Шихан демонстрирует живое исполнение известных композиций группы *Mr. Big*, в сопровождении барабанщика Пэта Торпи (Pat Torpey).

Рассматривая гамму *G-dur*, Б. Шихэн обращает внимание на исполнение максимального количества нот, взятых в одной аппликатуре. В результате можно получить 12 звуков – по три на каждой из четырёх струн. В качестве самостоятельной аппликатурной модели анализируется целотоновое движение от ноты *соль* к *си* на основной струне и аналогичное на двух смежных струнах (от *pe* к фа# и от до к ми соответственно). Данный подход существенно расширяет представления об аппликатуре мажорной гаммы, а также развивает видение грифа и исполнительский потенциал.

Аналогичный подход применим и к мажорной пентатонике, однако, наличие 5-ти ступеней в ладу позволяет исполнить только по две ноты на каждой струне. Перемещаясь вдоль грифа, можно получить обращения пентатоники от каждой из ступеней, сохраняя при этом структуру лада. В связи с этим Б. Шихан подчёркивает, что в результате данных обращений можно получить пентатоническую серию аккордов, которую в дальнейшем успешно применять в исполнительской практике.

Что касается специфики работы ритм-секции, автор отмечает тесное взаимодействие партии бас-гитары и ударных. Важным аспектом в построении басовой мелодической линии выступает чёткая и слаженная игра барабанщика, обеспечивающая бас-гитариста необходимой метроритмической и сонорной основой. В качестве иллюстрации исполняются произведения группы *Mr. Big*, сопровождаемые ритмическим и стилистическим анализом инструктивного материала.

Одним из ведущих видеоизданий, ориентированных на практическое применение современных приёмов игры на бас-гитаре, является видеошкола Виктора Вутена Super Bass Solo Technique (1993) [155]. Данная школа содержит уникальные исполнительские примеры басовых техник слэп и тэппинг.

Рассматривая особенности исполнительской техники *слэп*, В. Вутен обращает внимание на одну из его разновидностей *up and down* (*double thumb*), сравнивая её с гитарной *медиаторной* техникой. При прохождении большого пальца правой руки сквозь струну, палец останавливается на следующей струне, но не отскакивает от неё. В результате обратного движения большого пальца вверх можно извлечь ещё один звук. Возможность использования большого пальца правой руки при движении вниз и вверх позволяет исполнять ноты в два раза быстрее стандартного звукоизвлечения, затрачивая при этом гораздо меньше усилий.

При исполнении приёма *up and down* необходимо, чтобы удар большого пальца правой руки производился за пределами грифа. Данный подход позволит большому пальцу полностью проходить в пространство между струнами, чтобы получить больше

свободы игровых движений. Кроме приёма *up and down*, целесообразно также использовать подцеп указательным и средним пальцами. В качестве практических примеров В. Вутен советует исполнять упражнения на открытых струнах и только потом переходить к более сложному дидактическому материалу.

Обращаясь к основам техники *техники техники*, рассматривается аккордовая аппликатура бас-гитары, основанная на исполнении баса левой рукой, а остальных нот аккорда — правой. Наглядной иллюстрацией данного приема служит исполнение аккордовых функций *Gm7* и *C7*, с переносом баса аккордов с верхней части грифа в нижнюю. Таким образом, бас-гитара имитирует исполнение сразу двух музыкальных инструментов, наполняя партию яркой тембральной палитрой. Подобный принцип необходимо практиковать и с другими группами аккордов, перенося бас в нижний регистр. В контексте исполнения аккордов приёмом *техничес*, В. Вутен также предлагает применять игру различных ритмических рисунков. Их можно исполнять как в одном стиле, так и в комбинированном виде.

При рассмотрении специализированных видеоизданий для бас-гитары необходимо подчеркнуть, что данный вид образовательной информации ориентирован на практическое изучение инструмента. Конечной целью любой видеошколы является изучение предлагаемого материала на основе самостоятельных занятий учащегося. Благодаря наглядной визуализации процесс обучения проходит гораздо быстрее, однако, в течение одного видеоурока невозможно получить весь комплекс необходимых исполнительских навыков. Предлагаемый материал рассчитан на определённый уровень теоретической и практической подготовки учащегося и может использоваться только в качестве дополнительного материала в специальном классе бас-гитары.

3.4. Авторский канал на YouTube: структура, методические принципы, нотный материал

Начало XXI века — время кардинальных преобразований и открытий в самых разных отраслях науки и техники. Огромное многообразие инноваций интегрировалось буквально во все сферы человеческой жизнедеятельности. Тотальная компьютеризация, регулярное обновление рабочего $co\phi ma^{51}$ и подключение пользователей к сети *Интернет* стало неотъемлемой частью современной личности. Сегодня уже сложно представить себе

⁵¹ *Софт* (англ. *soft*) – программное обеспечение [56, с. 244].

человека, не пользующегося программой *Microsoft Word* или не имеющего интернетстранички в социальной сети.

Появление принципиально новых источников обмена информацией в сети Интернет создало предпосылки для возникновения разнообразных форумов, блогов, интернет-сообществ и др. Наличие функции аудио- и видеосвязи позволило проводить видеотрансляции в режиме реального времени прямо с места событий. Распространение опций с подпиской на страницу или канал, а также функция обратной связи позволили привлекать новых пользователей, значительно расширив охват целевой аудитории.

Исследуя социальную коммуникацию сети Интернет, В. Туркин подчёркивает: «безусловно, общение — это практическая деятельность, так как контакты между людьми предполагают воплощение передаваемой информации в той или иной системе знаков, которые её материализуют и объективируют. Какой бы характер ни имела эта информация, процесс её кодирования и отправления получателю есть практическая деятельность» [85, с. 58].

На сегодняшний день наиболее традиционным способом передачи данных являются видеоблоги. Основной массив информации собран на видеохостинге *YouTube*, являющимся настоящим «гигантом» в сфере услуг доставки и хранения видеоданных, ежедневно загружаемый *контент* которого набирает миллионы просмотров, а число посетителей регулярно растёт.

Вся предлагаемая информация на *YouTube* находится в свободном доступе и распределена в многочисленных категориях. Наиболее популярной среди них является образовательная рубрика, и, в частности музыкальная сфера. Благодаря большому количеству авторов, публикующих видеоролики, пользователь может научиться петь или играть абсолютно на любом музыкальном инструменте, получить базовые знания в области теории музыки и сольфеджио, гармонии и музыкального анализа, аранжировки и импровизации. Кроме того, существует возможность оценить видеозапись, оставить комментарий, подписаться на канал, а также следить за новыми выпусками в режиме онлайн.

Обращаясь к образовательным каналам видеохостинга *YouTube*, автор анализирует некторые аспекты работы персонального канала *Александр Витюк* [1], начавшего активную деятельность в апреле 2016 года. В настоящее время на него загружено около 330 видеороликов, а общее число подписчиков составляет около 19 700 человек. Число

_

⁵² Контент (англ. content) – содержимое, содержание [56, с. 76].

посмотревших все видеоролики за всё время существования канала превысило 2 000 000 зрителей.

В качестве дополнительного интернет-ресурса, посвященного работе канала *YouTube*, выступает группа в социальной сети *ВКонтакте Бас-гитара и всё что с ней связано* [13], на которую подписано около 6 700 человек. Данное интернет-сообщество позволяет загружать нотные приложения к опубликованным ранее видеоурокам в формате *pdf*, информировать пользователей, а также обмениваться мнениями по актуальным вопросам, связанным с работой канала.

Процесс обучения на канале Александр Витюк строго структурирован и разделён на соответствующие разделы — плейлисты. Среди них можно выделить следующие: Уроки игры на бас-гитаре, Основы слэпа, Изучение грифа бас-гитары, Базовый курс теории для бас-гитаристов, Импровизация на бас-гитаре, Разбор басовых партий популярных песен и др. В каждом плейлисте размещено определённое количество видеоуроков, расположенных по принципу возрастающей сложности. Сразу после загрузки нового ролика, публикация помещается в определённый тематический раздел с мгновенным доступом для практического изучения аудиторией. Если к видеороликам прилагаются нотные или аудио материалы, то данную информацию можно скачать в группе ВКонтакте.

Среди опубликованных работ на канале Александр Витюк заслуживают внимания видеоуроки, размещённые в плейлисте Уроки игры на бас-гитаре [86]. В первом видеоуроке Уроки игры на бас гитаре. Урок № 1 (Особенности звукоизвлечения) автор подробно рассказывает об особенностях звукоизвлечения правой руки на бас-гитаре при игре приёмом пиццикато. Основной акцент сделан на физиологических особенностях строения указательного и среднего пальцев правой руки. Поскольку оба пальца имеют различную длину, то звукоизвлечение не может быть однородным при традиционном горизонтальном положении бас-гитары. Необходимо осуществить наклон инструмента таким образом, чтобы угол попадания пальцев правой руки по струнам был максимально комфортным и совпадал с необходимой амплитудой при замахе обоих пальцев. Данный методический принцип автор считает одним из фундаментальных условий максимально точного и чёткого звукоизвлечения правой руки при игре приёмом пиццикато.

Ещё одной важной особенностью звукоизвлечения *пиццикато* выступает тембральная окраска при щипке каждым пальцем. При звукоизвлечении средним пальцем правой руки по струне происходит более мягкий щипок, чем при аналогичном щипке указательным. Это обусловлено физиологическим строением подушечки среднего пальца

правой руки, которая несколько шире, чем у указательного. В результате неправильного положения инструмента исполнитель, поочерёдно выполняя пальцами щипки, может получить не только два абсолютно разных звука, но и два совершенно различных тембра. Весь учебно-методический материал сопровождается практическими упражнениями, нацеленными на устранение имеющихся исполнительских проблем.

Данные методические принципы находят отражение в следующем видеоуроке — Уроки игры на бас гитаре. Урок № 2 (Септаккорды, секвенции), в котором рассматриваются основные правила изучения грифа бас-гитары в контексте исполнения приёмом пиццикато септаккордов и секвенций. Предлагаемый способ позволяет в короткие сроки развить навыки визуализации грифа за счёт хронологического порядка изучения всех существующих моделей аппликатур на бас-гитаре. За основу рекомендуется брать септаккорды, построенные от каждой ступени мажорной гаммы, двигаясь вверх по грифу. Подобное движение рекомендуется практиковать и в нисходящем порядке.

В результате исполнения септаккордов в виде диатонических секвенций исполнитель получает прекрасную возможность быстро изучить гриф, используя все существующие модели аппликатуры септаккордов. Предлагаемый мажорный или минорный лад изучается на любом отрезке грифа бас-гитары, формируя базовые навыки аккомпанемента и импровизации. Для технической подвижности правой руки, автор предлагает исполнять каждую ноту септаккорда двойным чередованием. Благодаря данному способу исполнителю будет легче контролировать координацию игровых движений, играя при этом в два раза подвижнее.

В следующем видеоуроке *Уроки игры на бас гитаре*. *Урок № 3 (Мелодия, пентатоника, мотивное развитие)*, основной акцент сделан на отработке импровизационных навыков на бас-гитаре за счёт специфики применения мажорной пентатоники. Автор предлагает определённый аппликатурный ракурс, позволяющий исполнять звуки мажорной пентатоники сначала на двух нижних струнах, с последующим дублированием этого же движения на двух верхних струнах, используя точно такую же аппликатуру. В результате объединения двух общих аппликатурных моделей образуется довольно большой исполнительский диапазон, позволяющий решать принципиально новые импровизационные задачи.

Переходя к видеоуроку *Уроки игры на бас гитаре. Урок № 4 (Фразировка, оформление музыкальных фраз)* автором исследуются особенности построения музыкальных фраз выдающимся джазовым пианистом и композитором Б. Эвансом. В

частности, анализируется не только яркая фразировка, но и импровизационные принципы, которыми руководствуется данный исполнитель. На основании проведённого импровизационного анализа автор подчёркивает, что для качественного построения импровизации необходимы не только знания в области теории музыки, гармонии, но и применения различных ладов. Исполнитель обязан прослушивать записи, уметь сольфеджировать, а также «снимать» на слух импровизации джазовых исполнителей, играющих на разных музыкальных инструментах.

В заключительном видеоуроке *Уроки игры на бас гитаре*. *Урок № 5 (Закрепление пройденного материала)* автором проводится практическое занятие со студентом 1-го курса музыкального колледжа. В процессе работы используются учебно-методические принципы, основанные на закреплении ранее пройденного материала с последующим практическим применением полученных знаний.

Процесс изучения исполнительской техники на бас-гитаре целесообразнее продолжить с овладения техникой *слэп*. Данный приём звукоизвлечения является одной из наиболее ярких исполнительских техник в игре на бас-гитаре, требующей регулярной систематической практики. Обучающие видеоуроки по овладению техникой *слэп* размещены в соответствующем плейлисте – *основы слэпа* [74].

Вступительное видео *Основы слэпа #1//Упражнения на открытых струнах*. *Slap and Pop* знакомит слушателя с двумя основными элементами техники *слэп*: удар большого пальца правой руки по струне и подцеп указательным пальцем. Каждый технический элемент *слэпа* изучается отдельно и имеет свои отличительные игровые характеристики.

Удар большого пальца правой руки по струне, по мнению автора, рациональнее выполнять на уровне самых последних ладов грифа бас-гитары. Это является важнейшим условием для развития технической базы исполнителя, поскольку большой палец после выполнения удара останавливается именно на поверхности грифа. В случае расположения большого пальца вне поверхности грифа, он неминуемо будет проходить под струны или отскакивать от них, что существенно осложнит скорость выполнения ударов по струнам бас-гитары.

В качестве учебных примеров предлагаются упражнения на открытых струнах, исполняемые большим пальцем с использованием вспомогательного приёма *заглушка*. По мнению автора, данный технический элемент необходим для самостоятельного глушения открытых струн. Как было сказано выше, после выполнения удара большим пальцем правой руки он останавливается на поверхности грифа; при этом струна продолжает звучать. Немного развернув кисть правой руки к грифу своей верхней частью, можно

коснуться звучащей струны, тем самым приглушив её всё тем же большим пальцем правой руки. В результате использования приёма *заглушка* исполнитель может добиться более чёткого, «несмазанного» звука, контролировать его *сустейн*, а также развить гибкость исполнительского аппарата. Все представленные упражнения размещены в виде нотных рисунков в отдельном окне просмотра видео, создавая при этом максимально полную визуализацию.

Подцеп указательного пальца правой руки имеет более перкуссивный характер, поскольку зависит от силы удара оттянутой струны о поверхность ладовых перегородок на грифе бас-гитары. При подцепе струны очень важно следить за направлением движения указательного пальца. Оптимальным вариантом, по мнению автора, будет являться направление от деки с обязательным разворотом кисти. Данное кистевое движение будет являться одновременно замахом для выполнения последующего удара большим пальцем по струне. При таком варианте выполнения подцепа указательным пальцем происходит экономия игровых движений, позволяющая значительно наращивать исполнительскую технику правой руки и играть гораздо быстрее.

Второй видеоурок *Основы слэпа #2//Наттег. Pull-off. Мёртвые ноты* нацелен соответственно на овладение слушателями характерных для техники *слэп* приёмов звукоизвлечения *хаммер-он*, *пулл-офф* и игры *мёртвых нот*. При выполнении приёмов *хаммер-он* и *пулл-офф* основной акцент сделан на проработке силы и выносливости пальцев левой руки, так как специфика звукоизвлечения предполагает использование приёма *легато*. Для формирования чёткости исполнения данных приёмов и развития силы пальцев левой руки, автором предлагаются прогрессивные упражнения на всех четырёх струнах бас-гитары.

Переходя к технике звукоизвлечения мёртвых нот на бас-гитаре, акцентируется внимание на перкуссивной природе их образования. Струны при исполнении мёртвых нот всегда находятся в приглушённом состоянии и могут извлекаться пальцами как правой, так и левой руки. Ввиду отсутствия звуковысотности, мёртвые ноты позволяют звучание ударной установки, тем имитировать самым значительно расширяя бас-гитары. исполнительские функции Несмотря на отличительные звуковые характеристики и более насыщенные ритмические фигурации, техника мёртвых нот правой рукой также основывается на традиционном использовании двух основных элементов cn na — удар большого пальца правой руки и подцеп указательного.

Наиболее распространённым движением в технике басового *слэпа* является исполнение октав и октавных рисунков. Этому вопросу посвящено третье видео *Основы*

слэпа #3//Упражнения с октавами, ориентированное как на традиционное, так и на комбинированное использование октав и октавных упражнений. Несмотря на внешнюю простоту октавных линий, многочисленные исполнители не уделяют этому аспекту техники должного внимания. В свою очередь, отсутствие необходимых навыков, формирующихся при игре октав и октавных упражнений, препятствует профессиональному росту исполнителя, а также не позволяет перейти на более высокий исполнительский уровень.

В завершающем видео цикла *Основы слэпа #4//Октавные хаммеры и мёртвые ноты* рассматриваются уже ранее изученные приёмы *хаммер-он*, *пул-офф*, а также *мёртвые ноты* в контексте их практического применения при игре октав. Благодаря комбинированному способу звукоизвлечения, исполнитель способен сочетать сразу все три приёма, практикуя при этом разнообразную ритмическую пульсацию.

Наиболее эволюционным исполнительским приёмом на бас-гитаре принято считать технику *технику технику технику* приём был позаимствован из техники игры на электрогитаре. Однако с развитием бас-гитарного исполнительства *техники* приобрёл свои отличительные игровые характеристики, сформировавшись в унифицированный вид исполнительской техники. Изучению *техника* на бас-гитаре также посвящена серия видеоуроков, размещённых в плейлисте *Уроки игры на бас гитаре*. «Тэппинг» [87].

В начальном видео *Уроки игры на бас гитаре*. "Тэппинг" Урок № 1 (Основы звукоизвлечения), особое внимание обращено развитию силы и выносливости пальцев обеих рук. Учитывая более толстый диаметр басовых струн, автор рекомендует практиковать одновременное движение сначала двух указательных пальцев обеих рук, взятых через октаву, а затем двух средних, безымянных и мизинцев, взятых также через октаву. Направление движения обеих рук осуществляется параллельно вдоль грифа по полутонам вверх и вниз. В результате движения полутонами через октаву образуется яркое звучание, которое может быть использовано исполнителем в качестве оригинального мелодического средства.

Подобным образом представляется исполнение мажорных и минорных гамм и арпеджио. Однако, в практическом применении возможно не только одновременное движение пальцев обеих рук, но и поочерёдное. Данный исполнительский подход значительно расширяет практическую область применения бас-гитары, формируя принципиально новые полифонические возможности инструмента.

В следующем видеоуроке *Тэппинг Урок № 2 (Координация и голосоведение)* изучается независимое участие обеих рук на грифе бас-гитары в контексте развития плавного голосоведения. Партии левой руки отводится аккомпанирующая функция баса, в то время как правая рука отвечает за мелодическую линию. Данный исполнительский принцип техники *техники техники техник*

Анализ специфики образовательного процесса на канале *Александр Витюк* в контексте возникновения новых учебных видеосредств, позволяет прийти в выводу, что мы являемся свидетелями и участниками формирования новой интерактивной модели интернет-образования, а ежедневное увеличение числа подписчиков канала только подтверждает этот прогноз. Более того, именно в процессе дальнейшей эволюции образовательного процесса в сети *Интернет*, можно будет наблюдать дальнейшую популяризацию бас-гитары как самостоятельного инструмента басового диапазона.

3.5. Выводы по 3 главе

На основании всего вышеизложенного, можно сформулировать следующие выводы:

- 1. Анализ доступной методической литературы показывает, что изучение бас-гитары как современного струнного басового инструмента находится на начальной стадии развития. Несмотря на свою огромную популярность в эстрадной и джазовой музыке, басгитара ещё не успела сформировать богатых традиций исполнительства как, например, контрабас, скрипка или классическая гитара.
- 2. Важным фактором творческого роста бас-гитариста выступает самостоятельное прослушивание аудио- и видеозаписей известных джазовых музыкантов. Это способствует фундаментальному развитию навыков сольфеджирования («снятия» на слух басовых партий, записи транскрипций) и анализа музыкального материала. Данный вид деятельности обеспечивает реальное понимание особенностей современной джазовой музыки и её практическое исполнение на бас-гитаре.
- 3. Учебно-методическая литература, основанная на аудиоматериалах, в бо́льшей мере ориентирована на практическое овладение бас-гитарой, чем традиционная. Возможность прослушивания аудиоиллюстраций к нотным примерам создаёт

дополнительную мотивацию, поскольку приучает учащегося к точной передаче нотной информации. Аудиошколы способны не только передать характер исполняемой музыки, но и наиболее полно раскрыть музыкально-выразительные возможности бас-гитары.

- 4. Изучение видеошкол ориентировано на практическое изучение инструмента. Конечной целью является освоение предлагаемого материала на основе самостоятельных занятий учащегося. Благодаря наглядной визуализации процесс обучения проходит гораздо быстрее, однако, в течение одного видеоурока невозможно получить весь комплекс необходимых исполнительских навыков. Предлагаемый материал рассчитан на определённый уровень теоретической и практической подготовки учащегося и может использоваться только в качестве дополнительного материала к занятиям в специальном классе бас-гитары.
- 5. Рассмотрев специфику образовательного процесса на канале *YouTube Александр Витюк*, можно констатировать формирование новой интерактивной модели интернетобразования. Именно в процессе дальнейшей эволюции образовательного процесса в сети Интернет, можно будет наблюдать дальнейшую популяризацию бас-гитары как независимого инструмента басового диапазона.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Исследование эволюции исполнительской техники на бас-гитаре в джазовой музыке с середины прошлого века до начала XXI века, в ее технологическом, историческом и исполнительском аспектах привело к решению комплексной научно-практической проблемы, обусловленной формированием общей картины развития исполнительской техники на бас-гитаре, что в значительной мере развивает и обогащает её представление о практической ценности и значении в отечественной музыкальной культуре. Решение обозначенной научно-творческой проблемы привело к следующим основным выводам.

- 1. Появление современных конструкций струнных басовых прототипов с электрическим усилением отражает эволюцию технологических, экономических и музыкальных факторов, обусловленных инновациями современной музыки, потребовавшими более яркого звучания инструмента басового диапазона [152].
- 2. В диссертации проведено историческое исследование исполнительских техник родственных бас-гитаре хордофонных инструментов: контрабаса, классической гитары, электрогитары, повлиявших на формирование исполнительской техники на бас-гитаре. Было продемонстрировано, что, несмотря на общую терминологию, используемую для данных инструментов, суть этих техник различна [28; 37].
- 3. Определена роль эстрадной и джазовой музыки как важной составляющей распространения электрической бас-гитары практически во всех современных исполнительских составах джазовой музыки (от малых (combo) и больших (big band) инструментальных джазовых ансамблей) и рок-музыки (от классических рок-составов 1960-х до развитых групп стиля джаз-рок, фьюжн, авангард и др.). Именно в рамках данных музыкально-стилевых направлений бас-гитара стала основой ритм-секции, подвижным инструментом удобной конструкции, способным обеспечить необходимый уровень громкости звучания, и имеющая в своем арсенале огромное разнообразие исполнительских приемов [20].
- 4. На основе изучения научной литературы по проблемам исполнительской техники игры на бас-гитаре, а также основываясь на собственном исполнительском и педагогическом опыте, автор впервые в отечественном музыкознании систематизировал существующие исполнительские техники, дополнив их собственными терминами. Так, в процессе изучения техники *пиццикато* в научный обиход был введен новый термин *пиццикато от деки* [37].
- 5. Исследование исполнительских техник на бас-гитаре осуществлено на основе творчества ведущих бас-гитаристов современности, оказавших наибольшее влияние на

развитие приемов игры на бас-гитаре: Д. Джемерсона, П. Маккартни, Д. Пасториуса, Л. Грэма, С. Кларка, М. Миллера, Б. Шихэна, С. Хэмма, Д. Патитуччи, С. Бэйли, В. Вутена.

- 6. В процессе исследования эволюции исполнительской техники на бас-гитаре автору удалось выявить и изучить взаимовлияние контрабасового, акустически-гитарного и электрогитарного принципов звукоизвлечения. Именно благодаря синтезированию техник разного генезиса бас-гитара смогла утвердиться в роли полифункционального инструмента, способного объединить множество разнообразных исполнительских функций: от электрогитары медиаторную технику и тэппинг, от контрабаса аккомпанирующую функцию, от классической гитары базовую технику звукоизвлечения [34].
- 7. Становление и развитие бас-гитарного исполнительства, насчитывающего довольно краткую историю (более 70 лет), рассматривается в динамике, в его эволюционном измерении, изменяющем способы бытования бас-гитары. Если в 1950-е годы и во второй половине XX века основным источником приобщения к этому инструменту были концертные выступления и грамзаписи, то сегодня мощным источником распространения знаний о бас-гитаре становится сеть *Интернет*, в том числе, многочисленные аудио- и видеошколы, мастер-классы выдающихся музыкантов и другие ресурсы.
- 8. Сегодня сформировался огромный слой как традиционных пособий (имеющаяся в открытом доступе практическая и учебно-методическая литература), так и онлайнресурсов (видеоблоги, видеошколы, туториалы, интернет-сообщества, форумы и др.), посвященных проблемам обучения и исполнительства на бас-гитаре, что способствует большему распространению и популярности инструмента. В работе рассмотрены наиболее репрезентативные аудио- и видеошколы игры на бас-гитары, созданные выдающимися исполнителями и педагогами. Автор данной диссертации доказывает, что аудио- и видеошколы обладают определенными дидактическими преимуществами по сравнению с традиционными книжными источниками.
- 9. Актуальные проблемы, связанные со спецификой современного видеообразования, изучены на примере работы *YouTube*-канала автора настоящей диссертации [35]. Впервые в отечественном музыкознании проанализированы особенности *контента* данного обучающего ресурса как одной из передовых форм коммуникации исполнителя и преподавателя бас-гитары с современным социумом [30].

Рекомендации

- 1. Продолжить музыковедческие исследования исторических, конструктивных, исполнительских и учебно-методических особенностей бас-гитары, направленных на всестороннее изучение инструмента, не отраженных в настоящем исследовании.
- 2. Использовать материалы и выводы данного исследования в будущих трудах, посвященных актуальным проблемам современной джазовой музыки, в целом, и исполнительским техникам игры на бас-гитаре, в частности.
- 3. Расширить комплексное изучение исполнительской техники на бас-гитаре в ее связи с научно-техническим прогрессом, включая появление новых средств воспроизведения и звукообрабатывающих устройств.
- 4. Наладить выпуск печатных сборников сочинений современных композиторов Республики Молдова для бас-гитары соло, бас-гитары и фортепиано, джазовых ансамблей и оркестров, создав благоприятные условия для развития новых поколений исполнителей и исследователей.
- 5. Включать сочинения для бас-гитары в концертные программы, программы международных конкурсов и музыкальных фестивалей для развития творческих контактов бас-гитаристов разных стран.
- 6. Целесообразно организовать на Национальном радио и телевидении регулярное исполнение и запись наиболее показательных сочинений для бас-гитары ведущих мировых авторов и композиторов Республики Молдова.
- 7. Рекомендовать систематически устраивать в рамках АМТИИ, музыкальных школ и лицеев, средних профессиональных и высших учебных заведений мастер-классы ведущих исполнителей на бас-гитаре из Румынии, Италии, Германии, Франции, Великобритании, Российской Федерации, США и других стран.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке:

- 1. Александр Витюк [online]. [accesat 27 noiem. 2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/channel/UCjPr1ITLEwkrge5o-WjmILA
- 2. Алтынов П., Андреев А., Балжи А. и др. Краткий справочник школьника. 5-11 кл. 2-е изд. Москва: Дрофа, 1998. 624 с. ISBN 5-7107-2115-8.
- 3. Андреев Ю. Школа игры на бас-гитаре. Ч. 1. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2006. 152 с. ISBN 978-5-903326-01-3.
- 4. Андреев Ю. Школа игры на бас-гитаре. Ч. 2. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2007. 152 с. ISBN 978-5-903326-02-3.
- 5. Андреев Ю. Школа игры на бас-гитаре. Ч. 3. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2007. 152 с. ISBN 978-5-903326-03-7.
- 6. Ариевич С. Практическое руководство игры на бас-гитаре. Москва: Музыка, 1983. 156 с.
- 7. Ариевич С. Хрестоматия игры на бас-гитаре. Москва: Советский композитор, 1989. 134 с.
- 8. Барроуз Т. Всё о гитаре: Подробный самоучитель игры на гитаре в разных стилях музыки. Москва: Астрель–АСТ, 2003. 252 с. ISBN 5-271-04763-6.
- 9. Барченкова М., Осипенкова А. Англо-русский словарь музыкальных терминов. Москва: Флинта, 2014. 160 с. ISBN 978-5-89349-120-3.
- 10. Бас-гитара [online]. [accesat 24 febr. 2020]. Disponibil: https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/14379
- 11. Бас-гитара [online]. [accesat 15 noiem. 2020]. Disponibil: https://eomi.ru/plucked/bass-guitar/
- 12. Бас-гитара для всех: самоучитель. Москва: ИД Катанского, 2006. 56 с. ISBN 5-94388-099-2.
- 13. Бас-гитара и всё что с ней связано [online]. [accesat 29 noiem. 2020]. Disponibil: https://vk.com/alexandr_vityuk
- 14. Бриль И. Практический курс джазовой импровизации для фортепиано. 3-е изд. Москва: Советский композитор, 1985. 112 с.
- 15. Вещицкий П. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. Аккорды и аккомпанемент. Москва: Советский композитор, 1990. 112 с.

- 16. Вещицкий П., Ларичев Е., Ларичева Г. Классическая шестиструнная гитара. Справочник. Москва: Композитор, 2000. 216 с. ISBN 978-5-85285-211-3
- 17. Виола. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1, 1072 с.
- 18. Витачек Е. Очерки по истории изготовления смычковых инструментов. 2-е изд. под ред. Доброхотова В. Москва: Музыка, 1964. 350 с.
- 19. Витюк А. Анализ учебно-методической литературы для бас-гитары: книги, пособия, нотные сборники. В: Сборник научных трудов XII Международной научной конференции *Мировоззренческие основания культуры современной России*. Магнитогорск, РФ, 14-16.05.2021. Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2021, с. 37–45. ISBN 978-5-9967-1947-1.
- 20. Витюк А. Бас-гитара как один из этапов эволюции семейства хордофонных инструментов. In: Scientific Collection «InterConf» № 3 (36): Proceedings of the 7th International Scientific and Practical Conference Challenges in science of nowadays. Washington, USA, 26-28.11.2020. Washington: EnDeavours Publisher, 2020. p. 869–874. ISBN 979-1-293-10109-3.
- 21. Витюк А. Влияние первых прототипов цельнокорпусных электрогитар на современное гитаростроительство. In: Învăţământul artistic dimensiuni culturale. Chişinău: Notograf Prim, 2020, p. 69–71. ISBN 978-9975-9617-8-3.
- 22. Витюк А. Десять мелодических этюдов для бас-гитары. Тирасполь: ТесЛайн, 2019. 12 с.
- 23. Витюк А. Джазовые пьесы для электрогитары. Вып. 1. Тирасполь: ТесЛайн, 2019. 10 с.
- 24. Витюк А. Джазовые пьесы для электрогитары. Вып. 2. Тирасполь: ТесЛайн, 2019. 12 с.
- 25. Витюк А. Джазовые пьесы для электрогитары. Вып. 3. Бендеры: ООО Контур, 2020. 10 с.
- 26. Витюк А. Импровизация как эффективное средство мотивации эстрадно-джазового гитариста. Тирасполь: ТесЛайн, 2019. 26 с.
- 27. Витюк А. Историческое развитие контрабасового искусства. Бендеры: ООО Контур, 2020. 29 с.
- 28. Витюк А. К вопросу о формировании исполнительской техники слэп на басгитаре (середина 1960-х-середина 1980-х). В: Материалы Международной молодежной научно-практической конференции Современное музыкознание в

- пространстве культуры: проблемы теории, истории, исполнительства и педагогики. Ростов-на-Дону, РФ, 26–27.11.2020. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2021, с. 189-195. ISBN 978-5-93365-123-9.
- 29. **Витюк А. Конструктивные особенности звукоснимателей для бас-гитары.** В: *Музыковедение*. Москва: Научтехлитиздат, 2020, №11, с. 37–40. ISSN 2072-9979.
- 30. Витюк А. Музыкальная коллаборация как неоъемлемая чать современного музицирования. В: *Музыковедение*. Москва: Научтехлитиздат, 2021, №5, с. 37–40. ISSN 2072-9979.
- 31. Витюк А. Предпосылки появления электрических басовых инструментов. В: Învățământul artistic dimensiuni culturale. Chișinău: Notograf Prim, 2020, p. 19–20. ISBN 978-9975-9617-8-3.
- 32. Витюк А. Рождение безладовой модели бас-гитары, как нового вида инструментов басового диапазона. In: Abstracts of III International Scientific and Practical Conference *Perspectives of world science and education*. Osaca. Japan 27-29.11.2019. Osaca: CPN Publishing Group, 2019, p. 506–509. ISBN 978-4-9783419-8-3.
- 33. Витюк А. Роль Лео Фендера в создании бас-гитары. In: Învățământul artistic dimensiuni culturale. Chișinău: Notograf Prim, 2019, p. 18. ISBN 978-9975-9617-8-3.
- 34. Витюк А. Синтез техник игры на бас-гитаре в исполнительской практике (середина 1980-х годов начало XXI века). В: Revista de Stiințe Socioumane. Chişinău: UPS "Ion Creangă", 2021, nr. 2 (48), p. 90–98. ISSN 1857-0119.
- 35. Витюк А. Специфика интернет-форм видеообразования контексте взаимодействия видеоканала Александр Витюк с современным социумом. В: Сборник научных трудов XI Международной научной конференции Мировоззренческие основания культуры современной России. Магнитогорск, РФ, 16-17.04.2020. Магнитогорск: МГТУ им. Г.И. Носова, 2020, с. 27-33. ISBN 978-5-9967-1947-1.
- 36. Витюк А. Транскрипции популярных песен для бас-гитары. Вып. 1. Бендеры: ООО Контур, 2021. 26 с.
- 37. Витюк А. Формирование исполнительской техники пиццикато на бас-гитаре. В: Материалы 64-ой Международной научно-практической конференции *Интеграция науки в современном мире*. Москва, РФ, 29-30.06.2020. Москва: Евразийское научное объединение, 2020, с. 233–236. ISSN 2411-1899.
- 38. Витюк А. Хрестоматия игры на бас-гитаре. Бендеры: ООО Контур, 2021. 79 с.

- 39. Витюк А. *Continuum* Джако Пасториуса для бас-гитары: замысел, композиционные особенности, специфика выразительных средств. В: In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* 2021. Chișinău: AMTAP, 2021, nr. 3 (40), p. 129–140. ISSN 2345-1408.
- 40. Володин А. Электронные музыкальные инструменты. Москва: Энергия, 1970. 144 с.
- 41. Вольман Б. Гитара. Изд. второе. Москва: Музыка, 1980. 59 с.
- 42. Вольман Б. Гитара и гитаристы. Ленинград: Музыка, 1968. 188 с.
- 43. Гитара. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1973. Т. 1, 1072 с.
- 44. Горбунова И. Электронные музыкальные инструменты: к проблеме становления исполнительского искусства. В: Теория и практика общественного развития, 2015. Краснодар: ИД ХОРС, 2015, с. 233–239. ISSN 1815-4964.
- 45. Горбунова И., Белов Г. О предпосылках обучения исполнительству на электронных музыкальных инструментах. В: Казанский педагогический журнал, 2016. Казань: Институт педагогики и психологии профессионального образования РАО, 2016, с. 8–16. ISSN 1726-846X.
- 46. Джон Патитуччи [online]. [accesat 15 oct. 2020]. Disponibil: http://kontrabass.ru/john-patitucci/
- 47. Доброхотов Р. Контрабас. История и методика. Москва: Музыка, 1974. 246 с.
- 48. Додонова С. Современное музыкальное искусство и образовательный процесс. Тенденции нового формата соотношений. В: Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств, 2018. Казань: КазГИК, 2018, с. 65–68. ISSN 1812-0547.
- 49. Житкова Е., Качалов Н. Музыкальные произведения как средство обучения иноязычному общению. В: Вестник Томского государственного педагогического университета, 2007. Томск: ТГПУ, 2007, с. 104–108. ISSN 1609-624X.
- 50. Иванов М. Краткая история гитары [online]. [accesat 15 aug. 2020]. Disponibil: http://www.guitar-times.ru/pages/historians/ivanov_mf4.htm
- 51. Иванов-Крамской А. Школа игры на шестиструнной гитаре. Москва: Музыка, 1979. 71 с.
- 52. Импеданс. В: Большой энциклопедический словарь медицинских терминов. Москва: ГЭОТАР-Медиа, 2013. 2242 с. ISBN 978-5-9704-2010-2.
- 53. Ирисов С. Звук и музыка. Москва Ленинград: Госиздат, 1926. 144 с.

- 54. История гитары [online]. [accesat 15 sept. 2020]. Disponibil: http://jool.ru/pages/istoriya-gitary.html
- 55. Карпов Л. Звукообразование на гитаре. В: Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2008. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2008, с. 93–98. ISSN 1992-6464.
- 56. Колесниченко Д. Англо-русский толковый словарь компьютерных терминов. 3-е изд. Санкт-Петербург: Наука и техника, 2009. 288 с. ISBN 978-5-94387-561-8.
- 57. Континуум. В: Философская энциклопедия. Москва, Советская энциклопедия, 1964. Т. 3, 584 с.
- 58. Контрабас. В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2, 960 с.
- Корсунский С., Симонов И. Электромузыкальные инструменты. Вып. №271. Москва— Ленинград: Государственное энергетическое издательство, 1957. 64 с.
- 60. Кузнецов Л. Основы теории, конструирования, производства и ремонта электромузыкальных инструментов. Москва: Легкая и пищевая промышленность, 1981. 312 с.
- 61. Кузнецов М. Основы электротехники. Москва: Высшая школа, 1964. 560 с.
- 62. Ларин Е. Испанская классическая гитара системы Торреса: формирование и совершенствование инструмента. В: Известия российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2012. Санкт-Петербург: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012, №152, с. 174—179. ISSN 1992-6464.
- 63. Ларичев Е. Классическая шестиструнная гитара. Москва: Музыка, 1988. 33 с.
- 64. Ларичев Е. Самоучитель игры на шестиструнной гитаре. Москва: Музыка, 2002. 112 с. ISBN 979-0-706359-41-0.
- 65. Ларичев Е., Назаров А. Музыкальный альманах. Гитара. Вып. 1. Москва: Музыка, 1986. 53 с.
- 66. Ларичев Е., Назаров А. Музыкальный альманах. Гитара. Вып. 2. Москва: Музыка, 1990. 65 с.
- 67. Манчева У. Краткий исторический обзор и основные стилевые тенденции современной гитарной музыки [online]. [accesat 30 apr. 2020]. Disponibil: http://abateguitar.narod.ru/A g article1 1.htm
- 68. Маркин Ю. Школа джазовой импровизации. Ч. 1. Москва: Издатель Михаил Диков, 2008. 140 с. ISBN 5-902176-02-6.

- 69. Морген Л. Школа-самоучитель игры на бас-гитаре. Москва: Советский композитор, 1983. 105 с.
- 70. Морген Л. Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле. Москва: Советский композитор, 1970. 50 с.
- 71. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
- 72. Новожилов К. Бас-гитара в современной музыке: конструкция инструмента и проблемы классификации. В: Южно-Российский музыкальный альманах, 2005. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006, с. 232–240. ISBN 5-7509-1219-1.
- 73. Октобас [online]. [accesat 10 iun. 2020]. Disponibil: http://kontrabass.ru/oktobas/
- 74. Основы слэпа [online]. [accesat 15 sept. 2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/playlist?list=PL9Srk4OTla_oRzFaETUgNoMCgtPQLldWh
- 75. Паттерн [online]. [accesat 18 febr. 2020]. Disponibil: https://www.jazz.ru/dictionary/n.htm
- 76. Пиццикато (Pizzicato). В: Музыкальная энциклопедия. Москва: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4, 976 с.
- 77. Пфайффер П. Бас-гитара для чайников. Москва: Диалектика, 2005. 272 с. ISBN 978-5-8459-0775-2.
- 78. Раков Л. История контрабасового искусства. Москва: ИД Композитор, 2004. 312 с. ISBN 5-85285-503-0.
- 79. Смолин К. Бас-гитара для начинающих: самоучитель. Москва: Издатель Смолин К. О., 2005. 87 с. ISBN 5-93477-001-2.
- 80. Соболев А. Басовая линия. Москва: Кифара, 2002. 128 с. ISBN 5-901980-13-1.
- 81. Стив Бэйли [online]. [accesat 3 iun. 2020]. Disponibil: https://learnmusic.ru/show13028
- 82. Стэнли Кларк [online]. [accesat 21 iul. 2020]. Disponibil: https://www.km.ru/muzyka/encyclopedia/klark-stenliclarke-stanley
- 83. Типы акустических гитар [online]. [accesat 29 oct. 2020]. Disponibil: https://pop-music.ru/articles/akusticheskie-gitary/
- 84. Туганов В. Звуковые возможности контрабаса: история и современность. В: Вестник Челябинского государственного университета, 2011. Челябинск: ЧГУ, 2011. №3, с. 156–161. ISSN 1994-2796
- 85. Туркин Д. Социальная коммуникация в сети интернет. В: Вестник Челябинского государственного университета, 2008. Челябинск: ЧГУ, 2008. №33, с. 58–62. ISSN 1994-2796.

- 86. Уроки игры на бас-гитаре [online]. [accesat 29 oct. 2020]. Disponibil: https://www.youtube.com/playlist?list=PL9Srk4OTla_p_JwgQij3RezmHGrFlzuhX
- 87. Уроки игры на бас гитаре. "Тэппинг" [online]. [accesat 15 mart. 2020]. Disponibil:
 - $\underline{https://www.youtube.com/playlist?list=PL9Srk4OTla_rux2QF8xmBZcbtYrudTHrH}$
- 88. Хмарук С. Устройство звукоснимателя электрогитары [online]. [accesat 15 iul. 2020]. Disponibil: http://tvoya-gitara.ru/ustroystvogitary/ustroystvo-zvukosnimatelya-electrogitary
- 89. Хорнбостель Э., Закс К. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1987. 261 с.
- 90. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Изд. 3. Москва: Музыка, 1972. 177 с.
- 91. Шарнассе Э. Шестиструнная гитара: От истоков до наших дней. Москва: Музыка, 1991. 61 с. ISBN 5-7140-0288-1.
- 92. Шиндина Н. Школа игры на шестиструнной гитаре. Новейший самоучитель. Просто и доступно. Москва: РИПОЛ Классик, 2007. 256 с. ISBN 978-5-7905-3600-7.

На английском языке:

- 93. Abel M. Groove: An Aesthetic of Measured Time. Leiden: Brill, 2014. 282 p. ISBN 978-90-04-23293-7.
- 94. Achard K. The History and Development of the American Guitar. Westport: Bold Strummer Ltd, 1996. 200 p. ISBN 0-933224-18-4.
- 95. Alves J. R. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. Huntington: Marshall Digital Scholar, 2015. [online]. [accesat 9 ian. 2020]. Disponibil: https://mds.marshall.edu/music_faculty/19/
- 96. Andrés Segovia. In: Encyclopedia of Music in the 20th Century. Edited by Lee Stacy, Lol Henderson. London: Routledge, 1999. 800 p. ISBN 1-57958-079-3.
- 97. Anniss M. The Impact of Technology in Music. London: Raintree, 2016. 56 p. ISBN 978-1-406-29869-7.
- 98. Bacon T. Jaco Pastorius Shares How He Learned Bass and Composition in Unpublished Interview | Bacon's Archive [online]. [accesat 9 ian. 2020]. Disponibil: https://reverb.com/news/jaco-pastorius-on-how-he-learned-bass-and-composition-bacons-archive

- 99. Billy Sheehan Bio [online] [accesat 3 oct. 2020]. Disponibil: http://www.billysheehan.com/bio/
- 100.Black J., Molinaro A., Smolin J. The Fender Bass: An Illustrated History. Milwaukee: Hal Leonard, 2001. 128 p. ISBN 0-634-02640-2.
- 101.Blasquiz K. The Fender Bass. Milwaukee: Hal Leonard, 1991. 48 p. ISBN 978-0-7935-0757-3.
- 102.Cartwright J., M. A. A History of African-American Jazz and Blues. Lulu.com, 2009. 156 p. ISBN 978-0-557-06010-8.
- 103.Davis J. S. Historical Dictionary of Jazz. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2012. 433 p. ISBN 978-0810867574.
- 104.Double bass. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd. 1980, V. 5, p. 585–589. ISBN 0-333-23111-2.
- 105.Eduardo C., Kumor F. Drum Circle: A Guide to World Percussion. Van Nuys: Alfred Music, 2001. 76 p. ISBN 978-0-7390-2309-9.
- 106.Electric bass guitar. In: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Edited by John Shepherd. London, New York: Continuum, 2003, V. II, p. 290-292. ISBN 0-8264-6322-3.
- 107.Electric guitar. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd., 1980, V. 6, p. 104–105. ISBN 0-333-23111-2.
- 108.Erskine P. Drumset Essentials, Volume 3: Book & CD. Van Nuys: Alfred Music, 2003. 80 p. ISBN 978-0-7390-3431-6.
- 109.Farrell P. W. Jaco Pastorius: Continuum [online]. [accesat 3 ian. 2020]. Disponibil: https://www.pwfarrell.com/jaco-pastorius-continuum
- 110.Four-beat [online]. [accesat 13 febr. 2020]. Disponibil: http://ccnmtl.columbia.edu/projects/jazzglossary/f/fourbeat.html
- 111.French R. M. Technology of the Guitar. West Lafayette: Springer, 2012. 336 p. ISBN 978-1-4614-1920-4.
- 112.Frontman [online]. [accesat 15 ian. 2021]. Disponibil: https://www.yourdictionary.com/frontman
- 113.Gade H.V. All Aspects of ROCK & JAZZ /1, Music Theory. Broenshoej: NORDISC Music & Text, 2000. 66 p. ISBN 87-88619-64-4.
- 114.Goines L., Ameen R. *Funkifying* the Clave. Afro-Cuban Grooves for Bass and Drums. New York: Manhattan Music, 1990. 63 p.

- 115.Guitar. In: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Edited by John Shepherd. London, New York: Continuum, 2003, V. II, p. 279–284. ISBN 0-8264-6322-3.
- 116.Guitar. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd., 1980, V. 7, p. 825–842. ISBN 0-333-23111-2.
- 117.Hannan M. Australian Guide to Careers in Music. Sydney: University of New South Wales Press Ltd., 2003. 304 p. ISBN 0-86840-510-8.
- 118.Hopkins G., Moore B. Ampeg: The Story Behind the Sound. Milwaukee: Hal Leonard, 1999. 288 p. ISBN 978-0-7935-7951-8.
- 119.Icons of 20th Century Music: Heritage-Odyssey Auction #605. Dallas: Heritage Capital, 2004. 153 p. ISBN 978-1-9328-9901-6.
- 120.John Patitucci Bio [online]. [accesat 13 febr. 2021]. Disponibil: https://www.johnpatitucci.com/bio.html
- 121.Larry Graham Bio [online]. [accesat 25 ian. 2021]. Disponibil: https://larrygraham.com/bio
- 122.Lloyd Loar [online]. [accesat 13 febr. 2021]. Disponibil: https://www.mandolincafe.com/glossary/glossary_31.shtml
- 123.Malone S. A Portrait of Jaco: The Solos Collection. Milwaukee: Hal Leonard, 2002. 62 p. ISBN 0-634-01754-3.
- 124.Manus M., Manus R. Alfred's Teach Yourself to Play Bass. Northridge: Alfred Music, 1996. 80 p. ISBN 978-0-7390-0062-5.
- 125.Marcus Miller About [online]. [accesat 15 iul. 2020]. Disponibil: http://www.marcusmiller.com/about
- 126.Matheos C. Percussive Slap Bass. Mel Bay Publications, Inc., 2011. 72 p. ISBN 978-16106-5552-1.
- 127.Mello C. The Latin Guitar Handbook. Mel Bay Publications, Inc., 2009. 96 p. ISBN 978-16097-4694-0.
- 128.Musician's Handbook: Bass. London: Future Publishing Limited, 2016. 132 p.
- 129.Musmon M. Latin and Caribbean Dance. New York: Chelsea House Publishers, 2010. 120 p. ISBN 978-1-60413-481-0.
- 130.NAMM believe in music [online]. [accesat 7 dec. 2020]. Disponibil: https://www.namm.org/
- 131.Oompah [online]. [accesat 15 ian. 2021]. Disponibil: https://www.yourdictionary.com/oompah

- 132.Oppenheim T. Slap IT! Funk Studies for the Electric Bass. New Hope: Theodore Presser, 1981. 28 p.
- 133.Overhrow D. Intermediate Electric Bass. Van Nuys: Alfred Music, 2000. 96 p. ISBN 978-0-7390-06860-3.
- 134.Pastorius J. Modern Electric Bass. New York: DCI Music Video, 1985. 85 min.
- 135.Pastorius J., Jemmott J. Jaco Pastorius: Modern Electric Bass. New York: DCI Music Video, 1985. 24 p.
- 136.Patitucci J. Bass workshop. New York: DCI Music Video, 1989. 86 min.
- 137. Patitucci J. Electric Bass 2. New York: DCI Music Video, 1990. 68 min.
- 138.Paul MacCartney [online]. [accesat 7 oct. 2020]. Disponibil: https://www.paulmccartney.com/
- 139.Ray S. Bass for Beginners: An Easy Beginning Method. Fontana: Alfred Music, 1996. 48 p. ISBN 978-0-88284-853-2.
- 140. Sheehan B. Bass Secrets. Cherry Lane Video, 1990. 83 min.
- 141. Sheehan B. On Bass. Cherry Lane Video, 1989. 85 min.
- 142.Sloane I. Classic Guitar Construction. New York: EP Dutton & Co, 1966. 95 p. ISBN 0-86001-232-8.
- 143.Snyder B., Snyder R. Music and Memory: An Introduction. London: MIT Press, 2000. 291 p. ISBN 0-262-19441-4.
- 144. Stanley Clarke [online]. [accesat 15 sept. 2020]. Disponibil: https://stanleyclarke.com/
- 145. Steve Bailey [online]. [accesat 30 apr. 2020]. Disponibil: http://stevebaileybass.com/
- 146.Stuart Hamm [online]. [accesat 27 noiem. 2020]. Disponibil: https://stuhamm.com/
- 147. The electric guitar. In: Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World. Edited by John Shepherd. London, New York: Continuum, 2003, V. II, p. 284–290. ISBN 0-8264-6322-3.
- 148. Turetzky B. The Contemporary Contrabass. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974. 114 p. ISBN 0-520-02291-2.
- 149.Turner G. Bass Guitar Lessons for Beginners. LearnToPlayMusic.com, 2013. 52 p. ISBN 978-1-8-64691-64-1.
- 150.Victor Wooten Biography [online]. [accesat 10 iun. 2020]. Disponibil: https://www.victorwooten.com/bio
- 151. Violone. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Ltd., 1980, V. 19, p. 862–863. ISBN 0-333-23111-2.

- 152. Vitiuc A. Improving the design features of the bass guitar (1950s to the present day). In: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* 2021. Chișinău: AMTAP, 2021, nr. 2 (39), p. 133-137. ISSN 2345-1408.
- 153. Waring D., Raymond D. Make Your Own Electric Guitar and Bass. New York, Sterling Publishing Co., Inc., 2001. 96 p. ISBN 1-895569-70-2.
- 154. Woods B. Bodhran: Beyond the Basics. Mel Bay Publications, Inc., 2015. 64 p. ISBN 978-07866-8998-9.
- 155. Wooten V. Super Bass Solo Technique. Atoss Corporation, 1992. 52 min.
- 156. Yurochko B. A Short History of Jazz. New Jersey: Burnham Inc. Publishers, 1993. 336 p. ISBN 0-8304-1331-6.

На немецком языке:

157. Lasch S. Instrumentarium des Rock. Berlin: VEB Lied der Zeit-Musikverlag, 1987. 180 S.

ПРИЛОЖЕНИЯ

приложение 1

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

англ. – английский

вв. – веков

Вт – Ватт

 Γ . — Γ ОД

Гц – Герц

др. – другие

и т. д. – и так далее

им. – имени

испан. - испанский

итал. - итальянский

лат. - латинский

МГТУ – Магнитогорский государственный технический университет

мм. – миллиметров

н.э. – нашей эры

нем. - немецкий

португ. – португальский

РГК – Ростовская государственная консерватория

с. - страница

см. - сантиметров

т.к. – так как

франц. – французский

цит. – цитируется

p. – pagină, pagini; page, pages

S. - Seite, Seiten

приложение 2

КОНЦЕРТНЫЕ ПРОГРАММЫ АВТОРА (ТВОРЧЕСКАЯ ЧАСТЬ ДИССЕРТАЦИИ)

Концертная программа № 1

Дата проведения: 11 марта 2019 года.

Время проведения: 12.00.

Место проведения: АМТИИ, Малый зал, г. Кишинёв.

Программа концерта:

- 1. A. Vitiuc *Greeting*
- 2. A. Vitiuc Rivers of Fog
- 3. A. Vitiuc Bell
- 4. A. Vitiuc *Joyful Day*
- 5. V. Wooten Latin Groove
- 6. V. Wooten Classical Thump
- 7. V. Wooten Solo Bass Jam
- 8. V. Wooten The Lesson
- 9. S. Wonder Overjoyed
- 10. The Beatles *Come Together*
- 11. A. Vitiuc Lunar Flower
- 12. V. Wooten U Can't Hold No Groove
- 13. J. Newton Amazing Grace
- 14. A. Vitiuc Long Live Bass

Название и участники:

Сольный концерт Александра Витюка

В концерте приняли участие:

– Александр Витюк – бас-гитара.

Концертная программа № 2

Дата проведения: 25 апреля 2019 года.

Время проведения: 16.00.

Место проведения: Институт искусств им. А. Г. Рубинштейна,

Большой зал, г. Тирасполь.

Программа концерта:

- 1. J. Pastorius The Chicken
- 2. M. Davis So What
- 3. A. Vitiuc *Around the Rain*
- 4. D. Ellington In a Sentimental Mood
- 5. G. Gershwin Summertime
- 6. G. Benson Weekend in LA

- 7. A. Vitiuc New Feelings
- 8. V. Wooten Slow Groove
- 9. S. Wonder *Isn't She Lovely*

Название и участники:

Сольный концерт Александра Витюка при участии коллектива Рубикон

В концерте приняли участие:

- Ольга Величинская вокал;
- Эдуард Билецкий труба, флюгельгорн;
- Галина Деде фортепиано, клавишные инструменты;
- Михаил Воленберг электрогитара;
- Александр Витюк бас-гитара;
- Александр Воленберг ударные.

Концертная программа № 3

Дата проведения: 4 декабря 2019 года.

Время проведения: 17.00.

Место проведения: Институт искусств им. А. Г. Рубинштейна,

Большой зал, г. Тирасполь.

Программа концерта:

- 1. S. Lavrinenko Indian Dance
- 2. S. Lavrinenko Latino Mood
- 3. S. Lavrinenko *Zaporozhye*
- 4. D. Jordan *Jordu*
- 5. L. Russel *This Masquerade*
- 6. D. Gilesspi A Night in Tunisia
- 7. Fourplay 101 Eastbound
- 8. S. Rollins St. Thomas

Название и участники:

Сольный концерт Александра Витюка при участии коллективов: *У камина трио и Рубикон*

В концерте приняли участие:

- Эдуард Билецкий труба, флюгельгорн;
- Семён Лавриненко фортепиано, клавишные инструменты;
- Михаил Воленберг электрогитара;
- Александр Витюк бас-гитара;
- Роман Рашкован ударные.

приложение 3

Словарь иностранных терминов, встречающихся в работе

В алфавитном порядке:

Бэк-бит (англ. *back-beat*) — музыкальный термин, который применяется к акцентам на 2 и 4 долю в четырёхдольном такте.

Бэкграунд (англ. background) – фон, музыкальное сопровождение.

Грув (англ. *groove*) - ритмическое ощущение, создаваемое в джазовой музыке.

Драм-машина (англ. *drum-machine*) — электронный музыкальный инструмент, воспроизводящий повторяющийся барабанные ритмические рисунки.

Импеданс (англ. *impedance* — сопротивление) — характеристика элемента электрической цепи, который препятствует протеканию тока.

Клаве (исп. *clave*, ключ) – ритмическая структура, являющаяся организующим звеном в афро-кубинской музыке.

Контент (англ. content) – содержимое, содержание.

Корэс (англ. *chorus*) – формально-структурная единица джаза, «квадрат».

Мёртвые ноты (англ. dead notes) — ноты присутствующие в ритмическом рисунке, но не имеющие конкретной звуковысотности.

Офф-бит (англ. *off-beat*) — музыкальный термин, характеризующийся отклонением метроритмической пульсации с сильных долей такта на слабые.

Паттерн (англ. *pattern*) — устойчивая структурная модель (ритмический рисунок, мелодический оборот и др.), которая при повторениях не утрачивает своей стабильности.

Пулл-офф (англ. *pull-off*) — извлечение звука пальцем левой руки при помощи нисходящего *легато*.

Расгеадо (исп. rasgueado) – приём исполнения ударом четырьмя пальцами правой руки по нескольким или всем струнам.

Сайдмен (англ. *sideman*) — участник джазового оркестра, исполняющий только аккомпанирующие партии.

Сальса (исп. *salsa*) – популярный музыкальный жанр латинской и афро-кубинской музыки.

Сессионный – (англ. session musician) – студийный музыкант.

Сонго (исп. songo) — стиль, возникший от слияния рок-н-ролла и популярной афрокубинской музыки.

Софт (англ. soft) — программное обеспечение.

Сустейн (англ. sustain) – продолжительность звучания извлечённой ноты.

Тимбалс (исп. *timbales*) — набор из двух или четырёх барабанов диаметром 13 и 14 дюймов, применяемых в афро-кубинской музыке.

Ту бит (англ. *two beat*) – музыкальный термин, который применяется к акцентам на 1 и 3 долю в четырёхдольном такте.

Ум-па (англ. *oom-pah*, *oompah*) – ритмичный звук, издаваемый тубой или другим медным инструментом.

Ферромагнитные — вещества, сильно притягивающиеся к магниту. К ним принадлежат железо, сталь, чугун, никель, кобальт и их сплавы.

Фор бит (англ. *four beat*) — форма организации ритма, при которой все четыре удара относительно равны.

Фрикционные музыкальные инструменты — тип музыкальных инструментов, звук на которых извлекается трением.

Фронтмен (англ. frontman) – центральный участник музыкальной группы.

Хаммер-он (англ. *hammer-on*) — извлечение звука при помощи удара пальцем левой руки по струне.

ЭДС индукции (электродвижущая сила) — возникает в проводнике, который находится в переменном магнитном поле.

Bpm (beats per minute, удары в минуту) – количество регулярно повторяющихся ударов за определённый промежуток времени.

Fender Broadcaster – с 1950 года была переименована в Fender Telecaster.

GRP Records – первая звукозаписывающая компания, известная своими цифровыми записями.

NAMM – крупнейшая выставка музыкальных инструментов и оборудования.

приложение 4

ИНФОРМАЦИЯ О ПЕРСОНАЛЬНОМ YOUTUBE-КАНАЛЕ *АЛЕКСАНДР ВИТЮК* (ТЕМАТИКА, ЛИНКИ, КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ УРОКОВ)

Ссылка на канал - https://www.youtube.com/channel/UCjPr1ITLEwkrge5o-WjmILA

Тематические рубрики (плейлисты):

I. Уроки игры на бас-гитаре

1.	Особенности звукоизвлечения	https://youtu.be/7dZuYrqWylM	В данном видеоуроке автор рассказывает об особенностях звукоизвлечения правой руки на бас-гитаре. Также рассматриваются тембральные особенности звукоизвлечения указательным и средним пальцами правой руки.
2.	Септаккорды, секвенции	https://youtu.be/2su8BRKo4do	В предлагаемом видео автор иллюстрирует знание грифа бас-гитары, на основе обыгрывания септаккордов и секвенций.
3.	Мелодия, пентатоника, мотивное развитие	https://youtu.be/vihqZbsP8js	В представленном видеоуроке даны практические рекомендации для начинающих импровизаторов.
4.	Фразировка, оформление музыкальных фраз	https://youtu.be/PnrL7q65Cx0	Настоящее видео посвящено анализу построения импровизационных соло на примере творчества выдающегося джазового пианиста Б. Эванса.
5.	Закрепление пройденного материала	https://youtu.be/ZQVpZv2vIgI	Открытый урок со студентом 1-го курса, в котором демонстрируется практическое применение полученных знаний по итогам вышеперечисленных уроков.

II. Уроки игры на бас-гитаре "Слэп"

1.	Основы звукоизвлечения	https://youtu.be/KXT3MjxdqNY	В данном видеоуроке автор расскажет об основах техники слэп на бас-гитаре. На практических примерах выполнен детальный исполнительский анализ рассматриваемой техники.
2.	Мёртвые ноты, «pull-off/hammer- on», «double pluck»	https://youtu.be/lyJy4PmiXIA	В предлагаемом видео рассмотрена техника игры <i>мёртвых нот</i> на бас-гитаре, а также <i>пулл-офф/хаммер-он</i> и «двойной подцеп» — <i>double pluck</i> .
3.	Развитие техники, триольная пульсация	https://youtu.be/vhnHkMffelU	Настоящее видео посвящено демонстрации элементов техники <i>слэп</i> на основе упражнений из школы Т. Оппенхейма <i>Slap It</i> . Кроме того, автором будут проиллюстрированы принципы использования триольной пульсации.
4.	Double thumb bass slap, Часть 1	https://youtu.be/QHYK_bsV_1U	В представленном видеоуроке даны практические рекомендации по изучению элемента double thumb.

5.	Double thumb bass slap, Часть 2	https://youtu.be/1JmSFeEXt7g	Продолжение урока на double thumb.
6.	Open Hammer Pluck	https://youtu.be/f3GE7jY03_U	Настоящее видео посвящено исполнительскому анализу прогрессивного вида техники <i>слэп – Open Hammer Pluck</i> .
7.	Вид Слэповой техники Ап-Даун (Up Down) на бас-гитаре	https://youtu.be/1QIhrmLcRwM	Предлагаемое видео посвящено исполнительскому анализу прогрессивного вида техники cn - n — An - An - Ayh ($Up\ Down$).
8.	Убойный слэп на бас-гитаре Ап- Даун (Up Down)	https://youtu.be/FvEVpnTmDqo	Данный видеоурок является продолжением темы, посвящённой элементу An - \mathcal{A} аун ($Up\ Down$).
9.	Как добиться СЛЭПового грува на бас-гитаре	https://youtu.be/c2Hu3DnT3Ak	Настоящее видео посвящено исполнению на бас-гитаре <i>слэповых грувов</i> при помощи группировки нот по три, а также комбинированных движений шестнадцатых, сгруппированных по три и по четыре.
10.	Супер слэп и техника левой руки на бас-гитаре	https://youtu.be/dm4cChXByu8	В представленном видеоуроке даны практические рекомендации по изучению простых <i>хаммер-он</i> (<i>легато</i>) на басгитаре.
11.	Техника слэп на бас-гитаре – как развить?	https://youtu.be/BV0Rb0sd1xM	В данном видео автор предлагает зрителю несколько практических советов по использованию приёма <i>Ап-Даун</i> (<i>Up Down</i>) при игре арпеджио и септаккордов.
12.	Виртуозный слэп на бас-гитаре – Open Hammer Pluck	https://youtu.be/nBrL4XF3Tb4	В настоящем видео демонстрируются азы эволюционого приёма техники <i>слэп – Open Hammer Pluck</i> .
13.	Первоклассный слэп на бас-гитаре!	https://youtu.be/w4kZSy8DlIY	Продолжение урока на технику слэп Open Hammer Pluck.

III. Уроки игры на бас-гитаре "Тэппинг"

1.	Основы	https://youtu.be/fdZ-XZ9KCZM	В предлагаемом видеоуроке автор
	звукоизвлечения		рассказывает об основах
			звукоизвлечения тэппинг на бас-гитаре.
			Будут продемонстрированы начальные
			упражнения для развития силы пальцев
			правой и левой руки.
2.	Координация и	https://youtu.be/KjaE74Hnd4g	Данный видеоурок ориентирован на
	голосоведение		развитие координации правой и левой
			руки.
3.	Аккорды,	https://youtu.be/NE79MMmLhM8	Настоящее видео посвящено аккордовой
	построение		игре на бас-гитаре при помощи техники
	аккомпанимента		тэппинг.
4.	Зачётный вид	https://youtu.be/rb91JbJSTvI	В представленном видеоуроке автором
	тэппинга на		продемонстрированы полифонические
	бас-гитаре		принципы использования бас-гитары.
5.	Аккордовый	https://youtu.be/qFpPJ6U_Be4	Настоящий видеоурок посвящён
	тэппинг на		обыгрыванию септаккордов при помощи
	бас-гитаре		техники тэппинг.

IV. <u>Теория музыки. Создание басовой партии</u>

1.	Теория. Построение простой басовой линии (лады: ионийский, дорийский)	https://youtu.be/a59A3EaQYro	В предлагаемом видеоуроке даны практические рекомендации по построению простой басовой партии в ионийском и дорийском ладах.
2.	Теория. Соединение аккордов на бас-гитаре (лады: фригийский, лидийский)	https://youtu.be/xng0_lkWy-g	Настоящий видеоурок посвящён проблематике соединения аккордовых последовательностей во фригийском и лидийском ладах.
3.	Теория. Развитие музыкального мышления, оборот II-V-I (Лады: миксолидийский, локрийский)	https://youtu.be/H0vq3esHiO8	В данном видео рассмотрены особенности развития гармонического мышления в игре на бас-гитаре. В качестве практического примера проилюстрировано обыгрывание простого гармонического оборота <i>II-V-I</i> (лады: миксолидийский, локрийский).
4.	Построение басовой линии // Walking Bass Lines (L#1)	https://youtu.be/5q4HbEFIyR0	В представленом видео речь идёт о гаммаобразном способе построения простой басовой линии.
5.	Построение басовой линии // Walking Bass Lines (L#2)	https://youtu.be/bIOt-Ef8dck	Настоящее видео посвящено аккордовому способу построения простой басовой партии.
6.	Как построить басовую партию // Walking Bass Lines (L#3)	https://youtu.be/hzbu03NXhhk	В данном видео речь пойдёт о полутоновом способе построения простой басовой партии.
7.	Как играть рок на бас-гитаре (L#4)	https://youtu.be/0R_u6-HY8WY	В предлагаемом видеоуроке автор рассказывает об особенностях построения басовой партии в рок-музыке.
8.	Учимся играть Рок на Басу (L#5)	https://youtu.be/KME89k_RXRQ	Продожение урока, посвящённого рокмузыке.
9.	Секреты Рока на Бас Гитаре. Rock bass guitar lessons (L#6)	https://youtu.be/9sg3wFd7VkU	Продожение урока, посвящённого рокмузыке.
10.	Как играть босса нова на бас-гитаре. Bossa Nova Bass Lines (#7)	https://youtu.be/9DfhHEl4Ux0	В настоящем видео изучаются особенности построения басовой партии в бразильском стиле босса нова.
11.	Бас-гитарный фанк урок - Bass Guitar Lesson (L#8)	https://youtu.be/lr7wGl-q79E	Настоящий видеоурок посвящён анализу построения басовой партии в стиле фанк.
12.	Как Грувить на бас гитаре?	https://youtu.be/ursqRo01bX8	В предложеном видео автор даёт оценку понятию грув с последующей иллюстрацией его практического применения в музыкальных стилях.

13.	Партия для	https://youtu.be/daLrSi7GUF4	Данный видеоурок посвящён
	Бас-гитары		исполнительским принципам на бас-
	"ОТ А ДО Я"		гитаре, которыми необходимо
			руководствоваться при построении
			басовой партии в любом современном
			стиле популярной музыки.
14.	Написание	https://youtu.be/6-e2ZDktAas	В настоящем видеоуроке автором будут
	басовой партии –		даны практические рекомендации при
	простой басовый		написании простых басовых партий.
	рисунок		
15.	3 способа	https://youtu.be/aEop4yHW-NA	В представленном видео будет
	построения		рассмотрено три способа построения
	басовой партии на		басовой партии (аккордовый,
	примере простого		гаммаобразный и хромматический) в
	мажорного блюза		рамках До-мажорного блюза.

V. <u>Базовый курс теории для бас-гитаристов</u>

2.	Звук. Понятие звука. Свойства музыкальных звуков Буквенно-слоговая система. Постановка рук.	https://youtu.be/v7tUXidw_0o https://youtu.be/5lLgUH5bnvc	В предлагаемом видео автор рассматривает начальные музыкальные знания в области теории музыки применительно к баститаре. В данном видеоуроке рассматривается буквенно-слоговая система, постановка рук и изучение позиций на грифе бас-гитары.
3.	Позиции Ключи. Гамма С- dur. Длительность нот. Размеры	https://youtu.be/MEQZC1BIy E	Настоящее видео посвящено знакомству зрителей с существующими ключами в музыке, гамме <i>C-dur</i> , длительностях нот и размерах. Также предлагаются практические упражнения для закрепления теоретического материала.
4.	Ритм. Метр. Темп. Такт. Тон полутон. Интервалы	https://youtu.be/E8p8ycn-dBE	В предлагаемом видео автор рассказывает о ритме, метре, темпе, такте, понятию тона и полутона, а также о простых интервалах в музыке.
5.	Интервалы. Лад. Тональность. Мажор и минор	https://youtu.be/dyWOdLabBi0	В данном видеоуроке изучены сложные (составные), ультраширокие интервалы, лады, тональности, мажор и минор, а также виды мажора и минора. Все теоретические примеры сопровождаются соответствующими практическими упражнениями.

VI. <u>Импровизация на бас-гитаре</u>

1.	Гармония. Общие	https://youtu.be/2MlGpITbqWk	В предлагаемом видеоуроке рассмотрены
	сведения.		общие сведения в гармонии джаза. В
	Септаккорды		качестве примеров будут изучены 5
			основных видов септаккордов от каждой
			ступени гаммы <i>C-dur</i> . Практическая часть
			урока представлена в виде двух
			обучающих гармонических
			последовательностей.

	TT 0 0	1 // . 1 // 01/ . 1 77/01/	D
2.	Ионийский лад. Разбор музыкальных фраз	https://youtu.be/JtOMmABWBd8	В данном видео автор рассказывает об общих сведениях построения музыкальных фраз в ионийском (лад 1
	, 11		ступени) ладу. Практическая часть
			представлена учебным соло с полным
			разбором каждой фразы.
3.	Дорийский лад.	https://youtu.be/IZssnnPeBRs	В настоящем видео рассмотрены общие
	Простое построение соло		сведения построения музыкальных фраз в дорийском (лад 2 ступени) ладу.
	построение соло		дорийском (лад 2 ступени) ладу. Практическая часть представлена
			учебным соло с полным разбором каждой
			фразы.
4.	Фригийский лад.	https://youtu.be/aUawWZLWq7U	Предлагаемое видео посвящено общим
	Основы		сведениям построения музыкальных фраз
	музыкального		во фригийском (лад 3 ступени) ладу.
	мышления		Практическая часть представлена учебным соло с полным разбором каждой
			фразы.
5.		https://youtu.be/xxqgNtFj5zI	В данном видеоуроке автор разъясняет
٥.	Особенности лада	nttps://youtu.oo/Anggruf jobi	общие сведения построения музыкальных
			фраз в лидийском (лад 4 ступени) ладу.
			Практическая часть представлена
			учебным соло с полным разбором каждой
	16	1 // . 1 ///// 0 X7: X7	фразы.
6.	Миксолидийский лад. Основные	https://youtu.be/4Thq_8rVjoU	В настоящем видео представлены общие
	лад. Основные принципы		сведения о построении музыкальных фраз в миксолидийском (лад 5 ступени) ладу.
	принципы		Практическая часть представлена
			учебным соло с полным разбором каждой
			фразы.
7.	Эолийский лад.	https://youtu.be/Dp2Ewn_zBBY	Предлагаемое видео посвящено общим
	Параллельный		сведениям построения музыкальных фраз
	минор		в эолийском (лад 6 ступени) ладу. Практическая часть представлена
			Практическая часть представлена учебным соло с полным разбором каждой
			фразы.
8.	Локрийский лад.	https://youtu.be/ojdV6WMSV5c	В данном видеоуроке автор излагает
	Обыгрывание и		общие сведения построения музыкальных
	применение		фраз в локрийском (лад 7 ступени) ладу.
			Практическая часть представлена
			учебным соло с полным разбором каждой
9.	Как научиться	https://youtu.be/JYV7iq8XP60	фразы.
9.	как научиться импровизировать	1111ps.//youtu.be/JTV/1qoAP00	В представленном видеоуроке автором даны практические рекомендации по
	на бас-гитаре?		постороению импровизационных фраз.
10.	Секреты джазовой	https://youtu.be/6V788T5UJEI	Настоящее видео познакомит зрителей с
	импровизации на		использованием в импровизациях
	бас-гитаре		вспомогательных и проходящих звуков.
			Все нотные примеры, встречающиеся в
			видео, разобраны и проилюстрированы на
11.	Начинаем басить	https://youtu.be/YgN4G4F4TkA	Соответствующих примерах.
11.	– урок	111.05.// youtu.06/ 1 g11404F41KA	Представленный видеоурок посвящен построению музыкальных фраз на
	— урок импровизации		заданную гармонию (Стај7 - Гтај7).
		I	,,j

12.	Основы	https://youtu.be/l2Wc9Kc-Nlg	В этом видео автором даны практические
	импровизации на		рекомендации по построению простой
	бас-гитаре		импровизационной линии на бас-гитаре.
13.	Мажорные	https://youtu.be/i1-2v4CBk_c	Данный видеоурок нацелен на изучение
	диатонические		импровизационных навыков в мажорных
	лады на		диатонических ладах: ионийском,
	бас-гитаре и		лидийском и миксолидийском.
	импровизация		
14.	Гаммаобразные	https://youtu.be/rYC1nVS9u68	Настоящее видео посвящено
	пассажи на бас-		прогрессивному способу освоения грифа
	гитаре		бас-гитары в процессе импровизации.
15.	Минорная	https://youtu.be/YTP6YwENB7A	В предполагаемом видео освещаются
	пентатоника и		вопросы использования и применения
	блюзовый лад на		минорной пентатоники и блюзового лада
	бас-гитаре -		на бас-гитаре.
	отличие,		
	сравнение,		
	использование		

VII. <u>Основы слэпа</u>

1.	Упражнения на открытых струнах. Slap and Pop	https://youtu.be/b8t1fUpvO6g	В предлагаемом видеоуроке автор рассказывает об основах техники слэп на бас-гитаре и демонстрирует ряд начальных упражнений.
2.	Hammer. Pull-off. Мёртвые ноты	https://youtu.be/lZL4XJMnfgM	Данный видеоурок ориентирован на развитие в технике <i>слэп</i> таких элементов, как <i>хаммер-он</i> , <i>пулл-офф</i> и <i>мёртвые ноты</i> . Вместе с тем, будут демонстрироваться ряд упражнений на развитие данных элементов.
3.	Упражнения с октавами	https://youtu.be/yXJQU06hB9A	В настоящем видео даны практические рекомендации по развитию техники слэп при игре октав на бас-гитаре, с иллюстрацией инструктивного материала.
4.	Октавные хамеры и мёртвые ноты	https://youtu.be/ahm-xAJ5bDM	В представленном видеоуроке автор расскажет об октавных хаммер-он и мёртвых нотах. Также демонстрируется ряд упражнений на развитие техники слэп при игре данных элементов.
5.	Басовые линии в стиле фанк	https://youtu.be/Yb60eicxbHQ	Целью настоящего видеоурока является практическое изучение упражнений из аудиошколы Т. Опеннхейма <i>Slap It</i> . Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.
6.	Базовые упражнения на технику "Слэп"	https://youtu.be/Bbsev6DZlmA	Продолжение урока, направленного на изучение упражнений аудиошколы Т. Опеннхейма <i>Slap It</i> . Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.

7.	Этюды для бас-гитары в стиле фанк	https://youtu.be/ZA8HFTFVm_c	Продолжение урока, направленного на изучение упражнений аудиошколы Т. Опеннхейма <i>Slap It</i> . Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.
8.	Басовые линии в стиле фанк	https://youtu.be/WtoRg9k2MuQ	Продолжение урока, направленного на изучение упражнений аудиошколы Т. Опеннхейма <i>Slap It</i> . Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.
9.	Школа слэпа – Александр Витюк. Этюды для басгитары	https://youtu.be/e9MUNelNwXA	В представленном видеоуроке изучаются авторские этюды на бас-гитаре, созданные в ходе профессиональной деятельности. Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.
10.	Школа слэпа – Александр Витюк. Этюды для басгитары	https://youtu.be/nV6UHm1rtTA	Продолжение урока, направленного на изучение авторских этюдов на бас-гитаре. Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.
11.	Школа слэпа – Александр Витюк. Этюды для басгитары	https://youtu.be/IZ5DVHE2MhA	Продолжение урока, направленного на изучение авторских этюдов на бас-гитаре. Рассмотрены нотные примеры с полным разбором инструктивного материала.

VIII. Уроки игры на бас-гитаре для начинающих

1.	Нотная запись. Длительность нот. Постановка правой руки	https://youtu.be/2K0wCwZT8NY	Предлагаемый видеоурок посвящён изучению нотной записи, высоте звуков, звукоряду, длительностям нот, размерам, паузам, строе бас-гитары, постановке правой руки и ноте с точкой.
2.	Постановка левой руки. Аппликатура. Игра в I позиции	https://youtu.be/LWLfxFpvwTQ	Следующий видеоурок данной рубрики, в котором рассматривается постановка левой руки, аппликатура и игра в I позиции.
3.	Длительность нот - восьмая. Синкопа. Виды минора	https://youtu.be/M1DpRAFrjPo	В данном видеоуроке автор расскажет о длительностях нот — восьмых, синкопе и видах минора (натуральный, гармонический, мелодический).
4.	Игра во II позиции. Хроматическая гамма. Триоль	https://youtu.be/hK4ZjTiuxkw	Предлагаемый видеоурок направлен на изучение грифа бас-гитары при игре во II позиции, хроматической гамме, а также динамике и триолях.
5.	Игра в III позиции. Развитие триольной пульсации	https://youtu.be/j13WHjAZ_s8	В представленном видео автором рассматривается изучение грифа басгитары в III позиции и развитие триольной пульсации.
6.	Шестнадцатые длительности – Игра в IV позиции	https://youtu.be/vGH4cTemhlc	Настоящее видео ориентировано на изучение шестнадцатых длительностей и игре на бас-гитаре в IV позиции

ІХ. Сольфеджио. Развитие слуха

1.	Секунды. Терции	https://youtu.be/xvSG7qzEtlo	В предлагаемом видеоуроке автор
			расскажет о развитии слуха и
			сольфеджировании развивающих
			упражнений (секунд, терций).
2.	Кварты.	https://youtu.be/7xkPx9B8mQ0	Продолжение урока, направленного на
	Трёхчетвертной		развитие слуха и сольфеджирование
	такт		развивающих упражнений (кварт).
3.	Квинты.	https://youtu.be/qQaYF50l5yc	Продолжение урока, направленного на
	Четырёхчетвертно		развитие слуха и сольфеджирование
	й такт		развивающих упражнений (квинт).
4.	Мелизмы на бас-	https://youtu.be/acYPRcIpGxU	В представленном видеоуроке речь пойдёт
	гитаре – трель		об исполнении мелизмов на бас-гитаре:
	мордент (1 часть)		трель и мордент.
5.	Мелизмы на бас-	https://youtu.be/dcbQa5BcQPY	Продолжение видеоурока.
	гитаре – трель		
	мордент (2 часть)		

Х. Бас-гитара, мастер-классы

1.	Бас-гитара, мастер-класс	https://youtu.be/iN2Kztc0evY	В настоящем видео автор расскажет об основных аспектах игры на бас-гитаре, а также приемах игры: слэп, тэппинг, флажолеты и перкуссия.
2.	Мастер класс // Обучение игре на инструменте	https://youtu.be/LeoBalQMTz8	Доклад-практикум для преподавателей на курсах повышения квалификации. Лекция №1. Тема: «Импровизация как эффективное средство мотивации эстрадно-джазового музыканта».
3.	Развитие техники игры на бас-гитаре	https://youtu.be/sV4WCgvDVCc	Открытый урок на курсах повышения квалификации, освещающий технические аспекты развития техники игры на басгитаре.
4.	Мастер класс // Повышение мотивации. Импровизация. Диатонические лады	https://youtu.be/NMwn_X-diiE	Доклад-практикум для преподавателей на курсах повышения квалификации. Лекция №2. Тема «Методы повышения мотивации в учебной деятельности в процессе профессиональной подготовки».
5.	Особенности постановки правой и левой руки на бас-гитаре	https://youtu.be/a5HAQM2fF7w	Открытый урок на курсах повышения квалификации, освещающий проблематику постановки правой и левой руки при игре на бас-гитаре.
6.	Видеолекция – музыкальная идеология бас-гитариста!	https://youtu.be/HZ83ziRSjMw	В данном видео автор анализирует роль видеообразования в музыкальном воспитании эстрадного и джазового музыканта (бас-гитариста).
7.	Мастер-класс: развитие техники правой руки при игре на бас-гитаре	https://youtu.be/T0tlsDfvBaE	Открытый урок в рамках Республиканского методического семинара. Тема: «Развитие техники пиццикато на примере двойного чередования пальцев правой руки при игре гамм и арпеджио на бас-гитаре».

8.	Основы	https://youtu.be/m0SDKwGeETQ	Открытое занятие-лекция «Основы
	начального		начального обучения игре на бас-гитаре»
	обучения игре на		на курсах повышения квалификации для
	бас-гитаре //		преподавателей ДМШ, ДШИ, средних и
	Лекция		высших учебных заведений.
9.	Мастер-класс бас-	https://youtu.be/ZxY_O7ZMc2Y	Представленное видео освещает вопросы
	гитара, базовые		начального обучения, связанного с
	принципы		базовыми принципами звукоизвлечения и
	звукоизвлечения и		техники при игре на бас-гитаре.
	техники		
10.	Мастер-класс по	https://youtu.be/qzr7NxTjgEw	Публикация видеоматериалов мастер-
	слэпу – Александр		класса, освещающего базовые принципы
	Витюк		звукоизвлечения при игре техникой слэп.
11.	Музыка – наука	https://youtu.be/Z_FmlfFImow	В настоящем видео автором проведена
	или искусство		попытка анализа музыкального искусства
	(видеолекция)		с точки зрения теории и исполнительства.

XI. <u>Гаммы и арпеджио</u>

1.	Мажорные гаммы и арпеджио на бас-гитаре	https://youtu.be/z2cWG8ohU-0	В представленном видеоуроке автором будут изучаться аппликатуры однооктавных и двухоктавных мажорных гамм и арпеджио на бас-гитаре. Также будет предложен ряд упражнений, которые принято играть вместе с гаммами для развития техники и координации.
2.	Минорные гаммы и арпеджио на бас-гитаре	https://youtu.be/04gLN_fsTeM	В настоящем видеоуроке будут рассмотрены основные аппликатурные модели однооктавных и двухоктавных минорных гамм и арпеджио на бас-гитаре. Также предложен ряд упражнений, которые принято играть вместе с гаммами для развития техники и координации игровых движений.
3.	5 БОКСОВ минорной пентатоники на бас-гитаре	https://youtu.be/zCfmF96MPYI	В предложенном видеоуроке автором проиллюстрировано 5 видов аппликатуры (боксов) на бас-гитаре, которые используются при обыгрывании минорной пентатоники.
4.	Простой и эффективный способ обыгрывания гамм на бас-гитаре	https://youtu.be/xTVxRA_AOCo	Целью данного видеоурока – демонстрация простого и эффективного способа обыгрывания двухоктавных гамм на басгитаре.
5.	Как можно играть гаммы на бас-гитаре (для начинающих)	https://youtu.be/h7HdD9Ljk64	В данном видео автором рассматривается стандартная аппликатура в одной позиции, при помощи которой можно играть однооктавные гаммы на бас-гитаре.

XII. <u>КМБ (курс молодого бас-гитариста)</u>

1.	БАС С НУЛЯ –	https://youtu.be/eoXMl_HtI68	В предложенном видеоуроке речь идёт о
	упражнения на		базовой конструкции четырёхструнной
	разминку рук –		бас-гитары, начальных упражнениях на
	длина ремня		разминку исполнительского аппарата,
			актуальных советах по выбору длины
			подвесного ремня.
2.	ТОП советы	https://youtu.be/bAMQYzgW7zQ	В данном видео даны практические
	басисту при		рекомендации по выбору правильной
	посадке и		посадки при игре на бас-гитаре, а также
	постановке правой		актуальные советы при постановке правой
	руки		руки.
3.	Как глушить	https://youtu.be/4-ECSfB-PzU	В представленном видео
	струны,		демонстрируются существующие способы
	особенности		глушения струн правой рукой на бас-
	звукоизвлечения –		гитаре. Также речь идет о положении
	1 часть		предплечья правой руки и тембральных
			особенностях извлекаемого звука.
4.	Постановка левой	https://youtu.be/YVgfbLf23_4	Продолжение видеоурока. В дополнении
	руки на бас-гитаре		автором даны практические советы по
	И!!! КАК		работе с метрономом.
	правильно		
	работать с		
	метрономом		
5.	Супер техника на	https://youtu.be/frWsetQZz1M	В данном видеоуроке автор
	бас-гитаре – как		демонстрирует практические советы по
	развить?		развитию виртуозной техники при игре на
			бас-гитаре.
6.	Простой	https://youtu.be/mOTFwkyllm8	В предлагаемом видео автор показывает
	понятный способ		прогрессивный октавный способ, с
	выучить ноты на		помощью которого можно быстро освоить
	бас-гитаре		ноты на грифе бас-гитары.
7.	Как быстро	https://youtu.be/ydpRBs8OAqg	Продолжение видеоурока.
	выучить ноты на		
	грифе бас гитары		
8.	Зачем басисту	https://youtu.be/jXa9e0vkzYo	Целью данного видеоурока является
	ритмические		развитие ритмики.
	упражнения?		

XIII. <u>Изучение грифа бас-гитары</u>

1.	Почему на бас-	https://youtu.be/5ElDmbes8Do	В предлагаемом видео изучается простой
	гитаре с этого не		мажорный звукоряд и его практическое
	начинают?		применение на грифе на бас-гитары.
2.	БАС ГИТАРА ЗА	https://youtu.be/DSbkPjzEjJY	В данном видео автор продолжит тему
	ОДИН УРОК!		звукоряда на примере движения нот по
	Изучение грифа,		терциям в трезвучиях, септаккордах,
	трезвучий,		нонаккордах и др.
	септаккордов и		
	аппликатур!		
3.	Секвенции на	https://youtu.be/DQRLuefR3tA	В настоящем видеоуроке автор
	бас-гитаре – как		иллюстрирует исполнительские виды
	играть		мелодических секвенций на бас-гитаре.
	музыкально		_

4.	Как быстро изучить гриф на бас-гитаре	https://youtu.be/d2o_PUPmDeY	Целью данного видеоурока является демострация на бас-гитаре прогрессивного способа изучения грифа.
5.	Как расширить навыки игры при освоении грифа бас-гитары	https://youtu.be/KsJo3iJ_p14	Предложенное видео поможет успешно повысить навыки перемещения пальцев левой руки на грифе бас-гитары. Анализируется движение схожих аппликатурных моделей в гамме <i>C-dur</i> .
6.	Техника левой руки на бас-гитаре – аппликатуры, сила и выносливость	https://youtu.be/2HkGh_jVn8s	Представленное видео ориентировано на освоение аппликатуры, развитие силы и выносливости пальцев левой руки. Отдельно рассматриваются принципы исполнения хроматической гаммы, смены позиций, а также игры целотонной гаммы и изолированных упражнений.
7.	Как создать КАЧ на бас-гитаре при помощи тритонов	https://youtu.be/uNOH_D_x7K0	В данном видео автор рассмотрит специфику исполнения тритонов на баститаре на примере аккордовых последовательностей.
8.	Лёгкий способ изучить гриф на бас гитаре	https://youtu.be/iB7aq7MKCuU	В настоящем видео автор демонстрирует, как легко освоить гриф на бас-гитаре при исполнении гаммы <i>C-dur</i> от разных ступеней.

Другие видеоуроки

1.	Натуральные флажолеты	https://youtu.be/9r6_qdom_2o	Предлагаемый видеоурок направлен на изучение натуральных флажолетов на бас-
	1		гитаре.
2.	Перкуссия на бас- гитаре – как играть?	https://youtu.be/bDOJ2bg_nPE	Целью данного видео является иллюстрация перкуссионных возможностей бас-гитары. Также речь идет об одновременном исполнении мелодической,
			гармонической и перкуссионной линиях.
3.	Планирование занятий на бас-гитаре // Как заниматься начинающему бас-гитаристу	https://youtu.be/7r6TxbQvf8Q	Настоящее видео содержит ряд актуальных советов для начинающих бас-гитаристов.
4.	Как заниматься с метрономом на бас-гитаре?	https://youtu.be/hcfAzgnbxRI	В предложенном видео автором даны рекомендации по выбору метронома для занятий на бас-гитаре.
5.	Урок бас-гитары – Развитие творческих способностей	https://youtu.be/QGeqjphD2EI	Данный видеоурок посвящён развитию творческих способностей бас-гитариста.
6.	Гармония и аккорды на бас-гитаре — взаимосвязь тональностей диатоники	https://youtu.be/EscERe7AZX8	Представленный видеоурок направлен на изучение аккордовых взаимосвязей на басгитаре в пределах диатоники.

7.	Аккорды на бас-гитаре – аппликатуры септаккордов	https://youtu.be/CE86A-zQyJg	Продолжение урока о построении септаккордов в диатонической системе на примере гаммы <i>C-dur</i> . Рассмотрены два основных варианта построения септаккордов от 3-й и 4-й струны и их игра техникой <i>техникой техникой техникой</i>
8.	Принципы игры на бас-гитаре мажорной пентатоники	https://youtu.be/DR5J-yOyZo8	В представленном видео автор иллюстрирует возможности мажорной пентатоники в контексте её аппликатурных моделей.
9.	Волшебный способ обыгрывания минорной пентатоники на бас-гитаре	https://youtu.be/b2gb2yBU1YI	В данном видеоуроке автор демонстрирует способ обыгрывания минорной пентатоники за счёт соединения двух аппликатурных моделей.
10.	Как играть простой блюз на бас-гитаре в любой тональности	https://youtu.be/INWpJ5PJWWI	В предлагаемом видео даны практические советы по обыгрыванию простого мажорного блюза на бас-гитаре.
11.	Техника фингерстайл на бас-гитаре (Fingerstyle Bass)	https://youtu.be/huUaD_UsijA	В предлагаемом видеоуроке автор расскажет об основах техники фингерстайл на бас-гитаре.
12.	Полифония – основы на бас- гитаре	https://youtu.be/etZ73NUXkK8	В настоящем видео продемонстрирован ряд упражнений, при помощи которых можно исполнять полифоническую музыку.
13.	5 главных слэповых правил	https://youtu.be/VfYEmilPpro	Настоящее видео посвящено 5 основным элементам техники слэп на бас-гитаре.

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя	Витюк Александр
Подпись	
Дата	

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele	Vitiuc Alexandr
Semnătura	
Data	