

## **KORA DIRIĢENTA MĀKSLINIECISKĀ KOMPETENCE**

### **Abstract**

The musical and artistic activity of a choir conductor is linked with the development of the artistic interpretation of a composition. The basis of the interpretation of a composition is the acquisition of the score which contains information of direct and invariable meaning (invariant elements) and also information which is variable, in which changes are possible (variant elements). Tonality, metre, rhythm, and melodic, rhythmic, harmonic, timbral relationships of sounds have been identified as invariant elements of a composition's interpretation, and they should be precisely determined and observed by the conductor. The second part of a performer's expressive means – variant elements – consist of the subtlest intonation nuances, agogic, dynamic digressions of different techniques for sound formation, of understanding the content and subtext which is not fixed in the sheet music. A choir conductor's competence manifests itself in skills and abilities to reveal variant and invariant elements of a composition in unity, or in the unity of the subjective and the objective in the interpretation of a composition, which in this research is used as a criterion for musical and artistic competence.

**Atslēgas vārdi:** *Kora diriģenta kompetence, mākslinieciskās interpretācijas veidošana, variantie un invariantie elementi mūzikā.*

Kora diriģenta muzikāli mākslinieciskās darbības pamatā ir skaņdarba mākslinieciskās interpretācijas veidošana. D. Hargreivs (Hargreaves 2000) muzicēšanas kompetenci saista tieši ar **prasmi interpretēt skaņdarbu**.

*Interpretācija (interpretatio* no lat.valodas) nozīmē “skaņdarba radošs izpildījums, izpildītāja patstāvīgs skaņdarba tulkojums, kurā notiek skaņdarba idejiski tēlainā satura atklāsmē ar izpildītājmākslas līdzekļiem” (Kārklīņš 1990: 102)

Vārda plašākā nozīmē termins “interpretācija” ietver arī attiecīgā skaņdarba teorētisku analīzi, tā vārdisku skaidrojumu radītās koncepcijas argumentēšanai. Tātad interpretāciju veido skaņdarba muzikālā materiāla tulkojums, individuāla pieeja autora iecerei idejiski tēlainā satura atklāsmē un savas radošās koncepcijas esamība.

**Pētījuma mērķis:** raksturot kora diriģenta māksliniecisko kompetenci.

Skaņdarba muzikālā materiāla atklāšana saistās ar skaņdarba partitūras apgūšanu t.i. iestudējamā skaņdarba nošu teksta rūpīgu atšifrēšanu, pievēršot uzmanību ikvienai detaļai, kura varētu noderēt komponista ieceres precizēšanai. Interpretācijas veidošana, mūzikas atklāsmes valoda, emocionālā un estētiskā uztvere, muzikālās spējas cieši saistītas ar diriģenta zināšanām mūzikas teorijā un vēsturē, viņa pasaules uztveri un attieksmi pret savu darbu (Bimberg, Friedrich, Frischmuth 1981).

Kā divas no svarīgākajām vadlīnijām, kuras ir svarīgas diriģenta darbībā, J.Lindenbergs (1983) norāda:

- noteikts pasaules uzskats un vispārējais kultūras līmenis;
- vispusīga muzikālā izglītība.

Bieži vien pat daudzi slaveni diriģenti -atzīti mākslinieki - apgalvo, ka viņi izpilda "tikai to, kas rakstīts notīs". Lai arī viņi fantastiski precīzi pieturējās nošu rakstam (G.Mālers, O. Klemperers, A. Toskanīni, J. Mravinskis) mākslinieciskais izpildījums katrreiz bija atšķirīgs, katrreiz unikāls. Precīzs saglabājas tikai nošu zīmju izpildījums taču pārējo rada diriģents (Skat.: Казачков 1998).

Runājot par partitūru jāatzīst to nepilnības, jo nav iespējams ar nošu rakstu adekvāti nofiksēt dzīvu komponista iztēlē skanošu mūziku, taču nedrīkst nošu tekstu neievērot, pat skaņdarbos ar brīvu traktējumu ir noteikti elementi, kas nav variējami. Līdz ar to nošu raksts ietver sevī tiešas un nemainīgas nozīmes informāciju, kā arī paredz informāciju, kas ir variējama, kurā ir veicamas izmaiņas. Šajā kompleksā varam izšķirt **invariantus** un **variantus** elementus (Казачков 1990; Казачков 1998).

Kā invarianti mūzikas elementi skaņdarba interpretācijā ir **tonalitāte, metrs, ritms, melodiskā, ritmiskā, harmoniskā, tembrālā skaņu attiecība**.

Piemēram, melodiskā līnija ir invarianta, kura nemainās, respektīvi saglabājot skaņu augstumus akustiski pieļaujamās svārstību zonās. Arī ritmiskais zīmējums ir invariants, katram ritma ilgumam ir noteikta ilguma attiecība. Protams, pieļaujot nelielas izmaiņas, piemēram, ceturtdaļnots var būt nedaudz ilgāka, bet ne tik ilgi, lai mēs to uztvertu kā ceturtdaļnoti ar punktu, vai arī paātrināta, bet ne tik daudz, lai mēs to uztvertu kā astotdaļnoti.

Invarianto mūzikas elementu atklāšanas pamatā ir saasināta **diriģenta ritma izjūta**, kas liek reaģēt uz visnelielākajām ritma izpildījuma novirzēm, **muzikālā atmiņa**, jo asa un precīza skaņas uztvere veidojas skaņas priekšstatu pieredzes rezultātā, kā arī **specifiska vokālā dzirde**.

Visplašāk diriģenta muzikālās dzirdes būtību jēdzienā "vokālā dzirde" definējis V.Morozovs : "Vokālā dzirde nav tikai dzirde, bet gan sarežģīta muzikāli vokāla sajūta, kas balstās uz dzirdes, muskuļu, redzes, taustes, vibrācijas, varbūt arī citu sajūtu veidu mijiedarbību..." (Морозов 1977: 230).

Ļoti tuvu jēdzienam "vokālā dzirde" G.Stulova (Стулова 1988) izvirza jēdzienu "vokālās dzirdes priekšstati", kas, mūsaprāt, visprecīzāk raksturo kora diriģenta dzirdi. Vokālās dzirdes priekšstatus autore skaidro kā "... posmus prāta operāciju ķēdē pēc izziņas procesa likumiem: vokālā uztvere, priekšstats, reproducēšana" (Стулова 1988: 22). Ar vokālās dzirdes priekšstatiem autore saprot priekšstatus par vokālās skaņas īpašībām pēc intonācijas, dinamikas, tembra un ritmiskās atbilstības kā galveno muzikālās jēgas nesēju, kā arī priekšstatu par dotā etalona skaņas veidošanās paņēmieniem.

Līdzīgi uzskata arī vācu psihologi. H.Brūns (Bruhn, Oerter, Rösing 1993) norāda, ka informācijas uzņemšana notiek ar dzirdi, - tā reģistrē un akceptē muzikālo kairinājumu, tad tā

tiek kognitīvi (izzinoši) apstrādāta un salīdzināta ar iepriekšējo pieredzi, kam seko turpmākās psihomotoriskās darbības.

Kora diriģenta darbā mēs **vokālo dzirdi varam apskatīt kā sintētisku sajūtu, kas izpaužas prasmē pēc balss skaņējuma noteikt ne tikai skaņveides pareizību, bet arī tās nepilnības iemeslus.**

Vokālās dzirdes prasmes nerodas uzreiz, šīs prasmes atbilst augstākajām arhitektoniskajām dzirdes prasmēm. J.Joffe (1991) muzikālo dzirdi iedala trīs grupās:

- pamatkomponenti (skaņas augstums un laukmērs);
- papildus komponenti (tembrāli, dinamiskie un faktūras);
- vispārējie komponenti (arhitektoniskais, stilistiskais un specifiskais komponents).

Viņš uzsver, ka papildkomponentu uztvere iespējama tikai tad, ja ir sasniegts pamatkomponentu uztveres līmenis, vispārējie komponenti, ja sasniegts papildkomponentu līmenis, turklāt, visi šie kompleksi veidojas mijiedarbībā.

Taču skaņdarba muzikālās valodas atklāšanas etapā, sakarā ar apstākļiem, ka diriģents nevar izmantot reālo instrumenta skaņējumu, nepieciešams runāt par muzikālās dzirdes lomu citā aspektā, kas saistās ar skaņas iedomāšanos "pie sevis" līdz tās izpildīšanai ar balsi.

Tieši šajā aspektā muzikālās dzirdes lomu uzsver H.Šerhens (Scherchen 1990). Viņš atzīmē tieši **iekšējās dzirdes** noteicošo lomu diriģenta profesijā, aktualizējot šī dzirdes veida dzirdes daudzpusīgu lomu tieši izpildījuma laikā, jo svarīgi, lai diriģents "sevi dzird" un spēj novērtēt, cik lielā mērā kora skaņējums sakrīt ar viņa ieceri.

G.Jeržemskis (Ержемский 1993) iekšējo dzirdi saista ar iekšējo modelēšanu, kas rodas identifikācijas rezultātā. Autors identifikāciju apzīmē kā "savdabīgu apsteidzošu attēlošanu, kuras procesā diriģents iekšēji iejūtas dziedātāju lomā, un iekšēji "izpilda" viņu partijas. Iekšēji dziedot viņš modelē uzdevumus orķestrim, korim, idejiski veidojot emocionālo fonu, kurā vienojas kolektīva radošās tieksmes"(Ержемский 1993: 87).

I. Musins (Мусин, 1987) norāda, ka, lai veidotu skaņdarba interpretāciju nepieciešama **spēja atklāt skaņdarba mūzikas valodu**. Šo komplekso mūzikas uztveri rietumu mūzikas psihologi saista ar muzikālo intelektuālību. J.Krīss (Kries 1926) norāda uz **intelektuālo muzikalitāti**. B.Brinner (Brinner 1999) norāda, ka mūziķa **intelektuālā muzikalitāte** izpaužas muzikālajā gaumē par kuru liecina ritma interpretācijas, frāzējuma, dinamikas, harmonijas adekvātums.

Iekšējā skaņdarba modelēšana norāda, ka skaņdarba partitūra netiek apgūta atrauti no mākslinieciskā tēla līdzdalības. Izsakot skaņdarbu caur sevi, diriģents vienlaicīgi izsaka sevi caur skaņdarbu, pat neuzstādot sev tādu mērķi. Šeit notiek it kā komponista un diriģenta saikne caur šo skaņdarbu. Diriģentam jājūtas it kā viņš sacerētu skaņdarbu, lai arī viņš tikai

skaņdarbu atveido. Lai arī cik neatkārtojams un vienreizējs būtu skaņdarba izpildījums, attiecībā pret skaņdarbu viņš vienmēr būs sekundārs (Ehmann, Haasemann 1990). Austriešu izcilais diriģents R. Kan-Špaijers (Cahn-Speyer 1919) skaņdarba izpildījumu salīdzina ar zīmēšanu, kur izpildījums ir skaņdarba portrets. Tāpēc diriģentam ir ārkārtīgi svarīgi iztēloties šo pirmatnējo, reālo ainu, iztēloties komponista pārdzīvojumus, saprast skaņdarba būtību. Tikai tad ja diriģents ir apdāvināts ar šo jūtīgumu, viņš spēj to panākt arī no dziedātājiem.

Kora dziedāšanas māksla tieši atšķiras no citiem mūzikas izpildītājdarbības veidiem ar **organisku mūzikas un vārda sintēzi**. Tieši vārds ir izteiktās jēgas sākums, ko padziļina muzikālā valoda. Kora mūzikā svarīga ir teksta loma, tajā atspoguļojas ne tikai vārda nozīme, bet arī jēga, ko šie vārdi atspoguļo dotajā kontekstā. Mūzikai ir līdzība ar runas intonācijām. Taču runa pati par sevi izsaka galvenokārt domu. Mums svarīga ir tieši intonācija kādā ir izteikta doma. Tieši caur runas intonāciju tiek paustas emocijas, jūtas noskaņas. Jebkura frāze, kura izteikta monotoni - bez jebkādam intonācijas nokrāsām - būs zaudējusi savu nozīmi, maz ko izteiks. Taču pat klausoties runu kādā nezināmā valodā mēs nesapratīsim jēgu, taču pēc intonācijas nojautīsim, kādas jūtas valda runātājam. Sintēzē ar mūziku šīs valodas intonācijas tiek pastiprinātas un attīstītas. Mūzikā vārda nozīmes un jēgas kategorijas ir atšķirīgas no matemātikas, literatūras vai zīmēšanas, mūzikā to izsaka intonācija, tās augstums, ilgums, tembrs un to savstarpējās likumsakarības. Tieši šos parametrus nav iespējams precīzi atspoguļot nošu rakstā, jēgu atspoguļot nevar. Jēga potenciāli ir iekļauta katrā skaņā, katrā notī un katrā teksta zilbē, taču izpaužas tas konkrētā kontekstā (*contextus* - cieši saistīts) un zemtekstā. Konteksts iezīmē mākslinieciski loģisko saikni starp teksta elementiem un daļām, kas nosaka noslēgtas vai daļēji noslēgtas muzikālās domas rāmjus. Jebkurā izpildījumā parādīsies jaunas nokrāsas, taču vienmēr saglabāsies pamatdoma, kuru uztveram no teksta caur izveidoto kontekstu. Zemteksts tā ir atklāsme, taču nevis izdoma, bet gan skaņdarba patiesās būtības noskaidrošana.

**Smalkākās intonācijas nianses, agoģiskās, dinamiskās atkāpes, dažnedažādākie skaņveides paņēmieni, konteksta un zemteksta izpratne, kas nav fiksēti komponista nošu rakstā sastāda izpildītāja izteiksmes līdzekļu kompleksa otru daļu - variantos elementus.**

Poļu ievērojamais pedagogs H.Papoušek (Papoušek 2000) atzīmē, ka mūzika vienmēr tiek uztverta tuvā saiknē ar emocionalitāti: "Muzikālās pieredzes (uztverošās vai produktīvās) dēļ, tā var būt par vidutāju cilvēka izjūtām pat tādos gadījumos, kad verbālā saskarsme iztrūkst" (Papoušek 2000: 40). Arī latviešu pedagogs J.Birzkops atzīmē, ka emocionālajam pārdzīvojumam mūzikas uztverē liela nozīme, jo "tikai ar emocionālu jūtību vispār var saprast mūziku" (Birzkops 1999: 29).

Kā norāda Ļ. Vigotskis (Выготский 1987), māksla nevar tikt radīta bez tēla līdzdalības: “Muzikālās mākslas izziņa notiek emocionālās uztveres rezultātā. Mūzikas uztvere ir viens no vadošajiem spēju komponentiem. Dzirdēt un uztvert mūziku - tas nozīmē saskatīt tās atšķirības tās raksturā, sekot tēla attīstībai: intonāciju, noskaņu maiņai” (Выготский 1987: 31).

Psihologs J.Nazaikinskis (Назайкинский 1988) izšķir divus terminus: mūzikas uztvere un muzikālā uztvere. Par muzikālo viņš sauc izjustu un izprastu uztveri: "Muzikālā uztvere ir uztvere, kas vērsta uz to vērtību izpratni, kuras pieder mūzikai kā mākslai, kā īpašai īstenības atspoguļošanas formai, kā estētiskam mākslinieciskam fenomenam", pretējā gadījumā mūzika tiek uztverta kā skaņas signāli, "kā kaut kas ko dzird un, kas iedarbojas uz dzirdes orgāniem". Svarīgi ir veidot muzikālo uztveri, "kas adekvāta mūzikai, tās mākslinieciskajai būtībai" (Назайкинский 1988: 18).

Nepieciešams atzīmēt, ka mākslas darbu uztverē piedalās gan emocijas, gan domāšana.

Muzikālajā uztverē ir sava specifika kustībai no "virsmas" uz mūzikas būtību - tas ir ceļš no viengabalainas, nedalītas uztveres (mūzikas vispārīgā rakstura un atsevišķu spilgtu detaļu uztvere) līdz diferencētai (mūzikas izteiksmes līdzekļu atdalīšana) un atgriešanās pie viengabalainas uztveres (padziļināti izjusta un izprasta uztvere). Mūzikas emocionāli tēlainā satura izpratne padziļina un diferencē uztveri, iedarbojoties uz turpmāko radošo un izpildītājdarbību. Līdz ar to darbība rada specifisku integrētu emocionālu un kognitīvu procesu, kura struktūrā neatraujami figurē **emocijas, emocionāli tēlainā domāšana, emocionālā iztēle** (Gordon 1990).

Saskatīt, uztvert skaistumu cilvēks spēj tad, ja viņš ir vingrināts to darīt, ja tiek mācīts dziļāk ielūkoties skaistajā. Estētiskā uztvere, atspoguļodama īstenību, pauž noteiktu, specifisku attieksmi pret to. Jo smalkāka estētiskā uztvere, jo pilnīgāka mākslas darba satura un formas vienotības izpratne, jo vairāk daiļdarbu varoņi bagātina cilvēka domu un jūtu pasauli. Estētisko uztveri rada ne vien konkrēts novērojamais objekts, bet arī par skaisto jau apgūtie priekšstati. Somu zinātnieki – J. Louhivuori, M. Kaipanens un P.Toiviainen (Louhivuori, Kaipanen, Toiviainen 1997) atzīst, ka emocionālai uztverei ir **asociatīvs raksturs**, ka asociāciju bagātība ir atkarīga kā no uztveres objekta, tā arī no subjekta. Turklāt uztverē piedalās gan prāts, gan jūtas, tādēļ tā saistīta reizē ar zināmu vērtējumu un arī ar pārdzīvojumu. **Muzikālā uztvere attīstās līdz ar mācīšanos un pieredzi**, tās strukturējošie mehānismi pamazām izstrādājas un attīstās.

S.Kazačkovs (Казачков 1990; 1998) kā vissvarīgāko īpašību diriģenta darbībā nosauc tieši emocionālo attieksmi, mīlestību pret mūziku, jo diriģenta muzikālā darbība lielākoties saistās ar neverbālo saskarsmi, kas pastiprina emocionalitātes, emocionālā pārdzīvojuma,

uztveres pieredzes lomā. Estētiskā uztvere ir pamatā estētiskajam pārdzīvojumam, kas salīdzinot ar uztveri, ir sekundārs process. No uztveres dziļuma un plašuma, precizitātes un emocionalitātes atkarīgs estētiskais pārdzīvojums, tā stiprums un ilgums.

Muzikāli estētiskās apziņas veidošana ir jāsaprot kā estētiskās attieksmes veidošana pret mūzikas mākslu visā tās daudzveidībā. Tomēr muzikāli estētiskās apziņas veidošana nav iespējama bez attīstītas mūzikas uztveres, kura ārēji var šķist pasīvs un vienkāršs darbības veids. Īstenībā tas ir emocionāli un intelektuāli ļoti spraigs process, jo pilnvērtīgai mūzikas tēla uztverei nepietiek ar vispārēji emocionālā saklausīšanu vai zināšanām par programmatisko saturu. Dziļāka mūzikas uztvere veidojas tikai tad, ja rodas **spēja saklausīt mūzikas tēla izmaiņas, tā attīstību laikā**: atkārtojumus, kontrastus, variācijas, kas veidojas no dažādu mūzikas izteiksmes līdzekļu pielietojuma. **Šāda mūzikas uztvere liek domāt, vērtēt, salīdzināt, atcerēties, iztēloties un prognozēt.**

Mūzikas variāto komponentu realizēšana cieši saistīta ar diriģenta emocionālo sfēru jeb **emocionālo muzikalitāti** (Kries 1926).

S.Kazačkovs (Казачков, 1998) norāda, ka **mākslinieciskā emocija** ir cieši saistīta ar otru daiļrades atribūtu- **māksliniecisko ideju**: "Emocija - enerģija, kura virza ieceri tās iedzīvināšanas ceļā. Doma - lukturnis, kurš apgaismo ceļu. Emocija - motīvs, strāva, doma – vadītājs" (Казачков 1998: 26). Kora diriģenta darbībā viens no stūrakmeņiem ir **spēt radīt jaunas mākslinieciskas idejas**.

Būtībā jebkura muzikāla darbība ir vienlaicīgi **radoša darbība** (Петрушин 1997), tā kā tā ir cilvēka darbība, kas vērsta uz kāda jauna, oriģināla produkta izveidošanu ideju, mākslas, organizācijas vai ražošanas sfērā un turklāt jauninājumam, kas rodas radošas darbības rezultātā var būt gan objektīvs, gan subjektīvs raksturs, tad jebkurš muzikāls akts vienmēr ir saistīta ar personības attīstību, kurā arī izpaužas subjektīvās novitātes vērtība.

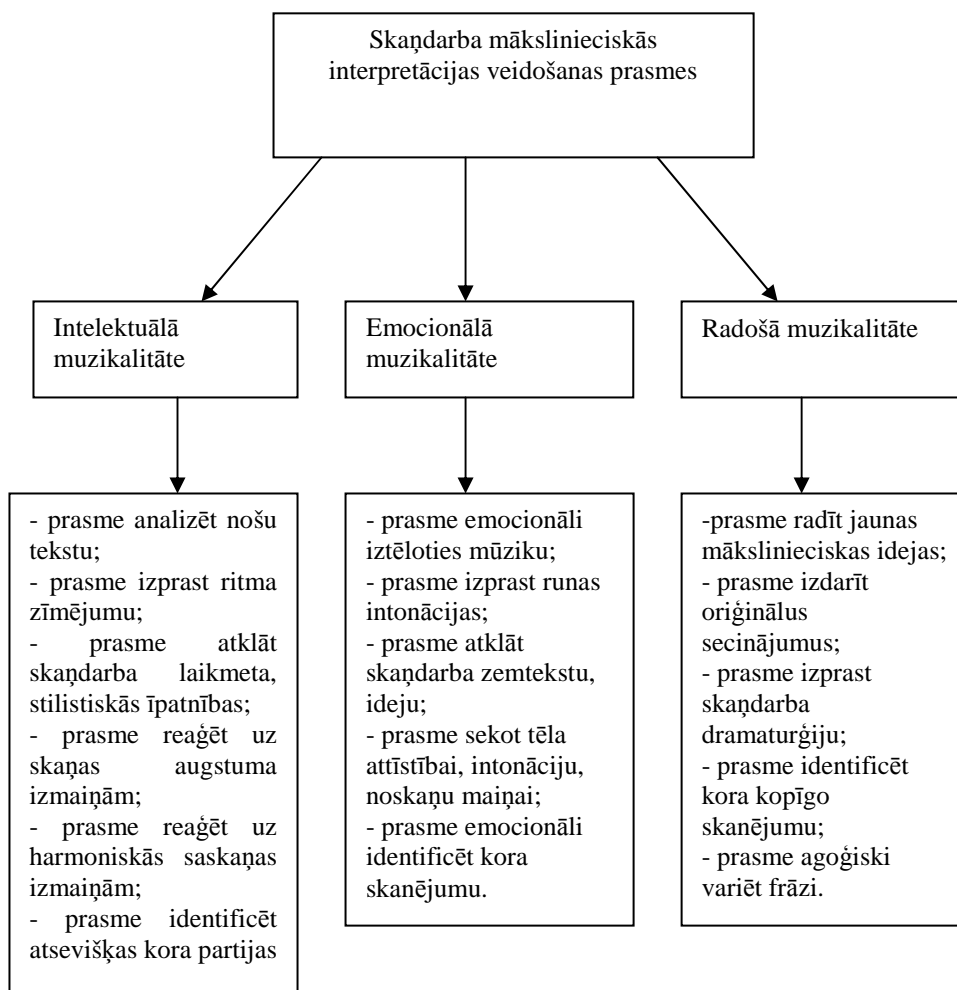
Radošas darbības jēga nav vis zināšanu un profesionālo prasmju apgūšanā un uzkrāšanā, bet gan cilvēka **prasmēs radīt jaunas idejas**, jaunus domas attīstības ceļus, **izdarīt oriģinālus secinājumus**. Lai arī zināšanas tiek uzskatītas par radošuma pamatu, lielākās radošas darbības apgūšanas grūtības saistās ar psihisko procesu atšķirību apgūstot zināšanas, un radot jaunu ideju, jaunu tēlu ( Петрушин 1997).

J.Kriess (Kries 1926) muzikāli mākslinieciskajā darbībā svarīgu vietu ierāda radošajai domāšanai, oriģinalitātei, spējai vērtēt mūziku un apvieno tos jēdzienā **radošā muzikalitāte**.

Skaņdarba variantie un invariantie elementi kļūst par pamatu patstāvīgas, nestandarta interpretācijas izstrādāšanai, no kuras izriet skaņdarba iestudēšanas paņēmieni apzināšana. Jūtu dinamika, ieslēpta muzikālajā skaņdarbā un nodota ar muzikālās izteiksmes līdzekļu kompleksu, kļūst par izpildītāja dziļas analīzes objektu.

Diriģents ir brīvs skaņdarba interpretācijā, viņš veic tempa, dinamikas, agoģikas, štrihu korekciju, taču līdz tai robežai, kas saglabā skaņdarba garu, viņa žanru, formu, metro-ritmu, melodiku, harmoniju, faktūru, tematisko materiālu.

Kora diriģenta kompetence izpaužas prasmēs veikt šo darbību, t.i. atklāt skaņdarba variantos un invariantos elementus to vienotībā, jeb **subjektīvo un objektīvo vienotībā**.



1. zīmējums. Kora diriģenta mākslinieciskās interpretācijas veidošanas prasmes.

Prasmes intelektuālajā, emocionālajā un radošajā muzikalitātē sastāda to prasmju kopumu, kuru izmantošanas rezultātā arī veidojas skaņdarba muzikālā dramaturģija, patstāvīga skaņdarba interpretācija (skat. 1. zīm.).

Tā kā mēs šinī darbā jēdzienā muzikalitāte iekļaujam ne tikai spējas, bet arī rakstura īpašības, temperamentu, un uz viņu pielietošanu darbībā norāda prasmes kā spējas, varam secināt, ka **kora diriģenta muzikāli māksliniecisko kompetenci** veido intelektuālā, emocionālā un radošā muzikalitāte, kura izpaužas prasmju kompleksā atklāt skaņdarba muzikālo valodu un izteikt savu attieksmi patstāvīgā skaņdarba koncepcijā.

## ***Secinājumi***

1. Skaņdarba interpretāciju veido skaņdarba muzikālā materiāla tulkojums, individuāla pieeja autora iecerei idejiski tēlainā satura atklāsmē un savas radošās koncepcijas esamība;
2. Skaņdarbs ietver sevī tiešas un nemainīgas nozīmes informāciju, kā arī paredz informāciju, kas ir variējama, kurā ir veicamas izmaiņas, tas ir invariantus un variantus elementus;
3. Invarianti mūzikas elementi skaņdarba interpretācijā ir tonalitāte, metrs, ritms, melodiskā, ritmiskā, harmoniskā, tembrālā skaņu attiecība.
4. Varianti mūzikas elementi ir smalkākās intonācijas nianšes, agogiskās, dinamiskās atkāpes, dažādākie skaņveides paņēmieni, konteksta un zemteksta izpratne, kas nav fiksēti komponista nošu rakstā;
5. Kora diriģenta muzikāli māksliniecisko kompetenci veido intelektuālā, emocionālā un radošā muzikalitāte, kura izpaužas prasmju kompleksā atklāt skaņdarba muzikālo valodu un izteikt savu attieksmi patstāvīgā skaņdarba koncepcijā.

## ***Bibliogrāfija***

1. Bimberg S., Friedrich G., Frischmuth G. (1981) Handbuch der Chorleitung. – Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
2. Birzkopfs J. (1999) Muzicēšana kā labākā intelektuālo spēju attīstītāja. R.: Liesma.
3. Bruhn M., Oerter R., Rösing H. (Hg.) (1993). Musikpsychologie: Ein Handbuch. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag Gmg H.
4. Cahn-Speyer R. (1919) Handbuch des Dirigierens. Leipzig.
5. Ehmann W., Haasemann F. (1990) Handbuch der chorischen Stimmbildung. – Bärenreiter, Kassel.
6. Gordon E. (1990) A music learning theory for newborn and young children. Chicago: G.I.A. Publication, Inc.
7. Hargreaves D. (2000) The development of artistic and musical competence// Deliege I. and Sloboda J. (Eds.) // Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence. – Oxford: University Press, 145. – 170. pp.
8. Joffe J. (1991) Muzikālās dzirdes attīstības ceļi. Rīga: Zvaigzne.
9. Kārklīš L. (Red.) (1990) Mūzikas leksikons. - Rīga: Zvaigzne.
10. Kries J. (1926) Wer ist musikalisch? – Berlin.
11. Lindenbergs J. (1983) Pedagoģa loma topošo diriģentu audzināšanā. Rīga, Mācību iestāžu metodiskais kabinets.
12. Louhivuori J., Kaipainen M., Toiviainen P. (1997) Music, memory and time – the basis of the universality of musical mind.// Musiikkikasvatus, Vol 2, Nr.3/4, pg. 15.-27.
13. Papoušek H. (2000) Musicality in infancy research: biological and cultural origins early musicality.// Deliege I. and Sloboda J. (Eds.) // Musical Beginnings: Origins and Development of Musical Competence. – Oxford: University Press, 35 – 37 pp.
14. Scherchen H. (1990) Lehrbuch des Dirigierens. Mainz: Schott.
15. Выготский Л.С. (1987) Психология искусства. - Москва: Педагогика.
16. Ержемский Г. (1993) Закономерности и парадоксы дирижирования. - Санкт-Петербург: Деан.
17. Казачков С.А. (1990) От урока к концерту. - Казань: КГК.



18. Казачков С.А. (1998) Дирижёр хора - артист и педагог. - Казань: КГК.
19. Морозов В. (1977) Биофизические основы музыкальной речи. –Ленинград: Наука.
20. Мусин И.А. (1987) О воспитании дирижёра. - Ленинград: Музыка.
21. Назайкинский Е.В. (1988) Звуковой мир музыки. - Москва: Музыка.
22. Петрушин В.И. (1997) Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС.
23. Стулова Г. (1988) Дидактические основы обучения пению. - Москва: Просвещение.