

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ДЖАЗОВИХ ПРИЙОМІВ У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ

Розглядаються специфічні особливості виконання на духових музичних інструментах джазових прийомів у сучасній музиці.

Ключові слова: джаз, штрих, синкопа, фраза, стиль.

Рассматриваются специфические особенности исполнения на духовых музыкальных инструментах джазовых приемов в современной музыке.

Ключевые слова: джаз, штрих, синкопа, фраза, стиль.

The peculiarities of jazz methodologies performing by wind instruments in modern music are analyzed.

Key words: jazz, phrase, style, syncopation.

У процесі модернізації вищої освіти України та її інтеграції в європейський простір виникає необхідність застосування якісно нової навчально-методичної літератури, яка б відповідала сучасним вимогам з виховання творчої особистості професійного музиканта-виконавця. Саме вирішення проблем виконавської майстерності в співвідношенні художнього, стилістичного та технологічного аспектів є одним з найголовніших компонентів, що складає специфіку професії виконавця як висококваліфікованого, творчо мислячого музиканта-просвітника.

Стаття є актуальною темі, яка зберігає свою користь для музичної педагогіки на подальшу перспективу, в ній обґрунтовується методика формування виконавської майстерності на духових інструментах через специфічні особливості виконання джазових прийомів у процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах.

Виконавська майстерність на духових інструментах сформувалась не відразу. Її вдосконалення здійснювалося разом з еволюцією виконавства, музичної педагогіки та інструментарію. Кожне покоління виконавців, педагогів, композиторів і фахівців із конструювання духових інструментів робило свій внесок у цю науку, що збагачувало її новими ідеями, теоретичними і практичними досягненнями (Ж. Арбан [2], В. Блажевич [3], Б. Диков [6], Л. Михайлов [6], та ін.).

Проте строкатість думок у поглядах на роль науки в розвитку методики навчання гри на духових інструментах існувала ще протягом тривалого часу. Найінтенсивніший розвиток науково-методичної думки в галузі мистецтва гри на духових інструментах розпочався наприкінці 50 — початку 60-х рр. Він відбувався в 4-х напрямках. По-перше, це подальший розвиток і вдосконалення загальної теорії і методики навчання гри на всіх духових інструментах, дослідження загальних закономірностей розвитку техніки або інших компонентів виконавського апарату і виразних засобів. По-друге, вихід друком праць, в яких розглядаються питання теорії і практики гри на конкретному духовому інструменті. По-третє, прагнення педагогів-методистів у своїх дослідженнях, з урахуванням технічних засобів,

проникнути в глибини виконавського процесу, виявити об'єктивні закономірності звукоутворення, інтонації, вібрато, динаміки, тембру; зрозуміти особливості звучання музичних інструментів, фізичну і фізіологічну природу різних прийомів звукоутворення. Почетверте, вивчення класичної спадщини, музикознавчий і виконавський аналіз творів різних стилів і форм для духових інструментів, уточнення їх редакцій, прагнення до розширення репертуару високого ідейно-художнього значення, розробка методичних рекомендацій з їх вивчення.

Значним внеском у розвиток методичної науки про виконавство на духових інструментах стало написання дисертаційних робіт, що увінчалися в різні роки успішним захистом із присвоєнням наукових ступенів доктора мистецтвознавства — М. Платонову і Ю. Усову, І. Якустиді, В. Апатському, В. Посвалюку; кандидатів мистецтвознавства — Б. Семенову, В. Буяновському, Б. Дикову, Г. Єрьомкіну, Р. Терьохіну, Н. Карауловському, В. Петрову, А. Баранцеву, Ю. Гриценку, Г. Абаджану, С. Горовому, П. Крулю та ін.

Становлення і розвиток нового напрямку в теорії та практиці виконавства на духових інструментах відбувалися за активної участі багатьох талановитих виконавців і педагогів. Їхня плідна праця є яскравою сторінкою в історії музичної педагогіки. (В. Апатський [1], І. Горвард [4], В. Посвалюк [11], Г. Марценюк [8], Н. Платонов [10], М. Табаков [13], І. Якустиді [14] та ін.). Проте протягом тривалого часу багато педагогічних концепцій як теорії, так і виконавської практики ґрунтувалися лише на гіпотезах і емпіризмові.

Отже, сучасна музична педагогіка до теперішнього часу потребувала спеціальної науково-методичної розробки методики виконання джазових прийомів на духових інструментах у сучасній музиці, оскільки окремих праць з цієї тематики не було.

В академічній музиці, що має багатотисялітню традицію, хроматичні духові інструменти виникли порівняно недавно, не більше ста років тому. Велика кількість оркестрової музики написана саме для них. Багато композиторів минулого трактували їх як фанфарні, сигнальні інструменти, відводячи їй роль у посиленні динаміки в *tutti*.

У джазі спочатку труба, тромбон, саксофон — мелодійні інструменти, тому в цьому стилі музики переважають здебільшого види м'якої атаки звука, так званий «лігований язик». Музикантові, вихованому на класичній артикуляції, інколи складно виробити м'яку атаку, і коли він грає джазову п'єсу, відразу помітні неправильна артикуляція та фразування.

Неможливо записати точно всі особливості джазового фразування, словами можна пояснити лише деякі елементи, в цілому ж необхідно ґрунтуватися на відчутті свінгу, яке можна виробити постійними заняттями з магнітофоном. Під джазовим фразуванням у музичній термінології мають на увазі правильну інтерпретацію самостійного музичного уривка.

У джазі і танцювальній музиці це поняття має, крім того, окрему інтерпретацію кожного звука, зумовлену взаємними зв'язками

в межах фрази. По-джазовому відчуте фразування — один з найважливіших моментів, що докорінно впливає на інтерпретацію в цій музичній галузі.

Джазове фразування організовує звукову тканину по трьох параметрах: прояв пульсу; доведення музичної думки до зазначеної точки; артикуляція штрихів.

Основна властивість джазової музики — це постійна наявність пульсу, що заряджає музичну фразу енергією, вливає в неї пружний імпульс — «біт». Залежно від стилю і напрямку джазової музики, біт буває парним і непарним. У свінгу, де пульсація має тріольну основу, біт досягається тим, що всі восьмі ноти читаються тріолями. Тріольність переважає в середніх темпах, вона зникає в дуже повільних п'єсах (баладах), у яких біт досягається за допомогою агогіки («відтягнення») ритму мелодії від метра — «граунд-біта»: а у швидких темпах біт — за допомогою штрихів та артикуляції.

Щоб мати джазове фразування, необхідно виробити внутрішнє відчуття пульсу. Для цього слід виконувати ноти і паузи у свінгу тріольною пульсацією, подумки наспівуючи біт складами «ду-бі».

Крім тріольного розподілу, біт у джазовій музиці підтримується зміщенням акценту із сильної частки на слабку, в музичній фразі, що складається з одних четвертих — це акцент «ап-біт». У фразі з одних восьмих нот акцентується слабка частка — акцент «офф-біт». Крім акценту на слабкі частки такту, в джазовій музиці постійно відбувається чергування з акцентами на сильну частку такту — «ту-біт» із акцентом «на раз» (у чотиридольному метрі — перша частка) «даун-біт».

Слід відзначити, що в академічній музиці акцент виконується язиком (твердою атакою, штрихом маркато), а в джазі всі акценти виповнюються поштовхом преса та м'якою атакою. На відміну від штриха легато в європейській музиці, де всі ноти під лігою слід виконувати без участі язика, ліга в джазі, зазвичай, означає, що фразу та ноту під лігою необхідно виконувати «лігованим» язиком, щоб забезпечити доведення музичної фрази до її завершальної точки. «Лігований» язик, оснований на м'якій атаці, виконується складами «ді-ду-да», а для досконалості виконання цього прийому, язиком необхідно вдаряти трохи вище звичайного, виняток становить артикуляція акцентів і початок фрази. Основна умова «ліgowаного» язика — відсутність будь-яких пауз між нотами, а паузи виходять тому, що учень спочатку натискає на клапан, а потім ударяє язиком, фраза розривається. Щоб цього уникнути, слід домагатися синхронності руху язика і пальців.

Найважливішою умовою «ліgowаного» язика є робота артикуляційного апарату під час постійного напору повітряного струменя. Навіть якщо звук «затикається» в невеликих паузах, м'язи діафрагми повинні утримувати і не переривати потік повітря.

Духові інструменти мають унікальні можливості в тембровому забарвленні звука. В їх звуці можна чітко почути голосну, котрою артикулюється нота, достатньо проартикулювати ноту соль першої октави

різними складами, щоб переконатися в цьому. Ця особливість інструментів стала використовуватися на практиці для підкреслення «офф-біта», коли ноти, що акцентуються, тембрально «засвідчуються» за допомогою складу «да», а ноти без акценту «затемнюються» складом «ді» чи «ду». Якщо приставити долоню до губ, то легко помітити, що під час артикуляції складом «да» струмись повітря спрямовується прямо вперед, а складом «ді» — донизу. Все це і робить звук тембрально темнішим.

У швидких темпах, коли через швидкість темпу зникає тріольність, то акцент пресом «офф-біт» можна зберегти тільки за допомогою тембральної артикуляції. Штрих «ті-а» — характерний для стилю «Боп» — з рухами восьмими, в якому акцент «офф-біт» створюється за допомогою ліги, такий штрих «наживоріт» комбінується в джазових лініях з акцентом «біт», в якому лігуються восьмі на сильні частки.

Дуже складно розчленувати джазове фразування на окремі аспекти, тому що в проголошенні фрази беруть участь відразу кілька прийомів: це і тріольність, і акцентування, і артикуляція, і артикуляція синкоп. Причина синкопації полягає в тому, що на ритм мелодії діє акцент «ап — біт» в акомпанементі. Цей акцент дає таку силу «гравітації» слабким часткам в акомпанементі, що вони зривають з орбіт сильні частки такту в мелодії і виходить випередження або запізнення. За кожною синкопою можна передбачити основну ритмічну модель і зрозуміти, як прості ритмічні фрази під дією «офф-біта» і «ап-біта» трансформуються в синкопи. Для правильного прочитання синкоп необхідно подумки уявити ноти і паузи пульсацією біта, на який накладається синкопа.

Важливе місце в розділі артикуляції відводиться виконанню тріольних восьмих, де акцент повинен виконуватися на третю восьму, а не на першу, як в академічній музиці, і не на другу, як у звичайних восьмих. А щоб підсилити ефект акценту, ноту перед ним грають дуже тихо, тобто «проковтують». Іноді трапляється поліметрія в мелодійних лініях, коли тріолі згруповані по два звуки, в такому разі акценти виконуються на кожну першу ноту з групи.

Для розвитку артикуляційної техніки в джазовій практиці складалася допоміжна вокальна артикуляція складами: «бу-бі», «да-ді», «дап» та ін. Усі ці склади не відображають реального положення язика під час гри, а лише допомагають краще зрозуміти ідею артикуляції. У мелодійних лініях, що складаються з восьми нот, акцент «офф-біт», який артикулюється складами «ді-да», сполучається з акцентом у частку — «даун-біт», що артикулюється складами: «да-дз-да-дз». Для посилення акценту — друга восьма затискається, такі ноти в оркестровій практиці мають назву: «проковтнуті». «Проковтнуті» ноти в повільних темпах можна зіграти за допомогою прийому «половинний клапан» (англ. Half-Valve). Мета цього ефекту — одержання звука однієї висоти з різним тембральним забарвленням, у середніх швидких темпах за допомогою «половинного» язика (Half tongue) — «да-дл» або «да-дз».

У джазі форшлаг акцентується, тому прийом «проковтнута» нота за ним звучить особливо ефектно. Джазовий біт має такий напір і енергію, що починає «розгойдувати» навіть тривалі звуки, просвічуючись крізь них через вібрато. Залежно від стилю, амплітуда вібрації змінюється. У традиційному стилі й у ранньому свінгу переважає здебільшого четвертний «офф-біт», частота коливань шістнадцятими нотами, тобто дрібне вібрато. В епоху пізнього свінгу і Бопу, де переважає акцент восьмими «ап-біт», частота коливань відповідає тріолям — велике вібрато, тому за характером звучання вібрато поділяється на три види:

— дрібне вібрато — при цьому виді вібрато коливається висота звука, таке вібрато артикулюється складами «ді-а-і-а», виконується рухом нижньої щелепи (як під час вимови складу «ва-ва») і за допомогою техніки вигнутого язика, коли язик своєю задньою частиною притискається до корінних зубів і при цьому в ротовій порожнині створюється ущільнення струменя повітря, необхідного для підвищення звука; вібрато в стилі «диксиленд» часто переходить наприкінці в «шейк» чи губну трель (англ. lip trill), що свідчить про східну природу цих прийомів, (приклад — манери гри Л. Амстронга);

— велике вібрато — при цьому вібрато, крім того, що коливається сама висота звука, між коливаннями затухає, зменшується сила звука. Таке вібрато артикулюється складами «да-у-а-у» та виконується погойдуванням або рухом кисті руки і пальцями, що знаходяться на вентиляльному механізмі інструмента. При цьому зі зміною висоти звука послаблюється і сама сила звука;

— звичайне вібрато — вібрато, під час якого основний звук, що виконується, залишається на одній висоті, змінюється лише його тембральне забарвлення і утворюється при нормальному і розслабленому амбушурі. При затиснутому, твердому і перенапруженому амбушурі, неправильному виконавському диханні («не обертому») на діафрагму вібрато стає вульгарним, або взагалі відсутнє.

Для правильності вибору вібрато необхідно подумки проспівати пульс біту та наповнити звуком ноту, яку необхідно виконати. У четвертному біті частота коливань — шістнадцяті, а в біті восьмими — тріолі.

Крім основних елементів, таких як звук, вібрато, штрихи, фразування, музикант вчиться на практиці виконувати оркестрову партію з багатьма ефектами. Усе, що можна витягти з інструмента, його конструкції, джазисти стали застосовувати в музиці.

Усі ефекти можна поділити на чотири види:

- ефекти, що використовують натуральний діатонічний звукоряд «фліп», «шейк», «турн», та форшлаг «д'я»;
- ефекти, основані на здатності інструмента глісандувати та затискати звук при недотиснутому клапані — «скидання», «під'їзд» до звуків, половинний клапан чи подібне їм «клапанне глісандо»;

- ефекти, основані на можливості регулювання губ, послаблюючи чи напружуючи м'язи, знижувати або підвищувати звук — «смір», «бенд», «ліп слер»;
- ефекти, основані на дублюванні основної та додаткової аплікатури — «подвійна аплікатура», застосування різноманітних сурдин «ya-ya», «хармон», «чашкової», «стрінг» та інших.

Сучасні духові інструменти стали основою для створення великої кількості ефектів по натуральному звукоряду, це ще виправдовується і тим, що багато джазових фразованих ліній мають поправку на натуральний звукоряд. Форшлаг по натуральному звукоряду можна поділити на два типи: короткий та довгий.

У джазовій музиці акцент доводиться на форшлаг, а не на ноту, перед якою він пишеться, і хоча акцент над хрестоподібноюнотою не пишеться, поштовх преса приходиться саме на неї.

Короткий форшлаг, на відміну від «проковтнутих» нот, завжди виконується штрихом легато.

«Фліп» (англ. flip) — прийом, побудований на натуральному звукоряді, якщо в академічній музиці групето виконується клапанамі, то джазове групето «фліп» виконується губами за допомогою преса й артикуляцією «да-і-а», коли язик підгортає струмінь до піднебіння на голосну «і».

Джазовий прийом «фліп» дещо нагадує короткий форшлаг «д'я», але він відрізняється тим, що форшлаг виконується за допомогою язика, а «фліп» — тільки легато.

Джазове групето «турн» — прийом, подібний до «фліпа», однак, його відмінність від «фліпа» полягає в тому, що «турн» завжди виконується клапанамі, а звуки, що входять у «турн», завжди виписуються.

Джазовий прийом «шейк» (англ. Shake — трясти) дуже часто трапляється в оркестровій грі, особливо в кульмінаціях, та є одним із найскладніших прийомів. Виконання його аналогічне губній трелі, однак, «шейк» — це не просто губна трель, яка трапляється в академічній музиці. Відмінність від трелі полягає в тому, що інтервал між основним і допоміжним тонами поступово звужується до секунди, що досягається звуженням ротової порожнини, а амплітуда гойдання до кінця звука збільшується.

Деякі музиканти під час виконання «шейку» трясуть інструментом, що полегшує виконання цієї джазової трелі, звідси — і назви цього ефекту.

Прийом глісандо широко використовують в різних стилях джазу та сучасній музиці, це ефект напівнатиснутих клапанів, коли звук починає ковзати по всьому діапазону.

Можна виділити чотири основні типи: глісандо до звука («під'їзд»); глісандо від звука («скидання»); глісандо від звука нагору, що в джазовій практиці має назву «дойт»; глісандо між звуками.

Глісандо також кваліфікується за засобами звукодобування: а) гладке; б) клапанне; в) змішане.

Гладке глісандо виконується на напівнатиснутих клапанах тільки губами та диханням. Артикулюється складом «ті-у-а» донизу, вгору — складом «та-у-і».

Сама природа глісандо є такою, що під час неповного натискання клапанів відтинається повітряний стовп і звучить тільки маленька трубка від мундштука до першого клапана. Невипадково звук під час глісандо нагадує звучання володимирського ріжка, що має таку ж довжину своєї трубки. Довжина глісандо залежить від багатьох моментів: темпу, нотації та смаку виконавця. Довжина глісандо позначається (Long fall off).

Клапанне глісандо виконується безладним швидким рухом клапанів, причому склад звуків, що входять у таке глісандо, не має значення, тому що через велику кількість вони проскакують дуже швидко.

Змішане глісандо починається як «гладке», але з розвитком переходить у клапанне глісандо.

Глісандо «дойт» (англ. Doit чи Doik). Складність його виконання полягає в тому, що наприкінці його звучання не має певного звука по висоті. Звук «дойт» немовби зникає і гасне на димінуендо, а це особливо складно, тому що верхній регістр, навпаки, потребує зусилля повітряного ступеня. Це протиріччя можна подолати за допомогою техніки язика, коли язик під час закінчення глісандо повільно закриває губну щілину, в результаті, не знижуючи напору повітряного струменя, відбувається зменшення сили звука.

Глісандо «Doit» — глісандо, спрямоване вгору і починається завжди після певної ноти.

«Під'їзд» (англ. Rip чи Flare) — це глісандо до ноти. Воно має звучати в межах одного тону, тому виконується аплікатурою ноти, що на тон нижчий за основний, або половинний клапан, як і форшлаг.

У «змішаних» глісандо гладка частина виконується із-за такту, а «клапанна» частина — як форшлаг, завдяки тривалості основного звука, однак, не слід плутати «змішане» глісандо з довгими форшлагами по натуральному звукоряду.

Джазовий прийом «половинний клапан» (англ. HALF VALVE) застосовується частіше в сольній грі. Суть його полягає в тому, що за допомогою недотиснутих клапанів добуваються затиснуті, так звані «проковтнуті» ноти, на фоні яких ще яскравіше звучать акценти.

Амбушурне глісандо «смір» або «ліп слер» (англ. SMEAR, LIP SLUR) — це два основні види губного глісандо. «Смір» (переклад «змазати») — це губний «під'їзд» до звука, артикулюється складом «ту — і». «Ліп слер» — це опускання звука губами після атаки, артикулюється складом «ті — у».

Виконуючи прийом «Бенд» (англ. Bend), джазова пульсація повинна мати таку силу, що «просвічує» навіть через ноти, змушуючи їх артикуляційне вібрувати в свінгові — тріольним бітом.

Виконується «бенд» так: після атаки звука послаблюється напір повітряного струменя та знижується звук, після чого знову підсилю-

ється напір струменя повітря і висота звуку має початкову висоту. Артикулюється «бед» словами «ті-у-і» чи «ті-а-і».

Джазовий прийом «подвійна аплікатура» (англ. False-Finger).

Той же звук можна взяти різними аплікатурами; цей прийом відомий давно, але в джазовій музиці ця особливість набула поширення. Найчастіше «подвійна аплікатура» використовується для гри трелей. Така трель у джазових соло зазвичай здебільшого трапляється на ноті мі другої октави. Крім виконання трелей, «подвійна аплікатура» використовується для виконання поліритмічних фраз на одному звуці.

Ефект «уа-уа» (англ. WA-WA), «ду-ва» (англ. DU-WA)

Сама назва цього ефекту має звуконаслідувальне походження, цей прийом типовий для ранніх стилів джазу — «новоорлеанського» та так званого «стилю джунглів», який виник в оркестрі Дюка Еллінгтона.

У духовому інструменті можна чітко почути голосну, котрою артикулюється нота. Достатньо проартикулювати окрему ноту різними складами «гу», «та» чи «ті», щоб переконатися в цьому. Така особливість стала використовуватися музикантами в джазі для посилення контрасту між наголошеною і ненаголошеною нотами, а також для з'єднання регістрів. Нижній регістр, що потребує широкого повітряного струменя, артикулюється голосною «а», середній — «у», верхній, що потребує вузького струменя повітря — «і» надвисокий артикулюється складом «тіч». Приголосна «ч» не дає язикові зімкнутися з піднебінням, іноді висока нота береється тільки легато знизу і зовсім не виходить під час атакування. Це відбувається тому, що язик збиває апертуру, тому дуже складно зімкнути губи в ігрове положення. Подолати ці труднощі можна за допомогою «підсікання», коли верхній звук атакується квінтою нижче зі складом «та-і», немовби через форшлаг. Цей прийом атаки часто використовують трубачі М. Фергюссон та Т. Андерсен.

Звук духових інструментів у джазі зазнав певної еволюції, від різкого — в традиційному джазі до звуку з електронним перетворювачем зі всіма ефектами з арсеналу сучасної музики, пошуки нових тембрових фарб тривають і нині.

Ми легко пізнаємо гру Л. Армстронга за його різким вузьким звуком з дрібною вібрацією, гру Б. Майлі, майстра сурдини «уа-уа». Теплий і ліричний звук Г. Джеймса, чия манера була прикладом для покоління музикантів епохи свінгу. Джазовий стиль «боп» збагатився новим підходом, достатньо почути кілька нот, щоб розпізнати легкий, різкуватий звук Д. Гіллеспі, гугнявий та стрекотливий звук К. Террі, сріблястістю і глибиною відрізнявся звук К. Брауна, а в стилі «кул», що потребує від трубачів нового саунда (англ. Sound — звук), розцвів субтон Арта Фармера, та засурдинена труба Маїлса Девіса. І як не приваблює намагатися набути свій індивідуальний саунд, слід знати, що не кожний звук підходить для гри в оркестрі, що добре для сольної гри, не завжди підходить для гри в групі, де переважає оркестрове звучання, так званий біг-саунд.

З темою, яка розглядається в даній статті, пов'язано багато питань, і автор не претендує на повне їх висвітлення, він намагався торкнутись найактуальніших із них, аби полегшити освоєння студентами непростой дисципліни, яким є спецінструмент.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музикально- исполнительского искусства / В. Н. Апатский — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.
2. Арбан Ж.-Б. Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе / Ж.-Б. Арбан. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.
3. Блажевич В. Н. Школа для раздвижного тромбона / В. Н. Блажевич — М. 1987. — 171 с.
4. Гарват И. В. Основы джазовой импровизации / И. В. Гарват, И. С. Васерберг. — К., 1980. — 121 с.
5. Грей Д. В. Блюзовая импровизация : сборник / Д. В. Грей. — Нью-Йорк, 1961. — 91 с.
6. Диков Б. А. Школа игры на кларнете (системы Т. Бема) / Б. А. Диков. — М. : Сов. композитор, 1975. — 180 с.
7. Леонов В. Основы теории исполнительства и методики обучения игре на духовых инструментах : учеб. пособие / В. Леонов. — Ростов-на Дону : Ростовская гос. Консерватория им. С. В. Рахманинова, 2010. — 345 с.
8. Марценюк Г. М. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. / Г. М. Марценюк : навч.-метод. посіб. — К. : ДП «Інформайїно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
9. Михайлов Л. Школа игры на саксофоне / Л. Михайлов — М. : Музыка, 1975.— 91 с.
10. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. Платонов. — М. : Музгиз, 1958. — 48 с.
11. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : моногр. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006. — 400 с.
12. Степурко О. Трубоч в джазе : самоучитель / О. Степурко. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с.
13. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков.— М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
14. Якустиди И. Некоторые советы молодым педагогам-валторнистам / Теория и практика игры на духовых инструментах / И. Якустиди. — К, 1989. — С. 10–21.

Надійшла до редколегії 10.06.2011 р.