

**ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО СТИЛЯ
БАС-ГИТАРИСТА МАРКУСА МИЛЛЕРА НА ПРИМЕРЕ
КОМПОЗИЦИИ RUN FOR COVER**

ANALIZA PARTICULARITĂȚILOR STILULUI INTERPRETATIV AL BAS-
CHITARISTULUI MARCUS MILLER PE BAZA EXEMPLULUI PIESEI
RUN FOR COVER

CHARACTERISTICS OF BASSIST MARCUS MILLER'S
PERFORMANCE STYLE BASED ON THE EXAMPLE OF THE
COMPOSITION RUN FOR COVER

ALEXANDR VITIUC¹⁰⁶

doctor în arte, conferențiar universitar,
Institutul de Arte A.G. Rubinstein, or. Tiraspol

<https://orcid.org/0000-0001-5091-5979>

CZU [780.8:780.614.131.015.2]:781.68

780.614.131.071.2(73)

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2026.86>

В настоящей статье рассматриваются особенности исполнительского стиля американского композитора, продюсера и бас-гитариста Маркуса Миллера на примере композиции Run for Cover. Особый интерес вызывает применение музыкантом акцентированной басовой канвы, основанной на использовании техники слэп. Подчеркивается обращение исполнителя к усложнению аккомпанирующей партии путем внедрения сольных фрагментов, позволяющих придавать звучанию бас-гитары дополнительный импульс. Вместе с тем, анализируется практическое применение М. Миллером специальных звукообработывающих устройств, способных в значительной степени расширить не только акустический объем инструмента, но и создавать яркие тембральные краски.

Ключевые слова: бас-гитара, Маркус Миллер, Run for Cover, слэп, исполнительская техника

În prezentul articol se analizează particularitățile stilului interpretativ al compozitorului, producătorului și bas-chitaristului american Marcus Miller, pe baza exemplului piesei Run for Cover. Un interes deosebit reprezintă utilizarea de către muzician a unei linii de bas accentuată, bazată pe tehnica slap. În articol se evidențiază modul în care interpretul complică partea de acompaniament prin introducerea de fragmente solistice, dând astfel un impuls suplimentar sunetului chitarei bas. De

¹⁰⁶ E-mail: vityuk150582@mail.ru

asemenea, se analizează aplicarea practică de către M. Miller a unor dispozitive speciale de procesare a sunetului, capabile să extindă semnificativ nu doar volumul acustic al instrumentului, ci și să creeze culori timbrale vibrante.

Cuvinte-cheie: chitara bas, Marcus Miller, Run for Cover, slap, tehnică de interpretare

In this article, the author examines the characteristics of the performance style of the American composer, producer, and bassist Marcus Miller, using the composition Run for Cover as an example. Of particular interest is the musician's use of an accented bass line, based on the slap technique. The article highlights the performer's approach to complicate the accompanying part by introducing solo fragments, which give the bass guitar's sound additional momentum. Furthermore, it analyzes M. Miller's practical application of special sound-processing devices, which can significantly expand not only the acoustic volume of the instrument but also create bright timbral colors.

Keywords: bass guitar, Marcus Miller, Run for Cover, slap, performance technique

Введение

Становление эстрадной и джазовой музыки в 1980-х годах характеризовалось не только усложнением гармонического языка, но и развитой метrorитмической организацией. Приверженность исполнителей к расширению границ традиционного жанрово-стилевого материала повлекло за собой рождение современных направлений джаза и поп-музыки. Естественным процессом данных преобразований стал поиск оригинального звучания инструментов и, как следствие, формирование инновационных способов звукоизвлечения.

Необходимо подчеркнуть, что образование различных стилей и направлений настоящего периода было результатом синтеза афроамериканской музыки и индивидуальных предпочтений мультикультурного регионального искусства. Таким образом, появление ярких *фронтменов* было следствием самобытного вокально-инструментального языка исполнителей в контексте их авторского музицирования. Вместе с тем, важным аспектом инновационных экспериментов все больше становится коммерческая составляющая, призванная выдвинуть на передний план как музыкальное искусство в целом, так и инструментальное исполнительство, в частности.

Что же касается бас-гитарного искусства, ведущим исполнительским приемом на инструменте по-прежнему оставалась техника пиццикато. Ее особенностью была более удобная фиксация, достигнутая инструменталистами в рамках традиционной игры свинга, рок-н-ролла и ритм-энд-блюза. Разумеется, отдельные музыканты, работающие в таких стилях, как фанк и джаз-рок-фьюжн, прибегали к использованию приемов слэп, тэппинг и флажолетов, однако это было лишь единичные случаи их практического применения.

Особенности исполнительского стиля Маркуса Миллера

Одним из крупнейших музыкантов 1980-х годов, сумевших раскрыть богатый функциональный и технический арсенал инструмента, был американский композитор, продюсер и бас-гитарист Маркус Миллер (Marcus Miller). Благодаря новаторской концепции, исполнитель сумел синтезировать множество различных стилей и направлений современной музыки, а также внедрить инновационные инструментальные принципы в технику басового слэпа. Характеризуя творчество Маркуса Миллера, Патрик Пфайффер замечает следующее: «Он смешивает соул, *R&B*, хип-хоп, фанк и современный джаз и создает оригинальные произведения потрясающей красоты и глубины. Он наиболее известен по работе с джазменами Майлзом Дэвисом и Дэвидом Сэнборном, а также своей студийной работой и сольными проектами» [1 с. 307].

М. Миллер начал заниматься музыкой по настоянию отца, работавшего в качестве руководителя хора и церковного органиста. Любопытно, что бас-гитарист приходился двоюродным братом известного джазового композитора и пианиста Уинтона Келли (Wynton Kelly), который приводил будущего инструменталиста на джазовые выступления. В одном из своих интервью М. Миллер признавался: «Уинтон Келли был моим двоюродным братом, и я уверен, что когда я был еще совсем ребенком, меня водили в клуб, чтобы послушать трио Уинтона Келли с Полом Чемберсом и Джимми Коббом» [2 с. 34].

Получив академическое образование как кларнетист в специализированной средней школе искусств (*High School of Music & Art*), М. Миллер пытается продолжить свое обучение в консерватории. В равной мере владея игрой на фортепиано, саксофоне и гитаре, он сомневается в выборе основного инструмента. В результате музыкант поступает в колледж *Queens College* без определенной инструментальной специализации.

Во время учебы в колледже М. Миллер впервые знакомится с бас-гитарой, периодически участвуя в концертах местных фанк-групп. В это время исполнитель знакомится с такими выдающимися музыкантами, как Майлз Дэвис (Miles Davis), Дэвид Сэнборн (David Sanborn), Джордж Бенсон (George Benson), Уэйн Шортер (Wayne Shorter) и др. Работая как *сессионный* (сессионный – (англ. *session musician*) – студийный музыкант [3 с. 61].) музыкант на условиях ангажемента, в 1981 году М. Миллер отправляется в мировое турне с гениальным джазовым трубачом Майлзом Дэвисом. Как отмечает Евгений Степанов, «исполнительский успех пришел к Маркусу еще на поздних альбомах Майлза Дэвиса (Miles Davis) и в основном за счет яркой и узнаваемой манеры при игре слэпом, приемом, который он с годами развил до совершенства. В целом его исполнительский стиль отличает идеальное качество штриха, отсутствие грубости, собранность и идеальное качество исполнения» [4 с. 113].

Одновременно с *сессионной* деятельностью, М. Миллер регулярно выступает в качестве композитора и продюсера как целых альбомов, так и отдельных произведений. Среди наиболее успешных работ можно выделить такие, как *Tutu* [5 с. 247]¹⁰⁷, *Chicago Song*, *Run for Cover*, *Till My Baby Comes Home* и др.

Как сообщает официальный сайт бас-гитариста, благодаря своеобразному стилю – уникальному сочетанию фанка, грува, соула и инструментального мастерства – Маркуса Миллера называют одним из крупнейших бас-гитаристов в джазе, R&B, фьюжн и соул. Известный журнал *Bass Player Magazine* включил его в список десяти самых влиятельных джазовых исполнителей нашего поколения [6].

Характерной особенностью исполнительского стиля М. Миллера было применение техники слэп на бас-гитаре. Инновационное звучание настоящего способа звукоизвлечения было обусловлено особой постановкой кисти правой руки. При этом, большой палец располагался на уровне последних ладов инструмента, благодаря чему подцеп указательным пальцем правой руки осуществлялся четко под струнами бас-гитары на ее *пикгарде* (*пикгард* (англ. *pickguard*) – накладка на корпус инструмента, обеспечивающая защиту древесины и лака от внешних источников [7 с. 128]).

Еще одной инновацией М. Миллера в технике басового слэпа было использование приема *Up and Down (Double Thumb)*. Выполнение этого элемента осуществлялось при условии строгого положения большого пальца, располагающегося параллельно всем струнам бас-гитары. Кроме того, звукоизвлечение совершалось большим пальцем правой руки, в месте между грифом и нековым звукоснимателем. В данной зоне инструмента, большой палец при ударе естественным образом опускался в пустое пространство, благодаря чему бас-гитарист сумел создать предпосылки к реализации подцепа большим пальцем правой руки при движении вверх.

Применение кистевого движения М. Миллером обеспечивало значительное увеличение технического потенциала бас-гитары, вследствие чего затрачивалось меньшее количество игровых движений. Одновременно с этим исполнитель неоднократно обращался к двойному подцепу в правой руке, что до музыканта редко кто применял в профессиональной исполнительской практике.

Исследуя технику басового слэпа М. Миллера, Е. Степанов подчеркивает: «Изредка,

¹⁰⁷ По мнению Джорджа Коула (George Cole), композиция *Туту* была названа в честь архиепископа Десмонда Мпило Туту, южноафриканского священнослужителя, стоявшего у истоков борьбы с апартеидом. В 1984 году Туту получил Нобелевскую премию мира, а в следующем году он стал первым чернокожим англиканским епископом Йоханнесбурга. Будучи чернокожим человеком, выросшим в Америке, Майлз Дэвис остро осознавал проблему расизма, и одним из самых ранних его воспоминаний было то, как его преследовал по улице белый человек с криками „Ниггер! Ниггер! Ниггер!“.

для создания определенной звуковой окраски или для акцентирования, удар суставом делается в пустое пространство на самой границе окончания грифа. Это придает звуку определенную пустоту в диапазоне средних частот, вызывает оригинальное звучание, при этом не теряя «комфортного» в частотном диапазоне места для бас-гитары в общем звучании коллектива. При этом надо заметить, что в постановке правой руки Маркуса это наиболее удобное и оптимальное положение, требующее минимума движений» [4 с. 113].

Нельзя не отметить развитую метроритмическую вариативность М. Миллера в контексте применения техники слэп. В ее основе лежит фанковая составляющая, организованная такими ритмоформулами, как восьмая с точкой и шестнадцатая, шестнадцатая-восьмая-шестнадцатая, шестнадцатая и восьмая с точкой. Кроме того, бас-гитарист активно практикует различные ритмические *паттерны* при игре внутритактовых и междутактовых синкоп. Это создает особый эффект «качания», а также дополнительную перкуссионную окраску.

Отдельного упоминания заслуживает перкуссионная техника М. Миллера, используемая для имитации звучания ударной установки. Звукоизвлечение совершается двумя руками, причем правая рука может исполнять большим и указательным пальцами отдельные звуки как на одной, так и на нескольких струнах, а также перемещаться вдоль грифа. Вместе с тем, правая рука, выполняя постукивание на грифе, реализует данный способ игры на всех струнах бас-гитары.

Качество звука и тембра напрямую зависит от амплитуды замаха кисти правой руки, а также глушения струн левой рукой. Таким образом, Маркус Миллер использует бас-гитару как полноценный перкуссионный инструмент, задействуя обе руки одновременно. Рассматривая тембральную составляющую звукоизвлечения *перкуссия*, Ю. Андреев сообщает: «Разный тембр звука достигается, во-первых, за счет чередования ударов по разным струнам и, во-вторых, чередованием ударов левой и правой рук. Указательный палец левой руки при этом постоянно находится в контакте со всеми струнами, слегка касаясь их так, чтобы они не звучали, а свободные средний и безымянный пальцы бьют по всем струнам» [8 с. 50].

Анализ композиции Маркуса Миллера *Run for Cover*

Переходя к особенностям исполнительского стиля бас-гитариста, автор настоящей статьи хочет обратиться к раннему творчеству М. Миллера. Одной из первых серьезных работ музыканта в качестве композитора было произведение *Run for Cover* (1981). Композиция вошла в шестой студийный альбом саксофониста Д. Сэнборна *Voyeur* и

объединила между собой таких известных музыкантов, как Ленни Кастро (Lenny Castro), Стив Гэдд (Steve Gadd), Майкл Колина (Michael Colina), Ральф Макдональд (Ralph MacDonald) и др.

Run for Cover написана в сложной двухчастной форме с сокращенной репризой и кодой и исполняется музыкантами в стиле фанк. Произведение включает в себя вступление, 2 раздела, между которыми звучит соло на бас-гитаре и коду. М. Миллер исполняет композицию при помощи звукоизвлечения слэп, в тональности *e-moll*, темп 130 *bpm*.

Таблица 1. Marcus Miller, *Run for Cover*

Раздел формы	Intro	aba	Соло бас-гитары	a ₁ b ₁	Coda (соло саксофон)
Такты	8	8 + 8 + 8	16	8 + 8	16

Исполнение на концертных площадках *Run for Cover* всегда отличалось не только вариативной формой произведения, но и разной продолжительностью. Кроме того, М. Миллер всегда отдавал предпочтение самым разнообразным составам инструментальных комбо. Аранжировка студийной записи, составляющая 3:13, является самой короткой из всех существующих.

Композиция начинается из-за такта с раздела *Intro*, состоящего из 8 тактов. В нем музыкант исполняет партию солирующей бас-гитары под аккомпанемент ударных инструментов. Обращает на себя внимание применение М. Миллером специальных звукообрабатывающих устройств, а именно эффекта *флэнджер* (*флэнджер* (от англ. *flanger*) – специфический эффект, изменяющий тембр звукового сигнала [9 с. 170]).

Нотный пример 1 (музыкальный текст композиции *Run for Cover* заимствован из издания *Best of Marcus Miller* [10 с. 179-194]). Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 1-4

Moderately ♩ = 130

The musical notation shows a bass line with slurs, triplets, and various fret numbers (15, 14, 12, 14, 6, 7, 5, 7, 5, 7, 0, 3, 7, 0, 0, 3, 3, 5, 7). Above the staff are rhythmic patterns: P, T, T, P, P, T, H, T, T, P, T, H, T, T, P, 1, P, 2, T, P, T, P, T, T, H, P, T, T, H. Chords B7(b9,b5) and Em9 are indicated.

Т Р Р Т Н Т Т Т Р Т Н Т Т Р 1 Р 2 Т Р Т Р Т Т Н Р Т Т Н

3

Затакт представляет собой триоль шестнадцатыми, исполненную одним из элементов слэповой техники *пулл-офф* (*пулл-офф* (англ. *pull-off*) – извлечение звука пальцем левой руки при помощи нисходящего легато [11 с. 44]), а также двух восьмых длительностей, сыгранных приемом *бенд* (*бенд* (от англ. *bend*) – блюзовый прием, заключающийся в том, что играющий палец левой руки движется вдоль ладового порожка вверх, натягивая струну и смещая ее к соседней, более толстой струне [12 с. 26]). Следует отметить, что первая нота вступления – *си-бемоль* в тональности *e-moll*, является пониженной квинтой или блюзовой нотой. Таким образом музыкант с самого начала создает напряженность в звучании, опираясь на аутентичные интонации вокального блюза второй половины XIX века.

В основе солирующего эпизода М. Миллер использует басовый рифф, комбинируя различные ритмические звенья, а также технику *мертвых нот*. Одновременно с этим в тт. 1-3 в партии бас-гитары можно обнаружить характерную метроритмическую особенность: на 1 и 3 долях такта обязательно присутствует фактическая длительность, на 2 и 4 долях – она отсутствует.

Анализируя специфику ритмической организации игры М. Миллера, Е. Степанов отмечает: «Непосредственно в технике игры основные приемы, применяющиеся Маркусом Миллером, – это стандартные <...> слэповые «качели», то есть игра со статичной кистью и симметричным ударом и подцепом, в более поздние годы к ним присоединились *double plucking* и триоли тремя пальцами, но все-таки основой стиля Маркуса является доведенная до совершенства «качельная» техника» [3 с. 114].

Отдельного упоминания заслуживает триоль шестнадцатыми, взятая на 1 долю во 2 и 4 тактах. Длительность исполняется техникой двойного подцепа, для которого характерно последовательное звукоизвлечение указательным и средним пальцами правой руки. Такты 5-8 практически полностью повторяют первоначальный четырехтактный басовый рифф, подчеркивая плотность басовой канвы.

Нотный пример 2. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 9-12

В разделе *a* главная тема произведения исполняется духовыми инструментами, а бас-гитара выполняет подвижную функцию аккомпанемента, дополненную отдельными элементами сольных заполнений. Так, в тт. 10 и 13 на третьих долях бас-гитарист играет унисонный пассаж со всеми солирующими голосами, а в тт. 11-12 и 13-15, М. Миллер обращается к первоначальному басовому риффу, сопровождая его глушением всех четырех струн бас-гитары. Данная инициатива в значительной мере повышает перкуссионный эффект ансамбля, дополняя тем самым группу ударных инструментов.

Вызывает интерес применение приема *glissando* (12 т.), исполненного одновременно со звукоизвлечением *хаммер-он* (*хаммер-он* (англ. *hammer-on*) – извлечение звука при помощи удара пальцем левой руки по струне [13 с. 29]). Это придает звучанию дополнительную целостность в контексте обеспечения более слитного и объемного звучания бас-гитары. Отметим попутно, что вся композиция *Run for Cover* ограничивается лишь несколькими гармоническими функциями, а также дорийским ладом от звука *e*, вынуждая М. Миллера аккомпанировать развернутыми мелодическими фигурами.

Нотный пример 3. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 17-20

Раздел *b* состоит из 8 тактов и выполняет функцию бриджа (*bridge*). Рассматриваемый музыкальный отрезок характеризуется плотностью басовой партии, обусловленной полным отсутствием пауз (тт. 17-20). Раздел исполняется в тональности *C-dur* и, также как раздел *a*, основан на нескольких гармонических функциях (*C-dur-Am7-Em7*). Вместе с тем, для поддержания метроритмической вариативности, М. Миллер использует разнообразные ритмические звенья: восьмая – две шестнадцатые, шестнадцатая – восьмая – шестнадцатая, две шестнадцатые – восьмая и др. Таким образом, бас-гитарист обеспечивает непрерывность изложения линии аккомпанемента, насытив их басовыми заполнениями.

После проведения раздела b следует повторение первоначальной части a , за которой звучит соло на бас-гитаре.

33

Em11 T T P T H T T T P A6 T H T

35

Em11 T T P T T P T T B7(b9,b5) T P T T

Нельзя не отметить, что импровизационная линия М. Миллера базируется на слиянии аккомпанирующей и солирующей партий, призванных усилить не только акустический объем инструментального ансамбля, но и показать характерные особенности стиля фанк.

Начинается соло с басовой ноты E_1 и короткого форшлага от ноты e_1 к fis_1 , исполняемой приемом вибрато. Применение данных способов звукоизвлечения в высокой тесситуре активизирует мелодическую линию, предоставляя М. Миллеру возможность

использования оригинальных тембральных красок инструмента. В такте 35 музыкант дополняет пассаж, проигранный дважды, использованием нисходящего *glissando*. Это позволяет плавно разрешить повышенную 6 ступень *cis*₁ в дорийском ладу от звука *e* в звук *B*. В т. 36 исполнитель начинает использовать более сложные ритмические фигуры, основанные на применении *хаммер-она* и техники *мертвых нот*.

Нотный пример 5. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 37-40

Em11
37 T T T P T T P T T H P T * T T T T P T T P T T H P T * T
A6
39 Em11 B7(b9,b5) T T P T T P T T H T T T T H P T H P T T H P T T * T

В тт. 37-40 М. Миллер усложняет солирующую линию, вводя в партию бас-гитары технику «слэповых качелей». В рассматриваемом фрагменте она основана на чередовании низких и верхних звуков в различных метроритмических сочетаниях. Одновременно с этим усложняется техника *мертвых нот*, обеспечивающих перкуссионный оттенок на бас-гитаре, а также придавая музыкальной партии дополнительный импульс. В т. 40 мы видим использование М. Миллером разновидности инновационной слэповой техники *Open Hammer Plack* (звуки *F*₂-*G*₂-*G*₁ и *G*₂-*A*₂-*A*₁), основанной на движении этих трех элементов. Благодаря подобной пульсации М. Миллер способен «раскачивать» полученные ритмические ячейки, применяя их для других *паттернов*.

Нотный пример 6. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 41-44

Em11
41 T P1 P2 T P T P T T P L T T T H T T P1 P2 T P T P T P T * T T
A6
44 Em11 T T P T T P T T H T T P1 P2 T P T P T P T * T T

Em11

43 Т Р1 Р2 Т Р Т Р Т Т Т Н Р Т Т Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т

Обращает на себя внимание виртуозная манера М. Миллера при игре техникой слэп на бас-гитаре. Так, на 1 долях тт. 41-44 музыкант исполняет уже встречающуюся триольную группировку, однако в отличие от вступления, отходит от основного басового риффа, ещё больше усложняя метроритмическую и мелодическую партии.

Для раскрытия музыкально-выразительных особенностей инструмента, в тт. 43-44, бас-гитарист вновь обращается к использованию *бендов*, взятых как в низкой, так и в высокой тесситуре. Вместе с тем, блюзовая нота *си-бемоль* (44 такт), являющаяся неустойчивым звуком в тональности *e-moll*, практикуется М. Миллером как кульминационная точка анализируемого четырехтактного построения. Это придает дополнительную тембральную окраску инструмента и особый колорит, транслируя тем самым подлинное блюзовое звучание.

Нотный пример 7. Marcus Miller, *Run for Cover*, такты 45-48

Em11

45 Т Н Р Т Т Н Р Т Н Р Т Т Т Н Р Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т Т А6 Р Т Р Т Н Т

Em11

47 Т Р Т Р Т Т Р Т Т Р L Т Т Т Н Т Т Р1 Р2 Т Р Т Т Р Т Т B7(b9, b5) P P Т Т

В завершающем фрагменте соло (тт. 45-48) бас-гитарист демонстрирует свой богатый технический потенциал, основываясь на игре шестнадцатыми длительностями. При этом реализуемые М. Миллером пассажи наглядно иллюстрируют логический замысел композитора, призванный показать мощное и динамическое окончание импровизации.

После проведения соло для бас-гитары, музыкантами вновь исполняются основные разделы *a1* и *b1*. Они проигрываются с небольшими изменениями, однако без части *a1* после

бриджа. Завершается композиция шестнадцатитактной кодой, основанной на гармонических функциях раздела *a*, в которой солирует саксофон.

Выводы

На основании анализа басовой партии М. Миллера в произведении *Run for Cover* можно сделать следующие выводы:

1. Партия бас-гитары в трактовке М. Миллера выполняет в основном аккомпанирующую функцию на основе подвижной смены аккордов, усложняемую отдельными сольными фрагментами, что создает особый перкуссионный эффект и дополняет группу ударных инструментов.

2. На протяжении всего произведения бас-гитарист придерживается плотной акцентированной метроритмической канвы, основанной на применении техники «слэповых качелей». Подобный эффект образуется при помощи фактических длительностей на 1 и 3 долях такта и их отсутствием на 2 и 4 долях такта.

3. Использование в *Run for Cover* пониженной квинты *си-бемоль* придает произведению оригинальную блюзовую окраску. Вместе с тем, М. Миллер применяет данную ступень в качестве кульминационной точки, делая отсылку на аутентичные интонации вокального блюза второй половины XIX века.

4. Импровизационная линия музыканта базируется на слиянии аккомпанирующей и солирующей партий. Своеобразная исполнительская инициатива призвана усилить не только акустический объем инструментального ансамбля, но и выявить характерные особенности стиля фанк.

5. Практическое применение звукообработывающих устройств заметно освежает звучание бас-гитары, придавая инструменту особой колорит и оригинальные тембральные краски.

6. Комплексное внедрение в партию бас-гитары аккомпанирующей и солирующей функций является одним из главных новаторских решений М. Миллера. Интеграция приемов игры *glissando*, *бенда*, *мертвых нот* создает богатую палитру звучания, придавая басовой партии дополнительный импульс.

Библиографические ссылки

1. PFEIFFER, Patrik. *Bass Guitar For Dummies, 2Ed Edition*. Indianapolis: Wiley Publishing Inc., 2010. ISBN 978-0-470-53961-3.
2. CHAMBERS, Paul and John COLTRANE: *High Step (1956)*. In: DownBeat Elmhurst: DownBeat. 2009, p. 34.

3. HANNAN, Michael. *Australian Guide to Careers in Music*. Sydney: University of New South Wales Press Ltd., 2003. ISBN 0-86840-510-8.
4. СТЕПАНОВ, Евгений. Развитие и совершенствование технических принципов игры на бас-гитаре в современном исполнительском искусстве. В: *Струнные инструменты: исполнительство, репертуар, педагогика, практика*. 2019, с. 112–116. ISBN 978-5-87055-840-0.
5. COLE, George. *The Last Miles: The Music of Miles Davis, 1980-1991*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005. ISBN 978-0-472-03260-0.
6. Marcus Miller – About In: Marcus Miller [site]. Disponibil: <http://www.marcusmiller.com/about> [accesat 2025.07.15]
7. WALDY, Norbert. *E-Guitar making: from practitioner to practitioner*. Hamburg: Tredition GmbH, 2014. ISBN 978-3-8495-7706-3.
8. АНДРЕЕВ, Юрий. *Школа игры на бас-гитаре*. Ч. 2. Москва: Издатель Андреев Ю. К., 2007. ISBN 978-5-903326-02-3.
9. НАГАЕВА, Ирина. *Арт-информатика: учебное пособие*, 2-изд. Москва-Берлин: Директ-Медиа, 2021. ISBN 978-5-4499-1779-9.
10. MILLER, Marcus. *Best of Marcus Miller*. Milwaukee: Hal Leonard, 2009. ISBN 978-1-4234-0433-0.
11. RAY, Sharon. *Bass for Beginners: An Easy Beginning Method*. Fontana: Alfred Music, 1996. ISBN 978-0-88284-853-2.
12. ПЕНДИЦУК, Юрий. *Классическая гитара: борник пьес и ансамблей для юных гитаристов*. Винница: Нова книга, 2011. ISMN 979-0-707505-70-0.
13. TURNER, Gary. *Bass Guitar Lessons for Beginners*. LearnToPlayMusic.com, 2013. ISBN 978-1-8-64691-64-1.