

Jānis Lindenbergs

Dirigēšanas mācīšanas metodika



Ievadlekcijas

Priekšvārds

Ne tikai latviešu valodā, bet arī visvairāk lietotajās starptautiskajās valodās joprojām trūkst zinātniski izstrādātas, mūsdienu prasībām atbilstošas metodiskās literatūras par diriģēšanas mācīšanas metodiku un diriģēšanas praksē atzītiem, mūsdienīgiem tehniskiem paņēmieniem.

Jēkaba Vītoļa *Kordiriģenta māksla* (1947) un Mendeļa Baša *Diriģēšanas teorētiskais pamats* (1982) publikācijas latviešu valodā uzskatāmas par pamatu, uz kura vēl šobrīd balstās latviešu kordiriģēšanas pedagoģijas tradīcijas, bet tagad radusies vajadzība pēc detalizētākiem papildinājumiem. Daudz vērtīgu atziņu metodikā sniedz krievu diriģenti, diriģēšanas pedagogi: M. Канерштейн *Вопросы дирижированию* (1965); A. Егоров *Очерки по методике преподавания хоровых дисциплин* (1958); С. Казачков *Дирижерский аппарат и его постановка* (1967); К. Ольхов *Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров* (1979); А. Пазовский *Записки дирижера* (1966); И. Мусин *О воспитании дирижера* (1987); Л. Андреева *Методика преподавания дирижирования* (1969). Interesi izraisīt var arī Eiropā un Amerikā publicētie darbi: *Handbuch der Chorleitung* (autoru kolektīvs, 1981, Leipzig); Kurt Redel *Taktschlagen oder Dirigieren* (2005); E. Kahn *Elements of Conducting* (1975, New York), Kennet H. Phillips *Basis Techniques of Conducting* (1997, New York); Brock Me Elheran *Conducting Technique* (2004, New York).

Lielākajā daļā publikāciju par diriģēšanu autori sniedz izziņas materiālu par personīgo darba pieredzi ar kori vai orķestri, savas praktiskās pieredzes vispārinājumu, kas dod ieskatu atsevišķu tehnisko elementu lietojumā, bet neaptver metodiku kopumā. Simfoniskajos koncertos, starptautiskajos konkursos, internetā vai televīzijas programmā *MEZZO*, vērojot pasaules izcilāko diriģentu koncertus, nākas konstatēt, ka reti kurš balstās uz nu jau novecojušiem paņēmieniem – tieksme uz racionālu vienkāršību un tehnisku skaidrību pamazām, bet neatlaidīgi atstumj malā lieko teatrālismu un saraibināto tehniku. Taču mūsdienu prasībām atbilstoša teorētiskā pamatojuma kā nav, tā nav, tātad diriģēšanas prakse joprojām apsteidz teoriju.

25 gadus Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā lasot lekcijas *Diriģēšana mācīšanas metodikā* prof. Jānim Lindenbergam, 20 gadus vadot diriģēšanas pasniegšanas praksi docētājam Jānim Baltiņam radusies nepieciešamība izstrādāt pēc iespējas aptverošu metodisko lekciju ciklu diriģēšanas nodaļas studentiem. Radošajai grupai pievienojās Vīnes mūzikas akadēmijas simfoniskā orķestra diriģēšanas klases students Andris Rasmanis. Lekciju cikla pirmā daļa ietver vispārēju ieskatu diriģēšanas profesijas izveidē laikmetu griežos, pedagoģiski metodiskos principus topošo diriģentu izglītībā mūzikas mācību iestādēs, teorētisko zināšanu un praktiskā darba iemaņu sintēzē, par galveno problēmu izvirzot teorētiski pamatotu metodiku elementārās diriģēšanas tehnikas apmācībā. Izstrādātā publikācija nepretendē uz absolūto patiesību – droši vien pedagoģijas praksē iespējamās arī modulācijas un citi varianti, tomēr šis materiāls apkopo pēdējo gadu desmitu diriģēšanas mācīšanas principus un metodes Latvijā. Autori ir pārliecināti, ka publicētais materiāls noderēs ne tikai mūzikas vidusskolu audzēkņiem un mūzikas augstskolu studentiem, bet arī diriģēšanas pedagogiem.

Prof. J. Lindbergs

Ievadam

Mūzika, atšķirībā no visām citām mākslām ir dzīva tikai izpildījumā, un mūsdienās kā orķestra, tā kora mūzikā patiesais izpildošais mākslinieks ir diriģents. Diriģenta profesija mūzikas izpildītājmākslā ir visgrūtākā un vissarežģītākā: izprast komponista ieceri un stilistiku, savu izpratni un emocionālo pārdzīvojumu pārraidīt izpildītājiem un to adekvāti novest līdz klausītājam – tie ir diriģenta profesijas pamatuzdevumi, kas pieprasa dziļas un vispusīgas mūzikas zināšanas, labas dabas dotas dāvanas muzikalitātē, īpašas diriģentiskas dotības, kā arī lielu prāta un nervu piepūli un fizisko spēku. Jāatzīst, ka diriģēšanas meistarības apgušana saistīta ar ilgstošu laika periodu un neatlaidīgu darbu arī tāpēc, ka diriģēšana ir viens no sarežģītākajiem psiholoģiskiem procesiem vispār. Psihologi atzīst, ka diriģēšana ir pati sarežģītākā dzīvē sastopamā psiholoģiskā darbība. Topošam diriģentam jāapzinās sava darba nozīmīgums un atbildīgums. Lai kļūtu par profesionālu diriģentu, nepieciešams apgūt plašas un daudzpusīgas zināšanas gandrīz vai visos mūzikas mācību priekšmetos. Vispirms viņam jābūt apveltītam ar labu muzikālo dzirdi, un tā nepārtraukti jāpilnveido un jāattīsta. Neatsverama vērtība, protams, vēlākā diriģenta darbā ir absolūtai dzirdei, bet tā pati par sevi vēl nenosaka muzikālo apdāvinātību, tāpēc tās trūkums nav uzskatāms par nepietiekamību profesijas apgušanai. Relatīvās dzirdes, vokālās dzirdes attīstība un pilnveidošana īpaši svarīga ir kordiriģentiem. Tāpat topošiem diriģentiem nepieciešamas izsmeljošas teorētiskās zināšanas ne tikai harmonijā, polifonijā, mūzikas formās, mūzikas literatūrā un dažādu laikmetu stilistikā, bet arī vēsturē, kultūrvēsturē, arhitektūrā, tēlotājmākslā un estētikā. Nenoliedzama loma mūsdienu diriģenta izglītībā ir valodu zināšanām.

Ļoti labā līmenī jāpārvalda klavierspēle, kā arī vēlams apgūt kāda cita vai citu orķestra instrumentu spēles pamatus. Kordiriģentiem, pats par sevi saprotams, jāapgūst vokālās dziedāšanas teorija un praktiskās iemaņas, bet tās pamatprincipi jāzina arī orķestra diriģentiem. Jo pamatīgākas un visaptverošākas būs diriģenta zināšanas mūzikā un kultūrā, jo augstāki būs mākslinieciskie sasniegumi. Taču ir pierādījies, ka arī ar izcilām zināšanām vien ir par maz, lai būtu labs diriģents. Mūzikas vēsturē sastopami neskaitāmi piemēri, kad ievērojami, lieli mūziķi vai nu diriģentisko dotību vai diriģēšanas tehnikas dēļ izrādījušies nevarīgi, nepiemēroti diriģēšanai. Ievērojamais krievu komponists Aleksandrs Glazunovs ļoti gribējis diriģēt, bet bijis slikts diriģents – ne tehnikas, ne prasmes iedvesmot, visu laiku būries partitūrā: *Es nerunāju par diriģēšanas tehniku, tās viņam nav, es runāju par viņa muzikalitāti, viņš diriģējot neko nejūt, it kā neko nesaprot* (S. Rahaņinovs). Teikt to Glazunovam neviens neuzdrošinājās, jo tad būtu dziļš naids uz visu mūžu. L. van Bēthovens izbojājis ne vienu vien sava skaņdarba atskaņojumu. Kad viņš jau sāka zaudēt dzirdi, orķestranti norunāja uz viņu atsevišķās vietās neskatīties, bet uzticēties koncertmeistaram. Roberts Šūmanis bijis pilnīgi bez spējām diriģēt. Diriģējot viņam absolūti trūkusi ritma izjūta.

Bezpalīdzīgs diriģents bijis arī K. Debisī, kuram nebija nojausmas par diriģēšanas tehniku. 1909. gadā viņš Londonā diriģējis savus darbus. Koncertā kādā no skaņdarbiem viņa *aufтакты* neatbilda vajadzīgam tempam, un orķestris tā arī šo darbu nepareizā tempā nospēlēja līdz pat beigām. Pieredzes bagāts mūziķis Rimskis – Korsakovs diriģējis glēvi, bez iedvesmas, koncertos pie diriģenta pulsts nav spējis pārvarēt kautrību un šaubas. Stingrā paškritika Rimskim – Korsakovam ar laiku lika atteikties no diriģēšanas koncertos. Ar šiem dažiem piemēriem vien pietiek, lai pierādītu, ka diriģentam jāpiemīt īpašām spējām un māka skaņuveidot vizuāli saskatāmu un otrādi – vizuāli redzamopārvērst dzirdamā. Konkrētāk – diriģenta iekšēji sadzirdētie muzikālie tēli, diriģēšanas procesā korim vai orķestrim kļūst it kā saskatāmi. Caur diriģenta žestu koris vai orķestris “saklausa” un rada mūziku, kas tuvojas diriģenta iecerei. Tātad diriģents faktiski vada un pakļauj daudzus izpildītājus vienotai muzikālai domai un šai vadīšanai kalpo diriģēšanas aparāts un tehnika, kā arī suģestēšanas spējas. Turklāt diriģenta personībā jāapvienojas vadītāja, organizatora un pedagoga dotībām ar milzīgu gribasspēku.

Daudzi profesionāli mūziķi arī mūsdienās domā, ka, lai būtu diriģents, pietiek, ja cilvēks ir apveltīts ar iedzimtām diriģenta dotībām un ieguvis vispārējo muzikālo izglītību, bet tehnika izveidosies praksē. Diriģēšanas profesijas izveides sākuma periodā, protams, var minēt daudzus diriģentus, kas speciālu diriģenta izglītību nebija guvuši, bet to attīstīja tieši darbā ar orķestri: K. M. Vēbers – karalis pie pults; F. Mendelsons – meistars diriģēšanas mākslā; H. Berliozs – apveltīts ar neizmērojamu temperamentu. Labs, brīnišķīgs diriģents bijis M. Balakirevs. Te jāpiezīmē, ka visi šie minētie diriģenti, autodidakti, darbojās laikā, kad diriģēšanas profesija patstāvību vēl nebija ieguvusi, laikmeta prasības pret viņiem bija ierobežotas, bet viņu tā laika augstā meistarība un panākumi bija sava veida izņēmums atskaņotājmākslā. 19. gs. beigās un 20. gs. sākumā arvien sarežģītāka kļuva mūzikas valoda, un līdz ar to arī daudz sarežģītāki bija diriģentu uzdevumi. Tagad tos vairs nevarēja veikt bez speciālas, diriģenta profesijai atbilstošas, izglītības un manuālās tehnikas apgūšanas.

Par diriģēšanas manuālo tehniku vēl līdz šim pastāv domstarpības pat starp diriģentiem un diriģēšanas pedagogiem. Nereti arī mūsdienās valda skeptiski uzskati par manuālās tehnikas prioritāti, par iespējām un grūtībām tās apgūšanā, kā arī par manuālās tehnikas apgūšanas un sistematizētas metodikas nepieciešamību. Pastāv doma, ka diriģēšanas apgūšana nav nepieciešamība. Šo uzskatu aizstāvji vadās no principa – mākslu nevar radīt pēc grāmatām. Šādiem apgalvojumiem piekrist nevar, un par to pārliecinoši izteikušies daudzi diriģenti, metodiķi. Arturs Lāzers (Artur Laser) publikācijā *Der moderne Dirigent* (Lipzig, 1964) norāda, ka mūslaiku diriģentam spoži jāpārvalda diriģēšanas tehnika. Vācu izcelsmes amerikāņu diriģents E. Kāns (Emil Kahn) ir vēl kategoriskāks:

"Ja orķestrī pie vijolnieka pults nav tiesības sēsties cilvēkam, kurš neprot spēlēt vijoli, lai arī viņš būtu izcils diriģents, tad kāpēc pie diriģenta pults varētu stāties mūziķis, kurš neprot dirigēt, ja arī viņš būtu izcils vijolnieks vai čellists?"

Pretrunīgi uzskati par manuālo tehniku pastāv arī tāpēc, ka atšķirībā no citiem izpildītājiem diriģentam apmācību procesā nav tiešas saskares ar atskaņoto skaņu, ar instrumentu. Tai pat laikā nevienā citā atskaņotājmākslas nozarē atskaņošanas tehnika tā nesaista klausītāju uzmanību, kā tas ir ar manuālo tehniku, un bieži vien tieši no vizuālā iespaida par diriģentu spriež ne tikai profesionālie kritiķi, bet arī ierindas klausītāji. Tāpēc diriģēšanas tehnikas pamatprincipi jāiemāca jau pašā apmācību sākumā, lai vēlāk, līdz automatiskumam apgūto, varētu piemērot katra topošā diriģenta individualitātei, kas vēlāk nodrošina pilnvērtīgu māksliniecisko sniegumu. Lai izpildījuma laikā aizmirstu par tehniku, tā vispirms kapitāli jāpārvalda. Diriģents ar primitīvu vai nepietiekamu diriģēšanas tehniku mākslinieciski kaut cik pilnvērtīgu izpildījumu var sasniegt vienīgi ļoti daudzu neatlaidīgu mēģinājumu rezultātā. Tas pilnīgi nav iespējams simfoniskam diriģentam, kur mēģinājumu skaits ir ļoti ierobežots. Tātad nepieciešams, lai diriģents savu domu un muzikālās interpretācijas koncepciju varētu izteikt žestu valodā ar perfektu manuālo tehniku. Atšķirīgas iespējas ir kordiriģentiem, kad pat profesionālo kora mēģinājumu skaits koncertprogrammu sagatavošanai ir ievērojami lielāks. Varbūt tieši tas ir iemesls daudzu kordiriģentu uzskatiem par iespējamām vai pat emocionālai muzicēšanai nepieciešamām atšķirībām kora un orķestra diriģēšanas tehnikā.

Daudzo mēģinājumu rezultātā kordiriģents jebkuru kori ar laiku var pieradināt izprast savus pat tehniski neprecīzus, izplūdušus, bet emocionāli "pārbagātus" žestus. Ar laiku šie nenoliedzami labie vai pat izcilie kora mākslas speciālisti un interpreti pierod muzicēt, daļēji zaudējot diriģēšanas tehnikas perfekciju, bet, tikko viņiem vokāli instrumentālo darbu atskaņojumā ar orķestri jānostājas pie diriģenta pults, no orķestra mūziķiem atskan: "Maestro, Jūs ļoti labi strādāji un koncertēji ar kori, bet, lūdzu, nenāciet pie orķestra, mēs Jūs nesaprotam." Un ja nu vēl šādi principi tiek popularizēti diriģēšanas pedagoģijā? Acīmredzot, no šādiem apsvērumiem ne tikai Latvijā, bet arī vairākās citās valstīs, arī diriģēšanas pedagoģijā atsevišķos gadījumos viens no valdošiem uzskatiem ir – nevajag studēt orķestra diriģēšanu kordiriģentam.

Pilnīgi nepiekrītot šādiem apgalvojumiem, jānorāda uz vairākām priekšrocībām, kādas ir kordiriģēšanu apguvušam orķestra diriģēšanas studentam: 1) viņam ir vērā ņemamas manuālās tehnikas iemaņas (ja viņš ir pareizi mācīts); 2) viņš ir pieradis lasīt četrbalsīgu, astoņbalsīgu un pat sešpadsmitbalsīgu partitūru; 3) viņa klavierspēles tehnika un teorētiskās zināšanas ir ievērojamāki labākas par citiem instrumentālistiem. Teiktais nenozīmē, ka orķestra diriģēšanu nevarētu apgūt instrumentālisti – vijolnieki, čellisti vai kādi pūšaminstrumentu speciālisti, kuru priekšrocība ir praktiskā darbā orķestrī iegūtās simfoniskās literatūras zināšanas un daudzkārtējie vērojumi pieredzējušu diriģentu darbā ar orķestri. Vēl tikai jāpiebilst, ka diriģēšanas pedagoģijas prakse daudzos gadījumos teikto apstiprina: vairums pagājušā gs. 60-to, 70-to gadu Pēterburgas konservatorijas prof. Kudrjavcevas kordiriģēšanas klases studenti turpināja izglītību simfoniskā orķestra diriģēšanā un vēlāk kļuva par ievērojamiem diriģentiem dažādos Eiropas valstu orķestros. Pēdējos gados arī jauno Latvijas simfonisko orķestru diriģentu, bijušo kordiriģentu, starptautiskie panākumi varbūt beidzot pārtrauks neauglīgos strīdus par prioritātēm diriģēšanā.

Kādas tad ir un vai ir atšķirības kora vai orķestra diriģēšanas pedagoģijā? Lai gan vairāki teorētiķi (tai skaitā Brock Me Elheran) vēl mūsdienās uzskata, ka kordiriģēšanai ir savs, no orķestra diriģēšanas atšķirīgs stils un tehnika, jau pagājušā gadsimta otrajā pusē Emīls Kāns (E. Kahn) savā grāmatā *Elements of Conducting* (New York, 1975) un Semjons Kazačkovs grāmatā *Дирижерский аспект и его постановка* (1967) norāda, ka uzskats, ka orķestra un kora diriģēšanai ir vajadzīga dažāda tehnika ir kļūdains, ka būtisku atšķirību diriģēšanas aparāta darbībā orķestra un kora diriģēšanā nav. Atšķirība ir tikai zināšanu specifika. Lai vadītu orķestri, jāzina dažādu instrumentu spēles tehnoloģija, bet kordiriģentam jāpārvalda cilvēka balss problēmas, īpatnības un specifika, kā arī dikcijas u.c. specifiski jautājumi. Kolektīva vadīšanas pamatlikumības kori un orķestrī ir vienas un tās pašas. Vienlīdz nozīmīga kā pie kora, tā orķestra ir diriģenta interpretācija, viņa atbildība par harmonisku formas un satura vienību. Diriģēšanas tehnikā nedrīkst būt principiālu atšķirību.

Kora *a cappella* un orķestra skanējuma īpatnības vienmēr pieprasa atšķirīgas emocionāli tēlainas izjūtas, kas atšķiras arī žestā – kora filigrānās nianšes un skanējums, kas realizējams ar minimālu žestu palīdzību, bieži nav piemērojams orķestrim. Metroritmiskās precizitātes sasniegšana orķestrī savukārt ir daudzreiz sarežģītāka nekā kori. Sagatavojuma (elpas) tehnika un štrihu specifika kori un orķestrī atšķirīga, tāpat diriģenta tehnikā arī jābūt atšķirībām. Tik un tā atšķirības diriģēšanas tehnikā nav tik būtiskas kā kopības. Krievu komponists un diriģents A. Arenskis vaicāts, no kurienes viņam tik izteikti laba un saprotama diriģēšanas tehnika, atbildējis, ka viņa orķestra diriģenta panākumi sakņojas apstākļi, ka viņš ilgu laiku strādājis ar kori, "*nav nekā lietderīgāka kā vadīt kori.*" Arī šodienas prakse pierāda, ka labi izglītots, talantīgs diriģents bez lielām grūtībām var pārslēgties no kora diriģēšanas uz orķestri un otrādi. Tas, ka reizēm praksē tā nenotiek (īpaši ar kordiriģentiem) liecina par nepilnībām viņu apmācības procesā, nevis par būtiskām atšķirībām diriģēšanas tehnikā. Domstarpības starp orķestrantiem un tā saucamajiem kordiriģentiem rodas tikai, ja pēdējais neievēro vispārējos diriģēšanas likumus.

Diriģēšana un taktēšana

Ir uzskats, ka mūsdienu diriģēšanas māksla veidojas no diviem aspektiem: taktēšanas un diriģēšanas. Reizēm par taktēšanu uzskata tās kustības, kuras diriģents izdara, lai saturētu kopā izpildītāju kolektīvu ritmiskā vienībā, panāktu vienlaicīgus sākumus un nobeigumus, tempus un dinamiku. Tas tomēr nav īsti pareizi tāpēc, ka nav tiesa, ka taktēšana ietver visu diriģēšanas tehnikas paņēmieni summu. **Taktēšana** būtībā ir kustības, kas norāda takts struktūru un tempu. Viss pārējais – balsu iestājas, noņemšanas, dinamika, cezūras, pauzes, fermātas u.tt. kopā ar māksliniecisko izpildījumu būtu jāpieskaita diriģēšanas jēdzienam. Taktēšana ir primitīvākais diriģēšanas tehnikas elements, ko iemācīties nav grūti, katrs mūziķis to var apgūt īsā laikā. Diemžēl mūsdienās daži uzskata, ka, apgūstot taktēšanu, diriģēšana apgūta. **Diriģēšana** vārda īstenā nozīmē ir tas garīgais process, kas norisinās diriģenta apziņā un suģestīvi pārraidās uz dziedātājiem vai orķestrantiem, no kā mākslas darba priekšnesumā dzimst radošais elements. Diriģēt nozīmē spēt pārraidīt savu iejūtu, savu mūzikas izpratni uz izpildītājiem, likt to atskaņot tā, kā to vēlas diriģents. Diriģēšanas tehnika ir paņēmieni un līdzekļu komplekss, ar kuru palīdzību diriģents iedarbojas uz izpildītāju kolektīvu. Mākslinieciskais izpildījums cieši saistīts ar tehnisko līdzekļu pārvaldīšanu un diriģēšanas aprāta mērķtiecīgu izmantošanu. Diriģēšanas būtības pamatā ir mūzikas un kustības, vēsturiski iedibinātas, dabīgas saites. Kā mūzika, tā žests attīstās vai veidojas noteiktā laikā. Iespējams, ka mūzika un kustība (deja, pantomīma) veidojās reizē kā sintezēta māksla un tikai kultūras vēsturiskā attīstībā vēlāk atdalījās viena no otras, izveidojot patstāvīgus mākslas žanrus. Par mūzikas un kustības kopību liecina arī tas, ka, klausoties mūziku, klausītājs domās reizēm "redz" vispārinātus tēlus, dažreiz gandrīz vai fiziski sajūt kustību, spēku u.tml. Turklāt ļoti bieži, klausoties atsevišķus izpildītājus, mūzikas pilnīgai uztverei viņi arī jāredz (Lists).

Žesta un mīmikas cieša saite ar cilvēku izjūtām un emocionālajiem pārdzīvojumiem ir raksturīga visu rasu un visu tautību cilvēkiem, pie kam šīs nosacītās izpausmes ir apbrīnojami līdzīgas. Apliecinājums un noliegums, jautājums un apstiprinājums, apmierinātība un neapmierinātība, prieks un bēdas, maigums un naidis, simpātijas un nepatika, miers un bailes gandrīz vienādi visām tautām izsakāmas ne tikai balss intonācijā, bet arī žestos un mīmikā. Šīs attiecīgās emocijas atspoguļojas vai tām ir jāatspoguļojas arī diriģenta žestā. Tas tomēr nenozīmē, ka šiem žestiem iespējama absolūta vienādība, kāds šablons, jo, pats par sevi saprotams, ka nav divu absolūti vienādu cilvēku vai absolūti vienādu emociju pakāpju. Diriģēšanas tehnikas apgūšana nav pieļaujama bez saistības ar mūziku. Visas shēmas, sākot ar vienkāršāko, jāmaca balstoties uz mūzikas piemēriem, panākot attiecīgai mūzikai atbilstošas kustības, tiecoties pēc rakstura nokrāsas, dinamikas u.tt. sajūšanas rokā. Pretējā gadījumā rodas bezjēdzīga mehāniska taktēšana. Tehnika nerodas vakumā un neveidojas pati no sevis, bet bāzējas praksē, objektīvā ilggadējā pieredzē. Veidojusies vēsturiski ilgākā laika posmā tā turpina attīstīties arī tagad.

Diriģēšanas tehnika sastāv no:

- 1) elementārās tehnikas jeb taktēšanas (taktsmērs, metrs, temps),
- 2) diriģēšanas paligtehnikas (iestājas, noņemšanas, fermātas, pauzes),
- 3) tehnikas sarežģītāku uzdevumu veikšanai (tempa maiņas, dinamika, akcenti, artikulācija, frāzējums, skaņas raksturs un intensitāte utt.).

Šie tehniskie paņēmieni kopumā ļauj veidot māksliniecisko izpildījumu, bet vēl nenodrošina to pilnībā. Diezgan plaši valda uzskats, ka tikai taktēšanu var detalizēti mācīt, bet mākslinieciskā puse attiecas uz garīgo sfēru, un to var panākt vienīgi intuitīvi. Tātad iemācīt izteiksmīgi un emocionāli diriģēt nav iespējams. Tam nevar piekrist, lai arī talanta nozīmi noliegt nedrīkst un muzikalitāti

tiešām nevar iemācīt, bet to mācību procesā var attīstīt un pilnveidot. Lai īstenotu mākslinieciskā izpildījuma kvalitāti, nepieciešama diriģenta emocionālā, suģestējošā iedarbība uz izpildītāju. Pedagoģijas praksē ir gadījumi, kad emocionalitāte attīstās paralēli ar muzikālās domāšanas un diriģēšanas tehnikas attīstību. Ir citas kategorijas audzēkņi, kam emocionalitāte līst pāri malām. Tādi diriģenti savā uzbudinājumā traucē izpildītājam, vai arī tikai atsevišķos momentos sasniedz lielu izteismību. Visumā viņu diriģēšana sākumā ir neorganizēta. Ņemot vērā, ka diriģenta uzdevums ir raisīt emocijas, panākt dažādus tēlus, nevis spontāni izrādīt sevi vai savu garastāvokli, šie trūkumi jānovērš diriģēšanas apmācības procesa pašā sākumā, kamēr šis ārišķīgais manierīgums nav pārvērties par nelabojamu ieradumu. Protams, to realizēt diriģēšanā var tikai ar mākslinieciskās fantāzijas, tēlainas un profesionāli pamatotas domāšanas palīdzību. Pedagoģa un audzēkņa pienākums ir iemācīties izprast izteismīga žesta būtību, uzzināt tos avotus, kur tas var rasties. Lai žestā atspoguļotos emocionalitāte, nav vajadzīga kāda īpaša tehnika. Jo pilnīgāka diriģēšanas tehnika, jo brīvāk topošais diriģents to pārvalda, jo tā vieglāk transformējas un panāk emocionālu izteismību.

Mākslinieciskā un tehniskā puse diriģēšanas mākslā var izraisīt dialektiskas pretrunas. Bieži emocionāla, izteismīga diriģēšana saistīta ar neprecīziem žestiem, rezultātā cieš ansamblis, ritmiskā precizitāte utt. Vai arī – cenšoties pēc precizitātes, diriģents zaudē izteismību. Pedagoģa svarīgākais uzdevums ir harmoniski attīstīt abas diriģēšanas tehnikas puses.

Diriģenti ar iedzimtu tehniku sastopami ļoti reti. Cerēt uz to, ka neapmācīts jauniētis, tikai ieklausoties mūzikā, atradīs vajadzīgos diriģenta žestus, ir bezcerīgi. Tāpēc diriģēšanas tehnikas apgūšanai ir nepieciešami speciāli fiziskie vingrinājumi. Dažādi **tehniskie vingrinājumi** dažkārt izsauc lielu pretestību arī pedagoģos, jo tas it kā diriģēšanas tehniku atrauj no mūzikas emocionālās sfēras, pārvērš to par vingrošanu. Tomēr pilnīga atteikšanās no vingrinājumiem nav mērķtiecīga. Epizodiski lietoti vingrinājumi, paātrinās tehnisko elementu apgūšanu. Tehniskie elementi jāietrenē tā, lai visas kustības būtu nepiespiestas, vienkāršas, vieglas, bez liekas fiziskas piepūles, gandrīz automātiskas. Bieži pedagoģiskā darbā vērojama pārspīlēta aizraušanās ar manuālās tehnikas apnicīgu, formālu trenēšanu. Rezultātā veidojas "tukšs" žests, audzēknī neattīstās patstāvīga radošā doma, un vēlāk diriģēšana pārvēršas par mehānisku atkārtotānu. Arī dažās grāmatās par diriģēšanu jēdziens "diriģēšanas tehnika" ir atrauts no praktiskās darbības – tā tiek reducēta tikai kā grafisku shēmu roku kustības: zig-zag, izliekti, ieliekti, ieapaļi, ovāli, elipsveida utt. zīmējumi. Neskaitāmi bezjēdzīgi vingrinājumu atkārtojumi nerasnēgs rezultātu. Ar vingrinājumiem nevajag aizrauties ilglaicīgi, trenējot tehnisko paņēmienu atrautībā no mūzikas, bet, tikko fiziski apgūts kāds no elementiem, tālākās tehniskās iemaņas pilnveidojamas reizē ar mūzikas materiāla studēšanu. Turklāt no mūzikas atrauta kustību trenēšana pieļaujama tikai speciālos fiziskos vingrinājumos, bet ne ar iestudējamā skaņdarba mūziku.

Diriģenta profesijas veidošanās laikmetu griežos

Diriģēšanas attīstības vēsture veidojusies vairākos posmos. Pirmais etaps saistās ar kultūras attīstības pirmsākumiem, ar pirmatnējo mūzikas kultūru, kad noteicošais bija ritms. Mūzika bija pavadījums kustībai, dejai. Senatnē muzikālā izpildījuma vadīšanai lietoja akustiskos līdzekļus. Diriģents spēlēja uz primitīviem sitaminstrumentiem (akmeņi, koka kluciši, gliemežvāki u.tml.) un vienlaicīgi vadīja ansambli, pats attiecīgi lietojams uzsvērtas ķermeņa kustības. Katrā kontinentā, ģeogrāfiskā vietā vai ciltī tika lietotas sava veida kustības. Tā, piemēram, Klusā okeāna Samoas salas iedzīvotāji daudzīja kājas un pietupās, jaunzēlandieši lēkāja un dejoja, Indijā izmantoja roku un pirkstu kustības.

Līdz ar melodijas attīstību senām tautām (Indijā, Ēģiptē, Grieķijā, Romā) vadoņa lomu ieņēma diriģents – dziedātājs, kurš stāvēja ansambļa centrā vai priekšā un vadīja to, skaļi izpildīdams dziedājumu un metrisko pulsāciju izsīzdams ar plaukstām vai piesīzdams kāju (pat apavus šim nolūkam apkala ar dzelzi).

Vēlāk līdz ar seno tautu mūzikas intonāciju bagātināšanos un melodisko dažādošanos radās nepieciešamība pēc ansambļa vadīšanas paņēmieniem, kas kompensētu nošu raksta trūkumu. Diriģents – pats eruditākais dziedātājs, kurš zināja daudzus šādus dziedājumus, – bija spiests atrast paņēmienus, kā to parādīt korim. Pakāpeniski izpildījuma vadīšanai akustiskos līdzekļus nomainīja vizuālie (žests un mīmika). Pamazām praksē izstrādājās nosacīta roku kustību un zīmju sistēma, ar kuras palīdzību diriģents it kā zīmēja melodiskās kontūras, relatīvu skaņas augstumu un ilgumu. Šo sistēmu nosauca par heironomiju (hironomiju), (no grieķu vārda *cheir* – roka, *nomos* – likums, noteikums). Heironomija tātad ir nosacīta žestikulācija, kura tika lietota senās mūzikas kultūras zemēs nosacītā kora vadīšanai. Heironomija pastāvēja tad, kad vēl nebija precīzas skaņas augstuma un ilguma fiksācijas. Heironomija radās Tālajos Austrumos, attīstījās antīkajā Grieķijā un Bizantijā.

Ar abu roku pirkstiem un pašu roku kustībām viduslaiku diriģenti – domestikāli – norādīja melodisko virzību, ritmu, dinamiku un agoģiku. Nianšu rādīšanai, piemēram, eksistēja rinda nosacītu zīmju: pie *p* ar labās rokas rādītāja pirkstu vilka pa kreisās rokas pirkstiem, pie *f* labās rokas dūre tika piespiesta kreisās rokas plaukstai utt. Vadīšanā piedalījās mīmika un galva. Pie senās kultūras tautām heironomija kā diriģēšanas sistēma pastāvēja pat līdz 16. gs. Viduslaiku heironomija ne tikai rādīja skaņas ilgumu un augstumu, nosacīti atveidojot tos vai citus skanējuma elementus, bet ir ziņas, ka heironomijas ietvaros roka graciozām līnijām zīmēja melodijas kontūras, ka diriģenta kustības bija daudzveidīgas un atbilstošas mūzikas raksturam.

Trešais attīstības posms – batuta –, kuras nepieciešamību noteica instrumentālās mūzikas attīstība un polifonisku formu rašanās, kas arvien vairāk sarežģīja ritmiku mūzikā. Vēsturē batutas jēdziens (15. – 18. gs.) pazīstams ar divējādu nozīmi: 1) Batuta (it. *battuta* – takts), kad no dažādiem materiāliem (koka, zelta u.c.) izgatavotu nūjiņu ansambļa spēles vai kora dziedājuma laikā māja taktis. Takts uzsvars bija uz takts pirmās (uzsvērtās) daļas; 2) batuta (it. *batere* – sist), kad koks vai metāls kalpoja takts atsišanai. Batutu pirmo reizi lietoja Palestrina 1564. gadā, bet Lullī līdz 1687. gadam lietoja batutu, ar lielu niedres nūju sitot pret grīdu. Šādi diriģējot, viņš ar koku ievainoja kāju, un no tā nomira.

Batuta trokšņainā diriģēšana saistījās ar troksni. Tas bija izdevīgi muzikantiem, bet traucēja klausītājiem. Sevišķi asa nostāja pret trokšņaino diriģēšanu bija franču operā Lullī laikā (un vēlāk 18. gs.). Tāpēc trokšņaino diriģēšanu sāka aizvietot ar beztrokšņa diriģēšanu (Parīzē, piemēram, itāļu operas sāka vadīt diriģents, sēžot pie klavesīna). Tomēr batutas paņēmieni saglabājās pat vēl 19. gs.

Ceturtais posms saistās ar ģenerālbasa parādīšanos. Tagad orķestri neatņemama sastāvdaļa kļuva klavesinists. Vēl vairāk, viņš kļuva par orķestra vadītāju. Klavesinistam ir partitūra un ģenerālbass, kuru lasot var sekot visam izpildījumam kopumā un vadīt to. Diriģēšana pie klavesīna radās 16., 17. gs., tā pārņēma arī operu, bet augstāko attīstību sasniedza 18. gs.

18. gs. mūzikas izteiksmes līdzekļi, instrumenti, izpildītāju kolektīvi strauji attīstījās, tapa jaunas koncertzāles, palielinājās koru un orķestru sastāvi. Galvenokārt attīstījās simfoniskā un vokāli simfoniskā mūzika (Vīnes klasiķi). Tas viss tagad prasīja ne tikai pareizu nošu raksta izpildījumu, bet arī māksliniecisku interpretāciju. Jau Baha laikā vadīt orķestri, vienlaicīgi spēlējot ērģeles vai klavesīnu, bija ļoti sarežģīti. Pat skaņdarba uzsākšana visam orķestrim reizē bija problēma. Telemans nosauca sākuma taktis par "Hundetakte", kuras neiespējami klausīties. Bahs vadīja 30 – 40 cilvēku lielu orķestri, vienam rādīja ar galvu, otram ar kājas piesitienu, trešam iestāju ar pirkstu u.t.t., pie kam pats spēlēja klavesīnu. Tāda veida diriģēšana atņēma iespēju mākslinieciskam izpildījumam, emocijām. Cenšoties pārvarēt šīs grūtības, dažkārt mēģināja radīt dubulto vai trīskāršo diriģēšanu, kas bija vēl problemātiskāka, vēl pretrunīgāka. Pie divkāršās diriģēšanas orķestri vadīja vijolnieks – koncertmeistars –, bet tajā pat laikā kopējo vadību pār orķestri, kori un solistiem veica diriģents – klavesinists. Trīskāršajā diriģēšanā piedalījās trīs mūziķi: vijolnieks (koncertmeistars), klavesinists un vadošais diriģents (parasti čellists). Dažkārt lielos vokāli simfoniskos skaņdarbus ar solistiem, vadīja pat pieci diriģenti.

Tas bija pārāk sarežģīti, un rezultātā jau 18. gs. sākumā diriģenti reizēm atbrīvojās no klavesīna (uzaicināja citu klavesinistu), lai radītu iespēju sekot visam izpildījumam (Hase – diriģents Vācijā).

18. gs. otrajā pusē diriģentu, klavesinistu, sāka atvietot pirmais koncertmeistars (vijolnieks), vadīdams orķestri spēlējot. Šo paņēmieni 19. gs. lietoja Johans Štrauss, gūstot lielu popularitāti. Šāda vadīšanas forma ietekmēja izpildījuma izteiksmību, bet nenodrošināja precīzu ritmisko pusi, lai gan parasti diriģents – vijolnieks jeb kapelmeistars ar korpusa un galvas palīdzību centās vadīt arī ritmu. Tā laika kapelmeistars bija solīds kungs, audzināts, gariem matiem, ar brillēm uz sarkanīga deguna, pēc kura varēja spriest, cik alus kausus viņš spēj izdzert. Varens takts atsitējs, reizēm varēja būt rupjš. Anekdotiska personība, kurš dienā, kad traktieri gatavoja viņa iemīļoto ēdienu, bija spējīgs orķestrim iedot sevišķi ātru tempu, lai ātrāk beigtos mēģinājums. Šis orķestra vadīšanas paņēmiens vēlāk atstāja paliekošu iespaidu diriģēšanas attīstībā. Protams, vijolnieka tehniskie paņēmieni diriģēšanas kustībās un taktsfigūru zīmējumos pieņēma citu veidolu, atstājot muzikālās izteiksmības atainojumu žestā – skaņas plūdums, aprauta skaņa, piesātināta skaņa, viegla, gaisīga –, visas tās īpatnības, kas saistītas ar lociņa tehniku, transformējās diriģenta žestā.

Laika gaitā notika visu diriģēšanas veidu saplūšana. Atlases ceļā tika izmantotas tikai lietderīgākās metodes. Pāreja no trokšņainās diriģēšanas uz vizuālo bija sākuma posms diriģēšanas taktsfigūras izveidē. Parādoties nošu rakstam, radās nepieciešamība vizuāli parādīt takts metriskās daļas, veidot metrā iekļautu taktsfigūru. Līdz tam laikam katru taktsdaļu rādīja no augšas uz leju. Pirmie meklējumi iekļaut kustības metriskās figūrās bija neveikli – tika veidotas dažādas ģeometriskas figūras: kvadrāts, rombs, trijstūris, paralelograms u.c. Vizuālais zīmējums veidojās taisnās līnijās, un grūti bija uztvert precīzu katras taktsdaļas sākumu. Bija nepieciešamas tādas taktsfigūras, kurās skaidri varētu uztvert metru un kuras būtu ērtas diriģentam. To atrisināja rokas pacelšanas un nolaišanas kustības, lokveida žesti.

Reihardts (Reihardt) (Berlīnes operas diriģents) pirmais sāka diriģēt ar kociņu jeb zizli (18. gs. 80-tie gadi). Sākumā tas radīja protestu un Reihardts bija spiests atstāt posteni. Tomēr šo paņēmieni turpināja arī viņa sekotājs Anselms Vēbers. 19. gs. sākumā šī diriģēšanas sistēma strauji attīstījās un izstrādājās praksē, sāka rasties arī teorētiski apcerējumi un teorētiskais pamatojums par diriģēšanu. Jauno diriģēšanas stilu gandrīz vienlaicīgi sāka Mozels – Vīnē (1812), K.M.Vēbers – Drēzdenē (1817), Špors – Frankfurtē pie Mainas (1817), Spontīni – Berlīnē (1820), Mendelsons – Leipcigā (1835). Ar šo laiku tad arī varam sākt runāt par diriģēšanas tehnikas apmācību un par diriģēšanas vēsturi vispār.

Pirmie diriģenti, kas pārvarēja iesīkstējušās tradīcijas un pagriezās pret orķestri ar seju, bija Vāgners, Berliozs un Lissts. Tas bija drosmīgs solis – pagriezt muguru aristokrātijai. Pirmie diriģenti, kas diriģēja svešus orķestrus bija Berliozs un Mendelsons. Līdz tam diriģents diriģēja savu orķestri, kura īpašnieks bija galms. Pakāpeniski diriģēšana, kas agrāk aprobežojās ar ansambļa vadīšanu, kļuva par izpildošu mākslu ar lielu emocionālu iedarbības spēku, kas nodrošinājusi pasaules slavu izcilākajiem sava laika diriģentiem – H. Berliozam, R. Vāgneram, F. Lisstam, M. Balakirevam A. Rubinšteinam, G. Māleram, R. Štrausam, S. Raḥmaņinovam, B. Valteram, A. Toskanini un arī daudziem mūsdienu diriģentiem.

Diriģēšanas vēsture Latvijā sāka veidoties 19. gs. otrajā pusē, kad Valkas un Irlavas skolotāju semināros izglītību guvušie tautskolotāji aktivizēja koru kustību Latvijā. Tomēr par profesionālu kordiriģēšanu šajā periodā vēl runāt nevar. Pirmie diriģenti ar profesionālu izglītību latviešu kordiriģēšanas vēsturē parādījās ar III Vispārējiem dziesmu svētkiem 1888. g., kad virsdiriģentu vidū bija Maskavas konservatorijā izglītību guvušais Ernests Vīgners un Pēterburgas konservatoriju absolvējušais Andrejs Jurjāns. Taču pirmskara perioda paši ievērojamākie kordiriģenti bija trīs izcilas personības, kas ar savu praktisko kordiriģenta darbību radīja gan profesionālo koru, gan profesionālās diriģēšanas pedagoģijas pamatus Latvijā: Pauls Jozuuss (Pēterburgas konservatorijā mācījies ērģel spēli un kompozīciju), kura lielākie nopelni latviešu mūzikā saistās ar operas kori un tā kvalitatīvo izaugsmi: Teodors Reiters (tāpat izglītību ieguvis Pēterburgā), kurš mūsu mūzikas vēsturē pazīstams gan kā izcils operas diriģents, gan kā kordiriģents, kurš latviešu koru slavu jau tajā laikā aiznesis ārpus zemes robežām un Teodors Kalniņš – radiokora dibinātājs, vairāku izcilu amatierkoru diriģents. Šie trīs stūrakmeņi veido mūsu profesionālās kordiriģentu celtnes pamatu pamatus, kas nostiprinājās 1944. gadā dibinot kordiriģēšanas katedru (pirmie katedras pedagogi J. Ozoliņš, T. Kalniņš, Jēkabs Mediņš). Simfoniskā orķestra diriģēšanas pedagoģija Latvijā aizsākās nedaudz agrāk. Sākumā šo klasi vadīja ārzemju speciālisti, bet vēlāk pārņēma mūsu pašu profesori: Jānis Mediņš (no 1920. gada), Pēteris Barisons (no 1945. gada), vēlāk prof. Leonīds Vīgners, Edgars Tons, Jāzepe Lindbergs.

Pedagoga loma un pienākumi jauno diriģentu audzināšanā

Šodienas diriģentam jābūt personībai, ja ne izcilai, tad vismaz pāri vidusmēram, personībai ar vispusīgām un profesionālām savas specialitātes, literatūras, mākslas un kultūras vēstures zināšanām, personībai, kas ar savu stāju, uzvedības kultūru un spēju kontaktēties ar cilvēkiem ir paraugs topošiem māksliniekiem. Kā zināms, personība plašākā nozīmē neveidojas gada vai dažu gadu laikā, būtībā tā veidojas visu mūžu. Mūsu uzdevums būtu noskaidrot kordiriģenta, kormeistara, personības attīstības iespējas un pedagoga lomu tās izveidē mūzikas vidusskolas laikā, atstājot personības pilnveidošanās iespējas studiju laikam Mūzikas akadēmijā un briedumu patstāvīgā darba gaitām.

Jauno diriģentu audzināšanas procesā iezīmējas trīs vadlīnijas, kuras īstenojot veidojas mūziķa, cilvēka, kurš savu dzīvi nolēmis veltīt mūzikai, personība – 1) noteikts pasaules uzskats un vispārējais kultūras līmenis, 2) vispusīga muzikālā izglītība, 3) gribas un rakstura audzināšana, kā arī organizatoriskā talanta izkopšana.

Katram mūziķim, kas nolēmis kļūt par diriģentu, jāapzinās tā lielā atbildība un visas grūtības, kas saistās ar šo bezgala skaisto un bezgala grūto profesiju. Diriģenta darbs prasa lielu fizisko un garīgo slodzi, bet vispirmām kārtām šī profesija jāmīl par visu vairāk pasaulē, jāmīl tā, ka bez tās dzīvot nevar. Tāpēc, skarot problēmu par jauno diriģentu un kormeistaru audzināšanu, gribas sākt ar mīlestības audzināšanu pret savu specialitāti. Mūzikas vidusskolā diriģēšanas nodaļā iestājas gan tādi audzēkņi, kas skaidri apzinās savu aicinājumu profesijas izvēlē, gan arī tādi, kam vienkārši patīk mūzika, bet, kuri, piemēram, klavieru nodaļā nav tikuši, kuri īsti nezina, kādā mūzikas žanrā viņi darbosies. Tieši ar pēdējiem arī varētu rasties problēmas attieksmē pret diriģenta, kormeistara, profesiju. Kā panākt, lai audzēknis uz visiem laikiem iemīlētu diriģenta darbu kā vienīgo?

Jau ar pirmajām mācību stundām audzēkņi jāiepazīstina ar perspektīvu savā darbā, kas viņus sagaida pēc mūzikas vidusskolas beigšanas, ar reālām grūtībām, kuras būs jāpārvar mērķa sasniegšanai. Par mūzikas vidusskolas galveno uzdevumu būtu jāizvirza nākamo studentu nodrošināšana Mūzikas akadēmijas kordiriģēšanas un mūzikas skolotāju katedrai un kormeistaru gatavošana amatieru korim. Tāpēc, stājoties kordiriģēšanas nodaļā, priekšroka būtu jādod reflektantiem, kuri jau dziedājuši koros, kuri jau daļēji ir iemīlējuši kori un kora dziedāšanu. Ideāli būtu, ja reflektantu attieksmi pret izvēlēto specialitāti varētu izzināt jau iepriekš gan saistībā ar tās skolas mūzikas skolotājiem, no kurienes nāk reflektants, gan izzinot nākamā audzēkņa vecāku nostāju šajā jautājumā, gan pārrunās ar pašu reflektantu. Pārāk maz uzmanības tiek veltīts reflektanta rakstura īpašību savlaicīgai pētišanai.

Daudzi jaunuzņemtie audzēkņi it kā hiperbolizē, romantizē diriģenta profesiju. No malas skatoties, patiešām, kas tur liels, cilvēks, kurš beidzis mūzikas vidusskolu, bet pēc tam arī Mūzikas akadēmiju, stājas kora vai orķestra (vēlams liela) priekšā, drusku pamāca dziedāt vai spēlēt, seko koncerti, vispārēja sabiedrības atzinība utt. Šeit nu jāliek saprast uzreiz, ka tas nav tik vienkārši, ka vispirms jāiegulda ilgstošs, neatlaidīgs darbs.

Jauno diriģentu audzināšana mūzikas vidusskolas pirmajosursos vispirms saistās ar specialitātes un kora stundām. Tieši šo stundu pamatzdevums ir ieaudzināt mīlestību uz kora mākslu. Zinot, ka katrs audzēknis spēj iemīlēt tikai to, ko pats emocionāli pārdzīvojis, rodas jautājums, kā pārnest pedagoga emocionālo lādiņu un nesavtīgo profesijas mīlestību uz audzēkni? Specialitātes un kora stundās, protams, vislielākā loma ir pedagogam, kuram pašam jābūt šā darba fanātiķim, kurš ne tikai

teorētiski, bet arī ar praktiskā atskaņotājmākslinieka darbību būtu uzskatāms piemērs audzēkņiem. Pedagoģis praktiski ikdienas darbā pats pārbauda un pierāda savus pedagoģiskos un metodiskos paņēmienus un atziņas. Pedagoga neviltotā mīlestība uz kora dziesmu, emocionālais pārdzīvojums kora mūzikas interpretācijā ir daļa no tās, ka viņa audzēknis iemīlēs kora dziesmu un kordiriģenta profesiju, bet pedagoga aizrautība, radošā pieeja katrai stundai radīs klasē radoša darba atmosfēru, kamēr stingras prasības pieradinās audzēkni pie patstāvīga darba.

Specialitātes pedagogam jauno mūziķu veidošanā un audzināšanā liela loma ir ne tikai kā profesionālam mūziķim, bet arī kā audzinātājam, kā cilvēkam. Pedagoģis autoritāti neiegūst ar bargām runām, bet pedagoga stāja, uzvedība, morālās īpašības un savstarpējā cieņa attiecībās ar audzēkņiem ir tas, kas ved uz autoritātes nostiprināšanu. Runājot par pedagogu un studentu savstarpējām attiecībām 1977. gada 20. VII intervijā *Padomju jaunatnē* profesors Imants Kokars saka: *"Mūsu profesionālās audzināšanas procesā atsevišķos radošā darba momentos galvenās nav profesoru un studentu attiecības, bet saskare, domu apmaiņa. Mēs nevaram prasīt studentam cienīt pedagogu, ja pedagogs nav radījis pārliecību par pilnīgu savu uzticību viņam. Un šīs savstarpējās attiecības arī nosaka ikdienas dzīves attiecības. Viens ir tas, kas notiek stundā, un otrs, - piemēram, tas, kas kā vienas specialitātes mūziķiem notiek ārpus šīs stundas."* Šo specialitātes pedagogu attieksmi pret savu audzēkni ļoti lielā mērā varētu attiecināt arī uz speciālo vidējo mācību iestāžu pedagogiem.

Lai iepazītu savu audzēkni sabiedrībā, audzinātu viņa muzikālo gaumi un kritisku diriģenta darba vērtējumu, pedagogam jārosina audzēkni apmeklēt kora koncertus un arī pašam jāatrod laiks kopā ar savas klases audzēkņiem noklausīties ievērojamākos kora un simfoniskās mūzikas koncertus. Pēc tam pārrunās jāveicina audzēkņa kritiskais šo koncertu vērtējums, liekot saskatīt arī pozitīvo kolektīva un attiecīgā diriģenta sniegtā.

Būtībā šis audzināšanas process nav tik vienkāršs kā teorētiski izskatās, tas ir sarežģīts un daudzpusīgs process, kas saistās ar ārpus oficiālā darba laika ziedotām stundām, jo mums jāaudzina jauno mākslinieku dvēseles, viņu morāle un estētiskā uztvere. Neiedziļinoties pedagoģijas zinātnē, gribas pievienoties tiem pedagoģijas milžiem, kuri pamatoti uzskatījuši, ka jaunatnes audzināšana jāsāk no labā, kas vairāk vai mazāk ir katrā jauniešā. No prakses jāsaka, ka katrs pēdējais slīpētājs, šķietami nedisciplinēts un neorganizēts skolnieks, sevi slēpj kaut vienu labu rakstura vai spilgtu talanta īpašību. Tieši specialitātes pedagoga uzdevums ir šo labo atklāt savā audzēknī un, izejot no tā, veidot viņa personību, ilgstošā un rūpīgā abpusējā darbā izskaužot visu slikto. Šis process ir grūts kā audzēknim, tā pedagogam, sevišķi lielu meistarību tas prasa no pedagoga. Pilnīgi izskaužama būtu daudzu "profesionālu pedagogu" tieksme audzināšanu sākt ar moralizēšanu vai dažādu nepilnību meklēšanu audzēkņos. Neizslēdzot stingras un objektīvas prasības katrai jaunajai personībai, pedagogam ir jārada jauniešā pārliecība, ka viņš saskatījis tieši šīs labās īpašības un patiesi nožēlo, ka tās aizēno dažādi trūkumi, kurus it viegli kopīgā darbā varētu novērst. Jauniešiem augstu vērtēs pedagoga izpratni un ar visiem spēkiem centīsies labot minētās nepilnības.

Droši vien visās nozarēs, bet it sevišķi pedagoģijā, kas saistās ar mākslas nozarēm, izšķirošā ir pedagoga un audzēkņa savstarpējā uzticēšanās un abpusēja savstarpējā cieņa. Vienmēr jāatceras, ka pedagoga autoritāti nodrošinās pedagoga personība, viņa uzvedība un morālās īpašības. Pret audzēkni jāizturas vienkārši, sirsnīgi, ar uzticību un savstarpēju cieņu. Pedagoga darbs prasa pilnu atdevi. Tas jāvirza metodiski pareizi. Dedzīga ieinteresētība sava audzēkņa liktenī palīdzēs rast iekšēju kontaktu un veicinās profesionālo izaugsmi. Tai pat laikā katram audzēknim vajadzīga sava individuālā pieeja. Nav un nevar būt šablona vai izstrādātas metodes, kas simtprocentīgi nodrošinātu ikkatru pedagoga ideālo saskāni un radošās attiecības ar ikkatru audzēkni. Ne visi redzami izpildītāji ir labi pedagogi. Pedagoģijas zinātne un prakse ir tikpat radoša un tikpat neatkārtājama kā mūzika.

Tāpat kā visās pedagoģijas nozarēs, arī mūzikas pedagoģijā, tai skaitā diriģēšanas apmācībā, ieteicams stingri ievērot **didaktikas pamatprincipus** (didaktika – (no grieķu vārda didaktikos) izglītības un mācīšanas teorija, kas pēta mācīšanas metodes un likumsakarības).

Mācību sistemātiskuma, secīguma un pēctecības princips

Lai īstenotu sistemātiskuma principu, pats par sevi saprotams, ka jāpanāk, lai audzēknis sistemātiski ne tikai apmeklētu stundas, bet sistemātiski tām gatavotos. "Lāča pakalpojumu" izdarīs pedagogs, mācot klasē nesagatavotu darbu. Tikpat sistemātiski stundām ir jāgatavojas pedagogam!!! Nepārtraukti jāpilnveido savas zināšanas, jāiet līdzī laimam. Diriģēšanas meistarības apgūšanas pamatā pirmām kārtām ir dziļa partitūras satura un visu tajā izmantoto mūzikas izteiksmes līdzekļu izpēte, kas dod iespēju diriģentam izprast un rast līdzekļus tā īstenošanai arī manuālajā tehnikā. Tāpēc katrā stundā sistemātiski jāapgūst ne tikai diriģēšanas manuālā tehnika, bet arī jāpilnveido partitūras spēles pamati, dzirdes attīstība, vokālās prasmes. Regulāri jāplāno iespējas padziļināt teorētiskās zināšanas (forma, harmonija, mūzikas un literatūras vēsture).

Secīgumu un pēctecību var nodrošināt pareizs un mērķtiecīgs darba un repertuāra plānojums – no vienkāršā, elementārā pakāpeniski uz sarežģīto. Jautājumu loks nedrīkst būt pārāk sarežģīts, neatbilstošs iepriekšējām zināšanām. Lielu kļūdu pieļauj pedagogi, kuri ignorē nosacījumu no vienkāršā, elementārā uz arvien sarežģītāko. Iepriekšējo zināšanu nepietiekamība un nevarība manuālajā tehnikā apmācību pašā sākumā noved pie paviršiem, profesionāli neizprastiem un nepamatotiem paņēmieniem. Lai cik garlaicīgi un neinteresanti pedagogam liktos strādāt ar izcili apdāvinātu audzēkni, iestudējot elementāri vienkāršu skaņdarbu, nedrīkst ļauties vilinājumam mākslīgi apsteigt pirmo attīstības pakāpi. Diemžēl praksē (arī Latvijā) šī negatīvā parādība itin bieži vērojama tieši jauno pedagogu darbā.

Mācību piemērotības, atbilstības un saprotamības princips

Šī didaktikas likuma būtību nosaka mācību vielas atbilstība noteiktam vecumam un individuālām uztveres spējām. Iestudējamais repertuārs jāpiemēro katra audzēkņa uztveres spējām un iepriekšējai muzikālajai sagatavotībai, bet tam jābūt tādām, kas veicina un stimulē attīstības progresu. Paskaidrojumiem, aizrādījumiem jābūt īsiem, skaidriem un saprotamiem, skarot tikai būtisko (nelasīt izvērstas lekcijas, nepievērst pārāk lielu uzmanību nebūtiskām lietām). Jau sākot ar manuālās tehnikas pamatelementu apgūšanu, pedagogam detalizēti, profesionālā terminoloģijā jāpamato un jāpaskaidro katras fiziskās kustības būtība (kur un kā virzās roka vai tās sastāvdaļas, kur un kādi ir punkti, kas žestā notiek pie sagatavošanas, noņemšanas, dinamikas maiņas utt.). Nepieņemamas variāns ir "dari kā es", kā arī pārāk vispārināti aizrādījumi (piem., "Dod skaidrāku punktu! Bet kas fiziski jādara, lai punkts būtu skaidrāks? Vai arī: "Neskaids sagatavojums!" Bet kāpēc? Kas īsti nepietiekams kustībā?).

Pedagogam katrā stundā, balstoties uz audzēkņa iepriekš apgūtajām teorētiskām zināšanām, nepārtraukti tās jāpilnveido un jānodrošina jaunu teorētisko atziņu apguve. Diriģēšanas tehnikas teorētiskās zināšanas audzēknim jāapgūst tikpat labā līmenī kā manuālās tehnikas paņēmieni un jāprot tās profesionālā terminoloģijā pamatot un izstāstīt mutiski. Diemžēl šo prasību neievēro daudzi diriģēšanas pedagogi. Sākot mācīt diriģēšanu, ir nepieciešams to darīt ar vienkāršiem skaņdarbiem, kas rakstīti lēnā tempā. Diriģējot lēnā tempā, audzēknim ir iespējas kontrolēt savas fiziskās izjūtas un darbību. Tas vēlākā apmācību procesā nodrošinās iespēju šīs iemaņas izstrādāt līdz kustību automatizācijai.

Teorijas un prakses vienotības princips

Manuālā tehnika un izpildītājs – nevienu brīdi diriģēšanas stundā audzēknis nedrīkst novērsties no izpildītājiem (iedomātā kora vai orķestra). Pedagogam acumirkli jāaskata un tūdaļ jānovērs vismazākā nesaprotamības iespēja (elpa, sagatavojums vai nobeigums).

Audzēkņa praktiskais darbs kori sava pedagoga vadībā nostiprinās un pilnveidos diriģēšanas stundā apgūtos tehniskos elementus.

Mācību procesa individualizācijas un diferencēšanas princips

Grupu nodarbības vai individuālas stundas? Daži metodiķi diriģēšanas apmācību sākumā rekomendē taktēšanas tehniku apgūt grupu nodarbībās. Vairākās pasaules augstskolu mūzikas pedagoģijas nodaļās tā arī notiek, ka visi pirmā kursa studenti taktēšanas tehniku mācās visi kopā. Šajās grupu nodarbībās, lai pēc iespējas ātrāk rastu saiti ar “dzīvo” skaņu, vēlāk, kad visa grupa attiecīgo taktsfigūru apguvusi, viens taktē, bet pārējie dzied. Šādas apmācību metodes ir nācies redzēt Vācijā, Austrijā u.c. Ir vai nav pozitīva šāda apmācība? Tomēr jāatzīst, ka 1) iesācējs intensīvi domā par taktēšanas pareizību, kas viņam vēl ne tuvu nav iestrādāta līdz automātiskumam, tāpēc 2) viņa dzirde tikai ļoti pavisī spēj kontrolēt atskaņojumu, 3) viņš vēl nav apguvis elementārās metodiskās zināšanas darbam ar kori. Rezultātā topošais diriģents, iesācējs šajā stundā neiemācās neko, drīzāk iegūst atziņu, ka visu vai vismaz daļu no kompleksa elementiem var veikt pavisī.

Jautājums par grupu nodarbībām viena pedagoga klases ietvaros tāpat ir problemātisks. Vienots repertuārs vairākiem audzēkņiem apgrūtina iespēju pakļaut to katra audzēkņa individuālai attīstībai un emocionālām uztveres spējām. Tāpat diriģēšanas tehnikas limenis un attīstības virziens katram ir citādāks un tā pilnveidošanai katram nepieciešams atšķirīgs ceļš un repertuārs. Te nav runa par citu audzēkņu vai studentu klātbūtni sava kolēģa diriģēšanas stundā repertuāra vai diriģēšanas tehnikas zināšanu papildināšanas nolūkos (šo metodi piekopa arī Pēterburgas konservatorijas profesore Kudrjavceva). Vienotais repertuārs un līdzīgie tehnoloģiskie paņēmieni rosina uz atdarināšanu vai pat paņēmieni kopēšanu un bīstami traucē individualitātes veidošanos. Tāpēc, neskatoties uz ļoti dārgām izmaksām diriģēšanas apmācībā, kategoriski vajadzētu aizstāvēt individuālo apmācību statusu. Grupu nodarbības elementārās taktēšanas tehnikas apgūšanā varētu attaisnot simfoniskā orķestra diriģentiem (kā tas notiek, piemēram, Vīnē), kuri jau iepriekš ieguvuši diplomu citā mūzikas specialitātē, jo viņu uztvere un muzikālā domāšana jau nobriedusi.

Mācību procesa individualizācijas un diferencēšanas princips īpaši jāievēro, strādājot ar nepietiekami sagatavotiem audzēkņiem. Sākumā bez kautrēšanās jāatkāpjas no programmas prasībām, bet pakāpeniski jāapgūst nokavētais. Dažkārt nepieredzējušam pedagogam problēmas var radīt tieši apdāvinātie un spējīgie audzēkņi. Katrs pedagogs jau apmācību sākumā ievēros īpaši apdāvinātos un viņu varēšanu mūzikā. Tas vilināt vilina atkāpties no kursa prasībām un ieslēgt programmā sarežģītākus skaņdarbus nekā paredzēts. To apmācību sākuma periodā nevajadzētu darīt, jo elementārās tehnikas pavisā apgūšana veicinās diriģēšanas aparātā lieka sasprindzinājuma, netīra, neskaidra taktsfigūras zīmējuma un citu nepilnību veidošanos, kas vēlāk būs ļoti grūti labojams vai tā arī paliks nelabojams. Vajadzētu saprast, ka arī sarežģītāka un interesantāka mūzika nekur nepazudīs – nāks laiks, un viss notiks.

Zināšanu, prasmju, iemaņu pamatīguma un noturības princips

Labi apgūti pamatelementi atvieglo jaunu, sarežģītāku paņēmieni apguvi. Diriģēšanas pedagoģijas praksē reizēm nākas vērot, ka pedagogi, kuri labi un pareizi veic sākuma apmācības principus (roku nostādīšanu, atsevišķu rokas sastāvdaļu darbības koordinēšanu, taktsfigūru skaidru saprotamību utt.), līdz ar sarežģītāku un emocionāli krāšņāku skaņdarbu iestudēšanu manuālo tehniku atstāj otrā plānā vai pat ignorē. Drīz vien audzēkņa diriģēšanā saskatāmas nepamatotas, nevēlamas manieres, kas draud nostiprināties kā ieradums. Tāpēc emocionālas muzicēšanas vārdā nedrīkst atļaut ignorēt diriģēšanas tehnikas pamatprincipus arī vēlākā apmācību periodā.

Jauno diriģentu audzināšana kora klasē un amatieru koros

Lai veidotos par patiesi labu diriģentu, kurš spētu savos koristos ieaudzināt kordziedāšanas mīlestību, katram topošam kordiriģentam pašam praktiski kā kora dziedātājam jāizjūt šis dziedāšanas prieks, radošais moments un bauda, ko sajūt katrs izpildītājs pēc veiksmīga koncerta. Šokora dziedātāja praksi visi mūzikas vidusskolas audzēkņi un vēlāk arī Mūzikas akadēmijas studenti iegūst, dziedot attiecīgās mācību iestādes kori. Tā kā mūzikas mācību iestāžu kora darbs būtiski atšķiras no darba amatieru koros, bet mēs galvenokārt audzinām kormeistus un diriģentus tieši amatieru koriem, tad loģiski, ka tieši ar amatieru kora darbu audzēknis būtu jāiepazīstina daudz dziļāk un detalizētāk, kā tas paredzēts teorētisko nodarbību un kora prakses stundās. Amatieru kora specifiku un darba metodiku topošais diriģents vislabāk izziņās, piedaloties šāda veida kolektīvā kā dziedātājs. Kora dziedātāja tieksmi audzēkņos vajadzētu atbalstīt jau pirmajosursos, tikko kaut cik nostiprinājusies jaunieša balss. Kādos koros ieteikt savam audzēknim darboties? Vislabāk, protams, ja specialitātes pedagogs pats vada kori, kurā var iesaistīt savus skolniekus. Te vislabāk arī īstenotos princips – **kur pedagogs – tur es**. Te visvairāk audzēknis sajūtīs savas profesijas vecākā brāļa – sava pedagoga plecu. Šādā situācijā audzināšana gan no profesionālā viedokļa, gan intelektuālās un morālās audzināšanas puses ir viena pedagoga rokās. Dabīgi, ka šajā gadījumā pedagogs ar audzēkņiem gan specialitātes stundās, gan pēc kora mēģinājumiem var pārrunāt visas veiksmes vai neveiksmes kora darbā, iepazīstināt ar metodoloģiskiem paņēmieniem, mācīt pakāpenību katra skaņdarba pilnveidošanā, likt audzēkņiem saklausīt nepilnības kora dziedājumā un pat vērtēt savu, tas ir, kora diriģenta, darbu mēģinājumā. Šī prakse ir neatsverams faktors jaunā diriģenta profesionālā izaugsmē. Turklāt pedagogam rodas visplašākās iespējas vērot savus audzēkņus kolektīvā, sabiedrībā, sadzīvē, veidot viņu stāju un uzvedību. Tai pat laikā pedagogs iekaros dziļu cieņu un autoritāti gan kā cilvēks, gan kā diriģents, kurš pats nebaidās grūtību, praktiskā darbā pamatojams specialitātes stundās mācītos kora veidošanas un vadīšanas principus.

Nevisiem diriģēšanas pedagogiem atsevišķos gadījumos daudz un dažādu subjektīvu vai objektīvu iemeslu dēļ ir iespējams strādāt ar koriem. Šajā gadījumā pedagogam būtu jācenšas iesaistīt savu audzēkni vai nu savu tiešo kolēģu, vai citu labu diriģentu koros. Īsāk sakot, būtu jāpanāk, lai katrs topošais kormeistars pats izbaudītu grūto dziedātāja darbu, iemīlētu kori un kora dzīvi, tad arī savu entuziasmu un iegūtās iemaņas viņš pratis izmantot praktiskā darbā.

Kora klase ir viena no centrālām disciplīnām kordiriģēšanas nodaļā. Šeit praktiskā darbā pakāpeniski no gada gadā attīstās diriģenta iemaņas, pilnveidojas diriģēšanas tehnika un praktiskā darba pieredze, nostiprinās profesionālās zināšanas, pilnveidojas vokālā tehnika. Kora pedagogam jāatceras, ka diriģentus nedrīkst audzināt pie sliktā kora. Kora klases korim jābūt augsti kvalificētam mākslinieciskam kolektīvam. Lai radītu šādu kolektīvu, atbildīgs ir kora pedagogs, kuram pilnībā jāuzņemas kora organizēšana un audzināšana. Neatņemot audzēkņiem praktiskā darba iespējas ar šādu kori, pedagogam arī pašam regulāri jāstrādā un jākoncertē ar šo kolektīvu. Pedagoga darbs nodrošinās kora māksliniecisko kvalitāti un reizē būs paraugs darba organizācijā un metodoloģijā.

Ne katrs topošais kordiriģents spējīgs kļūt par spilgtu diriģentu izpildītāju, bet katrs muzikāli apdāvināts cilvēks var apgūt kormeistara darba tehnoloģiskās iemaņas. Lai kļūtu par labu kormeistaru, teorētiski jāzina un jāizprot visi kora skanīguma tehnoloģiskie elementi, tie jāprot praksē metodiski lietot.

Kora skanīgums saistās ar trīs pamatelementiem:

- 1) vokālā tehnika – elpa, skaņas tembrālā veidošana, reģistru lietošana un pozīcija, štrihi, dikcija un artikulācija, kas balstās uz fiziskām sajūtām;
- 2) muzikāli tehniskie elementi – intonācija, ansamblis, ritms, tonālā sajūta – balstās uz dzirdes izjūtu;
- 3) mākslinieciskā izpildījuma elementi – temps, dinamika, agoģika, formas izpratne un izjūta, kas stingri pakļaujas attiecīgā laikmeta stilistikai.

Kora darba iemaņas kora klasē audzēknis iegūst pēc kopīgi pārdomāta, skaidri, lakoniski un mērķtiecīgi izstrādāta darba plāna sava diriģēšanas pedagoga stingrā vadībā. Diriģēšanas pedagogam jābūt klāt sava audzēkņa kora darbā un praktiskā darbā jāiemāca audzēknim strādāt ar kori metodiski pareizi ar stingrām prasībām pret intonāciju, dikciju, ansambli utt. Par kļūdām jāaizrāda, momentā pārtraucot kora skanējumu. Ja nepieciešams, pedagogs var pats praktiski parādīt audzēknim, kā attiecīgi grūtā vieta labojama vai kā to vajadzētu diriģēt. Taču nekādā gadījumā to nedrīkst darīt audzēkņa diriģēšanas laikā vai, vēl sliktāk, diriģēt reizē ar audzēkni. Tas ir pretrunā ar viselementārākiem ētikas nosacījumiem. Dažkārt, lai it kā nekaitētu audzēkņa vai studenta reputācijai citu savu kolēģu, koristu, acīs, pedagogi izvairās aizrādījumus izteikt kora klātbūtnē, bet to dara pēc mēģinājuma. Tas tomēr nav īsti pareizi, jo, pirmkārt, visas detaļas pēc stundas nevar atcerēties ne pedagogs, ne students, tāpēc daudz kas paliek nepateikts; otrkārt, pārējiem topošajiem diriģentiem, koristiem, tiek laupīta iespēja kora darba metodiskos paņēmienus apgūt jau no dziedātāju statusa.

Pirms mēģinājuma ar kori audzēknim ne tikai jāzina partitūra, bet jāpārvalda arī paņēmieni nodomu īstenošanai. Kora kolektīvs nav un nevar būt mācību līdzeklis jaunajam diriģentam. Šodien ne tikai profesionālie kori, bet arī amatieri prasa no diriģenta augstu profesionalitāti un pieredzi darbā. Dziedātāji ir pietiekami izglītoti, lai vērtētu diriģenta darbu. Partitūra, ejot pie kora, principā jāzina no galvas. Tas nozīmē, ka labākā gadījumā tā jāprot nospēlēt pēc atmiņas, bet var arī būt gadījumi, kad absolūti precīzi visu partitūru pēc atmiņas nespēlējam, taču tik un tā jāzina visi akordi, ritmiskais zīmējums un citi partitūras elementi. Būtu jāspēj arī pēc atmiņas nodziedāt visas balsis, jo darbs ar kori tad būs raitāks. Tas savukārt nenozīmē, ka uzreiz būs gatavs labs diriģents, tikai iemācoties kori mācāmo dziesmu. Var un vajag reizēm mēģinājumos lietot nošu materiālu. Tomēr nekad nedrīkst mācīt citam to, ko pats pietiekami nepārzina.

Darbā ar kori jāamāca savlaicīgi koncentrēt kora uzmanību, skaidri un konkrēti, izvairoties no liekvārdības, izteikt aizrādījumus un vēlējumus. Diriģents kori var informēt ar akustiskiem līdzekļiem (demonstrēšana ar balsi, klavieru izmantošana, ritma sišana, mutiski paskaidrojumi) un ar vizuāliem paņēmieniem (žests un mīmika). Jāievēro, ka mūzikas vidusskolu audzēkņiem, kuru pieredze darbā ar kori lielākoties ir neliela, nevajadzētu atļaut vienlaicīgi lietot abus informācijas paņēmienus, jo viņu uzmanība vēl nespēj vienlaicīgi koncentrēties vairākos virzienos. Visu līdzekļu vienlaicīga pielietošana rada haosu darbā un disciplinā. Tā, piemēram, kora dziedāšanas laikā diriģents pats nedrīkst dziedāt līdzī, sist ritmu vai runāt – viņa uzdevums ir diriģēt un klausīties, lai precīzi konstatētu radušās kļūdas. Pareizi iemācīt nošu un literāro tekstu pēc vienotiem vokālās mākslas principiem ir galvenais kormeistara uzdevums. *Galvenais kordiriģenta uzdevums – sasniegt vienveidīgu skaņas veidošanu, stingras runas elementu normas, īpaši patskaņu veidošanā. Liela daļa intonācijas grūtību balstās vokālā tehnikā* (Mayerhoff, Leipzig).

Tātad vokālais darbs ir vienlīdz svarīgs kā amatieru, tā profesionālos koros. Koris tikai tad skanēs vokāli izlīdzināti un vienotā manierē, ja diriģents ne brīdi neļaus dziedāt vokāli nepareizi, ne uz mirkli neatkāpsies no savām prasībām. Kora klasē šīs vokālās iemaņas un to pilnveidošana atkarīga galvenokārt no kora pedagoga. Pedagoga darbam jābūt paraugam audzēkņiem, kuri pēc viņa strādā

ar kori. Audzēkņi jārādina savas vokālās dziedāšanas stundās iegūtās zināšanas lietot praktiskā darbā ar kori. Bieži praksē nākas vērot, ka audzēkņi baidās ar savu balsi demonstrēt vajadzīgo fragmentu, bieži aprobežojoties ar vokālās teorijas izklāstu, nevajadzīgi daudz runājot. Kori vislabāk uztver tieši konkrēti demonstrēto skaņu, tāpēc topošie diriģenti jārādina ar pašu dziedājumu atainot gan nepareizo (nedrīkst kariķēt) kora dziedājumu, gan pareizo paņēmieni. Visiem norādījumiem, kas attiecas uz vokālo meistarību, ir jābūt konkrētiem un precīzi demonstrētiem. Tikai dzīvais piemērs būs ķīla vēlamo rezultātu sasniegšanā.

Viens no galvenajiem faktoriem darbā ar kori ir tīras intonācijas veidošana, kas saistās ar vokālās dzirdes un tonālās sajūtas attīstību. Latviešu kordiriģēšanas vēsturē *"Pauls Jozuuss gadsimta sākumā ievadīja cīņu par tīru intonāciju, par frāzes veidošanu ar elpu. Par kora sastāva nemītīgu atjaunināšanu. Paula Jozuusa cīņa par tīru intonāciju pastāvēja no daudziem gadu desmitiem praksē atklātiem paņēmieniem. Radās metode, šo metodi viņš izveidoja, ilgus gadus strādādam ar operas teātra kori. Par palīgu viņam darbojās. T. Kalniņš. Tā bija T. Kalniņa vienīgā meistariskola, viņš uzsūca Jozuusa izstrādātos paņēmienus, pievienoja tiem savus, un pirmoreiz operas klausītāji saprata, ka koris var dziedāt arī tīri."* (M. Zariņš, *Cīņa*, 1979. 21.VII).

Kora darba mācīšanas process, kas aptver visdažādākās kordziedāšanas puses, ir sarežģīts process. Kora pedagogam ikkatrā stundā metodiskais darbs jāvirza pareizi, par primāro uzskatot tehnoloģisko kormeistara darbu, kas galvenokārt ietver skaņdarba iestudēšanas tehnisko pusi, mazāk skarot mākslinieciskā izpildījuma jautājumus. Labi padarīts kormeistara darbs ir priekšnoteikums, lai vēlāk veiksmīgi risinātu brīvu, interesantu māksliniecisko izpildījumu. Bieži nākas vērot, ka audzēkņi, kuriem nav praktiskā darba iemaņu, uzreiz jau pirmajā mēģinājumā runā par māksliniecisko izpildījumu, skaņdarba ideoloģisko slodzi un cenšas strādāt galvenokārt šajā aspektā. Kora pedagogs nedrīkst ļaut audzēkņim skart detalizētas mākslinieciskā izpildījuma problēmas, pirms nav padarīts tehniskais darbs – intonācija, štrihi, dikcija, vokālais paņemiens u.c.

Kora pedagogam jāpalīdz novērst radušās intonācijas kļūdas un jāpierāda audzēkņim, ka ar fakta konstatēšanu vien ir par maz, lai izlabotu pieļauto kļūdu. Turklāt kora pedagogam visi zinātniski teorētiskie vispārinājumi darbā ar kori jāvirza tā, lai tādu vai citu jautājumu izzināšanas process netiktu pasniegts kategorisku spriedumu veidā, bet daudzu variantu analīzē. Jaunam diriģentam – kormeistaram jānodrošina iespēja pašam izvēlēties variantu no daudzām iespējām vai arī šo daudzo variantu summu. Katrā mākslā pats vērtīgākais ir mākslinieciskā individualitāte, sava individuālā pieeja katra jautājuma risinājumam. Kora pedagogs neiejaucas audzēkņa izvēlētajā skaņdarba interpretācijas jautājumos, bet palīdz nodrošināt kora tehnisko skanējumu. Pēc darba ar kori kora pedagogs kopā ar specialitātes pedagogu izanalizē audzēkņa darbu, dod norādījumus nākamajiem mēģinājumiem.

Diriģēšanas stunda

Diriģēšana kā mācību priekšmets balstās uz visai abstraktām sajūtām – mācību procesā nav reāla kora vai orķestra, taču audzēknim šis koris vai orķestris ik brīdī jājūt savās rokās, jādzird skanējums arī klavieru diriģēšanas laikā. Ne uz mirkli nedrīkst aizmirst, ka viss, ko audzēknis diriģē, ir adresēts izpildītājiem. Lai to panāktu, nepārtraukti jādomā par iekšējās dzirdes un fantāzijas attīstību. Individuālo stundu efektivitāte ir atkarīga gan no audzēkņa, gan no pedagoga sagatavotības stundai. Katrai stundai jābūt mērķtiecīgi plānotai, lai gan gatavas receptes nav, joplānotais darbs vienmēr mainās vai apvienojas ar improvizāciju. Pedagogam, it sevišķi pedagogam, iesācējam, diriģēšanas stundām ir jāgatavojas. Nepietiek ar to, ka audzēknim apgūstamais repertuārs pedagogam ir zināms, iepriekš ir jāpārdomā un jāplāno darba metodes un paņēmieni, izlabojot pieļautās kļūdas, kritiski izvērtējot savu darbu, meklējot jaunas nianšes metodiskos paņēmienos un piemērojot tos katra audzēkņa individualitātei. Arī apgūstamajam repertuāram jāatbilst konkrētiem tehniskiem uzdevumiem stundā un katra audzēkņa individualitātei. Sākuma apmācībā centrālā vieta, protams, jāierāda diriģēšanas manuālās tehnikas attīstībai, kas vēlāk mijiedarbībā ar interpretāciju un emocionāli spilgtu sniegumu pārtop mākslinieciskās izpausmēs. *Katra māksla sastāv no divām daļām – tehniskās un estētiskās. Tas, kurš nepietiekami sagatavots, lai pārvarētu pirmās grūtības, nekad nerasniegs otrās kalngalus, kaut arī viņš būtu ģēnijs* (M. Markenzi).

Pedagoga demonstrējums – vissvarīgākais elements apmācībā, pie kam jādemonstrē gan pareizais, gan audzēkņa kļūdainais variants. Taču, lai izvairītos no mehāniskas kopēšanas, to nedrīkst darīt pārāk bieži. Nedrīkst ļaut kopēt vai mācīt savu rokrakstu. Nepieņemami un metodiski nepareizi ir, ja mūzikas vidusskolā visa stunda tiek veltīta vienīgi diriģēšanai. Mūzikas vidusskolā ir jāplāno laiks partitūras spēlei katrā stundā. Tas nebūt nenozīmē, ka attiecīgā partitūra katru reizi jānospielē no sākuma līdz beigām, lai noskaidrotu padarītā darba kvalitāti vai konstatētu kļūdas. Ja, piemēram, audzēknim kāda skaņdarba epizode neizdodas pašā diriģēšanā, var pieprasīt šo posmu attiecīgā izteiksmē nospēlēt. Teorijas zināšanu papildināšanai un nostiprināšanai, sākot jauna skaņdarba iestudēšanu, nepieciešams pedagogam ar audzēkni veikt skaņdarba analīzi (formas elementi, harmonija, polifonijas elementi utt.). Diriģēšanas procesā to varētu veicināt jautājumi, kāpēc nepieciešamas cezūras teikumu vai periodu noslēgumos, kādas kadences lietotas, kādas ir harmoniskās secības utt. Lai stiprinātu vokālās iemaņas un radinātu ar balsi demonstrēt frāzējumu vai dinamiskās gradācijas, nedrīkst izpalikt dziedāšanas elementi. Šādi organizētas stundas kļūst interesantākas un izslēdz mehāniskas vingrošanas iespējas, un no šāda plānojuma nevajadzētu atteikties arī mūzikas vidusskolas vecākajosursos.

Neatsverams palīgs diriģēšanas stundā ir koncertmeistars (relatīvais koris). Koncertmeistara galvenais uzdevums ir partitūru spēlēt tieši tā, kā to rāda diriģents, ievērojot tempu, tempa svārstības, dinamiku, frāzējumu, artikulāciju, cezūras, noņemšanas utt. (arī tad, ja rāda nepareizi). *Lāča pakalpojumu* izdarīs tie koncertmeistari, kuri, cenšoties palīdzēt audzēknim (īpaši eksāmenos), partitūru spēlēs, respektējot tikai komponista stilistiku vai uzspiedīs savu interpretācijas variantu.

Jauniem, nepieredzējušiem pedagogiem ne reti grūtības sagādā semestra pedagoģiskā repertuāra sastādīšana. Te būtu jāievēro:

- 1) izvēlēto skaņdarbu mākslinieciskai vērtībai jābūt viennozīmīgi neapstrīdamai, praksē pārbaudītai;
- 2) nedrīkst iekļaut repertuārā mākslinieciski mazvērtīgus darbus;
- 3) radošu pieeju interpretācijai nodrošina jaunu, vēl neatskaņotu vai mazāk pazīstamu skaņdarbu iestudēšana, bet arī tiem jābūt augstā mākslinieciskā līmenī;
- 4) repertuāra izvēle vienlaicīgi jāpakļauj attiecīgā kursa programmā paredzēto tehnisko iemaņu apguvei;

- 5) repertuārs katram audzēknim individuāli jāizvēlas tāds, kas novērš trūkumus tehnikā un muzikalitātē;
- 6) par daudz grūta repertuāra izvēle noved pie paviršas tehnikas apgūšanas;
- 7) skaņdarbiem jābūt stilistiski, žanriski un rakstura ziņā dažādiem.

Klases stundās apgūtās tehniskās iemaņas un mūzikas emocionālais sniegums interpretācijā tiek demonstrēts ieskaitēs, eksāmenos un kora koncertos. Audzēknis (students) tad koncentrējas uz skaņdarba izpildījumu kopumā, bet tajā pat laikā vismaz daļēji jūt arī eksāmena komisijas un, it īpaši sava pedagoga, attieksmi un reakciju viņa sasniegumam. Tāpēc pedagogiem, īpaši ar mazāku darba pieredzi būtu jāņem vērā: ieinteresētībai un reakcijai jaunā diriģenta sniegumu jābūt vienkāršai, patiesai, dedzīgai, bet neuzkrītošai. Dažkārt eksāmena vai ieskaite laikā jaunie diriģēšanas pedagogi (biežāk gan vokālie pedagogi) tik ļoti vēl pēdējā brīdī grib palīdzēt savam audzēknim, ka izpildījuma laikā taktē līdzī, uzkrītoši šūpojas, ar galvas kustībām norāda iestājas un vēl citādi izrāda savas emocijas. No tā tomēr būtu jāvairās, jo, pirmkārt, tas traucē citiem skatītājiem, otrkārt, novērš audzēkņa uzmanību no patstāvīgas domas un mākslinieciskās ieceres kopumā.

Eksāmenos un koncertos nozīmīga ir ne tikai mākslinieciskā, bet arī uzstāšanās estētiskā puse. Tāpēc specialitātes pedagogam savlaicīgi jārunā arī par uzstāšanās kultūru un tradīcijām, proti, vispirms par apģērbu. Apģērbs ir viens no cilvēka individualitātes izpausmēm, tomēr, izvēloties apģērbu darbam, vispirms jāievēro darba specifika, koptēls un mērķis, kā arī tradīcijas. Jebkurā gadījumā jāatceras, ka ārējais izskats ir viens no svarīgākajiem vērtēšanas kritērijiem arī diriģenta darbā. Kora diriģenta (diriģentes) tērpam ir jāatbilst skatuves kultūras prasībām un tradīcijām. Tērpam jābūt mākslinieciski saskanīgam ar diriģējamā kora vai orķestra tērpiem. Izvēloties apģērbu, jāņem vērā koncerta svinīguma pakāpe un norises vieta, uzstāšanās laiks (rīts, vakars) un atskaņojamās programmas stilistika.

Diriģentiem vīriešiem būtu jāzina:

- a) klasisko fraku (melnu) drīkst lietot pēc plkst. 18⁰⁰ (nepieļaujami to valkāt rīta pusē un priekšpusdienā); pie frakas lieto frakas kreklu (balto) un vesti (balto), dažkārt vestes vietā speciālu melnu vidusjostu; baltu tauriņu (un tikai); melnas kurpes un melnas zeķes (un tikai);
- b) melnu smokingu (drīkst lietot visas dienas garumā); baltu kreklu; melnu tauriņu (nekādā ziņā balto); melnas kurpes, melnas zeķes;
- c) dienas koncertos, vasaras brīvdabas koncertos varētu būt citas krāsas uzvalks. Tad arī tauriņu vai kaklasaiti var pieskaņot krekla vai uzvalka krāsai (bet ne baltu tauriņu);
- d) no Eiropas un Amerikas ienākušais melnais kreklis pāri biksēm varētu būt pieļaujams dienas koncertos, bet arī tad, ja koris vai orķestris nav smokingos, vai vēl sliktāk – vakarā frakās un vakarkleitās. Te ļoti jāuzmanās, vai šādam ietērpam atbilst diriģenta figūra.

Diriģentes, sievietes, koncerttērpā var tikt izmantoti dažādi apģērbu veidi un to komplekti – kleita, kostīms, bikškostīms, žakete, blūze, bluzons, svārki, bikses, tautastērps. Koncertiem, kas notiek dienas pirmajā pusē un agrā pēcpusdienā, atkarībā no koncerta norises vietas un svinīguma pakāpes, vairāk piemēroti dalīti apģērbu komplekti, piemēram, žakete un svārki, žakete un bikses, žakete un bikšusvārki, blūze vai bluzons un svārki, blūze, sarafāns un bikses vai svārki, vai pusgara kleita. Dalīta tērpa augšējā daļā vēlams izvēlēties pieguloša silueta apģērbu ar mazu vai vidēju krūšu izgriezumu priekšpusē. Mugurpuses platumam lāpstiņu rajonā ir jānodrošina diriģēšanai nepieciešamā kustību amplitūda un brīvība. Žaketes aizdare priekšpusē centrā, bet blūze vai bluzons atkarībā no modeļa var būt bez priekšpusē centra aizdares. Tādā gadījumā puspiegulošo siluetu nodrošinās slēptā

rāvējslēdzēja aizdare mugurpuses vai sānu vilēs. Bluzons, atšķirībā no blūzes, atbilstoši auguma proporcijām nosedz svārku vai bikšu jostas līniju 10-20 cm zem tās. Žaketes, blūzes vai bluzona rokriņķa dziļumam jābūt nelielam, iespējami pietuvinātam padusei. Tas nodrošinās gan labāku kustību brīvību, gan labāku apģērba izskatu pat ļoti augstu paceltu roku gadījumā. Piedurknes obligāti garas! Ieteicamais piedurkņu platums neliels, lai roku kā diriģēšanas galvenā instrumenta kustības būtu skaidri redzamas un saprotamas izpildītājiem. Piedurknēs nav pieļaujamas nekāda veida modeļu detaļas, piemēram, straujš piedurknes paplatinājums lejasmaļā, volāni, apjomīgi krokojumi, savilkumi, pārspīlēti lielas aproces vai šķēlumi, kas apgrūtina diriģenta darbu un traucē uztvert žesta artikulāciju.

Svārki vai bikses veido dalītā tērpa apakšējo daļu. Gan svārku, gan bikšu siluets var būt taisns vai uz leju paplatināts, bet vissvarīgākais noteikums ir saistīts ar garumu. Svārki vai bikšusvārki var būt pusgari vai gari. Pusgariem svārkiem ķermeņa miera stāvoklī ir jāsedz ceļgala locītava vai atkarībā no tērpa modeļa jābūt garākiem. Gariem, taisniem svārkiem vai biksēm vēlams būt apmēram 1,5-2 cm attālumā no grīdas. Paplatinātiem un kupliem svārkiem ķermeņa miera stāvoklī jāatrodas 2-4 cm uz grīdas. Pusgaras kleitas garumam ķermeņa miera stāvoklī jāsedz ceļgala locītava.

Vakara koncertos un īpaši svinīgos koncertos nepieciešama gara kleita vai elegants kostīms. Garajai kleitai ķermeņa miera stāvoklī jāatrodas 3-5 cm uz grīdas ar aprēķinu, lai, paceļot rokas, tā turpinātu atrasties 1 cm uz grīdas vai tikko no tās atrauros.

Apaviem jābūt ērtiem. Ir iespējamās dažādas papēža augstuma variācijas, bet svarīgi lai kurpes būtu stabilas, atbilstošas tērpa krāsai un tērpa kopējai noskaņai.

Spilgtas, uzkrītošas un lielas rotaslietas vēlams neizmantot. Ja rotaslietas tiek izmantotas, tad gaumīgi un saskanīgi tās pielāgojot koptēlam (piemēram, ķēdītes, nelielas krelles, piespraudes). Aizliegts izmantot rokassprādzes un lielus gredzenus. Arī rokas pulksteņus koncerta laikā vajadzētu noņemt.

Arī tautastērpa izmantojums atbilstošu programmu un pasākumu gadījumā pakļauts tautastērpu valkāšanas tradīcijām, ievērojot brunču garumu, atbilstošas galvassegas izvēli (pērļu vainags, ziedu vainags, lakats, aube vai cepure), komplektam atbilstošu saktu un jostas izvēli. Pie tautastērpa valkā aditas zeķes un melnas kurpes uz neliela papēdīša. Diriģentēm vajadzētu izvairīties no villaines izmantošanas, kas traucētu roku kustību brīvību un žestu skaidrību.

Diriģēšanas pedagogam nepieciešams sniegt savam audzēknim pašas elementārākās zināšanas par uzvedību uz skatuves:

- 1) iznākot kora priekšā, diriģents mierīgi un izturēti nostājas pret publiku un paklanās (sasveicinās ar klausītājiem), un nav svarīgi, cik viņu koncertzālē ir. Nepieļaujami, ja pa ceļam, vēl īsti nenonākot savā vietā, diriģents pavirši, it kā garāmejojot, paklanās; Orķestra diriģents vispirms sasveicinās ar pirmo vijolnieku un tikai tad paklanās publikai;
- 2) pēc katra skaņdarba, aplausu laikā, atkal jāpaklanās;
- 3) ja cikliska darba laikā gadās nepietiekami izglītota publika, kas aplaudē starp daļām, diriģents nekādā ziņā nedrīkst klanīties.