

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ НАУКИ И ОБРАЗОВАНИЯ

УДК 781

А. Е. Полеха

О РАЗВИТИИ СЛУХА ДЖАЗОВЫХ МУЗЫКАНТОВ (ПО АМЕРИКАНСКИМ МЕТОДИЧЕСКИМ МАТЕРИАЛАМ)

Понятие «джазовое сольфеджио» в российском музыкальном образовании практически не употребляется. В программах колледжей и вузов этот предмет значится либо как «сольфеджио», либо как «стилевое сольфеджио». В связи с отсутствием специфических требований к данным дисциплинам, ведущими преподавателями таких курсов становятся преимущественно джазовые пианисты или педагоги-теоретики академического направления. Результаты подобных «экспериментов» особенно ярко проявляются на вступительных экзаменах в ВУЗ.

Выпускники училищ или джазовых колледжей на испытаниях по теории музыки зачастую показывают низкий уровень знаний и слуховых навыков. Стоит отметить, что в большинстве случаев инструменталисты оказываются более осведомленными в области джазовой гармонии, а вокалисты охотнее и легче справляются с заданиями на интонирование интервалов и аккордов. Сольфеджирование и чтение с листа (иногда даже известных джазовых стандартов!) вызывает, как правило, большие трудности и у инструменталистов, и у вокалистов. Получается, что отдельные элементы музыкальной ткани (интервалы, аккорды, аккордовые цепочки) абитуриенты способны распознавать на слух и интонировать, а применить свои знания в конкретных музыкальных примерах оказывается труднее. Отсутствуют навыки чтения джазовых ритмов, особенно в случаях с вокалистами (понятий «свинговый ритм» или «триольная пульсация» некоторые из поступающих даже не слышали). Проблема воспитания слуха джазовых исполнителей кроется, на наш взгляд, еще и в том, что музыкальный материал, предлагаемый для освоения (сольфеджирование, ритмические задания, диктанты и т. д.), стилистически часто не соответствует специализации и музыкальному мышлению обучающихся.

Хотелось бы со стороны взглянуть на положительный опыт американского джазового образования, чтобы увидеть возможные пути развития столь важной и перспективной дисциплины — джазовое сольфеджио.

Система музыкального образования в Америке имеет ряд особенностей, о которых следует упомянуть хотя бы в нескольких словах. На данный момент здесь не существует института детских музыкальных школ — столь привычного

и важного звена для нашей системы обучения. В соответствии с традициями Соединенных Штатов начальное музыкальное образование включено в структуру школьного обучения, но не как обязательный, а как дополнительный предмет. То есть любой желающий уже в начальных классах школы может вполне достойно владеть базовыми навыками игры на духовых или ударных инструментах, а также петь в хоре или играть в школьном оркестре. Однако теоретическим дисциплинам (теория музыки, сольфеджио, гармония) уделяется скромное внимание, только лишь в качестве первооснов для овладения техникой игры на инструментах. Если будущий студент хочет продолжить свое образование в сфере музыки, то перед ним предстает достаточно большой выбор учебных заведений, среди которых колледжи и университеты. Причем, зачастую особой разницы между колледжами и университетами нет, так как это названия не разных уровней образования, а разных типов организации обучения.

В современной американской системе музыкального образования существует два основных пути, пойдя по которым и студенты, и музыканты-любители могут совершенствовать свои слуховые навыки. Первый — это традиционное обучение в джазовых колледжах или университетах, второй — самообразование, дистанционное обучение и интерактивные курсы.

Развитию слуха в американской системе профессионального джазового образования уделяется большое внимание наряду с изучением теоретических предметов. В учебных программах большинства музыкальных колледжей и университетов США отдельным предметом значится курс «развития слуха» — «Ear Training». Иногда этот курс заменяет сольфеджио, иногда просто соседствует с ним. Для этих курсов преподаватели создают собственные методики, выпускают специальные сборники и учебные материалы. Интересен, на наш взгляд, тот факт, что не всегда авторами таких учебных пособий являются преподаватели теоретических дисциплин, а вопросами воспитания слуха, напротив, часто занимаются педагоги-инструменталисты.

Положительный опыт джазового образования США свидетельствует об эффективности такого подхода. Вот несколько примеров методических курсов, занимающихся развитием слуха джазовых музыкантов:

- **Специализированные курсы сольфеджио и развития слуха:** «Развитие слуха для джазовых музыкантов» Джейми Аберсольда [1]; «Работа над развитием слуха» Донована Миксона [2]; «Антология мелодий для пения с листа» Бенжамина Кроуэлла [3]; «Продвинутый курс развития слуха для джазовых музыкантов» Дэвида Бейкера [4];
- **Смежные курсы теории, гармонии и импровизации, нацеленные также на развитие слуха:** «Курс теории музыки в Беркли» Пола Шмелинга [5]; «Теория джазовой музыки. Развитие слуха» Шелтона Г. Берга [6]; «Джазовая гармония» Энди Йаффе [7]; «Гармония» Барри Неттлса [8]; «Как играть и импровизировать» [9] и видео-курс «Любой может импровизировать» [10] Джейми Аберсольда);
- **Авторские курсы, предназначенные для музыкантов отдельных специальностей:** «Основы развития слуха для гитаристов и бас-гитаристов» Гари Уиллиса [11] и др.

Каждый сборник – результат выстроенной авторской системы, поэтапное прохождение которой обеспечивает желаемый результат. Общей тенденцией перечисленных методических пособий является их строгая нацеленность на создание прочной теоретической базы для выработки слуховых навыков. Несомненными плюсами подавляющего большинства сборников являются аудио- и видео-приложения, обеспечивающие эффективность методик. Эти учебники могут быть востребованы и в рамках учебных программ колледжей или университетов, и как материал для самостоятельной работы студентов.

Среди представленных нами авторов хотелось бы особо выделить одного, имя которого навсегда вошло в историю джазового исполнительства и образования и стало почти нарицательным. Речь идет о знаменитом Джейми Аберсолде. Это широко известный в джазовых кругах саксофонист и педагог, составитель сборников для обучения импровизации (около 120 различных выпусков), автор системы «минус 1». Его методика, созданная еще в 1970-е гг., получила широчайшее применение и в последние десятилетия используется не только в инструментальном (как это изначально было задумано автором), но и в вокальном музицировании.

Однако для нас педагогический опыт Дж. Аберсолда представляет интерес и с иной стороны. Помимо методики обучения джазовой импровизации он разработал особый подход к системе развития слуха, используя свои прошлые наработки в области фонограмм-минус.

Сборник под названием «Ear Training» автор начинает небольшой вступительной статьей о важности развития музыкального слуха, советует джазовым музыкантам повсюду брать с собой хроматический камертон, чтобы иметь возможность сравнивать окружающие музыкальные и немusикальные звуки и соотносить их по высоте. Таким образом, считает Аберсолд, слух становится более чувствительным и более активным.

Структура сборника проста: первая часть полностью посвящена интервалам, трезвучиям и септаккордам, а вторая – нонаккордам в различных гармонических сочетаниях. Каждой части сборника сопутствует аудио-приложение на CD-диске. Целью данного пособия по развитию слуха является выработка навыков безошибочного определения структуры сложных джазовых аккордов (в том числе и с различными альтерациями). В сборнике нет никакой нотной графики (автор не ставит перед собой задач научить свою аудиторию записывать нотами то, что угадывается на слух), а все примеры интервалов и аккордов представлены в буквенно-цифровом формате.

Особенностью методики Аберсолда, как и многих других американских пособий, является то, что аудио приложение – это основная часть системы «Развития слуха», а сборник – лишь приложение к звуковому материалу, своеобразное руководство. Студент прослушивает музыкальный пример звучания (интервалы и аккорды) лишь после рекомендаций автора относительно каждого отдельного созвучия. Дж. Аберсолд советует базировать свои слуховые представления на образно-ассоциативных рядах, построенных на интонациях основных тем наиболее известных джазовых стандартов. В одном из упражнений он дает названия джазовых тем, начальные интонации которых соответствуют восходящим или нисходящим интервалам (от секунды до октавы, включая тритон). Однако, приводя

в пример конкретные музыкальные произведения, Дж. Аберсольд делает оговорку: «Если вы не знакомы с этими песнями, то их названия не помогут в определении интервалов» [1, с. 20]. Педагог советует самостоятельно познакомиться с рекомендованными стандартами, а также попробовать подобрать собственные примеры на каждый интервал.

Этот метод очень эффективен для джазовых музыкантов, так как их представления о звуковысотности и соотношении звуков носят в основном образно-эмоциональный характер. Довольно часто в педагогической практике встречаются студенты-вокалисты, которые при запоминании или определении на слух интервалов используют метод ассоциаций. Чаще всего сопоставляют звучание интервалов или аккордов в мелодическом виде с интонациями «хитовых» песен. Реже используются зрительные или образные ассоциации. Зная эту особенность мышления джазовых исполнителей или же, наоборот, сознательно провоцируя их на подобные реакции, Дж. Аберсольд в своей методике говорит о «минорной» и «мажорной» секундах, терциях, секстах (в то время как в отечественной музыкально-теоретической системе мы пользуемся понятиями «малая» и «большая»).

В Америке нет единой повсеместно принятой в джазовой музыке системы буквенно-цифровых обозначений интервалов и аккордов, но есть ряд похожих взаимозаменяемых вариантов. Система обозначений, которой пользуется Аберсольд — это один из подобных случаев. В прилагаемой таблице даны обозначения интервалов (от прима до октавы), которые относятся к буквенно-цифровой системе, а также используются дополнительные значки:

Отечественная система				Американская система			
Созвучие		Буквенно-цифровое обозначение		Consonance		Alpha-numeric designation	
Интервалы							
Прима				Unison			
чистая		ч1		Perfect		P1	
Секунда				Second			
большая	малая	б2	м2	Major	Minor	M2	-2
Терция				Third			
большая	малая	б3	м3	Major	Minor	M3	-3
Кварта				Fourth			
чистая	увеличенная	ч4	ув4	Perfect	Augmented	P4	+4
Квинта				Fifth			
чистая	уменьшенная	ч5	ум5	Perfect	Diminished	P5	o5
Секста				Sixth			
большая	малая	б6	м6	Major	Minor	M6	-6
Септима				Seventh			
большая	малая	б7	м7	Major	Minor	M7	-7
Октава				Octave			
чистая		ч8		Perfect		8	

Система обозначений джазовых аккордов базируется на принципах обозначения интервалов. Однако и по сей день в джазовых сборниках фигурируют различные варианты обозначений аккордов.

В процессе работы над аккордами Аберсольд советует сначала просто определять основной звук (бас аккорда), записывать всю последовательность буквами, а затем прослушивать ее снова и снова для того, чтобы каждый раз вносить добавления: краска аккорда, состав, альтерации и т. д. Также полезным методом для джазовых музыкантов он считает подбор по слуху этих аккордов в нужном расположении и с надстройками (для того, чтобы развивался навык аккомпанемента и чтения цифровок).

Вторая часть сборника (соответственно, и второй диск) предъявляет к обучающемуся новые, более строгие требования, а автор устанавливает последовательность действий в процессе работы над каждым треком:

- прослушивание последовательности септаккордов,
- пение басовой линии (основных звуков септаккордов),
- запись буквами последовательности звучащих аккордов,
- пропевание всех звуков (основной, терция, квинта и септима), составляющих септаккорд,
- импровизация (пение и игра) на аккорд при участии добавочных тонов (такие альтерации как +-9,+11, 13).

Таким образом, в процессе развития слуха Аберсольд выводит на первый план интонирование, дает подробные рекомендации к освоению того или иного упражнения, пошагово ведет своих студентов к основной цели.

Особо хотелось бы отметить чувство юмора и доброжелательность Дж. Аберсольда, помогающие настроиться на приятные и радостные впечатления от процесса обучения. Благодаря этому стирается «барьер сложности», а теоретические трудности не вызывают проблем. «Играйте, пойте, называйте последовательности аккордов снова и снова. Демонстрируйте свое умение родителям, братьям и сестрам, друзьям. Импровизируйте!» [12].

* * *

Второй путь развития слуха (не менее распространенный в американской джазовой практике) — самообразование, в реализации которого могут участвовать несколько человек (не считая самого обучающегося) как очно, так и заочно¹. Одним из ярких примеров является практика дистанционного обучения, включающая целый ряд авторских методик:

¹ В джазовом образовании широкую популярность приобрели методические сборники Джейми Аберсольда, главным достоинством которых является аудио-приложение с общим количеством CD-дисков — более 120. Известно, что автор пригласил для записей своих фонограмм-минус настоящих звезд джазового исполнительства, среди которых Кенни Баррон, Дейв Брубек (клавишные, фортепиано), Руфус Райд, Рон Картер (бас), Билли Харт, Джефф Уотс (ударные) и др.

- **Сборники теоретических и тренинговых заданий различного уровня сложности:** «Супер-курс развития относительного слуха» Дэвида Берджа [13]; «Звуковысотный метод развития слуха» Брюса Арнольда [14];
- **Интерактивные курсы для новичков и музыкантов-любителей:** видео-курс Талка Токина «Развитие слуха с помощью фортепиано» [15]; видео-курс «Развитие гармонического слуха» Роберты Рэдди [16]; «Теория музыки для начинающих» Майкла Миллера [17]; 23 авторских сборника и диски для тренировки слуха «Развитие слуха без учебников с помощью CD и MP3» [18]; видео-курс «Развитие чувства ритма» [19] Брюса Арнольда;
- **Оригинальные авторские методики развития слуха:** «Супер-курс развития абсолютного слуха» Дэвида Берджа [20]; «Мелодическая ритмика» Джерри Бергонзи [21].

Авторы перечисленных сборников и методических пособий преследуют только одну цель — выработать прочные слуховые навыки (кстати, не всегда применяемые непосредственно в исполнительской практике²). Для ее достижения чаще всего используются методики, связанные с многократными повторениями и всевозможными тренингами. В качестве вспомогательного элемента к подобным методическим пособиям авторы делают аудио- или видео-приложения, что заметно облегчает и подачу материала, и демонстрацию примеров, и тренинг как таковой.

Помимо методик, созданных под конкретные учебные дисциплины, достаточно распространены варианты, существующие в формате курса для дистанционного обучения. Стоит заметить, что интерактивное обучение в США началось задолго до широкого распространения интернета, поэтому авторов различных аудио- и видео-методик невообразимое множество.

На наш взгляд, стоит рассказать о двух очень интересных обучающих пособиях, принадлежащих одному автору — Дэвиду Бёрджу. Первое называется «Perfect Pitch Ear Training Super Course» и представляет собой систему развития абсолютного слуха. Второе — «The Relative Pitch Ear Training Super Course» (система развития относительного слуха). Оба пособия содержат весьма интересные положения, которые могут представлять интерес и для отечественной педагогики.

Автор этой системы развития слуха не является преподавателем ни одного из учебных заведений, однако его методика востребована и работает уже более 30 лет. На своем официальном сайте [22] Бёрдж красочно описывает возможности развития абсолютного слуха, а основные положения, ставшие исходной точкой для собственной программы, он изложил в сборнике, к которому прилагаются восемь CD-дисков.

Знакомство с «Perfect Pitch Ear Training Super Course» начинается с высказывания автора, который утверждает, что все желающие, даже люди, не имеющие развитого относительного слуха, могут научиться безошибочно угадывать на слух

² Например, Дэвид Бердж свой курс «The Perfect Pitch Ear Training» рекомендует не только музыкантам, но и тем людям, кто просто захочет научиться слышать цветовую палитру звуков.

музыкальные звуки разного тембра и окраски. Д. Бёрдж приводит в пример нескольких своих учеников, которые даже не догадывались, что многие профессиональные музыканты не обладают абсолютным слухом, а сами успешно (в форме игры) с легкостью угадывали звуки. Он объясняет этот феномен тем, что зачастую музыкантам-профессионалам мешает их хорошо натренированный относительный слух, именно он препятствует восприятию «цветов» звуковой палитры.

«Абсолютный слух — это „цветной слух“, определенное чувство цвета в звуковом спектре, и оно может быть легко развито большинством людей, которые узнают, как правильно слушать» [20, с. 3] Д. Бёрдж не говорит о явлении синестезии, а предлагает услышать «цвет» отдельных нот, а затем и разного рода созвучий. Он приводит в пример маленького Моцарта, который улавливал малейшие нюансы строя скрипки. Приходится признать, что, говоря о развитии «цветного слуха», Д. Бёрдж, вероятно, выражается образно, и не собирается вступать в диалог с научной психологией (по поводу явления синестезии).

В пятой главе под названием «Цветной слух и синестезия» автор пишет о том, что человек с абсолютным слухом не видит непосредственно цвет, когда слушает музыкальный «тон», но «вернее сказать, что он слышит тональную окраску звука. Визуальный цвет и тональный цвет оба могут справедливо называться цветом, потому что оба обозначают качественную характеристику волновых частот» [20, с. 12]. Д. Бёрдж, судя по изложенным положениям, дает понятия «абсолютный» и «цветной» слух как идентичные.

Важность тренировки слуха в контексте изучения музыкального искусства невозможно переоценить. Касаясь технологической составляющей, автор высказывается в пользу того, что для серьезного музыканта половина всех занятий музыкой должны быть посвящены тренировкам слуха, а половина всех этих тренировок — развитию цветного слуха. «Когда человек понимает, как развивать абсолютный слух, что это не сложнее развития относительного слуха, что когда оба слуха сливаются воедино, то качество слуха не удваивается — оно возводится в квадрат» [20, с. 24].

Таким образом, уже в первых главах книги становится очевидной главная цель, связанная с расширением границ восприятия музыки, повышением общей чувствительности к данному виду искусства. Это достаточно актуально и для джазовых вокалистов, и для академических инструменталистов, и просто для музыкантов-любителей. Сам же автор системы считает, что «при развитии цветного слуха звуковое восприятие становится в большей степени расширенным и проворным, что формирует всестороннюю базу для облегчения понимания различных аспектов музыкальности» [20, с. 21].

Прежде чем приступить к практическим занятиям, Д. Бёрдж настоятельно рекомендует ознакомиться с теоретическими положениями, изложенными в начальных главах книги³, в которых содержатся характеристики и особенности

³ «Ваш слух различает цвета», «Важность цветного слуха», «Частота звуковой волны и цвет», «Цветной слух и тембр», «Цветной слух и синестезия», «Цветной слух и цветовые ассоциации», «Абсолютный и относительный», «Уровни абсолютного слуха», «Интонарование нот с помощью голоса», «Практичность цветного слуха», «Настраивайтесь!».

цветного восприятия звуков, сравнения их с относительным слухом. Кстати, для вокалистов он делает множество оговорок, согласно которым следует преодолевать привычные навыки относительного слуха, а также вокальное мышление, в соответствии с которым для «слышания» требуется «пропевание». «Определение нот с помощью голоса является достаточно точным, чтобы его перепутать с абсолютным слухом и не имеет ничего общего с цветным слухом. Для музыкантов, желающих развить цветной слух, важно не пристраститься слишком к данному способу анализа тонов. Человека тяжело избавить от этой „палочки-выручалочки“, она очень сильно мешает сконцентрироваться на настоящем цветном слухе» [20, с. 23]. Однако вокалисты, говорит автор, которые уже развили вышеописанный навык, не должны разочаровываться. Умение анализировать звуки с помощью голоса не помешает обучению цветному слуху в том случае, если не использовать «эти трюки» во время выполнения упражнений по технике развития цветного слуха.

Автор дает общие указания, которыми следует руководствоваться во время тренировок:

- «найдите партнера (идеальный и желаемый вариант — это практика с другим человеком, который будет выполнять упражнения вместе с вами в течение нескольких минут в день);
- практикуйтесь на одном и том же инструменте;
- настраивайтесь!
- не пойте в тон!
- не напрягайтесь...
- советы по поводу относительного слуха: если этого специально не требуется, не пытайтесь делать осознанные попытки сопоставления тонов, чтобы определять интервалы; но, с другой стороны, если соотношения нот уже стали привычными для вашего слуха, не стоит намеренно пытаться их игнорировать или концентрироваться на их подавлении;
- веселитесь!» [20, с. 28]

Еще одним, не менее интересным и занимательным (а, по словам самого Бёрджа, вообще «супер-курсом»), является метод, изложенный в работе под названием «Развитие относительного слуха».

В отличие от курса по развитию абсолютного слуха, данная система не содержит сборника-приложения, а полностью изложена в аудио-варианте на пяти CD-дисках. Все необходимые рекомендации по прохождению курса, а также теоретические и базовые элементы автор предпочитает сообщать в форме беседы, что, несомненно, является огромным плюсом.

Следует признать, что используя подобный способ изложения материала, автор данной методики максимально приближается к своей аудитории. Действительно, книгу не каждый студент захочет постоянно носить с собой, а закачать аудио-курс в плеер или планшет, и слушать его по мере необходимости может каждый.

Итак, «The Relative Pitch Ear Training Super Course» состоит из пяти частей (автор называет каждую «level» — «уровень»), разбитых на несколько уроков. Каждый уровень начинается с вводной беседы, в которой автор настраивает сво-

их слушателей на рабочий лад, рассказывая о том, что предстоит сделать и как относиться к процессу обучения. «Если вы не услышали с первого раза, попробуйте снова и снова, так как наш курс направлен на развитие слуха, а этот навык появляется лишь с практикой. Работайте над развитием слуха не с напряжением, а наслаждайтесь. Попробуйте представить, что вы играете в музыкальный бейсбол» [13, Level 1, Lesson 1–2].

Подобный призыв к своеобразной игре слышен почти в каждом треке. Бёрдж уверенно ведет свою аудиторию через сложности к видимым результатам и, как он считает, к неминуемому успеху. В конце каждого уровня он подводит итоги и говорит о том, что к этому этапу уже освоено и что еще следует преодолеть. «Вы должны развивать свой слух, и он будет улучшаться. Слух — очень интересный инструмент. Ежедневное выполнение тестов, а также тренировки дают возможность развиваться вашему слуху. В данном курсе представлен 41 урок. Только ежедневные занятия приведут вас к успеху, независимо от вашего возраста. Наслаждайтесь!» [13, Level 1, Lesson 9–12].

В отношении теоретических знаний Бёрдж дает примерно такую установку: «Подобно компьютерной программе ваша память должна зафиксировать названия нот и при необходимости выдавать без промедления» [13, Level 1, Lesson 3–1]. В то же время для него важен процесс занятий: «Не пойте на автомате, делайте это осознанно» [13, Level 1, Lesson 3–2]. На всех уровнях освоения автором предусмотрены разные формы проверки результатов: слуховые тесты, интонационное тестирование и итоговый экзамен. По замыслу автора, к концу курса ученики должны уметь определять любые сложные джазовые аккорды, а также слышать интервалы в гармоническом и мелодическом виде.

Бёрдж считает, что невероятной силой обладает сочетание относительного и абсолютного слуха — взаимодополняющие части одного механизма восприятия музыки, но это также и навыки, требующие постоянного совершенствования. Эта система может вполне оправдать свое название — «Super Course». Но для этого необходимо полностью в нее поверить и приложить максимум усилий для достижения сразу двух целей, которые, несомненно, могут стать единой — «Супер-слух». Ведь, по мнению автора курса, (и он в этом утверждении не одинок!), лишь гармоничное развитие и относительного, и абсолютного слуха способно сформировать по-настоящему грамотного исполнителя и слушателя.

Опыт американских авторов не ограничивается представленными здесь методиками, это лишь малая часть системы обучения, в которой нет единой программы и единых требований для студентов джазовых факультетов. Каждый преподаватель опирается на собственные приоритеты в области воспитания слуха. Мы попытались показать полярные методики, которые, с одной стороны, ориентируются на разную по уровню профессионализма аудиторию, а с другой стороны — используют схожие методы развития слуховых и интонационных навыков. Положительные результаты этих методик, возможно, станут хорошим ориентиром, а наработки американских авторов — подспорьем в деле развития отечественной системы джазового сольфеджио.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Aebersold J.* Jazz Ear Training. New Albany, 1989. 24 p.
2. *Mixon D.* Performance Ear Training. Boston, 1994. 136 p.
3. *Crowell B.* Eyes and Ears. Anthology of Melodies for Sight-Singing. NY, 2004. 145 p.
4. *Baker D.* Advanced Ear Training For Jazz Musicians. NY, 1996. 53 p.
5. *Schmeling P.* Berklee Music Theory. Boston, 2002. 79 p.
6. *Berg Sh. G.* Essentials of Jazz Theory. Ear Training. Los Angeles. Complete. 2005. 120 p.
7. *Jaffe A.* Jazz Harmony. Tuebingen, 1996. 196 p.
8. *Nettles B.* Harmony. Boston, 1987. 76 p.
9. *Aebersold J.* How to play and improvise. Volume 1. New Albany, 1992. 74 p.
10. *Aebersold J.* Jazz: Anyone Can Improvise. New Albany, 2002.
11. *Willis G.* Ultimate Ear Training For Guitar And Bass. Hal Leonard, 1998. 64 p.
12. *Aebersold J.* Ear Training. New Albany, 1989. CD 2, Tr.2.
13. *Burge D.* The Relative Pitch Ear Training Super Course. – URL: <http://www.linexdown.net/502710-david-lucas-burge-relative-pitch-ear-training.html>. (дата обращения: 25.01.2013).
14. *Arnold B.* Ear Training One Note Complete Method. URL: <http://muse-eek.com/product-page/?prod=3197>. (дата обращения: 24.03.2013).
15. *Tolchin T.* Learn the Essentials of Piano Ear Training. Vol.2 DVD.
16. *Radley R.* Harmonic Ear Training. Boston. 2001. DVD.
17. *Miller M.* The Complete Idiot's Guide to Music Theory. NY, 2005. 314 p.
18. *Arnold B.* Ear Training CDs and MP3s Without Books. URL: <http://muse-eek.com/>. (дата обращения: 20.03.2013).
19. *Arnold B.* Rhythm Ear Training Video Course. URL: <http://muse-eek.com/>. (дата обращения: 20.03.2013).
20. *Burge D.* The Perfect Pitch Ear Training. URL: <http://ru.scribd.com/doc/85340200/RUS-David-Burge-Perfect-Pitch-Ear-Training-Handbook>. (дата обращения: 05.01.2013).
21. *Bergonzi J.* Melodic Rhythms. Vol.4. Westwood, 2010. 117 p.
22. Perfect Pitch Ear Training Super Course. URL: <http://www.perfectpitch.com/success.htm>. (дата обращения: 02.02.2014).