

ЗАСОБИ МУЗИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Розглядаються специфічні особливості виконання різноманітних штрихів на духових інструментах.

Ключові слова: *духові інструменти, атака, штрих, звук, язик.*

Рассматриваются специфические особенности исполнения различных штрихов на духовых инструментах.

Ключевые слова: *духовые инструменты, атака, штрих, звук, язык.*

The peculiarities of different paces performing by wind instruments are analyzed.

Key words: *wind instruments, pace, attack, sound, music, tongue.*

Розкриваються актуальні питання, важливі для музичної педагогіки в перспективі. Розглядається один із засобів формування музичної виразності гри на духових інструментах, пропонуються ефективні форми та засоби педагогічного впливу на студента в процесі підвищення професіоналізму гри на духових інструментах.

Мета статті — у контексті формування виконавської майстерності гри на духових інструментах розглянути особливості одного із засобів музичної виразності.

Згідно із сучасною школою навчання гри на духових інструментах, засоби музичної виразності є найважливішими компонентами формування професійної майстерності музикантів-духовиків. До засобів музичної виразності належать: темп, динаміка, агогіка, штрихи. Розглянемо різноманітні штрихи та техніку їх виконання на духових інструментах. Але перш ніж звернутися до цієї проблеми, слід зосередитися на таких моментах, як виконавський подих, робота губ, атака звука або початкове звукодобування.

Якість звука, його тембральне забарвлення тісно пов'язані з диханням і роботою таких фізіологічних органів, як губи, язик, пальці рук і гортань.

Дихання джерело утворення звука, головна частина процесу звукодобування.

Як збудник коливань дихання змушує губи вібрувати. Робота органів дихання відбувається за участю дихальної мускулатури. У повсякденному житті процес дихання проходить природно, перебуваючи в прямій залежності від фізичних навантажень на організм, їх ритму й характеру, частоти й інтенсивності, може видозмінюватися, але основний принцип — повільний вдих і видих — залишається незмінним. Виконавське дихання швидкий вдих, потім затримка й повільний видих, контрольований самим

виконавцем керується імпульсами центральної нервової системи, волею й свідомістю.

Суть виконавського дихання полягає в тому, що необхідно створити рівномірний повітряний стовп при будь-якому вдиху, «обіперти» його на діафрагму й м'язи грудного преса, а при видиху зберігати цю протидію (опору) до кінця.

Робота губ — одна з найголовніших і найскладніших дій процесу звукодобування.

Повітря, що проходить через губний отвір, змушує губи коливатися, викликає їхню вібрацію, що, у свою чергу, створює коливання звукової хвилі всередині трубки інструмента — майже під впливом губ відбувається перетворення енергії видиху на звукові хвилі [4].

Протягом тривалого часу уявлення музикантів-духовиків про роль язика обмежувалося тим, що його кінчик є своєрідним клапаном, який відкриває доступ струменю повітря в мундштук. Але нещодавні дослідження довели, що язик — дуже важливий орган, який бере активну участь у всьому процесі звукоутворення [1, 4, 5, 16].

Початковий момент звукодобування зазвичай називають атакою.

Залежно від сили й характеру, які треба надати звуку, застосовують три види атаки звука: просту, тверду, м'яку й допоміжну.

Для кожного виду атаки характерна артикуляція певного приголосного, що й визначає її вид. Так, для твердої — «т», м'якої — «д», допоміжної — «к» і, відповідно, складів: «ту — та — ті», «ду — да — ді» й «ку — ка — кі».

Атака — початок звука, від її характеру та ведення звука залежить і його основна частина — форманта, тобто зона зосередження звукової енергії, здатність концентрувати всі складені тембральні відтінки звука, що збагачують загальне звучання інструмента [6, 7, 8].

Питання теорії й практики виконавства на духових інструментах почав досліджувати професор Московської консерваторії С. Розанов, котрий у 1938 р. написав перший методичний посібник «Основы методики преподавания и игры на духовых инструментах». У цій праці систематизовані різні дані зі сфери теорії й практики навчання гри на різних духових інструментах [19].

Значний внесок у застосування прогресивних методичних ідей зробили видатні виконавці й педагоги В. Блажевич (1881-1942 рр.) і М. Табаков (1877-1956 рр.).

В. Блажевич започаткував новий, прогресивний напрям у розвитку виконавства й педагогіки навчання гри на тромбоні, для якого створив великий інструктивний і художній репертуар. Крім

того, В. Блажевич написав книгу «Школа коллективной игры на духовых инструментах», що є актуальною й сьогодні [2].

М. Табаков написав декілька навчально-педагогічних посібників, найвідомішими з яких є «Ежедневные упражнения трубача» і «Первоначальная прогрессивная школа для трубы» в чотирьох частинах. За видатні досягнення у виконавстві й педагогіці в 1940 р. йому було присвоєно ступінь доктора мистецтвознавства без захисту дисертації [20].

Серед праць, у яких розглядаються загальні закономірності теорії й практики навчання гри на духових інструментах, поширення набули книги:

М. Платонова «Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах» (1958 р.), Б. Дикова «Методика обучения игре на духовых инструментах (1962 р.)», А. Федотова «Методика обучения игре на духовых инструментах (1975 р.)» [6, 7, 21].

До праць іншого напрямку, в яких наводиться диференційований виклад з питань методики навчання гри на конкретному духовому інструменті (окремих методик), належать: «Вопросы теории и практики игры на валторне» (1957 р.) та «Пути совершенствования исполнительской техники валторниста» А. Усова (1965 р.), «Методика обучения игре на флейте» М. Платонова (1966 р.), «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. Єрьомкіна (1963 р.), «Методика обучения игре на гобое» Е. Носирєва (1971 р.), «Теоретические основы обучения игры на кларнете» К. Мюльберга (1975 р.), «Методика обучения игре на тромбоне» Б. Мажори (1976 р.), «Методика обучения игре на валторне» Я. Якустіді (1977 р.), «Методика обучения игре на трубе» Ю. Усова (1984р.), «Методика обучения игре на кларнете» Б. Дикова (1983 р.).[9, 11, 13, 14, 15, 19, 22].

Вагомим внеском у розвиток методичної науки про виконавство на духових інструментах стало написання наукових праць видатними українськими викладачами-виконавцями, такими як В. Апатський [1], В. Богданов [3], С. Горовий [4], І. Гішка [5], П. Круль [10], Г. Марценюк [12], В. Посвалюк [16], І. Пушечніков [17], Ю. Рудчук [18] та ін.

Штрихи — це вся сукупність технічних прийомів. Штрих (нім. Der Strich) — риска, лінія; Strichen — вести, протягувати. Спочатку цей термін використовувався для визначення прийомів гри, розподілу зусиль і ведення смичка на струнно-смичкових інструментах, але згодом «штрихи» стали використовувати під час гри на фортепіано й інших музичних інструментах, зокрема на духових.

Початок звука (атака), характер його ведення, розвиток і закінчення — ці моменти і є технікою виконання штрихів. Під час гри на духових інструментах під поняттям «штрих» мають на увазі

чіткі узгоджені, одночасні дії всього виконавського апарату — роботу губних м'язів, язика, дихання, пальців. Від синхронності цих елементів багато в чому залежать якість звуку, характер музики, що виконується, її виразність, стиль, узагальненість, образність, розмаїтість динамічних і тембрових відтінків. А сам вибір певних штрихів визначає зміст твору, втілений задумом виконавця.

Найчастіше штрихи поділяються на дві групи.

Перша група — штрихи, що виконуються твердою атакою з поєднанням звуків за участю язика; це — деташе, маркато, мартеле, стакато, стакатисимо.

До другої групи належать штрихи, що виконуються м'якою атакою чи без атаки за участю м'язів губного апарату, дихання та артикуляції; це нон-легато, партато, легато, марковане легато, а також технічні прийоми — портаменто, фулато, глісандо.

Із розвитком музичної культури й виникненням нових стилів і напрямів у музиці значного поширення набули технічні прийоми, які використовують на практиці джазові музиканти; вони ґрунтуються на роботі артикуляційного апарату й джазовому фразуванні.

Перша група штрихів — деташе (фр. *detache*, що означає «відокремлювати») — один із головних штрихів, які використовуються за будь-якої динаміки й у всіх регістрах.

Характерні ознаки деташе: енергійний, чіткий і визначений початок звуків, поєднаних між собою за участю язика. Цей штрих виконується твердою (простою) атакою, тривалість звука (стаціонарна частина) витримана цілком, рівномірна за силою звучання, закінчення звука м'яке, округлене, відкрите й без участі язика.

Виконується штрих деташе по кілька звуків на один видих, несильним поштовхом язика, паузи між звуками зведені до мінімуму (щодо темпу), звуковедення плавне, співуче, безакцентний перехід у наступний звук.

У нотному записі штрих деташе зазвичай ніяких позначень не має, лише іноді на нього вказує риска над чи під нотою.

Штрих маркато (*marcato* — у перекладі з італійської «підкреслюючи») — прийом виконання акцентованих звуків, відокремлених один від одного твердою атакою з деяким послабленням звука при закінченні.

Використання штриха маркато, особливо філірування, сприяє подоланню деяких технічних труднощів при переході з низьких на високі ноти і навпаки. При програванні широких інтервалів зручніше змінювати напруження губних м'язів, а також робити короткі й швидкі подихи, не порушуючи при цьому зв'язності музичної фрази. Оволодіння штрихом маркато позитивно впливає на закріплення активної, чіткої атаки звука. Навчитися цього допомагає програвання гам у повільному темпі, з різким

відокремленням одного звука від іншого й посиленням початку звука. У нотному записі штрих маркато позначається маленькою вилкою, подібною до знака акценту.

Штрих маркатисимо — різновид маркато, виконується чіткіше, уривчастіше, ніж маркато, атака звука сильніша за інтенсивністю, філірування швидке, коротке, із деякою зупинкою перед наступним звуком. Струмień повітря, що проходить через апертуру, інтенсивніший, а швидкість подачі повітряного струменя більша.

Акцентована атака змушує діафрагму різко стискатися та розширюватися, утримуючи при цьому напруження повітряного стовпа.

Програючи гами і вправи цим штрихом, виконавець домагається не тільки чіткої атаки і якісного звука, але й гнучкості губних м'язів і м'язів дихального апарату.

Штрих мартеле (фр. *martele*) ґрунтується на виразному виконанні окремих звуків, початкова атака звука акцентована, карбована, уривчаста, тривалість звуку витримується з однаковою динамікою.

Для штриха мартеле характерна енергійна, тверда атака, що супроводжується інтенсивним видихом й активним рухом язика, закінчення штриха визначене, конкретне, різке, закрите.

Мартеле єдиний штрих, у якому в закінченні звука бере участь язик, що швидким поступальним рухом припиняє підходження повітряного струменя до апертури. За звучанням штрих мартеле нагадує стакато, але головна ознака мартеле — його ударність, тверде, грубувате звучання. У виконавській практиці застосовується лише іноді, у нотному записі позначається маленькою вилкою, зверненою вістрям угору.

Штрих стакато (*staccato* — у перекладі з італійської означає «уривчасто») — один із часто використовуваних прийомів акцентованого виконання окремих коротких уривчастих звуків за допомогою гострих, швидких, повільних поштовхів язика методом твердої й допоміжної атак; закінчення звука відкрите, без участі язика.

Під час виконання стакато один звук відокремлюється від іншого паузами, причому, чим більша пауза, тим коротша й гостріша атака звука та його звучання, але найчастіше тривалість написаної ноти скорочується наполовину. Для правильного виконання штриха стакато необхідні швидкість і легкість рухів язика при атаці, а також їхня синхронність із роботою пальців. Стакато — поширений штрих серед трубачів. Програючи гами, вправи й п'єси у швидкому темпі, виконавець застосовує допоміжну атаку в подвійному й потрійному чергуванні.

У нотному записі стакато позначається крапкою над чи під нотою — це означає, що тривалість звука скорочується наполовину, — або словом *staccato*.

Різновидом стакато є його похідне — *стакатисимо*. Цей прийом виконується твердою атакою, що має гранично короткий, гострий, уривчастий, сухий звук, закінчення звука закрите, ефект звучання при цьому штрихові дещо нагадує «щипок» — штрих піцикато на струнних інструментах. Позначається він коротким вертикальним клином, гострим кінцем, спрямованим до ноти, або словом *staccatissimo*.

Друга група штрихів: штрих легато — від італійського *legato*, що в перекладі означає «складно». Це один з основних засобів ведення звука, прийом дуже зв'язного й плавного поєднання звука, який створює відчуття, що кожен наступний звук зливається з попереднім. На слух штрих легато сприймається як єдине монолітне звучання музичної фрази. За допомогою цього штриха різні за висотою звуки поєднуються, надаючи мелодії співучості.

Це єдиний штрих, що виконується без атаки язика, однак язик бере участь у відтворенні початкового звука й урегулюванні потоку видихуваного струменя повітря, змінюючи обсяг у порожнині рота залежно від висоти звука. Правильне виконання штриха легато залежить від рівномірного й плавного видиху, чітких рухів пальців при зміні аплікатури, здатності губного апарату швидко і вчасно змінювати «позицію» свого настроювання так, щоб непомітно для сприйняття на слух відбувався перехід від одного звука до іншого.

Штрих легато дуже виразний і зазвичай використовується для виконання кантиленних фраз. У нотному тексті він позначається словом *legato*, але найчастіше лінією, дугоподібно вигнутою нагору чи вниз, яка охоплює відповідну кількість нот.

Під час прочитання нотного тексту не слід плутати легато як штрих із графічно подібною до нього лінією, що позначає музичну фразу (фразувальна ліга).

До різновидів штриха легато належать:

1. Марковане легато, котре означає, що звуки, пов'язані лігою, акцентуються поштовхом повітря, який нагадує атаку. Марковане легато виконується без участі язика зі штовханням повітря на безупинному й плавному видихові і цим нагадує атаку. Цей штрих має важливе технічно-виразне значення — полегшує виконання залігованих широких інтервалів, при цьому не впливаючи на співучість звучання, його динамічність та декламаційність. У нотах позначається маленькою вилкою, подібною до акценту, але під лігою.

2. Штрих легатисимо передбачає ще зв'язніше виконання, ніж легато. Атака звука ще м'якша, точніша, видихуваний струміль

повітря легкий і плавний, переходи зі звука у звук додають музичній фразі легкості й співучості. Застосовувати штрих легативно бажано при невеликій силі звука, при динаміці *piano* в коротких, співучих фразах.

3. *Non-legato* (іт. *non legato*) — дослівно «не легато», тобто не складно. Цей штрих має акцентоване й співуче виконання, застосовується при невеликій силі звука (від *p* до *mf*) для надання звучанню більшої м'якості й виразності. Між окремими, але співучими звуками під час виконання штриха *non-legato* обов'язково мають відчуватися маленькі цезури (паузи), тривалість звука повинна дорівнювати приблизно $\frac{3}{4}$, а пауза — $\frac{1}{4}$ частини написаної ноти. Атакування при штрихові *non-legato* просте, трохи пом'якшене, подібне до атаки при штрихові *detache*, закінчення звука м'яке, відкрите, без участі язика. У нотному тексті цей штрих позначається крапкою з рискою чи крапкою під лігою.

4. Штрих *portato* (іт. *portato*) — прийом абсолютно зв'язного виконання, м'якого підкреслення звуків, які тягнуться, об'єднаних єдиним диханням. За ефектом звучання штрих *portato* нагадує *detache*, а за ступенем зв'язності — *legato*, однак за засобами виконання значно відрізняється від цих двох прийомів. Штрих *portato* відрізняється від штриха *detache* способом атаки звука. При штрихові *detache* — атака звука тверда, при штрихові *legato* — поєднання звуків відбувається під впливом роботи губних м'язів та сили видихуваного струменя. Штрих *portato* є синтезом цих двох штрихів, під час виконання *portato* початок звука виконується м'якою атакою, що дозволяє досягти зв'язного характеру звучання. Поєднання наступних звуків виконується за допомогою язика, він немовби «підставляється» під потрібний звук, а губний апарат і дихання відіграють ту ж роль, що й під час виконання штриха *legato*.

Штрих *portato* застосовується найчастіше під час гри декламаційно-піднесеної музики, щоб надати їй особливої виразності. У нотному тексті він позначається рисками над чи під нотою, об'єднаними загальною фразованою лігою.

Крім наведених головних штрихів, під час гри на духових інструментах застосовуються певні технічні прийоми. Виконуються вони засобом поєднання твердої та допоміжної атак, тремоловання, ковзання звука. До них належать прийоми: *портаменто*, *фрулато*, *глісандо*. Іноді їх помилково відносять до штрихів, але вони є тільки складовою штриха, його серединою, тому що зачіпають лише «стаціонарну частину» звука, тільки в цих межах можуть відбуватися ковзання, тремоловання та плавне повторення звука.

Портаменто — (іт. *portamento*) — один із технічних прийомів ковзного поєднання звуків при переході одного звука в інший,

тобто перенесення звуку, зазвичай вгору, немовби повторення його з певною імпровізаційністю, свободою, уповільненим ковзанням до звуку, на зразок короткого глісандо. Доречним є делікатне застосування цього тонкого, вишуканого прийому, що увиразнює виконання. Користуватися цим прийомом слід обачно, зважаючи на почуття міри музичного смаку, що притаманно досвідченим солістам-інструменталістам. Портamento виконується штрихом портато або легато.

Так само портamento може виконуватися й маркованим легато, причому дуже важливо не плутати прийом портamento з плавним поєднанням одного звуку з іншим, коротким, глісандо.

Фрулато — (іт. *frullato*) — прийом виконання того самого звуку, що швидко повторюється, подібний до тремоло смичкових інструментів. На мідних духових інструментах ефект тремолювання досягається завдяки вимові повторюваної букви *rrrr* (*er*) чи *frrr* (так звана «тріскачка»). Початок звуку виконується твердою атакою, закінчення за участю й без участі язика.

Безупинне, швидке чергування тремолюючих звуків забезпечується певним напруженням язика, як то пропускає повітряний струмінь, то піднімається до піднебіння. Цим прийомом виконуються окремі звуки із застосуванням штрихів детапе та маркато. Користуватися фрулато доцільніше в середньому й нижньому регістрах, а у верхньому необхідно спочатку взяти звук, а потім його тремолювати. Під час виконання коротких за тривалістю звуків з динамікою звуку *piano* виконання прийому фрулато дуже складне. У нотному тексті фрулато позначається нотою з тричі перекресленим штилем або словами *frullato*, *flatterzunge* (*Flat*).

Прийом глісандо (іт. *glissando*) — послідовне заповнення інтервалу легким ковзанням по проміжних звуках; вентиляльний механізм при цьому спрацьовує за допомогою плавного натискання клапанів. Цей прийом значно змінює звучання інструмента, надаючи йому специфічного тембрального забарвлення: то різкого, свистячого, верескливого, то гугнявого, затемненого, то м'якого, ніжнього, шелестяого. Але не всі відтінки чітко розрізняються, якщо півтони, що входять до складу будь-якого глісандо, виконуються інтонаційно не точно. Прийом глісандо використовується як тембральне забарвлення, як натуральний прийом звуконаслідування. У класичній нотній літературі він майже не трапляється, проте в джазовій музиці цей прийом посів одне з провідних місць у манері виконання як сольних, так і оркестрових партій.

Вібрато (іт. *Vibrato*) — дуже ефективний музично-технічний прийом. Це рівномірне коливання, що викликає періодичну зміну в невеликих межах висоти, гучності й тембру звуку. Головне в цьому прийомі — чистота вібрато, тобто частота періодичних коливань на секунду. Природним і красивим вважається вібрато

з частотою коливань близько 6–7 на секунду. Будь-яке відхилення від цієї норми дуже помітне на слух і створює враження інтонаційної нестійкості, коливання, тремтіння звука. Зміна відхилення звуку за висотою й гучністю, тобто розмах вібрато, помітна на слух. Сильне відхилення від основного тону звуку сприймається як детонування, фальш, що робить звучання інструмента неприємним і манірним.

Техніка виконання вібрато полягає в тому, що внаслідок зміни інтенсивності видихуваного струменя повітря, коливання губ, охоплених мундштуком, легкого привідкривання й закривання вентилів інструмента, а також коливального руху вперед і назад правою рукою, що знаходиться на клавішах інструмента, виникає незвичайне звучання, яке додає музиці, що виконується, особливого забарвлення, співучості та виразності. Важлива умова отримання гарного вібрато — легкість постановки мундштука на губах, велика частота пульсування повітря, що проходить через губну щілину, відсутність напруженості при звукодобуванні, розвинений внутрішній слух. Характер музики сам підкаже необхідність вібрато: якщо це п'єса пісенного складу, то мелодія добре пролунає з вібрато, що наблизить її до звучання людського голосу, а в музичних епізодах, насичених сильними емоціями, вібрато цілком припустиме і навіть необхідне.

Вібрато не доцільне в ансамблевій грі та в музиці акордового складу, коли труба виконує суто гармонійну функцію. Користуватися вібрато в класичній музиці не радять і навіть вважають недоречним. А в джазі й музиці сучасних композиторів цей прийом широко використовується.

З темою, розглянутою в цій статті, пов'язано багато питань, і автор не претендує на повне їх висвітлення — він намагався розкрити найактуальніші з них, аби полегшити студентам освоєння непростой дисципліни, якою є спеціалізований інструмент.

Запропонована робота спрямована на вирішення проблем формування виконавської майстерності гри на духових інструментах, що сприятиме формуванню творчого мислення й стимулюватиме інтелектуальну активність студентів виконавських спеціальностей, допомагатиме в розкритті й відтворенні образного змісту творів на високому художньо-емоційному та технічному рівнях завдяки осягненню специфіки жанрового змісту, драматургії, композиції та стильових особливостей виконання. Перспективами подальших досліджень може бути вивчення специфіки музичної мови, особливостей фактури, прийомів виконання й відповідних засобів виконавської виразності.

Список літератури

1. Апатский В. Н. Основы теории методики духового музыкально- исполнительского искусства / В. Н. Апатский — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2006. — 430 с.
2. Блажевич В. Н. Ежедневные коллективные упражнения для духового оркестра / В. Н. Блажевич. — М., : Музгиз, 1948. — 115 с.
3. Богданов В. А. История духового музыкального искусства Украины: от древних времен до начала XX века / В. А. Богданов. — Х. : Основа, 2000. — 173 с.
4. Горовой С. Г. Технология и искусство игры на тромбоне / С. Г. Горовой. — Донецк, 1998. — 220 с.
5. Гішка І. Формування амбушура трубача (традиції та базинг): дослід. / І. Гішка. — Львів: ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
6. Диков Б. А. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков, В. С. Богданов. — М. : ВДФ, 1959. — 107 с.
7. Диков Б. А. О штрихах духовых инструментов // Методика обучения игре на духовых инструментах / Б. А. Диков, А. М. Сердакян. — М., 1966. — С. 72-84.
8. Докшицер Т. А. Штрихи трубача // Методика обучения игре на духовых инструментах / Т. А. Докшицер. — М., 1976. Вып. 4. — С. 15-27.
9. Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе / Г. Еремкин. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
10. Круль П. Ф. Вопросы происхождения и первичного развития духового инструментария / П. Ф. Круль. — К. : НМАУ им. П. И. Чайковского, 2000. — Вып. 5. — 51 с.
11. Манжора Б. Г. Методика навчання гри на тромбоні / Б. Г. Манжора. — К. : Муз. Укр., 1976. — 111 с.
12. Марценюк Г. М. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні / Г. М. Марценюк : навч.-метод. посіб. — К. : ДП «Інформайіно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
13. Мюльберг К. Теоретичні основи навчання гри на кларнеті / К. : Мюльберг. — К., 1975. — 87 с.
14. Носирев Є. Р. Методика навчання гри на гобої / Є. В. Носирев. — К. : Муз. Україна, 1971. — 83 с.
15. Платонов Н. Вопросы методики обучения игре на духовых инструментах / Н. Платонов. — М. : Музгиз, 1958. — 48 с.
16. Посвалюк В. Т. Мистецтво гри на трубі в Україні : моногр. / В. Т. Посвалюк. — К. : КНУКіМ, 2006. — 400 с.
17. Пушечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика : учеб.-метод. пособ. / И. Пушечников. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
18. Ривчун А. В. Школа игры на саксофоне : для учащихся муз.учеб. заведений и для участников худож. самодеятельности. Ч. 1 / А. В. Ривчун. — М. : Сов. композитор, 1968. — 151 с.
19. Розанов С. В. Основы методики преподавания игры на духовых инструментах / С. В. Розанов. — М. : Музгиз, 1938. — [2-е изд., испр]. — 52 с.

20. Табаков М. В. Первоначальная прогрессивная школа игры для трубы / М. В. Табаков. — М. : Издание ВУВК, 1946. Ч. 1. — 231 с.
21. Федотов А. С. Методика обучения игре на духовых инструментах / А. С. Федотов. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
22. Якустиди И. Методика обучения игре на валторне / И. Якустиди. — К. : Муз. Украина, 1977. — 80 с.

Надійшла до редакції 29.05.2012 р.