

LATVIJAS UNIVERSITĀTE

Guntars Bernāts

Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas
vēsturiskā attīstība mūzikas kultūras kontekstā

Promocijas darbs pedagogijas zinātnē

Nozaru (mūzikas) pedagogijas apakšnozarē

Darba zinātniskā vadītāja

Dr.paed., profesore Aīda Krūze

Zinātniskais konsultants

doc. emeritus Jānis Kaijaks

Rīga, 2011



LATVIJAS
UNIVERSITĀTE
ANNO 1919

IEGULDĪJUMS TAVĀ NĀKOTNĒ

Saturs

Ievads	3
1. Nacionālā diriģēšanas skola mūzikas kultūrā.....	12
1.1. Nacionālā diriģēšanas skola – māksliniecisks virziens mūzikas kultūrā.....	12
1.2. Diriģēšanas tradīcijas kā estētiska vērtība.....	24
1.3. Simfoniskā orķestra diriģēšanas tehnikas teorētiskais pamatojums.....	34
2. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola Vācijas un Krievijas diriģēšanas skolu kultūrvēsturiskās attīstības kontekstā.....	51
2.1. Orķestra diriģēšanas tradīcijas Vācijā.....	51
2.2. Orķestra diriģēšanas tradīcijas Krievijā.....	65
2.3. Latvijas nacionālās diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības priekšnosacījumi.....	73
3. Latvijas orķestra diriģentu dzīvesdarbības izpēte kā diriģēšanas skolas darbības rādītājs.....	82
3.1. Diriģentu devums Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā kopš 20. gadsimta sākuma.....	82
3.2. Padomju perioda mantojums orķestra diriģēšanas skolā.....	118
3.3. Diriģēšanas skolas attīstība pēc Latvijas neatkarības atgūšanas.....	130
4. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas teorētiskā modeļa izstrādes gaita un rezultāti.....	141
4.1. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izpētes metodes un materiāli.....	141
4.2. Interviju analīze.....	144
4.3. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības teorētiskais modelis.....	188
Nobeigums.....	198
Literatūras saraksts.....	201
Pielikumi.....	210

Ievads

Vispārējās globalizācijas apstākļos svarīga kļuvusi nepieciešamība izvērtēt nacionālās mūzikas kultūras bagātības un īpatnības, ar kurām Latvija varētu sevi prezentēt citu tautu un nāciju mūzikas kultūru vidū. Tādēļ šobrīd Latvijā aktuāla ir kļuvusi muzikālās pieredzes, tradīciju izpēte un mūzikas pedagoģijas teorētisko pamatu tālāka izstrāde. Līdz šim ir veikti pētījumi par klavierspēles skolas vēsturisko attīstību (Sīle, 2000), turpinās darbs vijoļspēles skolas izpētē (I. Žune), mūzikas zinātnieki Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā un citās augstākās izglītības iestādēs turpina pētījumus mūzikas pedagoģijā: klavierspēlē (T. Bogdanova, A. Gulbe), kora diriģēšanā (M. Marnauza, E. Znutiņš), džeza vokālā un instrumentspēlē (T. Gžibovskis, I. Bērziņa, J. Kostina). Būtiska muzikālās kultūras sastāvdaļa ir simfoniskā orķestra diriģēšana. Prakse rāda, ka šobrīd pastāv dažādi viedokļi par simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveidošanos un būtību. Šādam uzskatam ir objektīvi iemesli.

Kolektīva tipa muzicēšanā galvenais mūzikas mākslinieciskā tēla interpretētājs ir diriģents. Latvijā ļoti bieži vadošo diriģentu funkcijas ir pildījuši ārzemju diriģēšanas skolu pārstāvji, tādi kā Emīls Kupers (Emil Kuper), Leo Blehs (Leo Blech), Mihails Žukovs (Михаил Жуков), Vasilijs Sinaiskis (Василий Синайский), Gintars Rinkjavičus (Gintaras Rinkevičius), Pauls Megi (Paul Mägi), Terje Mikelsens (Terje Mikkelsen), Olari Elts (Olari Elts). Arī šobrīd divu Latvijas vadošo kolektīvu galvenie diriģenti – Karels Marks Šišons (Karel Mark Chichon) un Modests Pitrens (Modestas Pitrenas) diemžēl nav Latvijas diriģēšanas tradīciju pārstāvji. Tas rada pamatu uzskatam, ka šāda situācija nesekmē nacionālo diriģēšanas tradīciju veidošanos un pārmantojamību.

20. gs. 50.-60. gados Latvijā radās pārrāvums simfonisko tradīciju nodošanā jaunajai paaudzei, jo līdz Otrajam pasaules karam strādājošie nacionālie diriģenti – Teodors Reiters, Jānis Mediņš, Jānis Kalniņš, Bruno Skulte, Oļģerts Bištēviņš un daudzi citi emigrēja. Šo pārrāvumu ietekmēja arī Leonīda Vīgnera personība, jo, kā raksta Rūta Paula grāmatā „Maestro Leonīda Vīgnera stāsti”, maestro uzskatījis, ka „(..) pietiek, mums (Latvijai – G. B.) tik daudz diriģentu nevajag”. (Paula 2001, 32.).

Padomju varas gados valsts kultūrpolitika, kas bija vērsta uz masu kultūras izvirzīšanu priekšplānā, sekmēja koru kustības attīstību, bet nenāca par labu operas un simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju attīstībai. Tajā laikā veidojās diriģentu personību – ideālu trūkums Latvijas kultūrvēsturē. Tomēr 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā Latvijā sākušas parādīties pozitīvas tendences jauno diriģentu izaugsmē. Diriģentu – personību – Arvīda un Marisa Jansonu un Andra Nelsona devums pasaules kultūrā ir pierādījums tam, ka šī brīža jaunākajai diriģentu paaudzei ir radusies iespēja tiekties pēc ideāla. Par to ļoti uzskatāmi liecina arī jauno latviešu diriģentu panākumi starptautiskos simfonisko orķestru diriģentu konkursos.

Par būtisku problēmu simfoniskā orķestra un operas diriģēšanas kultūras attīstībā Latvijā uzskatāms fakts, ka Rīgā, gandrīz miliona iedzīvotāju pilsētā, nav sava pilsētas simfoniskā orķestra. Salīdzinājumam – Leipciga ar piecsimt tūkstošiem iedzīvotāju, kur darbojas divi augstas klases profesionāli simfoniskās tradīcijas kolektīvi. Arī profesionālu simfonisko orķestru trūkums lielākajās Latvijas pilsētās (Daugavpils, Ventspils, Jelgava) nesekmē simfoniskās mūzikas žanra tradīciju attīstību Latvijā.

Kultūras attīstībā un saglabāšanā liela nozīme ir teoriju izpētei, kas mūsdienu, uz zināšanām balstītajā sabiedrībā palīdz izvērtēt vēsturisko mantojumu un jaunu teoriju veidošanās iespējas. Latvijā šobrīd nav izveidota fundamentāla simfoniskā orķestra diriģēšanas teorētisko atziņu bāze, kas balstītos uz māksliniecisko un pedagoģisko paņēmieni un principu kopuma.

Šīs bāzes veidošanai nepieciešami pētījumi, kas atklātu nacionālo orķestra diriģēšanas tradīciju vēsturiskos, mākslinieciskos, pedagoģiskos aspektus un kuros būtu apkopota un izanalizēta latviešu simfoniskā orķestra un operas žanra diriģēšanas skolas kultūrvēsturiskā attīstība, lai izmantotu vēsturisko pieredzi tās teorētisko pamatu tālākai veidošanai.

Minēto problēmu apzināšana pamato promocijas pētījuma aktualitāti un pētījuma temata „Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas vēsturiskā attīstība mūzikas kultūras kontekstā” pieteikšanu.

Pētījuma objekts. Mūzikas kultūras ģenēze Latvijā.

Pētījuma priekšmets. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas vēsturiskā attīstība.

Pētījuma jautājums. Kādi ir Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības vēsturiskie priekšnosacījumi un kādi darbības principi ir simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības pamatā?

Pētījuma mērķis. Izpētīt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības priekšnosacījumus un pamatnostādnes mūzikas kultūras kontekstā.

Pētījuma uzdevumi:

1. Izpētīt simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas būtību mūzikas kultūras kontekstā.
2. Veikt salīdzinošu Vācijas, Krievijas un Latvijas diriģēšanas skolu veidošanās analīzi mūzikas kultūras kontekstā.
3. Veikt Latvijas mūzikas kultūrā nozīmīgu diriģentu dzīvesdarbības izpēti, lai atklātu un vispārinātu individuālos diriģēšanas principus, pieejas un paņēmienus Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas definēšanai.
4. Izstrādāt diriģēšanas skolas attīstības teorētisko modeli.

Pētījuma metodes:

1. Teorētiskās metodes

1.1. Filozofijas, pedagoģijas, psiholoģijas, mūzikas zinātnes literatūras, līdzšinējo pētījumu analīze.

1.2. Vēsturisko avotu – arhīvu materiālu, periodisko izdevumu analīze.

2. Empīriskās metodes

2.1. Datu ieguves metodes:

Intervēšana (daļēji strukturētas intervijas).

2.2. Datu apstrādes metodes:

Interviju kopsavilkumu veidošana, kodēšana un apstrāde datorprogrammā AQUAD 6.

2.3. Datu analīzes metodes:

Interviju satura analīze (kontentanalīze) un interpretācija.

Mijsakarību analīze datorprogrammā AQUAD 6.

Pētījuma metodoloģisko pamatu veido:

1. Kultūrvēsturiskā pieeja – filozofijas, pedagoģijas, psiholoģijas, vēstures un mākslas zinātnēs aprobētās atziņas par pagātnes mantojuma izvērtējuma nepieciešamību tagadnes problēmu izpratnē (E. Ansermē (E. Ansermet), A. Ščerbakova (A. Щербакoвa), J. Anspaks).

2. Darbības pieeja – atklājot personības lomu mākslas un pedagoģiskās skolas veidošanā un attīstībā (A. Ļeontjevs (A. Леонтьев), V. Maklakovs (B. Маклаков)).
3. Hermeneitiskā pieeja – konkrētas dzīves (daiļrades) pieredzes pētīšana (biogrāfiskā pieeja), kurai tiek piešķirta noteikta jēga. (H.G. Gadamers).

Pētījuma teorētisko pamatu veido:

Darbības teorija (A. Ļeontjevs);

Psiholoģijas teorijas par cilvēka dzīvesdarbību (V. un A. Petrovskis (B. Петровский, A. Петровский, M. Jaroševskis (M. Ярошевский));

Pētījumi par personības individuālo stilu (Ā. Karpova), personības vietu laikmetā (A. Krūze);

Atziņas par radošumu mākslā un radošas personības veidošanos (A. Maslovs (A. Maslow), R. Bebre);

Mākslas pedagoģijas teorijas (A. Dauge, J. Anspaks un G. Cipins (Г. Цыпин));

Mūzikas kultūras būtības un struktūras izpratne filozofijā (T. Novikova (Т. Новикова)) un mūzikas zinātnē (A. Kajaka (A. Каяк), V. Holopova (B. Холопова));

Teorija par komponista un atskaņotājmākslinieka pieejām muzikālā sacerējuma būtības izpratnei (E. Ansermē, N. Harnonkūrs (N. Harnoncourt) un V. Holopova);

Vērtību teorija un vērtības atskaņotājmākslā (M. Kagans (M. Каган), B. Reimers (Reimer), A. Losevs (A. Лоцев)) un mūzikas pedagoģijā (A. Ščerbakova)

Kvalitatīvā pētījuma metodoloģija (F. Mairings (Ph. Mayring), A. Kroplijs (A. Cropley), M. Raščevska, A. Tašakori (Tashakkori), K. Tedlijs (Teddlie)).

Pētījuma bāze: Latvijas Valsts vēstures arhīva un Latvijas Valsts arhīva materiāli,

Latvijas un ārzemju literatūras avoti, periodika – recenzijas, kritikas, diriģentu dzīvesdarbību atspoguļojoši materiāli,

orķestra diriģentu un mūzikas zinātnieku intervijas (9).

Pētījuma posmi:

2005.-2006. – darba metodoloģiskā pamata veidošana, teorētisko atziņu izpēte.

Apzinātas pētījuma problēmas, noteikts pētījuma priekšmets, objekts, izvirzīts pētījuma mērķis un uzdevumi. Uzsākta teorētiskās literatūras un vēsturisko avotu analīze par pētījuma problemātiku.

2006.-2008. – pētījuma kategoriju izvirzīšana, datu ieguve.

Balstoties uz teorētisko analīzi un pētījuma autora refleksiju par savu māksliniecisko un pedagoģisko darbību, tiek izvirzītas pētījuma kategorijas. Teorētisko atziņu un

pieredzes analīzes rezultātā izstrādāti simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas darbības principi. Atklāti Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumi. Uzsākts darbs pētījuma datu ieguvē.

2008.-2009. – pētījuma datu ieguves pabeigšana, datu apstrāde un iegūto rezultātu analīze un interpretācija.

Teorētisko avotu un ievērojamu Latvijas diriģēšanas skolas pārstāvju dzīvesdarbības izpētes rezultātā iegūtie dati papildināti ar datiem, kas iegūti interviju analīzē. Gūta apstiprinoša atbilde uz pētījuma jautājumu par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanas faktu. Izstrādāts Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības teorētiskais modelis.

2009.-2010. – pētījuma rezultāti.

Metodoloģiskajā seminārā apspriesti pētījuma rezultāti. Notikusi darba priekšizstrādāšana. Noformēts promocijas darbs, izstrādāts kopsavilkums.

Pētījuma zinātniskā novitāte

Pirmo reizi mūzikas pedagogijā Latvijā promocijas darba līmenī:

1. Izpētīta nacionālās simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstība un diriģēšanas tradīciju pārmantojamība no Eiropas un Krievijas diriģēšanas skolām, kas ļauj atklāt orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumus Latvijā.
2. Definēta orķestra diriģēšanas skola kā mākslinieciski pedagoģisks virziens mūzikas kultūrā.
3. Izanalizēti orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās pedagoģiskie un psiholoģiskie priekšnosacījumi.
4. Izpētīt ievērojamāko Latvijas simfoniskā orķestra diriģentu dzīvesdarbību, atklāti diriģēšanas skolas darbības pamatprincipi.
5. Izveidots Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības teorētiskais modelis, kas atklāj avotu, literatūras analīzē un empīriskajā pētījumā gūtās atziņas par orķestra diriģēšanas skolas veidošanās vēsturiskajiem priekšnosacījumiem un orķestra diriģēšanas skolas darbības pamatprincipiem.

Pētījuma praktiskā nozīme:

1. Atklātas Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidotāju teorētiskās atziņas un pieredze, kas izmantojama vidējās un augstākās mūzikas izglītības mācību iestāžu audzēkņu un studentu mācību procesā.
2. Izstrādātais orķestra diriģēšanas skolas darbības teorētiskais modelis izmantojams topošo diriģentu un mūzikas skolotāju studiju procesā, tai skaitā teorētiskajos un praktiskajos studijuursos – „Orķestra diriģēšana”, „Orķestris”, „Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas vēsture”, „Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas teorija un metodika.”
3. Pētījumā aprobētās atziņas izmantojamas dažādos mūzikas skolotāju un citu interesentu tālākizglītības, kvalifikācijas paaugstināšanas un mūzikas izglītībasursos.

Pētījuma rezultātu aprobācija

1. Pētījuma rezultāti aprobēti autora kā studiju kursa „Orķestris”, „Orķestra diriģēšana” docētāja, kamerorķestra „Gaudeamus Orchestra” diriģenta un mākslinieciskā vadītāja darbībā Rīgas Pedagoģijas un izglītības vadības akadēmijā.

2. Pētījuma gaita apspriesta Leipcigas Universitātes semināros un starptautiskajās konferencēs:

2006.01. „Sprachen und Schulpolitik in multikulturellen Gesellschaft.”

2007.01. „Gewalt, Prävention, Integration. Aktuelle Herausforderungen an Soziale Arbeit und Schule.”

2008.03. „Sonderpädagogische Förderung im Spannungsfeld von Rehabilitation, Integration, Inklusion.”

Par pētījuma gaitu un rezultātiem referēts 7 starptautiskās zinātniskās konferencēs:

1. 28.-29.10.2005. The 4th International Scientific Conference „Problems in Music Pedagogy,” Daugavpils.
2. 2.-3. 0.6.2006. The 5th ATEE Spring University „TEACHER OF THE 21st CENTURY: Quality Education for Quality Teaching,” Riga.

3. 27.-29.10.2007. The 5th International Scientific Conference „Problems in Music Pedagogy,” Daugavpils.
4. 23.-28.03.2008. Leipzīgas un Latvijas Universitātes konference „Schulen gestalten Europa Lettland und Deutschland”, Leipzig.
5. 20. 11.2009. Teacher Education in XXI Century: Changes and perspectives. VIII ISC, Siauliai University, Siauliai.
6. 25.-27.03.2010. RPIVA 5. Starptautiskā zinātniskā konference Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā, Rīga.
7. 7.-8. 05. 2010. ATEE Spring University: TEACHER OF THE 21st CENTURY: Quality education for quality teaching, Riga.

Pētījuma rezultāti atspoguļoti 6 publikācijās starptautiski recenzējamās izdevumos:

1. Bernāts G. (2005). Latvijas simfoniskā orķestra un operas diriģēšanas skolas vēsturiskā attīstība // 4th International Scientific Conference „Problems in Music Pedagogy”, ed. J. Davidova.- Daugavpils University, Daugavpils: Saule, 228.- 237.lpp.- ISBN 9984-14-279-5
2. Bernāts G. (2006). Orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās Latvijā Eiropas un Krievijas diriģēšanas kultūras kontekstā // ATEE Spring University TEACHER OF THE 21st CENTURY: Quality Education for Quality Teaching.- Riga: Izglītības soļi, 968.-976.lpp.- ISBN 9984-617-95-5
3. Bernāts G. (2007). Diriģēšana kā estētiska vērtība// Proceedings of 5th International Scientific Conference Problems in Music Pedagogy.- Daugavpils University, 70.-77. lpp.-ISBN 978-9984-14-358-3
4. Bernāts G. (2009). Musiktherapie in Lettland//Spannungsfelder sonderpädagogischer Förderung – Lettische und deutsche Akzente.- Leipzig: Universität Leipzig, S. 207-214.- ISBN 978-3-86583-345-7
5. Bernāts G. (2010). Simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pamatprincipi// ATEE Spring University TEACHER OF THE 21st CENTURY: Quality education for quality teaching.- Riga: LU, 421.-425.lpp.- ISBN 978-9984-49-027-4
6. Bernāts G. (2010). Orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās pamatprincipi// Teorija praksei mūsdienu sabiedrības izglītībā, RPIVA 5. SZK zinātniskie

raksti, ed.- in -chief M. Marnauza. Rīga: RPIVA, 37.-41.lpp.- ISBN 978-9934-8060-5-6

Recenzējamā rakstu krājumā „Laikmets un personība”

Bernāts G. (2009). Skolotājs un orķestra diriģents Kārlis Traviņš// Laikmets un personība 11.- Rīga: RaKa, 162.- 187.lpp ISBN 978-9984-46-033-8

Aizstāvēšanai izvirzītās tēzes:

1. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ir kultūras tradīcijās balstīts un uz kultūrvēsturisko vērtību saglabāšanu vērsts virziens mūzikas kultūrā, kura attīstību nosaka diriģenta personības īpašības, mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības kvalitāte, orķestra muzikālā sagatavotība un muzicēšanas profesionālā pieredze.

2. Latvijas mūsdienu simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ir akumulējusi Vācijas un Krievijas diriģēšanas skolu vēsturisko pieredzi, kā arī Latvijas teritorijā esošās diriģēšanas vēsturiskās tradīcijas, tādējādi kļūstot par Eiropas nozīmes fenomenu.

3. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas darbības pamatprincipi ir:

- mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība diriģenta darbībā;
- līdzsvarotas diriģenta individualitātes attīstības princips;
- nacionālo mūzikas vērtību saglabāšana un popularizēšana kā galvenais diriģenta un orķestra darbības princips;
- mūzika kā pamatvērtība, kā diriģenta personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešams nosacījums un estētiskās attieksmes veidotāja pret dzīvi visā tās daudzveidībā un krāsainībā.

1. Nacionālā diriģēšanas skola mūzikas kultūrā

1.1. Nacionālā diriģēšanas skola – māksliniecisks virziens mūzikas kultūrā

Mūzikas zinātniece Annete Kajaka (*Аннета Каяк*), analizējot dažādu kultūru apmaiņas iespējas mūsdienu mūzikas laukā, uzsver, ka dažādu mūzikas kultūru attīstības un mijiedarbības izpēte ir aktuāla mūzikas mākslinieciskajai praksei un zinātnei, jo tā palīdz atklāt konkrētu tautu vai civilizāciju:

1. Muzikālās prakses vispārējās iezīmes, kas nosaka to atšķirības un daudzveidību.
2. Muzikālās semantikas un informatīvi enerģētisko aspektu dinamiku un pastāvīgumu noteicošos slēptos mehānismus.

Šāda dažādu tautu muzikālās prakses vispārējo iezīmju un muzikālās semantikas un informatīvi enerģētisko aspektu dinamiku un pastāvīgumu noteicošo mehānismu vēsturiskās un mūsdienu pieredzes salīdzinoša analīze, pēc autores domām, dos iespēju savākt plašu materiālu šo fenomenu likumsakarību izvērtēšanā (Каяк, 2006).

Pievienojoties šīm A. Kajakas atziņām, tiek uzskatīts, ka mūsdienās, pateicoties neierobežotām tehnoloģiju iespējām, dažādu tautu nacionālās mūzikas kultūras sasniegumi ir kļuvuši viegli pieejami. Mūzika skan visur, īpaši izplatīta kļuvusi masu mūzikas kultūra, kuras valodā grūti saklausīt īpašas etniskās vai nacionālās pazīmes. Tomēr, neskatoties uz to, nozīmīgu vietu mūsdienu mūzikas kultūrā ieņem tautas, garīgās, klasiskās un mūsdienu akadēmiskās mūzikas sacerējumi.

Tātad, katras mūsdienu sabiedrības mūzikas kultūru raksturo tās daudzveidība un neviendabība. Ievērojot vispārējās mūzikas globalizācijas tendences, katras nācijas, īpaši tik mazas kā Latvija, interesēs ir saglabāt savas mūzikas kultūras nacionālo savdabību, lai plašajā un daudzveidīgajā vispasaules mūzikas kultūrā būtu interesanta arī citām nācijām. Tikpat nozīmīgi ir šīs kultūras bagātības nodot nākamajām paaudzēm. Saglabāt, savukārt, iespējams tikai to, kas ir pazīstams un saprotams. Tāpēc pētījumā par Latvijas nacionālās simfoniskā orķestra diriģēšanas

skolas vēsturisko attīstību turpmāk uzmanība tiks pievērsta tam nozīmīgas kategorijas – mūzikas kultūras – raksturojumam.

Filozofi Jurijs Soloņins (*Юрий Солонин*) un Moisejs Kagans (*Моисей Каган*), balstoties uz sistēmisko pieeju, uzskata, ka kultūra nav vienkārši dažādu cilvēka darbības veidu vai rezultātu kopveidojums, bet raksturo to kā pašorganizējošos veselumu – funkcionālu un vēsturiski attīstošos sistēmu, kur atsevišķi tās elementi viens otru papildina un atrodas mijiedarbībā (*Солонин, Каган, 2007*).

Mūzikas pedagogijas zinātniece Anna Ščerbakova (*Анна Щербакова*), veicot mūzikas fenomena izpēti filozofiski antropoloģiskās pieejas gultnē, uzskata, ka mūzika ir kultūras fenomēns un raksturo to kā īpašu pasaules un sevis izzināšanas un iegūto zināšanu tālāk nodošanas paņēmieni telpā un laikā. Pēc autores domām, šis izziņas un pašizziņas process nosaka ceļa virzienu, pa kuru cilvēce virzās cauri gadsimtiem, cenšoties izzināt esamības būtību (*Щербакова, 2008*).

Tātad, mūzikas kultūras vērtību autore saskata tās spējā tiešā, nepastarpinātā veidā sniegt mums zināšanas par pasauli un mūsu esamību tajā. Līdzīgi uzskati ir arī mākslas zinātniecei Tamārai Novikovai (*Тамара Новикова*), kura, veicot filozofijas un mākslas izpēti, tās salīdzinot, secinājusi, ka tām kopīga ir tieksme izzināt patiesību (*Новикова, 2006*).

A. Kajaka uzskata, ka muzikālās darbības filozofiska izpēte pēdējās desmitgadēs ir ļāvusi pietuvoties mūzikas kā īpaša kultūras lauka traktējumam, pēc autores domām, mūzika ir specifisks – mākslinieciski estētisks, semantisks un informāciju saturošs kultūras fenomēns, kurš, atsaucoties nepieciešamībai apgūt arvien jaunus sociokultūras realitātes faktus, vēsturiski mainās.

Filozofiska un kultūrteorētiska (*Солонин, Каган, 2007; Щербакова, 2008; Каяк, 2006; Новикова, 2006*) jēdziena „mūzikas kultūra” izpēte dod iespēju to priekšstatīt kā īpašu kultūras sastāvdaļu.

Pagātnē un tagadnē pasaulē eksistē mūzikas kultūru daudzveidība, kas atšķiras pēc to vēsturiskā, sociokultūras integrācijas, etnonacionālā vai reliģiskā tipa. Tas pēc A. Kajakas domām pamato kādu fundamentālu kultūras attīstības īpašību – „(..)cilvēku pasaule uz zemes ir plurālistiska, heterogēna.” (*Каяк, 2006, 40.*)

Ievērojot šo īpašību, ir pamats mūzikas kultūru dalīt – pasaules, superetniskajā, civilizācijas, nacionālajā, tautas, etniskajā mūzikas kultūrā.

Mūzikas zinātnieks Jevgēņijs Nazaikinskis (*Евгений Назайкинский*) uzskata, ka nacionālās mūzikas kultūras pastāvēšana ir saistīta ar konkrētās tautas daudzu paaudžu darbību, kas veltīta muzikālo sacerējumu radīšanai un atskaņošanai, muzikālās pieredzes nodošanai un saglabāšanai (*Назайкинский*, 2003). Šāds nacionālās mūzikas kultūras raksturojums norāda, ka tās struktūras skaidrojums meklējams tās sociālās organizācijas sistēmā, ar īpašām tikai tai piemītošām tradīcijām, kurā veidojas konkrēta mākslinieciskā, arī diriģēšanas pieredze.

A. Kājaka priekšstata šādus mūzikas kultūras struktūras elementus jeb apakšsistēmas:

- mūzikas mākslinieciskās vērtības;
- muzikālo vērtību un informācijas saglabāšanas un izplatīšanas veidi;
- subjektu kopums, kuri darbojas mūzikas nozarē;
- organizācijas, institūcijas, kas darbojas mūzikas laukā;
- muzikālās darbības materiāli tehniskais un finansiālais nodrošinājums (*Каяк*, 2006).

Mūzikas mākslinieciskās vērtības veido pati mūzika – fiksētā (notācijas) vai procesuāli – dzīvā (atskaņojuma) veidā, kuru rada, atskaņo un klausās sabiedrība.

Tātad mūzikas kultūras fenomena kodolu veido mūzika, kurai apkārt rodas daudz un dažādas tai pakļautas jomas un mehānismi, kas nodrošina tās funkcionēšanu – radīšanu, saglabāšanu, attīstību un popularizēšanu.

Muzikālo vērtību saglabāšanu un izplatīšanu nodrošina koncertdarbība un mūzikas ierakstīšana dažādos formātos (CD, DVD, audio).

Ar subjektu kopumu saprotam atsevišķus indivīdus, personības (komponisti, atskaņotājmākslinieki, klausītāji) un to vienības (mākslinieciskie kolektīvi, profesionālās mūzikas institūcijas) ar visām tiem piemītošajām profesionālajām, estētiskajām, personības un sociālajām īpašībām, kuru darbība saistīta ar mūzikas kultūru.

Organizācijas, institūcijas, kas darbojas mūzikas laukā, ietver valsts kultūras dzīves organizācijas (piemēram, Kultūras ministrija), koncertdzīves organizācijas, mūzikas klausītāju biedrības, fondus, starptautiskās organizācijas, izglītības iestādes, kuras nodrošina aktivitātes mūzikas kultūras dzīvē.

Muzikālās darbības materiāli tehniskais un finansiālais nodrošinājums ietver – koncertzāles, auditorijas, instrumentus, skatuves aprīkojumu, finanšu plūsmu u.c., kas nepieciešami, lai nodrošinātu mūzikas kultūras funkcionēšanu sabiedrībā.

Šo elementu kopums liecina, ka katras nācijas mūzikas kompozīciju raksturojuma īpatnības, papildinot ar mūzikas kultūras veseluma raksturojuma īpatnībām, iegūstams pilnīgs priekšstats par konkrēto mūzikas kultūru raksturojošām īpatnībām kopumā. Pētījuma turpinājumā šie mūzikas kultūras elementi tiks izmantoti par pamatu Krievijas, Eiropas (galvenokārt Vācijas, Austrijas) un Latvijas nacionālo diriģēšanas skolu izpētē.

Jēdzienu „skola” (lat. *scola* – mācīšanās vieta) lieto dažādi. Parastākajā izpratnē skola ir mācību iestāde, kas dibināta, lai vadītu un organizētu iemaņu, prasmju un zināšanu apguvi. Plašākā interpretācijā ar jēdzienu „skola” tiek norādīts uz virzienu kādā cilvēka darbības jomā, kas balstās uz noteiktu principu, tradīciju, pieredzes kopuma, tātad „skola” var nebūt konkrēta mācību vieta, apstākļi un skolotāji. Šādiem virzieniem parasti ir noteikts sekotāju loks (*Каяк*, 2006). Šādā izpratnē mēs runājam par filozofisko, piemēram, Pitagoriešu vai māksliniecisko, piemēram, Hellēnisma skolu. Tātad, šādā izpratnē tas ir noteikts filozofisks vai estētiski – māksliniecisks virziens kultūrā, tas sevī ietver visus mūzikas kultūras struktūras elementus, tomēr tam ir arī tikai viņam vien piemītoši, savdabīgi – estētiski mākslinieciskie principi un tradīcijas.

Promocijas darba autors pieņem jēdziena „skola” plašāko izpratni. Diriģents, līdzīgi amatniekam, izmanto ikvienu iespēju, lai ko profesijai noderīgu iemācītos. Reglamentējama mācību process tiek bagātināts ar autodidaktisku izglītošanos un glabā savus „amata noslēpumus”. Izcilu diriģentu biogrāfijās reti var atrast atziņas, ka kāda konkrēta metode ir no kādas personības aizgūta. Tomēr diriģenta pieredze ir veidojusies noteiktu estētiski – māksliniecisko principu un tradīciju iespaidā.

Autora izpratne par nacionālo diriģēšanas skolu kā mākslinieciski estētisku nacionālās un pasaules mūzikas kultūras sastāvdaļu atveidota 1. attēlā „Nacionālā diriģēšanas skola mūzikas kultūrā.” Attēls uzskatāmi parāda, ka nacionālā diriģēšanas skola ir divu plašāku jēdzienu – nacionālā mūzikas kultūra un pasaules mūzikas kultūra sastāvdaļa. Nacionālai diriģēšanas skolai piemīt visi mūzikas kultūru vispār, kā arī nacionālo mūzikas kultūru raksturojošie elementi, tomēr tai ir savi īpaši darbības principi un tradīcijas. Nacionālā diriģēšanas skola, ietekmējoties no pasaules

mūzikas kultūras un nacionālās mūzikas kultūras, savukārt dod savu pienesumu arī tajā, tātad tās atrodas mijiedarbībā. Varavīksnes fons attēlā izmantots, lai uzsvērtu pasaules, nacionālās mūzikas kultūras un skolas neviendabību, daudzveidību. Attēls parāda arī tās galvenās kategorijas, kuras pētījuma turpinājumā tiks analizētas saistībā ar Latvijas diriģēšanas skolas kultūrvēsturisko attīstību un tās ir – skolas principi, tradīcijas un, protams, tās personības, kuri ir šīs skolas veidotāji.



1. att. Nacionālā diriģēšanas skola pasaules mūzikas kultūrā (G. Bernāts)

Nacionālās diriģēšanas skolas kā noteikta mākslinieciski estētiska virziena, kura sūtība ir nacionālās mūzikas vērtību, uzskatu un tradīciju apguve, saglabāšana un tālāk nodošana, principu izpratne balstīta uz mūsdienu mākslinieciskās izglītības principiem, kurus definējis Jānis Anspaks (Anspaks, 2006(a), 170.-175.). Promocijas darba autors uzskata, ka satura un formas vienotības princips, pakāpenības un veseluma principi, kuri atklāj šo jēdzienu nozīmi mākslas darba izpratnē un apguvē organiski iekļaujas pirmajā un otrajā principā. Tāpat apvienojami ir – princips par profesionālās izglītības saistību un sabalansētību ar universālo izglītību un vispusīgu estētisko izglītību un mākslinieciskās izglītības princips par patiesā un skaistā, zinātnes un mākslas līdzsvarotību un samēru izglītībā un personības attīstībā.

Tātad, nacionālās diriģēšanas skolas pamatprincipi ir šādi:

1. Mūzikas kā pamatvērtības princips, kā personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešams nosacījums un estētiskās attieksmes veidotājs pret dzīvi visā tās daudzveidībā un krāsainībā.

Šī principa sapratnes kodolu veido mūzikas kā vispārcilvēciskas vērtības izpratne. Tā pamatā ir mūzikas būtības (jēgas), pamatprincipu, funkciju (nozīmes) – no izglītojošās līdz katarstiskai – izpratne un spēja tās īstenot diriģenta mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā.

2. Nacionālo mūzikas vērtību saglabāšanas un popularizēšanas princips.

Šī principa pamatā ir sapratne par nacionālajām mūzikas vērtībām, raksturīgākajām tās iezīmēm, kas sakņojas tautas estētiskajās tradīcijās, kā pamatu mijiedarbībai ar citu nacionālo skolu mūzikas kultūras bagātībām. Saistībā ar diriģēšanu kā atskaņotājmākslu šī principa ievērošana daiļradē ir nenovērtējama. Lai arī cik daudz un skaistus, patiesus mākslas darbus neradītu komponisti, bez to publiskas atskaņošanas to dzīve ir nolemta aizmirstībai.

3. Līdzsvarotas individualitātes attīstības princips.

Apvieno principu par profesionālās izglītības saistību un sabalansētību ar universālo izglītību un vispusīgu estētisko izglītību un principu par patiesā un skaistā, zinātnes un mākslas līdzsvarotību un samēru diriģenta izglītībā un personības attīstībā. Diriģents, kurš patiesi vēlas sasniegt augstākās mākslas virsotnes vai tajās jau atrodas, ir cilvēks, personība ar ļoti plašām un dziļām zināšanām ne tikai savā profesionālās darbības jomā, bet arī cilvēks ar izkoptu prātu, dziļām un plašām zināšanām kultūrā, filozofijā. Cilvēks, kurš aktīvi interesējas par notikumiem politiskajā un sabiedriskajā dzīvē. Tāpēc šī principa ievērošana topošo simfoniskā orķestra diriģentu sagatavošanā uzskatāma par ļoti nozīmīgu, jo spilgta un individuāla personība ir nacionālās diriģēšanas skolas pastāvēšanas un attīstības būtisks priekšnosacījums.

4. Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība.

Tā kā mākslas pedagoģija ir sarežģīts veidojums, kura ietver gan diriģēšanas mākslu, gan pedagoģiju, tad saistībā ar nacionālās diriģēšanas skolas pastāvēšanu šajā principā saskatāmi divi aspekti:

- Mākslinieciskais – ietver diriģenta personiskās un profesionālās īpašības, kas nepieciešamas mākslas radīšanas aktā un kuru veidošanā vislielākā nozīme ir diriģenta pašizglītībai un pašaudzināšanai.

- Pedagoģiskais – ietver diriģentu tehnikas attīstību, jo tieši diriģenta tehnika ir tas mākslinieciskās izglītības komponents, kurā vislielākā nozīme ir pedagoģiskajiem līdzekļiem.

Nereti, arī mūsdienās, mēs sastopamies ar tā sauktajiem „taktētājiem,” šie cilvēki ir apguvuši lieliskas iemaņas un zināšanas diriģēšanas tehnikā, tai pašā laikā viņu audzināšanā un pašaudzināšanā ir iztrūkusi pievēršanās mūzikai kā mākslas veidam, līdz ar to viņu attīstība ātri apstājas, nesasniedzot pat minimālus panākumus. Praksē ir sastopami arī pretēji piemēri, kur diriģenti ar lieliski attīstītu māksliniecisko izjūtu un gaumi slikti pārvalda diriģenta tehniku (pedagoģiskās iedarbības trūkums), kas traucē komunikācijā ar orķestri, tādējādi liedzot sasniegt augstu māksliniecisko rezultātu.

Tātad, nacionālā diriģēšanas skola ir virziens mūzikas kultūrā, kas balstās uz noteiktu mākslinieciski estētisko principu, kultūras tradīciju un pieredzes kopuma, un tās darbības pamatā ir šo vērtību pārņemšana, saglabāšana, izkopšana un tālāk nodošana.

Pētījuma turpinājumā raksturotas dažādas – Vācijas, Austrijas, Francijas, Šveices u.c. – nacionālās diriģēšanas skolas. Kaut arī tās tiek raksturotas atsevišķi, tomēr apzīmētas ar kopīgu jēdzienu Eiropas diriģēšanas tradīcijas vai kultūra, ko pamato šādi:

1. Dažādo Eiropas nacionālo māksliniecisko skolu vēsturiskās izcelsmes pamatā ir viens sākums – antīkās grieķu, romiešu kultūras, ar to *melosa* – melodisko (melodiski – harmonisko) pamatbūtību (Холопова, 2002).
2. Viduslaiku Eiropas tautu mūzikas estētika bija saistīta galvenokārt ar kristietiskās tradīcijas kopšanu. Tā paša laika sadzīves mūzikas (truvēru, trubadūru, meisterzingeru, minezingeru) dziedājumus vienojoša tradīcija ir to pakļaušana tautas dzejas ritmiskajai organizācijai. Viduslaiku Eiropas mākslas definīcijas vairumā gadījumu satur divus pamata elementus – zināšanas (lat. – *ratio, cogitatio*) un produktu (lat. – *faciendi, factibilium*) (Eco, 2002).
3. Rietumeiropas daudz balsība loģisku atrisinājumu rada atdzimšanas laikmeta un baroka mūzikas tradīcijās Itālijā, Anglijā, Francijā, Vācijā.
4. Itālijā dzimušā operas žanra tradīcijas guva izplatību visās Eiropas valstīs.
5. Sākot ar 18. gs., melodija ir mūzikas karaliene visā Eiropā, un tādu statusu tā saglabā līdz pat 20. gs. sākumam.

6. 20. gs. aktualizējusies vispārējā kultūras vizualizācija (kino, TV, DVD) vienādi skārusi arī Eiropas mūzikas kultūru. Mūzikas kultūrā parādās ne tikai klausāms, bet arī skatāms mūzikas žanrs.
7. 20. gs. cilvēku vajadzības, dinamiskais dzīvesveids Eiropā aktivizējis mūzikas motori – emocionālo, plastisko (*Adorno*, 1958) daļu.

Pētījuma autors uzskata, ka šāds Eiropas mūzikas kultūras kopējo iezīmju traktējums ir pietiekams, lai pētījuma turpinājumā runātu par to kā vienotu Eiropas mūzikas kultūru, tomēr paturot tiesības sīkāk raksturot arī Eiropas tautu nacionālo skolu atšķirīgās iezīmes.

Mūzikas kultūras mākslinieciskās vērtības ir ietvertas konkrētā skaņdarbā, kuram ir savs radītājs – komponists. Pētot diriģēšanas un kompozīcijas mākslas mijiedarbību, būtiski noskaidrot tās nostādnes, kādas raksturīgas komponistam un interpretētājam, kad viņi sāk darbu pie muzikālā sacerējuma.

Šādā aspektā apskatot šo problēmu, interesantas ir ievērojamā franču diriģenta un domātāja Ernesta Ansermē (*Ernest Ansermet*) idejas. Viņš, balstoties uz „afektu teoriju” mākslā, kura vēlāk pārauga estētiskā pārdzīvojuma teorijā (*Reimer*, 1989), raksturojis diriģenta un komponista pieejas atšķirības muzikālajam sacerējumam. E. Ansermē uzskata, ka tad, kad muzikālā sacerējuma autoram rodas skaņdarba iecere, viņš pakļaujas savai intuitīvai sapratnei par muzikālās valodas struktūras iespējām. No šīs intuitīvās sapratnes izriet visa viņa tālākā darbība, atradumi un sacerējuma ideja, koncepcija. Būtībā šo procesu saprotam kā radīšanu, paļaujoties uz intuīciju. Šādai darbībai vairāk ir sintezējošs raksturs, kur neskaitāmi neapzināti elementi apvienojas veselumā. Interpretētājam – mūsu gadījumā diriģentam, – sākot darbu ar muzikālo tekstu, jāspēj šī ideja sameklēt, un tas savukārt nav iespējams bez skaņdarba analīzes, kas pēc būtības ir pretēja rakstura darbība. Analizējot skaņdarbu, interpretētājam tas jāizanalizē līdz vissmalkākajai niansei, lai spētu atklāt komponista ieceri. Tomēr tad, kad interpretētājs sāk šo komponista ieceri pārvērst reālā skanējumā, viņa darbība, līdzīgi kā komponistam, kļūst sintezējoša (*Ансерме*, 1986).

Pievienojoties šai E. Ansermē idejai un to turpinot, jāatzīmē, ka pētījuma autors, analizējot savu māksliniecisko darbību, ir pārliecinājies, ka frāzēšana, artikulācija, orķestra instrumentu balsu sonorās nozīmes, skaņdarba attīstības kvalitāte – ir elementi, kas interpretācijā ir atkarīgi ne tikai no konkrētā sacerējuma idejas, bet

arī no diriģenta izpratnes par mūzikas būtību. Šo elementu stilistikās atskaņošanas īpatnības nav iespējams atklāt skaņdarba nošu rakstā. Apgalvojumu var pamatot ar mūzikas zinātnieces Valentīnas Holopovas (*Валентина Холопова*) atziņu: „Notīs fiksētās komponista sacerējuma muzikālās leksēmas ir nosacītas abstrakcijas. To izpratne un citas jēgas piešķiršana atskaņotāja interpretācijā ir principiāli variatīva.” (*Холопова, 2000, 76.*)

Darba autors uzskata, ka diriģenta mākslinieciskā gaume – kā zināšanu, prasmju, iemaņu un intuīcijas kopveidojums – ir tā, kas katrā individuālā gadījumā nosaka mūzikas stilistikās izpratnes pakāpi un tāpēc E. Ansermē atziņa, ka šo elementu sapratne meklējama diriģenta intuitīvajā mūzikas valodas uztverē, ir pārāk vienkāršota.

Mūzikas stilistika kā nemateriāls elements, kura īpatnības neatklāj nošu raksts, ir cieši saistīta ar mūzikas kā estētiska fenomena izpratni.

Mūzikas kā estētiska fenomena izpratnē svarīgi apzināties, ka nevienu lietu vai parādību, tātad arī mūziku, nevar uztvert un saprast, neizprotot tās būtību. Mūzikas būtības sapratne veidojas reālā – mūzikas radīšanas, klausīšanās, uztveres, atskaņošanas – pieredzē.

Neiedziļinoties konkrētās mūzikas filozofu un zinātnieku teorijās par mūzikas būtību, jēgu, nozīmi, jāuzsver kāds pētījumam nozīmīgs šīs būtības sapratnes aspekts, kuru savās pārdomās par mūzikas fenomenu skaidro E. Ansermē: „Mūzikas jēga (sapatne – G. B.) rodas spontānās attiecībās starp apziņu un skaņu pasauli, īpašā apziņas manierē saplūst ar skaņām to secīgumā un vienlaicīgumā, tātad jāeksistē kopējam pamatam mūsos un skaņās.” (*Ансерме, 1986.*)

Tātad eksistē kāds kopsaucējs, vienojošs elements, kurš neatkarīgi no konkrētā indivīda muzikālās pieredzes ļauj kopējā skaņu plūsmā atšķirt noteiktas frāzes, motīvus u.c. tā, kā to iecerējis autors.

Pētot mūzikas mākslu dažādu laikmetu filozofisko, ētisko, estētisko ideju kontekstā, A. Ščerbakova izdarījusi kādu mūsu pētījumam nozīmīgu secinājumu, ka katra perioda neatkārtojamība un specifika, tas ir tas „īpašais klimats”, kas pavada cilvēku dažādos vēsturiskajos laikmetos un pēc tam, ar cilvēka izvēlētiem noteiktās vēsturiskās formācijas līdzekļiem, pārveidojas mākslinieciskajā daiļradē. (*Щербакова, 2001, 192.*)

Promocijas darba autors uzskata, ka šis „īpašais klimats” (*Щербачкова, 2001*) jeb „kopējais pamats” (*Ансерме, 1986*) vienmēr darbojas noteiktos apstākļos, pieder noteiktai kultūrvidei, laikmetam, ļaujot atklāt saistību starp apziņu un skaņu pasauli.

Jautājumi, kas raksturo mūzikas piederību konkrētam laika posmam, reģionam, atsevišķa komponista rakstības stilam, mūzikas zinātnē ir saistīti ar stilistikas problēmu izpēti. Tāpēc pētījumā par simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos Latvijā, Vācijas un Krievijas mūzikas kultūru kontekstā, būtiski noskaidrot tos ar mūzikas estētiku saistītos aspektus, kuri atklāj mūzikas stilistikas reģionālās un nacionālās iezīmes.

Pirms mūzikas stilistikas reģionālo un nacionālo iezīmju analizēšanas nepieciešama neliela atsauce uz „divu globālu mūzikas koncepciju” – melodiskās un ritmiskās (*Холопова, 2000*) pastāvēšanu saistībā ar pasaules mūzikas veidošanos. Šī koncepcija izriet no diviem mūzikas esamību nodrošinošiem pamatiem – melodijas un ritma. Tās ietvaros Eiropas un Krievijas mūzikas kultūras tradicionāli tiek saistītas ar melodiku kā noteicošo to veidošanās elementu. Tomēr mūsdienās, sākot ar Igora Stravinska (*Игорь Стравинский*), Bēlas Bartoka (*Béla Bartók*) un Sergeja Prokofjeva (*Сергей Прокофьев*) sacerējumiem, 20. gadsimta dinamika izraisījusi neredzētu mūzikas ritmiskā sākuma aktivizāciju. Par šo ritma pirmsākuma nozīmi 20. gs. un mūsdienu mūzikā V. Holopova raksta: „(..) ritmiskā enerģija ir „gadsimta karogs” iecienītākajā no mākslas veidiem – mūzikā.” (*Холопова, 2000, 43.*). Tomēr jāatceras, ka šī Eiropas un Krievijas mūzikas ritmizācija ir tikai pēdējo divu gadsimtu iezīme un to nevar attiecināt uz agrāko laiku sacerējumiem.

Iepazīstoties ar mūzikas stilistikas reģionālajām īpatnībām, interesanta ir V. Holopovas atziņa, ka viss, kas mūzikas zinātnē izpētīts par mūzikas filozofiskajiem, estētiskajiem, reliģiskajiem pamatiem līdz 19. gs., ir dienviņu pasaules uzskata atklāsme (*Холопова, 2000*). Autore uzskata, ka specifiskā un neparastā „ziemeļu apziņa” (*Холопова, 2000, 44*) sāk sevi pieteikt tikai ar dāņu filozofa Sērena Kirkegora (*Søren Aabye Kierkegaard*) darbiem. Vēlāk tā kļūst par visu Ziemeļeiropas valstu un Krievijas estētiskā pasaules uzskata pamatu. „Ziemeļu skumjas, ” „krievu grūtsirdība” (*Холопова, 2000, 45.*), ir labi zināmi no ziemeļiem kultūrā nostiprinājušies vadmotīvi, uzskata autore.

Saistot šo atziņu ar mūzikas mākslu, acīmredzama ir atšķirība ziemeļu un dienviņu reģionos tapušajā mūzikā. Neiedziļinoties šīs parādības izpētes

antropoloģiskajos un ģeogrāfiskajos jautājumos, ir grūti izprast tās cēloņus. Tomēr var pieņemt, ka dabas apstākļi konkrētā reģionā var iespaidot cilvēka dzīves veidu, kas summējas konkrētā reģiona kultūras tradīcijās, kuras sastāvdaļa ir mūzikas māksla.

Tomēr visspilgtāk mūzikas stilistikā atšķirības vērojamas, analizējot tās nacionālās iezīmes. Tautu, nāciju veidošanās un pastāvēšanas vēsturiskās īpatnības gadsimtiem ilgi glabā vienus un tos pašus konceptuālos nosacījumus (normas, vērtības) mūzikā un kultūrā vispār. Konkrētās tautas vērtības, normas atklājas nacionālās mākslinieciskās skolas ideju saturā. Līdz ar to nacionālās tradīcijas var uzskatīt par mūzikas kultūras filogēnēzi.

Nacionālās mākslinieciskās skolas ideju saturs – „(..) atklāj mākslinieka personībā viņa māksliniecisko priekšgājēju ģenealoģisko pirmsākumu impulsus.” (Холопова, 2000, 203.).

Lai labāk izprastu šo definīciju, piemēram sniegts vācu, franču un krievu nacionālo māksliniecisko skolu ideju satura salīdzinājums.

Franču mūzikai raksturīga skaņu izjūtas tieša saistība ar krāsu, līniju un labu gaumi, mēra izjūtu. Tai nav raksturīgi pārspīlējumi. Tāpat franču mūziku raksturo aizraušanās ar ritma nozīmi kompozīcijā, harmonijas krāsainība un tembrālā izsmalcinātība (Moriss Ravels (*Joseph-Maurice Ravel*), Klods Debisī (*Claude Debussy*). Izcilākā franču baroka komponista Žana Filipa Ramo (*Jean-Philippe Rameau*) izstrādātie harmonijas principi vēlāk pilnībā atainojas K. Debisī mūzikas harmoniskajos jauninājumos.

Vācu mūzikai jau kopš Johana Sebastiāna Baha (*Johann Sebastian Bach*) daiļrades raksturīgs filozofiskā vispārinājuma spēks, kas vēlāk izpaužas Jozefa Haidna (*Joseph Haydn*), Volfanga Amadeja Mocarta (*Wolfgang Amadeus Mozart*), Ludviga van Bēthovena (*Ludwig van Beethoven*) daiļrades sonātes – simfonijas formu skaidrībā. Tāpat J. S. Baha mūzikā slēptās simboliskās nozīmes – (burtu, ciparu, skaitļu) kombinācijas un šifri – joprojām aizrauj mūzikas pētniekus. Johanesa Brāmsa (*Johannes Brahms*) kompozīcijās šī filozofēšana un slēptās simboliskās nozīmes savijušās ar tautas mūziku, kas rada pilnīgas, absolūtas mūzikas iespaidu.

Krievu mūzikai raksturīga saistība ar realitāti, ar dzīvi. Aktuāla ir mūzikas tēlainība (Nikolajs Rimskis-Korsakovs (*Николай Римский-Корсаков*)), ļoti nozīmīgu lomu ieņem Pētera Čaikovska (*Петр Чайковский*) daiļrade, kura krievu mūzikā ienāk ar psiholoģisko simfonismu. Krievu mūzikai raksturīga tautas dvēseles

atainošana, mīlestība pret plašumu, kas īpaši spilgti izpaužas Sergeja Raḥmaņinova (*Сергей Рахманинов*) plašajās, garajās melodiskajās līnijās. Aleksandra Skrjabinas (*Александр Скрябин*) mūzika ir pārpildīta ar dabas un cilvēka emociju krāsu izpausmēm.

Būtiski, ka katras nacionālās skolas īpatnībām raksturīga pārmantošanās, papildināšanās un tālāka attīstība, kas atklājas komponistu un atskaņotājmākslinieku daiļradē.

„Komponista stils – vēsturiski un individuāli jauna, pilnīga un vesela mākslinieciska sistēma, ko nosaka objektīvi sociokulturālie apstākļi un autora personības iezīmes; viens no mūzikas semantiskās tipizācijas faktoriem.” (*Холопова*, 2000, 225.). Komponista individuālā stila saturu raksturo mūzikas izteiksmes līdzekļu sistēmas norobežošanās no citām sistēmām:

- īpaša, specifiska intonatīvā kopa;
- īpaši žanriskie līdzekļi;
- dramaturģiskā koncepcija;
- individuāla muzikālā sacerējuma elementu – harmonijas, melodijas, ritma, faktūras, tembru – interpretācija.

Autores piedāvātie kritēriji uzskatāmi par pamatu konkrēta komponista stilistikas izpētei, tomēr katrā konkrētā gadījumā tiem var tik pievienoti specifiski, konkrētam sacerējumam piemēroti mūzikas izteiksmes līdzekļi.

Mūsdienās atskaņotājmākslinieka nozīme skaņdarba interpretācijā tiek uzskatīta par līdzvērtīgu komponistam, jo tas kā radoša personība „(..)nosaka mākslas likteni.” (*Холопова*, 2000, 293.). Muzikālā sacerējuma satura zinātniskā interpretācijā V. Holopova nosaka šādus atskaņotājmākslinieka darbības sistēmas elementus:

- atskaņotājmākslinieciskais mūzikas saturs veselumā;
- muzikālā laikmeta atskaņotājmākslas ideju saturs;
- nacionālās atskaņotājmākslas skolas tradīcijas;
- muzikālā žanra atskaņotājmākslinieciska atklāšana;
- muzikālās formas atskaņotājmākslinieciska atklāšana;
- individuālā atskaņotājmākslinieciskā stila specifika;
- konkrētā sacerējuma atskaņotājmākslinieciskās ieceres individualitāte;

- atskaņotājmākslinieciskā interpretācija klausītāju uztverē (*Холопова*, 2000, 293.).

Šie atskaņotājmākslinieka darbības sistēmas elementi interpretācijā darbojas kā vienots veselums un muzikālā sacerējuma interpretācija nevar būt pilnīga, ja kāds no šiem elementiem iztrūkst.

Diriģenta prasme veidot skaņdarba māksliniecisko interpretāciju – atklāt mākslas darba saturu, ideju, lielā mērā ir atkarīga no viņa muzikālajām spējām, prasmēm, diriģēšanas tehnikas. Tomēr vislielāko ietekmi uz skaņdarba interpretāciju atstāj diriģenta stila, gaumes izjūta, tradīcijas, normas un vērtības mūzikā – kategorijas, kuras atrodas visciešākajā saistībā ar mūzikas estētiku.

1.2. Diriģēšanas tradīcijas kā estētiska vērtība

Diriģēšanas tradīciju kā estētiskas vērtības izzināšana pētījumā par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas vēsturisko attīstību mūzikas kultūras kontekstā nosaka nepieciešamību pētījuma turpinājumā šo jēdzienu analizēt filozofiskajā, kultūru mijiedarbības un atskaņotājmākslas tradīciju aspektā.

Diriģēt (no lat. *dirigere* – vadīt) (*dirigieren* – vāc., *to conduct* – angl., *dirigere* – fr.) nozīmē vadīt orķestri, kori vai operas uzvedumu (Latviešu konversācijas vārdnīca, 1928/29, 5419.).

Tradīcijas (lat. *traditio*) – tālāknodešana. Izrietot no vārda etimoloģijas, M. Kagans tradīcijas uzskata par formālu noteikta satura glabāšanas un tālāknodešanas procedūru kopumu, kas paredzēts mantojuma regulācijai (*Казан*, 1997). Tradīcijas ir cilvēces pavadones visā tās pastāvēšanas vēsturē.

Nikolajs Maļko (*Николай Малько*), raksturojot diriģēšanas tradīcijas līdz 18. gs., izceļ nozīmīgu tā laikmeta aspektu, diriģēšanas un kompozīcijas vienotību – diriģēšana iepriekšējos gadsimtos līdz 19. gs. patiesībā nebija patstāvīgs atskaņotājmākslas veids, jo bija stipri atkarīga no kompozīcijas mākslas, un tajos laikos nevienam pat prātā neienāca, ka spēja komponēt un diriģēt varētu būt dalāma. (*Малько*, 1965)

Šī atziņa pētījumam ir ļoti būtiska, jo izskaidro to, kāpēc diriģēšanas attīstība pēc saviem nosacījumiem tik ļoti atšķiras no citu mūzikas atskaņojuma veidu attīstības. Atsevišķi spilgti orķestru vadītāji agrākos laikos nespēja izveidot spēcīgas

tradīcijas, izveidot skolas un izkopt metodes kā instrumentālisti. Diriģentam nācās pakāpeniski cīnīties par tiesībām uz neatkarīgu pastāvēšanu – atdalīt sevi no komponista, instruktora un administratora un kļūt vispirms par diriģentu – atskaņotājmākslinieku.

Diriģēšana, kā mēs to izprotam šodien, ir samērā jauna parādība. Līdz 19. gs. sākumam orķestra diriģenta funkcijas izpildīja vijolnieks vai klavesinists, kurš ar lociņa vai galvas mājieniem atskaitīja takti. Tāpēc par diriģentu kā īpašu atskaņotājmākslinieku varam runāt, sākot no 19. gs. Jaunais diriģēšanas veids, kur diriģents stāv ar seju pret orķestra māksliniekiem un taktēšanai izmanto bezskaņas kustības, principā ieviešas 19. gs. sākumā Rietumeiropā. Par jaunās tradīcijas celmlaužiem tiek uzskatīti Ignacs Mozels (Ignaz Franz von *Mosel*) (1812. gads, Vīne), Karls Marija Vēbers (*Carl Maria von Weber*) (1817. gads, Drēzdene), Luijs Špors (*Louis Spohr*). Vienlaicīgi ar ieguvumiem, kas sekoja jaunajai tradīcijai – diriģenta ciešāks kontakts ar orķestra māksliniekiem, orķestra ansambļa tembrālais un arhitektoniskais balanss, vienota skaņdarba tēla atklāsme – tā atklāja arī jaunas problēmas. Būtiskākā no tām – diriģenta spēja un prasme veidot skaņdarba interpretāciju, lai tā nezaudētu komponista ieceri, tajā pašā laikā saglabājot savu individuālu, svaigu skatījumu skaņdarba tēla atklāsmē.

Pirmie mēģinājumi zinātniski pamatot tradīcijas jēdzienu saistāmi ar folkloristiku 18.-19. gs. mijā. Īpašu vērību tradīcijām pievērsa vācu filozofs Fridrihs Šellings (*Friedrich Schelling*). Autoram jēdziens „mīts” iegūst paradigmas raksturu un ir saistīts ar tā glabāšanas un tālāk nodošanas tradīciju (*Schelling*, 1857). Tradīcijas izpēte no vēsturiskā viedokļa ir cieši saistīta ar kultūras antropoloģiju. Tradīciju izpētei pievērsušies tādi izcili kultūranropologi kā E. Teilors un Dž. Freizers. Vēlāk jēdziens „mīts” parādās arī socioloģijā un sākotnēji tiek saistīts ar indivīda nekritisku, virspusēju sociālo normu apguvi.

Mūsdienās A. Kajaka, pētot dažādu mūzikas kultūru mijiedarbību, uzsver tradīciju sociālo lomu, to spēju stiprināt sociālās saites, no paaudzes uz paaudzi pārsvarā sociālās grupās nododot kultūras mantojumu, tādējādi saglabājot kultūras pārmantojamības iespēju (*Каяк*, 2006).

Tradīcijas jēdziens par ļoti nozīmīgu kļūst Hansa Georga Gadamera filozofijā. Ievērojamais vācu filozofs, mūsdienu hermeneitikas radītājs, uzskata, ka teksta sapratne, kas notiek, sastopoties teksta autora un lasītāja (interpreta) darbībai,

iespējama tikai, pateicoties tradīcijas pastāvēšanai (Gadamer, 1999). H.G. Gadamer ir pirmais, kurš, atzīstot tradīciju lielo nozīmi kultūrā, tomēr atzīmē arī katra indivīda ietekmi tradīciju kopšanā, saglabāšanā, atjaunošanā.

Šī ideja vēlāk rod atbalsi M. Kagana filozofijā (*Kagan, 1997*). Filozofs uzskata, ka kultūras subjekta veidošanās nevar aprobežoties tikai ar kolektīvās pieredzes apguvi, bet ir saistīta ar personisko priekšstatu un normu veidošanu.

Atskaņotājmākslas tradīcijas raksturojis Nikolauss Harnonkūrs – vairākkārtēja muzikālā sacerējuma atskaņošana ilgstošā laika posmā (desmitgadēs, simtgadēs) summējas pabeigtā tā veidolā, kas turpmākajās skaņdarba interpretācijās paliek gandrīz nemainīgs (*Harnoncourt, 1994*).

Šajā kontekstā diriģēšanas tradīcijas ir stereotipos (paraugos, normās) organizēta estētiskā pieredze (vispārpieņemtas normas, vērtības un uzvedības modeļi, darbības tipi, saskarsmes, mijiedarbības standarti u.c.), kas pastāv diriģēšanas skolā un, mijiedarbojoties ar personības individualitāti un unikalitāti, saglabā esošās tradīcijas, pilnveido, papildina, pārveido un nodod tās tālākām paaudzēm.

Estētika sevī ietver filozofisku (vispārinātu) skatu uz mākslas pasauli kopumā un katru no mākslas veidiem atsevišķi. Mūzikas estētika – zinātne, kas pēta mūzikas mākslu veselumā ar visām tajā ietvertajām struktūrām, kā arī tās attiecības ar citām cilvēka esamības sfērām (*Бонфельд, 2001, 136.*).

Termina *mūzikas estētika* parādīšanās saistāma ar vācu zinātnieka K. F. Šūbarta vārdu, tomēr problēmas, kuras risina mūzikas estētika, cilvēcei pazīstamas jau no antīkajiem laikiem.

Pirmie mūzikas estētikas termini, kanoni un tradīcijas rodas senajā Babilonijā, Ēģiptē, Ķīnā, Indijā. Senajā Grieķijā mitoloģiskās apziņas periodā mūzikai piemīt maģisks iedarbības spēks. Šī mūzikas maģija spēj izraisīt diametrāli pretējus stāvokļus. Tā spēj izraisīt ekstātisku stāvokli kā, piemēram, Homēra Sirēnas, ievilinot savās lamatās jūrasbraucējus, vai orģijas Dionīsa gadījumā. Orfeja mūzika spēj aizkustināt dievus tiktāl, ka tie gatavi no mirušo valstības atgriezt dzīvē Eiridīki. Pamazām senais mīts mainās un mūzikā par vadošo kļūst nomierinošā un līdzsvarojošā harmonija, kas raksturīga Apolona lirai – sengrieķu varoņi sāk simbolizēt cilvēka saprātu un tieksmi pēc harmonijas. Izcilais krievu zinātnieks – antīkās mūzikas estētikas pētnieks A. Losevs uzskata, ka mitoloģiskā apziņa mūzikā

sāk izzust laikā, kad cilvēki sāk sacensties savā muzicēšanas prasmē ar dieviem (Jocēv, 1961).

Pēc sengrieķu mitoloģiskās pasaules sairuma 7. – 6. gs. p.m.ē. grieķu filozofijā attīstījās agrīnās skolas, kuru estētiskie uzskati atbildēja uz jautājumiem par mūzikas nepieciešamību un misiju, kur „... mūzika garam bija tas pats, kas vingrošana miesai.” (Jocēv, 1961, 16.).

Pitagoriešu mācībā, kur pasaules vispārīgās likumsakarības meklē Kosmosa, visuma regulējošos principos, estētika attīstījās kā pārveidots Dionīsa kults – daba (kosmos, visums) ir tā, kas rada dzīves pilnību, laimi un skaistumu. Skaistuma izpratni pitagorieši balstīja harmonijas jēdzienā, kur harmonija (sakārtotība) ir skaista, bet haoss (nekārtība) neglīts pat bezjēdzīgs. Pitagoriešu teorijā parādās muzikālā etosa jēdziens (gr. ieraža, tikums, raksturs), kas sniedza atbildes par mūzikas ietekmi uz tikumiem un vēlāk tika attīstītas Platona un Aristoteļa darbos (Щербакoвa, 2001).

Pitagoriešu filozofijā veidojas arī jēdziens *kalokagathia* (no sengrieķu *kalokagathia* – skaists un labs) ētiskās un estētiskās, garīgās un fiziskās būtības vienība (Щербакoвa, 2001). Katarses jēdziens pitagoriešu mācībā aptver visu cilvēku, ne tikai viņa morāli un tikumību. Tā ir „...sintēze, kur nevar atdalīt miesu no dvēseles, morāli no instinkta un skaistumu no veselības.” (Jocēv, 1961, 19.).

17. gadsimta beigās – 18. gadsimta sākumā rodas retorikas teorija, kur I. Burmeisters (1605), A. Kirhers (1650), I. Valters (1708) sniedz teorētisku šīs koncepcijas izklāstu. Viens no šīs teorijas virzieniem sniedza priekšrakstus, kā melodija, ritms un faktūra mijiedarbojas ar vārdu, izpaužoties konkrētās intonatīvās figūrās. Piemēram, nopūtas figūra (*suspiratio*) – sekundas intonācija, kura tiek pārtraukta ar pauzi, vai divu radniecīgu intonāciju skarbaiss gājiens (*passus duriuscululus*) – pārsvarā lejupejoša sekundu kustība kvartas apjomā un skarbaiss lēciens (*saltus duriuscululus*), kas saistītas ar dramatismu un traģiku mūzikas estētikā. Piemērā minētās un neskaitāmas citas retoriskās figūras līdz pat mūsu dienām ir nozīmīgas mūzikas estētiskā satura paudējas (Щербакoвa, 2001).

16. gs. gadsimtā retorisko figūru teoriju pamazām nomaina afektu teorija, par kuras aizsācēju pamatoti uzskata Džozeffo Carlīno (1517-1596), kurš savos traktātos centās savienot mūzikas teoriju ar estētiku un muzicēšanas praksi. Dž. Carlīno traktātos pirmoreiz parādās afektu teorijas elementi, kuri pakāpeniski sāk nomainīt antīko etosu un retorisko figūru teoriju. Atšķirībā no retorikas teorijas, kas ar

tām vai citām intonācijām (retoriskajām figūrām) attēloja vārdu nozīmi, afektu teorijā nozīmīga kļūst jūtu, kaislību noskaņas, kura raksturo konkrēto situāciju, radīšana veselumā. Retorisko figūru estētika tātad vairāk ir atdarinoša, bet afektu teorija balstās uz mūzikas pašas spēju paust emocijas, jūtas, pārdzīvojumus, ierosināt tās klausītājos, nozīmīgu vietu iegūst arī tie apstākļi, kuros notiek muzikālā komunikācija (Золтау, 1977).

18. gs. gadsimta otrajā pusē afektu teorija pakāpeniski zaudē savu nozīmi mūzikas estētikā, tomēr mūsdienās tā atstājusi nozīmīgas pēdas mūzikas hermeneitikā. K. Šubarta darbs „Idejas par mūzikas mākslas estētiku” (Schubart, 1977) un franču komponista M. Šabanona sacerējums „Par mūziku” (Skat.: Золтау, 1977) demonstrē romantisma mūzikas estētikas pozīciju, kurā par centrālo mākslas veidu kļūst mūzika, kura spējīga paust tieši to, ko nav iespējams paust vārdos.

19. gadsimtā rodas neskaitāmi daudz darbu, kas veltīti mūzikas estētikai, un rodas pat galēji pretēji mūzikas estētikas virzieni – referenciālisti un formālisti (autonomisti). Referenciālismā mākslas akts ir komunikācija, kas raida vēstījumus, kuri satur tāda paša veida nozīmes kā tie, kas eksistē ārpus mākslas (Reimer, 1989, 76). Mākslas darbiem, kuriem nav acīmredzamas nozīmes, kuri nesatur galveno tēmu vai programmu, tādās tiek izdomātas. Galvenā metode, kā gūt prieku, saprast un mācīties mākslu, ir – vērst uzmanību uz nemākslinieciskām nozīmēm, ar kurām māksla izplatās, atšifrējot un interpretējot to. Formālisti uzskata, ka mākslas nozīme ir totāli mākslinieciska un tai nav saišu ar jebkādam ārpus mākslas darba iezīmētām robežām. Mākslas darba jēga atklājas tikai šī darba kontekstā (Reimer, 1989). B. Reimers un J. Feinbergs izdala vēl trešo mūzikas estētikas virzienu, kurš līdzās iepriekšminētajiem turpina pastāvēt mūsu dienās – ekspresionismu, kura piekritēji atzīst, ka patiesības elementi piemīt abiem virzieniem, māksla var izplatīt nemākslinieciskas nozīmes un var prezentēt savstarpēji saistītus notikumus, kuru jēga atklājas mākslas kontekstā (Reimer, 1989; Фейнберг, 2004).

Jāpiebilst, ka šiem trim galvenajiem virzieniem, kuri pastāv mūsdienu mūzikas estētikā, ir daudz variantu un starpvariantu, kas veidojušies un veidojas, vadoties no dažādām filozofiskajām teorijām, un katram no tiem ir argumenti, lai pastāvētu mūsdienu pasaulē.

Būtiski, kā uzskata B. Reimers, ir noskaidrot mākslas nozīmes pieredzi, kas ir cilvēkiem, kad viņi rada (komponists, atskaņotājs) vai atsaucas (klausītājs) mākslas darbam.

Šī pieredze satur divus elementus:

- nozīmes izpratne mākslā nāk no mākslas kvalitātēm, neatkarīgi no tā, vai tā ietver vai neietver kādu nemāksliniecisku nozīmi;
- mākslinieciskā jēga, kas tiek uztverta mākslā, ir jēgpilna cilvēka dzīvei, pat ja tā ietver raksturīgākās mākslinieciskās kvalitātes (*Reimer, 1989*).

Autora izpratnē estētiskās vērtības, kas eksistē mākslā, ir saistītas ar cilvēka uztveri un sapratni. Īpaši jāuzsver autora termins „nozīmes pieredze”. Mākslas estētiskās vērtības ir jāpieredz, tātad ne tikai jāizzina ar intelektu, bet jāpiedzīvo, jāpārdzīvo. Apgūt kaut ko, apjēgt nozīmē šim kaut kam piešķirt nozīmi, īpašības un, tās apgūstot, padarīt sev nozīmīgas, vērtīgas (*Reimer, 1989*).

Šis B. Reimera atziņas sasaucas ar M. Kagana vērtību teoriju, kurš uzskata, ka katru objektu var uzskatīt tikai par potenciālu vērtību nesēju, šī iespēja realizējas tikai kontaktā ar vērtējošo subjektu (*Kagan, 1997*). M. Kagans uzskata, ka estētiskās vērtības jēga atšķirībā no citām pauž cilvēka attieksmi, kas izpaužas pozitīvās emocijās (*Kagan, 1997*).

Tātad, objekta (pasaules) vērtības izpratne lielā mērā ir atkarīga no indivīda vēlmēm un vajadzībām un tās ir viņa apziņā fiksētas attieksmes pret objektu raksturojums. Vērtība nav pats objekts (materiāls vai garīgs), bet gan jēga, ko tajā saskata cilvēks.

Tomēr ne visas cilvēka vajadzības un vēlmes uzskatāmas par vērtībām. I. Bariškovs uzskata, ka ārējās normas tiek pakļautas iekšējo stimulu vērtējumam, kļūstot par cilvēka vērtībām (*Баршников, 2005*).

Objekta vērtību līdz ar to nosaka ne tikai tā īpašības un cilvēka attieksme pret tām. Īpaši nozīmīga objekta vērtības izpratnei ir katrā konkrētā kultūrā izveidotiem priekšstatiem par objektiem, par to, kā un kādiem līdzekļiem cilvēkam jāapmierina viņa vēlmes un vajadzības un no tā, cik lielā mērā indivīds, kurš parādību uztver, ir apguvis un pieņēmis šos priekšstatus.

Vērtību pasaule ir ļoti bagāta un sarežģīta. Pastāv daudz un dažādas vērtību klasifikācijas. Pievienojoties B. Reimera atziņai, ka mākslas mērķis ir padarīt cilvēka dzīvi labāku (dzīvošanas vērtu), darba autors uzskata, ka mūsdienu mākslā, konkrētāk

mūzikā nav iespējams aprobežoties tikai ar tradicionāli pieņemtām – klasiskajām estētiskajām vērtībām: Skaisto, Harmoniju u.c. Piemēram, B. Reimers atzīmē šādas vērtības atskaņotājmākslā:

- prasmes,
- jūtīgumu,
- iztēles spēju,
- autentiskumu,
- priekšnesuma disciplīnu,
- pieredzes pilnveidošanu,
- sociālās dzīves bagātināšanu,
- atbildību,
- “veselīgas”, pilnvērtīgas jūtu dzīves saglabāšanu un pilnveidošanu (*Reimer, 1989, 185.-186.*).

V. Holopova saistībā ar atskaņotājmākslu min šādas nozīmīgas vērtības:

- atskaņotājmākslinieka iedarbības magnētisms (psiholoģiskā vērtība);
- novitāte (atklājums), oriģinalitāte;
- spēks, nozīmīgums (estētiskās vērtības) (*Холloпова, 2000, 293*).

Šis vērtību uzskaitījums, protams, ir ļoti specifisks, tomēr tajā saskatāma tendence atskaņotājmākslā neaprobežoties ar tradicionālajām estētiskajām vērtībām un paplašināt to robežas. Līdzvērtīgi estētiskajām vērtībām, mūsdienu atskaņotājmākslā nozīmīgas ir – tikumiskās, tiesiskās, politiskās, reliģiskās un citas vērtības.

M. Kagans, aplūkojot vērtības atkarībā no personības orientācijas tajās, izdala šādas vērtības:

- fināla vērtības (augstākās vērtības un ideāli, pašvērtības);
- instrumentālās (apstākļi un līdzekļi, kas nepieciešami, lai sasniegtu fināla vērtības, tiem ir nozīme tikai tad, ja tos izmanto augstāku vērtību radīšanai);
- atvasinātās (citu vērtību izpausmes sekas, kam ir tikai simbola vai pazīmes nozīme) (*Каган, 1997*).

Tālākajā pētījuma daļā uzmanība tiks pievērsta estētiskajām vērtībām saistībā ar simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīcijām.

Diriģēšanas tradīciju kā vērtību izpratne šajā pētījumā saistāma ar diriģēšanas skolas pārstāvjiem kā diriģēšanas tradīciju pārmantotājiem un tālāk nesējiem.

Balstoties uz B. Reimera eksistenciālisma pieeju mūzikai un M. Kagana atziņām par galvenajām estētiskajām vērtībām atskaņotājmākslā (diriģēšanas mākslā), uzskatāmas – eksistenciālās vērtības (*Казан, 1997*), kuras veido cilvēka dzīves un tātad arī mākslas jēgu. Piemēram, laime, mīlestība, godaprāts, sirdsapziņas tīrība, darbs savas tautas, savas valsts labā, bērnu radīšana un audzināšana un citas. Šīs vērtības par latviešu nacionālās kultūras balstītājām jau 20. gs. sākumā uzskatīja P. Jurevičs (Jurevičs, 1946).

Mākslā īpaši nozīmīga vērtība ir spējai upurēties (*Новикова, 2006*), tā ir vērtība, kas piemīt daudziem izciliem māksliniekiem. Upurēšanās mākslai savā dziļākajā būtībā ir upurēšanās visas cilvēces labā, tāpēc pievienojama vispārcilvēcisko vērtību lokam. Kā pierāda pasaules mūzikas kultūras vēsture, daudzi mūziķi ir strādājuši līdz spēku izsīkumam, sevi „sadedzinot”, lai radītu paliekošas kultūras vērtības.

Mūzika (mākslas darba izpratnē) un tās spēja darīt cilvēku dzīvi skaistāku, labāku arī uzskatāma par pašvērtību, tātad vērtību uz kuru kā fināla vērtību jātiecas katram cilvēkam, kurš saistīts ar mākslas pasauli. Neapšaubāmi, ka vispārcilvēciskās vērtības ir piederīgas estētikas kategorijai, jo bez vispārcilvēciskām vērtībām nevar tikt sasniegts augsta līmeņa estētisks rezultāts. Redzams piemērs ir izcilais latviešu izcelsmes diriģents Mariss Jansons, kurš pasaules diriģēšanas kultūrā sasniedzis visaugstākās atskaņotājmākslas virsotnes, pilnīgi ziedojot sevi mūzikai un diriģēšanai.

Instrumentālās vērtības, kas izriet no diriģēšanas mākslas specifikas, uzskatāmas, par līdzekli diriģenta ceļā uz augstākajām vērtībām.

Katra diriģenta ceļš mākslā ir tieksme sasniegt pilnību skaņdarbu interpretācijā, izprast skaņdarbu, apgūt tā vērtības un nodot tālāk klausītājiem. Šo augstāko vērtību sasniegšanai nepieciešami instrumenti, palīglīdzekļi.

Saistībā ar konkrētām personībām diriģēšanas mākslā kā būtisks instruments, lai sasniegtu mākslas vērtības, uzskatāms diriģenta pasaules skatījums. A. Klotiņš, raksturojot E. Dārziņa estētiskos uzskatus, daļa mākslinieka darbību estētiskajos uzskatos un daiļrades estētikā. Viņš uzskata: „Radoša personība izsaka savu pasaules skatījumu, apjēgumu un novērtējumu pirmām un galvenām kārtām mākslas darbos; tēlos; koncepcijā, žanriskajās nosliecēs, formas veidojumā, izteiksmes raksturā utt.”

(Klotiņš, 1987, 6.). Tātad radoša personība pauž savu pasaules skatījumu ar savu daiļradi. Otrs veids, kā mākslinieks pauž savus uzskatus, ir publicistika, vēstules, intervijas u.c. A. Klotiņš uzskata, ka šajā gadījumā izpaužas mākslinieka estētiskie uzskati, jo „(...) te tiek fiksēts ne vien paša jaunrades praksē izjustais un atklātais, bet arī pārņemtās, piesavinātās teorētiskās idejas” (Klotiņš, 1987, 7.). Šajā gadījumā izpaužas mākslinieka estētiskie uzskati, kuru būtiskākā atšķirība no daiļrades estētikas ir to zinātniski teorētiskā ievirze. Šāds pasaules uzskata dalījums ir pieņemams tikai teorētiski un atspoguļo radošas personības pasaules skatījuma izpausmi dažādos darbības veidos. Ir nepieņemami uzskatīt, ka, piemēram, diriģenta mākslinieciskā koncepcija skaņdarba interpretācijā krasi atšķiras no viņa teorētiskajiem uzskatiem par šī skaņdarba interpretāciju. Tomēr šis dalījums ir piemērots, lai izvēlētos pētniecības metodes, pētot izcilas personības simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīciju kontekstā. Tātad vienā gadījumā kā metode var tikt izmantoti ievērojami diriģentu mākslinieciskās darbības novērojumi, otrā gadījumā – viņu publikāciju, interviju, autobiogrāfiju un citu avotu analīze.

Otrs diriģenta instruments ceļā uz mākslas estētiskajām vērtībām ir diriģēšanas tehnika – metodika, ar kuru viņš strādā. Par modernās diriģēšanas skolas metodikas pamatlicēju uzskata Hansu fon Bīlovu (Hans von Bülow), kas bija teicams pianists, Ferenca Lista skolnieks. Ap 1880. gadu, piecdesmit gadu vecumā, slavens koncertējošs pianists karjeru viņš nomainīja pret orķestra diriģenta darbu Meiningenā. Piecu gadu laikā samērā nelielais orķestris guva sensacionālus panākumus. H. fon Bīlovs kļuva slavens kā diriģents – metodiķis, kurš izstrādājis „Meiningenas principus”, kuriem raksturīgi:

- diriģents partitūru pārzin tik labi, ka var vadīt, paļaujoties uz atmiņu;
- diriģents prasa bezierunu pakļaušanos, mazspējīgos orķestrantus atlaiž;
- mēģinājumos diriģents strādā ne tikai ar visu sastāvu, bet arī ar instrumentu grupām(vijoles, alti, čelli, kontrabasi, pūtēji);
- priekšnesuma nianses (štrihus, frāzējumu, dinamiku u.c.) apgūst, nostiprina detalizētā darbā.

Kaut arī mūsdienās šie principi var tikt uzskatīti par ļoti primitīviem, tomēr to kultūrvēsturiskā vērtība ir nenoliedzama, jo tie ir pirmie metodiskie principi diriģēšanā, un daži no tiem diriģēšanas mācību procesā un praktiskajā darbībā ir joprojām nozīmīgi.

Katrs diriģents Meiningenas principus savā darbībā pielieto atšķirīgi, modernās diriģēšanas skolas metodikas ir stipri individualizētas, to apliecina H. fon Bīlova skolnieku (vēlāk izcilu diriģentu) Artura Nikiša, Fēliksa Motla (*Felix Mottl*), Gustava Mālera (*Gustav Mahler*), Riharda Štrausa (*Richard Strauss*), Arturo Toskanīni (*Arturo Toscanini*), Hanss Pficnera (*Hans Pfitzner*), Villema Mengelberga (*Willem Mengelberg*) un Vilhelma Furtvenglera (*Vilhelm Furtwängler*) radošā darbība. Meiningenas principu nozīmi muzikālās kultūras attīstībā raksturo arī tas, ka tie tiek pārņemti arī kora diriģēšanā, kur praktizē dalītus mēģinājumus atsevišķām balsu grupām, vingrināšanās diapazonu, tembru, dinamikas, artikulācijas un štrihu apguvē.

Izvēloties pētniecības metodes, pētot izcilas personības nacionālās simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīciju kontekstā, būtiski ir izzināt tehniku (metodiku), kuru katrs konkrētais mākslinieks izmanto savā darbībā, – to var veikt, novērojot šo diriģentu darbību, kā arī analizējot viņu publikācijas, intervijas, autobiogrāfijas un citus avotus. Sīkāka diriģēšanas tehnikas analīze tiks veikta pētījuma turpinājumā.

Par atvasinātajām vērtībām saistībā ar nacionālo simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu uzskatāmas tās, kam ir simbola vai citu vērtību atvasinājuma nozīme. Piemēram, diriģenta sasniegumi kādā starptautiskā konkursā, kritikas, recenzijas, koncertu publikas atsauksmes. Šo materiālu izpēte ir būtiska, pētot izcilas personības simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīciju kontekstā.

Tātad, teorētiskās literatūras analīze parāda, ka mūzikas interpretācijas, konkrētāk – diriģēšanas māksla ir cieši saistīta ar indivīdu, personību. Diriģēšanas tradīcijās būtiska nozīme ir vispārpieņemto normu, vērtību mijiedarbībai ar personību, individualitāti, tās unikalitāti. Tas savukārt nosaka, ka diriģēšanas tradīciju kā vērtību izpratne saistāma ar diriģēšanas skolas pārstāvjiem, diriģēšanas tradīciju pārmantotājiem un tālāknesējiem. Saistībā ar konkrētām personībām diriģēšanas mākslā kā būtisks instruments mākslas vērtību sasniegšanai, uzskatāms diriģenta pasaules skatījums un diriģēšanas tehnika (metodika).

Pētījums atklāj, ka mūsdienās atskaņotājmākslā saskatāma tendence neaprobežoties tikai ar tradicionālajām estētiskajām vērtībām un paplašināt to robežas. Līdzvērtīgi ar estētiskajām vērtībām, mūsdienu atskaņotājmākslā nozīmīgas ir arī tikumiskās, tiesiskās, politiskās, reliģiskās un citas vērtības.

Teorētisko avotu analīze parāda, ka par galvenajām vērtībām diriģēšanas mākslā uzskatāmas eksistenciālās vērtības, kuras veido cilvēka dzīves, tātad arī mākslas, jēgu.

Tā kā skatījums uz estētiskajām vērtībām mūsdienu sabiedrībā ir ļoti daudzveidīgs, veicot Latvijas diriģēšanas tradīciju izpēti, izpratne par diriģēšanu kā estētisku vērtību un diriģēšanas procesā ietvertajām vērtībām tiks balstīta uz šādiem secinājumiem:

- Vispārcilvēciskās – eksistenciālās vērtības, kas ietvertas mākslas darbā un vērtības, kuras savā pieredzē apguvis un pieņēmis diriģents, veido to kodolu, kas ļauj apzīmēt diriģēšanas tradīcijas kā estētisku vērtību.
- Bez eksistenciālajām vērtībām pakārtoto instrumentālo vērtību – diriģenta pasaules skatījuma un diriģēšanas tehnikas – izzināšanas nav iespējams atklāt estētisko vērtību klātbūtni, pētot konkrētu diriģentu māksliniecisko darbību.

Tā kā šajā pētījuma daļā diriģenta tehnika tika priekšstatīta kā diriģēšanas tradīciju būtiska sastāvdaļa, tad pētījuma turpinājumā tiks pievērsta uzmanība tās sīkākai izpētei.

1.3. Simfoniskā orķestra diriģēšanas tehnikas teorētiskais pamatojums

Simfoniskā orķestra diriģēšanas tehnikas kā nozīmīgas diriģēšanas tradīciju sastāvdaļas veidošanās norit mērķtiecīgā tās apguves procesā. Atšķirībā no atskaņotājmāksliniekiem – instrumentālistiem, kuri instrumenta spēli sāk apgūt nereti jau sešu gadu vecumā, vai pat agrāk – diriģenti tehniku sāk apgūt augstskolas izglītības posmā, kad cilvēkam ir jau izveidojies savs priekšstats, viedoklis par mūzikas pamatvērtībām. Māksla ir radošs process, un promocijas darbā tiek pieņemta ievērojamā Krievijas mūzikas zinātnieka Genādija Cipina (*Геннадий Цыпин*) atziņa (*Цыпин, 2001*), ka iemācīt radīt nav iespējams, tā ir Dieva dāvana, radīšanas procesam nepalīdzēs ne grāmatas, ne skolotāji. Bet var un ir nepieciešams iemācīties pareizi, gudri un produktīvi strādāt, tas prasa apgūt sevis izzināšanas kultūru. Tas ir mērķtiecīgs, apziņas vadīts process, kura galvenais uzdevums ir panākt pēc iespējas pilnvērtīgāku sevis izzināšanas māku, lai pilnveidotu savu māksliniecisko meistarību.

Viens no vadošajiem 20. gs. otrās puses Krievijas diriģentiem – Maskavas Lielā teātra un Vissavienības Radio Lielā simfoniskā orķestra diriģents Nikolajs Golovanovs (*Николай Голованов*) – piedāvā diriģenta māksliniecisko meistarību – gatavību darbam ar orķestri vērtēt pēc šādiem kritērijiem:

- radošās ieceres skaidrība un pārliecinātība;
- nenogurdināmība mērķa sasniegšanā;
- temperaments un labas organizatora spējas;
- spēja koncentrēties un mērķtiecība;
- precizitāte, laika ekonomija un spēja būt lakoniskam;
- vienkāršība, skaidrība un atjautība domas izklāstā;
- laba gaume, apzināta savu jūtu kontrole un mēra izjūta (*Голованов, 1982*).

Diriģenta gatavība darbam ar orķestri veidojas praktiskajā – studiju procesā.

Māra Marnauza promocijas pētījumā „Integratīva pieeja diriģēšanas studiju procesā” pierāda, ka diriģēšanas tehnikā liela nozīme ir diriģenta prasmei atrast kontaktu ar atskaņotājiem un studenta profesionālo gatavību piedāvā vērtēt pēc šādiem kritērijiem:

- pašapliecināšanās (diriģēšanas tehnikas līmenis; dziesmas mākslinieciskā interpretācija; diriģenta darbības aktivitāte);
- saskarsmes prasmes (izkopti diriģenta žesti; izkopta stāja, mīmika; verbālās saskarsmes prasmes);
- pašvadība (mērķa izvirzīšana; informatīvā pamata veidošana; lēmuma pieņemšana un realizācija; sasniegto rezultātu vērtēšana; turpmākās darbības korekcija). (*Marnauza, 1999*).

Vairāku autoru (*Голованов, 1982; Marnauza, 1999*) izstrādātie kritēriji rāda, ka profesionāli sagatavotam diriģentam jau pirms sākt darbu ar orķestri ir jābūt izkoptiem visiem svarīgākajiem diriģenta darbības elementiem. Pētījuma autors pievienojas šīm atziņām, jo vairāk nekā 20 gadu ilgajā mākslinieciskajā darbībā ir pārliecinājies, ka, uzsākot darbu ar orķestri, mūsdienīgam diriģentam jābūt vispusīgi izglītotam mūziķim ar plašu ideju apvārsni, apveltītam ar teicamu un izkoptu muzikālo dzirdi, stipru gribu, iekšēju organizētību, spēju koncentrēties, kā arī ar kaismīgu temperamentu un līdera īpašībām. Diriģenta autoritāte un viņa nozīme atskaņotājmāksliniekiem nekad nevar veidoties mākslīgi, bet tā veidojas dabīgā ceļā

pēc tam, kad mūziķi redz un sajūt diriģenta kompetenci, meistarību un talantu, jēgu no mēģinājumu procesa. Šo apgalvojumu var apstiprināt ar piemēru, kad latviešu jaunais diriģents Gints Glinka, stājoties pie Latvijas nacionālā simfoniskā orķestra diriģenta pulsts, orķestrim tika „uzspiests” no malas kā galvenais diriģents, bet nebija šo vietu ieguvis ar savu darbību, pierādot savu kompetenci. Orķestris jauno un neapšaubāmi talantīgo diriģentu nepieņēma, un viņš bija spiests orķestra galvenā diriģenta amatu atstāt.

Uzskatot, ka studiju procesā diriģentam patiešām ir jāapgūst pēc iespējas vairāk diriģēšanas prasmju un iemaņu, tomēr jāuzsver, ka mākslinieka veidošanās norit visā viņa mūža garumā, tas ir nepārtraukts pašizziņas un pašpilnveidošanās process.

G. Cipins, vērtējot tehniku no estētikas pozīcijām, uzskata, ka tā ir augsti attīstīta mākslinieka spēja izpaust materiālā (skaņa, krāsa, žests) tieši to, ko viņš vēlas. (*Цыпин, 2001*).

Ievērojamā Ukrainas diriģenta Romāna Kofmana (*Роман Кофман*) skolotājs Mihails Kaneršteins (*Михаил Канерштейн*) par diriģēšanas tehniku sauc līdzekļu un paņēmienu kopumu, ar kuru palīdzību diriģents iedarbojas uz atskaņotājmākslinieku kolektīvu skaņdarba izpildījuma laikā. Kopā ar žestikulāciju – roku tehniku jeb taktēšanu, šo kompleksu veido gan skatiens, gan mīmika, gan visa diriģenta uzvedība, kad viņš stāv orķestra priekšā (*Канерштейн, 1972*).

Pēterburgas diriģēšanas skolas ievērojamais pārstāvis Iļja Musins (*Илья Мусин*) uzskata, ka diriģēšanas tehnika ir savdabīga, specifiska psihofizioloģiska parādība, kurai nav analoga nevienā citā cilvēka darbības jomā: tas ir psihofizioloģisks iedarbības veids uz atskaņotājmākslinieku apziņu. Ar to arī var izskaidrot diriģēšanas mākslas savdabību – tās noslēpumainība, zināmas grūtības apgūt diriģēšanas tehniku, tai nepieciešamo spēju specifika, kā arī to (spēju – G. B.) satura noteikšanas grūtības. Viņš ir pārliecināts, ka diriģents uz atskaņotājmāksliniekiem iedarbojas nevis ar kaut kādu suģestijas spēku palīdzību, bet gan ar diriģēšanas tehnikas paņēmienu. Diriģēšanas tehnika kā kopumā, tā arī mazākajās detaļās ir pavisam kas cits, salīdzinot ar atskaņotājmākslinieka – instrumentālista tehniku, kura pamatā ir atkarīga no ātruma, veiklības un kustību koordinācijas (*Мусин, 2006*).

Nenoliedzot diriģēšanas tehnikas psihofizioloģisko būtību, darba autors tomēr nevar piekrist šai atziņai, jo uzskata, ka diriģēšanā tehnikas problēmas principā maz atšķiras no tām pašām problēmām instrumentspēles mākslā. Tikai materiāls un mērķi ir citi. Šo domu var pamatot ar Leo Ginzburga (*Лео Гинзбург*) atziņām, kuras viņš formulējis, vispārinot mūzikas mākslā tehnikas būtību, tās fizisko un psiholoģisko dabu: „(..) tehnika – tā ir izstrādāta vai iedzimta individuāla spēja pilnīgi un netraucēti (nepārtraukti) atkārtot norādīto atskaņotājdarbības paņēmienu, darbība, kas novesta līdz automātisma līmenim (tātad darbības operāciju līmenis – G.B). Tehnika parādās tikai tad, kad par to aizmirst.

Diriģēšanas tehnikā L. Ginzburgs priekšstata šādus veidus:

- kontaktēšanās tehnika;
- savas un kolektīva uzmanības koncentrēšanas tehnika;
- reaģēšanas ātrums attiecībā uz orķestra spēli;
- iedarbības tehnika (gribas tehnika);
- mēģinājumu tehnika, ar kuras palīdzību tiek sasniegta ansambļa muzikālā izteiksmība;
- partitūras lasīšanas un dzirdēšanas tehnika;
- spēja brīvi izvēlēties tehnikas paņēmienus (tai skaitā arī manuālos);
- gatavība tehniku pielietot dažāda tipa orķestru kolektīvos.

Tātad, tā ir atskaņotājmākslinieka tehnika, kura piemīt visiem koncertējošiem instrumentālistiem – māka mērķtiecīgi pielietot tos vai citus atskaņotājmākslas paņēmienus (agoģiskos, dinamiskos, frāzējošos, intonējošos u.c.), lai iedarbotos uz klausītāju” (*Гинзбург*, 1981, 230.).

Šo vispārināto mākslinieciskās tehnikas ideju pārnesot uz diriģēšanas mākslu, būtiski ir izprast Georgija Jeržemskā (*Георгий Ержемский*) idejas par diriģēšanas tehniku. Viņš ir pārliecināts, ka ideālā variantā diriģentam nekad nebūtu jādiriģē tieši ar rokām. Diriģēšana – tas ir īpašs iekšējās, muzikālās, dabiski radošās komunikācijas, jaunrades un atskaņotājmākslas veids, kurš noris starp pastāvīgā saskarsmē un mākslinieciskā mijiedarbībā esošu diriģentu un muzikālo kolektīvu (*Ержемский*, 2007).

G. Jeržemskā izpratnē diriģēšanas saturu veido psihiskie procesi: jūtas, emocijas un noskaņojumi, kurus rada aktīva un iejūtīga diriģenta attieksme pret

skaņdarba muzikālā auduma radīto asociatīvo saturu. Diriģēšana kā patstāvīgs izpētes objekts ir psiholoģiska trīsvienība, kuru veido šādi komponenti:

- tēlainā domāšana;
- iekšējā atskaņotājvaloda;
- noteikta ārējā – simboliskā, informatīvā zīmju (žestu) – valoda.

Mākslinieka – interpreta enerģētiski piepildīta mākslinieciskā nepieciešamība, vajadzība pēc pašrealizācijas un vēlamais, unikālais, dziļi personīgais mākslinieciskais rezultāts ir sistēmas „starta mehānisms”. Un kustība (tātad diriģenta žests) ir nevis sākuma, bet gan jebkura domāšanas akta reflektorās ārējās parādības (noslēgums) noslēdzošā fāze.” (*Ержемский*, 1993).

Pilnībā pievienojoties šai atziņai, to vēl var papildināt ar G. Cipina domu – jo dziļāka un interesantāka ir mākslinieciskā iecere, ideja, jo izsmalcinātākas ir atskaņotājmākslinieka dvēseles kustības, jo lielāka ir tehniskā meistarība, kas nepieciešama šīs ieceres, idejas dvēseles stāvokļa realizēšanā (*Цыпин*, 2001).

Balstoties uz G. Jeržemsku (*Ержемский*, 1993; 2007), L. Ginsburga (*Гинзбург*, 1981), M. Kaneršteina (*Канерштейн*, 1972), I. Musina (*Мусин*, 1987; 2006) un G. Cipina (*Цыпин*, 2001) atziņām un savu mākslinieciskā darba pieredzi, pētījuma autors secina, ka orķestra diriģēšanas tehnika ir diriģenta darbības nozīmīga sastāvdaļa, ar kuras palīdzību iespējams atklāt skaņdarba māksliniecisko ieceri.

Diriģenta darbības – procesa posmi pētījumā balstīti uz Alekseja Ļeontjeva (*Алексей Леонтьев*) darbības teoriju, kuras struktūra raksturota šādi: motīvs – mērķis – darbības veidi – operācijas.

No procesuālās pieejas viedokļa darbību raksturo šādi posmi: sagatavošanās – realizācija – novērtēšana (*Леонтьев*, 1997).

Nikolajs Maļko (*Николай Малько*) uzskata, ka no mūsdienu diriģenta ir atkarīga patiesa ideju un tēlu atklāsme operu, simfoniju, kantāšu un citu skaņdarbu atskaņošanā (*Малько*, 1965; 1972), tātad, diriģenta darbības struktūrā darbības mērķis ir mākslinieciski augstvērtīga interpretācija, kurā tiek atklāta mākslas darba ideja. Šī mērķa motīvi var būt dažādi, piemēram, diriģenta pašrealizācijas un savu estētisko vai ētisko ideālu realizācija, vēlme popularizēt muzikālās vērtības un citi.

Par diriģenta darbības veidiem tiek uzskatītas visas tās darbības, kuras diriģents veic, virzoties uz mērķi – repertuāra izvēle, skaņdarba analīze un sintēze, bagātinot komponista ieceri ar savām idejām, repertuāra patstāvīgā iestudēšana,

skaņdarba mākslinieciskās interpretācijas izveidošana, darbs – sadarbība ar orķestra mūziķiem skaņdarba iestudēšanas procesā, organizatoriskais darbs, koncertdarbība. No personības darbības teorijas viedokļa (*Петровский*, 1998) operācijas ir ārējās darbības komponenti, kuri nodrošina mijiedarbību starp līdzekļiem, kuri atbilst subjekta mērķim. Autors vēl vairāk konkretizē šo jēdzienu, sniedzot piemēru par atšķirībām dažādu instrumentu spēlē, kur vienāda skaņdarba iestudēšana dažādiem instrumentiem, pēc autora domām, apzīmē darbības līmeni, bet tā tehniskais izpildījums ir dažāds, un tas ir operāciju līmenis (*Петровский*, 1998). Tātad būtībā, balstoties uz šīm atziņām, var secināt, ka atskaņotājmākslinieka tehnika ir ārējās darbības operāciju līmenis. Diriģenta darbībā operāciju līmenī saskatāmi šādi komponenti: partitūras lasīšana, ierakstu klausīšanās, spēlēšana uz „iekšējā instrumenta” (*Ержемский*, 2007), tas ir, partitūras lasīšana ar iekšējo dzirdi, partitūras spēlēšana uz klavierēm, skaņdarba atskaņošana ar visu orķestri vai atsevišķām orķestra balsu grupām, verbālā un neverbālā (žesti) saskarsme ar orķestra mūziķiem un klausītājiem.

Ņemot vērā V. Petrovska (*Валентин Петровский*) teoriju par darbības ārējo un iekšējo raksturojumu, diriģenta teknikai nepieciešams instrumentārijs – „instrumentālais pamats” (*Петровский*, 1998, 211.), ar kuru veikt operācijas. Diriģenta tehnikas ārējais instrumentālais pamats ir diriģenta ķermenis, dzirde, redze, žesti, mīmika, vārds, diriģenta zizlis, nošu materiāls, orķestris. Diriģenta tehnikas iekšējais instrumentālais pamats ir diriģenta zināšanas, prasmes un iemaņas. Blakus tam diriģēšanas kā jebkuras darbības realizācijā piedalās subjekta psihiskās funkcijas – domāšana, uzmanība, iztēle, atmiņa, griba, jūtas, emocijas un personības īpašības, kas diriģentam nepieciešamas visos darbības posmos: sagatavošanās posmā – darbam ar orķestri; darbā ar orķestri – mēģinājumos un koncertā.

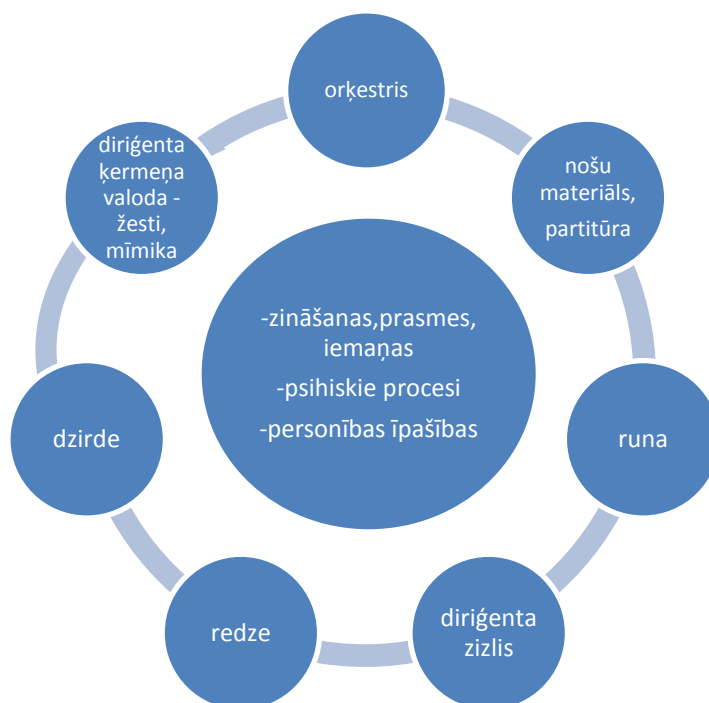
Par sagatavošanās posmu darbam ar orķestri uzskatāmas visas tās darbības, kas saistītas ar iestudējamā repertuāra izvēli līdz brīdim, kad diriģents sāk darbu ar orķestri. N. Golovanovs šādi raksturo diriģenta sagatavošanās posmu pirms darba ar orķestri: „Diriģentam labi jāzina mūzikas literatūra un ir pienākums mājās vienmēr labi apgūt jauna skaņdarba partitūru, atnākt uz mēģinājumu absolūti gatavam, lai lieki nebūtu jātērē laiks, iestudējot to ar orķestri.” (*Голованов*, 1982, 25.).

Tātad, lai diriģents spētu pilnvērtīgi un profesionāli vadīt mūziķus, viņam nepieciešams veikt sagatavošanās darbu, kas ietver:

- repertuāra izvēli;
- patstāvīgo darbu repertuāra apguvē;
- interpretācijas mākslinieciskās idejas – ieceres izveidošanu.

Darbā ar orķestri mēģinājumos un koncertā (darbības realizācijas un izvērtēšanas posmi) nozīmīgas ir diriģenta zināšanas, prasmes, kā arī personības psiholoģiskās funkcijas – spējas, griba, iztēle, domāšana, atmiņa u.c., kas tika aktualizētas darbības sagatavošanās posmā. Tomēr tām pievienojas vairākas citas diriģenta darbības komponentes. Diriģentam nepieciešamas zināšanas par dažādu orķestra sastāvu uzbūvi, jāprot ražīgi strādāt ar kolektīvu un vadīt to (saskarsmes prasmes), taču tai pašā laikā jādod iespēja katram orķestra mūziķim pilnvērtīgi parādīt savu māksliniecisko varēšanu un talantu.

Tomēr, lai cik daudzveidīgi un bagātīgi būtu diriģentu atskaņotājmākslinieku priekšstati par diriģēšanas tehniku struktūru un tās elementu niansēm, balstoties uz personības darbības pieeju pētījuma gaitā ir izveidota šāda diriģēšanas tehnikas kā iekšējās un ārējās darbības satura shēma (skat. 2. attēlu Diriģenta tehnika kā darbības operācijas).



2. att. Diriģenta tehnika kā darbības operācijas (G. Bernāts)

Attēls kopumā ataino diriģēšanas tehniku, kas nodrošina diriģenta mākslinieciskās darbības mērķa – skaņdarba idejas atklāsmi atskaņojumā.

Centrālajā aplī attēlā redzams diriģenta tehnikas kā darbības iekšējais pamats, kuru veido:

- zināšanas, prasmes un iemaņas;
- psihiskie procesi;
- personības īpašības.

Diriģentam nepieciešamo zināšanu kopums ir ļoti plašs un dziļš – sākot ar zināšanām par atskaņotājmākslas valodas līdzekļiem un tās atklāsmes paņēmieniem (agoģikas, dinamikas, frāzēšanas, intonēšanas u.c.) līdz pat zināšanām filozofijā. Ļoti būtiskas diriģentam ir zināšanas par saskarsmi.

Diriģentam nepieciešams arī ir ļoti daudz prasmju – piemēram, prasme lasīt partitūru, prasme darbā izmantot iekšējo dzirdi, prasmes strādāt ar orķestri (profesionālās un saskarsmes), prasme interpretēt skaņdarba māksliniecisko ideju, aranžēšanas un instrumentācijas prasmes u.c.

Iemaņas – kustību (žestu vārdnīca), nošu lasīšanas iemaņas u.c.

Diriģenta tehnika, tāpat kā jebkura cilvēka darbība ir nesaraujami saistīta ar psihiskajiem procesiem – gribu, uztveri, domāšanu, iztēli, atmiņu, sajūtām, emocijām. Analizēto autoru darbos visvairāk sastopamā psiholoģiskā kategorija ir griba. Tas ir saprotams, jo, neapšaubāmi, tikai ar ļoti stipru gribu apveltīta personība ir spējīga vadīt, savienot vienā veselumā orķestra mūziķus, lai sasniegtu atskaņotājmākslas mērķi. Liela nozīme ir atmiņai partitūru iestudēšanas procesā un koncertā. Svarīgas ir arī domāšanas kvalitātes – ātrums (asums), plašums. Diriģēšanas tehnikā kā katrā mākslas veidā, protams, ļoti nozīmīgas ir emocijas, iztēle un sajūtas. Nozīmīgas personības īpašības, kas nepieciešamas diriģenta tehnikā, ir muzikālās spējas – dzirde, ritma izjūta, psihomotorās spējas, radošās spējas. Ļoti nozīmīga ir spēja iedvesmot atskaņotājmāksliniekus, raisīt viņos māksliniecisku attieksmi pret skaņdarba iemiesošanas procesu, aizraut ar savām iecerēm, vitalitāti, tiešumu un emocionālu saskarsmi. Un, protams, liels pluss diriģentam ir laba humora izjūta, precizitāte un pārliecība par sevi, spēja koncentrēties un mērķtiecība, vienkāršība, skaidrība un atjautība domas izklāstā, laba gaume, apzināta savu jūtu kontrole un mēra izjūta.

Ārējos apļos attēloti diriģenta tehnikas ārējās darbības komponenti – līdzekļi, materiāli, ko veido diriģenta ķermeņa valoda – žesti, mīmika, dzirde, redze, runa, diriģenta zizlis, nošu materiāls – partitūra, orķestris. Ārējie komponenti, mijiedarbībā ar iekšējo instrumentālo pamatu, nodrošina diriģenta tehnikas veidošanos, pastāvēšanu un attīstību.

Tā kā, balstoties uz darbības teoriju (*Леонтьев, 1997; Петровский, 1998*), pētījumā diriģēšanas tehnika pamatota kā diriģenta darbības operāciju līmenis, tātad diriģenta mākslinieciskā darbība bez tehnikas nav iespējama un tā pamatoti uzskatāma par vērtību diriģenta mākslinieciskajā darbībā, jo tā nodrošina diriģenta mākslinieciskās darbības mērķa – skaņdarba idejas atklāsmi atskaņojumā.

Pēc tam, kad pamatota diriģēšanas tehnikas nozīme diriģenta darbībā, pētījuma turpinājumā saistībā ar diriģēšanas skolas veidošanos, kurā liela nozīme ir vērtību tālāk nodošanas – pedagoģiskajam aspektam, tiks analizētas ievērojamu diriģentu atskaņotājmākslinieku, pedagoģu un mūzikas zinātnieku atziņas par diriģēšanas tehniku, lai izveidotu savu sapratni par priekšnosacījumiem, kas ir visbūtiskākie diriģēšanas tehnikas veidošanā. Ar diriģēšanas tehnikas veidošanās priekšnosacījumiem pētījumā saprotamas pedagoģiskās un psiholoģiskās pamatnostādnes, uz kurām balstās tehnikas veidošanās.

Profesors Mendelis Bašs, raksturojot diriģēšanas tehnikas veidošanās pamatus, raksta: „Diriģēšanas tehnikā ietilpst sekojoši uzdevumi:

- panākt pilnīgu kopskanējuma precizitāti;
- panākt vajadzīgo dinamiku un tās maiņu;
- panākt noteiktu skaņdarba autora atklāsmi, spilgtus tēlus un skaidru to izteiksmi.”

(Bašs, 1982, 4.).

N. Maļko – pirmais profesionālis Pēterburgas diriģēšanas mākslā un pedagogs – uzskata, ka diriģēšanas tehnikā galvenais uzdevums ir saprast galējos punktus: gribēt un varēt, iecere un izpildījums; zināt labāko ceļu katras vēlmes izpildei un mācēt pa to iet. Spēt pārvarēt visus šķēršļus, kuri atrodas ceļā no gribas impulsa līdz galamērķim – kustībai, kura izpilda šo gribu, citādi sakot, iemācīties pārvaldīt savas rokas, savu ķermeni (*Малько, 1965*).

Gribas nozīmi diriģēšanas tehnikas apgūvē atzīst arī Ilja Musins (*Илья Мусин*). Viņš uzskata, ka skolnieki, mehāniski pārņemot no skolotāja diriģēšanas paņēmienus, neattīsta tās spējas un īpašības, kuras tiem nepieciešamas aktīvai un

gribas pilnai iedarbībai uz orķestra mūziķiem. No pedagoga saņemtos paņēmienu tie uzskata par kaut kādiem patentētiem līdzekļiem, ar kuru palīdzību var sasniegt vēlamo rezultātu visos gadījumos. Tāda pieeja ir dziļi kļūdaina. Nevienam diriģēšanas tehniskajam līdzeklim vai paņēmienu nepiemīt kādas universālas īpašības, katrā konkrētā gadījumā nepieciešams pievienot arī kādu konkrētu gribas izpausmi (*Мусин*, 1987).

Šajās diriģēšanas mākslas meistarību un pedagogu (*Bašs*, 1982; *Малько*, 1965; *Мусин*, 1987) atziņās ir izcelta diriģenta gribas nozīme tehnikas veidošanā, tātad gribas mērķtiecīga attīstība uzskatāma par vienu no diriģēšanas tehnikas veidošanās psiholoģiskajiem priekšnosacījumiem.

Diriģēšanas mākslas iedarbības spēks ir atkarīgs ne tikai no gribas īpašībām. Lai pilnībā pārvaldītu diriģēšanas mākslu, ir jāpiemīt arī atbilstošām spējām.

Prasme vadīt atskaņojumu ir tā specifiskā īpašība, kura atšķir vienu diriģentu no otra. Tieši šī diriģēšanas specialitātes prasme nereti ir klupšanas akmens daudziem brīnišķīgiem mūziķiem – komponistiem un atskaņotājmāksliniekiem, kuri stājas pie diriģenta pulsta. Tā ir tā diriģēšanas mākslas daļa, kura joprojām nav atbrīvojusies no zināmas noslēpumainības.

Spējai vadīt orķestra mūziķus vienotam skaņdarba atskaņojumam pamatā ir vesels psihisko īpašību komplekss. Tieši no šī kompleksa sastāva, no rakstura, katra elementa spilgtuma, kā arī no to savstarpējām sakarībām un mijiedarbes ir atkarīgs dotību spēks un raksturs. Lai kādi arī nebūtu diriģenta dotumi, viņa diriģēšanas spēju komplekss prasa mērķtiecīgu attīstību, tādu, kas atbilst visaugstākajiem atskaņotājmākslas uzdevumiem – iespējami augstākai profesionalitātes pakāpei.

Līdz ar to diriģenta spēju, prasmju un iemaņu mērķtiecīga attīstība uzskatāma par vienu no orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās pedagogiskajiem priekšnosacījumiem.

Diriģēšanas tehnikas apguvi N. Maļko, M. Bašs iesaka sākt ar stāju, ar ķermeņa nostādīšanu pamatstājā. M. Kaneršteins diriģēšanas aparāta izveides aprakstu arī sāk ar ķermeņa stāju, tālāk uzmanība tiek pievērsta galvas pozīcijai, pēc tam kāju stāvoklis un visbeidzot roku nostādīšana. Angļu diriģents Henrijs Vuds (*Henry Wood*) uzskata, ka diriģēšanas apmācība jāsāk ar diriģenta kociņa jeb zižļa turēšanu, kas jātur tikpat viegli kā ikviens stūdzinieks tur sava instrumenta lociņu. H. Vuds ir pārliecināts, ka brīva un dabīga diriģenta kociņa turēšana, kā arī ļoti skaidri diriģenta žesti un

nepārprotama *aufтакты* ir galvenie diriģenta ieroči. Ja iepriekšminētie komponenti būs iekļauti diriģenta darbībā, orķestris diriģentam pakļausies (Wood, 1945).

Pētījuma autors savā mākslinieciskajā darbībā ir pārliecinājies, ka žestikulācijai – roku tehnikai jeb taktēšanai – diriģēšanas tehnikā līdzvērtīgi komponenti ir skatiens, mīmika un vispār visa diriģenta uzvedība, kad tas stāv orķestra priekšā. Visi līdzekļi un paņēmieni, kuri ietilpst jēdzienā „diriģēšanas tehnika”, ir cieši saistīti savā starpā. Tie atrodas pilnīgā vienotībā un ir balstīti uz dziļu izpildāmās mūzikas izjūtu un izpratni.

Mūzikas būtības un atsevišķu skaņdarbu izjūta un sapratne veidojas mūzikas klausīšanās, uztveres (*Курнарская*, 2003; *Петрушин*, 1997) un skaņdarbu analīzes procesā (Gulbe, 2008). Dažādu stilu, laikmetu un žanru mūzikas klausīšanās un analīze bagātina diriģenta muzikālo pieredzi un jo bagātāka pieredze, jo lielāka mūzikas sapratne un izjūta. Tātad, mūzikas klausīšanās un muzikālo sacerējumu analīze uzskatāma par būtisku diriģenta tehnikas veidošanās priekšnosacījumu.

Ļoti liela uzmanība jāpievērš tam, lai diriģents diriģēšanas procesa laikā lieki nesasprindzinātu muskuļus. Ir pastāvīgi sevi jākontrolē un jāveic sevis novērošana, paškontrolē, jo tikai tā var novērst muskuļu sasprindzinājumu. Diriģenta aparāta brīvība nenozīmē pilnīgu muskuļu atslābumu, te ir runa par to muskuļu atbrīvošanu, kuri nepiedalās kāda konkrēta žesta mājienā – tātad jā rūpējas par saprātīgu, mērķtiecīgu muskuļu piepūli. Līdz ar to tiks izstrādāta kāda ļoti svarīga diriģenta īpašība: diriģenta aparāta daļu neatkarība vienai no otras to kustībās. Ķermenim, galvai, pleciem, kājām un rokām ir jāieņem pēc iespējas dabīgāks un ērtāks stāvoklis, un visas šīs daļas ir saistītas savā starpā un zināmā mērā ir atkarīgas viena no otras. Ķermenis diriģēšanas procesā jātur brīvi, bez lieka sasprindzinājuma. Ķermeņa stāvoklis ietekmē diriģenta elpošanu, un tā ir cieši saistīta ar mūzikas elpošanu, ar frāzēšanu. Galva jātur tā, lai diriģents labi pārredzētu visus mūziķus, savukārt, mūziķiem ir jāredz diriģenta seja. Kājas nodrošina stabilu ķermeņa stāju. Rokas – diriģenta aparāta pamata daļa. Plauksta ir rokas visizteiksmīgākā daļa, un svarīgi ir plaukstu ar locītavu turēt brīvas.

Tātad diriģenta ķermeņa daļu atbrīvotībai ir nozīmīga loma diriģenta tehnikā. Līdz ar to tās veidošanās aspektā par būtisku diriģēšanas tehnikas priekšnosacījumu uzskatāma paškontrolē – iekšējās un ārējās muskuļu atbrīvotības spēju izkopšanai.

Karls Šrēders (*Carl Schroeder*), raksturojot vācu diriģēšanas teorētiku atziņas, atzīst, ka vācu autori sākoši lietot terminu „taktēšana”, apzīmējot šādu diriģēšanas veidu, kurš tiek pretstatīts terminam diriģēšana – izteiksmīgā tehnikas puse, diriģēšanas māksla (atskaņotājmāksla). Ja diriģents mūzikas skaņdarba atskaņojuma laikā pārlicinoši un korekti atliek takti (rāda vienmērīgu taktsfigūru) tā, ka mūziķi spēlējot nevar izpildījumā iedvest māksliniecisku dzīvību un piepildīt ar personīgu māksliniecisku pārdzīvojumu, nezinot atsevišķu komponista ieceri, tad tas nozīmē, ka diriģents šajā gadījumā taktē un nevis diriģē (*Schroeder, 1937*).

Viens no pirmajiem krievu pedagogiem N. Maļko, kurš ir izaudzinājis daudzus vecākās paaudzes diriģentus (pats būdams Fēliksa Motla skolnieks), raksta: „Diriģēšana, kā jebkurš cits mūzikas izpildījuma veids, sevī ietver divas puses – tehnisko un māksliniecisko (...). Par taktēšanu sauc takts un tās daļu rādīšanas procesu ar roku žestu palīdzību.” (*Малько, 1965, 47. – 48.*).

I. Musins arī pamatā nepiekrīt taktēšanas un diriģēšanas pretnostatījumam. Viņš, tāpat kā N. Maļko, uzskata, ka daudz pareizāk būtu šīs antitēzes vietā runāt par tehnisko un māksliniecisko pusi diriģēšanas mākslā. I. Musins piedāvā diriģēšanas tehniku sadalīt šādi:

1) zemākā tipa tehnika (taktsmēra, metra, ritma apguve, iesākuma parādīšanas paņēmieni, skaņas noņemšana, fermātu, paužu, tukšo taktu parādīšana) jeb, citiem vārdiem sakot, palīgtehnika (sekundārā tehnika);

2) izteiksmīgā tehnika – šeit iekļaujami paņēmieni, ar kuru palīdzību ir iespējams panākt tempa izmaiņas, dinamiku, akcentēšanu, artikulāciju, frāzēšanu un citus mūzikas izteiksmīguma parametrus;

3) tēlu izteiksmības tehnika, kurā diriģenta uzdevums ir izmantot visu palīgtehnikas un izteiksmīgās tehnikas līdzekļu kopumu, lai žestam piešķirtu tēlainības konkrētību (*Мусин, 1967*).

Secināms, ka I. Musins saskata diriģēšanas tehniku kā vienotu procesu (tehniskās un mākslinieciskās puses dialektiska vienotība) un uzskata, ka ir jāapgūst atsevišķi tehnikas paņēmieni spilgtākam izteiksmīgumam un tie jāpārvalda tāpat kā izteiksmīgās tehnikas augstākā pakāpe – tēla izteiksmīgums, kurā žestam tiek paredzēta tēlainā konkrētība.

Darba autors uzskata, ka roku tehnika un ārēji redzami diriģenta paņēmieni (žesta tehnika, mīmika, jeb pantomīma) ir mazāk svarīgi nekā, piemēram, gribas un

kontakttehnika, kura saistīta ar tiešu muzikālās domas pārņemšanas (nodošanas) spilgtumu, jo V. Furtvenglers, Herberts Karajans (*Herbert von Karajan*), Š. Minšs un citi izcili diriģenti nereti savā diriģēšanas procesā pilnīgi nepakļāvās pirmo metodisko izdevumu autoru ieteikumiem pielietojamās diriģēšanas tehnikas jomā, taču tai pašā laikā radīja kolosālu rezonansi gan kolektīvā, gan arī klausītājos. Tas norāda, ka iekšējiem procesiem ir neapšaubāmi lielāka nozīme nekā tīri ārējām izpausmēm diriģēšanas procesā.

Tomēr, skatot šo jautājumu diriģēšanas tehnikas veidošanās kontekstā, atsevišķu tehnikas paņēmienu (tehnikas zemākā pakāpe) un izteiksmīgās tehnikas augstākās pakāpes – tēla izteiksmīguma līdzsvarota apguve un pārvaldīšana ir uzskatāma par nozīmīgu tās veidošanās priekšnosacījumu.

Svarīgākā mūsdienu diriģenta problēma – nepieciešamība pastāvīgi papildināt savas zināšanas, lai nebūtu kādā brīdī jāatrodas tehnikas progressa astē. Nekad vēl visā mūzikas vēsturē šis progress nav bijis tik straujš un daudzpusīgs. Tas, pirmkārt, izriet no ļoti virtuozām prasībām, kuras pieprasa pecvāgnera orķestra instrumentācija. Ir tāda interesanta situācija – orķestrantu zināšanas un pieredze, kuri muzicē lielos, augstas klases simfoniskos orķestros, šo kolektīvu kvalifikācija nereti pārsniedz to jauno diriģentu līmeni, kuri tikai sāk savu profesionālo karjeru. Līdz ar to varam spriest, kāda izglītība un pieredze ir nepieciešama jaunajam orķestra diriģentam. Nav brīnums, ka augstākās klases orķestri reizēm muzicē zemāk par savām spējām, jo diriģenti ne vienmēr ir apguvuši tik nepieciešamās zināšanas, lai panāktu maksimumu no kolektīva.

Tātad, par būtisku diriģēšanas tehnikas veidošanās pedagoģisko priekšnosacījumu uzskatāma nepārtraukta zināšanu attīstība, lai spētu nevis sekot, bet iet priekšgalā visām mūsdienu mūzikas attīstības strāvām un tendencēm.

Saskarsmes prasmes diriģentam ir tikpat svarīgas kā atskaņotājasprasmes. Lai saturīgi un operatīvi diriģents strādātu ar orķestri, viņam nepieciešama pieredze darbā ar orķestri, jo ar tās palīdzību diriģents varēs profesionāli realizēt visas mākslinieciskās ieceres un ielikt pamatu augsta līmeņa atskaņotājmākslai.

Līdz ar to pētījuma autors uzskata, ka saskarsmes prasmju attīstība ir nozīmīgs orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās psiholoģiskais priekšnosacījums.

Ja pieņemam, ka diriģēšanas tehniku dala divās sastāvdaļās – taktēšanā un pašā diriģēšanā (tehniskās un izteiksmīgās atskaņojuma puses vadīšana), tad taktēšanu

apgūt parasti nerada nekādas īpašas grūtības, un tam nav nepieciešamas arī kādas īpašas spējas. Visas grūtības, jautājumi, problēmas un viedokļu dalīšanās saistās tieši ar šo otru diriģēšanas mākslas pusi – atskaņojuma izteiksmīgās daļas vadīšanu ar manuālo līdzekļu palīdzību.

Latviešu diriģents Jānis Kaijaks uzskata, ka īpaša nozīme žesta tehnikai ir tādas mūsdienu mūzikas atskaņošanā, kurai nepieciešama netradicionāla diriģēšanas tehnika. Tas attiecas uz skaņdarbiem, kas rakstīti aleatorikas, sonorikas un citās mūsdienu kompozīcijas tehnikās.

Katram diriģentam ir savs viedoklis par pienākumiem, par diriģenta lomu skaņdarba atskaņošanas vadīšanā, katram diriģentam ir arī sava saprašana par vadīšanas principiem un nepieciešamo manuālo līdzekļu raksturu. Nevienā atskaņotājmākslas jomā mēs neatradīsim tik lielu daudzumu pat diametrāli pretēju viedokļu, kā un ar kādiem paņēmieniem jādiriģē. Šo uzskatu pamato izcilā franču diriģenta Šarla Minša (*Charles Münch*) atziņa, ka katram diriģentam ir izstrādāta sava žestu vārdnīca, tajā ietvertie žesti viņam uzticīgi kalpo un ar to palīdzību viņš skaidro to, kas notiek viņa dvēselē (Мюнш, 1982).

Diriģenta žestu valoda iedarbojas uz atskaņotājmākslinieku apziņu, ar tās palīdzību viņš sazinās ar mūziķiem. Tā ir radusies ansambļu muzikālās darbības vajadzību rezultātā. Žesta aktivitāte, tā iedarbības spēks ir atkarīgs no muzikālās domāšanas aktivitātes, kā arī no atbilstošām, specifiskām diriģenta gribas kvalitātēm un psihes īpašībām, no ciešas visu diriģenta valodā ietilpstošo komponentu mijiedarbes. Ļoti būtisku, var teikt, izšķirošu lomu spēlē mērķtiecīga visu dotību, spēju un īpašību attīstība.

Diriģenta žestu valodā var pamanīt vairākas īpašības un iezīmes, kuras ir analogas runas saziņas formai. Jo cilvēks skaidrāk un noteiktāk pauž savas domas, izsaka nodomus, norādījumus, jo nepārprotamāk citi uztver to saturu, līdz ar to dziļāk saprot priekšmeta, fakta, par kuru runā, būtību. Izklāsta sakarīgums un loģika ir atkarīga arī no runas kultūras. Runas iedarbības spēks, spēja izskaidrot, pārliecināt un iedvesmot ir atkarīga arī no runātāja noteiktām gribas īpašībām, no tā, cik viņa runa ir bagāta ar ekspresīviem izteiksmes elementiem (intonācija, mīmika, žesti).

Piemēram, daudzi diriģenti un citas mūzikai tuvu stāvošas personības (kritiķi un mūzikas teorētiķi) ir centušies izprast izcilā diriģenta Artura Nikiša (*Artur Nikisch*) talantu, to reducējot uz lielisko diriģenta manuālo tehniku, bet tā patiesībā bija tikai

mehānisks noslēdzošais posms, rezultāts, nevis viņa spēcīgā, iedzimtā talanta un kontakta tehnikas būtība, uzmanības koncentrēšanas spēja un gribas mērķtiecība. Arī Pēterburgas diriģēšanas skolas spilgtam pārstāvim Aleksandram Haukam (*Александр Гаук*) ir saglabājušās ļoti spilgtas atmiņas par izcilo vācu diriģēšanas skolas pārstāvi Arturu Nikišu. A. Hauks atceras, ka A. Nikišs bija maza auguma, taču radīja piepaceltu iespaidu. Viņa žesti bija skopi, taču valdonīgi, gribas pilni un izteiksmīgi, rokas bija bālas, bet runājošas un acis dega kā divas spožas zvaigznes. A. Nikiša tēls un iedvesmojošā māksla pilnībā spēja pārņemt savā varā gan orķestra mūziķus, gan arī klausītājus. A. Hauks atceras, ka A. Nikiša diriģēšanas manierē viņš instinktīvi juta to galveno, kas ir nepieciešams katram diriģentam, lai tas kļūtu saprotams orķestrim. A. Hauks par Arturu Nikišu – kāda neierobežota brīvība pie pulsts, kādas precīzas, skaistas, zīmējošas un aizraujošas labās rokas delnas kustības! Kāda patstāvīga, visas izpildījuma ieceres atklājoša kreisā roka! Un beidzot, šīs starojošās acis, kuras, šķiet, ieskatījās katra orķestranta dvēselē. Visi, kuri kaut reizi tika dzirdējuši Čaikovska mūziku Artura Nikiša vadībā, nonāca pie vienota viedokļa, ka šajā gadījumā šī mūzika iemirdzējās vēl līdz tam nedzirdētās krāsās. Izpildījumam A. Nikiša vadībā bija asi dramatiski konflikti, nereti dramatisks, traģisks skanējums, dinamika bija ļoti daudzveidīga, sākot no vissmalkākā pianissimo līdz varenam fortissimo, orķestra skanējums bija vienkārši neatkārtojams. (*Гаук, 1975*).

Reflektējot par savas mākslinieciskās darbības pieredzi, saistībā ar diriģenta žestu valodu, pētījuma autors uzskata – lai diriģenta žests attēlotu specifisku muzikālu saturu – skaņdarba formas struktūru un attīstību, tā emocionālo saturu, tēla nozīmes zemtekstu, diriģentam ir lieliski jāizprot muzikālās valodas formveides elementi. Tikai tad viņa žesti spēs uzskatāmi un nepārprotami attēlot artikulāciju, štrihus, agogīku, akcentus, formas attīstības loģiku un dinamiku. Diriģentam dzīvi un asi vajadzētu sajust tēlaini – emocionālo mūzikas saturu, tad viņa žesti spēs attēlot „punktiņu un svītriņu”, līgu, akcentu un citu atskaņojuma zīmju zemteksta jēgu, kuras ir saliktas partitūrā un orķestra balsīs. Tikai tad viņam kļūs pieejama paša mūzikas satura būtības attēlošana. Diriģenta žestam ir jāspēj ne tikai parādīt, paskaidrot un uzskatāmi attēlot, bet tai pašā laikā tieši ietekmēt atskaņojumu, lai realizētu mākslinieciskās ieceres – diriģentam vajadzētu iedvesmot atskaņotājmāksliniekus, izraisīt viņos māksliniecisku attieksmi pret skaņdarba iemiesošanas procesu, aizraut ar savām iecerēm, vitalitāti, tiešumu un emocionālu saskarsmi.

Analoģija starp runas un žestu saskarsmes formām uzskatāmi parāda, ka manuālie iedarbības līdzekļi ir savdabīga valoda, ar kuras palīdzību diriģents atskaņotājmāksliniekiem var parādīt, attēlot daudzveidīgu informāciju. Ir skaidrs, ka šāda sarežģīta darbības veida pamatā ir sarežģītas likumsakarības un īpašības. Visi žestu valodas komponenti atrodas ciešās mijsakarībās, papildinot un bagātinot cits citu.

Tātad, diriģenta tehnikas veidošanās nozīmīgs priekšnosacījums ir diriģenta „žestu vārdnīcas” (*Мюшу*, 1982) – katram diriģentam individuāli piemītošu kustību, žestu, mīmikas izstrāde, kas diriģentam ļauj orķestra mūziķiem skaidrot viņam vien piemītošās dvēseles kustības un māksliniecisko sniegumu padarīt aizraujošu un neatkārtojamo.

Teorētiskās literatūras analīze un darba autora refleksija par savu māksliniecisko darbību parāda, ka katrs diriģents tehniku attīsta atbilstoši savas personības individuālajam stilam (Karpova, 1998), iekļaujot tajā savus paņēmienus, lai diriģenta žests būtu izteiksmīgs, precīzs un patiesi nodotu diriģenta vēlmes orķestra mūziķiem. Vienai skaņai var būt ļoti daudz nokrāsu. Tādu nokrāsu un raksturu ir neizskaitāms daudzums – tik, cik vispār to ir visas pasaules mūzikas bagātībā. Tāpat neskaitāmas ir jūtas, jūtu nianšes, kuras rodas, pateicoties nesaskaitāmajam dzīves notikumu un citu situāciju daudzumam. Pētījuma autors savā vairāk nekā 20 gadu ilgajā mākslinieciskajā darbībā ir pārliecinājies, ka dzīves parādību un notikumu nepārtraukta identificēšana ar savu profesionālo darbību ir viens no visnozīmīgākajiem profesionāla diriģenta – mākslinieka diriģēšanas tehnikas veidošanās priekšnosacījumiem.

Veicot diriģēšanas tehnikas izpēti, analizējot ievērojamu diriģentu, pedagogu un mūzikas zinātnieku atziņas, ir atklāti šādi simfoniskā orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās un attīstības priekšnosacījumi:

- atsevišķu tehnikas paņēmienu un izteiksmīgās tehnikas līdzsvarota apguve un pārvaldīšana;
- katram diriģentam individuāli piemītošu kustību, žestu, mīmikas izstrāde;
- nepārtraukta zināšanu papildināšana;
- mērķtiecīga spēju, prasmju un iemaņu attīstība;
- diriģenta gribas mērķtiecīga attīstība;

- paškontroles attīstība;
- saskarsmes prasmju attīstība;
- muzikālo sacerējumu klausīšanās un analīze;
- dzīves parādību un notikumu nepārtraukta identificēšana ar savu profesionālo darbību – personības attīstība.

Analizējot diriģēšanas tehniku, atklāta kāda būtiska iezīme saistībā ar tās saturu. Autoru (M. Bašs, N. Maļko, I. Musins, H. Vuds, K. Šrēders, J. Kaijaks, Š. Minšs, A. Hauks) atziņas par tās saturu, attīstības prioritātēm ir ļoti daudzveidīgas un bagātas. Tas tikai apstiprina diriģēšanas kā mākslas veida un diriģēšanas skolas kā atsevišķa virziena pastāvēšanas iespējamību mūzikas kultūrā, tas ir apstiprinājums mūzikas kultūru, skolu daudzveidībai un tajās darbojošos personību individualitātes heterogēnismam. Tāpēc, lai meklētu atbildi uz pētījuma jautājumu – kādi ir Latvijas orķestra diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības priekšnosacījumi un vai pastāv tās definēšanas iespēja – turpinājumā pievērsīsimies Latvijas orķestra diriģēšanas skolas analīzei Vācijas un Krievijas diriģēšanas skolu kultūrvēsturiskās attīstības kontekstā.

2. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola Vācijas un Krievijas diriģēšanas skolu kultūrvēsturiskās attīstības kontekstā

2.1. Orķestra diriģēšanas tradīcijas Vācijā

Pētījuma 1. nodaļā tika pamatots, ka jēdziens – nacionālā diriģēšanas skola raksturo piederību konkrētas nācijas kultūras tradīcijām, kuru pamatā ir tās estētiskie uzskati, un skola veidojusies, balstoties uz nacionālās mūzikas kultūras pastāvēšanas principiem, normām un vērtībām. Henrihs Orlovs (*Генрих Орлов*) uzskata – kamēr konkrētā kultūra tiek uztverta kā kaut kas pats par sevi saprotams, tai piemītošie muzikālās uzvedības stereotipi ir grūti atpazīstami. Lai saprastu tās specifiku, nosacītību un robežas, nepieciešams to ieraudzīt un salīdzināt plašākos, kontrastējošos dažādu muzikālo kultūru kontekstos (*Орлов, 2005*).

Augsti attīstīta, daudzpusīga valsts, tautas, novada un pilsētas muzikālā kultūra ir priekšnosacījums tam, lai parādītos augstākās atskaņotājmākslas formas. Tas attiecas arī uz diriģēšanas sfēru, kuru pētījuma autors uzskata par atskaņotājmākslas žanru hierarhijas virsotni. Šo atziņu apstiprina Leo Ginzburga (*Лео Гинзбург*) uzskats, ka dažādu tautu un zemju orķestriem piemīt raksturīgas nacionālas īpatnības. Tajās atspoguļojas visa konkrētās zemes mūzikas dzīves kultūra, tās mūzikas dzīves vēsturiskās īpatnības, kā arī dominējošais repertuārs, kurš simfoniskajam orķestrim uzstāda konkrētas estētiskās prasības un uzdevumus. Šis pārsvarā atskaņotais repertuārs vienmēr ietver lokālu raksturu un ir nacionālo simpātiju atspulgs (*Гинзбург, 1981*).

Vācu diriģēšanas tradīcijai ir visfundamentālākā attīstības vēsture Eiropā, salīdzinot ar citām nācijām, jo tradīcijas, kas veidojušās noteiktās diriģēšanas skolās Eiropā, kā idejiski estētiskā ziņā, tā arī šī jēdziena šauri pedagoģiskā ziņā, ir cauraustas ar vācu nacionālajai kultūrai raksturīgām iezīmēm. Te ļoti liela nozīme bija garīgās mūzikas plašajai izplatībai, Austrijas un Vācijas klasicisma spilgtāko pārstāvju – J. Haidna, V. A. Mocarta, L. Bēthovena – garīgajām un laicīgajām kompozīcijām. Diriģēšanas tradīcijas Vācijas nacionālajā kultūrā ir cieši savijušās ar 18.–19. gadsimta Eiropas filozofijas spilgtāko pārstāvju Georga Frīdriha Hēgeļa (*Georg Friedrich Hegel*), Imanuela Kanta (*Immanuel Kant*) domu vispārinājuma spēku (*Furtwängler, 1991*), tāpēc līdz pat mūsu dienām par klasiskās diriģēšanas

mākslas veidošanās zemi tiek uzskatīta Vācija. „Un atkal rodas jautājums par tradīciju nozīmi un funkcijām. Atskaņotājmākslā, arī diriģēšanas mākslā, tradīcijas ir tā nepieciešamā augsne, kurā uzplaukst un attīstās atskaņotāja mākslinieciskā individualitāte. Tieši jūtīgums attiecībā uz Bēthovena specifiskajiem dvēseles stāvokļiem, šī spēja ir radījusi vecās vācu diriģēšanas skolas varenumu un diženumu.” (Рабинович, 1974, 85.).

Lai arī Žans Batista Lulli (*Jean-Baptiste Lully*) izveidoja lielisku mūziķu vienību Saules karaļa Luija XIV galmā 17. gs., kur viņš darbojās kā komponists un kapelmeistars, tomēr tālāka orķestra spēles kultūra augstu attīstījās Vīnē un Vācijas ķeizaru zemēs.

Nozīmīga vieta te ierādāma Drēzdenes galma kapelai, kura pastāv jau kopš 15. gs. beigām un Berlīnes operai, kura dibināta 1740. gadā. Ļoti spēcīgu impulsu spilgtai un izteismīgai orķestra muzicēšanai deva Manheimas skola Johana Stamica (Jan (*Johann*) Stamitz) un Kristiana Kannabiha (*Christian Cannabich*) vadībā. Viņu vadībā attīstījās jauns orķestra spēles stils. Ar prasmīgu personāla atlases politiku orķestrī tika angažēti tā laika izcilākie instrumentu spēles virtuozī. Koncertmeistaru un kapelmeistaru vadībā orķestra spēlē tika ieviestas ļoti būtiskas muzikālā atskaņojuma izteismīguma gradācijas – *crescendo* un *diminuendo*. Līdz tam orķestra muzicēšanas praksē izmantoja tikai reģistru tipa (terasveida jeb pakāpju) dinamiku (*Herzfeld*, 1953).

Nevar nepieminēt Vīnes klasiķus Jozefu Haidnu, Volfgangu Amadeju Mocartu un Ludvigu van Bēthovenu. Viņi vēl apvieno komponista un mūzikas atskaņojuma vadītāja pienākumus, taču viņu nozīme simfonijas žanra izveidē ir nepārvērtējama.

Principā, sākot ar 18. gadsimtu, it īpaši ar 18. gs. otro pusi, orķestri vadīja tā brīža koncertmeistars, vijolnieks. Viņš kļūst arī par izteiktu līderi mūzikas skaņdarba atskaņojumā. Tālākā simfoniskās mūzikas attīstība, tās dinamiskās daudzveidības izaugsme, orķestra sastāva paplašināšanās un instrumentu partiju sarežģītības palielināšanās, tiekšanās uz orķestra spēles krāsainību un lielāku izteismīgumu – tas viss prasīja diriģenta atbrīvošanos no dalības kopējā ansambli, lai viņš varētu koncentrēt visu savu uzmanību uz pārējo mūziķu vadīšanu. Līdz ar to diriģenta parādīšanās mūsdienu izpratnē tika sagatavota, atlika tikai nomainīt vijolnieka – koncertmeistara lociņu pret diriģenta zizli.

Starp pirmajiem diriģentiem, kuri praksē ieviesa diriģenta zizli, bija I. Mozels (1812. gads – Vīne), K. M. Vēbers (1817. gads – Drēzdene), L. Špors (1817. gads – Frankfurte pie Mainas), kā arī Dž. Spontini (1820. gads – Berlīne). K. Vēbers bija pirmais, kurš klausītāju centās audzināt un izglītot, uzrunājot to pirms operu uzvedumiem ar preses starpniecību, izskaidrojot un ietekmējot. Viņš bija kultūras politiķis, kurš sasniedza savu mērķi – radīja vācu operu. Patiesībā viņš diriģējot labajā rokā turēja sarullētu ādas rulli, tā apmēram pa vidu, tikai vēlākie diriģenti jau ķērās pie zīžļa (*Herzfeld, 1953*).

Pirmie spilgtie diriģenti, kuri uzstājās dažādās pilsētās ne ar saviem orķestriem, bija Hektors Berliozs (*Hector Berlioz*) un Felikss Mendelsons (*Felix Mendelssohn Bartholdy*). Starp tā laika diriģentiem redzama vieta bija arī Ferencam Listam. Vācu mūzika 19. gadsimta vidū un otrajā pusē bija sasniegusi augstu simfoniskā orķestra atskaņotājmākslas līmeni. Sākot no K. M. Vēbera, F. Mendelona un L. Špora laikmeta, vācu diriģēšanas tradīcijas spēcīgi nostiprinājušās teātra un opermākslas praksē, kā arī simfonisko koncertu praksē. Un tomēr tieši Bēthovena – Vāgnera ideju un jūtu pasaule ir tā, kas deva vācu romantiskajai skolai iespēju vairāku gadu desmitu laikā ieņemt vadošo vietu diriģēšanas jomā (*Рабинович, 1974*).

Par vienu no modernās diriģēšanas pamatlicējiem ir uzskatāms Rihards Vāgners (te jāmin arī Ludvigs van Bēthovens un Hektors Berliozs, kura diriģēšanas mācībā iztirzātie jautājumi ir aktuāli šajā jomā līdz pat mūsdienām). Spilgts komponista talants apvienojumā ar interpreta dotībām, sevišķas gribas īpašības savienojumā ar lielisku orķestra pārzināšanu, smalka ansambļa spēles izjūta un uzmanība pret katru mūziķi padarīja Vāgneru par plaši atzītu autoritāti katram orķestrim, ar kuru viņam bija lemts saskarties savā dzīves ceļā.

Ar H. Berliozu, F. Mendelsonu un R. Vāgneru saistāmas arī izmaiņas diriģenta pozīcijā – ja agrāk diriģents stāvēja ar seju pagriezies pret publiku, tad nu jau viņš pret publiku pagriezta muguru, kas raisīja pilnvērtīgāku diriģenta kontaktu ar orķestra mūziķiem. Vāgners raksta savā traktātā par diriģēšanu, ka pareizs priekšnesums var izdoties tikai tad, ja diriģents pieturas pie pareizā laika mēra (tempa). Tajā ir ietverts arī viss pārējais. Īstais temps ir atrodams dziedāšanā. Meloss ir visas mūzikas avots. Patiesa melosa apjēgšana un pareizs laika mērs ir nešķirami. Diriģenti neatrod īsto laika mēru, kamēr tie neko no dziedāšanas nesaprot. Un nepareiza tempa izvēle apspiež melodiku (*Wagner, 1989*).

Tieši Rihards Vāgners ir tas, kurš savu operu uzvedumiem piesaista vairākus savus skolniekus, kuri vēlāk sastāda pirmo lielo diriģentu paaudzi – starp tiem minami Hanss fon Bīlovs, Hanss Rihters, Hermans Levi un Fēlikss Motls (*Herzfeld, 1953*).

Ap 19. gadsimta 40. gadiem jaunais diriģēšanas veids stingri nostiprinājās praksē. Nedaudz vēlāk izveidojās arī mūsdienīgs diriģenta tips, kurš nebija vairs aizņemts ar komponista darbību. Pirmais spilgtais diriģents, kurš ieguva arī starptautisku atzinību, bija Hanss fon Bīlovs. Tieši viņa vadībā atskaņotās L. van Bēthovena simfonijas ieguva to nozīmīgumu, kura tām piemīt joprojām. R. Vāgnera uzskatus par jauno orķestra kultūru H. Bīlovs pilnvērtīgi realizēja darbā ar orķestri. Tas īpaši attiecas uz lielo L. Bēthovena un J. Brāmsa simfonisko formu atskaņošanu. Berlīnes Filharmonijas orķestris ieguva savu seju un pasaules slavu, un tā viņiem ir joprojām, tieši no tā laika, kad orķestra vadību pārņēma H. Bīlovs. Stils, kuru viņi izstrādāja H. Bīlova vadības laikā, tos dara atpazīstamus pasaulē vēl joprojām un tieši ar Hansu fon Bīlovu Berlīnes Filharmoniskais orķestris ir iegājis vācu mūzikas dzīves vēsturē (*Lebrecht, 1993*).

19. gadsimtā arvien vairāk pilsētu Vācijā pārvērta savas pilsētas pūtēju apvienības un pilsētas kapelas par varošiem un spējīgiem simfoniskajiem orķestriem, pat pilsētas ar 20000 iedzīvotāju nevēlējās atteikties no laba orķestra. Tādējādi Vācija sasniedza tādu orķestru dzīves blīvumu, kāds līdz tam un citur pasaulē nebija iedomājams (*Herzfeld, 1953*). Līdz ar to salīdzinoši nelielu pilsētu orķestri deva iespēju uzsākt māksliniecisku darbību un ļāva attīstīties spēcīgām personībām, piemēram, Lībekas orķestris ir atvēris ceļu tādiem vācu diriģentiem kā Hermanis Abendrots un Vilhelms Furtvenglers (*Schöttle, 2000*).

Orķestra mūziķa profesija kļuva augsti cienīta un godāta. Šajos orķestros ne tikai pie pirmajām pultīm sēdēja labi mūziķi. Visas orķestra balsu grupas pēc Meiningenas orķestra parauga tika priekšzīmīgi sagatavotas. R. Vāgners koka pūtēju grupās ieviesa trešo pūšamo, tam līdzīgi sekoja arī stīgu grupas paplašināšanās. Vadošajos orķestros nereti bija pāri par simts mūziķiem (*Wagner, 1989*).

R. Vāgnera ieguldījumu vācu diriģēšanas skolas attīstībā raksturo arī fakts, ka viņš ir viens no pirmajiem, kurš mūsdienu diriģēšanas izpratni ir paudis rakstveida avotā „*Über das Dirigieren, 1869.*” Grāmatā viņš teorētiski vispārinājis un estētiski apkopojis savu bagāto diriģenta darbības pieredzi (*Wagner, 1989*), tās saturs ir tikpat mērķtiecīgs un kaislīgi polemisks kā visa mūziķa radošā daiļrade. Uzskatām, ka šie pētījumi lielā mērā sekmēja plašās mūzikas cienītāju aprindās tās lomas un nozīmes

apzināšanos, kuru ir spēlējusi vācu skola sarežģītajā kolektīvā muzikālā izpildījuma vadīšanas mākslas evolūcijā.

Rihards Vāgners un Hanss fon Bīlovs stingri nostiprinājuši Vācijas hegemoniju šajā atskaņotājmākslas augstākajā sfērā. Tieši viņu māksla, kas mākslinieciskās daiļrades ideju nozīmīguma ziņā atrodas vienā līmenī ar izcilākajiem sava laika kompozīcijas sasniegumiem, ir kalpojusi par iedvesmu veselai sekotāju, turpinātāju un atdarinātāju plejādei. Tieši uz šo divu diriģēšanas mākslas gigantu un viņu darbības laiku attiecas liela skaita speciālu teorētisku pētījumu tapšana, kas veltīta diriģēšanas kultūras analīzei.

No jauna dibinātās mūzikas augstskolas Berlīnē, Mīnhenē, Leipcīgā un citās Vācijas pilsētās piegādāja izcilu jauno maiņu orķestriem (*Herzfeld*, 1953). Baireitas operteātrim pēc R. Vāgnera bija nepieciešami lielā komponista un diriģenta darba turpinātāji. Šo stafeti turpināja Hanss Rihters, Hermans Levi un Fēlikss Motls. Visi iepriekš minētie nosacījumi radīja lielisku bāzi diriģentu darbībai un izaugsmei.

Vadošo vietu 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā ieguva vācu diriģēšanas skola, kurai pieskaitāmi arī izcili austro-ungāru izcelsmes diriģenti. Te minams tā dēvētais pēcvāgnera piecinieks – Hanss Rihters, Fēlikss Motls, Gustavs Mālers, Artūrs Nikišs, Fēlikss Veingartners, kā arī Karls Muks un Rihards Štrauss. Uz slavenā „pēcvāgnera piecinieka” – G. Rihtera, F. Mottla, G. Mālera, A. Nikiša un F. Veingartnera – pleciem gūlās godpilns, bet jau krietni vieglāks uzdevums – saglabāt un tālāk attīstīt stingri izveidojušās nacionālās tradīcijas, uzdevums, kuru veica visi kopā un katrs atsevišķi oriģināli un savdabīgi. Vācu diriģēšanas skola arī šajā etapā sevi neizsmēla, jo neaprobežojās tikai ar senču mantojuma kultivēšanu. Tas savukārt veicināja apstākļus, ka vācu diriģēšanas tradīcijām veidojās turpinātāji.

To pierāda tādu izcilu vācu diriģēšanas skolas tradīciju turpinātāju darbība kā Rihards Štrauss, Karls Muks, Aleksandrs Cemplinskis. Starp izcilākajiem 20. gadsimta pirmās puses diriģentiem minami: Bruno Valters, Fēlikss Veingartners, Vilhelms Furtvenglers, Otto Klemperers. Oskars Frīds, Eugens Johums (*Eugen Jochum*), Leo Blehs un Hermanis Abendrots (*Рабинович*, 1974). Visi minētie diriģenti, pasaules mūzikas kultūrā pārstāv tieši vācu diriģēšanas tradīciju. „Savos salīdzinājumos es apzināti esmu minējis tikai „vācu izcelsmes” diriģentus. Un Johums pieder tieši šai plejādei, pareizāk sakot, attiecas uz vēlāko paaudzi. Viņš ir viens no pasaules diriģēšanas mākslas atzarojuma spīdošākajiem pārstāvjiem, atzarojuma, kurš stiepjas no Vāgnera laikiem, pat vēl agrākiem – Vēbera laikiem, sasniedza

nepieredzētu uzplaukumu gadsimtu mijā un 20. gadsimta pirmajā pusē un nostiprinājās diriģēšanas vēsturē zem nosaukuma vācu romantiskā (diemžēl šodien – „vecā vācu”) diriģēšanas skola.” (*Рабинович, 1974, 79.*).

Vācijā bija diriģenti, kuri ļoti cieši saistīja savu darbību, vismaz sākumposmā, ar kāda konkrēta komponista daiļradi – diriģenti Rihards Štrauss (redzams piemērs, kur vienā personā apvienojas pirmklasīgs diriģents – organizators, interpretētājs un komponists – novators) un Karls Muks, kuri plaši popularizēja R. Vāgnera darbus, kā arī Fricis Šteinbahs un Maksis Fīdlers, atskaņojot J. Brāmsa simfonisko mūziku. Arī Riharda Štrausa mūziku Drēzdenes operetātrī lieliski interpretēja Ernests fon Šuhs (*Herzfeld, 1953*).

Vairāki vācu un austriešu diriģēšanas tradīciju pētnieki (*Herzfeld, 1953; Blaukopf, 1957; Schtötle, 2000; Lebrecht, 1993*) Gustavu Māleru, Artūru Nikišu, Fēlikšu Veingartneru un Rihardu Štrausu īpaši izceļ citu diriģentu vidū laikā no 19. un 20. gadsimta mijas līdz 1. Pasaules karam, kā arī 20. gs. 20. gadus ieskaitot, kuri savā darbības jomā ir kļuvuši par mūsu laikmeta cienīgiem celmlaužiem. Vācu diriģēšanas skolas uzplaukums ir saistāms ar laika periodu 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākums. Tās slavu veidoja spožu mūziķu zvaigznājs: Fēlikss Veingartners, Rihards Štrauss, Oskars Frīds, Bruno Valters, Otto Klemperers, Ēriks Kleibers, Vilhelms Furtvenglers. Katrs no viņiem bija spilgta mākslinieciska individualitāte, taču viņus vienoja fantastiska uzticība mākslai, kā arī ļoti augsti estētiskie un tikumiskie ideāli. Par dabas dotām dāvanām, kā arī interešu plašumu liecina tas, ka viņi ir ļoti nopietni nodarbojušies ar kompozīciju, lai arī, izņemot Rihardu Štrausu, pārējiem tā nebija viņu profesija.

Baltkrievu zinātniece, Zoja Šatilo, kura pētījusi diriģēšanas tradīciju attīstības vēsturi, uzskata, ka plašās zināšanas dažādās mākslu nozarēs, filozofijā un literatūrā (gandrīz visi minētie diriģenti bija ieguvuši humanitāru izglītību universitātēs – G. B.) palīdzēja viņiem dziļi piekļūt atskaņojamo skaņdarbu būtībai, izveidot vienotu atskaņotājmākslas koncepciju. Šo mākslinieku radošā darbība kalpoja augstu humānisma ideālu apliecināšanai, kā arī kļuva par tālāku diriģēšanas mākslas progresa avotu (*Шатило, 1990*).

Gustavs Mālers, tāpat kā Rihards Štrauss, bija ne tikai spilgts diriģents, bet arī atzīts komponists. Laikā, kad viņš bija Vīnes galma operas direktors, operetātris sasniedza fantastiski augstu māksliniecisku līmeni. Viņa diriģenta darbība bija saistīta arī ar Kaseles, Leipcigas un Hamburgas operetātriem.

G. Mālera vēstulēs (*Mahler*, 1986) atklājas viņa personības degsme un aizrautība ar mūziku, prasīgums pret sevi un mūziķiem, ar kuriem viņš sadarbojās. B. Valters, raksturojot G. Māleru, raksta, ka viņš bijis autoritārs, valdonīgs, skaņdarba mūzikas pārņemts, mērķtiecīgs, ass un skarbs, kad redzējis paviršību, taču pilns simpātiju un uzticības pret tiem, kuros juta talantu un aizrautību. (*Walter*, 1936).

Oskars Frīds šādi raksturo G. Mālera talantu: „Māleram piemita milzīgs, gandrīz dēmonisks iekšējais spēks, kurš izpaudās katrā viņa kustībā, katrā sejas vaibstā. Viņš saprata mūziku un mācēja atklāt katra skaņdarba dvēseli, spēja uztvert starp rindām un zem notīm paslēpto komponista doto domu, un viņam piemita spēja lieliski sajuxt atskaņojamā skaņdarba stilu” (*Фрид*, 1968, 442.).

Bruno Valters, būdams G. Mālera skolnieks, ļoti daudz vērtīga guvis no skolotāja, daudzus gadus kā koncertmeistars un diriģents strādādams ar viņu Hamburgā un Vīnē. Caur Bruno Valteru arī Rīgas mūzikas dzīvē pastarpināti ieplūda augstais ideālisms un mūzikas mīlestība, kura izpaudās operu iestudējumos Rīgas operā Bruno Valtera vadībā no 1898. līdz 1900. gadam.

Fēlikss Veingartneram (*Felix von Weingartner*) bija sava skola, kurai sekoja daudzi 20. gs. diriģenti, arī Vilhelms Furtvenglers (*Wilhelm Furtwängler*). F. Veingartnera diriģēšanas tehnika bija optiski precīza un pārliecinoša, žesti – asi un kantaini. Vilhelms Furtvenglers savā diriģēšanas tehnikā izveidoja zināmu apvienojumu, sintezējot Fēliksa Veingartnera un Artūra Nikiša diriģēšanas tehnikas īpašības (*Lebrecht*, 1993).

Rihards Štrauss ir īpaša personība vācu mūzikas kultūrā. Kā diriģents viņš ir bijis galvenais kapelmeistars Veimārā un Mīnhenē. Pēc 1. Pasaules kara viņš piecus gadus vadīja Vīnes operteātra izrādes kā galvenais diriģents, kā arī divus gadus desmitus bijis saistīts ar Berlīnes operteātri kā „*Generalmusikdirektor*” (*Шамуло*, 1990). R. Štrauss savā jaunības „alku un dziņu” laikā ir diriģējis ar plašām žestu kustībām, taču ir meklējis un atradis pats savu diriģēšanas tehniku, kura, diriģentam kļūstot vecākam, kļuva arvien minimālāka. Nav viņa darbības laikā sastopami citi diriģenti, kuri ar tik minimālām kustībām spēja tik daudz sasniegt, spēja panākt tik kaismīgu mūzikas atskaņojumu. Legendārs ir kļuvis viņa teiciens, ka orķestris ir jādiriģē ar ausīm, nevis ar rokām (*Шамуло*, 1990).

Rihards Štrauss bija pilnīgs pretstats Gustava Mālera tipa diriģentam un neatzina diriģenta pārmērīgu atdevi un svīšanu pie pulsts. Tos diriģentus, kuri koncertu un izrāžu laikā bija nosvīduši, viņš sauca par amatieriem (*Lebrecht*, 1993). Rihards

Štrauss bija ievērojamākais un godājamākais sava laika komponists, viņa simfoniskās poēmas kļuva par orķestru pamatreperuāru visā pasaulē, viņa operu pirmuzvedumi kļuva par sensācijām laikmetīgo kompozīciju vidū. Viņa slavai un atpazīstamībai bija liela nozīme viņa darbā ar orķestriem, jo – kā gan orķestranti varētu nepakļauties ar maksimālu atdevi tik lielai personībai (*Herzfeld, 1953*).

Starp visiem pieminētajiem diriģentiem īpašu vietu ieņem Artūrs Nikišs, kurš Leipcigā 44 gadus darbojās vispirms kā teātra diriģents, tad kā *Gevandhaus*a galvenais kapelmeistars. Tai pašā laikā pāri par divdesmit gadiem viņš vadīja Berlīnes Filharmonijas orķestri un devās daudzos koncertceļojumos gan pa Eiropu, gan uz Krieviju, gan Ameriku. A. Nikišs, dzimis ungārs, bet patiesībā pārstāv vācu diriģēšanas tradīcijas un skolu. Viņa žesti bija maigi un noapaļoti, un ekonomiski nelieli, taču viņš panāca fantastisku orķestra skanējuma skaistumu. Atšķirībā no citiem tā laika diriģentiem, kuri pārsvarā bija despotiski vadītāji, Nikiša attieksme pret orķestra mūziķiem bija ļoti cilvēciska, pieejā orķestrim viņš bija citiem nerasniedzams meistars. Uzstājoties ar dažādas kvalifikācijas orķestriem, viņš panāca, kā atzīst daudzi laikabiedri, fenomenālus, citiem viņa kolēģiem nerasniedzamus radošos rezultātus (*Ержемский, 2007*). Brīžiem viņš kādos konkrētos atskaņojuma brīžos it kā deva iniciatīvu orķestra mūziķiem. Pie tam diriģents visādi centās orķestrantiem apliecināt, ka tie viņu dotībām un spējām, ir iepriecināts par viņu prasmēm un muzikalitāti. Viņš spēlēja uz orķestra mūziķu psihēm kā uz instrumenta, kuru lieliski pārvalda (*Эрдели, 1975*). Tā var izskaidrot to orķestru izcilo sniegumu, ar kuriem Nikiša vadībā ir atskaņotas daudzas koncertprogrammas. Viņa ietekme uz jaunāko diriģentu paaudzi ir milzīga, pateicoties Arturam Nikišam vācu interpretācijas māksla kļuva par noteicošo. Blakus vācu mūzikai 19. gadsimta otrā pusē un 20. gadsimta sākumā pasaules nozīmīgumu iegūst arī vācu mūzikas tradīciju kopšana (*Herzfeld, 1953*).

Konkrētā mirkļa izjūta, mākslinieciskās atklāsmes improvizatoriskums – tie veido nevainojamu pamatu patiesai radošai mākslai. Diriģēšanas sistēma, kuru piedāvā Rihards Štrauss, Artūrs Nikišs, Bruno Valters, Vilhelms Furtvenglers un arī Hermanis Šerhens, atbilst visaugstākajiem kritērijiem ne tikai no šodienas viedokļa, bet arī no pārskatāmās nākotnes viedokļa. Artūrs Nikišs ir teicis, ka jādiriģē ir nevis orķestris, bet gan mūzika (*Chevalley, 1922*) un Rihards Štrauss ir viņu papildinājis „tā vietā, lai diriģētu ar rokām, labāk sāk to darīt ar dzirdes palīdzību, pārējais nāks pats no sevis” (*Ержемский, 2007, 43.*). Gan A. Nikišs, gan R. Štrauss ir sasnieguši

diriģēšanas augstumus, jo iedarbībā uz mūziķu kolektīvu viņi ir atraduši īstos psiholoģiskos mehānismus diriģēšanas aroda pašai būtībai (Ержемский, 2007).

Otto Klemperers starp vācu diriģentiem ir ierindojams kā revolucionārs un pionieris. Viņš bija ekstraordinārs, daudzu viņa darbu iestudējumi un pārveidojumi tuvojās risinājumiem, kuri tālu atkāpās no vispārpieņemtajiem. Operu iestudējumos O. Klemperers novērsās no naturālisma un iestudēja ļoti daudzas laikabiedru – komponistu operas. Viņš bija īsts ekspresionisma pārstāvis diriģēšanas mākslā. Un intensīvākā Otto Klemperera darbība ir saistīta ar Berlīnes *Krolloperu*, kuras mākslinieciskais vadītājs viņš kļuva 1927. gadā. Viņa interpretācijas bija papildītas ar māksliniecisku asumu daiļrades pirmajā pusē, pēcāk būtisko mūzikā viņš spēja sasniegt ar ļoti vienkāršiem izteiksmes līdzekļiem. Apbrīnojams ir šī diriģenta gars, kurš nebija salaužams pat pēc daļējas paralīzes iestāšanās pēc smagas smadzeņu operācijas (Schöttle, 2000).

Ļoti nozīmīga personība vācu diriģēšanas kultūrā ir Vilhelms Furtvenglers. Dzīves sākumos viņš bija nolēmis kļūt par komponistu, taču kopš divdesmit gadu vecuma viņa izvēle ir nemainīgi par labu diriģēšanai, kad Mīnhenē viņš diriģē savu simfoniju un Antona Bruknera 9. simfoniju pilnīgi bez iemaņām diriģēšanā (Wessling, 1985). V. Furtvenglers ir interesants ar to, ka, būdams diriģents jau Strasbūras operā, viņš joprojām strādā pie savas diriģēšanas tehnikas, izmēģina dažādus tehnikas paveidus, lai kļūtu arvien izteismīgāks. Viņa diriģēšanas tehnika bija vērsta uz to, lai atklātu skaņdarbā būtisko, lai vestu orķestri cauri skaņdarba formai, harmonijai un melodijai, nevis atskaitītu taktis, – lai parādītu mūzikas iekšējo būtību, juteklīgo īstenību.

V. Furtvenglers tika pielietoja impulsīvās diriģēšanas apsteidzošu sistēmu, kurā lielā meistara uzdevumus orķestris sajuta emocionālajos, gribas pilnajos pamudinošajos impulsos. „Bija jūtams īpašs garīgo impulsu strāvojums no diriģenta uz mūziķiem, tā bija diriģenta suģestija, kura izpaudās specifiskā orķestrantu spējā orientēties savā darbībā, ne tikai no tā, ko viņi redz, bet uz to, ko viņi jūt.” (Гинзбург, 1981). O. Klemperers ir uzskatījis, ka orķestrantiem nevis palīdz, bet traucē, ja diriģenta žesti ir pārāk pasvītroti. (Ержемский, 2007). Saistībā ar V. Furtvenglera darbību būtiski atzīmēt, ka kopš Artūra Nikiša nāves 1922. gadā brīvas kļuva divas Vācijā iekārojamākās diriģentu amata vietas – *Gevandhausa* kapelmeistara vieta un Berlīnes filharmoniku direktora postenis. Tas, ka Nikišs bija ieņēmis šos abus

posteņus, bija izņēmums, uz ko citi nevarēja pat cerēt (*Lebrecht, 1993*). Taču Vilhelms Furtvenglers bez ilgas vilcināšanās šos abus posteņus aizņēma, kas ļauj droši apgalvot, ka no tā brīža viņš ieņēma pirmo vietu starp visiem vācu diriģentiem.

Bruno Valters bija viens no pirmajiem diriģentiem, kurš plašas publikas izjūtas tika tvēris gandrīz pa visu pasauli, viņa māksla tika uzskatīta par cildenu un aizrautīgu. Viņš bija morālists un mistiķis, kurš iemiesoja un glabāja zūdošas tradīcijas, tā vācu mākslas vēstures laikmeta tradīcijas, kurā radošais gars tika cildināts (*Schöttle, 2000*).

Bruno Valters uzskata, ka profesionāla diriģenta tehnikas, tostarp arī manuālās tehnikas attīstība, ir atkarīga, galvenokārt, no iekšējiem iemesliem. Pēc būtības, tas ir tīri muzikālu ierosmju rezultāts. Un tehnika, kura nepieciešama precizitātes sasniegšanai – tai būtu jārodas uz muzikālu impulsu pamata. Ja pietiekami intensīvi diriģents tiecas uz adekvātu savu radošo priekšstatu realizāciju, tad ar laiku un pieredzes uzkrāšanu attīstās diriģēšanas tehnika, kura ved orķestri pareizajā virzienā. Muzikālā iecere pati atrod izteikšanās tehniku, tā pārvēršoties par tehniku (*Walter, 1989*).

Nepieciešams pieminēt, ka arī Eugens Johums ar vācu diriģēšanas skolu ir saistīts pilnībā. D. Rabinovičs, raksturojot E. Johumu raksta: „Atliek tikai palūkoties uz viņa programmām, uz pieejamo viņa ierakstu uzskaitījumu, citiem vārdiem, iepazīties ar viņa repertuāru. Te absolūti dominē vācu mūzika, sākot ar Vīnes klasiķiem līdz pat mūsu laikabiedram minhenietim Karlam Orfam. Atliek tikai pievērst uzmanību viņa kaislībai uz Mocarta Bēthovena, Brāmsa un Bruknera daiļradi; atliek tikai palūkoties uz Johumu pie pults; valdonīgi pavēlošs, ar dzīvu, izteismīgu, brīžam trauksmainu, taču tikai manuālu, nemainīgi lietīšku, noteiktu un lakonisku žestikulāciju. Lai ko atskaņotu Johums, vērīgs klausītājs vienmēr atpazīs daudzpusīgas un dziļas vācu, tās pašas vecās vācu skolas tradīciju zināšanas viņa interpretācijā, par kurām bija runa jau iepriekš. Johuma interpretācija ir Bruno Valtera, Otto Klemperera, Vilhelma Furtvenglera lasījumu miesa no miesas, kauls no kaula, t.i., tās pašas vācu tradīcijas tempa un dinamikas ziņā, tēlainības izpratnē, vēl plašākā aspektā attiecībā uz Bruknera simfonismu, kopējo uzskatu ziņā.” (*Рабинович, 1974, 79.-80.*).

20. gadsimtā muzikologi un mūzikas vēstures pētnieki (*Blaukopf, 1957; Herzfeld, 1953*) centušies diriģentus klasificēt pēc viņu nozīmīguma, devuma mūzikas

kultūrā. „Četri Lielie” (Bruno Valters, Vilhelms Furtvenglers, Arturo Toskanīni un Otto Klemperers) – veseli trīs no viņiem ir tieši vācu diriģēšanas skolas pārstāvji. Un arī tādi meistari kā Hanss Knapertsbušs, Jozefs Keilberts un Hermanis Šerhens ir spilgti vācu diriģēšanas skolas pārstāvji.

Arī austriešu diriģēšanas skolas pārstāvji ir bijuši ļoti cieši saistīti ar vācu diriģēšanas tradīcijām un kultūru. Kā izcilākie te noteikti būtu jāmin Ēriks Kleibers, Klemenss Krauss, Jozefs Kripss, Karls Bēms un viens no visspilgtākajiem 20. gadsimta diriģentiem Herberts fon Karajans. Ēriks Kleibers, Klemenss Krauss un Herberts fon Karajans ir bijuši ļoti cieši saistīti ar Vācijas operatēriem un simfoniskajiem orķestriem.

Vācu diriģēšanas skolas pārstāvjiem pieder arī noteicošais vārds diriģēšanas literatūras izdošanā: Rihards Vāgners ir sarakstījis grāmatu „Par diriģēšanu” (*Über das Dirigieren*, 1869 (Wagner, 1989)). Hermanis Šerhens – pirmo metodikas grāmatu diriģēšanas apgūvē „Diriģēšanas mācība” (*Lehrbuch des Dirigieren*). Rihards Štrauss savas domas ir izteicis rakstā „Diriģenta pieredze klasiskajos mūzikas sacerējumos” (*Dirigientenerfahrungen mit klassischen Musikwerken*). Fēliksam Veingartneram ir grāmata par diriģēšanas jautājumiem, kuru viņš izdevis ar tādu pašu nosaukumu kā R. Vāgners – „Par diriģēšanu” (*Über das Dirigieren*).

Izcilie vācu diriģenti savu meistarību nesa arī pasaulē, kur daudzi no viņiem devās koncertceļojumos ne tikai pa Eiropu, bet pa visu pasauli, Ziemeļameriku un Dienvidameriku ieskaitot. Vairāki no viņiem īsāku vai garāku laiku bija pabijuši Rīgā. Līdz ar to darba autoram šķiet būtiski sniegt nelielu ieskatu to vācu diriģēšanas skolas personību darbībā, kuri bijuši saistīti arī ar Latviju.

Hermanis Abendrots piederēja pie spēcīga, veselīga tipa diriģentiem, kuri muzicēja ar augstu sasprindzinājumu, viņam raksturīgs bija neapvaldīta spara pielietojums diriģenta darbībā (*Herzfeld*, 1953). Šķiet, Leonīds Vīgners, kuram bija izdevība sagatavot programmu H. Abendrota koncertiem Rīgā un būt par viņa asistentu, daudz guvis no šī vitālā vācu diriģēšanas skolas pārstāvja.

Leo Blehs uz pāris sezonām tika uzaicināts par māksliniecisko vadītāju Latvijas Nacionālajā operā, un te nu arī mūsu diriģentiem pavērās iespēja iepazīt vācu diriģēšanas skolas meistarību. Viņš bija izcils tieši operu žanrā, viņu valdzināja tieši itāļu opera. Tā skaņa un atmosfēra, kuru Blehs spēja izvilināt no Verdi un Pučīni operām, bija apvīta ar apburošu noskaņojumu, vienreizēju iespaidu atstāja viņa radītie gaišie un sudrabainie *piano* (*Lebrecht*, 1993). Omulība un cilvēciskums bija raksturīgi

viņa pieejai darbā ar orķestra mūziķiem, kur izpaudās viņa mūzikas mīlestība. 20. gadsimtam raksturīgā trauksmainā nervozitāte Leo Blehu nespēja ietekmēt. Un tieši Leonīds Vīgners atkal ir tas, kurš darbojas pie L. Bleha par asistentu visu to laiku, kuru L. Blehs pavada Rīgā.

Hermanis Šerhens varbūt nav tieši ietekmējis tālākos diriģēšanas procesus Latvijā, bet viņa diriģenta darbība ar lielu simfonisko orķestri sākas tieši Rīgā 1914. gadā. Viņš ir slavens vācu diriģents, kurš jau 20. gadsimta 20. gados pieder pie diriģentu avangarda, jo viņa stihija ir jauno komponistu skaņdarbu atskaņošana. Viņa ietekme uz tā laika jauno diriģentu paaudzi ir nenovērtējama, pateicoties ne tikai viņa sarakstītajai grāmatai par diriģēšanas apguvi, bet arī daudziem diriģēšanas kursiem, kurus viņš tika vadījis savas dzīves laikā. Hermanis Šerhens bija ekstraordināra personība, kurš interesējās arī par politiku, elektroakustiskām problēmām un daudzām citām jomām pasaulē (*Blaukopf*, 1957).

Arī Ēriks Kleibers bija slavens vācu diriģents, viņa darbība pēc 1935. gada, kad viņš pameta Berlīnes vācu operas mākslinieciskā vadītāja posteni, ir tālu visā pasaulē pazīstama. Arī viņš līdzīgi Hermanim Šerhenam ir daudz darījis jaunās mūzikas popularizēšanā. Tas viņam izdevās ļoti labi, jo viņa neparastā enerģija bija tik neapsīkstoša, ka viņš brīžam pat ar Napoleonu tika salīdzināts. Mūsu diriģents Jānis Kalniņš tika vairākkārtīgi devies pie Kleibera, lai ne vienreiz vien konsultētos ar viņu gan diriģēšanas, gan mūzikas interpretācijas jautājumos.

Arī 20. gs. Vācijā ir izcili sekotāji 19. gadsimta meistariem, starp viņiem noteikti jāmin austrietis Herberts fon Karajans, kurš lieliski ir turpinājis daudzu vācu meistaruru aizsākto darbu ar Berlīnes filharmonieķiem; ar Bavārijas Radio simfonisko orķestri augstu atzinību ir ieguvis rumānis Sergiu Čelibidahe. Vācietis Kurts Mazurs ir apliecinājis vācu diriģēšanas skolas augsto līmeni ne tikai Leipcigā, ilgus gadus vadīdams slaveno *Gevandhaus*a simfonisko orķestri, bet arī Ņujorkā, kur tika aicināts vadīt pasaulslavenos Filharmonieķus.

Tātad, vācu diriģēšanas tradīcijas raksturo:

- garīgās mūzikas plašā izplatība un vācu mūzikas kultūras ciešā saistība ar 18.–19. gs. Eiropas filozofijas idejām;
- orķestra (kapelas) spēlē ieviestās ļoti būtiskās muzikālā atskaņojuma izteiksmīguma gradācijas – *crescendo* un *diminuendo* (Manheimas skola);

diriģentiem cieši sadarbojoties ar nacionālajiem komponistiem – simfonisko, operu un baletu partitūru meistariem. Tā devusi tādus spožus sava laika pārstāvjus kā Ernests Ansermē, Šarls Minšs, Pols Parē.

Daudzi no Itālijas (operas dzimtenes) izslavētiem komponistiem bija lielu izpildītāju sastāvu vadīšanas meistari, kuri savā laikā ir ievērojami ietekmējuši mūzikas mākslu citās zemēs un tautās. Tālākajā laikā Itālijas diriģēšanas kultūras pasaules nozīme krasi samazinājās un atjaunojās tikai 20. gadsimtā, izvirzot vairākas spilgtas itāļu diriģentu personības. Pirmām kārtām te jāpiemin ģeniālais Arturo Toscanini (Antek, 1964), kā arī Viktors de Sabata, Villijs Ferrero, Benardino Mulinari un Karlo Cekki. Nevar nepieminēt arī Klaudio Abado un Rikardo Mutti. Katra no minētajām personībām atskaņotājmākslas daiļradē ir atradušas vietu nacionālās skolas noteiktajās un tipiskajās raksturiezīmēs. Bet katram no viņiem individuāli raksturīgais izvirzījās priekšplānā daudz reljefāk un spilgtāk, salīdzinot ar nacionāli raksturīgo.

Tāpat var vērtēt skandināvu zemju diriģēšanas kultūru. Gan norvēģis Edvards Grīgs, gan somis Jans Sibēliuss ir bijuši raksturīgi diriģenta – komponista, diriģenta – apgaismotāja un propagandētāja tipa pārstāvji. Bet varam nešaubīties, ka viņu daiļrade aiz pulsts satur sevī ne mazumu analogiska viņu kā komponistu daiļradei. Abi lielie skandināvi zināšanas un iemaņas savai diriģentu darbībai bija smēlušies pie vācu diriģēšanas skolas pārstāvjiem.

Anglijas diriģēšanas skolas spilgtākie pārstāvji ir Henrijs Vuds, Alberts Kouts, Tomass Bīčems, Adrians Boults, Malkolms Serdžents, Džons Barbirolli, Arturs Bliss, Rodžers Noringtons, Saimons Retls, Kolins Deiviss, Džons Eliots Gardiners.

Īpaši būtisks ir jautājums par austrumeiropas zemēm, kuras ir devušas un attīstījušas nozīmīgus un savdabīgus virzienus diriģēšanas mākslā, kas, līdzīgi kā Vācijā, saistīti ar vēsturiski veidotām stingrām opermūzikas un simfoniskās mūzikas tradīcijām.

Austrumeiropas diriģēšanas kultūrā nozīmīga vieta ir čehu skolai, kura daudzko ir pārņēmusi no labākajiem austrovāciskās kultūras paraugiem, tai pašā laikā neatlaidīgi cīnoties par attīstības savdabību, nostiprinot un kultivējot nacionālās mūzikas kultūras tradīcijas.

Čehu diriģēšanas skola dzimusi jau 18. gadsimtā. Te aktīva loma (atskaņojot Johana Stāmica Manheimas simfonijas, Jirži Antonīna Bendas melodrāmas, Jozefa Mislivčeka operas)bijusi diriģentiem – čehiem J. Stāmica vadībā tā dēvētās

„Manheimas skolas” ietvaros. Vēlākajā čehu simfoniskās kultūras attīstības etapā lielu ieguldījumu deva Nacionālā operas teātra orķestra uzstāšanās, kuru iniciators bija Bedržihs Smetana. Intensīva un augšupejoša nacionālās simfoniskās atskaņotājmākslas kultūras evolūcija neapšaubāmi ir cieši saistīta ar vēsturiski izveidojušos nacionālo simfoniskās un operasimfoniskās skolas daiļradi. Abi izcilie čehu komponisti Bedržihs Smetana un Antonīns Dvoržaks ir uzstājušies arī kā diriģenti, kuri neapšaubāmi ir sekmējuši čehu nacionālās diriģēšanas skolas izveidošanos. Karels Kovaržovics, Oskars Nedbals, Ludvigs Čeļanskis un beidzot Vaclavs Talihs un Vaclavs Neumans ir diriģenti, kuru sistemātiskais darbs ir palīdzējis orķestra skaņas veidošanas kultūru novest līdz pilnībai un izstrādāt to īpašo specifisko orķestra spēles stilu, pateicoties kuram Čehu filharmonijas orķestra mūziķi ir iekļuvuši labāko Eiropas simfonisko orķestru vidū.

Arī Polija 19. gadsimtā un 20. gadsimta sākumā Eiropas diriģēšanas kultūrai devusi vairākus talantīgus mūziķus. Viņu vidū visspilgtākās personības ir Staņislavs Moņuško, kā arī Gžegožs Fitelbergs un Viktors Berdjajevs.

Slāvu zemēs, līdzīgi kā Vācijā, diriģēšanas kultūras veidošanās saistīta ar vēsturiski veidotām stingrām opermūzikas un simfoniskās mūzikas tradīcijām.

2.2. Orķestra diriģēšanas tradīcijas Krievijā

Krievu diriģēšanas skola ir stipra tieši ar to, ka bijusi cieši saistīta ar vadošo Krievijas komponistu daiļradi. Pie diriģenta pulsts ir stāvējuši tādi lieliski krievu komponisti kā Pēteris Čaikovskis, Nikolajs Rimskis-Korsakovs, Aleksandrs Glazunovs, Sergejs Rahmaninovs, Nikolajs Čerepņins, Milijs Balakirevs, Antons un Nikolajs Rubinšteini, Sergejs Kusevickis, Reinholds Gliers un citi (*Равичер*, 1959). Viņi visi ir krievu nacionālās kultūras pārstāvji, kuri izcēlās ar spilgtu savdabību un plašu daiļrades vērienu. Zīmīgs ir pazīstama simfoniskā orķestra diriģenta Konstantīna Ivanova rakstītais attiecībā uz 20. gadsimta vidus tendencēm Krievijas diriģēšanas tradīcijās: „Uz ko balstās krievu diriģēšanas skola? Vispirms, tā, domājams, ir spilgta nacionāla savdabība, kura parādās jau krievu simfoniskās mūzikas skaņdarbos. Patiesi, kam tad vēl, ja ne mūsu atskaņotājiem tuvāka un saprotamāka ir tā pārdzīvojumu un noskaņojumu daudzšķautņainība, kura likta

pamatā tēvzemes mūzikas kultūrai ar tās nemainīgo tieksmi uz idejisku dziļumu un patiesīgumu, uz dziļu cilvēcīgumu, t.i., uz visu to, kas visvairāk tiek mūsu novērtēts arī pasaules mūzikas mākslas ieguvumos? Tāpat kā padomju mūzika ir izaugusi uz veselīga un stipra krievu klasiskās mūzikas pamata, tikpat noteikti var sacīt arī par padomju diriģentiem, ka viņi tiecas būt cienīgi krievu diriģentu – krievu nacionālās skolas pamatlicēju mākslas pārņēmēji un turpinātāji. Šeit jāpiemin milzīgi šīs skolas meistarų nopelni, kuru darbības sākums ir attiecināms vēl uz pirmsrevolūcijas periodu.” (Иванов, 1946, 2.).

Lai rastos un attīstītos diriģēšanas māksla, tās galvenais materiālais priekšnoteikums ir nobriedusi, profesionāla daudzpakāpju ansambļu un orķestru spēles kultūra, kas attiecas uz simfonisko, kora un teātra muzicēšanu. Tā Krievijā eksistēja jau kopš 18. gadsimta otrās puses. „Krievu zemes simfoniskā kultūra stingri balstās uz tautas un profesionālās instrumentālās mūzikas tradīcijām, kuras eksistēja Krievijā krietni pirms parādījās orķestri to mūsdienu izpratnē. Lai pareizi izprastu krievu simfoniskās mūzikas raksturu, liela nozīme te ir kora mākslai, kura Krievijā ir sasniegusi augstus mākslinieciskus rezultātus. Svarīga loma ir arī tautas dziesmai, kura līdz ar profesionālu kora atskaņotājmākslu ir radījusi labvēlīgu ietekmi uz krievu simfoniskās mūzikas attīstību, kura izceļas ar apbrīnojamu dziedošumu, visas orķestra faktūras elementu melodizāciju. Tieši šī ir viena no raksturīgākajām krievu orķestra un plašākā mērogā – instrumentālās mūzikas nacionālās tradīcijas pazīmēm, kura atšķir to no orķestra faktūras izmantošanas specifikas Rietumeiropas komponistu daiļradē” (Сидельников, 1991, 185.).

Arī Rīgā orķestra un teātra muzicēšanas tradīcijas eksistēja tikai kopš 18. gadsimta otrās puses, kad vietējais mecenāts barons O. H. Fitinghofs angažēja J. G. Mītelu par vadītāju 24 muziķu kapelai un intensīvi rūpējās par Rīgas pilsētas teātra darbību. Nopietnu stimulu orķestra mūzikas attīstībai deva arī 1760. gadā nodibinātā Mūzikas biedrība, kas apvienoja gan amatierus, gan arī profesionāļus.

Runājot par krievu diriģēšanas skolu, kuras veidošanās procesā ir saskatāmas līdzīgas iezīmes kā latviešu diriģēšanas skolai, jāņem vērā kā minimums divi faktori.

Pirmkārt, ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība nebija vienkārši ilgstošas viesturnejas forma. Tā jau bija konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvidē. Attiecībā uz Krieviju var minēt tādus māksliniekus kā Dž. Sarti, D. Paeziello, B. Galuppi un A. Kavosu (Григорьев, Платек, 1969). „Īpaši jāatzīmē tas, ka kapelmeistari, kuri atbrauca uz Krieviju, nekad neizmantoja batutu

(zizlis jeb kociņš, ar kura palīdzību skaļi tika klaudzināts ritms). Viņi orķestri vadīja vai nu ar vijoli rokās, vai sēžot pie klavesīna” (*Сидельников*, 1991, 187.). Nozīmīga bija čehu diriģentu – Eduarda Napravņika (*Михеева*, 1985) un Vjačeslava Suka (*Руденко*, 1984) darbība Krievijas mūzikas kultūras dzīvē.

Rīgā pie šāda tipa mūziķiem – diriģentiem ir pieskaitāmi pazīstamais Johans Gotfrīds Mītels, kura kompozīcijas arī mūsdienās varam dzirdēt Rīgā, Johans Melcers, Federigo Fjorillo, Francis Lēbmanis, Ludvigs Vilhelms Maurers, Johans Šrāmekss (*Скрābāns*, 1993).

Otrkārt, un tas ir īpaši būtiski, – jāatceras par tautas muzikālās atskaņotājmākslas praksi, kura daudzus gadsimtus nekur un ne no vienas puses nav apsekota. Tās ir mājas muzicēšanas tradīcijas, mājas koncerti un teātru uzvedumi, kā arī dažādu tautas mūzikas ansambļu darbība. Arī mūsu skolotāju semināros veidojās kolektīvās muzicēšanas tradīcijas un šeit 19. gadsimtā ir jārunā par kora kustību, uz kuras pamata arī varēja izveidoties latviešu dziesmu svētki. Līdz ar to var secināt, ka latviešu diriģēšanas skolā būtiska vieta ir tieši kora diriģēšanas tradīcijām.

Krievu nacionālās mūzikas atskaņotājmākslas skola, kas attīstījās vētrinā daiļrades virzienu polemikā, skola, kura bija patriotiska un lepna par savām ciešajām saitēm ar tautas pašapziņu un kura apliecināja augstus estētiskos ideālus, šos pamatprincipus Mihails Gļinka kā pirmais redzamākais šīs skolas pārstāvis nodeva tālāk G. Lomakinam kora vadīšanas jautājumos, K. Ļadovam opermūzikas atskaņotājmākslā un M. Balakirevam simfoniskajā praksē. Šīs skolas veidošanās un attīstība bija izteikti vienpusīgi praktiska, jo līdz 20. gadsimta sākumam mācību pedagoģiskā sistēma orķestra diriģēšanas jautājumos nepastāvēja. To atzīst arī Nikolajs Maļko 1926. gadā: „Nepieskaroties atsevišķām vairāk vai mazāk spilgtām parādībām konkrētajā jomā, jāsaka tieši: pie mums diriģēšanas skolas nav. Tās radīšana arī ir mūsu šodienas sapnis. Šeit es domāju nevis viena meistara skolu vai virzienu (Vācijā Mālera, Nikiša skolas), bet to kopējo skolu, kura ļautu runāt par krievu diriģenta tipu” (*Малько*, 1926, 13.).

Tieši lielle krievu komponisti – klasiķi, kuri stājās pie diriģenta pulsts, sākot ar M. Balakirevu un beidzot ar S. Raħmaņinovu, bija krievu diriģēšanas skolas pamatideologi un pamatlicēji plašā šī jēdziena izpratnē. „Ja jautājums par krievu diriģēšanas skolas eksistenci vēl zināmā pakāpē varētu būt strīdīgs, tad krievu diriģentu esība gan agrāk, gan šodien, protams, vairs neizsauc nekādas šaubas. Tas arī ir pilnīgi dabīgi: radās lielas formas simfoniski skaņdarbi, kuriem ar laiku bija lemts

kļūt par krievu mūzikas klasiku, protams, radās arī šo skaņdarbu atskaņotāji, pirmie krievu diriģenti. Atgādināsim šeit viņu slavenos vārdus: Balakirevs, Antons Rubiņšteins, Čaikovskis, Rimskis- Korsakovs, Taņejevs, Glazunovs.” (Иванов, 1946, 2.).

Mūzikas attīstība 19. gadsimtā, jaunu nacionālo skolu rašanās, dažādu virzienu rašanās mūzikas mākslā, te noteikti jāpiemin romantiskais un reālistiskais (pēdējais īpaši spilgti izpaudās krievu mūzikā), nozīmīga koncertdzīves paplašināšanās un demokratizācija, nebijusi simfoniskās atskaņotājmākslas bagātināšanās ar jauniem izteiksmes līdzekļiem – visi šie faktori aktīvi sekmēja jauna tipa profesionāla diriģenta – *diriģenta-interpreta*, *diriģenta-mākslinieka*, *diriģenta - sabiedrības darbinieka* parādīšanos uz Krievijas koncertu skatuves, kurš spējīgs principiāli jaunā, nesalīdzināmi augstākā mākslinieciski profesionālā līmenī risināt plaša vērēna interpretāciju mākslinieciskos uzdevumus (Сидельников, 1991).

„Dažkārt runā, ka viņi (M. Balakirevs, A. Rubiņšteins, P. Čaikovskis, N. Rimskis - Korsakovs, S. Taņejevs, A. Glazunovs) nebija profesionāli diriģenti, bet gan diriģenti – komponisti, tas nozīmē, ka vispirms viņi bija savu skaņdarbu atskaņotāji. Taču arī Rietumos, cik zināms, pirmie diriģenti bija tieši savu skaņdarbu interpreti un tikai vēlāk parādījās diriģenti – profesionāļi, par kuriem N. Rimskis - Korsakovs rakstīja, ka publikai nav nekādas daļas, vai šis diriģents prot sacerēt mūziku, kādu instrumentu viņš spēlē, – svarīgi ir tikai tas, ka viņš labi atskaņo vai interpretē svešu mūziku, iedziļinoties skaņdarba stilā un garā. Starp tādiem pagātnes diriģentiem ir nosaucami N. Rubiņšteins, A. Ziloti, V. Safonovs, V. Suks, M. Ipoļitovs-Ivanovs, S. Rahmaņinovs un citi krievu meistari ar milzīgu diriģenta repertuāru. Tieši bāzējoties uz nacionālām tradīcijām, mums parādās tie diriģenti, kurus N. Rimskis-Korsakovs sauc par mūsdienu tipa diriģentiem, tie ir mūziķi, kuru pamatprofesija ir tieši diriģēšana” (Иванов, 1946, 2.).

Divus no nosauktajiem ir nepieciešamība raksturot atsevišķi, jo viņu kā diriģentu darbība ir ne vien augsti novērtēta, bet arī iezīmē to personību ietekmes amplitūdu, kāda piemita izciliem mūziķiem 19. gadsimta beigās un 20. gadsimta sākumā Krievijā. Vasilijs Safonovs iemiesoja lieliskas īsta diriģenta – radītāja, oriģināla mākslinieka – domātāja īpašības, kā arī augstu diriģenta meistarību. Viņš bija viens no pirmajiem, kurš orķestri vadīja bez diriģenta zižļa. Spilgts savdabīgs talants ļāva krievu diriģentam radīt iedvesmojošas mūzikas atskaņojuma koncepcijas, kuras nevienu neatstāja vienaldzīgu, un deva viņam iespēju pacelties līdz tādu izcilu

diriģentu – interpretu līmenim kā A. Nikišs (*Сидельников*, 1991). Viņš diriģējis Ņujorkas Filharmonijas orķestri, Londonas simfonisko orķestri, Berlīnes, Vīnes un Prāgas filharmoniķus, kā arī citus Eiropā slavenus kolektīvus. Bez tam viņš bija arī izcils pianists un ļoti talantīgs organizators.

Krievijas simfoniskās atskaņotājmākslas attīstībā ievērojama loma pieder ģaniālajam komponistam, pianistam un diriģentam Sergejam Rahmaņinovam. Te jāatzīmē, ka S. Rahmaņinova kā diriģenta darbība (viņš tai pievērsās 20. gadsimta sākumā – G. B.) it kā palika viņa komponista daiļrades vareno simfonisko sacerējumu un spilgtā pianisma ēnā. Tomēr izcilā mūziķa diriģēšanas māksla ir pelnījusi visaugstāko novērtējumu, un krievu diriģēšanas skolas veidošanās procesā nepieminēt viņu nav iespējams. Pēc Nikolaja Maļko domām, tas īpašais S. Rahmaņinova diriģenta darbībā bija izprotama, jēgpilna mūzikas kustība. Rahmaņinova diriģēšana pie ārējas un iekšējas atturības nekad nebija auksta vai sausa. Tā vienmēr izcēlās ar cilvēcīgumu (*Малько*, 1974).

1920. gadu beigās un 30. gadu sākumā Padomju Savienības teritorijā tika izveidoti vairāk nekā pusotrs desmits jaunu simfonisku orķestru. Šai laikā sāk izvirzīties vesela rinda spilgtu diriģentu: A. Orlovs, N. Golovanovs, A. Hauks, S. Samosuds, J. Mravinskis, A. Melik-Pašajevs, N. Raļins, K. Ivanovs un citi. Radoši attīstot ievērojamāko krievu un aizrobežu diriģentu tradīcijas, viņi ielika pamatus padomju (krievu – G. B.) diriģēšanas skolai, kura visā drīzumā iemantoja plašu atpazīstamību un atzīšanu visā pasaulē (*Сидельников*, 1991). Lai arī Krievijā turpināja attīstīties bagāta orķestru spēles kultūra, it īpaši saistībā ar Maskavu un toreizējo Ļeņingradu, taču jauno diriģentu izglītošana vēl nebija nostādīta metodiski augstā līmenī: „Nepieciešams pasvītrot, ka tālāka mūsu pašu zemes diriģēšanas skolas attīstības garantija ir pareiza pedagoģiskā procesa organizācija. Nepieciešams, lai mūsu pašu meistari veltītu pienācīgu laiku un uzmanību jauno diriģentu apmācībai. Jāatzīst, ka mums gandrīz nav diriģentu – pedagoģu, kuri būtu gatavi veltīt savu dzīvi jaunās paaudzes audzināšanai kā vienam no saviem svarīgākajiem uzdevumiem. Vēl vairāk, daži mūsu ievērojamie diriģenti vispār nevēlas veltīt uzmanību pedagoģijai un jauno diriģentu audzināšanai” (*Иванов*, 1946, 2.). Šāds konstatējums rodas 20. gadsimta vidū, bet 20. gadsimta otra puse jau rāda pavisam citu ainu.

Lielas pilsētas valstīs, kuras attīstās, vienmēr kļūst par kultūras dzīves centriem, izņēmums nav arī Krievija. Nadežda Markarjana raksta, atsaucoties uz mūsdienu Pēterburgas diriģenta Nikolaja Aleksejeva teikto: „Ir tāds jēdziens kā

kultūras komponente – tās sastāvdaļas ir muzeji, teātri, arhitektūra, grāmatas. Tie ir lielu pilsētu atribūti – varbūt tieši tāpēc diriģēšanas skolas ir saistītas ar nozīmīgām pilsētām” (*Маркарян, 2008, 20.*). Līdz ar to gan Maskava, gan arī Pēterburga kļūst par nozīmīgiem mūzikas dzīves centriem ar savām spilgtām un spēcīgām personībām diriģēšanas mākslā, kuras ir atstājušas savu ietekmi ne tikai uz katras konkrētās lielpilsētas kultūras dzīvi, bet arī uz visu Krievijas diriģēšanas mākslu kopumā.

Maskavā aktīvi diriģēšanas tradīcijas jaunajai paaudzei tālāk nodeva gan Leo Ginzburgs, gan no Ļeņingradas pārnākušais Aleksandrs Hauks. Arī Nikolajs Golovanovs kopā Leo Ginzburgu un Aleksandru Hauku ir uzskatāmi par vienu no krievu padomju diriģēšanas skolas aizsācējiem. Golovanovs savā atskaņotājmākslā no saviem skolotājiem pārņēma mīlestību uz melodiskumu (vokālumu), kas balstīts uz pašu krievu tautas dziesmas iedabu. Šī rakstura iezīme ir ietekmējusi viņa atskaņošanas paradumus un diriģēšanas tehniku. Dziesmu stihija, interpretāciju vokālums – viena no raksturīgākajām krievu diriģēšanas skolas īpatnībām kopumā un tā piemīt arī Golovanovam. Ar to saistīta arī viņam raksturīgā melodijas vadīšanas brīvība un visu pārējo elementu pakļaušana šai galvenās balsis brīvībai vadīšanai (*Аносов, 1982*).

Pēterburga, vēlāk arī Ļeņingrada izrādījās tā pilsēta, kura diriģēšanas laikmeta rītausmā uzņēma krietnu daudzumu rietumu diriģentu. Daļa no viņiem atspēlēja tikai vieskoncertus, citi atbrauca ar visām ģimenēm, saņēma dzīvokļus un strādāja gadiem. Cara laikos tie bija Rihards Vāgners, Hektors Berliozs un Gustavs Mālers (viņu diriģēšanas māksla novitāšu šokējošā spēka un agrāk neredzēta intelektuāla vērīena dēļ jau pati par sevi kļuva par izaicinājumu krievu mūziķiem), pēc revolūcijas – Fēlikss Veingartners, Otto Klemperers, Ērihs Kleibers, Hanss Knapertsbušs, Bruno Valters, Oskars Frīds, Hermanis Abendrots, Fricis Štidri līdz 2. Pasaules karam un Kurts Zanderlings kara gados un pēc 2. Pasaules kara bija Ļeņingradas filharmonijas štata darbinieki. Gandrīz visi šie diriģenti parādījās Nikolaja Maļko konservatorijas klasē, bet pēcāk, pēc viņa aizbraukšanas no PSRS, Aleksandra Hauka klasē, palīdzot veidot diriģēšanas pedagoģijas metodoloģiskos pamatus, kuriem līdz pat šodienai piemīt augsta starptautiska autoritāte. Vācu skolas stingrība, noteiktums ir sajaucies ar sensenām varenās pilsētas kultūras un gara īpatnībām. Uz šīs bāzes tad ir izaudzis Pēterburgas diriģēšanas fenomēns (*Маркарян, 2008*).

Pēterburgas diriģēšanas skola sāka sevi pieteikt ap 20. gs. 30. gadiem. Pirmā personība, kura kaldināja slavu Ļeņingradas diriģēšanas tradīcijai, bija Jevgēņijs Mravinskis. „Tiešu” skolnieku viņam praktiski nebija, tikai daži, kas pie viņa darbojās kā stažieri – asistenti (starp viņiem Jurijs Simonovs, Mariss Jansons, Ravils Martinovs). Tomēr Mravinska radošās personības rakstura iezīmes atstāja ietekmi uz visu viņa kolēģu pedagoģisko un atskaņotājmākslinieku darbību un noteica diriģenta – pēterburgieša etalonu. Šajā etalonā ietilpst komponista ieceres dziļa izpratne, koncentrēta muzikālās domas, idejas pārzināšana, intelektuālisms un ieturētas emocijas, žesta lakonisms, nevērība pret redzamo, artistisko izpaušmi, tomēr prioritāru uzmanību veltījot saturam (*Маркарян, 2008*).

Paralēli Pēterburgas diriģēšanas fenomenam 20. gs. izauga arī Pēterburgas diriģēšanas pedagoģijas fenomens. Tas pamatā ir saistīts ar diviem nozīmīgiem vārdiem – Nikolaju Rabinoviču un Ilju Musinu. Pēterburgas diriģēšanas skolas pasniedzēji orientēja savus studentus uz intelektuālistu, potēja skaņdarbu formas uzbūves iemaņas, kultivēja skaistu, kvalitatīvu skaņu. N. Markarjana citē Marisu Jansonu, kurš stāsta par savu skolotāju Nikolaju Rabinoviču: „Viņš galvenokārt centās pateikt saviem skolniekiem, ka tehniskie uzdevumi kalpo mūzikas izteiksmīguma radīšanai. Ka vajag atskaņot nevis notis, bet to, kas aiz tām. Bet aiz tām vienmēr ir atmosfēra, saturs un tēls” (*Маркарян, 2008, 22.*).

Dažādās diriģēšanas skolas viena no otras atšķiras ar pedagogiem un tradīcijām, kas tās veido. Bet pieņemot, ka pats galvenais ir mākslinieciskā individualitāte, skolas un individualitātes saplūšana gala rezultātā veido diriģenta rokrakstu (*Иванов, 1983*). Ir pamats uzskatam, ka arī Pēterburgas un Maskavas diriģēšanas tradīcijas veido vienotu Krievijas diriģēšanas skolu, jo visa krievu diriģēšanas skola izriet no krievu atskaņotājmākslas muzikālās daiļrades un īpatnībām. Krievu mākslai kopumā ir raksturīgs diriģents propagandists, kuru valdzina ainas ar lielu problēmu ieskicējumu, dziļas domas un spēcīgas jūtas. Šim diriģenta tipam piemīt īpašs atskaņotājmākslas plašums, viņš nereti ir jaunu skaņdarbu pirmais atskaņotājs. Viņš saudzīgi glabā klasiskās tradīcijas, nemitīgi atgriežas pie nozīmīgām iepriekšējo gadsimtu kompozīcijām. Viņam galvenais ir spilgta un tēlaina skaņdarba pamatidejas atklāšana, vēlme to sasaistīt ar aktuālo mūsdienu problemātiku... Krievu diriģēšanas skolai raksturīgs ir diriģenta tips, kurš atšķiras ar redzesloka plašumu, kurš nevis izklaidē, bet aizrauj ar jaunām atskaņotājmākslai piemītošām problēmām (*Дозорцева, 1977*).

Krievu diriģēšanas tradīciju raksturīgākās un būtiskākās iezīmes ir:

- pievēršanās vadošām laikmeta idejām, tiekšanās pēc vienotas un spilgti tēlainas skaņdarba pamatidejas atklāsmes. Te arī ir redzama valdošā krievu diriģentu interese par lieliem, konceptuāliem skaņdarbiem, kuru atskaņošana izraisa spēcīgas kaislības un dziļas domas;
- būtiska iezīme ir tiekšanās pēc ētiski saturīgas interpretācijas. Te krievu diriģentu atskaņotājmākslas metode parāda augsta plāna abstrahēšanos, kurā plaši filozofisks vispārinājuma raksturs apvienojas ar dzīvu skanošo tēlu konkretizāciju, kur akcents tiek likts nevis uz ārējā apvalka, bet iekšējās būtības atklāsmi;
- labākajiem krievu diriģēšanas skolas pārstāvjiem plašais kultūras redzesloks ļāva būt jaunāko pasaules mākslas norišu un tendenču kursā;
- svarīga ir krievu diriģēšanas skolas pārstāvju melodiskā domāšana, melosa vadošās lomas izcelšana, tā elpas plašums, māka ar dziedošiem un dziedājuma līdzekļiem atklāt muzikālā tēla izteiksmības būtību, muzikālās tēmas emocionāli psiholoģisko saturu; tās visas ir tipiskas krievu nacionālā stila iezīmes diriģēšanas mākslā.

Veicot pētījumu par Vācijas un Krievijas diriģēšanas tradīciju veidošanos, ir atklāti šādi nacionālo diriģēšanas skolu izveidi, darbību un attīstību raksturojoši struktūrelementi:

- mūzikas estētiskās vērtības sabiedrībā – konkrētās tautas tradīcijas, normas un mijiedarbība ar kompozīcijas mākslu;
- diriģēšanas skolas veidošanās metodiskā bāze – teorētiski pētījumi par diriģēšanas mākslas tradīcijām, vērtībām un tās apguves metodiku;
- atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā;
- spilgtas personības diriģēšanas mākslā;
- materiālie priekšnosacījumi un bagāta ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra;
- mācību iestādes, kur apgūst diriģēšanu, mācībspēki.

Šie struktūrelementi tiks ņemti par pamatu pētījuma turpinājumā, analizējot Latvijas diriģēšanas skolas izveidi, darbību un attīstību.

2.3. Latvijas nacionālās diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības priekšnosacījumi

Diriģēšanas skola kā noteikts estētiski māksliniecisks virziens, apvienojot un vispārinot bagāto atskaņotājmākslas pieredzi gan pašu zemes, gan pasaules diriģēšanas mākslā, pakāpeniski nostiprinās pedagoģiskajā praksē, audzinot no gada gadā teorētiski un praktiski sagatavotus diriģēšanas kadrus.

Latviešiem līdz pat 19. gs. vidum nebija savu komponistu, simfonisko orķestru diriģentu, mūzikas kritiķu un simfonisko orķestru mākslinieku vidū latviešu bija neliels skaits. Tam iemesls ir vairāku gadsimtu ilgā tautas pakļautība svešzemju jūgam (Vītolīšs, Kroders, [b.g.]). Zināms pavērsiens šajā ziņā ar lielām grūtībām iezīmējās tikai 19. gs. otrajā pusē, kad blakus valdošajai vācu kultūrai sāka attīstīties latviešu muzikālā izglītība un māksla, kad latviešu sabiedrība bija sasniegusi tādu kultūras līmeni, kas simfoniskās mūzikas pastāvēšanu izvirzīja par aktuālu nepieciešamību. „Būdam augsti attīstīts kultūras centrs, Rīga mūzikas jomā negribēja atpalikt no Rietumu un Austrumu metropolēm, taču nespēja tik augstu pacelties, jo viesizrādes un vieskoncerti vien nevarēja nodrošināt stabilu, patstāvīgu koncertdzīvi. Simfoniskā mūzika joprojām atradās privilēģēto vācu slāņu ziņā un galvenokārt tika atskaņota vienīgi vasaras sezonās, bija atkarīga no vairāk vai mazāk veiksmīgiem vieskoncertiem.” (Kārklīšs, 1990, 24.).

Rīgas mūzikas dzīvē māksliniecisks pacēlums bija jūtams no 1837. – 1839. gadam, kad izcilais vācu komponists Rihards Vāgners uzņēmās ne tikai vācu teātra muzikālo vadību, bet diriģēja arī regulārus simfoniskās mūzikas koncertus Melngalvju nama zālē (Lenz, 1970; Lindenberga, 1997). Arī franču komponista Hektora Berlioza diriģētais autorkoncerts 1847. gada maijā izvērtās par vienu no tā laika izcilākajiem notikumiem (Skrābāns, 1993).

Ar pagājušā gadsimta otro pusi simfoniskās mūzikas dzīves attīstībā pakāpeniski arvien lielāku vietu ieņēma skolotāju semināri. Kurzemes skolotāju seminārā Irlavā, kurš dibināts 1841. gadā, Jāņa Bētiņa vadībā darbojās pat visā Latvijas teritorijā pazīstams orķestris ar vairāk nekā 20 dalībniekiem un līdz ar to daudz neatpalika no Rīgas pilsētas teātra orķestra – tajos gados vienīgā profesionālā kolektīva, kura sastāvā bija apmēram 30 mūziķi (Kārklīšs, 1990). Tas liecina, ka viens no pirmajiem, ja ne pats pirmais latvietis, kurš vadīja orķestri, bija Jānis Bētiņš, lai gan viņš nebija profesionāli skolojies diriģēšanā. Salīdzinot ar tā laika Rīgas

orķestru spēlēto repertuāru – L. van Bēthovena, P. Čaikovska, Dž. Verdi, R. Šūmaņa, A. Borodina, R. Vāgnera un J. Brāmsa sacerējumi simfoniskam orķestrim – J. Bētiņa izraudzītā mūzika bija tuvāka lauku klausītājiem, iespējams, ka tās bija paša diriģenta latviešu tautas dziesmu apdares un arī klasicisma un romantisma laikmeta mūzikas kompozīciju piemērošana savam orķestra sastāvam.

Arī vēlāk, jau 20. gs. pašā sākumā kā viesdiriģenti Rīgā bija uzstājušies nozīmīgi diriģēšanas aroda meistari – personības: Bruno Valters, Georgs Šnēfogts, Karls Pancners, Pjetro Maskanji, Jans Sibēliuss un Gžegožs Fitelbergs.

Paliekoša nozīme Rīgas mūzikas dzīvē bija vācu diriģentam Georgam Šnēfogtam. Pirmo reiz viņš tika uzaicināts ar Helsingforsas orķestri 1901. gada vasarā, lai piedalītos Rīgas 700-gadei veltītajā Rīgas rūpniecības un amatniecības izstādē ar koncertiem. Un kopš tā laika G. Šnēfogts koncertēja Rīgā jau samērā regulāri arī nākamajos gados (Skrābāns, 1993).

Ludvigs Kārkliņš raksturo bagāto mūzikas kultūras dzīvi Latvijā 20. gs. sākumā – no 1903. gada trīs vasaras pēc kārtas Majoros koncertēja Brēmenes filharmonijas orķestris profesora Karla Pancnera vadībā. Kritika gan orķestri, gan diriģentu, gan arī solistus, kuri uzstājās kopā ar orķestri, uzņēma ļoti cildinoši. Ar Varšavas simfonisko orķestri koncertus sniedza ne vien jau zināmais G. Šnēfogts pie diriģenta pulsts, bet arī poļu komponists Emīls Mlinarskis un 1904. gadā somu komponists Jans Sibēliuss. Arī slavenais itāļu skaņradis Pjetro Maskanji ir sniedzis koncertu Rīgas pilsētas teātrī, būdams diriģenta ampluā (Kārkliņš, 1990).

Kā redzams, 20. gs. sākumā Rīgā koncertus ir snieguši vesela rinda spilgtu personību, un tas noteikti atstāja paliekošu iespaidu uz jauno latviešu diriģentu centieniem. Ar viesdiriģentu līdzdalību simfoniskās mūzikas atskaņošanas iespējas un līmenis virzījās uz augšu. Arī latviešu diriģenti kļuva aktīvāki, un te var minēt gan Pāvulu Jurjānu, gan Nikolaju Alunānu, kuru diriģētajos koncertos blakus Eiropā atzītu komponistu skaņdarbiem tika iekļautas arī latviešu skaņražu kompozīcijas.

Intensīva jau veidojas koncertdzīve 1902. gada sezonā ar vietējo mūziķu aktivitātēm. Biedrības „Simfonija” orķestris uzstājās ar Rīgas mūzikas skolas direktoru Ivanu Nedelu pie diriģenta pulsts, Vidzemes Tautskolotāju biedrība saviem simfoniskajiem koncertiem Rīgas Latviešu biedrības zālē piesaistīja diriģentu Pāvulu Jurjānu, kā arī Rīgas latviešu teātra orķestris sniedza koncertu diriģenta Nikolaja Alunāna vadībā (Kārkliņš, 1990).

1913. gadā arī Pāvula Jurjāna vadībā notika Latviešu operas simfoniskie koncerti. P. Jurjāns tikai nepilnu gadu pirms tam bija dibinājis latviešu operas trupu. Un simfoniskie koncerti, lai arī notika vien pāris sezonu, taču sezonā kopumā tika atskaņoti ap 20 koncertu.

Paliekošu ieguldījumu Latvijas diriģēšanas tradīciju attīstībā devis izcilais vācu diriģents Bruno Valters, kurš divas sezonas no 1898. gada līdz 1900. gadam darbojies Rīgas pilsētas teātrī. Šajā laikā gan viņa, gan teātra repertuārs bija ļoti plašs. Par to liecina Bruno Valtera diriģēto izrāžu klāsts: K. M. Vēbera „Burvju strēlnieks”, Meijerbēra „Gentes aplenkums”, Š. Guno „Fausts”, L. Van Bēthovena „Fidelio”, Tomā „Minjona”, R. Vāgnera „Tanheizers”, Neslera „Žurku ķērājs no Hamelnas”, Dž. Verdi „Trubadūrs”, P. Maskaņji „Zemnieka gods” un R. Leonkavallo „Pajaci”, Humperdinka „Karaliskie bērni”, M. Gļinkas „Ivans Susaņins”, R. Vāgnera „Loengrīns”, Halevī „Židiē”, Meijerbēra „Hugenoti”, Spinelli „Zemajā ostā”, Ž. Bizē „Karmena”, Dž. Verdi „Traviata”, Dž. Rosīni „Seviļas bārdzinis”, Doniceti „Lučija di Lammermur”, Verdi „Aīda”, Vāgnera „Klīstošais holandiešis”, Kincla „Matvejs Freidhofers”, Rubiņšteina „Dēmons”, Meijerbēra „Āfrikāniete”, Mocarta „Burvju flauta”, Rubiņšteina „Kakaveji”, R. Vāgnera „Valkīra”, Dž. Verdi „Masku balle”, Brilla „Zelta krusts”, Masnē „Verters”, Š. Guno „Romeo un Džuljeta”, Kreicera „Nakts apmetne Granādā”, Meijerbēra „Dinora”, Goldmarka „Sābas ķēniņiene”, Zigfrīda Vāgnera „Dīkdienis”, P. Čaikovska „Jevgēņijs Oņegins”, J. Štrausa „Čigānu barons”, Dž. Rosīni „Vilhelms Tells”, Obēra „Fra – sātans”, R. Vāgnera „Nirnbergas meistardziedoņi”, V. A. Mocarta „Dons Žuāns” un Dž. Verdi „Rigoletto” (*Вальтер*, 1969).

Augstā mākslinieciskā līmenī izskanēja arī Bruno Valtera benefices koncerts pilsētas teātrī ar Bēthovena 9. simfonijas atskaņojumu 1900. gada 30. aprīlī. Arī 1899. gada martā diriģents vadīja divus simfoniskās mūzikas koncertus ar P. Čaikovska 6. simfoniju un L. van Bēthovena 3. simfoniju programmā.

Tajā pašā 1899. gada aprīlī Rīgā divus koncertus sniedza Berlīnes filharmonijas orķestris viena no visu laiku izcilākā diriģenta Artūra Nikiša vadībā (Skrābāns, 1993). Saskarsme ar tik izcilām personībām pievērsa ne tikai publikas uzmanību patiesām un nezūdošām mākslas vērtībām, bet arī deva nenovērtējamus impulsus jauno latviešu diriģentu ieinteresētībai šajā jomā.

Koncertdzīvei 20. gs. pirmajos gadu desmitos bija jāsastopas ar daudzām grūtām un pat neatrisināmām problēmām. Viesdiriģenti atturējās no latviešu komponistu

skaņdarbu iestudēšanas, taču pirmais profesionālais latviešu simfoniskā orķestra diriģents Artūrs Bobkovics no studijām Vācijā atgriezās tikai 1906. gadā un ienesa jaunus impulsus simfoniskās mūzikas dzīvē. Tomēr viņa koncerti notika reti, jo nebija sava orķestra. Līdz pat 1910. gadam Rīgā vispār nebija pastāvīga orķestra. Latviešu simfoniskais orķestris izveidojās tikai 1912. gada nogalē, kad Pāvula Jurjāna vadībā nodibinājās Latviešu opera.

Arī 1. Pasaules kara laiks latviešu mūziķiem nebija viegls un vienkāršs, daudzi mūziķi kara dēļ bija devušies bēgļu gaitās. Novgorodā dislocētais 7. Tukuma strēlnieku pulka simfoniskais orķestris 1917. – 1918. gada sezonā dod plašas iespējas sevi pieteikt jaunajiem to gadu aktīvākajiem latviešu diriģentiem – simfoniskās mūzikas žanra kopējiem: Teodoram Reiteram, Pāvulam Jurjānam, Teodoram Kalniņam, Jānim Reinholdam, Bernhardam Vallem.

Nodibinoties Latvijas valstij 1918. gadā, beidzot sāka pavērties arī nopietnākas iespējas profesionālai latviešu diriģentu darbībai. Te kā pirmā lieluma personība ir jāmin Teodors Reiters, kurš vada Nacionālo operu kopš tās dibināšanas gan galvenā diriģenta, gan vairākkārt arī direktora postenī (Loewenberg, Calder, 1978). Teodors Reiters 1920. – 30.gados ne tikai veica daudzus operu iestudējumus, bet diriģēja arī lielu skaitu simfoniskās mūzikas koncertu. Tomēr arī 1920. gadu koncertdzīvi kuplināja vairākas spilgtas ārzemju diriģentu mākslinieciskās personības – O.Frīds, N. Maļko, E. Kupers, V. Berdjajevs, kā arī jau iepazītais G. Fitelbergs un Berlīnes filharmonijas orķestra diriģents R. Hāgels.

Būtisks solis tālākajā latviešu jauno diriģentu izaugsmē bija Radiofona simfoniskā orķestra dibināšana 1926. gadā, kuru sākumā vada Arvīds Pārups. Taču pēc neilga laika par galveno diriģentu sāka strādāt Jānis Mediņš. Laiks starp abiem Pasaules kariem rada vairākus spēcīgus latviešu komponistus, kuri iemēģina savu roku arī orķestra diriģēšanā: Jānis Ivanovs, Oļģerts Bištēviņš, Bruno Skulte, Jānis Kalniņš, Pēteris Barisons. 20. gs. 20. un 30. gados intensīva simfonisko orķestru darbība noris ne tikai Rīgā, bet arī Liepājā, Jelgavā, Ventspilī un Daugavpilī. Līdz ar to latviešu diriģentiem rodas plašākas iespējas praktiskai darbībai savā arodā. Tā, piemēram, Liepājā ar simfonisko orķestri ir uzstājušies gan Artūrs Bobkovics, gan Teodors Reiters, gan arī Bierants Ķuņķis, Daugavpilī – Teodors Tomsons. Jelgavā filharmoniju vadījis Jēkabs Mediņš un par diriģentiem strādājuši Jānis Reinholds, Pēteris Barisons. Trīsdesmitajos gados savu diriģenta darbību uzsāka spilgtākais un

līdz šim vispretrunīgāk vērtētais latviešu diriģēšanas skolas pārstāvis Leonīds Vīgners. Viņš savu diriģenta darbību sāka ar Jelgavas simfonisko orķestri, vēlāk izveidojoties par izcilu lielas formas simfonisku skaņdarbu interpretu, bet viņa raksturs bija smags un daudziem orķestra mūziķiem neciešams. Ar to arī ir izskaidrojama vēlāk padomju laikos viņa divkārtējā atstādināšana no Radio simfoniskā orķestra galvenā diriģenta pienākumu pildīšanas, kā arī atlaišana no Latvijas Valsts operas galvenā diriģenta posteņa.

Jau 20. gs. 30.gadu sākumā mūziķu aprindās parādās viedoklis, ka mums nav pietiekama organizatoriska spēka, lai izveidotu stabilu filharmoniju, stipru simfonisko orķestri, nav arī radošu autoritatīvu diriģentu. Bija jādomā par savu simfonisko orķestru diriģentu audzināšanu.

Jauno diriģentu skološana Latvijas Konservatorijā saistās ar Emīlu Kuperu, Georgu Šnēfogtu, Ignacu Vaghalteru¹ un, protams, mūsu Jāni Mediņu un viņa pedagoģisko darbību 20. gs. 30.gados. Daži tā laika jaunie diriģenti kā Leonīds Vīgners, Arnolds Lapiņš, Rūdolfs Kripe un Oļģerts Bištēviņš jau bija iekļāvušies koncertdzīvē, bet ne visi varēja rēķināties ar šādām iespējām. Orķestru Latvijā bija maz, un oficiālās koncertiestādes ne vienmēr uzticējās iesācējiem. Ar situāciju mūsdienās ļoti līdzīgs ir vasaras koncertu rezumējums kādā no 1933. gadā izdotajiem žurnāliem, ka lai pie mums kādu cienītu, tad viņam katrā ziņā jābūt ārzemniekam (A. C., 1933).

Trīsdesmitajos gados galvenā simfonisko koncertu vadība atradās Radiofona simfoniskā orķestra šefa Jāņa Mediņa pārziņā. Līdzās J. Mediņam kā simfoniskās mūzikas diriģents jāmin arī Teodors Reiters, gan pieminot to, ka tieši 1930.gados viņš galvenokārt pievērsās operas un kora diriģēšanas mākslai. Varbūt tas ir saistīts arī ar kritiskām piezīmēm no mūzikas kritiķu puses par Teodoru Reiteru kā ne ļoti izcilu simfoniskās mūzikas diriģentu.

Trīsdesmito gadu otrajā pusē simfoniskās mūzikas dzīvē beidzot arvien biežāk iekļāvās jaunie orķestra diriģenti O. Bištēviņš, B.Skulte, L.Vīgners un A. Norītis. Tas varētu būt saistīts ar izteikti nacionālo politiku tā laika Latvijā, bet jaunie diriģenti no tā bija tikai ieguvēji.

Četrdesmitajos gados notika milzu pārmaiņas ne vien Latvijas politiskajā dzīvē, bet arī kultūras procesos. 1940. –1941. gada koncertsezonā turpinājās vēl visai rosīga

¹ Latvijas Nacionālā opera// Ignacs Vaghalter. *LVA*, 265 f., 3. apr., 860 l. /1.

simfoniskās mūzikas dzīve, kurā aktīvi iesaistījās gan jaunie diriģenti (Leonīds Vīgners, Pēteris Barisons, Bruno Skulte), gan darbību turpināja Jānis Mediņš, Teodors Reiters un Arvīds Pārups. Neizpalika pat izcilā viesdiriģenta Leo Bleha vadītie simfoniskās mūzikas koncerti, kuri vienmēr bija īpašs notikums Rīgas mūzikas dzīvē. Arī vācu okupācijas laikā blakus mūsu diriģentiem Bruno Skultem, Oļģertam Bištēviņam, Leonīdam Vīgneram un Jānim Mediņam retu reizi parādījās arī tādi pazīstami un izcili viesmākslinieki kā Lovro Matāčičs un Hermanis Ābendrots.

Pēckara dzīvē simfonisko koncertu vadībā Latvijā izvirzījās trīs spilgtas personības – Leonīds Vīgners, Arvīds Jansons un Edgars Tons. Kritiķu atsauksmes par minēto diriģentu darbību pārsvarā bija pozitīvas un cildinošas. Par to liecina arī Radio simfoniskā orķestra profesionālā izaugsme un pilnveidošanās, sagatavojot un atskaņojot grūtas un nopietnas koncertprogrammas. Piecdesmito gadu vidū mūsu simfoniskais orķestris Leonīda Vīgnera vadībā ar lieliem panākumiem muzicēja Maskavā, par ko tika saņemis lieliskas atsauksmes no izciliem māksliniekiem un autoritatīviem kritiķiem. Arvīds Jansons 20. gs. 50. gados bija kļuvis pazīstams Maskavā un Ļeņingradā kā iejūtīgs Pētera Čaikovska skaņdarbu tulkotājs. Augstā mākslinieciskā līmenī izvērsās arī diriģenta Edgara Tona darbība, kura iestudējumi Valsts Operas un baleta teātrī tika mūzikas kritiķu atzinīgi novērtēti. Ne mazāk spilgti un pārliecinoši izskanēja arī viņa vadītie simfoniskās mūzikas koncerti. Edgars Tons bija arī vērtīgs māksliniecisko parādību vērtētājs. Tā, piemēram, apcerot viesdiriģenta Karlo Ceki vieskoncertus, kuri piederēja pie izcilākajiem 20. gadsimta piecdesmito gadu mūzikas dzīves notikumiem Rīgā, E.Tons salīdzinājis Rīgas un Tallinas simfoniskās mūzikas koncertdzīvi un šajā sakarā pamatoti apšaubījis rīdzinieku simfoniskās mūzikas mīlestību, jo reti notiekošie koncerti arī tajos gados pulcinājuši visai maz klausītāju: “Tiešām dīvaini – Tallina ir daudz mazāka pilsēta par Rīgu, bet tur simfoniskie koncerti notiek regulāri reizi nedēļā un visi kupli apmeklēti.” (Kārklīšs, 1990, 173.). Lielu interesi Rīgas simfoniskās mūzikas cienītājos izraisīja ievērojamā latviešu diriģenta Teodora Reitera dēla Leona Reitera atgriešanās dzimtenē 1950. gadu nogalē pēc ilgiem svešumā pavadītiem gadiem. Viņa pirmie koncerti Rīgā saistījās ar zināmām cerībām par vēl viena jauna un spilgta orķestra diriģenta izveidošanos, taču nākamie gadi šīs cerības neapstiprināja.

Tālāk tradīcijas jauno diriģentu apmācībā pēc 2. Pasaules kara Latvijas Valsts konservatorijā pārņēma Leonīds Vīgners. Viņa audzēkņu vidū bija Edgars Tons, Rihards Glāzups, Haralds Mednis, Marija Mediņa, Mendelis Bašs un Aleksandrs

Viļumanis. Edgars Tons pēc studiju beigšanas ātri un ar panākumiem iekaroja savu vietu simfonisko diriģentu apritē. Viņš paspēja arī sagatavot veselu izlaidumu ar saviem simfoniskā orķestra diriģēšanas klases absolventiem Latvijas Valsts konservatorijā. Viņu vidū ir Centis Kriķis, Jāzeps Lindbergs un Jānis Kaijaks. Varbūt tas ir izskaidrojams ar zināmu nevēlēšanos redzēt sev blakus spēcīgus konkurentus (kā, piemēram, Edgars Tons), bet Leonīds Vīgners vairs necentās savas zināšanas un diriģenta pieredzi aizgūtnēm nodot jaunajai diriģentu paaudzei. Te arī ir rodams zināms izskaidrojums tai diskusijai par jautājumu “Kur ir jaunie latviešu diriģenti?” (operu un simfoniskā orķestra diriģēšanas jomā), kas medijos nereti izskanēja līdz pat 21. gadsimta sākumam (Klotiņš, 1987).

20. gadsimta septiņdesmito gadu vidū, kad Valsts Televīzijas un radio simfoniskā orķestra vadību pārņēma Vasilis Sinaiskis, arī jauno diriģentu audzināšana Latvijas Valsts konservatorijā nonāca viņa pārziņā. V. Sinaiska audzēkņu vidū ir Leons Amoliņš, Jānis Zirnis, Imants Kociņš, Imants Resnis un Mihails Gluzmans. Konservatorijā jauno diriģentu audzināšanā piedalījušies arī Rihards Glāzups un Jāzeps Lindbergs.

Tomēr, 20. gadsimta beigās un 21. gadsimta sākumā Latvijā sākušas parādīties pozitīvas tendences jauno diriģentu izaugsmē. Arvīda Jansona un Marisa Jansona diriģentu personību devums pasaules kultūrā ir pierādījums tam, ka šī brīža jaunākajai diriģentu paaudzei ir radusies iespēja tiekties pēc ideāla (Reča, 1999). Ir nostabilizējusies jauno diriģentu izglītošana Latvijas Mūzikas akadēmijā, kur simfoniskās diriģēšanas klasē strādāja docents Jānis Kaijaks un darbu jaunās paaudzes skološanā aktīvi turpina profesors Viesturs Gailis, profesors Imants Resnis un asoc. prof. Andris Vecumnieks.

Pēc Padomju režīma sabrukuma ir radušās plašākas iespējas kultūras procesa aprītei Eiropas telpā. Līdz ar to arī jaunajiem mūziķiem Latvijā ir lielākas iespējas iepazīt Eiropas kultūras tradīcijas, un jauniem diriģentiem paveras iespējas stažēties ārpus Latvijas (A. Nelsons, G. Glinka), kas ir ļoti nozīmīgi katrai jaunai personībai zināšanu un redzesloka apvāršņa paplašināšanai.

Salīdzinot ar Eiropas nacionālo diriģēšanas skolu mūzikas tradīciju attīstību, profesionālajai latviešu nacionālās mūzikas kultūrai vēl nav senu un gadsimtiem ilgu attīstības tradīciju. Rīgā orķestra un teātra muzicēšanas tradīcijas eksistēja kopš 18. gadsimta otrās puses, tomēr to pamatu veidoja vācu un krievu, nevis Latvijas mūzikas tradīcijas.

Profesionālo latviešu diriģentu darbība ir aizsākusies samērā nesenā pagātnē – pirms 100 gadiem.

Daudzu objektīvu un subjektīvu apstākļu dēļ spilgti un talantīgi latviešu diriģenti ir bijuši spiesti doties realizēt savus mērķus ārpus Latvijas robežām.

Latvijā jau divu pēdējo gadsimtu laikā vadošo diriģentu funkcijas pildījuši ārzemju diriģenti.

Visi minētie apstākļi ir bremsējuši latviešu diriģēšanas skolas tradīciju attīstību, plašu pedagoģisko atziņu apkopošanu un metodisku paņēmieni izstrādi, kas balstās uz latviešu mūzikas kultūras vēsturiskās pieredzes pamatiem.

Latvijā un Krievijā diriģēšanas tradīciju attīstībā ir daudz kopīgu iezīmju. Kā viena no tām Latvijas un Krievijas diriģēšanas kultūru veidošanās pirmsākumos ir ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība, kas nebija vienkārši ilgstošas viesturnejas forma. Tā jau bija konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvīdē. Krievijai un Latvijai raksturīgas kopīgas mājas muzicēšanas ansambļu veidošanās tradīcijas.

Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās ir cieši saistīta ar kora diriģēšanas tradīcijām, un kora mūzikas kultūras tradīcijas lielā mērā sekmējušas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos.

Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās sākumposma spilgtākie pārstāvji diriģēšanu apguvuši pašmācības ceļā, pirmā profesionālo diriģentu sagatavošana tiek uzsākta pēc konservatorijas nodibināšanas.

Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās notikusi mijiedarbībā ar Eiropas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru.

Izvērtējot teorētiskās literatūras analīzes rezultātā gūtās atziņas, var secināt, ka par Latvijas nacionālas diriģēšanas skolas izveides priekšnosacījumiem uzskatāmi šādi Latvijas diriģēšanas skolas veidošanos, pastāvēšanu un attīstību raksturojošie elementi:

- mājas ansambļu (neprofesionāļu) muzicēšanas tradīcijas 18. – 19.gs.;
- ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība, t.i., konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvīdē, kas tādējādi veicināja nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību;

- Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Eiropas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, ietekmēja tās kvalitātes veidošanos;
- Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20. gs. sākumā, kas veicināja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā;
- Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas sekmēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu;
- saistība ar kora mūzikas kultūras tradīcijām, kas lielā mērā bagātināja topošās orķestra diriģēšanas tradīcijas;
- bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra;
- atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā;
- spilgtas personības diriģēšanas mākslā.

Pētījuma turpinājumā, balstoties uz atziņu, ka spilgtas personības diriģēšanas mākslā ir konkrētu tās nacionālo skolu veidošanās priekšnosacījums, tiks veikta Latvijas diriģēšanas tradīcijās nozīmīgāko personību dzīvesdarbības izpēte.

3. Latvijas orķestra diriģentu dzīvesdarbības izpēte kā diriģēšanas skolas darbības rādītājs

3.1. Diriģentu devums Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā kopš 20. gadsimta sākuma

Pētījuma pirmajā un otrajā nodaļā tika gūta atziņa, ka spilgtas personības diriģēšanas mākslā ir nacionālās simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījums, tāpēc būtiski izvērtēt ievērojamu diriģentu ieguldījumu Latvijas mūzikas kultūrā, lai definētu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu.

A. Krūze, raksturojot nosacījumus, kas ļauj atpazīt spilgtu personību pedagoģijā, norāda uz šādām kategorijām:

- laikmets: „Laikmets izvirza prasības personībai, iezīmē attīstības ceļus, savukārt personība ar savu radošo, mērķtiecīgo darbību ietekmē sabiedrības virzību”;
- pedagoģija: „... veikušas nozīmīgu pētniecisko darbu, bagātinājušas tādas pedagoģijas zinātnes jomas kā pedagoģijas vēsture, psiholoģiskā pedagoģija, metodika” ;
- idejas un atziņas „...kas pamatotas pētnieciskās darbības rezultātā”;
- personības būtība, kura atklājas „... rīcībā, veikumā, vēl plašāk – dzīvesdarbībā, dzīvespasaulē” (Krūze, 2008, 4.-5.).

Mūzikas kultūra nepastāvētu, ja nebūtu tās radītāju – personību kopta un lolota. „Mūzikas vēsturi veidojušas personības,” raksta Maruta Sīle priekšvārdā grāmatai par ievērojamo latviešu trimdas pianisti, ērģelnieci Ingridu Gutbergu un turpina, „Lai kur Latvijas mūziķus aizvestu dzīves ceļi – mūzika ir stāvējusi pāri visām dzīves grūtībām.” (Sīle, 2008, 4.). Darba autors pievienojas šīm atziņām, jo mīlestība pret mūziku ir tā, kas arī Latvijas simfoniskā orķestra diriģentiem ir palīdzējusi gan dzīvot svešatnē, gan arī šeit Latvijā pārvarēt padomju okupācijas gadus.

Vēl viens aspekts, kurš raksturo personību, tās lielumu, atklāts J. Anspaka atziņā, ka kultūras vērtību saglabāšanā un kopšanā liela nozīme ir katra cilvēka aktivitātei – pašizglītībai (Anspaks, 2006). Šī atziņa rodama arī ievērojamā Latvijas mākslas pedagoģijas teorijas un prakses veidotāja Aleksandra Dauges atziņās: „Lai cilvēks varētu kļūt pie izglītības un kultūras, viņam vispirms vajadzīga savas

nepilnības atziņa. Viņā vajag būt stiprai gribai pēc pilnības un vienības, pēc gara un dvēseles plašuma. Stiprās ilgās pēc tā viņam jādzīvo, mūžīgi neapmierinātam ar sevi un mūžīgi gaišu pilnības ideālu acu priekšā.” (Dauge, 1921, 6.).

A. Maslovs, raksturojot radošas personības struktūru, par būtisku uzskata radošas personības un tās pašaktualizācijas saistību. Pašaktualizāciju savukārt autors saista ar tādām radošas personības iezīmēm kā – atvērtība pārdzīvojumiem, dabīga un brīva uzvedība, naivums uztverē un izpausmes veidos, tieksme pēc neizzināmā, baiļu trūkums. Šādu cilvēku darbību raksturo gribas strukturēta izziņa, intuīcijas vadīts prāts. Pienākumus radoši cilvēki veic ar prieku – robeža starp darbu un spēli ir visai izplūdušas. Cilvēkiem ar stipri attīstītu pašizjūtu raksturīga, pēc A. Maslova domām, ir ego transcendence (spēja to pārkāpt) un centrēšanās uz problēmu (Maslow, 1987).

A. Gulbe savā promocijas darbā pamatojusi vērtīborientētu pasaules uzskatu – personisko pozīciju, kas izpaužas kā mūzikas un cilvēku vērtības apziņa un spēja to realizēt individuālajā darbības stilā kā vienu no galvenajām mūzikas skolotāja profesionālās darbības sastāvdaļām (Gulbe, 2008).

Tāpat, mīlestība pret mūziku, mūzikas un cilvēka vērtības apziņa un personības pašaktualizācija, vēlme pilnveidoties un individuālais darbības stils ir īpašības, kuras vispirms tika ņemtas vērā, izvēloties personības, lai raksturotu viņu ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā.

Ņemot vērā pētījuma priekšmetu – Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumi un attīstība – personību izpētē radās nepieciešamība akcentēt arī:

- personības būtību raksturojošās sociālās attiecības – „(..) personība ir cilvēks, kas stājies noteiktās sociālajās attiecībās, apzinās šīs attiecības un kā aktīvas darbības subjekts spēj pārveidot pasauli un atbildēt par pārveidošanas rezultātiem.” (Karpova, 1998, 13.);
- personību, kurai ir (..) noteiktas ietekmes mērogs, kuru var aplēst teritoriāli(..). Ietekme mērojama arī paaudzēs un ideju un pārdzīvojumu aptverto līdzcilvēku un pēcteču skaitā (..).”(Karpova, 2005, 10.).

A. Duges, J. Anspaka, Ā. Karpovas, A. Krūzes, M. Sīles, A. Gulbes atziņu izvērtējums bija noteicošs personību atlasē, lai raksturotu to ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā. Izpētei tika izvēlētas Latvijas

simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā un pastāvēšanā nozīmīgas personības – diriģenti, kuru dzīvesdarbībā vērojama:

- pašaktualizācija kā būtiskākais elements radošas personības raksturojumā (A. Maslovs);
- pašpilnveide un pašizglītība (A. Dauge, J. Anspaks);
- personības ietekmes mērogs, kuru var izvērtēt noteiktā teritorijā un kura ietekme vērojama vairākās paaudzēs (A. Karpova);
- individuālās īpatnības, unikālas individualitātes iezīmes, individuālais stils (A. Karpova);
- mūzikas mīlestība kā dzīvā saikne, kas Latvijas mūziķiem ir ļāvusi pārdzīvot vēsturiskos un sabiedriskos pārveidojumus (M. Sīle);
- vērtīborientēts personības pasaules uzskats, kas mūziķa darbībā izpaužas kā mūzikas un cilvēka vērtības apziņa un personības darbības individuālais stils (A. Gulbe);
- pedagoģiskā darbība.

Balstoties uz A. Krūzes atziņu, ka laikmets izvirza prasības personībai, iezīmē attīstības ceļus, savukārt personība ar savu radošo, mērķtiecīgo darbību ietekmē sabiedrības virzību, personību izpēte tika veikta vēsturiski hronoloģiskā secībā.

Diriģentu ieguldījuma izvērtējumam par pamatu izmantoti pētījuma 1. daļā formulētie Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos, pastāvēšanu un attīstību raksturojošie elementi, un tie ir šādi:

- ieguldījums Latvijas nacionālās komponistu skolas popularizēšanā, kas sekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā;
- devums konservatorijas dibināšanā vai darbībā, kas sekmēja jaunu profesionālu simfoniskā orķestra diriģentu sagatavošanu;
- saistība ar kora mūzikas kultūras tradīcijām, kas lielā mērā sekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos;
- bagāta pieredze profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora kolektīvu vadīšanā;
- atvērtība citām mūzikas kultūrām un devums pasaules mūzikas kultūrā.

Atsevišķu diriģentu darbībā var tikt saskatīti jauni, pētījumam nozīmīgi Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos, pastāvēšanu un attīstību raksturojoši elementi, jo talantīgam atskaņotājmāksliniekam visdažādākajos apstākļos izdodas pārsteigt un iedvesmot klausītājus ar svaigu, oriģinālu un neatkārtojamu skaņdarba interpretāciju. Tam pamatā ir mākslinieka personības starojums, kuru nosaka viņa vērtīborientācija un neatkārtojamā individualitāte (Karpova, 1994), kas transformējas skaņdarbā, jo atskaņotājmākslas attīstība ir cieši saistīta ar personības attīstību.

Artūrs Bobkovics
(1885.- 1959.)

Artūrs Bobkovics bija ne tikai pirmais profesionāli izglītotais latviešu simfoniskā orķestra diriģents, bet arī skolotājs un ilggadējs Latvijas Universitātes kora vadītājs.¹ Viņa vārds ir nozīmīgs arī ar to, ka viņš ir Latvijas Universitātes kamerorķestra dibinātājs. Līdz ar to viņš savā dzīvesdarbībā ir sevi realizējis tajās jomās, kuras kā nozīmīgas parādās arī citu latviešu simfoniskā orķestra diriģentu darbībā.

Valdemārs Jauģiets, kurš studējis Artūra Bobkovica dzīvesdarbību, atzīmē divus faktorus, kas pamudināja A. Bobkovicu kļūt par simfoniskā orķestra diriģentu:

1. R. Šūmaņa izdotā avīze „Neue Musikzeitung”, kura veidoja A. Bobkovica muzikālo gaumi.
2. Nopietnus impulsus A. Bobkovica simfoniskā orķestra diriģēšanas studijām rosināja Somijas filharmonijas orķestris diriģenta Georga Šnēfogta vadībā. Uzmanības cienīgs ir fakts, ka arī G. Šnēfogts bija Zondershauzenes konservatorijas absolvents (Jauģiets, 1970).

Tolaik ne Maskavā, ne Pēterburgā konservatorijās nebija speciālu diriģentu nodaļu, arī Vācijā 20. gadsimta sākumā bija tikai divas šādas nodaļas – Leipcigā un Zondershauzenē. Līdz ar to rodas secinājums, ka G. Šnēfogts ir rosinājis A. Bobkovicu studēt tieši Zondershauzenē, jo 1903. gada sākumā A. Bobkovics iestājas Leipcigas konservatorijā, bet tā paša gada rudenī pāriet uz Zondershauzeni, kur studē

¹ Artūrs Bobkovics//Skolotāja lieta. LVVA, 1632.f., 1.apr., 2606.l., 7. lp.

K. Šrēdera klasē². Pie K. Šrēdera diriģēšanu studējis arī G. Šnēfogts. Šāda liecība rodama Ilonas Breģes izstrādātajā leksikonā (Breģe, 2001,178.). 1906. gada vasarā atgriezoties no Vācijas, A. Bobkovics ir pabeidzis Zondershauzenes konservatorijas diriģentu nodaļu (Jauģiets, 1970).

1907. gada 4. janvārī Latviešu biedrības zālē Artūrs Bobkovics ar paša materiālajiem ieguldījumiem un atbildību noorganizē simfonisko koncertu ar pilsētas Vācu teātra (operas) orķestri. Ar šo ievēribas cienīgo faktu latviešu mūzikas kultūras vēsturē sākās jauns posms, jo arī turpmākajos gados, lai gan jāpārvar dažādi šķēršļi, A. Bobkovics katrā ziemas sezonā sarīko 4-6 simfoniskos koncertus (Jauģiets, 1970). Mūzikas kritiķis Ed. Ramats šādi raksturo A. Bobkovica devumu latviešu mūzikas kultūrā: „Artūrs Bobkovics ir mūsu simfoniskās mūzikas celmlauzis, kas (..) pauda latvju jaunatnei dziņu pēc tīras mākslas avotiem.” (Ramats,1935, 2.).

Artūra Bobkovica liels nopelns ir tajā apstākļī, ka savos regulārajos simfoniskajos koncertos viņš reizē ar mūzikas klasiķu (L. Bēthovena, F. Lista, R. Šūmaņa, R. Vāģnera, K. M. Vēbera, P. Čaikovska) darbiem iepazīstināja arī ar latviešu (E. Dārziņa, A. Kalniņa, J. Vītola) komponistu opusiem, daudzus no tiem sniegdams pirmatskaņojumā (Jauģiets, 1970).

Ar neizsīkstošu entuziasmu A. Bobkovics joprojām rīkoja savus koncertus līdz 1912. gada rudenim, jo 1913. pārceļas uz Liepāju, taču 1914. gadā atgriežas Rīgā. Nodibinoties Rīgas simfoniskajam orķestrim (1910. gada rudenī), kura vadību uzņēmās Georgs Šnēfogts, arī Artūrs Bobkovics ar šo orķestri koncertēja Interimteātrī.

Par šo faktu rodama mūzikas kritiķa atsauksme: „Kad 1910. gadā vācu „Theater-Verein” noliedza šādiem koncertiem savu orķestri, A. Bobkovics kopā ar diriģentu G. Šnēfogtu noorganizēja Rīgas simfonisko orķestri un vadīja to līdz 1913. gadam, sarīkojot līdz 60 koncertiem vienā sezonā vien” (D., 1936, 3.).

1915. gada rudenī A. Bobkovics sarīko plašu simfonisko koncertu Petrogradā par labu latviešu strēlniekiem, un 1920. gada vasarā viņš kopā ar vācu diriģēšanas skolas pietiekami spilgtu pārstāvi, kurš bieži tika aicināts koncertēt Latvijā (Liepāja, Rīga, Jūrmala), profesoru Rihardu Hāgelu nodiriģē trīs koncertus Dzintaru koncertdārzā. Šie bija Artūra Bobkovica pēdējie koncerti, ar kuriem viņa kā orķestra

² Artūrs Bobkovics//Skolotāja lieta. LVVA, 1632.f., 1.apr., 2606.l., 11. lp.

diriģenta darbība noslēdzās uz visiem laikiem. Par šo diriģentam skarbo laiku V. Jauģiets piedāvā citātu no A. Bobkovica autobiogrāfijas, kurā diriģents ar rūgtumu secina: „Nu man bija skaidrs, ka savā dzimtajā zemē pie orķestra netikšu. Tas tad nu bija tas rezultāts par tām lielajām pūlēm, ko biju pielicis, lai izaudzinātu latviešu mākslas publiku.” (Jauģiets, 1970, 234.)

1920. gada rudenī A. Bobkovics pārtrauc simfoniskā orķestra diriģenta karjeru un līdz pat 1950. gadam vada Latvijas Universitātes kori.

Artūra Bobkovica ieguldījums Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju attīstībā un koncertu auditorijas audzināšanā ir nenoliedzams, ko apstiprina viņa regulāri rīkoti koncerti, tomēr par viņa diriģenta profesionalitāti rodam pretrunīgas liecības.

Emīls Dārziņš raksta: „Bobkovicam ir tās īpašības, kas iztaisa krietnu diriģentu: daudz temperamenta, dzīvības, elastības... Viņa diriģēšana bija tik pārlicinoša, ka pat muzikālā ziņā mazāk attīstīti klausītāji tūlī instinktīvi nojauta, ka še ir darīšana ar īstu talantu. Viņa turpmākie koncerti bija ne mazāk izdevušies un mūs pārlicināja, ka Bobkovics ir tas, kuram vajadzēja nākt, lai aizpildītu mūsu muzikālā dzīvē jūtamu robu, nodibinot pastāvīgus simfoniskos koncertus.” (Dārziņš, 1907, 3.)

Savukārt Jāņa Mediņa atsauksme ir kritiskāka: „Šis pirmais latviešu akadēmiski izglītotais diriģents toreiz bija glīts un iznesīgs jauneklis. Diemžēl viņa mākslā varēja manīt arī robus. Atceros, kādreiz orķestris spēlēja pavadījumu Emīla Dārziņa dziesmai „Kad būs as'ras izraudātas”. Dziesmas beigās mainās taktsmērs, no trim ceturtdaļām pārejot uz četrām. Bobkovicam tas piemirsās, un viņš turpināja triju ceturtdaļu takts figūras. Varbūt labi vien bija, ka vēlāk Bobkovics pievērsās kordiriģenta karjerai.” (Mediņš, 1992, 67.)

Protams, šie viedokļi ir subjektīvi, tāpēc ir pamats uzskatam, ka patiesā A. Bobkovica diriģenta profesionalitāte meklējama kaut kur pa vidu starp šiem diviem radikāli pretējiem uzskatiem. To parāda Jāņa Zālīša recenzija par A. Bobkovica organizēto simfoniskās mūzikas koncertu 1915. gada 9. februārī Jaunajā latviešu teātrī: „No visiem mūsu pēdējā laika daudzajiem un dažādiem koncertiem Artura Bobkovica sarīkotais visvairāk atgādināja nopietna rakstura simfoniju koncertu. Ne vien satura un stila, bet arī spīgtā, mākslinieciski ierosinošā izpildījuma ziņā. Ar interesi un iekšēju gandarījumu varēja noraudzīties diriģenta sajūsmas pilnajā vadībā. Tiesa, Bobkovica tēlojumā vēl trūkst stingrākas organiskas līnijas un dziļāki

pārbaudīta plāna. Tas vēl laika jautājums, kas stāv sakarā ar diriģenta turpmāko muzikālo attīstību un māksliniecisko nogatavošanos. Tomēr viņa dabiskā temperamenta uzliesmojums atsevišķos tēlojuma posmos ienes izpildāmā darbā daudz dzīvības un pat aizrautības. Un temperamentam, impulsu neapzinībai kā jaunības pazīmei ir reizēm mākslā lielāka nozīme nekā mākslīgi disciplinētam gara vēsumam vai piesavinātai ārējai izveicībai. Tāpēc arī koncerti, kurus vada Bobkovics, nesirgst – līdzīgi daudziem citiem – ar bāluma kaiti, bet ir dzīvi un jūsmas pilni. Viena otra nejaušība, pārspīlējums vai pārdrošība, iegaumējot agrāk izteikto, tad arī zināmā mērā attaisnojami.” (Zālīts, 1915, 3.).

Tomēr apstākļi, ka A. Bobkovics pievērsās kora diriģēšanai, sāk iezīmēties kāda, pēc promocijas darba autora uzskatiem, tikai Latvijai raksturīga īpatnība – simfoniskā orķestra diriģentu saistība ar kora diriģēšanu, kas tiks analizēta arī pētījuma turpinājumā.

Saistībā ar A. Bobkovica darbību parādās arī kāda cita iezīme, raksturīga Latvijas simfoniskā orķestra diriģentiem – savstarpējā konkurence. Te jāatzīmē Teodors Reiters, kurš noteikti bija no tiem diriģentiem, kuriem konkurenti diriģēšanas jomā nebija nepieciešami. Par T. Reitera atteikumiem dot operas orķestri A. Bobkovicam simfonisko koncertu atskaņošanai (protams, aizbildinoties ar to, ka kolektīvs ir pārslogots), raksta V. Jauģiets, atsaucoties uz Artūra Bobkovica autobiogrāfiju (Jauģiets, 1970).

Ir pamats uzskatam, ka šī iezīme lielā mērā raksturo Latvijas attīstības stadiju pirmās brīvvalsts laikā. Latviešu nācijai, atšķirībā no vecāku (senāku) kultūru zemju nācijām, cilvēka bioloģiskā pastāvēšana (cīņa par izdzīvošanu) prevalē pār garīgo eksistenci, kas likumsakarīgi izraisa apziņu – izdzīvo stiprākais, bet neveicina apziņu – tikai kopā mēs varam būt stipri un pastāvēt.

Artūra Bobkovica vārds Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīcijās būs ierakstīts vienmēr, jo, rezumējot, Bobkovica nopelnus un sasniegumus, jāsecina, ka viņš „...latvju simfonijkoncertu dzīvē ir devis veselu laikmetu, kam priekš šīs mākslas tālākvirzīšanās un tālāktīstības bija liela un svarīga, pat zināmā mērā izšķiroša nozīme.” (V. D., 1935, 8.).

Emīls Kupers

(1877- 1960)

Laikā, kad Emīls Kupers (*Эмиль Купер, Emil Kuper*) sāk savu māksliniecisko darbību Rīgā, viņš ir ieguvis lielu pieredzi un sasniedzis augstu meistarības pakāpi. Viņa darbība līdz Rīgas periodam ir bijusi saistīta ar Kijevas operas teātri, kurā savu diriģenta darbību viņš aizsāka 1898. gadā un ar pārtraukumiem turpināja to līdz 1907. gadam. Iegūdamis Kijevā labu diriģenta praksi un pieredzi, sākot ar 1907. gadu E. Kupers ir saistīts ar Maskavas operu teātriem. Tur viņu noskata Sergejs Djagiļevs (*Сергей Дягилев*), un uzaicina vadīt izrādes „Krievu sezonu” ietvaros Parīzē un Londonā. No 1910. gada līdz pat 1919. gadam Emīls Kupers ir diriģents Lielajā teātrī Maskavā, bet no 1919. līdz 1924. viņš vada bijušo Pēterburgas Marijas teātri, kā arī kļūst par māksliniecisko vadītāju un galveno diriģentu jaundibinātajā Ļeņingradas Valsts filharmonijā no 1921. gada (*Купер, 1988*).

20. gadsimta 20. gadu sākumā Kupera autoritāte Krievijā bija neapstrīdama. E. Kupers tika saņēmis ne vienu vien draudzīgu padomu orķestra diriģēšanas mākslā no izcilā vācu diriģēšanas skolas pārstāvja Artūra Nikiša, kuram pēc viņa nāves 1922. gadā ir veltījis nelielu brošūru „Artūra Nikiša piemiņai”. Lai arī E. Kupers ir krievu diriģēšanas tradīciju pārstāvis, A. Nikiša iespaidā viņš sevī akumulēja arī vācu mūzikas kultūras izpratni, ar kuru bija saskāries jaunības gados, kad padziļināti apguva vijoļspēli Berlīnē un Vīnē pie pazīstamā vijoļspēles klases profesora J. Helmesbergera (*Купер, 1988*).

1926. gada vasarā E. Kupers paraksta kontraktu uz trim gadiem par galvenā diriģenta vietu Rīgas operas teātrī. Latvijas konservatorijas rektors, pazīstamais komponists Jāzeps Vītols raksta savam draugam Aleksandram Glazunovam 1925. gada 1. oktobrī, neilgi pirms Emīla Kupera vieskoncertiem Rīgā: „Šajā nedēļā mūsu operā viesosies Emīls Kupers – runā, ka pateicoties angažementam. Žēl, ka maz varu cerēt uz viņa palīdzību konservatorijā, mums joprojām jautājums par diriģēšanas klasi ir atvērts”. Rīgā Kupers iestudēja 13 operu pirmizrādes, tai skaitā „Otello”, „Valkīra”, „Zelta gailītis”, „Hovanščina”, „Teiksma par neredzamo pilsētu Kitežu” u.c.” (*Купер, 1988, 271.*).

Emīla Kupera darbības laikā Rīgā auga Nacionālās operas iestudējumu mākslinieciskais līmenis, uz ko norādīja vairāki tā laika mūzikas kritiķi un recenzenti

kā Jānis Sudrabkalns, Ed. Ramats, M. Brems (Brems, 1926; Ramats, 1925), piemēram, „(..)jaunās muzikālās enerģijas galvenais ierosinātājs ir Emīls Kupers. Viņa ievērojamais talants, zināšanas, darba spēks un piedzīvojumi, kas iegūti ilgā darbībā pasaulslavenās operās, ir drošs pamats. (..) Kupera vadībā jaunu spožumu, noteiktību un lokanību ir ieguvis orķestris un mūziķi droši var pretendēt uz lielu daļu atzinības par mākslinieciskajām sekmēm.” (Sudrabkalns, 1925, 4.).

„Vai šāds darbs būtu veicams bez erudīta vadītāja un aizrautīga iedvesmotāja? Nē,- Kuperam jāsauc pats skaļākais bravo! Orķestra mūziķi ir strādājuši un meistara vadībā izslīpējuši smalkas nianses, radījuši harmonisku spēku.” (Sudrabkalns, 1926, 4.).

Tā kā Anatolijs Kuzņecovs – grāmatas par Emīlu Kuperu ievada autors – pieskaita E. Kuperu krievu diriģēšanas skolai: „Krievu diriģēšanas skolas vēsturē viennozīmīgi ir ierakstīts E. Kupera vārds” (Купер, 1988, 7.), tad atliek tik konstatēt, ka savas aktīvās darbības laikā Rīgā no 1925. gada beigām līdz 1928. gada nogalei, Emīls Kupers ienesa Latvijas mūzikas dzīvē krievu mūzikas kultūras labākās tradīcijas. Viņa nozīme Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesā nozīmīga ir arī tāpēc, ka pēc Jāzepa Vītola uzaicinājuma, viņa vadībā 1927./1928. mācību gadā Latvijas konservatorijā darbu uzsāk Diriģentu klase³. Emīls Kupers Diriģēšanas klasi vadīja nepilnas trīs sezonas un viņa audzēkņu vidū bija Viktors Babins, Jānis Norvilis, Voldemars Ozoliņš, Juozas (Jazeps) Karosas, Jēkabs Vītoliņš, Alfrēds Feils, Austrā Šiller, Helmers Pavasars, Vladislavs Jakubenas, Volfgangs Dārziņš, Arturs Sīlis⁴. Starp spožākajiem viņa studentiem noteikti jāpiemin Leonīds Vīgners, par ko liecina ieraksti Latvijas valsts arhīvā atrodamajos E. Kupera diriģēšanas klases žurnālos.⁵

E. Kupera diriģenta talants spilgti izpaudās arī viņa tālākajā darbībā pēc Rīgas perioda, kad viņš darbojās Čikāgas, Parīzes, Milānas, Ņujorkas un Monreālas operu namos.

Emīla Kupera būtiskākais devums Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā ir:

³ Latvijas Konservatorija // Emīls Kupers. LVA, 1655.f., 1. apr., 66.l. 1.lp.

⁴ Latvijas konservatorija//Spec. pr. Diriģenta E. Kupera k-ga klase 1926./27. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 720.l., 1.lp.

⁵ Latvijas konservatorija//Spec. pr. Diriģenta E. Kupera k-ga klase 1927./28. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 721.l., 1.-5.lp.

- pirmais pasniedzējs jaundibinātajā Latvijas konservatorijas Diriģēšanas klasē;
- Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju bagātināšana ar Krievijas un Vācijas diriģēšanas tradīciju pieredzi;
- mākslinieciskā līmeņa celšana Latvijas Nacionālās operas iestudējumos.

Georgs Šnēfogts

(1872-1947)

Georgs Šnēfogts (*Georg Schaevoigt*) ir nozīmīga personība Latvijas diriģēšanas tradīciju veidošanās procesā. Būdams somu diriģents, viņš ar Latvijas mūzikas dzīvi periodiski ir bijis saistīts vairāk nekā ceturtdaļgadsimtu. G. Šnēfogta diriģenta karjera aizsākās Rīgā 1901. gadā, kad viņš ar Helsingforsas orķestri piedalījās Rīgas 700. gadu jubilejas svinībās. Kā viesdiriģents G. Šnēfogts ir uzstājies arī ar Varšavas filharmonijas simfonisko orķestri. Līdz 1914. gadam viņa vadībā ir notikuši daudzi vasaras koncerti gan Rīgā, gan arī Jūrmalā. 1909. gadā viņš darbojas kā kapelmeistars Vācu teātrī, no 1910. gada diriģē jaundibināto Rīgas simfonisko orķestri, kas sniedza regulārus koncertus līdz pat 1914. gadam, un ar šo orķestri devies pat koncertturnejās uz Krieviju 1910. un 1911. gadā (Breģe, 2001).

1913. gadā Rīgas simfoniskais orķestris uzņemas Vācu teātra orķestra pienākumus, un līdz ar to arī G. Šnēfogts iekļaujas kā diriģents Rīgas Vācu teātra darbībā.

Georga Šnēfogta diriģenta darbība ir bijusi daudzu sabiedrībā zināmu mūzikas kritiķu un apskatnieku uzmanības lokā. Šeit var minēt Emīlu Dārziņu, Jāni Zālīti, Jāni Sudrabkalnu u.c..

Jānis Zālīts, aprakstot Georga Šnēfogta 10 gadu diriģēšanas jubilejas benefīces koncertu, raksturo arī diriģenta stiprās un ne tik stiprās puses: „Šnēfogts ļoti vispusīgs diriģents. (...) intuitīvā nojauta un īsta artistiska lokanība un atjautība – īpašības, kas arvien bijušas kā garantija par veicamā darba labām sekmēm. (...) Šnēfogta tēlojumos pārsvaru ņem kapriciozais, spēji kontrastējošais un improvizatoriskais veids, tāpēc arī viņa mākslinieciskai īpatnībai tuvāka modernā mūzika.” (Zālīts, 1960, 127. – 128.).

Šajā recenzijā J. Zālīts norāda uz G. Šnēfogta atturību atskaņot latviešu komponistu skaņdarbus, taču tālākajā mākslinieciskajā darbībā G. Šnēfogts kļuvis pat

par latviešu komponistu skaņdarbu pirmatskaņotāju (Jāzepa Vītola svīta „Dārgakmeņi”) (Zālīts, 1960).

Jānis Sudrabkalns, rakstot par G. Šnēfogtu 1926. gadā, atzīst ne tikai to, ka viņa darbība ir bijusi nozīmīga Rīgas muzikālās dzīves vēsturē, bet uzskata, ka: „Arī latvju diriģenti (Bobkovics) viņam pateicību parādā par skolu un draudzīgu pretimnākšanu.”(Sudrabkalns, 1926(b)).

1929./30. gada un 1930./31. gada sezonās Georga Šnēfogta darbība Rīgā ir nozīmīga gan Nacionālajai operai, par kuras galveno viesdiriģentu viņš kļūst, gan arī Latvijas konservatorijai, kurā viņš turpina Emīla Kupera iesākto darbu, šos divus gadus vadīdams Diriģentu klasi un arī Orķestra klasi.⁶ Viņa vadītajā Diriģentu klasē studē Arnolds Lapiņš, Rudolfs Krippe, Kārlis Lietiņš, Jānis Ivanovs, Arturs Sīlis, Mārtiņš Jansons,⁷ Oļģerts Bištēviņš, Jānis Norvilis, Volfgangs Dārziņš un Leonīds Vīgners.⁸

Rīgā, Nacionālajā operā G. Šnēfogts diriģē simfoniskās mūzikas koncertu arī vēl 1935. gadā, kad Emīla Dārziņa dēls Volfgangs Dārziņš ir pamanījis, ka Šnēfogts kļuvis manāmi vecāks kopš savu māksliniecisko gaitu sākuma Rīgā 20. gadsimta pirmajos gados. „Arī Šnēfogts, kura soļos jau iezadziēs vecuma smagais ritms, runā uz mums kā gadu pieredzes skaidrots, vērtību apziņas kristalizēts mākslinieks.” (Dārziņš, 1935(e),8.).

Georga Šnēfogta būtiskākais devums Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā ir:

- Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju bagātināšana ar Vācijas diriģēšanas tradīciju pieredzi;
- pasniedzēja darbs Diriģēšanas klasē Latvijas konservatorijā un jaunāko latviešu kolēģu atbalsts un izglītības sekmēšana;
- daiļrades otrā pusē pievēršanās latviešu nacionālās mūzikas vērtību popularizēšanai.

⁶ Latvijas Konservatorija// Šnēfogts Georgs. *LVA, 1655.f., 1.apr., 116.l.* 1 lp.

⁷ Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta Šnēfogta klase 1929./30. m.g. *LVA, 1655.f., 1.apr., 724.l.* 1.-5.lp.

⁸ Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta Šnēfogta klase 1930./31. m.g. *LVA, 1655.f., 1.apr., 725.l.* 1.-5.lp.

Teodors Reiters

(1884.-1956.)

Teodors Reiters studējis Pēterburgas konservatorijā no 1907. gada līdz pat 1917. gadam ar pārtraukumiem, dažādās specialitātēs – vijolspēle, ērģelklase, kompozīcija – līdz nonācis Nikolaja Čerepnina diriģēšanas klasē. Tomēr jāatzīmē, ka to īsti nevar uzskatīt par simfoniskā orķestra diriģenta izglītošanos. Pēterburgas konservatorijā diriģēšana tika apgūta kā disciplīna, kura ir svarīga topošajiem komponistiem. Arī pats N. Čerepnins nav bijis atzīts kā izcils speciālists diriģēšanas tehnikas apguves jautājumos.

Oļģerts Grāvītis un Valentīna Gružāne uzskata, ka, pateicoties paša T. Reitera neatlaidībai, viņš virzījās savam nospraustajam mērķim arvien tuvāk (Gružāne, Grāvītis, 1993).

1917. gada pavasarī Teodors Reiters absolvē N. Čerepnina diriģēšanas speciālo klasi ar P. Čaikovska operu „Jevgēņijs Onegins”, tai pašā gadā viņš tiek jau pie sava orķestra, kuru viņam nodrošina militārais sektors. Latviešu strēlnieku pulku simfoniskie orķestri piesaista tā laika aktīvākos simfoniskās mūzikas žanra diriģentus – Artūru Bobkovicu, Pāvulu Jurjānu, Teodoru Kalniņu, Jāni Reinholdu, Bernhardu Valli.

1918. gada augusts – 1944. gada oktobris – laiks, kad T. Reiters ar nelieliem pārtraukumiem atrodas Nacionālās operas galvenā diriģenta un vairakkārt arī direktora postenī. Viņš ir daudzu operas izrāžu iestudētājs un diriģents, kā arī daudzu simfoniskās mūzikas koncertu vadītājs. Visaugstāk vērtējams ir tieši viņa kora mākslai veltītais mūža devums, te viņa talants ir uzplaucis visspilgtāk.

Ievērības cienīgs ir fakts, ka savas operas diriģenta karjeras laikā viņš strādājis līdzās ne tikai ar spilgtiem latviešu diriģentiem – Jāni Mediņu, Jāni Kalniņu, Leonīdu Vīgneru, bet arī ar izciliem ārzemju diriģēšanas meistariem – Emīlu Kuperu, Gžegožu Fitelbergu, Rihardu Hāgeli, krievu diriģēšanas skolas patriarhu Nikolaju Maļko, Lavro Matačiču, Ignacu Vaghalteru, spilgto Leo Blehu un majestātisko Hermani Abendrotu.

Lai arī ne visas recenzijas par T. Reitera darbu Nacionālajā operā ir cildinošas (skat. tālāk), iestudēto izrāžu daudzums ir vienkārši fantastisks – ap 60

operu un operešu pirmizrādes 26 gadu mākslinieciskās darbības laikā. Tādu radošo intensitāti Nacionālajā operā līdz pat šodienai nav parādījis neviens cits diriģents.

V. Gružāne un O. Grāvītis sniedz ļoti nozīmīgu informāciju par Teodora Reitera vairāku vasaru papildu studijām Leipcigā 1920. un 1921. gadā pie Artura Nikiša Minhenē un 1922. un 1923. gadā pie Bruno Valtera. Autori atzīmē, ka šajā laikā viņš cenšas atrisīt manuālo tehniku, kā arī strādā pie nervozitātes novēršanas, kas māksliniekam agrāk traucējusi, izkopj māksliniecisko prasību mērķtiecību un muzikālās dramaturģijas uztveri detaļās un lielās līnijās. T. Reitera saskarsme ar šīm abām izcilajām personībām izveido tādu kā loku, abu lielo meistaruru pasaules redzējuma un mūzikas izpratnes nodošanu Rīgas klausītājiem caur T. Reiteru pēc vairāk nekā divdesmit gadiem, kopš viņi paši ir muzicējuši Rīgā. Teodora Reitera māksliniecisko progresu no sezonas sezonā aizvien biežāk uzsver arī mūzikas kritika (Gružāne, Grāvītis, 1993).

20. gadsimta 20. gados mūzikas kritiķi savās koncertu recenzijās ir krietni kritiski attiecībā uz Reitera māksliniecisko darbību, piemēram: „Reitera muzikālais tulkojums visumā korekts un nosvērts. It īpaši tehniskā izstrādājuma ziņā. Neatjausts un neizcelts tikai palika Skrjabina mūzikas galvenais fenomens – neparasti mainīgo ritmu spars, trauksme, reibinošais lidojums un grācija. Tamdēļ arī dažas simfonijas daļas nesniedza veselāka, dziļāk apgarota pārdzīvojuma. (...) Vairāk atjautības un fantāzijas vēlētos tikai vadošo tēmu atkārtojumos, vispār vairāk muzikālas elastības un patiesākas iedvesmas.” (Zālīts, 1924, 5.). „Reitera muzikālās īpašības, liekas, ne visai laimīgi korespondē ar Tomā stilu. (...) Ne tempi, ne ritmi vakarējā operas atskaņojumā spožāk neiedzirkstījās, tamdēļ arī kopiespaids ne tik pārlicinošs, kā to varējām gaidīt. Reitera māka filigrānās mūzikas novadā parādās no saktā gala vājāk, viņa īstā domēna turpretim vairāk meklējama spēcīgajos žestos un rudimentāros jūtu viļņojumos.” (Zālīts, 1926, 7.).

Taču 20. gadsimta 30. gados Reiteris ir kļuvis daudz pieredzējušāks, arī muzikāli krietni atraisītāks pie diriģenta pulsts. Tas pats kritiķis Jānis Zālīts raksta: „Muzikālo iestudējumu veicis Teodors Reiteris ar lielu rūpību un čaklību. Opera sastrādāta divi nedēļas un sastrādāta teicami. (...) Darbība ritēja brīvi, precīzi, vingri. Visur vēlamais kontakts un saprašanās. Reiteris operu vadīja droši, autoritatīvi un panāca izteiksmes formā ievērojamu gatavību, izteiksmes dažādību un lokanību.” (Zālīts, 1931, 7.).

Piemēram, sniedzam vēl vairāku kritiķu atsauksmes par T. Reitera darbību 20. gs. 30. gados. „Pēc viena gada pārtraukuma atjaunoti arī simfoniskie koncerti Rīgā. Par galveno diriģentu saistīts Teodors Reiters, un jāsaka, paldies Dievam, jo tās ārzemju „slavenības”, kas diriģēja agrākos gados, kā piem., Bronislavs Šulcs vai Marks Lavrija, orķestrim nekā nespēja dot” (Dārziņš, 1935(a)).

„Jubilejas koncertu uzsāka T. Reiters ar Čaikovska piekto simfoniju. T. Reiters diriģēja dzīvi, ar temperamentu.” (Sproģis, 1936, 11.).

„Kantātes atskaņojumu korektā izstrādājumā veica Reitera koris un Nacionālās operas orķestris diriģenta T. Reitera vadībā.” (Lesiņš, 1938, 23.).

Bet netrūkst arī recenziju, kurās var saskatīt T. Reitera nespēju radīt visaugstākās raudzes māksliniecisku priekšnesumu. Un te parādās vēl viena tendence mūzikas kritikā, kura raksturīga mūzikas kritiķiem (žurnālistiem) arī mūsdienās. Recenzenti ir centušies būt diplomāti, varbūt darba devēju uzskatu dēļ, jo, lai arī kritikā ir saskatāmas norādes uz mākslinieciskām nepilnībām vai kādiem muzikāliem trūkumiem konkrēto skaņdarbu iestudēšanas procesā, tomēr tam blakus ir pasvītrots arī pozitīvs kritiķa viedoklis par notikušo mūzikas sacerējuma iestudējumu: „Pārējā programmā, blakus Bēthovena Piektajai, Riharda Štrausa „Nāve un apskaidrošana”. Šo grūto partitūru Reiters, redzams, rūpīgi izstudējis, izstrādājis, kālab darbs veidojās visumā pārlicinoši. Gan šai iekšēji spriegajā kompozīcijā Reiteram neizdevās pilnīgi atrauties no zemes, tomēr mūzika raisījās pārskatāmās līnijās, skaidrā formas lokā.” (Dārziņš, 1937(a), 10.).

Teodors Reiters ir pievērsies arī latviešu komponistu oriģināldarbu atskaņošanai, kaut arī viņa kopējā mākslinieciskajā mantojumā tas ir skaitliski niecīgs. Jāzepa Mediņa „Vaidelote”, Alfrēda Kalniņa „Dzimtenes atmoda” (operas „Salenieki” 2. redakcija), Mārtiņa Jansona „Tobago” – pirmizrādes šie iestudējumi ir piedzīvojuši tieši T. Reitera vadībā.

Arī Alfrēda Kalniņa „Baņuta” jaunajā redakcijā tiek iestudēta T. Reitera vadībā 1941. gadā. Šī iestudējuma tapšanas gaitā nemitīgi klāt ir no Maskavas piekomandētais Aleksandrs Hauks. Interesanta ir sakritība, ka gan A. Hauks, gan arī T. Reiters savulaik diriģēšanu ir studējuši Pēterburgas konservatorijā pie N. Čerepņina.

Īpaši tuva pašam Teodoram Reiteram bija Riharda Vāgnera mūzika. Rīga ir šī izcilā vācu komponista jaunības gadu pilsēta. Tomēr T. Reiteram R. Vāgnera

iestudējumi ne vienmēr izdodas veiksmīgi. Par to liecina Wolfganga Dārziņa atsauksme par R. Vāgnera operas „Loengrīns” iestudējumu:

„Diriģents nav žēlojis darba un pūļu, lai atšifrētu, izceltu visus komponista nodomus. Orķestra – skatuves proporciju, disciplīnas ziņā tas arī diriģentam pilnam izdevies, vienīgi pati mūzika, neskatoties uz tās rūpīgo izkārtojumu, zem Reitera taktzīžļa negribēja īstāk iedegties, daudzviet šķita kā radošā momenta neapaugļota.” (Dārziņš, 1935(b), 5.).

Baireitas apmeklējums 1930. gadu sākumā T. Reiteram nāk tikai par labu. Tur smeltās idejas tiek liktas lietā Vāgnera operu „Tanheizers” 1932. un „Parsifāls” 1934. gada iestudējumos Nacionālajā operā, par ko liecina J. Zālīša atsauksme par operas „Parsifāls” iestudējumu: „Iestudējums pieskaitāms pilnīgākajiem, kādus diriģentam līdz šim izdevies sniegt. Orķestris, solisti, kori, saliedēti vienā veselā kopveidojumā, rada spēcīgu, disciplinētu vienību.” (Zālīts, 1934, 5.).

Blakus intensīvai darbībai Nacionālā operā, T. Reiteris laikā no 1918. gada līdz pat 1941. gadam, reizēm biežāk (līdz Latvijas Radio simfoniskā orķestra dibināšanai) vai retāk, vada arī simfoniskās mūzikas koncertus. Šajos koncertos ir atskaņots vismaz 131 skaņdarbs (Gružāne, Grāvītis, 1993). Te noteikti jāmin, ka šo skaņdarbu vidū nozīmīga vieta ir latviešu simfoniskajai un vokāli simfoniskajai oriģinālmūzikai. T. Reitera Rietumeiropas simfonismā nozīmīga vieta ir atvēlēta L. van Bēthovena skaņdarbiem, bet tam blakus izskan arī V. A. Mocarta, F. Šopēna, F. Lista, H. Berliozas, E. Grīgas, J. Sibēliusa, R. Štrausa, A. Bruknera, K. Šīmanovska skaņdarbi. Krievu simfoniskās mūzikas autoru skaņdarbiem arī ir nozīmīga vieta Teodora Reitera repertuārā. Ir atskaņoti gan P. Čaikovska, gan A. Skrjabinas, A. Glazunova, A. Ļadova, S. Raḥmaņinova, S. Prokofjeva skaņdarbi.

O. Grāvītis izsaka zīmīgu domu saistībā ar T. Reitera veiktajiem krievu komponistu skaņdarbu atskaņojumiem: „P. Čaikovska darbu interpretācijā mūsu tēvzemē daudz ko devuši arī E. Kupers un L. Blehs. Bet šiem diriģentiem blakus nenoniecīnāsim T. Reiteru. Viņa suverēnās personības valdzinājums P. Čaikovska mantojuma izpratnē aizdedzina ne vienu vien jauno talantu – un Arvīdu Jansonu jau nu noteikti.” (Gružāne, Grāvītis, 1993, 41.).

Diriģents Rihards Glāzups uzrunā reiteriešiem T. Reitera simtgadei veltītajā zinātniskajā konferencē J. Vītola Latvijas Valsts konservatorijā 1984. g. 23. martā atzīstas, ka viņa paaudzei pirmos lielākos pārdzīvojumus operas un simfonisma,

protams, arī *a capella* kora muzicēšanas žanros dāvā tajos laikos visu apbrīnotais Teodors Reitera. „Spilgtāko iespaidu vidū atkal gribas atminēties Reitera kora un Nacionālās operas mākslinieku kopējos panākumus Bēthovena Devītās (simfonijas – G.B.) lieluzvedumos - vecmeistara triumfālākos sasniegumus simfoniskajā novadā. Un nav ko liegties – mūs daudzus tie pēckara gados devīgi mudinājuši iedzīvināt savas klasiskās mūzikas interpretāciju ieceres tieši tādā virzienā. Esmu pārliecināts, ka, piemēram, lieliskie L. Vīgnera un E. Tona vokāli instrumentālo partitūru atskaņojumi Filharmonijā 1950. –60. gadu periodā nes spilgtas atblāzmas no T. Reitera nemirstīgā gara.” (Gružāne, Grāvītis, 1993, 42.)

Teodors Reitera ārpus Latvijas ir pavadījis krietnu savu mūža daļu. Tas attiecas gan uz studiju laiku Pēterburgā, gan arī uz dzīves pēdējiem 12 gadiem Stokholmā. Savas darbības aktīvākajā laikā viņš daudzas reizes devies koncertēt arī ārpus Latvijas ar paša dibināto Reitera kori. Ar to kopā ir bijuši 11 ārzemju koncertbraucieni, kuri aptvēruši daudzas Eiropas valstis un pilsētas. Uzstājoties ar kori, koncertu programma tika sastādīta gandrīz tikai no latviešu komponistu skaņdarbiem. Arī diriģējot simfoniskās mūzikas koncertus ārpus Latvijas, Reitera programmā noteikti iekļauj latviešu skaņražu sacerējumus – Ādolfa Ābeles, Emīla Dārziņa, Jurjānu Andreja un Jāņa Mediņa opusus. Ievērības cienīgs ir fakts, ka vienu no Reitera kora sniegtajiem koncertiem Varšavas konservatorijas zālē ir apmeklējis gan poļu pasaulslavenais komponists Karols Šimanovskis, gan izcilais diriģents Gžegožs Fitelbergs.

Pats nozīmīgākais Teodora Reitera mūža veikums ir Latvijas Nacionālās operas dibināšana un aktīva darbība tās diriģenta ampuā, vairakkārt esot ne tikai galvenā diriģenta, bet arī operas direktora amatā. Blakus šim darbības virzienam ne mazāk nozīmīga ir arī Reitera kora izveidošana un ļoti augsta mākslinieciskā līmeņa sasniegšana kora aktīvās darbības gados.

Aptverot vienkopus laikabiedru neskaitāmos vērtējumus, atmiņas un izteikumus, V. Gružāne un O. Grāvītis ieskicējuši diriģenta darba stila zīmīgākās īpašības:

- Neremdināma darba griba, savas radošās dzīves nežēlīga disciplinēšana, nesavtīga visa mūža ziedošana vienīgi mūzikai.
- Teodoram Reiteram piemītošā muzikālās iejūsmināšanas spēja (tas īpaši attiecas uz darbu ar koriem).

- Koncertu norisē T. Reiters neko neimprovizē. Viņš dzelžaini pieturas pie visa tā, kas mēģinājumu procesā jau izstrādāts, izplānots.
- Jaunībā diriģenta manuālā tehnika, jauneklīgas enerģijas un temperamenta diktēta, metroritmiskos zīmējumus veido samērā plašā, vīrišķīgi skaudrā amplitūdā. Mākslinieciskā brieduma gados rokas kļūst it kā sievišķīgi gleznainas, mājienos koncentrējas smalkums un līganums (Gružāne, Grāvītis, 1993, 43.).

Saistībā ar pētījuma tematu, Teodora Reitera darbībā saskatāmas šādas Latvijas nacionālās diriģēšanas skolas veidošanās pazīmes:

- latviešu mūzikas iekļaušana repertuārā un tās popularizēšana ārzemēs;
- izvērstas formas darbu iekļaušana repertuārā, kas norāda uz nacionālās simfoniskās diriģēšanas tradīciju kvalitāti;
- profesionāla Latvijas opermūzikas teātra izveide;
- saikne ar kordiriģēšanu, kas ļauj popularizēt Latvijas komponistu sacerējumus ārvalstīs, gūstot starptautiski atzītus panākumus, veicinot Latvijas mūzikas kultūras mijiedarbību ar pasaules mākslu.

Trīsdesmito gadu otrajā pusē un četrdesmito gadu sākumā diriģentu rindas intensīvi papildina jaunāko paaudžu latviešu mūziķi: Oļģerts Bištēviņš, Pēteris Barisons, Jānis Kalniņš, Arvīds Pārups, Bruno Skulte, Leonīds Vīgners (Anonīms, 1937). Plaši izvēršas Jāņa Mediņa simfonisko sarīkojumu vadības aktivitātes. Vācu okupācijas laikā rīdzinieku priekšā biežāk stājas H. Abendrots, H. U. Millers, E. Ortmans, H. Šteihers, P. Šmits, H. Tīrfelders un vēl citi no Vācijas atbraukušie viesi.

Nopietnākie Teodora Reitera kolēģi (un konkurenti) starp latviešiem bija viņa laikabiedri Jānis Mediņš un Jānis Kalniņš. Taču, atšķirībā no T. Reitera, viņi abi bija arī ražīgi komponisti. T. Reiters gan studiju sākumposmā Pēterburgā studējis arī kompozīciju, taču dzīves laikā tā arī vairāk nepievērsās komponēšanai pēc ne visai veiksmīgiem mēģinājumiem Pēterburgā. Gan Jānis Mediņš, gan Jānis Kalniņš bija atzīti operu komponisti un abi savas kompozīcijas diriģēja paši.

Jānis Kalniņš

(1904.-2000.)

Jānis Kalniņš kā diriģents sevi realizēt sāka jau agri – no 19 gadu vecuma, kad sāka strādāt Nacionālajā teātrī par mūzikas daļas vadītāju sava tēva vietā. Pēc

desmit darba gadiem Nacionālajā teātrī J. Kalniņš saņem uzaicinājumu kļūt par vienu no Nacionālās operas diriģentiem. Diriģenta Jāņa Kalniņa darbība Latvijas Nacionālajā operā aizsākas 1933. gada 10. augustā.⁹

Attīstīta muzikālā dzirde, fenomenāla atmiņa, temperaments un iejušanās mūzikā, kā arī vieglais un izteiksmīgais žests bija īpašības, ar kurām J. Kalniņš drīz vien iekaroja pelnītu autoritāti pie mūziķiem uz skatuves un orķestrī.

Atšķirīgi ir viedokļi par J. Kalniņa nokļūšanu operā – O. Grāvītis grāmatā par Teodoru Reiteru raksta: „...direktora (Teodora Reitera – G. B.) nemierpilno meklējumu lielākais atradums ir divdesmit deviņus gadus vecais diriģents, nākamais operkomponists J. Kalniņš, kas Nacionālās operas mākslinieku sastāvā debitē ar R. Planketa „Korneviļas zvanu” labi sagatavoto pirmizrādi (1933. gada 14. oktobrī).” (Gružāne, Grāvītis, 1993, 33.).

Taču pats Jānis Kalniņš vēstulē savam tēvam Alfrēdam Kalniņam min pavisam citu versiju šajā sakarā: „Zālīts un citi mūzikas kritiķi, kuri reti nāk uz teātri, daži pat nekad nav bijuši, mani ieteica atklāti presē par diriģentu Nacionālajā operā, izceļot manas zināšanas, temperamentu, atjautību un skatuves pazīšanu. Reiters mani uzaicināja. Ierados laikā, bet viņš neatnāca. To tas atkārtoja 3 reizes. Beidzot, laikam no augšas spiests, žēlīgi pieņēma mani, piedāvāja mazāku algu, nekā es saņēmu teātrī un piedāvāja turklāt repetitora vietu, par diriģēšanu neminēdams ne vārda. Protams, (līgumu) neparakstīju. Tā tas vilkās līdz rudenim, kad jauna uzaicinājuma nesagaidījis, parakstīju kontraktu atkal teātrī. Par to Reiters dabūja briesmīgi ciest, jo viņu sāka burtiski ēst. Viņam pārmeta, ka viņš, 15 gadus pie pulsts sēdēdams, nekur neesot ticis un arī citiem neesot strādāt ļāvis. Neesot jau nekāds noslēpums, ka Kūperu, Šnēfogtu, Vaghalteru, Mediņu viņš burtiski izēdis vai palīdzējis dabūt nost. Tagad te viesojas brīnišķīgs dienvidslāvu diriģents Lovro Matačičs, kurš arī vairākas reizes nostāvējis pie Reitera durvīm bez rezultāta. Pat tādu diriģentu kā Albertu Kotsu, kas tagad saviļņoja ar Skrtjabina *Ekstāzi* (120 cilvēku liels orķestris) un *Aīdas* izrādi visu Rīgu, viņš pat neesot aizvadījis uz staciju.” (Kalns, 2004, 343.).

Līdz ar to var secināt, ka Reiters nebija tas, kurš gribēja sev blakus redzēt citus labus diriģentus. A. Kalns min Imanta Saksa atsauksmi žurnālā „Jaunā Gaita” nr. 150: „Ar skaidru, pārskatāmu žestu un dzīvu muzikālu temperamentu viņš (Jānis

⁹ Latvijas Nacionālā opera// Jānis Kalniņš. *LVA*, 265. f., 3. apr., 550. l., 1. lp.

Kalniņš – G. B.) vadīja daudzas operu un baletu izrādes, savus un sava tēva darbus ieskaitot. Zināmas grūtības darbā sagādāja galvenā diriģenta Teodora Reitera patmīlīgums, bet toreizējā jaunā paaudze, recenzentus ieskaitot, bija Kalniņa pusē, un pēdējam viss veicās sekmīgi. Šinī laikā latviešu tauta visplašākā nozīmē iecienīja un iemīlēja jauno daudzsološo diriģentu un komponistu.” (Kalns, 2004, 343.).

Alfons Kalns raksta: „...diriģēšana (Jānim Kalniņam – G. B.) neprasa malkas skaldīšanas fizisko piepūli, kādu ziemzēl var redzēt, vērojot vienu otru diriģentu trimdā. Par viņa izturību liecina fakts, ka kādreiz diriģējis 5 uzvedumus trijās Ziemassvētku dienās: I svētkos – Mediņa baletu *Mīlas uzvara*, II svētkos pēcpusdienā – Čaikovska *Gulbju ezeru*, vakarā kādu opereti, III svētkos pēcpusdienā – A. Adāna baletu *Korsārs* un vakarā Verdi *Otello*.” (Kalns, 2004, 347.).

Arī mūzikas kritiķi par Jāņa Kalniņa diriģenta darbību rakstīja pozitīvas atsauksmes: „Jānis Kalniņš ir ļoti impulsīvs diriģents, vienmēr nemiera un kūšājoša spara pārpilns. Pučini opera „Toska” šai impulsivitātei atbilst uz to labāko: tajā verd kaislības, spriega cīņa, liesmaina mīla; tikai kā nelielas saliņas bangojošajā jūrā ir dažas intīmākas, liriskākas ainas. Kalniņš vada visu operu no sākuma līdz beigām lielā sasprindzinājumā, neļaudams nekur iestāties atslābumam” (Graubiņš, 1937,8.).

Arī Volfgangs Dārziņš diriģentu Jāni Kalniņu vērtē ļoti atzinīgi: „Autors pie diriģenta pulsts vadīja savu labāko izrādi. Nemaz nerunājot par nevainojamu kontaktu ar solistiem. Tāds Kalniņam viscauri bija ar orķestri, no kura komponists izvija katru niecīgāko niansi, katru kāpinājumu” (Dārziņš, 1936(a), 4.). „Pats autors pie diriģenta pulstes bija uzmanīgs un jūtīgs savas mūzikas tuls. Bija nevainojama disciplīna, un par visām lietām – tas iekšējais kontakts, kas izrādi dara siltu un dzīvu. Diriģenta nopelnos jāieraksta teicamais orķestra niansējums, pacilātais, raitais mūzikas viļņojums” (Dārziņš, 1937, 4.).

Katrā ziņā autoritatīvākie Latvijas 20. gadsimta 30. gadu mūzikas apskatnieki Jānis Zālīts, Jēkabs Graubiņš un Volfgangs Dārziņš gandrīz visās koncertu recenzijās pasvītro dzīvīgumu, iejūtību un ļoti labo kontaktu ar orķestra mūziķiem no Jāņa Kalniņa puses (Dārziņš, 1935(c); 1934; Graubiņš, 1937; Dārziņš, 1935 (d); Zālīts, 1937(a); 1937(b)).

Pozitīvi ir atzīmējamas Jāņa Kalniņa rūpes ne tikai par savu skaņdarbu atskaņošanu, bet arī vēlme popularizēt savu latviešu kolēģu spilgtākos skaņdarbus simfoniskās mūzikas koncertos: „Jānis Kalniņš Ādolfā Skultes simfonisko poēmu

„Brīvības piemineklis” un tāpat sekojošo meistariski veidoto Ādolfa Ābeles simfonisko meditāciju „Vientulība” atskaņoja kuplā izteiksmē, izceļot šo abu partitūru krāšņo vijumu” (Zālīts, 1938, 18.).

Jānis Kalniņš ir vienmēr atzinīgi izteicies par saviem mentoriem diriģēšanas mākslā. Ar lielu pateicību viņš atcerējies Erihu Kleiberu, kurš uzaicinājis sadzert „*Bruderschaft*” un ar kuru, staigājot Mondsee kalnājos pie Zalcburgas un uz klints bluķiem sēžot, izstudējuši visas deviņas Bēthovena simfonijas. Tur izstudēti ne tikai Bēthovena mūzikas ritmi un fineses, bet arī četras Mocarta un četras Haidna simfonijas. Arī Hermaņa Abendrota vērtīgos norādījumus visās četrās Brāmsa simfonijās viņš visu mūžu neesot aizmirsis. To pašu var teikt arī par Bruknera un Mālera simfonijām (Kalns, 2004).

Jānis Kalniņš ir intensīvi konsultējies ar vācu diriģēšanas tradīciju pārstāvjiem. Viņa daiļradē vācu mūzikas kultūra ir atstājusi spēcīgu ietekmi, jo personības, ar kurām viņš kontaktējās, bija spilgtas un atzītas autoritātes diriģēšanas mākslā ne tikai Vācijā, bet visā Eiropā un pasaulē.

Arī Erihs Kleibers nav palicis parādā par izrādīto laipno attieksmi un bijis klāt Jāņa Kalniņa operas „Hamlets” pirmizrādē nacionālajā operā: „Lieliski, vienkārši lieliski, – pēc izrādes teica diriģents Kleibers – Dažas vietas bija pat taisni apbrīnojamas. Un pie tam lieliska ir ne tikai Kalniņa mūzika, bet lielisks, tiešām lielisks bija arī uzvedums” (Anonīms, 1936, 1.).

Šis fakts liecina ne vien par vācu diriģēšanas tradīciju ietekmi uz Latvijas diriģēšanas spilgtākajiem pārstāvjiem, bet arī par pretēju procesu – Latvijas diriģēšanas skolas ietekmi pasaules mūzikas kultūrā.

Jānis Kalniņš ir vairākkārt pieminējis, ka Leo Blehs esot atstājis lielāko iespaidu uz viņa kā diriģenta attīstību (Kalniņš, 1938). Bleha pieeju diriģenta uzdevumiem viņš ilustrēja, izsakoties: „Diriģents izrādes laikā atrodas savādā sarežģītā stāvoklī: viņam jābūt reizē izpildošam māksliniekam, klausītājam un kritiķim. Ja par dziedātāju var teikt, ka neviens viņa vietā neuzstāsies, tad par diriģentu jāsaprot, ka viņa vietā uzstājas visi citi. Dziedātājs var daudz vairāk ļauties savu jūtu plūdumam, kamēr diriģentam pastāvīgi jākontrolē, vai „citi” patiesi un kādā veidā „viņa vietā uzstājas”. Dziedātājs ir izpildītājs, diriģents rosinātājs. Savu labāko „es” diriģents atdod mēģinājumos ar noteiktu nolūku padarīt sevi izrādes laikā lieku. Dziedātāja personība turpretim, izrādei tuvojoties, sāk ieņemt arvien svarīgāku

vietu, un izrādes vakarā viņš šo personību liek galdā kā lielāko trumpi” (Kalns, 2004, 347.).

„Diriģents īstenībā atrodas vidū starp šiem diviem poliem. Viņš dod savu labāko daļu mēģinājumos, bet savu galējo nodomu var izteikt tikai izrādes laikā jeb var likt caur citiem to izteikt. Izrādes laikā viņš ir izpildītājs, klausītājs un kritiķis un dzīvo tādā kārtā dubultdzīvi. Viņš svārstās starp iekāri un baudu, starp iekāri pašam radīt un baudu klausīties, ko citi sniedz, starp aktivitāti un bezpersonīgu atdošanos.” (Kalns, 2004, 347.).

Jānis Kalniņš, būdams Mihaila Čehova un Leo Bleha skolnieks, iedziļinājās jebkura uzdevuma būtībā. Leo Blehu un Jāni Kalniņu saista kāds notikums. „Kad Nacionālās operas direktors Jēkabs Poruks mani lūdza raudzīties pēc kāda izcila, visiem pieņemama, akceptējama un respektēta viesdiriģenta, es tūlīt pēc sava ceļojuma Vācijā nolēmu ieteikt Leo Blechu, jo viņam kā žīdam draudēja lielas nepatīkšanas un, kā vēlāk izrādījās, pat nāves briesmas. Blechs kā lielisks operas diriģents bija atzīts ne tikai Kaizera Vilhelma II laikā, bet arī Hitlera laika sākumā. Viņa diriģētās operas *Aida*, *Karmena*, *Otello*, kurās nacisti aplaudēja, kājās piecēlušies, paliks neaizmirstamā atmiņā.” (Kalns, 2004, 348.).

Jēkabs Poruks, Nacionālās operas direktors, vērtējot diriģenta darbību, to attiecinājis arī uz Jāņa Kalniņa izpratni par diriģentam nepieciešamajām īpašībām, spējām, prasmēm – „...diriģentam jādzird un jālabo katra kļūda, kas gadās kaut kur kādam no 50 mūzikantiem orķestra daudzkrāsainā šalkoņā, un galvenais – katram tēlotājam jāpadara skaidru kā operas vispārējo muzikālo veidojumu un mērķtiecību, tā arī katrā lomā slēpto muzikālo īpatnību, tās dziļāko raksturību, ar vārdu sakot, pie operas iestudējuma ķeroties, diriģentam jau jāzin viss tas, ko pārējie vēl nezina. Tas prasa izcilu muzikalitāti, izcilas darba spējas un to sevišķo īpašību, ko varētu saukt par diriģenta nervu, kas visiem izpildītājiem iededzina izrādes laikā katra mākslinieka krūtīs esošo dievišķo kvēli.” (Kalns, 2004, 349.)

Ir saglabājušās liecības, ka 1979. gadā Sestajās dziesmu dienās Garezerā ASV Jānis Kalniņš ir komentējis un lasījis lekcijas par diriģēšanas māku (Kalns, 2004). Izpētot autora atziņas, var secināt, ka J. Kalniņš par diriģenta tehnikas veidošanās pamatu uzskata šādus nosacījumus:

- laba muzikālā izglītība;
- attīstīta muzikālā dzirde;

- atbrīvota muskulatūra un spēcīgi, izteiksmīgi žesti.

Par īpaši būtisku J. Kalniņš uzskatīja diriģenta plastiku, kuru spilgti raksturo šāds citāts: „Ir diriģenti ar stīvām kustībām, krampjaini savilkām rokām un pleciem. Iedomājieties tādu nelaimīgu cilvēku, diriģējot *Aidu*, *Otello* vai *Nībelunga gredzena* operas, vai kādu citu liela formāta operu. Tāds tiktu nests uz slimnīcu vai pat uz krematoriju jau pēc pirmā cēliena! Man bija tāds kollēga Rīgā, jaunāks par mani. Es viņam ieteicu mācīties atbrīvot savu ķermeni viņa paša radnieces plastikas dejas studijā. Viņš droši vien nepaklausīja, jo, neskatoties pēc studijām Vācijā, viņa burtiski atbaidoši kropļainās roku un ķermeņa kustības varēja tikai atbaidīt, ne iejūsmināt, ne saprast, pat ne baudīt. Un to pārcieta un cieta kori, orķestri un klausītāji. Pie tam mūziķis bija ar absolūtu dzirdi un labu izglītību.” (Kalns, 2004, 349.).

Attiecībā uz orķestra diriģēšanu, Jānis Kalniņš iesaka izmantot diriģenta zizli. Kā viņš pats saka: „Tam ir liela, burvīgi vērtējama nozīme! Orķestrim operā pieder labā roka: takts, ritms, tempo. Kreisā roka: dinamikai, *p*, *f*, *ff*, *crescendo*..., plus iekritumi solistiem un korim. Simfonisko orķestru mūziķi Kanādā un ASV ir atkārtoti teikuši, ka es noteikti esot arī operas diriģents – „ Jūsu kreisā roka uz to norāda.” (Kalns, 2004, 350.).

Jānis Kalniņš arī pēc trimdas gaitu uzsākšanas turpināja diriģēt gan 1948. gadā Lībekā, gan arī Kanādā no 1951. gada līdz pat 1968. gadam. Taču par šo laiku viņš pats stāsta tā: „Viss, kas saistās ar Ņūbrunsvikas simfoniju – labs un slikts; galvenokārt slikts! Kā gan citādi!” (Kalns, 2004, 349.).

Šis citāts ļoti spilgti raksturo J. Kalniņa sarūgtinājumu par darbu ar trimdas orķestri, jo kolektīvs, ar kuru viņš trimdā strādāja no 1962. – 1968. gadam, saucās Ņūbrunsvikas simfoniskais orķestris. Kaut gan šis kolektīvs bija pusprofesionāls, tomēr darbā ar to J. Kalniņš nespēja sasniegt tādas mākslinieciskās kvalitātes, ar kādām viņš bija radis strādāt Rīgā.

Izvērtējot Jāņa Kalniņa dzīvesdarbību, par nozīmīgāko viņa devumu Latvijas simfoniskā un operas diriģēšanas skolas attīstībā tiek uzskatīts:

- spilgtais komponista rokraksts, kas sekmēja diriģēšanas un kompozīcijas mākslas tradīciju mijiedarbību;
- saistība ar kora diriģēšanas procesiem (dziesmu svētku virsdiriģents Kanādā un ASV);

- savu individuālu metodisko atziņu izveidošana par diriģēšanas tehnikas veidošanās būtiskākajiem nosacījumiem;
- personības savdabība, kas pamato spilgtu personību lomu kompozīcijas un diriģēšanas mākslā.

Jānis Mediņš

(1890-1966)

Jānis Mediņš ir spilgta personība, kurš atstājis paliekošu iespaidu uz Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos. Ingrīda Zemzare raksta Ievadā Jāņa Mediņa grāmatai „Toņi un pustoņi”: „Nebeidzis nevienu konservatorijas kursu, Jānis Mediņš bija profesionālis amata prasmes ziņā. Visa viņa apskaužamā māka nākusi caur paša pirkstiem, jūtām, smadzenēm, kopš bērna kājas dažādus instrumentus spēlējot. Šī pieredze ļāva viņam stāvēt dažādāko Eiropas orķestru priekšā un bez problēmām radīt mūziku. Es pat teiktu – viņš ļāva mūzikai pašai nākt un iet – kā dabas dotai dziesmai.” (Mediņš, 1992, 19.)

Ingrīda Zemzare Ievadā grāmatai „Toņi un pustoņi” (Mediņš, 1992) un A. Kalns (Kalns, 2004) ir vienoti atziņā, ka Jānis Mediņš, par spīti tam, ka diriģēšanā bijis autodidakts, uzrādījis spilgtu varēšanu šajā jomā. Viņa diriģenta darbība Nacionālās operas darbības sākumposmā, kā arī vēlāk, ilgus gadus vadot Radiofona simfonisko orķestri, ir raisījusi daudzu mūzikas kritiķu atzinīgas recenzijas: „Iezīmīgo jaundarbu teicamā kūšājošā priekšnesumā pasniedza diriģents prof. Jānis Mediņš” (Poruks, 1936, 19.).

„Abu šo darbu iztulkojumi prof. J. Mediņa vadībā veidojās ļoti veselā, impulsīvā izteiksmē. Orķestris un diriģents meistarisko skaņu rakstu risināja brīvi, droši, ar teicamu tehnisku un muzikālu maņu” (Zālīts, 1936, 5.). Līdzīgas pozitīvas atsauksmes par J. Mediņa diriģēšanas mākslu var lasīt daudzu atzītu mūzikas apskatnieku recenzijās. Viņu vidū var minēt gan Jāni Zālīti, gan Volkfangu Dārziņu, gan arī Jēkabu Graubiņu (Graubiņš, 1938; 1938(a); Dārziņš, 1937(b); Zālīts, 1938).

Jāņa Mediņa diriģenta darbība 20. gadsimta 20. un 30. gados bija ļoti intensīva, varbūt tāpēc kādreiz bija pamanāms kāds priekšnesums ar gurduma un rutīnas sajūtu, taču šādas reizes bijušas retas: „Diriģents J. Mediņš vadīja orķestri ar parasto drošo veiksmi, tehnisko rutīnu, tak viņa veiklībai brīžiem pietrūkās īstākas

iekšējas nepieciešamības, rūpīgākas gādības” (Dārziņš, 1937(b), 9.). „Nenoliedzot arī šoreiz iztulkojumam iztēles skaidrību un lokanību, jāsaprot, ka citkārt šos darbus – arī šī paša orķestra un diriģenta interpretācijā – esam dzirdējuši tehniski precīzākā, dzīvākā veidojumā. Vispār mākslai nav pa ceļam ar domu un jūtu gurdumu un pelēcību, tā prasa pārdzīvojumu, modrumu, iekvēlošanos” (Zālītis, 1940(a), 14.).

1935. gadā Nacionālās operas viesizrādēs Stokholmā Mediņš diriģēja savu paša sakomponēto baletu „Mīlas uzvara”. Vairākkārt viņš kā diriģents ir devies iestudēt programmas ar citu valstu orķestriem. Un atsauksmes ir bijušas ļoti cildinošas: „Bez nevajadzīgām ārišķībām, lietišķi, bezklūdaini un lieliskā ritmā Jānis Mediņš turēja savās rokās Budapeštas koncertorķestri, ar savu tautiešu un saviem darbiem sasniegdams lielus panākumus. Šeit pirmoreiz atskaņotie Vītola, Ābeles un Jāņa Mediņa skaņdarbi sniedza interesantu pārskatu par latvju mūziku” (Nezināms, 1938, 9.).

Koncertu recenzijas liecina, ka Jānim Mediņam latviešu mūzikas popularizēšana Latvijā un ārpus tās robežām bija ļoti nozīmīgs uzdevums. Viņš to labi apzinājās, būdams ne tikai spilgts diriģents, bet arī ievērojams komponists: „Tiesa, prof. Jānis Mediņš ir komponists, kurš diriģē, ne diriģents, kurš komponē. Bet viņa personība, viņa diriģenta prasme, vēriens, dzīvi garantē tam pelnītu vietu pie pulsta ikviena augstas klases orķestra priekšgalā” (Oboja, 1934, 11.).

Bet par sevi viņš raksta īsi un kodolīgi: „...ceļš uz savu vietu latviešu mūzikā man bijis cērtams tikai paša spēkiem un vienīgi ar to talantu, kas kā Dieva dāvana saņemta no vecākiem. Man nav slaveni skolotāji, kam te pateikties. Galvenais skolotājs sev esmu bijis pats. Ar to atšķiros no citiem latviešu komponistiem un diriģentiem.” (Mediņš, 1992, 31.).

Jānis Mediņš pie diriģenta ziņļa ķēries samērā agri. Jau 1913. gadā, kad nodibinājās Latvju opera, Pāvuls Jurjāns Mediņam uzticēja diriģēt tādas izrādes kā „Dzīvība par caru”, „Dēmons”. Lai arī Mediņš bija autodidakts, viņš izmantoja katru iespēju mācīties no labiem diriģentiem, kad tie strādāja ar orķestri. Te var minēt gan Augustu Fišeru, kura kapelā (Latviešu biedrības teātra orķestris) Mediņš strādāja kā orķestrants, gan Isaju Dobroveinu, kurš strādāja ar vienu no Pēterburgas orķestriem. Tieši praktiskā saskarsmē ar orķestriem Mediņš slīpēja savu prasmi gan kompozīcijā, gan instrumentācijā, gan arī diriģēšanā.

Interesants ir fakts, kuru Mediņš piemin savā grāmatā: „Vēlāk Jurjāna Latvju operas orķestrī koncertmeistara krēslā sēdēja Jurijs Faijers, tagad Maskavas Lielās operas baleta diriģents.” (Mediņš, 1992, 69.).

Pētījuma autors neizslēdz iespēju, ka vēlāk pazīstamais Maskavas Lielā teātra baleta diriģents J. Faijers ir ietekmējies no J. Mediņa kā diriģenta, jo tad, kad J. Mediņš bija pie diriģenta pulsts, J. Faijers bija orķestrī tikai koncertmeistars, kurš par Latvijā pavadīto laiku no 1910.-1914. gadam raksta: „(..)ar Rīgu ir saistīti manas jaunības labākie gadi,” (*Файер*, 1970, 66.) un tieši Rīgā viņš sācis veidoties par diriģentu.

Strādājot pirms Pirmā pasaules kara Pēterburgā, J. Mediņam bija iespēja bieži baudīt Pēterburgas orķestra mēģinājumus un koncertus Pavlovskā. Mediņš raksta par to laiku: „Tur bija labs orķestris, kādi 80 mūziķi, arī labs diriģents, no kura daudz varēju mācīties. Uzstājās labi solisti. Tur pirmo reizi dzirdēju Sergeju Prokofjevu, bet kā pianistu un diriģentu – Isaju Dobroveinu, kas dažu labu reizi vēlāk, Latvijas valsts laikā, viesojās Rīgā, pēc Otrā pasaules kara bija redzams Stokholmā, vēlāk pārgāja uz Kopenhāģenu.” (Mediņš, 1992, 73.).

Interesants ir fakts, ka Mediņš oficiāli ir bijis ieskaitīts Pēterburgas konservatorijā, kaut gan tādu nopietnu mācību ciklu nav uzsācis, jo konservatorijā iestājies tādēļ, lai tiktu vaļā no iesaukšanas karadienestā. Tā kā tomēr pilnībā no iesaukšanas izvairīties nebija iespējams, J. Mediņš arī dienestā nebija atrauts no mūzikas, līdz 1917. gadā tika ievēlēts par bataljona orķestra vadītāju.

Latvijā Jānis Mediņš atgriezās tikai 1920. gada rudenī. Bet pavisam drīz viņš tika uzaicināts par diriģentu Latvijas Nacionālajā operā. Tai pašā laikā tika iestudēta arī viņa pirmā opera „Uguns un nakts”. Par diriģenta gaitu sākšanu Nacionālajā operā Mediņš raksta: „Nu man vēl bija vajadzīga tikai lielākas prakses iegūšana. Bez prakses vispār diriģents nekā nevar iesākt. Tie studenti, kas beidz konservatorijas diriģentu klasi, tikai tad kļūst īsti diriģenti, kad ieguvuši praksi. Šiem diriģentu klases absolventiem gan varbūt liekas, ka viņi jau gatavi mākslinieki, tomēr līdz tādai pakāpei vēl tālu, un, nedod Dievs, tādām iesācējam nostāties laba orķestra priekšā! Tad mūziķi, kā mēdz teikt, „nes viņu cauri”, citiem vārdiem sakot, mūziķi cenšas iespēlēt kādu nepareizu noti. Ja jaunais diriģents to nemana, tad ir beigas, viss respekts pagalam.” (Mediņš, 1992, 120.).

Šajā citātā spilgti atspoguļojas pētījuma 1. daļā, analizējot diriģenta kompetences veidošanos, paustā atziņa, ka par diriģentu iespējams kļūt tikai praktiskā darbā ar orķestri. Iepriekšējā mācību – studiju pieredze ir tikai puspakāpiens ceļā uz diriģēšanas mākslas virsotnēm.

Jānis Mediņš, būdams jauno diriģentu audzinātājs Latvijas konservatorijā, ir paudis savu viedokli par diriģentam nepieciešamajām spējām, prasmēm un iemaņām. Lūk dažas no J. Mediņa atziņām par diriģentam nepieciešamajām kvalitātēm:

- diriģentam ir jābūt ar labu dzirdi, jāspēj konstatēt, kurš no orķestra mūziķiem, iespējams, kļūdās atskaņojumā;
- diriģentam jāpazīst spēlējamais darbs, jāzina grūtākās vietas tajā;
- problemātiskās – grūtākās vietas skaņdarbā vairākkārt jāatkārto, nevis jāspēlē atkal viss skaņdarbs, kas tikai lieki aizkavē darbu;
- nevar arī rīkoties tā, ka pārtrauc orķestri, liek atkārtot no tās un tās vietas, bet nepaskaidro, kālab tas darāms. Kļūdainās vietas ir uzrādāmas, tikai tad lūdz atkārtot (Jānis Mediņš, 1992).

Šis diriģenta īpašību uzskaitījums mūsdienās šķiet mazliet triviāls, tomēr tas lieliski raksturo Latvijas diriģēšanas skolas veidošanās pirmsākumus, tā laika diriģentu metodisko sagatavotību Latvijā.

Pieminēšanas vērts ir fakts, ka Jānis Mediņš izmantoja katru izdevību no kāda lielāka meistara ko mācīties. Daudz vērtīga viņš guvis no Emīla Kupera, kurš kādu laiku strādāja par galveno diriģentu Nacionālajā operā un vadīja diriģēšanas klasi konservatorijā.

Lūk, ko J. Mediņš stāsta par iespaidiem, kurus viņš guvis, vērojot E. Kupera darbu: „No Emīla Kupera esmu daudz mācījies. Viņš bija dzirdējis manus orķestra darbus un dažus pat diriģējis. Liekas, pēc tiem viņš sprieda, ka vērts ar mani nodarboties. Viņš aicināja, lai esmu klāt visos viņa mēģinājumos un es šo aicinājumu ar pateicību izmantoju. Tādā sakarā iegādājos Kupera diriģēto darbu partitūras un pierakstīju tur savas atzīmes...” „Es noskatījos un noklausījos visus viņa mēģinājumus un priecājos par viņa izveicību. Noturēdams orķestra mēģinājumu kādam darbam, viņš allaž jau takti iepriekš uzsauca tam mūziķim, kura balss bija jāizceļ. Šāds paņēmiens taupīja laiku.” (Mediņš, 1992, 121.).

Emīls Kupers ir atstājis neizdzēšamu iespaidu uz Jāņa Mediņa darbību diriģēšanas jomā, ko atzīst Mediņš: „Jātgriežas vēlreiz pie Kupera un jāatkārto, ka

viņam esmu pateicīgs vēl šodien. Sekodams viņa mēģinājumiem, varēju daudz vairāk mācīties nekā kādā konservatorijā. Tā bija tieša, svētīga prakse, ne sausi aizrādījumi un teorijas.” (Mediņš, 1992, 122.).

Šie J. Mediņa citāti spilgti raksturo vienu no pētījuma 1. daļā atklātajiem diriģēšanas tehnikas veidošanās pamatprincipiem – nepieciešamību diriģentam nepārtraukti pilnveidot savas zināšanas, prasmes un iemaņas.

Jānis Mediņš šo pilnveidošanās iespēju diriģēšanā ieguva arī Nacionālajā operā, kur viņa repertuārā bija daudzas operu un baleta izrādes. Šī prakse lieti noderēja, kad viņš strādāja par Radiofona orķestra galveno diriģentu.¹⁰ Patiesībā te Jānis Mediņš zināmā mērā ir jāsālīdzina ar mūsu vēlāko laiku spilgto diriģentu Arvīdu Jansonu, kurš arī diriģēšanu kā specialitāti nekādās skolās nav studējis, bet, būdams orķestra mūziķis, viņš ļoti uzmanīgi tika sekojis līdzi labu diriģentu darbībai un daudz ko no tā ir mācījies. Arī Jānis Mediņš jaunībā piedalījies kā papildspēks Vācu teātra operu izrādēs un laikam jau pirmā izpratne par orķestra vadīšanu operā nākusi no Karla Onezorga – Vācu teātra diriģenta, kurš ir sēdējis orķestra mūziķu vidū uz grozāmā krēsla tā, ka pirmās vijoles atradās viņam aiz muguras.

Jāņa Mediņa saskare ar diriģēšanas meistariem veidojās, pateicoties arī viņa komponista darbībai. Tādas personības kā Emīls Kupers, Nikolajs Maļko un Pauls Šeinpflūgs diriģējuši viņa simfonisko tēlojumu „Imanta”. Viņa skaņdarbi – Otrā svīta orķestrim, kā arī Pirmais čella koncerts 1920. gadu beigās skanējuši arī Vācijā gan P. Šeinpflūga, gan ievērojamā vācu orķestra diriģenta Makša Fīdlera vadībā.

Jānim Mediņam, vadot Radiofona simfonisko orķestri, nereti sanāca sadarbība ar slaveniem ārzemju solistiem, gan vokālistiem, gan instrumentālistiem. Starp cittautiešiem Mediņš pats izceļ dažus – vācu pianistu Eduardu Erdmani, franču vijolnieku Anrī Marto, krievu pianistu Nikolaju Orlovu, dāņu pianisti Fransi Ellegori, ungāru dziedātāju Irēnu Eisenu, kā arī ebreju pianisti Mariju Zalmanoviču.

Arī pēc Otrā pasaules kara emigrācijā Mediņš turpinājis vērot, kā strādā tādi ievērojami cittautu diriģenti kā Herberts fon Karajans, Ferencs Fricšajs, Fricis Bušs, Rafaēls Kubeliks. Un secinājis, ka diriģenta darbā ļoti nozīmīga vieta ir spējai citus uzjautrināt, tāda piemita arī Mediņam pašam. Kad mēģinājumos mūziķi sāka pagurt, atlika tik izstāstīt kādu anekdoti vai kādu joku, un nogurums bija prom. Tāds, kurš īstā

¹⁰ Latvijas Konservatorija// Jānis Mediņš. LVA, 1655.f., 1.apr., 80.l. 9. lp.

brīdī mācēja izstāstīt kādu anekdoti vai jocīgu atgadījumu, bija diriģents Nikolajs Maļko, kurš tika diriģējis Rīgas Jūrmalas vasaras koncertos. Arī vācu diriģents Hanss Šmits-Iserštets tāds bijis, tāpēc arī bijis iecienīts Stokholmas koncertsavienības orķestrī.

Mediņš kā diriģents ir viesojies arī ārzemēs Latvijas brīvvalsts laikā, kad bija Radiofona orķestra šefs. Viņš vadījis koncertprogrammu atskaņojumus Helsinkos, Tallinā, Kauņā, Varšavā, Prāgā un Budapeštā. Un visur tika atskaņota latviešu mūzika. Ļoti interesants ir stāsts par Helsinkiem, jo te Jans Sibeliuss, kurš bija ne vien atzīts komponists, bet arī diriģents, pozitīvi izteicās par latviešu mūziku, ieskaitot Mediņa paša kompozīciju. Arī kontakts ar Helsinku radiofona galveno diriģentu Taivo Hāpanenu bija pozitīvas gaisotnes apvīts, jo pēdējais palīdzēja izkārtot tikšanos Mediņam ar Sibeliusu.

1930. gadu sākumā Mediņš viesojās Varšavā, kur turienes Radiofonā diriģēja latviešu komponistu darbus. Tajā laikā Varšavas Filharmonijā kā diriģents darbojās Gžegožs Fitelbergs. Viņš bija pazīstams kā spilgts poļu diriģents, taču interesantākais ir tas, ka viņš dzimis Daugavpilī.

Rīgā G. Fitelbergs ir bijis uzaicināts kā viesdiriģents uz simfonisko koncertu Nacionālajā operā, kurā diriģēja arī Jāņa Mediņa kompozīciju. Esot Budapeštā, Mediņam bija iespēja tikties ar ungāru komponistu Ernestu fon Dohnāni. Patiesībā tikai tagad iespējams secināt, cik aktīva ir bijusi Mediņa darbība pirmās Latvijas valsts laikā ne tikai kā diriģentam un komponistam, bet arī kā nenogurdināmam latviešu mūzikas popularizētājam aiz Latvijas robežām.

Latvijas mūzikas kultūra 20. gadsimta divdesmitajos un trīsdesmitajos gados bija sasniegusi tik augstu māksliniecisko līmeni, ka 1935. gadā, viesojoties Stokholmā ar baletu „Mīlas uzvara”, šis iestudējums autora vadībā tika uzņemts ar lieliem panākumiem. Mediņš raksta: „Kad tai pašā 1935. gadā Nacionālās operas balets viesojās Stokholmā, man vajadzēja braukt līdzī kā sava darba diriģentam. Atceros, kā mēģinājumā Stokholmas operā man aiz muguras stāvēja galma kapelmeistars Nilss Grevilliuss un skatījās partitūrā.” (Mediņš, 1992, 150.). Tas tomēr kārtējo reizi liecina par to, ka latviešu mūzika spēja radīt interesi cittautu mūziķos. Šis citāts spilgti raksturo Latvijas simfoniskā orķestra tradīciju mijiedarbību ar pasaules mūzikas kultūru.

Ar 1921. gadu Jānis Mediņš pēc Jāzepa Vītola uzaicinājuma sāk strādāt Latvijas konservatorijā par pedagogu instrumentācijas klasē. Viņš pats par tādu uzaicinājumu bija ļoti pagodināts: „Piedāvājums nozīmēja lielu pagodinājumu manām spējām, sevišķi tālab, ka biju tās izkopsis bez kādām augstām skolām.” (Mediņš, 1992, 155.). Šeit J. Mediņš apstiprina, ka diriģēšanā bijis autodidakts. Konservatorijas vadība viņa darbu augsti novērtēja – par profesoru viņš tiek ievēlēts 1930. gadā¹¹, bet 1937. gadā iecelts arī par prorektoru¹².

Jau tajā laikā Mediņš saprata to, kas aktuāls mācību darbā ir šodien: „Mans darbs ar Konservatorijas studentiem bija ļoti interesants. Tas noderēja arī man pašam. Toreiz taču biju vēl jauns. Gadījās jautājumi, ko man uzdeva studenti un kas sagādāja pārdomas. Tā radās problēmas, ko vajadzēja turpat uz vietas un bez liekas kavēšanās atrisināt. Tādā kārtā, mācīdams citus, piemācījos kaut ko arī pats.” (Mediņš, 1992, 156.).

Tātad Mediņš jau tai laikā ir sapratis pedagoģijas procesā tik aktuālo mijiedarbi starp skolotāju un skolēnu, starp pasniedzēju un studentu. Pašmācībai Mediņš ierādījis ļoti nozīmīgu vietu studiju procesā. Piemēram, saviem studentiem viņš ieteicis partitūru studēšanu. „Tomēr man atkal un atkal jāatzīst, ka no teorijām un mācību grāmatām vien instrumentācijas māku nevar pilnīgi apgūt. Labākā skola būs un paliks partitūru studēšana.” (Mediņš, 1992, 157.).

Pavisam interesantas ir Jāņa Mediņa atmiņas par darbu ar diriģentiem: „Dažus gadus vēlāk (1930. gadu sākumā) man piedāvāja arī Diriģentu klases vadību. Līdz tam par jauno latviešu orķestra šefu sagatavošanu bija rūpējušies ārzemnieki – Kupers, Šnefogts. Kara kapelmeistaru klase gan visu laiku atradās Ādolfā Ābeles ziņā. Diriģentu klases vadīšana Latvijas konservatorijā nebija patīkams amats. Konservatorijas orķestris bija mazs un allaž ar tādu kā gadījuma raksturu. Mūsu topošie instrumentālisti aizbildinājās gan ar laika trūkumu, gan citādi, bet patiesībā viņiem nebija īstas intereses piedalīties Konservatorijas orķestrī. Piespiest, lai tie apmeklētu Orķestra klasi, nekādi nevarēju. Ja jau nav gribas, nekādi spaidi nelīdz.” (Mediņš, 1992, 157.-158.). Pēdējais teikums ļoti precīzi norāda uz gribu kā īpašību, kura primāri ir nepieciešama, lai varētu kļūt par diriģentu.

¹¹ Latvijas Konservatorija// Jānis Mediņš. *LVA, 1655.f., 1.apr., 80.l.* 16. lp.

¹² Turpat, 18. lp.

Jānim Mediņam bija savi uzskati un principi, pie kuriem pieturējies ir ne tikai viņš pats, bet to ieteicis darīt arī saviem studentiem: „Kādi ir diriģenta uzdevumi pie pulsts? atkārtο jautājumu profesors. – Es turos pie principa, ka diriģenta uzdevums ir sniegt klausītājiem tikai to, ko uzrakstījis komponists. Esmu pret to diriģenta tipu, kas komponista darbam mēģina uzspiest savu zīmogu.” (Juvars, 1937, 7.).

Ir kāda interesanta personība – altists Jungs, kurš 20. gadsimta 20. un 30. gados vairākus periodiski konservatorijā vadīja Orķestra klasi. „Mūžīgi viņš bija saīdzis un sava darba laikā ļoti dusmīgs. Viņa nošu pulsts labajā pusē bija ar takts zizli sadauzīta lieliem robiem, jo, kā jau vācietis, viņš no orķestra dalībniekiem prasīja tikai ritmu un vēlreiz ritmu. Muzikālā puse Jungu interesēja mazāk. Kad darbojos Nacionālajā operā, tad šis īgnais vācietis spēlēja tās orķestrī un allaž mēdza lielīties, ka jaunībā esot bijis orķestrants, kas muzicējis „paša Bīlova” – slavenā vācu diriģenta vadībā.” (Jānis Mediņš, 1992, 161.). Šajā J. Mediņa izteikumā atklājas vēsturiska liecība par to, ka orķestra klases dalībnieki tika iepazīstināti ar vācu diriģēšanas tradīcijām.

Grūti pašlaik precizēt, kuri no zināmiem latviešu diriģentiem 1920. – 30. gados spēlēja konservatorijas orķestrī, bet tie noteikti kaut ko daļēji varēja mantot no Junga pieredzes, kurš bija Konservatorijas orķestra klases vadītājs. Katrā ziņā Hanss fon Bīlovs tiek uzskatīts par pirmo profesionālo diriģentu, kurš nav bijis komponists – diriģents, kā tas tradicionāli bija līdz viņam. Laikabiedru un mūzikas recenzentu atmiņās viņš tiek uzskatīts par pirmo nopietnāko vācu diriģēšanas skolas pārstāvi, kurš sasniedza vēl nebijušu māksliniecisku līmeni orķestra muzicēšanā. Interesanta ir kāda detaļa – Bīlovs, pirms pievērsās diriģēšanai, bija ļoti labs pianists, un Rīgā 1873. gadā sniedzis trīs klaviervakarus ar dažādām programmām. Tai laikā Rīgā vairāku gadu garumā daudzas reizes tika koncertus sniedzis arī Antons Rubinšteins. Ne veltī abu klavierspēli salīdzināja jau toreiz, tikai šo abu lielo mūziķu diriģēšanas māku gan vēl, šķiet, ka neviens nav mēģinājis salīdzināt.

Attiecībā uz darbu Diriģēšanas klasē Mediņš ir krietni pieticīgs. „Manā laikā te izcēlās Bruno Skulte un Jānis Ivanovs. Priekš manis Diriģentu klasē jau bija mācījušies, piemēram, Leonīds Vīgners un Oļģerts Bištēviņš.” (Mediņš, 1992, 165.).

Pēc tam, kad 2. Pasaules kara beigās Jānis Mediņš bija devies trimdas gaitās, viņam tomēr vēl bija iespēja būt orķestra diriģentam. 1947. un 1948. gadā viņš koncertēja ar Ziemeļvācijas simfonisko orķestri Pirmontē, Bindē, Lēbenšetē,

Zalcgiterē. Programmā bija Dvoržaka, Sibeliusa, Šūberta, Čaikovska un citu komponistu darbi, bet, ne vairs latviešu skaņražu sacerējumi. Arī Stokholmā Mediņam vēl reizi bija lemts diriģēt Stokholmas filharmonijas orķestri „Latvian Music” ierakstā skaņuplatei (Mediņš, 1992), taču ar to šīs latviešu mūzikai nozīmīgās personības diriģenta karjera noslēdzās.

Strādādams Stokholmas koncertnamā kā nošu pārrakstītājs, viņš turpināja interesēties par mūzikas norisēm, par mūzikas valodu Eiropā. J. Mediņš nereti apmeklēja dažādu diriģentu mēģinājumus koncertnamā, kur viņa skatījumā kā ievērojamākie ir minami Herberts fon Karajans, Rafaels Kubeliks, Jevgeņijs Mravinskis. Mediņam bija iespēja Stokholmā satikt arī Arvīdu Jansonu, kurš bija atbraucis ar Ļeņingradas simfonisko orķestri, kaut koncertā toreiz nediriģēja.

Latviešu diriģentu liktenis trimdā pēc 2. Pasaules kara nebija viegls, jo tikt pie labiem orķestriem gandrīz nebija nekādu iespēju. Kā nošu pārrakstītājs Stokholmas koncertnamā no 1948. gada vairākus gadus vienā darbistabā kopā strādāja divas spilgtas personības – abi latviešu tautā mīļētie diriģenti Teodors Reiters un Jānis Mediņš. Viņu spilgtākais laiks kā diriģentiem bija pagājis neatkarīgās Latvijas laikā, vairākus gadus darbojoties kopā arī Nacionālajā operā. Bet mūža nogalē viņi kopā pārrakstīja notis un izrakstīja orķestra partijas Stokholmas koncertnamā zviedru mūziķu vajadzībām.

Jānis Mediņš nenoliedzami ir viena no visspilgtākajām personībām Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīcijā. Izpētot viņa darbību saistībā ar pētījuma tematu, par nozīmīgāko Jāņa Mediņa devumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā tiek uzskatīts:

- komponista talants, kas, sekmējot Latvijas simfoniskās mūzikas popularizēšanu ārvalstīs, veicināja tās mijiedarbību ar pasaules diriģēšanas mākslas tradīcijām;
- spilgtais diriģenta talants, kas sekmēja Latvijas diriģēšanas tradīciju popularizēšanu ārvalstīs;
- Latvijas Radiofona simfoniskā orķestra profesionāla vadīšana vairāk nekā piecpadsmit gadu garumā;
- diriģēšanas un instrumentācijas pasniedzēja darbs Latvijas konservatorijā, kura rezultātā veidojās latviešu diriģēšanas tradīciju pārmantojamība (Bruno Skulte, Jānis Ivanovs, Jānis Ķepītis, Valentīns Utkins).

Oļģerts Bištēviņš

(1907-1972)

Oļģerts Bištēviņš ir interesanta un spilgta personība Latvijas diriģēšanas skolas atpazīstamāko diriģentu plejādē. 1931. gadā ar ļoti labām sekmēm absolvējot Jāzepa Vītola kompozīcijas un Georga Šnēfogta simfoniskā orķestra diriģēšanas klasi, viņš saņēma Latvijas konservatorijas stipendiju, pateicoties kurai, 1932. gadā ar teicamiem panākumiem pabeidza Feliksa Veingartnera vadīto diriģēšanas kursu Bāzeles konservatorijā. Viņa diriģenta darbība 1930. gadu otrā pusē kļuva samērā intensīva. Ziemās O. Bištēviņš strādāja ar Radiofona orķestri radio studijā un Latvijas Nacionālajā operā, iestudējot atsevišķus baleta uzvedumus. Vasarās Rīgas jūrmalas koncertos. O. Bištēviņa darbību šajā laika posmā raksturo citāts no avīzes Tēvija: „Apzinīgi izvairīdamies vieglo mūziku cilāt, diriģents iekarojis sev vietu kā sevišķi kulturāls klasiķu un vācu romantiskās un jaunklasīķu skolas autoru interprets. Bištēviņa mīlestība allaž piederējusi Mocartam, Bēthovenam un no jaunākajiem īpaši Brāmsam, kuru darbus nereti no galvas diriģējot, O. Bištēviņš apliecinājis lielas iedziļināšanās spējas, savu muzikālo erudīciju, darba nopietnību, neatlaidību muzikālo mērķu sasniegšanā.”(Jr, 1942, 6.).

Muzikologs Ludvigs Kārklīšs, pētīdams simfoniskās mūzikas radīšanas un atskaņošanas procesus Latvijā, uzskata, ka simfoniskās mūzikas daiļradi veicinājis komponistu praktiskais diriģenta darbs ar simfonisko orķestri (Kārklīšs, 1990).

Lielā mērā L. Kārklīņa viedoklim var piekrist, jo O. Bištēviņš darbību diriģenta ampuā ir aizsācis ar sava skaņdarba „Orķestra dziesmas” atskaņošanu.

Atpazīstamākie diriģenti, kuru darbība saistīta ar laika periodu no 20. gadsimta sākuma līdz 1944. gadam Latvijā, paši bija ieguvuši vai nu komponista izglītību, vai arī bija ražīgi skaņdarbu autori. No diriģentiem, kuru darbība pētījumā atklāta šajā laika periodā, tikai Artūrs Bobkovics ir bijis bez komponista izglītības. Te liela nozīme 1920. gadu beigās un 1930. gados bija arī tam, ka Diriģentu klasē studijas varēja uzsākt tikai studenti, kuri jau bija apguvuši kompozīcijas pamatus.

Vairāki mūzikas apskatnieki, kritiķi un recenzenti O. Bištēviņa diriģenta darbību vērtēja kā ļoti atzīstamu, profesionālu un veiksmīgu, piemēram: „Bištēviņam piemīt viena diezgan reta īpašība – viņš jūt mūzikas plastiku, viņas līniju izliekumu, viņu smalkākajos izveidojumos.” (Dārziņš, 1935(f), 4.). „Svētdien operu mūzikas vakaru Mellužos diriģēja Oļģerts Bištēviņš, kurš pēdējā laikā ne tikai paturējis savu

eleganto diriģenta žestu, nosvērto un autoritatīvo orķestra vadīšanas tehniku, bet jo vairāk centies iet dziļumā izpildāmo darbu izpratnē.” (K. K.,1936, 16.). Ne tikai Volfgangs Dārziņš, bet arī Ernests Brusubārda un Valerijs Zosts savās recenzijās par O. Bištēviņu kā diriģentu izsakās atzinīgi. (Dārziņš, 1935(h); 1936(b); Brusubārda, 1936; Zosts, 1936; Dārziņš, 1937(f)).

Arī 1930. gados Oļģerts Bištēviņš uzturēja aktīvu komunikāciju ar pasauleslaveniem diriģentiem – Feliksu Veingartneru, Frici Bušu, pēc kura uzaicinājuma viesojās gan Stokholmā, gan Kopenhāgenā, kā arī iepazinās ar Prāgas un Berlīnes Radiofonu aktualitātēm (Anonīms, 1937(b)).

Nevar neatzīmēt Oļģerta Bištēviņa lielo dzimtenes mīlestību un dziļo patriotiskumu, par ko liecina viņa paraksts Latvijas Centrālās padomes memorandā, kas datēts ar 1944. gada 17. martu. Šis dokuments, ko parakstījuši 188 savulaik labi pazīstami Latvijas sabiedriskie un politiskie darbinieki un inteliģences pārstāvji, bija adresēts Latviešu leģiona ģenerālinspektoram Rūdolfam Bangerskim un parādīja Latvijā atzītu, populāru un politiski nozīmīgu personību rūpes un bažas par Latvijas neatkarības pastāvēšanu¹³.

Otrā pasaules kara beigās, kā jau daudzi kultūras un mākslas darbinieki, arī O. Bištēviņš emigrēja. Bet atšķirībā no vecākajiem kolēģiem Teodora Reitera un Jāņa Mediņa, viņa aktivitāšu nozīmīgums diriģēšanas jomā nemazinājās. No 1945. gada līdz 1946. gadam viņš vadīja Zviedrijas kamerorķestri, pēc tam emigrēja uz Argentīnu, kur bija vairāku nozīmīgu kolektīvu vadītājs. Atsauksmes par šo veiksmīgo darbību atrodamas Argentīnas un Paragvajes orķestru mājas lapās internetā, piemēram, orķestra „*The Orquesta Sinfónica UNCuyo* (Mendoza, Argentina)” mājas lapā atrodama informācija, ka Oļģerts Bištēviņš ir bijis viens no šī kolektīva dibinātājiem. Šis orķestris Dienvidamerikā tiek uzskatīts par vienu no visaugstvērtīgākajiem orķestra ansambļiem, ar to ir sadarbojušies ievērojami mūziķi, piemēram, Pauls Hindemits (*Paul Hindemith*), Šlomo Mincs (*Schlomo Mintz*), Pīters Donohjū (*Peter Donohoe*), Šarls Dituā (*Charles Dutoit*), Marta Argeriča (*Martha Argerich*).

Ir ziņas, kuras norāda uz O. Bištēviņa darbību pedagoģijas jomā, taču detalizētāka pētījuma veikšana šajā virzienā bez došanās uz Argentīnu un Paragvaju šobrīd ir neiespējama. Tomēr rakstiskas liecības par šo O. Bištēviņa darbības šķautni

¹³ Latvijas Kara muzejs, Inv.Nr.5-22742/1437-DK. Oriģināls, mašīnraksts.

ir sastopamas arī mūsu zemē: „Viens argentīniešu diriģents man stāsta, ka Buenosairesā beidzis diriģēšanas studijas pie Oļģerta Bištēviņa. Man acis lielas – izrādās, viņš izaudzinājis vai visus Argentīnas diriģentus.” (Imbovica, 2004, 6.).

Oļģerts Bištēviņš ir viens no tiem retajiem latviešu simfoniskā orķestra diriģentiem, kuram saskare ar kora diriģēšanu ir bijusi minimāla, tikai lielo formu atskaņojumos korim ar simfonisko orķestri Latvijā, kā arī piedaloties kā virsdiriģentam Amerikas rietumu krasta latviešu dziesmu svētkos Losandželosā 1970. gadā, par ko liecības rodamas trimdas latviešu izdotajā žurnālā „Jaunā gaita” (Sakss, 1970).

Bruno Skulte

(1905- 1976)

Pazīstams ne tikai kā komponists, bet arī diriģents, pianists un ērģelnieks. Viņa jaunākais brālis ir pazīstamais latviešu komponists Ādolfs Skulte. Kompozīcijas klasi un profesora Jāņa Mediņa simfoniskās diriģēšanas klasi Latvijas Konservatorijā Bruno Skulte absolvē 1937. gadā. Latvijas Kultūras fonda finansēts, viņš papildinās simfoniskā orķestra diriģēšanā Vācijas un Austrijas mūzikas augstskolās pie diviem izciliem vācu diriģēšanas skolas meistariem Leo Bleha un Klemensa Krausa (Skulte, 1993, 2412.). 1930. gadu beigās ir Radio simfoniskā orķestra diriģents, vēlāk arī darbojās kā Liepājas operas orķestra diriģents. Otrā pasaules kara gados Bruno Skulte iegūst sabiedrības augstu novērtējumu par Jāņa Ivanova IV simfonijas „Atlantīda” pārliecinoši sagatavoto pirmatskaņojumu (1943) un vēl citu skaņdarbu iestudējumiem. (Grāvītis, 2009).

Arī mūzikas kritiķis J. Zālīts pozitīvi ir novērtējis B. Skultes darbību diriģenta ampluā, atzīmējot viņa izaugsmi neilgā laika posmā pēc konservatorijas beigšanas: „Bruno Skulte, stājoties pie diriģenta puldes, jau dažkārt apliecinājis savas muzikālās spējas, dzīvo temperamentu, krietno diriģēšanas veiksmi. Šoreiz nule minētās īpašības parādījās vēl noteiktāk, iezīmīgāk. Iztulkojums raisījās allaž impulsīvā iztēlē. Klausītāji, uzmanīgi sekojot atskaņojuma gaitai, varēja vērot, ka diriģents mūziku izjūt un saprot, arī spēj savus interpretācijas nodomus pārraidīt pārliecinošā veidā orķestrī.” (Zālīts, 1940(b), 6.).

Diemžēl 2. Pasaules karš pārvilka svītru daudzām latviešu mūziķu un mākslinieku iecerēm. Arī Bruno Skulte dodas emigrācijā. Nepilnu sezonu viņš veic Berlīnes radio simfoniskā orķestra diriģenta pienākumus. Viņa vadībā no 1945. gada beigām līdz 1949. gadam sabiedroto spēku okupētās Rietumvācijas teritorijā nodibinās un ar panākumiem darbojas Oldenburgas latviešu teātra trupa, kura iestudēja trīs operas: P. Maskanži „Zemnieka gods”, Dž. Pučīni „Madame Batefly” un Dž. Rosini „Seviļas bārdzinis” (Grāvītis, 2009).

20. gs. 50. gados viņš Ņujorkā diriģē arī simfoniskās mūzikas koncertus, taču viņa darbība intensīvāk ir saistīta ar kompozīciju un kora diriģēšanu. B. Skulte, līdzīgi kā liela daļa latviešu simfoniskā orķestra diriģentu, ir bijis cieši saistīts ar kora diriģēšanu, jo viņš dibinājis Ņujorkas latviešu kori un bijis tā vadītājs un diriģents daudzus gadu garumā. Taču atšķirība no citiem ir tā, ka, atrodoties Latvijā, B. Skulte strādā ar simfoniskajiem orķestriem (Radiofons, Liepājas opera), bet Amerikas periodā dominē darbs ar koriem. Lai arī nav nekādu norāžu uz Bruno Skultes nodošanos pedagoģiskajam darbam, savas domas par diriģēšanu un diriģenta tēlu viņš izteicis intervijā žurnālam „Jaunā gaita”: „Diriģentam ir svarīgi norādīt tempu un ritmu. Jebkuram muzikālam darbam ir trīs pamatelementi. Kompozīcijai pamatā ir skelets, kas visu balsta. Otru elementu gribētos apzīmēt par dzīvību, t. i. ritmu. Kompozīcijai tas ir tas pats, kas kokam lapas, mājai apmetums. Trešais elements ir temps – ātrums, elpa, kustība, pareiza frāzēšana. Diriģēšana nav taktēšana. Diriģēšana ir spēlēšana uz viena instrumenta, vai tas būtu koris vai orķestris, un interpretēšana. Interpretāciju gūst pakāpeniski. Vispirms diriģentam pašam ir jābūt skaidrībā par to, ko grib panākt. Viņš savukārt suģestē spēlētājus, spēlētāji klausītājus. Ja šī pakāpeniskā suģestēšana nenotiek, tad klausītājam liekas, it kā būtu ēdis maizi bez sāls.” (Lietiņš, 1962, 141.).

Līdzīgi kā Oļģerts Bištēviņš, arī Bruno Skulte bija liels Latvijas patriots, par ko liecina Ņujorkas kora diriģenta Andreja Jansona sacītais Birutai Sūrmanei: „... Skulte bija pārāk dziļi ieaudzis un iesaistījies latviešu sabiedrībā un nevarēja no tās izrauties, lai iejustos amerikāņu mūzikas dzīvē. (...) Leopolds Stokovskis, pazīstams diriģents, bija skatījis viņa „Vilkaču mantinieces” klavieru izvilcumu un bija piedāvājis to Maskavā izrādīt „Lielajā teātrī”, ja darbam būtu instrumentācija. (...) Bija arī kategoriska pretišķība darba atskaņošanai Maskavā. Latvijā tai laikā vēl nebija iespējams, un tā Skulte arī šo piedāvājumu noraidīja” (Sūrmane, 1993, 2425.). Turpat

atrodama vēl kāda interesanta liecība, kas parāda ne tikai B. Skultes patriotismu un pieķeršanos latviešu dziedāšanas tradīcijām, bet arī viņa orķestra diriģēšanas prasmes: „Skultem piedāvāja kā viesdiriģentam vadīt Kanzassitijas simfoniskā orķestra koncertu. Orķestris šajā laikā meklēja diriģentu. Ja Skulte būtu aizbraucis un diriģējis, bez šaubām, viņš būtu pieņemts. Bet tas bija tieši dziesmusvētku laikā. Skulte domāja, ka latviešu lietu viņš šajos dziesmusvētkos nedrīkst pamest. Tā Skultem pagaisa iespēja būt par diezgan ievērojama Amerikas orķestra diriģentu” (Sūrmane, 1993, 2425.-2426.).

Ādolfs Ābele

(1889-1967)

Izglītību ieguvis Pēterburgas konservatorijā, kur saņēma diplomu par ērģelklasses pabeigšanu un Jāzepa Vītola teorijas klases pabeigšanu. Ar diriģēšanu viņš saskaras Jāzepa Vītola vadītās Pēterburgas Latviešu dziedāšanas biedrības jauktajā korī. Bet pēc iesaukšanas karadienestā krievu armijā, viņš ātri vien iekārtojās 4. Vidzemes latviešu strēlnieku pulka muzikantu rotā, kur pēc neilga laika kļuvis par pulka pūtēju orķestra komandieri. Laikam tas arī ir kļuvis par iemeslu tam, ka Jāzeps Vītols uzaicina Ādolfu Ābeli par armijas orķestru diriģentu sagatavotāju Latvijas konservatorijā. Ā. Ābele konservatorijā darbu sāk kā speciālās- teorijas klases jaunākais vadītājs sākot no 1924. g. 1. septembra.¹⁴ Divdesmit gadus Ābele audzina kara kapelmeistaru – tā laika vadošo pūtēju orķestru diriģentu – saimi. (Grāvītis, 2009). Un tas patiesībā ir zināms paradokss, jo ne 20. gadsimta 20. un 30. gados, ne arī vēlāk emigrācijā Vācijā un ASV ar orķestru diriģēšanu viņš gandrīz saistīts nav bijis. Kā izņēmumu var minēt koncertus, kur savus skaņdarbus simfoniskajam orķestrim Ā. Ābele diriģē pats (Nezināms, 1933).

Pedagoģiskais darbs Ā. Ābeles mūžā ir bijis ne mazāk nozīmīgs kā mākslinieciski radošā darbība, ko pierāda viņa darbs Liepājas tautas konservatorijā gan mācību spēka, gan arī direktora amatā 1920. gadu pirmajos gados.¹⁵ Latvijas konservatorijā viņa nopelni izglītības darbā tika novērtēti un 1939. gadā viņš ievēlēts par profesoru.¹⁶

¹⁴ Latvijas konservatorija// Ādolfs Ābele. *LVA, 1655.f., 1.apr., 16.l.*, 16. lp.

¹⁵ Turpat, 2. lp.

¹⁶ Latvijas konservatorija// Ādolfs Ābele. *LVA, 1655.f., 1.apr., 16.l.*, 22. lp.

Neapšaubāmi gan, ka Ādolfs Ābele ir bijis lielisks kora diriģents, jo ir guvis izcilus panākumus ar kori „Dziesmuvara”, viņa vadītais kora kolektīvs ir saņēmis izcilas atsauksmes pēc tā laika recenzijām par koncertiem arī ārpus Latvijas. Pēc Otrā pasaules kara viņš neatsakās būt par latviešu dziesmu dienu virsdiriģentu, kaut Latvijā no šādiem pienākumiem reiz ir atteicies.

3.2. Padomju perioda mantojums orķestra diriģēšanas skolā

Leonīds Vīgners

(1906-2001)

Īpaši spilgta personība latviešu mūzikas kultūrā bija Leonīds Vīgners. Jānis Mediņš savās atmiņās raksturojot L. Vīgneru, raksta: „Vīgners, liekas gan, ir pats apdāvinātākais no orķestra šefiem, ko sagatavojusi Latvijas konservatorija, un lieliski viņam palīdzēja absolūtā dzirde, kā arī spējas ātri orientēties, piemēram, kādas operas mūzikā. Gan jaunības gados viņš dažkārt pārvērtēja savu varēšanu. Piemēram, stāsta, ka angļu viesis Alberts Koutss, būdams Rīgā un saticis Vīgneru kādās mājas viesībās, apjautājies, ko tad viņa jaunais latviešu kolēģa diriģējot. Sekojusi ātra atbilde: „Visu!” Koutss pabrīnījies un noteicis, ka šis gan esot vecāks, tomēr visu nevarot diriģēt. Bet dižošanās ir jaunības daļa, un Leonīds Vīgners ir ticis līdz briedumam.” (Mediņš, 1992, 165.).

L. Vīgners bija ļoti plaša profila mākslinieks – gan operu un simfoniskā orķestra diriģents, gan komponists, gan kora vadītājs un daudzu Dziesmusvētku virsdiriģents, gan pedagogs – profesors konservatorijā. Par Vīgnera darbības amplitūdu liecina viņa paša teiktais par savām studijām Latvijas konservatorijā, ko pierakstījusi Rūta Paula: „Desmit gadus mācījos, beidzu četras fakultātes: orķestra diriģēšanu, ērģeles, kompozīciju, sitamos instrumentus. Biju izvēlēties fagotu kā piekto, bet Vītols teica: „Leo, pietiek!” (Paula, 2001, 15.).

Leonīds Vīgners ir dzimis Maskavā un pirmos četrpadsmit gadus pavadījis tur. Taču Latvijā ir kopš 1920. gada un no 1922. gada iestājas Latvijas konservatorijā. Kā Kultūras fonda stipendiāts viņš vairākkārtīgi ir devies uz ārzemēm, lai papildinātu zināšanas. Konservatorijā viņa diriģēšanas pedagogi bija Emīls Kupers un Georgs

Šnēfogts, bet te noteikti jāpiemin vēl divi lieli meistari, no kuriem Vīgneram bija lemts daudz ko gūt. Ar Kultūras fonda atbalstu viņš ir mācījies diriģēšanas kursos Šveicē, Bāzelē pie Feliksa Veingartnera. 1930. gadu beigās, kad uz Nacionālo operu bija uzaicināts Leo Blehs, Vīgners kļuva par viņa asistentu.

Tā, protams, Vīgneram bija ļoti laba skola. „Visos mēģinājumos, visās izrādēs, kur viņš bija, es arī klāt, katru mirkli. Viņš strādāja no rīta līdz vakaram. No rīta viņš gāja strādāt ar orķestri, pēc tam – ar solistiem, pats sēdēja pie klavierēm. Kā viņš sper soli pa kreisi, arī mans solis pa kreisi... Redzēju, kā viņš strādā. Visu iemācījies zibens ātrumā! Kā viņš atvēra muti un izlaida pirmo vārdu, tā tas bija man ausī un atmiņā, un es skaidri zināju, ko viņš teicis, kādi ir aizrādījumi. Tā bija mana karjera. Es pārņēmu lielisko Bleha muzicēšanu, diriģēšanas prasmi.” (Paula, 2001, 19.–20.).

Te noteikti jāpiemin vēl kāds izcils diriģents, ar kuru Vīgneram iznāca saskarsme. 2. Pasaules kara gados par diriģentu uz Nacionālo operu tika uzaicināts Hermanis Abendrots. Viņam bija jāuzved Bēthovena vienīgā opera „Fidelio”. Leonīdam Vīgneram vajadzēja šo iestudējumu sagatavot, jo H. Abendrots atbrauca tik uz diviem pēdējiem mēģinājumiem un tad diriģēja izrādi. Vīgners pirms tam pat tika dabūjis komandējumu kā Kultūras fonda stipendiāts, lai tiktos ar H. Abendrotu Vācijā.

Arī pēckara gados Leonīds Vīgners gan ar orķestriem, gan arī pats kā diriģents vairākkārt ir bijis Maskavā, Ļeņingradā, Alma-Atā un daudzās citās Padomju Savienības pilsētās. Slavenais lietuviešu diriģents Sauļus Sondeckis atceras, ka Leonīds Vīgners bija pirmais, kurš pēc 2. pasaules kara atskaņoja lielās vokāli instrumentālās formas Padomju Savienībā. Viņa vadītie koncerti Maskavā un Ļeņingradā bija ļoti spilgti notikumi.

Vīgners bija ļoti aktīvs diriģents, viņa darbība aptvēra vairākus kolektīvus, pie tam dažus no tiem vienlaicīgi. 1930. gadā viņš dibina bezdarbnieku orķestri, no 1930. līdz 1934. gadam ir Jelgavas simfoniskā orķestra diriģents, no 1934. gada līdz 1940. gadam – Ķemeru simfoniskā orķestra diriģents. Kā diriģents Nacionālajā operā Vīgners sāka strādāt no 1939. gada, jo no 1937. gada viņš bija Leo Bleha asistents. No 1944. gada līdz 1949. gadam viņš darbojās kā operas galvenais diriģents, pēc tam no 1949. gada līdz 1963. gadam, tad no 1967. gada līdz 1975. gadam bija Latvijas Radiokomitejas (tagad Latvijas Nacionālā) simfoniskā orķestra galvenais diriģents.

Leonīds Vīgners kopš 1947. gada strādāja par Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas pedagogu, par profesoru no 1961. gada, un vadīja studentu simfonisko orķestri vairākus gadu desmitus. Meistara darbības lauks bija patiesi iespaidīgs, jo, darbojoties ar orķestriem, viņš vadījis arī koru kolektīvus un nebija pametis arī kompozīcijas jomu. Latvijas Valsts konservatorijā nodarbojies ar jauno simfoniskā orķestra diriģentu audzināšanu, taču nav centies izaudzināt veselu rindu sekotāju. Kā pats esot teicis: „Sākumā konservatorijā man bija orķestra diriģēšana, vēlāk es pārtraucu mācīt un teicu: pietiek, mums tik daudz diriģentu nevajag!... Es pieņēmu trijos posmos. Pirmajā posmā bija tie, kuri ieņēma visus galvenos diriģentu posteņus; Tons - galvenais, Glāzups – galvenais, Viļumanis – galvenais, arī ir mana izlaiduma, beidzamais, kuru es piecus gadus dresēju... Bašs arī bija pie manis,... Viņš ir lielisks pedagogs un bija diriģents pūtēju orķestrī „Rīga”.” (Paula, 2001, 32.).

Te ļoti labi redzama līdžīga pieeja kā Teodoram Reiteram, kuram nu nepavisam nebija nepieciešami konkurenti sev pašam. Zināmā mērā, pateicoties Leonīdam Vīgneram, varbūt joprojām ir jūtama nepietiekamība tieši nacionālo kadru vidū simfoniskās diriģēšanas jomā.

Vīgnera liktenis arī nedaudz sasauca ar līdz šim minēto diriģentu likteņiem tādā ziņā, ka arī viņam bija lemts šķirties no Latvijas Radio simfoniskā orķestra vadīšanas vēl pašos diriģenta spēka gados. Meistara kolosālo erudīciju laikabiedri ne vienmēr novērtēja pareizi. Mūziķi nereti uz viņu apvainojās, pārprata. Nav jau šaubu, ka Vīgnera raksturs nebija viegli paciešams, jo viņš ne vienmēr ļoti izmeklēti izteicās, kad bija iegrimis darbā un mūzikā.

Leonīds Vīgners jau no 1930. gada aktīvi darbojas kā diriģents gan Jelgavas Filharmonijā, gan ar paša dibināto bezdarbnieku orķestri. „Simfoniskā orķestrī piedalās vairumā vietējie mūziķi, galvenokārt Jelgavas tautas konservatorijas audzēkņi un beigušie. Ja sastāvs vēl pagaidām nepilnīgs (dažas instrumentu grupas nav attiecīgi nokomplektētas), ja spēle vēl neveidojas vēlāmā stingrībā un veiklībā, tomēr šis orķestris iekaro klausītāju simpātijas ar dzīvo muzicēšanas garu. Jaunie mūziķi dara ko spēj, spēlē dedzīgi un aizrautīgi. Tāpat Vīgners jun. diriģē.” (Zālīts, 1960, 522.).

Jau pašā darbības sākumposmā mūzikas kritiķi Leonīda Vīgnera darbību vērtēja pozitīvi, viņam tika prognozēta spilgta diriģenta karjera. „L. Vīgners savu uzdevumu veic apzinīgi un ik darbam, ik muzikālam teikumam strāvo līdz. Vadība

aizrautīga, suģestējoša. Vīģnerā veidojas diriģents ar plašām izredzēm. Darbā un piedzīvojumos skaidrosies viņa spēcīgais talants, kur gan šimbrīžam vēl arī diezgan daudz rudimentāru slāņojumu.” (Zālīts, 1960, 555.).

Leonīda Vīģnera devumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā raksturo:

- skaņdarbu satura dramaturģijas izpratne un atklāsmē, tāda līmeņa diriģenta – dramaturģa Latvijas mūzikas kultūrā nav līdz pat mūsu dienām;
- Latvijas mūzikas kultūras popularizēšana ārvalstīs;
- izvērstas formas sacerējumu atskaņošanas tradīciju atjaunošana Latvijā un Padomju Savienībā pēc Otrā pasaules kara;
- pedagoģiskā darbība, kura realizējās ievērojamu Latvijas diriģēšanas tradīciju turpinātāju (Edagars Tons, Mendelis Bašs, Rihards Glāzups, Aleksandrs Viļumanis) izglītošanā;
- simfoniskā orķestra un kora mūzikas diriģēšanas tradīciju saistīšana;
- Operas un Radio simfonisko orķestru vadīšana galvenā diriģenta statusā.

Arvīds Jansons

(1914-1984)

Operas teātrī iesākās viņa diriģenta gaitas. Viņš, gluži tāpat kā bijušais operas galvenais diriģents Edgars Tons, ir nācis no orķestra mūziķu vidus.

„Viņš bija ļoti glezns, ļoti aizrautīgs un arī ļoti skaists ārēji. Ir jau diriģenti, kuri diriģē ļoti aizrautīgi, bet kuru žestos un manuālajā tehnikā ir kaut kas tukšs un ārišķīgs, tāda teātra spēlēšana, lai visi redz, ka viņš ir ģēnijs, lai visi redz, ka viņš pārdzīvo. Un es domāju, ka Arvīdam Jansonam nāca no tā žesta laukā pārlicība, ka šis cilvēks patiešām to jūt, tāda daudz pieredzējuša mūziķa stāja.” Tā stāsta Oļģerts Grāvītis par diriģentu Arvīdu Jansonu. (int.: Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95, 2010).

Arvīds Jansons, raksturojot īpašības kādas nepieciešamas diriģentam, saka: „Es domāju, ka diriģentam viņa darbā ir jābūt ļoti taktiskam, ļoti sagatavotam, lai orķestranti skaidri un gaiši redz, ko diriģents grib panākt. Ir labi, ja diriģents pārvalda

instrumenta tehnoloģiju, tad, ja orķestrī kas nesanāk, diriģents var dot kādu praktisku padomu profesionālā līmenī. Arī tas noskaņo mūziķus par labu diriģentam. Ļoti stingri un principiāli vajadzētu pieturēties pie partitūras, pie komponista vēlmēm, ne diriģenta.” (int.: Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95, 2010).

Arvīds Jansons tika propagandējis arī latviešu mūziku, te noteikti jāpiemin Ādolfas Skultes un Jāņa Ivanova kompozīcijas, kuras tika atskaņotas arī ārpus toreizējās Padomju Savienības robežām A. Jansona vadībā.

Noteikti īpaši atzīmējama ir Arvīda Jansona un Jevgēņija Mravinska saskarsme. Pēc 2. vietas iegūšanas Vissavienības diriģentu konkursā Ļeņingradā 1946. gadā, J. Mravinskis uzaicināja A. Jansonu par otro diriģentu toreizējās Ļeņingradas Filharmonijas akadēmiskajā simfoniskajā orķestrī. Tas liecina par Arvīdu Jansonu kā izcilu diplomātu, kurš spēja atrast kopēju valodu gan ar aristokrātu Mravinski, ar kuru ne visi spēja saprasties, gan Ļeņingradas Filharmonijas mūziķiem.

Arvīds Jansons komponista Dmitrija Šostakoviča daiļradi un personību vērtē ļoti augstu. Viņš komponistu daiļradē vienmēr ir meklējis lielas idejas, personības vērienu un filozofijas dziļumu, humānismu. Visos mākslas darbos vissvarīgākais ir doma, tēls un tas, cik spēcīgi un cik pareizi to var izteikt. Būtiska ir arī publikas spēja saprast, uztvert mūziku, saskatīt dziļas domas un idejas. Diriģentam ir jābūt noteikti mūziķim un māksliniekam, viņam ir jābūt arī aktierim un diplomātam, un pedagogam. Viņa mākslinieciskā vērtība izpaužas tajā, kā viņš ar savām rokām, ar savu sirdsdegsmi var panākt to, ka orķestris viņam skan tā, lai viņš varētu atklāt mākslas darba vērtību. Ļoti svarīga loma te diriģenta tehnikai, kā arī būtiska ir prasme mēģināt ar orķestri. Lai tā varētu realizēties, aktuālas ir gan pedagoģiskās, gan arī psiholoģiskās kvalitātes, jo saprašanās mākslai ir būtiska nozīme, lai ar lielu kolektīvu varētu iestudēt skaņdarbus. Diriģentam ir svarīgi no mūziķiem izvilināt visu to labāko, un tas noteikti ir darāms ar mīlestību. Arī aktiermeistarība nav mazsvarīga diriģenta darbā ar orķestri. Arvīds Jansons jaunībā noteikti ir ietekmējies no Emīla Kupera, kurš dažas sezonas Latvijā ir strādājis kā galvenais Nacionālās operas diriģents un iestudējis vairākas izrādes. Mēģinājumu laikā Arvīds Jansons vienmēr ir bijis ļoti lietišķs.

„Ārējā aktiera padarīšana nemaz nav vajadzīga. Māksla ir ar nelieliem līdzekļiem panākt maksimāli labu, izteiksmīgu un iedarbīgu rezultātu, klausītājus

svarīgi ir aizraut caur skanējumu.”, tā Arvīds Jansons. (int.: *Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95, 2010*).

Arvīda Jansona diriģenta darbība ieguva starptautisku rezonansi, un viņš kā operas viesdiriģents ir diriģējis Vācijā, Bulgārijā, Somijā, Čehijā un Dānijā. Simfoniskos orķestrus diriģējis Anglijā, Austrālijā. Prāgā viņa vadībā ir atskaņota arī Jāņa Ivanova simfoniskā mūzika. Arī Tokijā viņš ir diriģējis simfonisko mūziku un par saviem nopelniem ir kļuvis par Tokijas simfoniskā orķestra goda diriģentu un Tokijas pilsētas goda pilsoni.

Mihaila Meijeroviča atmiņu skice: „A. Jansons atskaņojumā ieguldīja „augstāku kārtīgumu” un iedvesmotu apzinīgumu. Bauda, ar kādu viņš strādāja mēģinājumos, pārņēma arī orķestra mūziķus.” (int.: *Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95, 2010*).

Arvīds Jansons bija ļoti temperamentīgs un emocionāls. Viņam bija ļoti izkopti žesti, emocionālais pārdzīvojums bija sejā, pirkstu galos, tas nāca ārā dabiski. Viņš bija ļoti asprātīgs, ļoti sirsnīgs, labestīgs un mācēja ļoti labi kontaktēties ar cilvēkiem. Tā atmiņās stāsta tuvs Jansonu ģimenes draugs diriģents Aleksandrs Viļumanis.

„Attiecības pret mūziku dzīves laikā tikai padziļinās. Reljefums, domu izpratne par idejām un tēliem, kas mūzikā, tas tikai padziļinās. Diriģents, tā nav profesija, tā ir kalpošana mūzikai. Diriģenta instruments – orķestris ir viskomplicētākais instruments. Mūziķiem šis kalpošanas ceļš jāsaprot ļoti nopietni. Mūzika ir viena no tām garīgām bagātībām un cilvēka dvēseles skolām, kura dod cilvēkam vislielāko rezultātu.” (int.: *Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95, 2010*).

Arvīds Jansons bija orķestrants un par diriģentu kļuva pakāpeniski, praksē, kā jau tas agrāk mēdza notikt, kad vēl nebija sistemātiskas diriģentu apmācības. Arvīds bija spējīgs diriģents, temperamentīgāks un emocionālāks nekā Mariss (Jansons) kādreiz. Bet ne tik erudīts un ne tik labi pārzināja diriģēšanas tehniku, tāpēc Arvīdam ne vienmēr viss padevās, bet viņš bija spējīgs cilvēks, kurš daudz ko apguva pašmācības ceļā. Viņš varbūt nebija tik zinošs, bet artistisks gan, un to uzreiz varēja redzēt. (Musins // *Reča, 1999*).

„Arvīds Jansons ļoti atšķīrās no citiem – bija stalts, ar skaistu un izteiksmīgu augumu, ļoti emocionāli diriģēja. Dzimis diriģents... Daudzi diriģē neglīti, bet viņš diriģēja ļoti skaisti, lai arī diriģēšanu tā īsti – kādās skolās – nemaz nebija mācījis.

Toties viņš daudz bija mācījies praksē – no diriģentiem, kurus bija redzējis strādājam Rīgas operā.” (Ludmila van der Flāsa// Reča, 1999, 179.).

„Kā autodidakts pats (Arvīds Jansons) sagatavojās, dabūja prēmiju un drīz kļuva par otro diriģentu Mravinska orķestrī. Arvīds „paņēma” cilvēkus ar savu dziļo inteligenci, pat – reliģiozitāti, savādāku mentalitāti, nekā krieviem bija pierasts. Arvīdam piemita dziļi eiropiska domāšana” (Birzniece// Reča, 1999, 169.-170.).

Arvīda Jansona ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolā raksturo:

- latviešu simfoniskās mūzikas popularizēšana ārvalstīs, veicinot latviešu un cittautu diriģēšanas kultūru mijiedarbību;
- viņa diriģenta profesionalitāte, kas iegūst starptautisku atzinību, tā popularizējot Latvijas diriģēšanas tradīcijas pasaulē;
- viņa kā profesora nozīmīgā darbība simfoniskā orķestra diriģēšanas klasē Ļeņingradas konservatorijā.

Edgars Tons

(1917-1967)

Edgars Tons ir dzīvojis intensīvu un ļoti daudzpusīgu dzīvi. No 1954. gada viņš kļuva par Valsts Operas un baleta teātra galveno diriģentu. Divus gadus, no 1950. līdz 1952., stažējās Ļeņingradas Kirova teātrī. No 1963. gada līdz 1966. gadam viņš ir Latvijas Radio un televīzijas simfoniskā orķestra galvenais diriģents. 5 gadu garumā vada speciālo diriģēšanas klasi Latvijas Valsts konservatorijā.

Edgara Tona bijušais students simfoniskā orķestra diriģentu klasē Jānis Kaijaks ir pateicīgs pedagogam Tonam par to, ka pirmajos mācību gados viņš veltīja lielu uzmanību diriģēšanas tehnikas attīstībai. Tons bieži tika atkārtojis: „Kāpēc valda uzskats, ka diriģentam nav nepieciešama tehnika? Tas laiks ir pagājis, kad katrs mūziķis varēja diriģēt. Kāpēc neviens instrumentālists nav iedomājams bez spēles tehnikas, arī diriģentam tātai jābūt!” (Kaijaks, 2007, 38.). Viņš bija pārliecināts, ka auftakts (sagatavošanas mājiens) ir diriģēšanas pamats.

E. Tons uzskatīja, ka simfoniskā orķestra diriģēšana ir patstāvīga profesija un to grūti apvienot ar citām mūziķu profesijām, jo mūzikas māksla ir tiktāl attīstījies, ka prasa sevi visu atdot vienai nozarei. Ja profesijas grib apvienot, panākumi var būt visai pieticīgi.

Edgara Tona pieeja jauno diriģentu audzināšanā bija ļoti pedagoģiska. Blakus studiju procesam konservatorijā, viņš aicināja savus studentus apmeklēt orķestra mēģinājumus un vērot diriģentu darbu. It īpaši viņš mudināja apmeklēt viesdiriģentu mēģinājumus un koncertus, un 20. gadsimta piecdesmito gadu beigās tādu arī netrūka. Varēja vērot Karlo Ceci, Pjetro Ardžento, Kurta Mazura, Kurta Zanderlinga un citu diriģentu darbību mēģinājumos un koncertos.

E. Tons ļoti rūpējās par diriģēšanas tehnikas attīstīšanu savos studentos. Viņa audzēkņu sarakstā Latvijas konservatorijā bija Jāzeps Lindbergs, Centis Kriķis, Jānis Kaijaks. Viņš labi pārzināja vokālo specifiku un varēja vokālistiem dot konkrētus profesionālus aizrādījumus, kā izlabot un novērst trūkumus. E. Tons bija izcils operu diriģents dramaturgs, viņam piemita arī laba muzikālā stila izjūta, un viņš mācēja mērķtiecīgi, lietišķi, augstākā mērā profesionāli strādāt ar orķestri, kori, solistiem.

Edgara Tona stažēšanos toreizējā Leņingradā vadīja Boriss Haikins. Reizēm Tonam izdevās iekļūt Jevgēņija Mravinska vadītajos orķestra mēģinājumos, par tiem viņš atsaucās ļoti pozitīvi: „Mravinskis ir ļoti labs diriģents. Man ļoti patīk viņa darba metode. Ļoti lietišķi un muzikāli. Meistars!” (Skat.: *ТОНС*, 1974, 16.).

Kā var secināt, tad Tons ir ļoti pozitīvi ietekmējies, vērojot J. Mravinska mēģinājumu procesu ar Leņingradas filharmonijas akadēmisko simfonisko orķestri. Lietišķums un muzikalitāte, kura piemita Tonam, šīs spējas daļēji ir pārmantotas – noteikti no J. Mravinska, un savā ziņā arī no B. Haikina. Neapšaubāmi, ka mūzikas dramaturģijas izpratnes izkopšanā liela nozīme ir bijusi Edgara Tona pirmajam skolotājam orķestra diriģēšanā Leonīdam Vīgneram, bet abi lielie krievu diriģenti Tona profesionalitāti neapšaubāmi ir noslīpējuši līdz meistara līmenim. Boriss Haikins: „Viņš (Edgars Tons) diriģēja ļoti pārliecinoši un tai pat laikā pasvītroti mierīgi. Ja radās kādas grūtības, neskaidrības, kuras prasīja skaidrojumu, Tons tajās ieviesa pilnīgu skaidrību, nezaudējot tai laikā ne iekšējo, ne arī ārējo līdzsvaru. Runāja skaidri, stingri un bez liekvārdības. Runāja bez stostīšanās un tādā balsī tonī, kurš nepieļāva iebildumus.” (Skat.: *ТОНС*, 1974, 20.).

Edgara Tona diriģenta darbība bija ļoti intensīva. Viņa vadībā operas un baleta teātris piedzīvoja radošu pacēlumu un māksliniecisku uzplaukumu. B. Haikins uzskata, ka, tieši pateicoties Tonam, Latvijas operas un baleta teātris ieguva reputāciju kā viens no pašiem drosmīgākajiem radošajiem kolektīviem visā valstī (Padomju Savienībā) (Skat.: *ТОНС*, 1974). Raksturojot E. Tona darbību repertuāra izvēlē, B.

Haikins uzskata, ka viņš rūpējās par to, lai repertuārs būtu daudzveidīgs. Viņš uzskatīja par nepieciešamu iestudēt pasaules klasikas skaņdarbus, kuri atradās aiz parastā, tā saucamā „ejošā” operu dežūrrepertuāra robežām. Par ne mazāk svarīgu uzdevumu Tons uzskatīja pastāvīgu teātra saikni ar laikmetīgo radošo domu. Un šis uzdevums nav viegli veicams – ir pilnīgi nepietiekami tikai iestudēt jaunas operas, kuras tiek centīgi piedāvātas. Tonam piemita gan gaume, gan intuīcija. (Skat.: *Тоhc*, 1974).

Žurnāliste A. Kenigsberga, kura 1950. gadu otrā pusē bija komandēta uz Rīgu no žurnāla „Padomju mūzika”, lai aprakstītu Latvijas operas un baleta teātra darbu, par tā laika teātra galveno diriģentu raksta: „Tons ideāli atbilda prasībām, kuras tiek izvirzītas diriģenta profesijai.” (Skat.: *Тоhc*, 1974, 27.).

Jau 1951. gadā Oļģerts Grāvītis ir uzrakstījis lielisku recenziju avīzē „Cīņa” par tolaik jaunā diriģenta sekmīgo uzstāšanos ar Latvijas Radiokomitejas simfonisko orķestri: „Straujo jaunā diriģenta izaugsmi apstiprina viņa augstā mākslinieciskā līmenī novadītais simfoniskais koncerts, kurš veltīts M. Gļinkas daiļradei. Latvijas PSR Radio komitejas simfoniskais orķestris, diriģenta E. Tona mērķtiecīgu žestu vadīts, savā spēlē parādīja iedvesmu, spožumu, precizitāti un īstu muzikalitāti – īpašības, kuras ne vienmēr no mūsu orķestra ir spējīgi izvilināt tā pastāvīgie diriģenti. Priece ieturētais, brīvais no ārējas uzspēlētības diriģenta žests, ar kura palīdzību viņš spēj pilnīgi un nekļūdīgi parādīt gan atsevišķu instrumentu iekritienus, gan arī partitūras dinamikas prasības. Mācēdams ar minimālu kustību palīdzību maksimāli pakļaut mūziķus savai gribai, E. Tons ar to apliecina, ka viņa mākslinieciskās attīstības pamatā ir laba skola. E. Tona personība šeit parādās kā talantīgs diriģents, kuram piemīt visas iespējas tālākajā pilnveidošanās procesā sasniegt izcilu meistarību.” (Grāvītis, 1951, 4.).

Runājot par Edgara Tona diriģēšanas tehniku, noteikti ir jāatzīmē vienkāršība un dabiskums viņa diriģēšanas manierē. Parasti viņš bija lakonisks un ieturēts savos žestos, bet tai pašā laikā viņa žests bija vienlaicīgi noteikts, gribas pilns un viegls. Viņa stājā nebija ne miņas no afektācijas un pozēšanas, jo viņš bija aizņemts tikai ar to, lai pēc iespējas skaidrāk, konkrētāk nodotu savas vēlmes mūziķiem.

E. Tonam piemita apbrīnojams hipnotiskas iedarbības spēks, kurš grūti pakļaujas skaidrojumam, bet ir nepieciešams ikvienam diriģentam. Šis spēks balstījās uz zināšanām, kultūru un praktiskās varēšanas autoritāti, pārliecību par savu

traktējumu, stipru gribu, mākslinieciskumu un neierobežotu aizraušanos ar mūziku. (Тошс, 1974).

Jūtu, emociju tiešums Edgaru Tonu nekad nepārņēma pilnībā, viņā bija ļoti daudz kas no vācu diriģēšanas skolas. Tonu grūti pieskaitīt pie romantiska tipa diriģentiem ar paaugstinātu emocionalitāti, kā arī nevar viņu pievienot sausa, pārdomu pilna tipa diriģentiem, kuri seko tikai ritmam un ansamblim orķestrī. Viņa interpretācijās gribas pilns sākums savienojās ar lirismu, kurā jūtu izpausmes līdzsvarojās ar prāta loģiku, uzskata A. Kenigsberga (Skat.: Тошс, 1974). A. Kenigsberga raksturo E. Tonu kā tādu interpretu, kam raksturīga augsta mūzikas kultūra, lieliska gaumes izjūta, katra konkrētā skaņdarba izsmalcināta stila izjūta, ieceres skaidrība un pabeigtība – nekā lieka, nevīžīga, bet tai pašā laikā aizrautīgu un tiešu (Skat.: Тошс, 1974).

Gluži kā lielākajai daļai Latvijas ievērojamāko diriģēšanas skolas pārstāvju, arī Edgaram Tonam bija cieša saite ar Pēterburgu (Lēņingradu). Te noteikti jāpiemin Emīls Kupers, kurš uz Rīgu atnāca pēc vairāku gadu diriģenta darbības Pēterburgā. Pēterburgā kā nopietni mūziķi nobrieda Teodors Reiters un Jānis Mediņš, pēc Otrā pasaules kara uz turieni devās jaunais latviešu talants Arvīds Jansons, tur kā izcils diriģents izauga Mariss Jansons un nenovērtējamu pieredzi ieguva Aleksandrs Viļumanis.

Tieši Pēterburgas mūzikas vienības – Filharmonijas akadēmiskais simfoniskais orķestris, kurš ilgu laiku darbojās Jevgēņija Mravinska vadībā un Marijas teātris (padomju laikā – Kirova operas un baleta teātris) bija tie izcilie kolektīvi, ar kuru mākslinieciski augstvērtīgo darbību varēja iepazīties jaunie latviešu mākslinieki. Un Edgaram Tonam, tāpat kā Arvīdam Jansonam, bija iespēja praktiski strādāt ar šiem izcilajiem mūziķu kolektīviem, un šī darbība noteikti sekmēja mūsu diriģentu straujo izaugsmi.

Izpētot Edgara Tona darbību saistībā ar pētījuma tematu, par nozīmīgāko viņa devumu Latvijas simfoniskā un operas orķestra diriģēšanas skolas attīstībā uzskatāms:

- Latvijas diriģēšanas skolas tradīciju turpināšana, strādājot par mācībspēku konservatorijā (J. Kaijaks, C. Kriķis, J. Lindbergs);
- rūpīgs metodiskais darbs, attīstot savu studentu diriģēšanas tehniku;

- operas repertuāra paplašināšana ar augstvērtīgām, bet līdz tam maz iestudētām operām (piemēram, B. Brittena „Pīters Greims”, R. Vāgnera „Valkīra”, „Meistardziedoņi”, R. Štrausa „Salome”, D. Šostakoviča „Katrīna Izmailova”);
- jaunu ceļu un iespēju meklēšana Latvijas Radiokomitejas simfoniskā orķestra repertuāra paplašināšanai;
- Latvijas diriģēšanas skolas popularizēšana ārvalstīs (Ļubļina, Krakova, Lodza, Varšavas Filharmonija), kur meistars muzicēja kopā ar Austrālijas un Rumānijas solistiem.

Rihards Glāzups

(1920-1993)

Komponista un ērģelnieka izglītību ieguva Latvijas konservatorijā un sāka strādāt par diriģentu Operas un baleta teātrī no 1944. gada. Viņš 1952. gadā izturēja Vissavienības jauno diriģentu (stažieru) konkursu, kurā ieguva 1. vietu un tiesības strādāt Maskavas Lielajā teātrī, kurā trīs reizes viņam bija iespēja sadarboties ar šī teātra māksliniekiem. Rihards Glāzups savas gaitas operā Rīgā sācis no pirmā pakāpiena (operas sufliera amata), bijis galvenā kormeistara palīgs, tad diriģenta asistents pie profesora Leonīda Vīgnera un Maskavas Lielā teātra diriģenta Mihaila Žukova. Strādājot Rīgas Operas teātrī, Glāzups ir iestudējis daudzas Dž. Verdi operas, gandrīz visas Dž. Pučīni operas, kā arī krievu klasikas pērles – P. Čaikovska, N. Rimaska-Korsakova un S. Rahmaņinova operas (Bebre, 1981). Viņš kādu neilgu laiku ir bijis arī Operas un baleta teātra galvenais diriģents, kā arī īslaicīgi strādājis par jauno simfoniskā orķestra diriģentu audzinātāju Latvijas Valsts konservatorijā. Viņa audzēkņu vidū minami Jānis Apsīte, Normunds Vaicis. Riharda Glāzupa mūžs ir bijis panākumu pilns un radoši garš – teju pusgadsimts ir nostrādāts Baltajā namā.

R. Glāzups bija ļoti spilgts verisma operu interprets Latvijas operā. Viņa profesors Latvijas konservatorijā Leonīds Vīgners viņu raksturojis šādi: „Glāzups – fenomenālākais, viņš diriģēja ļoti labi, sevišķi itāļu labākais par visiem.” (Paula, 2001, 65.). R. Glāzupam labi padevušies arī krievu komponistu operu iestudējumi: „Visumā vērtējot „Jolantas” uzvedumu, jāpasvītro Riharda Glāzupa muzikālais iestudējums, kas labākajās izrādēs izcēlies ar saliedētu vokāli simfonisko ansambli. Esam bijuši liecinieki muzikāli saviļņojošām izrādēm, kad līdz ar orķestra pirmajām taktīm bija

sasniegts atbilstošs poētisks noskaņojums, muzikāli gaumīgi veidoti dinamiskie kāpinājumi un diriģents novadījis visu lielo operas vokāli instrumentālo ansambli līdz spožai apoteozei – šim aizrautīgajam gaismas un mīlestības slavinājumam.” (Vēriņa, 1975, 13.).

Rihards Glāzups bija izteikts operas diriģents, ar simfonisko mūziku viņš nesaskārās savā dzīvē praktiski nemaz. Viņa sirds piederēja operai. „Starptautiski atzīti viesi mākslinieciskā ziņā ļoti daudz dod operas personālam, tāpat arī skatītājiem, klausītājiem – operas draugiem, izrādes paceļot reibinošos augstumos, tā liekot pašu mājas izpildītājiem daudz ko pārdomāt, ierosinot vienu otru reizi dziļāk izprast savu tēlu un izjust mūzikas suģestējošo varu.” (Bebre, 1981, 51.)

Jāzeps Lindbergs

(1922-1994)

Sāka studēt simfoniskā orķestra diriģēšanu 1956. gadā Edgara Tona klasē jau krietni pēc tam, kad bija beidzis studijas klavieru klasē un kompozīcijā. Jau studiju laikā Edgars Tons viņu uzaicināja uz Valsts operas un baleta teātri par savu asistentu, un kopš tā laika viņš, darbojoties teātrī kā diriģents, pats ir veicis daudzu operas izrāžu iestudējumus, starp tiem var minēt Dž. Rosīni „Seviļas bārdzini”, R. Vāgnera „Klīstošo holandieci” u. c. J. Lindbergs pievērsās arī latviešu komponistu skatuves darbu iestudējumiem. Te nosaucamas vairākas operas, starp kurām ir Ādolfa Skultes „Princese Gundega”, Oļģerta Grāvīša „Sniegputenī” un „Audriņi”.

Jāzepa Lindberga joma bija nopietnu, dziļi saturīgu sacerējumu iestudēšana. Operešu mūzikas žanrs nebija viņa stiprā puse, kā var secināt no kritiķu atsauksmēm presē: „J. Lindbergam, kura rokās ir inscenējuma muzikālā vadība, ar Štrausa mūzikas skaņām klausītāji un iestudējuma dalībnieki bija jāpaceļ reibinošos dzīvesprieka un valša virpuļa augstumos. Lai to veiktu, diriģenta rokām ir jābūt brīvām no zemes smaguma un arī pašam ar visu savu dzīves uztveri uz brīdi jāpārceļas valšu karaļa Olimpā. J. Lindberga traktējums ir smagnējs un gaus, pārlietu reāls un ikdienišķs. Līdz ar to no komponista mūzikas nesaņemam to, kas tajā ir pati galvenā estētiskā vērtība – pacilātību.” (Briede-Bulavinova, 1976, 13.).

Jāzeps Lindbergs ir strādājis arī Latvijas Valsts konservatorijā, kur izglītoja jaunos diriģentus, bet viņa darbība šajā jomā bija samērā īslaicīga. Jāzepa Lindberga domas par diriģēšanas mākslu ir aktuālas, taču, ne vienmēr visi diriģenti tām

pievienojas: „Vienmēr esmu uzskatījis par svētu principu: sākot iepazīties ar kādu darbu, izvairīties no citu šī darba interpretāciju klausīšanās. Tikai tad, kad pats esmu sevī izveidojis priekšstatu par izpildāmā darba interpretāciju kopumā un detaļās, es labprāt paklausos to citu izpildījumā, jo tad man ir iespēja īsti kritiski vērtēt un gūt kādu patiešām vērtīgu ierosmi, bet daudzkreiz arī apliecinājumu savas interpretācijas pareizībai.” (Bebre, 1981, 68.).

3.3. Diriģēšanas skolas attīstība pēc Latvijas neatkarības atgūšanas

Jānis Kaijaks

Dzimis 1931. gadā Rīgā. Jau skolas gados Jānim Kaijakam pirmā saskarsme ar orķestri veidojās Leona Paegles 1. vidusskolā. Viņš darbojās skolas orķestrī, kuru vadīja ļoti interesanta personība – skolotājs Kārlis Traviņš (Bernāts, 2010). Šādas personības, kuras veicinājušas skolēnu tālāko profesionālo darbību Latvijas mūzikas kultūrā, ir ne mazums (Valdis Vikmanis, Jūlijs Grūtups u. c.). Šie mūzikas skolotāji un skolas orķestru vadītāji darīja ļoti nepieciešamu darbu, ieaudzinot savos skolēnos mīlestību pret mūziku un tieksmi pēc zināšanām, tāpēc viņu darbības izpēte būtu pamats promocijas darba autora turpmākajiem pētījumiem.

Pēc konservatorijas absolvēšanas un komponista diploma iegūšanas 1956. gada pavasarī, Jānis Kaijaks iestājas simfoniskā orķestra diriģentu klasē pie Edgara Tona tā paša gada rudenī. Pēc piecu gadu studijām arī simfoniskā orķestra diriģenta diploms viņam bija kabatā. No 1957. gada J. Kaijaks sāk savu diriģenta darbību Rīgas Operetes teātrī un gūst pirmo pieredzi darbā ar muzikālā teātra izrādēm. 1963. gadā Jānis Kaijaks tomēr pārtrauc darbu Rīgas Operetes teātrī un jau tā paša gada rudenī dodas uz Altajas apgabalu, lai strādātu tur par Altaja apgabala filharmonijas simfoniskā orķestra galveno diriģentu. Šeit viņš gūst neatsveramu pieredzi, kura tālākajā diriģenta darbībā lieti noder. Tiek atskaņots plašs simfoniskā orķestra repertuārs, kā arī pavadīti daudzi tai laikā pazīstami solisti – pianisti, vijolnieki u.c. No 1967. gada Kaijaks ir Novosibirskas Operetes teātra galvenais diriģents un strādā par mācību spēku Novosibirskas konservatorijā. 1970. gadā viņš saņem uzaicinājumu atgriezties atpakaļ Latvijā un kļūst par Rīgas Operetes teātra diriģentu. No 1974. gada

J. Kaijaks kļūst par galveno diriģentu, kā arī ieņem teātra mākslinieciskā vadītāja posteni. Viņa nostrādātie gadi Operetes teātrī ir intensīvu, radošu un mākslinieciski augstvērtīgu aktivitāšu pilns laiks, šai laikā viņa pārraudzībā darbā ar orķestri pieredzi iegūst jaunie Latvijas simfoniskā orķestra diriģenti – Imants Kociņš, Jānis Apsīte, Mihails Gluzmans, Operetes teātris piedzīvo viesizrādes daudzās toreizējās Padomju Savienības pilsētās, kur tiek uzņemts ar atsaucību un cildinošām recenzijām. Darbu teātrī meistars ir spiests beigt 1993. gadā un pēc pāris gadiem Rīgas Muzikālais teātris tiek arī likvidēts (Kaijaks, 2007).

Arī Jānim Kaijakam ir savi mākslinieciskie principi, kurus viņš pauž savā grāmatā par diriģenta lomu teātrī: „Diriģenta uzdevums nav tikai diriģēt izrādes, bet gan kopā ar režisoru veidot izrādes dramaturģiju. Ne režisors, bet gan diriģents atbild par to, lai solistu dziedājums būtu emocionāls un izteismīgs, lai solists mūzikā darbotos, nevis dziedātu ar saturu nepiepildītas melodijas. Daudzkārt ir nācies novērot sliktāko variantu. To redzot un dzirdot, režisors mēģina jaukties mūzikā, mēģina izmainīt dziedājuma dinamiku un tempu. Bet tā reti kad var glābt radušos situāciju. Pārejas no prozas uz mūziku un otrādi var veidot režisors tikai kopā ar diriģentu. Ja diriģents skatuvī nejut, tad šādu pāreju nebūs. Tāpat režisora un diriģenta uzdevums ir noteikt izrādes tempotīmu. Izrādes laikā režisors ir bezspēcīgs. Ja „nosēžas” izrādes temps, to var labot tikai diriģents, kuram ir tiešs kontakts ar izrādes dalībniekiem.” (Kaijaks, 2007, 96.).

Lakonisks bija arī viņa darba stils ilgajā Rīgas Operetes teātra diriģenta radošajā darbā. Mēģinājumos centies maz runāt, bet visu parādīt ar žestu. Ja arī nepieciešams runāt, tad tikai pašu nepieciešamāko. Tāds darba stils bija izveidojies Rīgas Operetes teātra orķestrim. Ja nāca pie diriģentu pulsts plāpas vai diriģenti ar nevarīgu diriģēšanas tehniku, viņiem neklājās viegli, jo orķestris mācēja arī „rādīt zobus (Kaijaks, 2007).

Maestro ir viens no retajiem Latvijas diriģēšanas skolas pārstāvjiem, kurš devis savu ieguldījumu simfoniskā orķestra diriģēšanas dokumentētu liecību veidošanā. 2007. gadā klajā nāk J. Kaijaka grāmata „Mazliet par sevi un Operetes teātri,” kurā dzīvā un aizraujošā manierē tiek atklātas diriģenta vērtības un mīlestība pret mūziku. Grāmatā niansēti atklāta simfoniskā orķestra diriģenta mākslinieciskā darbība.

Aleksandrs Viļumanis

Dzimis 1942. gadā Rīgā, muzikālo izglītību ieguvis Latvijas Valsts konservatorijā sitamo instrumentu, kordiriģēšanas, opersimfoniskās diriģēšanas specialitātēs. Simfoniskā orķestra diriģēšanu viņš studēja pie Leonīda Viņnera, taču daudz mācījies arī no Edgara Tona, kurš Viļumani pieņēma Operas un baleta teātrī 1962. gadā vispirms par orķestra mākslinieku, suflieri, kormeistaru, diriģenta asistentu.

1968. gadā Aleksandrs Viļumanis bez mēģinājuma pirmo reizi nodiriģē Džuzepes Verdi operu "*Il Trovatore*" (Trubadūrs), veic savus pirmos ierakstus radio un platēs. 1970. gadā sāk strādāt Latvijas Nacionālajā operā par diriģentu. Laikā no 1972. gada līdz 1975. gadam stažējies Ļeņingradas Kirova operas un baleta teātrī un stažēšanos pabeidz ar izcilām atsauksmēm. 1973. gadā viņš aizstāj kolēģi Rīgas baleta viesizrādēs Mehiko, kur diriģē P. Čaikovska "Gulbju ezeru", Puni-Drigo "Parīzes Dievmātes katedrāli", baleta viencēlienus.

1975. gadā Aleksandrs Viļumanis tiek iecelts par māksliniecisko vadītāju un galveno diriģentu Valsts Operas un baleta teātrī. Pirmie iestudētie darbi ir P. Čaikovska "Apburtā princese" un pirmo reizi PSRS – Verdi opera "Makbets". 1977. gadā sadarbībā ar baletmeistaru Borisu Eifmanu un komponistu A. Hačaturjanu top balets "Gajanē", kurš gūst milzīgus panākumus.

1980. gadā Rīgas opera Aleksandra Viļumaņa vadībā ar lieliem panākumiem viesojās Maskavas Lielajā teātrī. A. Viļumanis Rīgas operas teātrī izveidoja plašu un interesantu repertuāru, kā arī izaudzināja spilgtu jauno dziedātāju paaudzi, no kuriem daudzi tagad strādā ārzemēs.

Par galveno diriģentu A. Viļumanis strādā līdz 1987. gadam. No 1990. līdz 1994. gadam A. Viļumanis strādā par diriģentu Sanktpēterburgas Marijas operas un baleta teātrī, kur iestudē S. Prokofjeva baletu "Romeo un Džuljeta", L. Delība "Kopēlija", diriģē A. Borodina operu "Kņazs Igors", Dž. Verdi operas "Otello", "Aīda", "Traviata" un "*Il Trovatore*", B. Asafjeva "Bahčisarajas strūklaku", G. Doniceti operas "*Lucia di Lammermoor*", "*Don Pasquale*", P. Čaikovska baletu "Riekstkodis", A. Adāna baletu "Žizele". No 1994. gada atkal strādā Latvijas Nacionālajā operā par galveno diriģentu un māksliniecisko vadītāju. Laikā no 1991. gada viesojies ar Latvijas Nacionālās operas baletu un operu Francijā, Šveicē, Vācijā,

Austrijā, Dānijā, Somijā, Anglijā, Holandē, Beļģijā. No 2000. gada Krievijas Lielā (*Boļšoj*) teātra viesdiriģents. Aleksandra Viļumaņa repertuārā ir 50 operu un 30 baletu nosaukumi. Aleksandram Viļumanim raksturīga dziļa muzikalitāte, emocionalitāte, skaidra dramaturģijas izpēte. To apliecina arī mūzikas kritiķu atsauksmes: „Uzreiz gribas atzīmēt izpildījuma augsto māksliniecisko līmeni – tas vienlīdz attiecas gan uz solistu A. Baumanī, gan uz Latvijas Televīzijas un radio simfonisko orķestri. Labu iespaidu atstāja diriģents A. Viļumanis. Viņa centieni minētajos skaņdarbos bija pilnībā saprotami orķestrantiem, tie tika realizēti arī viņu muzicēšanā. Radās iespaids, ka orķestra un diriģenta veikums ir saliedēts, disciplinēts un precīzs. A. Viļumaņa diriģēšanas maniere ir atturīga. Viņš netiecas pēc ārējiem efektiem, viņa žests ir visai skops.” (Lebedeva, 1975, 13.).

Viļumanis ir pārliecināts, ka skaņdarba dramaturģiskās formas izpratne operas interpretācijā ir īpaši nozīmīga. Diriģentam ir svarīga ne tikai mācība pie pedagoga kā mūziķa, bet arī viņa dzīves pieredze; prasme strādāt ar cilvēkiem ir būtiska diriģenta darba sastāvdaļa. R. Bebres sastādītajā rakstu krājumā „Daiļrades psiholoģija Latvijā,” atklāti A. Viļumaņa uzskati par diriģenta darbu pie partitūras: „Mēdz būt dažādas pieejas partitūras lasīšanā; es lasu partitūras no tādas pozīcijas, lai dzirdētu, cenšos attīstīt skanējuma krāsaino tēlu. Katrs skaņdarbs it kā iziet caur spektrāli analītisku un emocionālu izjūtu. (..) Diriģenta galvenais radošais darbs ir pie partitūras. Vispirms tā jāizlasa kā grāmata no sākuma līdz beigām, lai uztvertu autora domu, tad otrreiz jāizskata cauri tehniski grūtākās vietas, pie kurām ar orķestri īpaši jāpiestrādā. Tad jādomā par dramaturģisko celtni, lai izveidotu temporitma uzbūvi. Sevišķi svarīga klasikas darbos ir tempa izvēle.” (Bebre, 2008, 246.). Šeit Aleksandra Viļumaņa domas sakrīt ar diženā meistara Riharda Vāgnera uzskatiem par mūzikas skaņdarbu interpretāciju. Diriģentam, tāpat kā režisoram, jābūt ar daudzpusīgu mākslas uztveri, jo, pārzinot citas mākslas – tēlotājmākslu, dramaturģiju, var smelties ierosmes tiešajam darbam, tas var rosināt radošas idejas. Citu mākslu pazīšana veicina intuīciju, aktualitātes izjūtu - kas tieši šajā brīdī būtu vajadzīgs skatītājam. Tā pati no sevis nerodas, jābūt labai informācijai, kas vispār notiek republikā un pasaulē (Bebre, 1981).

„Diriģentam kā māksliniekam jābūt ne tikai ar konstruktīvu domāšanas veidu, bet arī aktieriski apdāvinātam. Ar suģestēšanas spēju jāmāk pakļaut orķestri, atklāt skaņdarba bagātību. Vispār es mīlu lakonismu izteikumos un arī

mākslinieciskajos līdzekļos. Mēģinājumu procesā dažkārt ar vienu žestu vai mīmiku var panākt to, ko citkārt divu stundu garā darbā. Jāprot lakoniski savu domu novest līdz izpildītājiem.” (Bebre, 1981, 139.).

Vasilijs Sinaiskis

Vasilija Sinaiska nozīme Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju attīstībā ir ļoti nozīmīga un nepārvērtējama. Tieši ar viņu darbs Latvijas Valsts konservatorijas simfoniskā orķestra diriģēšanas klasē kļuva metodiski sistemātisks un mērķtiecīgs jauno diriģentu audzināšanā un izglītošanā. V. Sinaiskis tieši un nepastarpināti Latvijā ienesa Ļeņingradas diriģēšanas tradīcijas, jo 1970. gadā viņš pabeidza Ļeņingradas konservatorijas profesora Iljas Musina simfoniskā orķestra diriģēšanas klasi, pēc tam turpināja studijas aspirantūrā.

Vasilijs Sinaiskis ir dzimis 1947. gadā Vorkutā, kur viņa vecāki bija izsūtīti. Tēvs bija izsūtīts kā baznīcas kalpotāja dēls. Sinaiski vairākās paaudzēs ir bijuši baznīcas reģenti (Lūsiņa, 2000). Līdz deviņu gadu vecumam V. Sinaiskis dzīvoja izsūtījumā, kad 1950. gadu vidū viņa vecākiem tika dota atļauja atgriezties Ļeņingradā.

Ļeņingradā V. Sinaiskis iestājās konservatorijā divās fakultātēs, teorētiskajā un simfoniskā orķestra diriģēšanas specialitātēs. Jau konservatorijas 2. kursā viņš sācis patstāvīgas diriģenta gaitas. No 1971. gada līdz 1973. gadam V. Sinaiskis strādāja kā otrais diriģents Novosibirskas simfoniskajā orķestrī.

1973. gadā pēc uzvaras Herberta fon Karajana vārdā nosauktā fonda Starptautiskajā jauniešu orķestru simfonisko diriģentu konkursā, viņu par savu asistentu Maskavas filharmonijas orķestrī uzaicināja šī orķestra galvenais diriģents Kirils Kondrašins. K. Kondrašins mīlēja Rīgu un 1975. gadā ieteica V. Sinaiski darbam ar Latvijas PSR Valsts simfonisko orķestri (int.: Vasilija Sinaiska preses konferencē, 2008).

No 1975. gada līdz pat 1987. gadam V. Sinaiskis bija Latvijas PSR Valsts simfoniskā orķestra (tagad Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra) mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents.

No 1976. līdz 1987. gadam viņš strādāja Latvijas Valsts konservatorijas simfoniskā orķestra diriģēšanas klasē, audzinot jaunus simfoniskā orķestra diriģentus.

V. Sinaiska ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju attīstībā raksturo tas, ka viņš savas aktīvās mākslinieciskās darbības laikā Rīgā ievērojami daudz atskaņoja latviešu komponistu skaņdarbus. (Lūsiņa, 2000) Arī citi mūzikas recenzenti ne tikai augsti vērtēja V. Sinaiska profesionālo meistarību, bet izteica atzinību par viņa vēlmi popularizēt latviešu mūziku: „Jaunais diriģents V. Sinaiskis koncertā muzicēja droši, aizrautīgi, apliecināja savu talantu. (...) Diriģents pārliecinoši interpretēja J. Ivanova mūzikas tēlu nopietnību, dziļumu, kas pēc komponista meklējumiem sarežģītākas mūsdienu mūzikas novadā šoreiz iemiesoti vienkāršākās formās, skaidrā mūzikas valodā. Šī skaidrība un vienkāršība ir ļoti tuva arī diriģentam” (Kenigsberga, 1975). „Jau no koncerta programmas vien kritiķis var riskēt izdarīt dažus iepriecinošus un izaicinošus secinājumus – diriģenta (Vasilija Sinaiska – G. B.) interešu sfērā būs mūsu republikas komponistu daiļrades novitātes, labdabīga sadarbība ar mūsu atskaņotājmāksliniekiem un apņēmība dot orķestrim visgrūtākos uzdevumus.” (Vītoliņš, 1975, 13.).

„Dažu mēnešu laikā kļuvis skaidri redzams, ka mūsu autoru repertuāra apguve ir kļuvusi par vienu no diriģenta mākslinieciskajiem pamatmērķiem. Turklāt ikvienā koncertā pārliecināties, ka tā nav tikai formāla ieinteresētība, bet ka V. Sinaiskis šim procesam ar uzviju dāvā visu sev raksturīgo degsmi, temperamentu un profesionālo meistarību. Tādēļ arī mēs jaunos skaņdarbus dzirdam pārliecināšās interpretācijās, bet pazīstami skaņdarbi diriģenta rokās atmirdz jaunās krāsās.” (Briede-Bulavinova, 1975, 13.).

V. Sinaiska cieņu pret latviešu komponistu skaņdarbiem un vēlmi tos popularizēt, mantojuši arī viņa bijušie studenti, ko pierādīja Imanta Rešņa darbība ar Liepājas simfonisko orķestri, aktīvi iekļaujot koncertu programmās latviešu komponistu sacerējumus.

V. Sinaiskis kā operas diriģents savu darbību sācis Rīgā ar Modesta Musorgska operas „Boriss Godunovs” iestudējumu Latvijas Nacionālajā operā (tolaik Valsts operas un baleta teātrī) 1981. gadā (Lūsiņa, 2000). No 1989. gada V. Sinaiskis neilgu laiku bija PSRS Valsts Mazā simfoniskā orķestra galvenais diriģents, strādājis arī Lielajā teātrī. No 1991. gada līdz 1996. gadam viņš vadīja Maskavas Filharmonisko orķestri, kā arī bija galvenais pieaicinātais diriģents Nīderlandes Filharmoniskajā orķestrī.

Kopš 1995. gada Vasilis Sinaiskis ir galvenais pieaicinātais diriģents BBC Filharmoniskajā orķestrī, ar kuru pastāvīgi piedalās slavenajos BBC Promenādes koncertos. No 2000. gada līdz 2002. gadam ir bijis mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents Krievijas Federācijas Valsts akadēmiskajā simfoniskajā orķestrī, kuru savulaik vadījis ir Jevgeņijs Svetlanovs (Lūsiņa, 2000).

Šobrīd viņš ir ne tikai pasaulē atzīts simfonisko orķestru diriģents, bet arī spilgts operu diriģents, ko pierāda viņa tālākā plašā starptautiski atpazīstamā diriģenta karjera. V. Sinaiskis veic aktīvu koncertdarbību ar vadošajiem Rietumu orķestriem, tai skaitā ar Karalisko „Concertgebouw” orķestri ir uzstājies gan Londonas Promenādes koncertos, gan arī Lucernas festivālā.

No 2007. gada viņš ir Malmes simfoniskā orķestra galvenais diriģents un kopš 2009./2010. gada sezonas strādā kā pastāvīgi pieaicināts Maskavas Lielā teātra diriģents. V. Sinaiskis ir sadarbojies ar daudziem izciliem un pasaulē atzītiem orķestriem, kā Sankt- Pēterburgas filharmonijas Akadēmiskais simfoniskais orķestris, Krievijas nacionālais orķestris, Roterdamas un Čehijas filharmoniju simfoniskie orķestri, Berlīnes Radio simfoniskais orķestris, Leipcigas „Gewandhaus” simfoniskais orķestris, Francijas nacionālais simfoniskais orķestris, Skotijas Karaliskais nacionālais orķestris, Somijas radio orķestris, Luksemburgas filharmoniskais orķestris, Londonas filharmoniskais orķestris, Birmingemas simfoniskais orķestris. Diriģents ir uzstājies ar Monreālas un Filadelfijas simfoniskajiem orķestriem, kā arī ar San Džego, Sentluisas, Detroitas un Atlantas simfoniskajiem orķestriem.

Vasilija Sinaiska talants ir atzīts ne tikai pasaulē, bet arī pilsētā, kurā viņš studējis simfoniskā orķestra diriģēšanu, jo kopš 2002. gada V. Sinaiskis ir Sankt-Pēterburgas Filharmoniskās biedrības goda biedrs.

V. Sinaiskis joprojām ir aktīvs latviešu mūzikas propagandētājs Eiropā, viņš ir iestudējis Pētera Vaska simfoniju ar Malmes simfonisko orķestri un arī turpmākajos viņa radošajos plānos ietilpst P. Vaska skaņdarbu atskaņošana (int.: Vasilija Sinaiska preses konferencē, 2008) V. Sinaiskis ir ne tikai izaudzinājis vairākus simfoniskā orķestra diriģentus – Imantu Resni, Mihailu Gluzmanu, Jāni Zirni, bet joprojām interesējas par mūzikas norisēm Latvijā, kā arī nav vienaldzīgs pret Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tālāko attīstību (Lūsiņa, 2000).

Ilmārs Lapiņš

Sava savrupa ceļa gājējs latviešu diriģentu vidū ir Ilmārs Lapiņš. Viņš dzimis 1944. gadā Rīgā un beidzis Ļeņingradas Valsts konservatorijas alta klasi, kā arī profesora Iļjas Musina simfoniskās un operas diriģēšanas klasi. Mācījies arī Herberta fon Karajana vadītajā seminārā un beidzis Maskavas Valsts konservatorijas aspirantūru (profesora Borisa Haikina klasē). Strādājis par diriģentu Jaroslavas Valsts filharmonijā (Krievija), Tatārijas Akadēmiskajā operas un baleta teātrī, Belgradas Nacionālajā operā (Dienvidslāvija), Maskavas Lielajā teātrī (Krievija), Veronas operā (Itālija). Bijis galvenais diriģents Ufas operā (Baškīrija), Tomskas un Sverdlovskas simfoniskajos orķestros (Krievija), Mostaras simfoniskajā orķestrī (Dienvidslāvija), Vīnes Jaunajā kamerorķestrī (*The New Chamber Orchestra of Vienna*), bijis Maskavas Valsts simfoniskā orķestra galvenais viesdiriģents. Koncertējis Baltijas valstīs, Čehijā, Slovākijā, Bulgārijā, Dienvidslāvijā, Austrijā, Vācijā, Šveicē, Spānijā, Itālijā, Zviedrijā. Ir Krievijas Federācijas Nopelniem bagātais mākslas darbinieks, Mongolijas Tautu draudzības ordeņa kavalieris, Austrijas Republikas Goda pilsonis. Kopumā maestro ir strādājis apmēram ar 120 orķestriem, tai skaitā 20 operteātros. Ilmāram Lapiņam netrūkst savas domas par latviešu diriģentiem: „Mums, latviešiem, ir daudz ļoti labu diriģentu, mūziķu vispār, kuri izklīduši pa visu pasauli un kurus neesam apzinājuši. Vīnē, vienā labdarības koncertā satikāties daudzi diriģenti. Viens argentīniešu diriģents man stāsta, ka Buenosairesā beidzis diriģēšanas studijas pie Oļģerta Bištēviņa. Man acis lielas – izrādās, viņš izaudzinājis vai visus Argentīnas diriģentus. Kad es to stāstīju muzikologam Oļģertam Grāvītīm, viņš man saka: vai Dieviņ, mēs par to nekā nezinām! Dzintars Josts strādā Amerikā, pa Krieviju maisās Eduards Gulbis un Imants Kociņš. Latviešu diriģēšanas skola ir laba.” (Imbrovica, 2004, 6.).

Imants Resnis

Imants Resnis dzimis 1949. gadā Rīgā, 1972. gadā beidzis J. Vītola Latvijas Valsts konservatoriju kā čellists, bet 1982. gadā kā simfoniskā orķestra diriģents Vasilija Sinaiska klasi. No 1967. gada viņa mākslinieciskā darbība saistīta ar Latvijas

Nacionālo simfonisko orķestri, sākumā darbojoties tajā kā čellistam, bet kopš 1987. gada – kā diriģentam. Diriģēšanas prasmes Imants Resnis papildinājis P. Čaikovska Maskavas Valsts konservatorijā pie leģendārā Genādija Roždestvenska.

Pirmo starptautisko atzinību kā diriģents guvis 1988. gadā kopā ar Latvijas Nacionālo Simfonisko orķestri, piedaloties festivālā "Prāgas pavasaris". 1992. gadā Imants Resnis kļuvis par Liepājas Simfoniskā orķestra māksliniecisko vadītāju un galveno diriģentu. 1993. gadā dibinājis Starptautisko Pianisma Zvaigžņu festivālu, kas katru gadu marta otrajā nedēļā Liepājā pulcina pianistus no dažādām pasaules valstīm. Vadījis LSO koncertus Spānijā, Zviedrijā, Vācijā, Malaizijā. Viesdiriģenta statusā viesojies Turcijā, Meksikā, Kolumbijā un Portugālē, bet 2000. gadā kopā ar Berlīnes Simfonisko orķestri uzstājies Ēģiptē.

1995. un 2006. gadā Imants Resnis ieguvis Latvijas Lielo mūzikas balvu, bet 2007. gadā – jaundibināto "Latviešu mūzikas balvu" par sistemātisku ieguldījumu latviešu mūzikas jaunradē un popularizēšanā. 2007. gadā par nopelniem Latvijas labā Imantam Resnim piešķirts Triju Zvaigžņu ordenis.

Viņš strādā par profesoru Latvijas Mūzikas akadēmijā un ir izskolojis jau vairākus jaunos latviešu simfoniskā orķestra diriģentus – Rihardu Buku, Mārtiņu Bergu, Mārtiņu Ozoliņu, Māri Kupču, Atvaru Lakstīgalu, Pēteri Plūmi, Lauru Stašu. Attiecībā uz diriģenta pieeju darbā ar orķestri, mūzikas pētniekus un žurnālistus vienmēr ir interesējis jautājums par diriģenta darba stilu. Šādu jautājumu Imantam Resnim ir uzdevis NRA žurnālists Romāns Koļeda: „Kāds vadības stils jums ir pieņemamāks – autokrātiskais vai demokrātiskais? – Imants Resnis: Pēc dabas es varētu būt divsimtkārtīgs demokrāts, un ir pietiekami daudz jautājumu, kuros konsultējos ar koncertmeistariem un vadošajiem orķestra mūziķiem, ik pa laikam saņemot labus padomus. Vienlaikus ir jāņem vērā profesijas specifika. Ir neiedomājami, ka diriģents pie pulsts varētu būt demokrāts, jo viņš veido skaņdarba interpretāciju un ir vienīgais, kurš nes atbildību. Bet dažreiz cilvēkiem šķiet citādi. Nu, tad man vajadzētu konsultēties, cik skaļi spēlēt, izmērīt decibelus un vēl nobalsot! Tā ir pārprasta demokrātija. Nesen bija gadījums, kāds jurists orķestra direktorei uzdeva jautājumu – kādi ir vibrācijas vērtēšanas kritēriji? Tas bija tik apstulbinoši, ka šķita – atbildēt nav iespējams! Vibrācija ir viens no galvenajiem mākslinieciskās izteiksmes līdzekļiem, īpaši stūdziniekam, kuram jāpārvalda visas gradācijas no minimāla līdz ļoti intensīvam *vibrato*. Un to pieprasīt var tikai viens cilvēks –

diriģents, kurš atrodas pie pulsts, vai māksliniecisks vadītājs, kurš veido kopējo orķestra seju. Kaut gan principā izmērīt var arī vibrāciju – ar frekvencēm. Tikai māksla jau nav izmērāma...” (int.: Koļeda, 2008).

Viesturs Gailis

Dzimis 1955. gada 20. martā Rīgā, mācījies Em. Dārziņa speciālajā mūzikas vidusskolā un pēc tam Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā, kur viņa pirmais pedagogs simfoniskā orķestra diriģēšanā bija Vasilis Sinaiskis, taču pēc tam studējis Ļeņingradas konservatorijā pie profesoriem Arvīda un Marisa Jansoniem. Pēc studijām Ļeņingradā papildinājies Vīnes Mūzikas augstskolā pie prof. Karla Esterreihera. Viņš ir ticis pie starptautiskas atzinības 1988.gadā, iegūstot pirmo vietu starptautiskajā diriģentu konkursā „20. gadsimta mūzika” Austrijā un 1989. gadā, iegūstot pirmo vietu starptautiskajā diriģentu konkursā „Z. Vāgnera fonds” Vācijā.

Viesturs Gailis ir koncertējis arī ar vairākiem ārzemju orķestriem, starp kuriem nosaucami tādi kolektīvi kā Tīringas simfoniskais orķestris, Hofas simfoniskais orķestris (Vācija), Štīrijas kamerorķestris (Austrija), Miškolces simfoniskais orķestris (Ungārija), Tampere Filharmonijas orķestris (Somija), Vestfālijas filharmonijas orķestris, Hāgenas simfoniskais orķestris (Vācija), Lietuvas Valsts simfoniskais orķestris. Strādājis kā diriģents Latvijas Nacionālajā operā no 1984. gada un bijis teātra galvenais diriģents un māksliniecisks vadītājs no 1991. līdz 1994. gadam. Veicis arī Latvijas Nacionālā simfoniskā orķestra diriģenta pienākumus no 1998. līdz 2000. gadam.

Viesturs Gailis ir Latvijas Mūzikas akadēmijas operstudijas „Figaro” vadītājs un diriģents, kā arī Jaunā Rīgas kamerorķestra dibinātājs un māksliniecisks vadītājs. Kopš 20. gadsimta 90. gadu sākuma strādā par Latvijas Mūzikas akadēmijas Simfoniskā orķestra diriģēšanas klases profesoru.

Veicot ievērojamu Latvijas simfoniskā orķestra diriģentu dzīvesdarbības izpēti, tika izveidots Latvijas simfoniskā orķestra diriģentu, viņu skolotāju un studentu ciltskoks, kas uzskatāmi parāda diriģēšanas tradīciju pārmantojamību (skat. 8.

Pielikumū). Attēlā iekļauti visi Latvijā akadēmiski izglītotie simfoniskā orķestra diriģenti, viņu skolotāji un studenti.

Pielikumā iekļautajā attēlā uzskatāmi var izsekot Vācijas un Krievijas diriģēšanas tradīciju ietekmei uz Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos. Attēls parāda, kādas diriģentu personības ietekmējušas Latvijas diriģentu dažādu paaudžu veidošanos laika posmā no 20. gs. sākuma līdz mūsdienām.

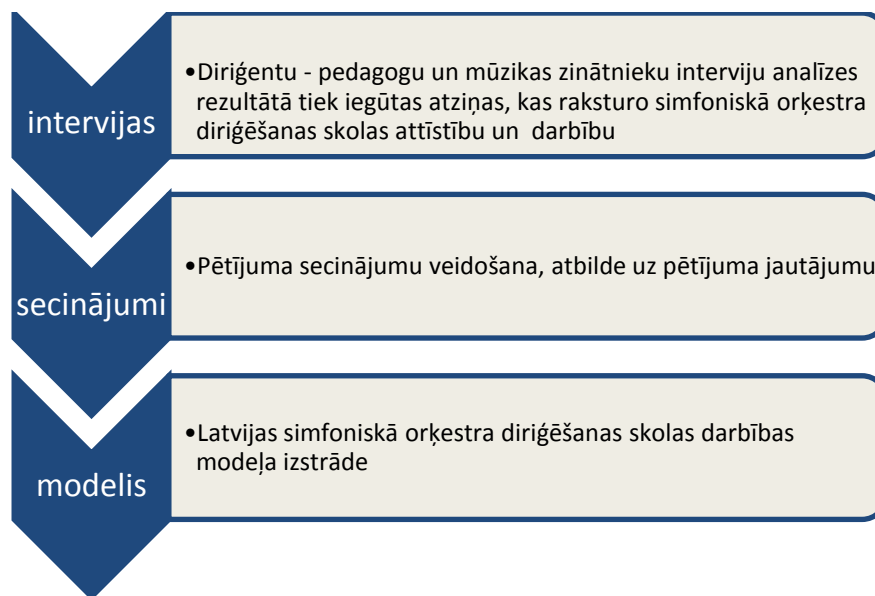
4. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas teorētiskā modeļa izstrādes gaita un rezultāti

4.1. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izpētes metodes un materiāli

Empīriskais pētījums tika veikts, lai pārbaudītu un papildinātu ar empīriskiem faktiem pētījumā gūtās teorētiskās atziņas par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumiem un darbības principiem un atbildētu uz pētījuma jautājumu.

Empīriskais pētījums veikts laika posmā no 2008. līdz 2010. gadam.

Pētījuma teorētiskajā daļā tika konstatēts, ka simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanas pamatā ir ievērojamu diriģentu darbība. Viņu darbības izpēte intervijās veido empīriskā pētījuma kodolu (skat. 3. att. Empīriskā pētījuma norise):



3. att. Empīriskā pētījuma norise (G.Bernāts)

Empīriskais pētījums tika veidots, balstoties uz kvalitatīvo pieeju, jo:

- būtiski ir raksturot Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas „iezīmju dabu vai veidu” (Kroplis, Raščevska, 2004), tātad kvalitatīvā pētniecība tiks izmantota tāpēc, ka kādas parādības iekšējo struktūru izpētē „(..) vissvarīgākais aspekts ir katras personas individuālās vēstures reprezentācija, ko indivīds konstruē, pamatojoties uz savas dzīves īpašo pieredzi.” (Kroplis, Raščevska, 2004, 17.);

- teorētiskās literatūras, autora refleksijas un pētījumā iegūto kvalitatīvo datu analīzes un interpretācijas rezultāti radīja vēlmi konstruēt jaunas zināšanas par to, vai pastāv iespēja definēt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu kā atsevišķu, patstāvīgu estētiski – māksliniecisku virzienu Eiropas un Krievijas mūzikas kultūru kontekstā.
- vēsturiskā pētījuma avoti nereti, arī šajā pētījumā, ir „netiešie datu avoti” (Kroplijs, Raščevska, 2004, 17.). Tātad, pētījumā tika izmantoti arī jau iepriekš uzrakstīti, publiski pieejami avoti, kas atspoguļoti pētāmo personību autobiogrāfijās, vēstulēs, pierakstos, arhīvu materiālos u.c.

Kvalitatīvajā pētniecībā datu novērošanas pamatvienība ir gadījums. „Gadījuma pētījums ir vispārējs termins, ko lieto atsevišķu personu, grupas vai parādību pētīšanas apzīmēšanai.” (Geske, Grīnfelds, 2006, 49.). Pētījumā gadījuma pētniecība tika izmantota kā „instruments” (Kroplijs, Raščevska, 2004), lai gūtu atbildes uz pētījuma jautājumu – kādi ir Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās un attīstības priekšnosacījumi, principi un – vai pastāv tās definēšanas iespējas.

Tomēr, lai izvairītos no pārpratumiem, kuri var rasties saistībā ar termina „gadījums” lietojumu šī pētījuma ietvaros, jānorāda, ka katrs pētījumā iesaistītais cilvēks ir spilgta personība Latvijas mūzikas kultūrā un termina „gadījums” lietošana ir tikai un vienīgi zinātniskās terminoloģijas skaidrībai.

Kvalitatīvā pētījumā ļoti svarīgi ir izvērtēt datu ticamību un validitāti (stiprumu, patiesumu jebkurā interpretācijā) (Tashakkori, Tedalie, 2003; Kroplijs, Raščevska, 2004; Geske, Grīnfelds, 2006).

Pētījuma ticamības un validitātes nodrošināšanai tika ievēroti vairāki svarīgi aspekti:

1. Validitātes nodrošināšanai (Mathison, 1988; Maxwell, 1992) empīriskajā pētījumā, dažādās tā fāzēs – pētījuma priekšmetu raksturojošās adekvātas izlases izvēlē (*access to the field*), datu ieguvē un analīzē tika izmantota datu miksēšana – integrējot dažādas – kvalitatīvās un kvantitatīvās metodes.

Adekvātas izlases veidošanai, meklējot respondentus, kas var sniegt informāciju par pētāmo jautājumu, tika meklēti cilvēki, kuri atbilst šādiem izlases kritērijiem kvalitatīva pētījuma dizainā:

- stāstījuma kompetence – respondenti labi pārzina pētījuma izziņas priekšmetu;
- reprezentativitāte – pētījumā tika iesaistīti cilvēki, kuri pētījuši ievērojamas personības Latvijas mūzikas kultūrā vai paši ir ievērojami diriģenti un orķestra mūziķi.
- izlases apjoms – izlase tika veidota, lai tajā iesaistītie cilvēki pēc iespējas plašāk un dziļāk atklātu pētāmo problēmu.

Pētījuma kultūrvēsturiskā ievirze noteica nepieciešamību tajā iesaistīt Latvijas un ārvalstu dažādu paaudžu un reģionu diriģentus, mūzikas zinātniekus, kas reprezentē Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu.

Izlasi kopumā veido 9 respondenti:

7 diriģenti,

1 diriģents, kurš ir arī ievērojams mūzikas zinātnieks,

1 mūzikas zinātnieks.

Visi respondenti dažādos savas dzīves posmos ir strādājuši arī pedagoģisko darbu.

Datu ieguvē tika izmantota intervēšana (dalēji strukturēta intervija). Intervijās iegūto datu analīzē tika izmantota pētāmo kritēriju analīzes pēc biežuma (*analysis of frequencies*) un mījsakarību (*linkages*) analīzes un teksta satura slēpto nozīmju, jēgu sapratnes mīksēšana.

2. Pētījuma ticamību apliecina datu *caurspīdīga* ieguve un sistematizēšana, kas dod iespēju citiem pētniekiem atkārtot doto pētījumu; pētījumā izmantoto datu ieguves, apstrādes un analīzes metožu apraksts; pētījuma norises rūpīga dokumentācija, datu apstrāde ar datorprogrammu „AQUAD 6” (Huber, 2004), kas nodrošina kvalitatīvo datu kvantitatīvas apstrādes iespēju.
3. Iekšējās validitātes nodrošināšanai pētījumā tika ievērota konsekvence un iekšējā loģika, tika iegūta pārliecība, ka izvēlētās pētījuma kategorijas (skat. 4. att. Pētījuma kategorijas) ir pietiekamas, lai iegūtie rezultāti pilnībā atklātu pētījuma priekšmetu. Tas nozīmē, ka pētījuma teorētiskajā daļā bija raksturoti un izskaidroti kritēriji un rādītāji (skat. 1. tabulu 145. lpp. Pētījuma kritēriji un rādītāji), pēc kuriem tika veikta pētījuma izziņas priekšmeta – Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas – izpēte.

Ievērojot pētījuma kvalitatīvo būtību, empīriskā pētījuma gaitā tie tika papildināti un pilnveidoti.



4. att. Pētījuma kategorijas (G.Bernāts)

4. Pētījuma ētikas ievērošana – intervijas ir konfidenciālas (Ozoliņa-Nucho, Vidnere, 2003), ir saņemta pētījuma dalībnieku (interviju devēju) piekrišana piedalīties pētījumā. Tā kā vairumā gadījumu interviju autori vēlējās palikt anonīmi, tad tika pieņemts lēmums visas intervijas apzīmēt anonīmi.

4.2. Interviju analīze

Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izpēte empīriskā pētījuma pirmajā daļā tika veikta, izmantojot dažēji strukturētas intervijas metodes, lai izanalizētu diriģēšanas mākslā ievērojamu personību – diriģentu un mūzikas zinātnieku pieredzi šajā jomā. Tika pieņemts, ka katras personas individuālās pieredzes kvalitatīva izpēte būs pirmais kvantificējams solis ceļā uz pētījuma kategoriju vispārinājumu (Mayring, 2002). Tas nozīmē, ka katras personības individuālā pieredze dos iespēju atklāt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu

raksturojošās iezīmes – attīstības priekšnosacījumus un darbības principus, kurus vispārinot tiks iegūta atbilde uz pētījuma jautājumu.

Ievērojot pētījuma ētiku, tika nodrošināta intervējamo anonimitāte – intervējamo personīgie dati netiek publiski atklāti, bet ar interviju ierakstiem zinātniskos nolūkos ir iespējams iepazīties, kontaktējoties ar promocijas darba autoru.

Pētījumam nepieciešamie dati iegūti laika posmā no 2008. – 2010. gadam, fiksējot tos video un audio ierakstos. Tālākajā pētījuma gaitā veikta interviju materiālu dokumentācija – izveidotas to transkripcijas atbilstoši datu apstrādes programmas „AQUAD 6” prasībām.

Interviju interpretācijas tika veiktas, balstoties uz pētījuma teorētiskajā daļā izstrādātajiem kritērijiem (skat. 1. tabulu):

1. tabula

Pētījuma kritēriji un rādītāji

Kritērijs	Rādītāji
Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumi	Muzicēšanas tradīcijas 18.-19.gs.
	Ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība, kas, būdama konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvidē, sekmēja nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību.
	Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Eiropas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, sekmēja tās kvalitātes veidošanos.
	Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20.gs. sākumā, kas sekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā.
	Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas sekmēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu.
	Saistība ar kora mūzikas kultūras tradīcijām, kas lielā mērā sekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos.
	Atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā.
	Spilgtas personības diriģēšanas mākslā.
	Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra.
	Tradīciju pārmantošanas pārrāvums 20. gadsimta vidū un sešdesmitajos gados.
Diriģēšanas tradīciju pārmantošana.	
Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pamatprincipi	Princips par mūziku kā pamatvērtību, kā personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešamu nosacījumu un estētiskās attieksmes veidotāju pret dzīvi visā tās daudzveidībā un krāsainībā.
	Princips par nacionālajām mūzikas vērtībām kā nepieciešamu mākslinieciskās izglītības pamatnosacījumu.
	Līdzsvarotas individualitātes attīstības princips.
	Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbības princips.

Interpretācijās gūtie rezultāti tika apkopoti interviju kopsavilkumu formā, kas ilustrēti ar piemēriem no intervijām noteiktā rakstības grafiskajā formā (Times New Roman, *Italic, 11*).

1. intervija ar A.

Jau pašā intervijas sākumā 1. respondents runā par to, ka, viņaprāt, diriģēšanas apgūvē svarīgākais nav takts figūru apguve, bet gan, ka būtiskākais ir skaņdarba izpildījums, mūzikas izpratne un skaņdarba uzbūve, attīstība. Tādējādi viņš, balstoties uz savu personīgo pieredzi, kura ne vienmēr bijusi pozitīva: „*Redzi, kad es sāku mācīties diriģēšanu, es sāku mācīties pie Barisona. Pusgadu Barisons mani noturēja tikai uz diriģēšanas figūrām - uz 2, uz 3, uz 4, uz 5(..). Nu smieklīgi, tas nebija vajadzīgs absolūti, bet pusgadu viņš mani noturēja tikai uz to, it kā tas būtu tas galvenais. Bet galvenais diriģēšanā nav jau tā figūra, galvenais ir izpildījums, skaņdarba izpratne, skaņdarba, teiksim, attīstība - tas ir galvenais*”, akcentē to svarīgāko, kas būtu aktuāls jauno diriģentu sagatavošanas procesā. Šajā piemērā saskatām principu par mūziku kā pamatvērtību, kā personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešamu nosacījumu.

Intervējamais izceļ, viņaprāt, vairākus pozitīvus aspektus diriģēšanas apgūvē Latvijas konservatorijas pastāvēšanas sākumposmā. 20. gadsimta 20. un 30. gados pie diriģēšanas studijām pielaida komponistus, kuri jau bija ieguvuši zināmas priekšzināšanas skaņdarbu formveides jautājumos: „*Vītola (Jāzeps Vītola - G.B.) laikā pie diriģēšanas laida tikai tad, kad komponists ir nobeidzis 3. vai 4. kursu, t.i., tad, kad viņš nobeidz sonātes formu, kad viņš varēja uzrakstīt sonāti, lai būtu skaidrs ar visām formām, ar mūzikas attīstību un to pielaida tikai pie diriģēšanas,*” tādējādi akcentējot Latvijas valsts konservatorijas lomu jauno diriģentu sagatavošanā. Šeit saskatām arī piemēru Latvijas simfoniskā orķestra darbības principam par mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbību kā būtisku nosacījumu tās pastāvēšanā.

Intervējamais ir pārliecināts, ka diriģēšanas skolas attīstībā un jauno diriģentu audzināšanā svarīga loma ir personībai. „*(..) Protams, ar Vīgneru bija pavisam cita darīšana, varēja redzēt, ka viņš ir diriģents,(..) Vīgners tomēr bija daudz apdāvinātāks(..), nu un pēc tam Vīgners sāka mūs mācīt pavisam savādāk, - sāka mācīt arī, kā vajag izpildīt; tur ir crescendo, tur ir diminuendo, tur, kā vajag noņemt, kas ir auftakts, kur, piemēram, Barisons (Pēteris Barisons – G.B) par to vispār nemaz nerunāja. Un tas ir tas galvenais.*”

Taču personība var dot ne tikai pozitīvu ieguldījumu studentu izglītošanā un pozitīvu pieredzi topošajiem diriģentiem aktuālu jautājumu apgūvē. „*(..) tomēr viņš mums nedeļa to, ko vajag īsti diriģentam, to, kas īsti ir jāzina. Sevišķi viņš jau gan strādāja pie izpildījuma un tā tālāk, bet analīzi, skaņdarba analīzi kā tādu - kā viņa veidojas, kā galvenā partija veidojas, kā blakus partija veidojas, kā vispār kulminācija tiek veidota utt., to*

ne. (...) Viņš visu laiku apgalvoja - man nav vajadzīgs, es neaudzēšu čūskas azotē. Tāds bija viņa teiciens un ne no vietas, tā, ka tanī ziņā pie orķestra tika ļoti maz. Arī tad, kad es nobeidzu, tad 9 gadu laikā 2 reizes viņš man ļāva diriģēt simfonisko orķestri Radio Komitejā. (...) Viņš neļāva nekad tikt pie orķestra.”

Lai gan respondents atzīst – sakarā ar to, ka L. Vīgners nelaida studentus diriģēt orķestri, diriģēšanas tradīciju pārmantošanā bija izveidojies zināms pārrāvums: *Vīgners izdarīja lielu, es neteikšu kļūdu, ... viņš izdarīja noziegumu, ka viņš nelaida nevienu klāt pie orķestra, it nevienu, viņš visus pēc iespējas izēda. Arvīds Jansons bija apdāvināts diriģents, katrā ziņā viņš varēja palikt, bet viņš saprata, ka viņš nevar sastrādāt ar viņu (L.Vīgneru-G.B), un viņš aizbrauca,*” tai pašā laikā intervējamais ir pārliecināts, ka viņš ir tieši L. Vīgnera skolas tradīciju pārmantotājs un tradīciju attīstītājs savos studentos. Tikai šeit jāatzīmē tas, ka intervējamais audzināja tikai kordiriģentus un ar simfoniskā orķestra diriģentu audzināšanu konservatorijā nav bijis saistīts.

Intervējamais stāsta arī par citām spilgtām personībām Latvijas diriģēšanas mākslā: „ (...) pie viņa (Jāņa Mediņa – G.B) toreiz mācījās un kļuva par labiem diriģentiem ļoti daudzi mūziķi - *Helmerts Pavasars, piemēram, iznāca arī ļoti labi diriģenti - ļoti labs bija Skulte (Bruno Skulte – G.B). (...) Arvīds Jansons bija apdāvināts diriģents. (...) Edgars Tons bija ļoti apdāvināts, viņš ļoti stingri mācījās. Mēs tā nemācījāmies kā viņš. Bet viņš vienmēr visu sagatavoja (...). Nu un par cik viņam vispār bija pieredze, jo viņš bija orķestrants, kontrabasists bijis, viņš ilgus gadus spēlēja orķestrī pirms tam. Daudz bija noskatījies, kā citi diriģē, daudz ko sapratis kā citi strādā. (...) Glāzups bija muzikāls cilvēks, dabūja labu skolu, viņš bija centīgs, tas jau galvenais.” Šie piemēri liecina, ka Latvijā ir izaudzināti daudzi labi un talantīgi diriģenti, spilgtas personības diriģēšanas mākslā, kas būtībā norāda uz būtisku skolas veidošanās priekšnosacījumu.*

Stāstījumā intervējamais atklāj interesantus piemērus par diriģentam nepieciešamajām īpašībām: „*Vienreiz bija ļoti interesanti: Es ieeju ēdnīcā, viņš (L.Vīgners) tur sēž ar grupiņu: Hei, kas tas ir? – uzsit pa krūzīti, vai ne? Es nu momentā: re bemol. Jā, pareizi, tas ir re bemol, do diez būtu augstāk bijis,*” piemērs liecina, ka L. Vīgners par svarīgu diriģenta spēju uzskatīja absolūto dzirdi.

Kā svarīgs priekšnosacījums jauno diriģentu attīstībai bija iespējas strādāt ar orķestriem ne tikai Rīgā, bet arī Jūrmalā, Jelgavā, Daugavpilī. Tas pavēra praktiskas darbošanās iespējas, un tiem, kurus diriģēšana interesēja, bija pavērts ceļš viņu attīstībai. Intervējamais stāsta: „(...) *Sevišķi vasarās bija vasaras koncerti Jūrmalā - Ķemeros, bija arī, teiksim, Mellužos, Bulduros, tad bija orķestri Jelgavā, es nezinu, kas notika Daugavpilī, tas bija pārāk tālu no manis, bet tur arī bija kaut kādi diriģenti, mums bija tāds*

pedagogs Andrejs Krūmiņš (..) viņa tēvs bija diriģents un mūzikas skolas direktors Daugavpils mūzikas skolā un viņš ar tur vadīja orķestri (..)”

Kaut arī no respondenta intervijas laikā netika gūta tieša atbilde uz intervijas sākumā uzdoto jautājumu: vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, tomēr respondenta plaši raksturotā tradīciju pārmantošana, bagātā praktiskās muzicēšanas pieredze Latvijā 20. gs. 20. un 30. gados norāda uz skolas veidošanās priekšnosacījumiem. Piemēram, atbildot uz jautājumu, kāda bija diriģēšanas skola viņa studiju laikā, respondents stāsta: *„Nu pats Viņners, viņš jau mācījies arī pie Kupera un Šnēfogta toreiz bij, bet pēc tam visu to diriģēšanas klasi pārņēma Jānis Mediņš, un es jau biju toreiz iestājies konservatorijā un man ļoti patika, interesējos par diriģēšanu, un es gāju skatīties kā tur tie diriģenti strādā. (..) Mediņš pats vienmēr kaut kādu instrumentu spēlēja - i čellu, i altu, i vijoli, ar vārdu sakot, viņš tanī ziņā bija ļoti kulturāls mūziķis, spēlēja uz daudziem instrumentiem. Viņš pats apsēdās orķestrī, paņēma kādu vijoli un arī spēlēja līdz. Un tas students, kas tur krāmējās ar to orķestri, kā viņš mācēja, tā viņš to darīja (..). Protams, ka viņš kaut ko jau viņiem mācīja un sagatavoja kaut kādu skaņdarbu.”* Tas liecina, ka šajā laikā studiju process lielā mērā bija atkarīgs no topošā diriģenta personīgās ieinteresētības apgūt diriģēšanas mākslu, kā arī to ietekmēja izcilu mūziķu personiskās darbības piemēri. Lai arī diriģēšanas apguve laika posmā līdz 2. Pasaules karam nebija metodiski ļoti augstā līmenī nostādīta, tomēr šajā laikā tiek sagatavoti vairāki labi diriģenti un komponisti, par ko liecina intervējamā iepriekšējais stāstījums.

Kopumā intervijā netika saņemta tieša apstiprinoša vai daļēji apstiprinoša, vai negatīva atbilde uz intervijas sākumā uzdoto jautājumu.

2. intervija ar B.

Intervējamais nr. 2, atbildot uz jautājumu: vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, atklāj, ka par skolas pastāvēšanu var būt dažādi viedokļi, kā arī to, ka skolas pastāvēšana nav statistiska substance, bet gan tas ir ilgstošs veidošanās un attīstības process, kuru ietekmē daudz un dažādi faktori: *„Neviena skola nerodas tukšā gaisā(..).Jebkura skola veidojas no drumsliņām, no gabaliņiem, no iepriekšējā, pamazām līmējas kopā, nerodas tā uzreiz. Un, ja Mendelis Bašs saka, ka skolas vēl nav, tad viņam ir liela taisnība. Viņš ir racionāls cilvēks un ļoti gudrs, bet tanī nozīmē viņa aktīvās darbības periodā. Šodien laikam jau var sākt runāt par esošu skolu vai vismaz ko tādu, kas uz to var pretendēt. Kaijakam (Jānim Kaijakam-*

G.B.) kā emocionālam cilvēkam arī ir sava taisnība. Viņiem abiem ir taisnība. Jaunākajos laikos droši vien varētu sākt runāt (par skolu- G. B.).”

Intervējamais atzīst, ka, arī atzīstot skolas pastāvēšanu, ļoti svarīgi ir apzināt priekšnosacījumus – sākotnēji vācu un pēc tam krievu diriģēšanas skolu ietekmi, pateicoties kuriem ir iespējams izvērtēt skolas veidošanos un attīstību, kā arī apzināt personību devumu un ieguldījumu šajā procesā: *„Sākums balstās uz vācu tradīcijām, uz vācu kapelmeistaru skolu. Tas pats bieži pieminētais Leo Blehs, viņš esot bijis ļoti sauss. Tīri kapelmeistara padarīšana. (...) Sākums ir vācu saknes, tad ir noteikts periods, kas balstās uz pašmāju autodidaktiem, gadsimta otrajā pusē sāk parādīties ļoti spēcīga krievu skolas ietekme. Par skolas veidošanās ļoti nopietnu mezgla punktu varētu uzskatīt Sinaiska (Vasilij Sinaiskis – G.B.) parādīšanos. Tālāk Sinaiskis šeit nav jau no 1987. gada. Tie ir veseli 20 gadi. Šobrīd ir jaunā paaudze, kas ir dabūjuši laurus, viss turpinās un jau varētu runāt par kaut kādu skolu.”*

Atzīstot vispusīgas izglītības nepieciešamību topošo diriģentu sagatavošanā: *„Viņi visi, Saša (Aleksandrs Viļumanis-G.B.), Tons (Edgars Tons – G.B.) kaut kur ārpusē stažējās, mācījās. Būdami gudri cilvēki, viņi mācēja paņemt no citurienes to, kas ir vajadzīgs. Mācīties vajag vienmēr. Es saviem studentiem vienmēr esmu sacījis - ejiet uz koncertiem, skatieties sliktus diriģentus. Sliktākā gadījumā iemācīsieties to, kā nevajag diriģēt”, intervējamais atzīst, ka skolas veidošanās sākumposmā, spilgtas personības akadēmisku izglītību pašas nemaz nebija guvušas: *„Ja viņa (skola- G. B.) senāk ir izaugusi bieži vien uz autodidaktiem, visa 20. gs. sākumposmā, to pašu mūsu pieminēto Jāni Mediņu, kurš bija tīrs autodidakts, es iedrošinos izteikt domu, ka arī Vīgners bija autodidakts lielā mērā. Es to drīkstu laikam teikt, jo es pietiekoši daudz gadus pie Vīgnera esmu strādājis.”**

Intervējamā pārlicība ir tāda, ka bez vispusīgas izglītības un savas nacionālās kultūras izpratnes nevar izaugt par labu diriģentu: *„Mums ir ārkārtīgi nenormāli zemā līmenī konservatorijā vispārējās izglītības līmenis. Programmas ir piesātinātas ar visu ko. Tā ir mana pārlicība, ja tu gribi būt diriģents, tev ir jāpārzina sava kultūra un jāzina pietiekoši daudz.”*

Skolai veidojoties, svarīga ir arī tradīciju pārmantojamība, spēcīga skola nevar izveidoties, balstoties tikai uz vietējām personībām.

Intervējamais atzīst, ka 20.gs. otrajā pusē skolas veidošanos Latvijā ir ietekmējušas ar Krieviju saistītās personības un krievu mūzikas kultūras izpratne: *„Ilmārs Lapiņš bija Pēterburgā studējis. Sašiņš (Aleksandrs Viļumanis- G. B.) arī būdams Vīgnera audzēknis, mācījies Pēterburgā pie Arvīda Jansona. Tāpat arī Viesturs Gailis*

mācījās, pilnu konservatoriju pabeidza Pēterburgā. Tagad tas akcents ir uz krievu skolas saknēm, kura vispār ir ļoti spēcīga.(...) 20. gs. otrā pusē jau sāk prevalēt krievu skola šeit (Latvijā- G. B.). Visi, kas pēckara paaudzē ir sākuši veidoties par diriģentiem, ieskaitot Tonu, bet laikam izņemot Glāzupu, ir saistīti ar krievu skolu.”

Personības loma tradīciju pārmantošanā nozīmīga ir jebkuras nacionālās kultūras pastāvēšanā, arī Latvijas kultūras dzīve nav iedomājama bez nozīmīgu personību darbības un vērtību tālāk nodošanas jaunajiem mūzikas māksliniekiem: „*Es nekad neesmu mēģinājis saviem audzēkņiem uzspiest savus žestus. Man pašam ir neglābjami kaut kas no Sinaiska. Es neredzu to, bet man viens otrs ir teicis, ka maniem audzēkņiem ir neapšaubāmi kaut kādi mani žesti. Kaut kas jau pielīp. Tas arī ir veids, kā mēs viens otram nododam kaut ko tālāk, kur var runāt par pārmantojamību, vai par skolu (...)Es jums mēģināšu mācīt amatu, cik es to protu un cik tas ir manas sapratnes robežās. Par mākslinieku vai nu jūs kļūsiat, vai nē, es jūs nemēģināšu veidot un galviņas ir jāpiepilda un tur ir problēma, ko es neesmu spējīgs piepildīt. Tie, kam ir galviņas, tie arī diriģē.”*

Intervējamais uzskata, ka diriģenta tehnikai ir ļoti būtiska loma diriģenta profesionālā darbībā. Viena no aktuālām skolas esamības, pastāvēšanas pazīmēm ir tā, ka jaunajiem diriģentiem ir laba tehnika, kas norāda uz diriģenta profesionālas kvalifikācijas līmeni: „*Neskatoties uz viņa talantu un muzikalitāti, jāatzīst ar skolmeistara acīm, ka, ja man kādām ir jāmāca, tad jau es domāju par tehnikas lietām, un ja tā paskatos, tad Vīgneram nav nekāda tehnika.”* Ja diriģenta darbībā jūtams tehnikas trūkums, tad intervējamais uzskata, ka vainu par to var novelt uz skolas neesamību un šādus diriģentus saukt par autodidaktiem: „*Viņš to lāgā neizprata, un vajadzēja tikai labu tehniku, kuras viņam nebija. Mēģinājumu organizēšana. Es uzdrošinos teikt, ka viņš vispār neprata organizēt mēģinājumu darbu.(...) Līdz ar to es Vīgneru vairāk pieskaitītu pie autodidaktiem. Viņa darbs veidojās uz intuīcijas pamata.”*

Bet intervējamais norāda arī uz kādu interesantu aspektu, kas ieskicē kādu pretrunu studiju procesā: „*Es domāju, ka neviens neuzdrošināsies teikt, ka Aleksandrs Viļumanis ir vājš diriģents. Tur ar rokām viss ir kārtībā. Arī Tons bija Vīgnera audzēknis. Tonam ar tehniku viss bija kārtībā. Te veidojas drusciņ pretruna. Vīgners pats ar savu darbību uzrāda vairāk skolas trūkumu nekā skolas esamību, ko nevar teikt par viņa audzēkņiem. Viņi visi, Saša, Tons kaut kur ārpusē stažējās, mācījās. Būdami gudri cilvēki, viņi mācēja paņemt no citurienes to, kas ir vajadzīgs.”*

Intervijā ir pamanāms arī vēl kāds interesants aspekts – intervējamā kritiska attieksme pret atzītām personībām un autoritātēm diriģēšanas mākslā. Nenoliedzot spilgtu diriģentu un pedagogu nozīmi tradīciju tālākā pārmantošanā, vienmēr ir svarīgi

izvērtēt viņu devumu un atstāto mantojumu kādas nacionālas skolas veidošanās procesā: „*Dižie skolmeistari, kad paši tiek pie pulsts, ne vienmēr ir labi. Es pats esmu spēlējis pie Musina, es pats esmu redzējis, rokas bija skaidras, viss bija kārtībā. Tur pilnībā atbilda tas, ko runāja par Musinu: viņu vajadzētu ielikt kastē un izbāzt tikai rokas ārā un viss būtu kārtībā.(...) Ja mēs runājam par diriģēšanas skolu, tad neapšaubāmi jāatdod ir gods Sinaiskim. Viņš izveidoja kvalitatīvu lēcienu no tā iepriekšējā, kas bija. Pienesa klāt no Ļeņingradas skolu, Musina skolu. Viņš bija pats tehniski labāk bruņots kā Musina labs audzēknis nekā pedagogs. Neskatoties uz to, tam bija milzīga nozīme, ko viņš mācīja, kā viņš mācīja. No šā brīža jau mēs varam runāt jau par skolas iedīgļiem, pamatiem. Viņa pienesums ir ļoti būtisks. Tai pat laikā viņš ļoti daudz ko neiemācīja. Es nedomāju, ka tas bija tīšām. Kā jau tas mēdz būt ar labiem mūziķiem, viņš var pats nospēlēt priekšā un nodemonstrēt, bet otram iemācīt ne katreiz, bet tehniskās fineses, tehniskos smalkumus es dabūju mācīties pats uz saviem personīgajiem zilumiem.”*

Arī diriģenta īpašībām un mūzikas izpratnei ir nozīmīga loma kopējā mūzikas kultūras attīstības procesā. Tā, runājot par Latvijas Nacionālās operas nozīmīgākajiem darbības periodiem, intervējamais pasvīturo katru diriģenta stiprās un vājās puses, kā arī uz šo jautājumu izpratni balstītu savstarpējās sadarbības nozīmi: „*Tas bija mūsu operas zelta laikmets, kad Tons bija galvenais diriģents un Glāzups bija blakām viņam, un viņiem bija lielā mērā sadalījušies tie lauciņi. Glāzups bija neatkārtojams verisma repertuārā, ar savām mazām rociņām viņš tur tamborēja kaut ko un varēja iebakstīt dziedātājam mutē katru noti, ja viņam bija labs garastāvoklis. Un tas iznāca neticami muzikāli. Un Tons ņēma to, ko Glāzups nejaudāja pavilkt, kā spilgtākie piemēri Prokofjeva „Karš un miers”, Britena „Pīters Greimss”, Riharda Štrausa „Salome”. Tas bieži vien ir arī saistīts ar mūsu domāšanu, un rokas atspoguļo to, kāda ir mūsu domāšana.”*

Diriģenta mūzikas izpratne un spēja to īstenot darbībā var ienest nozīmīgas vērtības nopietnu kultūras institūciju darbībā, vispusīgas personības darbībā pārliecinoši parādās arī mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbības princips: „*Es nekad neesmu veidojis savu speciālu orķestra skaņu. Es viņu veidoju tā, kā es to dzirdu, uztveru skaņu un tā, ka man viņa liekas pieņemama. Līdz ar to tā bija daudz mīkstāka, nekā tā ir Nacionālam orķestrim, kuram skanējums ir agresīvāks. Acīmredzot, tās ir manas dzirdes un personības īpatnības. Ir kaut kāda daļa, ko mēs izdomājam, bet pārrāpties pāri sev, saviem instinktiem ar mēs nejaudājam. Pat tad, kad mēs visu racionāli izdomājam, tad tik un tā tur jau būs klāt personības iezīmes.”*

Arī sasniegumi jauno diriģentu konkursos tomēr netieši, bet pārliecinoši norāda uz skolas pastāvēšanu, vēl jo vairāk, ja tiem nav atsevišķu izņēmuma gadījumu

raksturs: „*Es sliktos domāt, ka skola ir un ir arī rezultāti. Ja runājam par rezultātiem, pieņemam diriģēšanas sacīkšu rezultātus, tad mums te ir izveidojies zināms pulciņš. Rihards Buks, Mārtiņš Ozoliņš, Andris Poga, Ainārs Rubiķis. Rezultāti ir, tas liecina par to, ka no šejienes nenāk arī neapmācīti cilvēki. Tas pamats jau tagad ir.*”

Raksturojot to, kāpēc ir tādi augsti sasniegumi jaunažiem latviešu diriģentiem starptautiskos konkursos, intervējamais izsaka būtisku atziņu: „*(..)saknes, ģenēze mums ir viena,(..) ja ir kādi eksāmeni, būtībā mūsu uzskati par vairumu tehniskiem jautājumiem neatšķiras. Katrs, protams, ir sava personība, bet mēs esam samērā līdzīgi domājoši, un tas varētu nozīmēt, ka varam runāt par kaut kādu skolu.*” Tā atklāj, ka šobrīd J.Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijā norit mērķtiecīga jauno diriģentu sagatavošana un ka skolas pastāvēšanā būtiska ir līdzvērtīgi domājošu diriģentu – mākslinieku pedagoģiskā darbība. Tātad princips par mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbību uzskatāms par nozīmīgu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas pastāvēšanas nosacījumu.

Kopumā šajā intervijā ir gūta tieša un pozitīva atbilde uz jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola.

3. intervija ar C.

Intervējamais nr. 3, atbildot uz jautājumu: vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, atbild apstiprinoši: „*Šobrīd neapšaubāmi mēs noteikti varam runāt par skolu, bet šāda tipa apmācība ir sākusies ar Vasiliju Sinaiski. Tā sākās 70. gadu otrajā pusē ar Sinaiska atbraukšanu, jo mums Latvijā tā ir izveidojies, ka mums ir ļoti konsekventa un ļoti spēcīga kora diriģēšanas secīga tradīcija.*”

Intervējamais, tāpat kā lielākā daļa respondentu, kuri tika intervēti, atzīst, ka Latvijā pēc 2. Pasaules kara skolas attīstībā nozīmīgas ir divas personības. Leonīds Vīgners un Vasilijš Sinaiskis. Taču pirms Latvijā 20. gadsimta 70. gadu vidū ierodas Sinaiskis, ir bijis zināms pārrāvums tradīciju pārmantošanā diriģēšanas mākslas studēšanā: „*Bija laiks, kad Leonīds Vīgners ne pārāk garu brīdi Latvijā pasniedza diriģēšanu, pie viņa skolojās Mendelis Bašs, Edgars Tons, Romualds Kalsons un tad bija stop.*”

Nozīmīga personība latviešu kultūrā bija Leonīds Vīgners, bet viņa devums diriģēšanas mākslā un diriģēšanas tradīciju pārmantošanā ir atzīmēts ne vienmēr tikai pozitīvi. Arī intervējamais neapšaubā viņa ieguldījumu latviešu mūzikas vērtību popularizēšanā, taču ieskicē L. Vīgneru kā cilvēku, kurš, bija ne tikai dziļš mūziķis,

bet arī cilvēks ar cilvēkam piemītošām kļūdām un nepilnībām: „*Neapšaubāmi, viņš bija ļoti talantīgs cilvēks ar lielu muzikālu intuīciju, bet (..)*”.

Raksturojot Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju saknes – vācu orķestru kultūru, intervējamais uzsver, ka augstu atskaņotājmākslas līmeni tā sasniedza jau 19. gadsimtā: „*Orķestris vienmēr ir tur, kur nauda. 18. gs. nauda ir firstam, ķeizaram. 19. gs. parādās jau birģeru nauda. Rodas Verein (apvienības). Parādījās uzņēmēji. (..) 19. gs. beigas, 20. gs. sākums, pie pilsētām rodas orķestri.*”

Bet bagāta ansambļu, orķestru un muzikālo teātru kultūra nav sastopama tikai Vācijā un Austroungārijā. Arī Latvijas teritorijā bija attīstītas ansambļu un orķestru muzicēšanas tradīcijas: „*Jelgava, Rundāle, tur ir pils, tur ir pavisam cita lieta, tur ir savi orķestri, kādas tik operas tur nav iestudētas un sarakstītas(..), piemēram, Feihners (18. gadsimts). Vienu brīdi gan tur palika tikai pūtēji (19. gs.)*”.

Intervijā jūtamas intervējamā bažas par profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru kora muzicēšanas kultūras samazināšanos Latvijā tieši pēdējos gados: „*Vasaras kultūra, kūrskultūra, (..) tā iznīcināta ir tikai 20. gadsimta 90. gados. Jūrmalā mūzika skanēja visu vasaru! Maskavas filharmonija, Kondrašins (Kirils Kondrašins), Golovanovs (Nikolajs Golovanovs), Svetlanovs (Jevgēņijs Svetlanovs), visi viņi brauca ar visiem orķestriem, lielie simfoniskie koncerti (..). Sezonas noslēguma koncerti regulāri noslēdzās ar Bēthovena 9. simfoniju...*”

Intervējamais atzīst, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ir veidojusies, balstoties uz ārvalstu tradīcijām, jo sākotnēji profesionālie diriģenti iegūst izglītību ārvalstīs: „*(..) Nu tā viņš ir izveidojies, ka simfoniskā orķestra diriģēšanas profesionāļi savu izglītību ir guvuši kaut kur ārpusē. Tikai tagad ir jaunā diriģentu paaudze, pēc manis un Imanta (Imants Resnis) - Normunds Dreģis, Andris Vecumnieks, Jūs (G.B.), kas esat to pamatizglītību ieguvuši Latvijā.*”

Tās ir gan vācu kultūras tradīcijas: „*Mums jāsaka, paldies, Dievam, (par Blehu – G.B.), ka visas izcilās personības pie mums ir bijušas. (..) Skola neapšaubāmi nāca Latvijā vai nu caur Vāciju, vai tieši līdz pat pirmajai repatriācijai (..),*” gan arī krievu kultūras tradīcijas: „*(..) un tā pati Krievija, šīs abas bija ļoti augstas kultūras valstis (..). Krievu inteliģence stāv ļoti augstu.*”

Raksturojot Latvijas simfoniskā orķestra skolas veidošanos, intervējamais atzīst, ka smags trieciens tai bija pēckara gadi: „*No vienas puses tas ir ārkārtīgi traģiski, ka 2/3 vai pat ¾ no visas inteliģences vienā dienā pazūd*”, bet atzīst, ka kultūra, kas balstīta uz nacionālajām vērtībām ir spējīga ātri atgūties: „*(..) bet no otras puses,*

nevienu vieta jau nav tukša. Tā tauta jau tomēr ir talantīga un, kad jaunie var tikt pie šprīces, tad tā vieta jau tiek ātri aizpildīta.”

Tā kā intervējamais apstiprina, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola pastāv, viņš dod savu redzējumu par skolas esamību: „Ja mēs runājam par latviešu jaunās paaudzes diriģēšanas skolu mūsdienās, tad viņš (Mariss Jansons) un Sinaiskis - tie ir divi avoti šai skolai. Imants Resnis, Jānis Zirnis, Leons Amoliņš bija Sinaiska skolnieki, un es un Dzintars Josts bijām Marisa Jansona skolnieki un, lai cik tas dīvaini nebūtu, jāpieskaita pie šīs līnijas arī Andris Nelsons, kurš nevienu dienu nav tā īsti mācījies pie Marisa Jansona.”

Arī 3. intervējamais atzīst, ka diriģenta tehnikai un diriģenta īpašībām ir svarīga nozīme gan diriģenta profesionālajā darbībā un sadarbībā gan ar kolēģiem, gan solistiem, gan orķestra mūziķiem: „Edgars Tons vairāk bija racionāls pretī Glāzupam, kurš bija muzikāls (...). Glāzups, no vienas puses, ļoti akceptēja solistus, bet, no otras puses, bija ļoti šaurs solistu loks, ar kuriem viņš strādāja (...) un viņš vadīja (orķestri – G.B) ļoti specifiski operiski, jo opera jau ir tāda lieta, ko, no vienas puses, diriģentiem jāvada, bet, no otras puses, jāļauj solistam dziedāt tā, lai viņš ļoti labi jūtās uz skatuves, un viņš kaut kā ļoti labi mācēja to tā apvienot. Viņa žests nebija tāds, kas tā ļoti valdītu pār orķestri, tas tomēr nebija tas (...), diez vai viņš tādu simfonisko mūziku tā īsti spētu nodirigēt. Tā ir ļoti specifiska lieta, ko viņš darīja - verisms, romantisms (...) to viņš patiešām ļoti labi darīja(...).”

Kaut gan kopumā intervējamais atzīst Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanu šobrīd, tomēr intervijā izskan satraukums par tās darbību nākotnē: „Nav nevienu lieta Latvijā, par kuru var teikt, ka tā ir stabila(...). Pēdējā laikā parādās runas par to, ka vai simfoniskās diriģēšanas nodarbības Mūzikas akadēmijā ir nepieciešamas?”

4. intervija ar D.

Arī 4. intervējamais uz jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, atbild apstiprinoši jau pašā intervijas sākumā: „Latvijas orķestra diriģentu skola. Tā noteikti ir, jo tā balstās uz tiem nabaga cilvēkiem, kurus paši latvieši no šejienes ir izēda laukā, aiztriekdami prom uz Pēterburgu, Ļeņingradu, to pašu Arvīdu Jansonu, Jēkabu Ozoliņu. Un tur viņi apguva ļoti labu līmeni. Dzintars Josts, - man par viņu kā šejienes diriģentu ir ļoti laba sajūta. Viņam ir ļoti laba skola. Vai viņu neizskoloja tas pats diriģents, kurš Andri Nelsonu? Mana tēze ir tāda - kamēr vēl ap 20. gs. divdesmitajiem gadiem Ādolfa Ābeles vadībā pie mums auga pūtēju orķestru kapelmeistari, tikmēr mēs vēl bijām bērnu autiņos simfoniskā žanrā, bet tagad, kad pēckara gados no čellista un kontrabasista mums ir izaudzis Edgars Tons un Imants Resnis, un šodien arī Nelsons (Andris

Nelsons – G. B.) no trompetista, tad izgājuši šo mūziķa elementāro skolu un paši kļuvuši par diriģentiem, mēs varam runāt par nopietnu simfonisko skolu šodien.”

Šajā atziņā intervējamais arī ļoti labi ieskicē skolas veidošanās procesu, jo atšķirībā no citiem intervējamajiem, 4. intervējamais pievērš uzmanību Ādolfā Ābeles darbībai Latvijas konservatorijā, kura darbība, skolojot armijas pūtēju orķestru diriģentus, nav mazāk nozīmīga kā Jāņa Mediņa aktivitātes, audzinot jaunos komponistus simfoniskā orķestra diriģēšanai.

Arī šajā intervijā parādās Latvijas diriģēšanas skolas ciešā saistība ar Krievijas profesionālās muzicēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, sekmēja tās kvalitātes veidošanos: *„Maskavas un Pēterburgas skolas ietekmi mēs nevaram šodien noliegt. Tie zēni, arī Andris Nelsons, kuri ir šodien tikuši uz zaļa zara, tas ir, pateicoties krievu skolai. To arī nevar noliegt.”*

Intervējamais nenoliedz arī vācu un citu Eiropas kultūras nāciju ietekmi uz Latvijas nacionālo diriģēšanas kultūru. Nākamajā citātā ir pamanāms vēl kāds skolas veidošanās priekšnosacījums – atvērtība citām mūzikas kultūrām: *„Vīgners 20. gadsimta 30. gadu beigās maisās pa vairākām Eiropas zemēm. Viņam ir acis, viņam ir ausis, viņš taču zināja, ko viņš apgūst no tiem ārzemju dižgariem.”*

Runājot par diriģēšanas tradīciju pārmantošanas pārrāvumu 20. gadsimta vidū, intervējamais atzīst, ka tāds tomēr ir bijis un sava ietekme uz Latvijas diriģēšanas skolas veidošanos arī noteikti tam bija: *„Kaut kāds pārrāvums tomēr Vīgnera laikā ir bijis, par ko liecina kaut vai viņa slavenais teiciens: Vienu čūsku savā azotē es jau izaudzināju,”* ar to domājot Edgaru Tonu.

Līdzsvarotas individualitātes attīstībai svarīga ir atbilstošas diriģenta tehnikas apgūšana, taču, pēc intervējamā domām, vēl būtiskāka ir mūzikas izpratne, mūzikas tēlaina interpretēšana: *„Nez kādu tehniku var salasīties, nez kādas tehniskās zināšanas var apgūt, ir jābūt kādai dzirkstij, kura tev liek to skaņdarbu just vai redzēt, partitūru tā tēlaini, emocionāli apgūt. Bez dzirksts, ja tu būsi tikai vienkārši sausiņš, tu būsi samācījies taktsmērus un partitūru, kaut vai Skrjabinu vai Bēthoveni apgūt, tev nebūs sava iekšēja dzirksts, muzikalitāte, tā tad Dieva dāvana, ja tev tā nebūs, būs tikai teorija, tad publika dzirdēs kaut kādu sausiņu, ij Skrjabins neskanēs tā kā, piemēram, viņš skanēja Leonīdam Vīgneram. Es personīgi un mana paaudze vairs nedzirdēja Teodoram Reitera atskaņojumu, bet nāca Vīgners, plēsa vaļā 1945., 1949. gadā - Skrjabins, Čaikovskis, bet ar kādu dzirksti, vēlāk viņš jau to vairs nevarēja atkārtot. Tad bija spēka gadi, jaunība, mīlestības uzplaukums. Tu vari pašu vellu mācīties, bet ja tev nebūs tās dzirksts, tad tur nekas nebūs.”*

Šajā citātā tiek pasvītrots ne tikai tēlainās domāšanas nozīmīgums un aktivitāte, bet arī personības loma skaņdarbu spilgtā interpretēšanā.

Tajā pašā laikā intervējamais pasvītrot, ka, studējot diriģēšanas mākslu, ļoti daudz ko nepieciešamu diriģenta profesionālajai darbībai var apgūt, bet paliek arī vēl kas tāds, ko var attiecināt uz spējām, izjūtām, gribu: „*Arvīda Jansona Čaikovskis, tāpat kā Jānis Ivanovs atplauka pie Arvīda Jansona. Atmiņā paliek tas, kā to pirmo reiz Leonīds Vīgners pacēla. Diriģenta nopelniem ir milzīga nozīme. Jābūt tam neaprakstāmajam, nenopērkamajam.*”

Kopumā intervējamais apstiprinoši atbild uz jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola.

5. intervija ar E.

Tā kā 5. intervējamais ir ne tikai diriģents, bet arī mūzikas zinātnieks, viņš lielu uzmanību intervijā pievērš diriģēšanas tehnikai. Viņaprāt, līdzšinējie priekšstati par diriģēšanu kā vizuāli redzamu, uztveramu un izprotamu procesu ir krietni vien novecojuši. Diriģēšanas tehnikai jābalstās uz iekšējiem impulsiem, uz diriģēšanas procesa iekšēju izpratni: „*Visa zinātne par diriģēšanu no veselā saprāta viedokļa ir balstīta uz vizuāliem priekšstatiem, kuri ir jau 300 gadu veci, tas nav zinātniski nopietni no mūsdienu zinātnes viedokļa. Nevar zinātne 300 gadus saglabāt tos pašus principus. Kāpēc man izdevās šo tēmu pavērt, es esmu psiholoģijas zinātni doktors un profesionāls diriģents. Psihomotorika attiecībā uz diriģēšanu. Ar rokām diriģents regulē diriģēšanas procesu.- 95% diriģentu diriģē tā, ka ar rokām viņi seko orķestrim, velkas aiz orķestra. Orķestrim ir jāsaņem savlaicīgs uzdevums no diriģenta. Ļoti svarīgi ir apzināties iekšēju mūzikas izjūtu, iekšēju diriģēšanu, kurai jau impulsu līmenī seko roku kustības, žesti.. Leopolds Stokovskis par šo tēmu ir rakstījis ideāli pareizi. Musins ir vesela diriģēšanas etapa paveicējs, izdarītājs, pabeidzējs diriģēšanā ar rokām, roku žestiem, bet ar viņu nebija iespējams spēlēt, muzicēt, to darīt bija grūti, jo viņš to lietu darīja tik ar rokām.*” Šajā intervijas fragmentā parādās kāds interesants domugrauds attiecībā uz principu par spēju īstenot mūzikas izpratni darbībā, bet te ir iekodēts arī zināms psiholoģisks paradokss: „*Neproti pats, māci citus*”.

Intervējamais atzīst, ka mūzikas izpratne ir atkarīga no diriģenta īpašībām un šādā aspektā diriģenta tehnikai ir īpaša nozīme: „*Ir regulētāji, tie ir cilvēki, kuri panāk pat ļoti skaistus žestus, regulējot svešu mūziku, bet savu mūziku, iekšēji padarīt par savu nevar. Es visu laiku apsteidzu šo procesu, nevajag nekādu spēku, roku*

muskuļi man vienmēr paliek brīvi.(...) Galvenais, ka šāda iekšēja mūzikas procesa vadīšana neprasa nekādu fizisku spēku. Elpa un viss ir pirkstu galos.”

Ja izcilais krievu komponists un pedagogs Nikolajs Rimskis-Korsakovs ir teicis, ka *diriģēšana – tā ir „tumša lieta”*, tad arī intervējamais atzīst, ka zemapziņas procesiem diriģenta darbībā nav mazsvarīga loma un tas īpaši spilgti izpaužas atzītu personību daiļradē. Uz šo diriģentu radošo procesu intervējamais spēj palūkoties samērā kritiski: *„Temirkanovs (Jurijs Temirkanovs – G.B.) dažkārt diriģē ģeniāli, dažkārt ne īpaši. Kad diriģē bez apziņas pieslēgšanas, tad izdodas lieliski, kad aizdomājas, tad ne visai. (...) Karajans (Herberts fon Karajans – G.B.) bija ideāls diriģents ar ideālu ideju. Viņš iznesa, nomodelēja to, kam būtu jāskan iekšēji. Bet no otras puses viņš bija arī ļoti savilkts un ne vienmēr viņam viss izdevās.”*

Katrā ziņā intervējamais ir pārliecināts par to, ka diriģenta iekšēja skaņdarba modelēšana, iekšēja uztvere un vadīšana ir tā spēja, kurai pateicoties arī mūzikas atskaņojums var notikt augstākā līmenī, nekā tas būtu iespējams bez diriģenta šāda veida psiholoģiskas pieejas skaņdarba interpretācijā. Šo atziņu raksturo piemērs no intervējamā diriģēšanas darbības pieredzes: *„Orķestranti, atskaņojot ar mani Rahmaninova Otro simfoniju, kuri to nekad nebija spēlējuši un vispār tik grūtus skaņdarbus neatskaņo, nospēlēja šo grūto skaņdarbu bez nevienas nepareizas notes labā ansambļī, kopā, jo es to atskaņoju iekšēji, es viņiem dodu visu laiku uzdevumu uz priekšu. Es psiholoģiski iekšēji nostājos blakus, tāpēc orķestris nospēlē bez nevienas nepareizas notes manis diriģētos skaņdarbus un arī viss atskaņojums ir ideāli kopā, ansambļī. Es psiholoģiski sūtu impulsus un viņi (orķestranti - G. B.) uzreiz var psiholoģiski augstākā līmenī spēlēt.”*

Uzdodot jautājumu, vai pastāv nacionāla diriģēšanas skola, intervējamais atbild noliedzoši, jo uzskata, ka nacionālām iezīmēm un nacionālām mūzikas vērtībām nav būtiska nozīme diriģēšanas tradīciju pārmantošanā: *„Kāds reiz jokojot ir teicis: Diriģēšana, tā ir gabalprece. Kas diriģents ir pēc nacionalitātes, tam nav nekādas nozīmes. Ir skolas, kurās apgūst ar rokām spēka paņēmienus, tas ir briesmīgi.”* Taču tai pašā laikā intervējamais atzīst, ka konkrētas kultūras tradīcijām ir sava loma mūzikas izpratnes veidošanā: *„Ārzemju diriģenti, protams, sliktāk diriģē Čaikovska mūziku. Tāpat kā krievu diriģenti Brāmsu. Viņi (ārzemju diriģenti) Čaikovska mūzikai pievēršas tāpat kā Brāmsa mūzikai, kaut gan tā ir pavisam cita mūzika.”*

Kopumā intervējamais noliedzoši atbild uz pētījuma jautājumu par nacionālās diriģēšanas skolas pastāvēšanu, bet akcentē konkrētu personību nozīmi diriģēšanas procesa attīstībā.

6. intervija ar F.

Intervējamais 6. intervijā pauž viedokli, ka diriģenta profesijā joprojām darbojas gan diriģenti – komponisti, gan arī diriģenti, kuri nav saistīti ar kompozīcijas mākslu. Lai gan tikai 19. gadsimta beigās diriģenta profesija sāka kļūt neatkarīga no komponistu darbības, joprojām komponistu īpatsvars diriģentu profesijā ir samērā ievērojams. To parāda visa 20. gadsimta mūzikas kultūras, it īpaši diriģēšanas mākslas kopaina. Bet 19. gadsimtā diriģēšanas atskaņotājmākslā vēl pamatā dominēja komponisti no mūzikas izpratnes viedokļa: „*Ir tā sauktie diriģējošie komponisti un ir diriģenti. Un nereti komponisti, piemēram, Čaikovskis, Rimskis – Korsakovs un Glazunovs praktiski ir bijuši visumā vārgi diriģenti. Par to mēs varam pārlicināties daudzos rakstos, daudzās publikācijās. Mendelsons (Felikss Mendelsons) ir bijis ļoti spilgts diriģents, praktiski arī Vāgners bija labs diriģents. Vārgāki bija, tāpat kā Latvijā, Skandināvijas pārstāvji - gan Edvarts Grīgs, gan Sibeliuss, kuri ir bijuši diriģējoši komponisti. Viņiem tāpat arī kultūras attīstība, iespējas un arī orķestru kvalitāte, viņi tikai ar laiku auga, tāpat kā Latvijā, praktiski, tās nebija lielās pilsētas kā Pēterburga, kā tas ir Vācijas lielās pilsētas.*” Te intervējamais netieši norāda uz vietām, kur bija bagāta un plaši attīstīta profesionālo ansambļu, orķestru un muzikālo teātru darbības kultūra 19. gs.

20. gadsimtā krievu un arī Rietumeiropas mūzikā diriģēšanas mākslā aktīvi iesaistās komponisti, kuri nereti kļūst par ļoti profesionāliem un atzītiem diriģentiem: „*Krievu mūzikā ...kā diriģents spēcīgāks bijis ir Svetlanovs. Mūzika, ko viņš ir komponējis, ir arī profesionāla. Golovanovs ir komponējis vairākas operas, viņas nav uzvestas, bet tomēr to virtuvi, visu to kompozīcijas struktūru, kā būvē to māju, viņš tam visam ir izgājis cauri. Tāpat komponējis ir arī Melik-Pašajevs, arī Haikins, Konstantīns Ivanovs. Arī tad, ja mēs skatāmies uz Rietumeiropu, spilgtākie diriģenti visi ir komponisti: Mendelsons, Furtvenglers, Veingartners. Lai komponists (diriģents) varētu runāt par interpretāciju, analizēt arī citu autoru darbus, instrumentāciju, viņam pašam arī vajadzētu zināt uz kādiem kompozīcijas tehnikas, kompozīcijas mākslas pamatprincipiem tas būtu nepieciešams. Mravinskis arī ir ko instrumentējis, ir skaitījis Komponistu savienības biedrs.*” Šajā atziņā ir rodama arī intervējamā norāde uz to, kādas ir diriģentam nepieciešamās profesionālās īpašības.

Arī Latvijā ir bijuši spilgti piemēri, kad atzīti diriģenti ir bijuši komponisti: „*Vīgners ir bijis spilgts komponists (...). Kas attiecas uz Jāni Mediņu gan kompozīcijā, gan diriģēšanā, viņš ir ģeniāls diletants. Tai pašā laikā viņš ir sasniedzis kā vienā, tā otrā profesijā ar savu talantu, ar savu neatlaidīgu darbu, ar partitūru studēšanu stipri daudz. Tāpat Jānis Kalniņš ar nav mācījis nekur diriģēšanu.*” Bet te pieminams vēl kāds

aspekts, par kuru runā intervējamais: „*Man Edgars Tons savā laikā, kad es mācījos, teica šādi - tagad ir pienācis tāds laiks, ka mūzika ir tik tālu attīstījusies, ka šīs divas profesijas ir ļoti diferencējušās. Un Tev ir jāizšķiras, kas Tu gribi būt - tu gribi būt labs diriģents vai labs komponists. Ja tu labs gribi būt savā specialitātē, šīs profesijas vairs nav apvienojamas.*”

Neapšaubāmi, ka ārzemju viesdiriģenti nereti spēja ļoti ietekmēt ne tikai nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību, bet arī paaugstināt kādu konkrētu kultūras institūciju māksliniecisko līmeni: „*Reiters viens pats gribēja darīt, bet Reitera laikā Reitera dēļ līmenis gāja strauji uz leju, un Zālītis, Poruks, visi, kas te bija, teica, nu kaut kas ir jādara, jāaicina uz kādu laiku kāds ārzemnieks, kas atkal uzstutē mūsu operu līmenī. Nu tad nāk Kupers (...). Bet Reiters - Kupers stingrs, Kupers rupjš, Kupers tāds, kamēr Kupers neiztur un atmet ar roku. Vienīgais, kam neviens netika klāt, tas bija Leo Blehs, Eiropā atzīts operdiriģents.*”

Intervējamais netieši norāda, ka krievu mūzikas kultūra latviešu mūzikas tradīcijām ir krietni tuvāka, līdzīgāka, salīdzinot ar vācu un Rietumeiropas mūzikas kultūru. Krievijā koru dziedāšanas tradīcijas bija ne mazāk attīstītas un izkoptas kā Latvijā: „*Ja iet runa par krievu diriģēšanas skolu, tad te būtu viens moments, kas ir skaidrs: kāda ir šo diriģentu izcelsme; piemēram Golovanovs. Golovanovs nāk no kordiriģentu, no reģentu vidus. Diemžēl viņš krievu mūzikā, kā Svetlanovs kādreiz izteicies, kas attiecas uz operizpildījumiem, īpaši „Sadko”, „Borisu Godunovu”, Golovanova izpildījums ir bijis ģeniāls, bet kad viņš ir ķēries klāt pie Vakareiropas mūzikas ar savu kordiriģenta domāšanu un pieredzi, tad rezultāts ir ļoti bēdīgs (...). Viņa ierakstus vairs neviens neanalizē.*”

Arī Latvijā simfoniskās diriģēšanas tradīcijas ir cieši savijušās ar kora dziedāšanas un diriģēšanas tradīcijām: „*Latvijas īpatnība ir - kora mākslas augstais līmenis un izplatība tautā.*” Daudzi simfoniskā orķestra diriģenti Latvijā ir bijuši cieši saistīti ar kordiriģēšanu: „*Ja mēs par latviešu diriģēšanas skolu runājam, kāpēc es pieminēju Golovanovu, tāds pats tipisks kordiriģēšanas pārstāvis ir Teodors Reiters. Viņš mazliet ir mācījies diriģēšanas tehnikas pamatus pie Čerepņina Pēterburgā.*” Šeit teiktais attiecas arī uz jaunākajiem Latvijas diriģēšanas skolas pārstāvjiem, kuri ir atzīstami piedalījušies un guvuši panākumus starptautiskos diriģentu konkursos: „*Arī pie jaunajiem diriģentiem, kuri ir plūkuši laurus starptautiskos diriģentu konkursos pēdējā laikā, saistība ar kordiriģēšanu ir stipri cieša. Te var minēt Mārtiņu Ozoliņu.*”

Intervijā ir atrodamas arī tiešas norādes uz latviešu mūzikas kultūras ciešajām saitēm ar krievu nacionālās mūzikas tradīcijām: „*Mūsu mūzikas kultūra vairāk cieši saistīta ir ar krievu mūzikas tradīcijām. Latviešu diriģēšanas skolas īpatnības – emocionalitāte, tā raksturīga arī krievu diriģēšanas skolai.*”

Kāpēc krievu diriģēšanas skola tik ļoti ietekmēja simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīcijas Latvijā? Arī uz šo jautājumu intervējamais atbild ļoti pārliecinoši, sniedzot piemērus no savas dzīves pieredzes: „*Kad es 20. gs. 60. gadu vidū strādāju par diriģentu Krievijā, Barnaulā, mūs kvalifikācijas celšanas nolūkos uz 10 dienām sūtīja vai nu uz Maskavu, vai toreizējo Ļeņingradu. Es apmeklēju visus Mravinska un Arvīda Jansona orķestra mēģinājumus, konservatorijā biju profesora Musina stundās un profesora Arvīda Jansona stundās. Ļeņingradas konservatorijā bija interesanta tradīcija: vienmēr abu šo profesoru stundās sēdēja ļoti daudz brīvu klausītāju un, kā viņi paši teica, lai apgūtu orķestra diriģēšanas pamatus, viņi sēdēja pie abiem profesoriem, kāpēc? Tāpēc, ka Musins bija teorētiķis, daudz strādāja pie formu izveides, arī pie diriģēšanas tehnikas utt., bet Jansons atkal mācīja vadīt orķestri, galvenokārt, parādīja paņēmienus un norādījumus, kas attiecas uz štrihiem, izpildījuma detaļām, īsi formulējot, mācīja studentus vadīt orķestri praktiski ar saviem padomiem. Tā bija atšķirība starp profesoru Musinu un profesoru Jansonu. Un tāpēc viņu abu lekcijas bija ļoti apmeklētas.*” Te varam rast atbildi uz labi nostādīto simfoniskā orķestra diriģentu izglītības metodiku toreizējā Ļeņingradā, kura ir devusi izcilus rezultātus un spēcīgi ietekmējusi Latvijas simfoniskā orķestra skolas veidošanos.

Atbildot uz jautājumu: vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola? – intervējamais uzskata, ka tā veidojas joprojām: „*Latviešu diriģēšanas skola, tās ir manas domas, praktiski veidojas visu laiku. Mums Latvijā ir 2 ietekmes - Rietumeiropas un krievu skolas. Abas šīs ietekmes ir spilgtas un devušas ļoti labus rezultātus, teiksim, Sinaiska darbs, ļoti augsti novērtējams. Piemēram, Resnis - kādu mums ir orķestri izaudzinājis Liepājā, no Sinaiska audzēkņiem tieši Resni gribētos izdalīt. Diriģents, profesors Gailis, tā ir Pēterburgas skola. Edgars Tons, tā ir Vīgnera skola, bet stažējies ir Pēterburgā, bijis tiešā Haikina pakļautībā, daudz iemācījās tieši diriģēšanas tehnikas pilnveidošanā, ko viņš jūta, kas ir nepieciešams, lai būtu sekmīgs diriģenta darbs. Aleksandrs Viļumanis, pēdējais Vīgnera audzēknis, bet arī uzskatāms būtu par Pēterburgas skolas pārstāvi, cik zināms, četrus gadus nostāzējās tur un operas diriģēšanas māku ir apguvis Pēterburgā.*”

Runājot par latviešu simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu, intervējamais akcentē šodienas tendences un norāda uz atvērtību citām mūzikas kultūrām, kā arī uz ietekmi pasaules mūzikas kultūrā: „*Jaunie diriģenti pašreiz ir vairāk orientēti uz Vakareiropu. Gints Glinka - Dānija, Ilmārs Lapiņš - Pēterburgas skolas, krievu skolas pārstāvis, Imants Kociņš pabeidza pie Sinaiska, tagad kaut kur Amerikā strādā. Josts atrodas Amerikā, Gluzmans pabeidza pie Sinaiska, tagad Izraēlā konservatorijas direktors, strādā mūzikas jomā. Jānis Apsīte beidza pie Sinaiska un līdz sava mūža pēdējai dienai nostrādāja par diriģentu Pēterburgas operetes teātrī...(...) Sakarā ar to, ka mums tagad ir atvērušies*

ceļi uz Eiropu un Ameriku, Nelsons - Birmingemā, viņa darbības lauks - Eiropa un Amerika. Lai arī no tās diriģēšanas skolas, kas mums ir bijusi, stāv mazliet savrup, viņš pielīdzināms Jānim Mediņam un vēl vienam otram citam diriģentam, kurš praktiski nav izgājis pilnu diriģēšanas kursu, bet kurš ar savu talantu ir izveidojis par ļoti spilgtu diriģentu.”

Viennozīmīgi intervijā parādās tas, ka skolu veido un attīsta tās spilgtās personības, kuras ir aktīvi darbojušās, gan Latvijas konservatorijā kā mācību spēki, gan arī, kuri bijuši ievērojami diriģenti: *„Ja mēs par latviešu diriģēšanas skolu runājam, kāpēc es pieminēju Golovanovu, tāds pats tipisks kordiriģēšanas pārstāvis ir Teodors Reiters. Viņš mazliet ir mācījis diriģēšanas tehnikas pamatus pie Ķereņina Pēterburgā. Kas attiecas uz Jāni Mediņu gan kompozīcijā, gan diriģēšanā, viņš ir ģeniāls diletants. Tai pašā laikā viņš ir sasniedzis kā vienā, tā otrā profesijā ar savu talantu, ar savu neatlaidīgu darbu, ar partitūru studēšanu stipri daudz. Tāpat Jānis Kalniņš ar nav mācījis nekur diriģēšanu.”*

Arī šobrīd diriģentiem ir iespēja iegūt labu un vispusīgu izglītību Latvijas Mūzikas akadēmijā, bet ir arī diriģenti, kuri izveidojas par diriģentiem, balstoties uz savu praktiskā darba pieredzi: *„Jaunajiem diriģentiem bāzes apmācība ir bijusi tieši Latvijas Mūzikas akadēmijā. (..) Dzīves skola, tā raksturīga ir arī tādām šodienas diriģentam kā Normundam Šnē, kurš arī nav apguvis pilnu diriģenta apmācības kursu, bet daudz ko ir apguvis praktiskā darbā ar kamerorķestri un ir izveidojis uz šo brīdi samērā nesliktu kamerorķestri „Simfonietta Rīga” .*

Un, lai mēs vispār varētu runāt par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu, te noteikti nevar nepieminēt nacionālās mūzikas vērtības, kuras vienmēr ir bijušas kā viens no pamatprincipiem jebkurā nacionālā diriģēšanas skolā. Līdz ar to ļoti jāuzsver ir to personību nozīme, kuras šo nacionālo vērtību rašanos ir sekmējušas un tās popularizējušas: *„Edgars Tons ļoti rūpējās par latviešu nacionālās operas attīstību, šai gadījumā es domāju par komponistu darbu, ne pašu operas teātri. Viņa darbības laikā tika uzvesta Jāņa Mediņa „Uguns un nakts”, viņš diriģēja Alfrēda Kalniņa „Baņutu”. Un viņš arī sadarbojās ar tā laika komponistiem. Trīs no četrām Marģera Zariņa operām uzvedis un diriģējis ir tieši Edgars Tons: „Uz jauno krastu”, „Zaļās dzirnavas” un „Nabagu operu”, arī Tomsona „Pūt vējiņi”. Es domāju, ka latviešu operas mākslas attīstībā šos īsos gados Edgars Tons ir darījis ļoti daudz. Neviens latviešu diriģents nav tik daudz darījis, ne Teodors Reiters ne kāds cits – kā Edgars Tons. Viņš ir stimulējis, rosinājis, lai operas tiktu rakstītas, piemēram, lai Marģeris Zariņš rakstītu operas.”*

Kopumā intervijā tiek gūta atbilde, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola pastāvīgi veidojas.

7. intervija ar G.

7. intervējamais, runājot par Arvīda Jansona personību, uzskata, ka viņš ir jūtami ietekmējies no vācu tradīcijām, kuras bagātināja latviešu mūzikas kultūru līdz 2. Pasaules karam, un lai arī tālākajā dzīvē ir atstājis jūtamu ietekmi uz Pēterburgas diriģēšanas skolu, ir Latvijas diriģēšanas skolas pārstāvis: *„Es domāju, ka visa Arvīda Jansona veidošanās par diriģentu notika tur (Latvijā – G.B.), viņš bija ļoti labs operu diriģents, cik es zinu, bet, protams, ka viņa veidošanās notika lielo vācu diriģentu ietekmē, viņš to apzinājās, uztvēra un spēja šo izpratni nodot tālāk savam dēlam. Es uzskatu, ka viņš noteikti ir pieskaitāms latviešu diriģēšanas skolai, kaut arī tālākā viņa darbība bija saistīta ar Ļeņingradu.”*

Saistība ar vācu diriģēšanas tradīcijām ir ne tikai Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolai, bet arī Pēterburgas skolai: *„Sankt-Pēterburgā, pēcāk Ļeņingradā, izveidojās skola, kura ļoti spēcīgi balstījās tieši uz vācu tradīcijām, jo tās dibinātājs Nikolajs Maļko, kurš bija mūsu profesoru skolotājs, ļoti daudz ko guva tieši no turienes. Tai pat laikā te bija Emīls Kupers, Felikss Motls un vēl daudzi citi, tie visi bija vācu lielās skolas pārstāvji.”*

Līdz ar to Pēterburgas diriģēšanas tradīcijas ir nedaudz atšķirīgas no Maskavas diriģēšanas tradīcijām: *„Aleksandrs Hauks bija ļeņingradietis no izglītības iegūšanas viedokļa, taču vēlāk pārbrauca uz Maskavu un sāka tur dzīvot un strādāt, līdz ar to kļūstot par Maskavas virzienu pārstāvi. Aleksandrs Melik-Pašajevs, kurš arī bija Hauka un Maļko skolnieks, sāka strādāt Maskavas Lielajā teātrī un arī līdz ar to kļuva par Maskavas pārstāvi.”*

Abi virzieni, gan Maskavas, gan Pēterburgas kopā veido vienu Krievijas atskaņotājmākslas kultūru, taču ir arī nedaudz atšķirīgi, bet šajā atšķirīgumā noteicošā loma pieder personībām: *„Pilsētas dzīve stipri ietekmē, tā piemēram, Maskava radīja kādu īpašu klimatu un bez tam milzīga nozīme ir arī diriģenta personībai.(...) Bija arī īsti maskavieši, kā piemēram, Leo Ginzburgs, pazīstama personība, pie kura mācījās jau nākošie, arī Svetlanovs un citi, tā jau bija Maskavas skola. Šīs skolas savā starpā it kā atšķīrās, kaut gan to noteica tieši personības, kura kur dzīvoja. Ja Svetlanovs teorētiski būtu dzīvojis Ļeņingradā, viņš būtu sevi parādījis arī te, bet te bija Mravinskis, lielā Mravinska personība, bet tur strādāja Hauks, kurš strādāja Radio komitejā, Nikolajs Golovanovs, Melik - Pašajevs un pēc tam arī varenais Svetlanovs. Tas tā ir sanācis vienkārši ģeogrāfiski. Bet psiholoģiski tās bija divas dažādas pilsētas. Maskava vienmēr bija atvērtāka – emocionāli atvērtāka un brīvāka interpretāciju ziņā, vairāk tika ļauts dot ko no sevis. Ļeņingradas skola, kā vairāk vāciska, bija stingrāka, vairāk analītiskāka, un Mravinskis bija tipisks tās pārstāvis, un viņa*

milzīgais intelektuālais potenciāls izveidoja šo orķestri par izcilu un mūsdienīgu kolektīvu. Viņa interpretācijas nenoveco līdz pat mūsdienām. Viņa individualitāte ietekmēja visu un visus.” Šajā citātā skaidri parādās atšķirība starp šiem abiem Krievijas diriģēšanas skolas virzieniem, kur nozīmīga ir arī mūzikas uztvere, tradīciju pārmantošana, kā arī mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbības princips.

Taču, lai arī ģeogrāfiski un psiholoģiskās gaisotnes ziņā Maskava un Pēterburga ir atšķirīgas lielpilsētas, daudzas personības bija atvērtas abām pilsētām un ietekmēja abu Krievijas kultūras metropoļu mūzikas kultūru: *„Tā tad divas skolas, bet arī mūsu skolas pamatos ir tomēr vācu virziens. Pēc tam vairāki Pēterburgas pārstāvji pārbrauca uz Maskavu. (...) Diriģenti Ņeņingradieši ir samērā daudz arī Maskavā, tā piemēram Fedosejevs, viņš mācījās Ņeņingradā, taču strādāja Maskavā.”*

Intervējamais apstiprina, ka krievu mūzikas interpretēšanas tradīcijas abās Krievijas lielpilsētās ir nedaudz atšķirīgas, taču te ir saņemama arī tradīciju pārmantošana, kura sekmēja personību attīstību, kas savā diriģenta darbībā bija saistītas ar abām ģeogrāfiski atšķirīgajām vietām: *„Napravņiks radīja Čaikovska interpretēšanas tradīciju, arī Rimski- Korsakovu viņš mīlēja, bet lai cik tas arī nebūtu dīvaini, Maskavā, kur arī atskaņoja gan Čaikovski, gan Rimski- Korsakovu, viņus sāka atskaņot pavisam savādāk. Te (Pēterburgā – G. B.) it kā tās tradīcijas kļuva mazāk, bet Maskavā vairāk. Bet Čaikovskis, tā ir Mravinska tradīcija Pēterburgas filharmonijā un bija tāds lielisks diriģents kā Konstantīns Simeonovs, kurš lieliski diriģēja „Pīķa dāmu” un viņa jājamzirdziņš bija Čaikovska un Šostakoviča mūzika.”*

Jau 19. gs. beigās Krievijā, līdzīgi kā Vācijā, orķestra muzicēšanas kultūra bija sasniegusi samērā augstu atskaņošanas kultūru un ansambļa spēles līmeni. Līdz ar to arī Krievijā nobrieda nepieciešamība diriģēšanas mākslai kļūt arvien neatkarīgākai no komponēšanas radošā procesa. Ne visi izcili komponisti vienmēr var būt lieliski savu un citu komponistu darbu interpretētāji un diriģenti: *„5. simfoniju nodiriģēja Čaikovskis, panākumu nebija, kā nodiriģēja Nikišs, tā milzīgi panākumi. Sešas dienas pirms savas nāves Čaikovskis nodiriģēja savu 6. simfoniju šeit, nekādu panākumu nebija, bet kad viņš nomira, nodiriģēja Napravņiks, sestā simfonija - kāds ģeniāls skaņdarbs! Tā ka viss ir atkarīgs no diriģenta. (...) Rimskis- Korsakovs arī ļoti daudz diriģēja gan savu, gan arī savu „Varenās kopas” draugu mūziku, bet es gan nedomāju, ka viņš bija ļoti ievērojams diriģents.”*

Intervējamais ir sekmējies jauno profesionālo diriģentu audzināšanu, līdz ar to atbalstot gan līdzsvarotas individualitātes attīstības principus, gan arī mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbības principus: *„Es ļoti ātri pēc savas atbraukšanas*

(uz Rīgu – G. B.) sāku arī pasniedzēja darbu. Es esmu apmierināts, ka praktiski visi mani skolnieki – latvieši strādā. Es esmu ļoti lepns, ka Imants Resnis ir labs čellists un to lietu ir ļoti labi nostādījis un ne tikai apvieno ar diriģenta darbību, bet ir kļuvis par augsti profesionālu diriģentu. Viņam ir arī lieliskas organizatora dotības. Pie manis ir mācījušies arī daudzi, kuri pēc tam diriģējuši arī teātrī - Leons Amoliņš, Jānis Zirnis, vairāku paaudžu cilvēki. Mums katedra, kurā darbojās arī Jānis Kaijaks, bija ļoti laba un nopietna. (...) Es taču visus tos gadus, kurus pavadīju Rīgā, arī skoloju jaunus diriģentus un es arī ar to ļoti lepojos. Mums bija nopietna katedra un klase.”

Intervējamais atzīst, ka pirms viņa atbraukšanas uz Rīgu, te pastāvēja gan bagāta profesionālo orķestru, gan muzikālo teātru muzicēšanas kultūra, nacionālās mūzikas atskaņošanas tradīcijas bija augstā līmenī, un kā mākslinieki darbojās spilgtas personības diriģēšanas mākslā: „*Pirms manis latviešu mūzikas atskaņošanas tradīcijas tieši ar Vīgneru, bija ļoti labas. (...) Rīgas Operas teātris vienmēr tika uzskatīts par ļoti augstas klases teātri muzikālā ziņā arī tajā laikā, kad es vēl kā zēns dzīvoju Ļeņingradā. Un protams, Edgars Tons. Tons bija arī šeit, kad ar Filharmonijas orķestri atskaņoja Vāgnera Tristāna un Izoldes 2. cēlienu kopā ar Žermēnu-Heini Vāgneri. Tons lieliski diriģēja šo mūziku. Viņš labi diriģēja arī Šostakoviču un klasiku. Tā bija spilgta personība. Tradīcija teātrī bija tāda, ka tur bija spēcīgi diriģenti.”*

Izsakot savu attieksmi pret nacionālu vērtību saglabāšanu un tālāknodošanu nākamajām paaudzēm, intervējamais saskata mūziku kā pamatvērtību gan Latvijas diriģēšanas tradīciju kultivēšanā, gan arī Krievijas diriģēšanas tradīciju novērtēšanā: „*Ļeņingradas skola ir pierādījusi, ka tā ir pati labākā nopietnā apmācība.*” Ne velti tik izcils un pasaulē atzīts diriģents kā Mariss Jansons pārstāv tieši šīs skolas tradīcijas un diriģēšanas kultūru. Bet tai pašā laikā intervējamais atzīst, ka Rīgas mūzikas kultūra un mākslas atmosfēra rod atbalsi visizcilāko personību izaugsmē: „*Viņš (Mariss Jansons) kādā intervijā teicis, ka gan tēvs, gan arī Rīgas teātra atmosfēra ir atstājuši spilgtu iespaidu, jāpiemin noteikti arī mūzikas skola. Es domāju, ka viņa vecāki, gan viņa māte, gan tēvs bija mūziķi un no Latvijas viedokļa ir daudz viņam devuši.”*

Atbildot uz jautājumu: vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola – intervējamais atbild apstiprinoši, nosauc vairākus spilgtus diriģentus ne tikai no vecākās un vidējās diriģentu paaudzes, bet arī spilgtus jaunākās paaudzes pārstāvjus: „*Nupat kā beidzies Svetlanova konkurss un to uzvarējis ir Andris Poga. Tas taču ir labi. Andris Nelsons, kurš ir kļuvis par ļoti populāru diriģentu. Tas ir ļoti svarīgi. Šīs tradīcijas nevis samazinās, bet tieši otrādi, talanti tieši no latviešu vidus rodas. Rīgā izaugsme, tas ir labi. Rodas ambiciozu jauno diriģentu paaudze, tas labi. Ozoliņš ir nedaudz*

braucis papildināties uz klasi arī pie manis uz Ļeņingradu. Ir Andris Poga un vēl citi. Sanāk kādi pieci, seši cilvēki, kuriem ir jau savs vārds. Tā, ka diriģēšanas skola Rīgā nu galīgi nav vāja. Tas ir labi.” Ir skaidri uztverams tas, ka Latvijas diriģēšanas skola ne tikai pastāv, bet tai ir potenciāls attīstīties arī nākotnē: *„Imants Resnis sāka pilnīgi no nulles, sākot mācīties pie manis. Viņš bija ļoti spējīgs uztveres ziņā, pārbaudījis uz sevis šīs tradīcijas, nes tās arī tālāk. (...)Nacionālu skolu vajag maksimāli saglabāt.”*

Kopumā intervējamais atzīst nacionālo un arī Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanu.

8. intervija ar H.

Intervējamais uz jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, atbild izvairīgi: *„Es esmu tāds aktīvs malā stāvētājs.”* Tomēr atzīst, ka Latvijā viņa aktīvās darbošanās laikā ir bijusi bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra, jo ne tikai Rīgā, bet arī Liepājā darbojās operas teātris, kurā iestudējumus veidoja arī pazīstami Latvijas diriģenti: *„1922. gadā Liepājā tika atklāta opera. (...) Bruno Skulte bija mākslinieciskais vadītājs Liepājas operā. Arī Jānis Kalniņš diriģēja Liepājas operā, kur 1944. gadā tika iestudējis Tosku. Jāni Kalniņu varēja ātri uztvert, viņš mācēja orķestrantiem īstā brīdī izstāstīt anekdoti. (...)1944. gadā tika iestudētas V. A. Mocarta operas „Bēgšana no Serāla” un „Figaro kāzas”.”*

Ne tikai Rīgā raksturīga bija ārzemju viesdiriģentu darbība, bet arī Liepājā tie ik pa laikam ienesa savu nacionālo kultūru raksturojošas tradīcijas. Liepājā šajā aspektā vairāk raksturīga bija vācu tradīcija mūzikas izpratnes un mūzikas vērtību principos: *„Bija arī tāds diriģents Hāns, bēdzis no Hitlera. Liepājā esot strādājis 1940. gadā. Viņu nošāva 1941. gadā. Otto Karls visvairāk turējās pie Liepājas.”*

Intervējamais izsaka savu viedokli ne tikai par tradīcijām Liepājā, bet atklāj savas pārdomas attiecībā uz mūzikas izpratni ne tikai Liepājas kontekstā vien: *„Žukovs tika atsūtīts uz Rīgu un diriģēja operā. Jevgeņijs Oņegins ir jādiriģē krievam.”* Šajā intervijas fragmentā atklājas krievu tradīciju ienākšana Latvijā, kura vairāk raksturīga laika periodam, sākot no 2. Pasaules kara beigām.

Arī Liepājā neiztrūkst piemēru, kuri raksturo spēcīgo kora muzicēšanas tradīciju Latvijā un rod iespēju varošākajiem kora diriģentiem stāties arī pie orķestra diriģenta pulsts: *„Bierants Kuņķis bijis kormeistars, bet ļoti veikli nodiriģēja „Pārdoto līgavu”. Darījis to esot ļoti vienkārši un bijis bez problēmām.”*

Intervējamajam ir savs viedoklis gan par diriģentiem, kurus viņš ir redzējis darbībā ar orķestri vai strādājis ar viņiem, gan arī par diriģentu īpašībām: *„Katram diriģentam izpaužas savas īpatnības. Mediņš no latviešiem ļoti tāds, negribas teikt, bet ģeniāls bija. Oļģerts Bištēviņš bija radiofonā diriģents ar milzīgu paškritiku.(..) Jādomā līdzvērtīgi. To Resnis ilgi nemācēja, bet tagad jau ir progresējis.”*

Pēc 2. Pasaules kara Liepājas opera tomēr turpina darbību, taču lai ar nelielajiem resursiem darbs būtu sekmīgs, intervējamajam atkal ir savs viedoklis attiecībā uz diriģenta tehniku un īpašībām: *„Ar Kārli Bunku mēs vienā mājā dzīvojām un tāpēc bijām pazīstami. Viņš pēc kara bija galvenais diriģents Liepājas operā, pie tam ļoti veiksmīgs. Viņš bija čello spēli Maskavā mācījies. Viņš ļoti labi izjuta orķestri, prata labi aranžēt – demokrātiski, bet ne primitīvi. Pie tāda orķestra sastāva kā mēs bijām, vajadzēja trūkstošās balsis ierakstīt kādam citam instrumentam, un to viņš darīja samērā veikli. (..) 1949. gadā „Pīķa dāma” iet. Bunka diriģēja „Pīķa dāmu.”*

Lai attīstītos līdzsvarota individualitāte, studenta jeb topošā diriģenta interese ir ļoti nozīmīgs faktors: *„Man ar orķestri patīk. Pamatā domāju, kas tad būšu, vai nu muzikants, vai pūtīšu kaut ko, jo laukos jau pūšana bija modē.”* Saistībā ar iepriekšējo citātu, bez uzmanības nevar atstāt Ādolfa Ābeles darbību Latvijas konservatorijā 20. gadsimta 20. un 30. gados. Kaut viņa uzmanības lokā bija tikai pūtēju orķestru, jeb kara orķestru kapelmeistaru sagatavošana, šīs klases absolventi bija profesionāli labi sagatavoti diriģenti: *„Es nobeidzu kā trompetists un pūtēju kapelmeistaru klasi konservatorijā pie Ādolfa Ābeles. Kad dienēju, es nevienu nodarbību nekavēju. (..)Augusts Krisbergs. Ar viņu bijām vienā kursā. Viņš lieliski instrumentēja pūtējiem, bija viņiem autoritāte. (..) Egle – vai viņš mācījās, vai nē. Kā policijas kapelmeistars aizgāja uz Daugavpili, bet, kā krievi ienāca, tā viņu tūlīt šāva nost.(..) 6. pulkā bija Alfrēds Segliņš kapelmeistars. Daugavpilī mans kapelmeistars bija Balodis. Ditas Krenbergas vectētiņš bija kapelmeistars 12. pulkā. Viņš pats aizgāja kā klarinetists uz 10. pulku un viņš ļoti daudz diriģēja ar 10. pulka orķestri.”*

Liepājā pēc 2. Pasaules kara darbojās ne tikai Muzikāli dramatiskais teātris, bet bija aktīva vasaras koncertu dzīve, kurā piedalījās ne viens vien Latvijā pazīstams diriģents, komponists un mūziķis: *„Ilmārs Lapiņš daudz diriģējis vasaru koncertos Liepājā. Es pat neatceros, vai Villerušs (Māris Villerušs - G. B.) diriģēja, vai nē, ar Bunku sastrādājāmies, arī Resnis agrāk Liepājas vasarās ir diriģējis. (..) Grīnups (Artūrs- G. B.) ļoti labi spēlēja kontrabasu.”*

Kā atceras intervējamais, arī Liepājas mūzikas skolā (mūzikas vidusskolā – G. B.) ir darbojušies vairāki pazīstami diriģēšanas skolotāji, taču te atkal ir jāpasvīturo

Latvijas attīstītā kora dziedāšanas tradīcija, un līdz ar to tālāk pieminētā diriģentu darbības sfēra ir saistīta ar kora diriģēšanas tradīciju tālāknodošanu: „*Jānis Dreimanis strādāja kā skolotājs - diriģents Liepājas mūzikas vidusskolā. Kārlis Kreicbergs ilgi un labi tika strādājis. Skaidrīte Kuplā arī daudz un emocionāli un profesionāli strādāja.*”

Intervējamais par ļoti svarīgu uzskata mūzikas izpratni un atzīst mūziku kā pamatvērtību, citātā atklājas arī intervējamā rūpes par tradīciju saglabāšanu: „Kad aizslēdza Liepājas operu, paglāba daudzas operas notis, diezgan daudz uzvedumu daļas vadītājs uzvārdā Grīnbergs. Es uzskatīju, ka jādara, ko vien var, ir orķestrim jābūt, ir operas arī jātaisa.”

Kopumā no intervējamā nav saņemta atbilde uz jautājumu par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanu.

9. intervija ar I.

I. intervijā apstiprina, ka baletu diriģēšanā svarīgi ir pieturēties pie principa par mūziku kā pamatvērtību. Mūzikas izpratne ir balstāma gan uz horeogrāfijas labu pārzināšanu, gan dejotāju novērtēšanu: „*Par baleta diriģēšanu nedaudz ir uzrakstīts B. Asafjeva grāmatā, kurā viņš dara zināmu, ka baletam svarīgs ir vidējs temps, tikko ātrāks vai maz mazliet lēnāks. Pēc savas pieredzes varu teikt, ka tas ir atkarīgs arī no dejotāja auguma,(..) to nevar iemācīties, to ir jājūt. Praktiski man stažēšanās laikā daudzus noslēpumus atklāja pieredzējušie teātra diriģenti. Pirmkārt, ir jāzina horeogrāfija (es te priekšroku atdotu V. Fedotovam, kurš ļoti labi pārzināja katru kustību un varēja vienkārši virtuozī diriģēt kopā ar dejotāja kāju).*” Šajā intervijas fragmentā atklājas gan tradīciju pārmantošana, gan atvērtība citām kultūrām, gan personības nozīmīgums, gan arī mākslinieciskās un pedagoģiskās mijiedarbības princips.

Jāatzīmē, ka krievu tradīcijas baleta horeogrāfijā un skatuves dejā ir spēcīgi ietekmējušas arī Latviju. Attīstīta diriģenta tehnika baletu diriģēšanā ir nepieciešams nosacījums: „*Visgrūtāk diriģēt ir baletus ar pa-de-de variācijām, kur katrai kustībai ir jāsakrīt ar mūziku. No sākuma mani mulsināja tas, ka dejotājiem viens (punkts) ir augšā, bet diriģentam lejā. Bet pie tā ātri var pierast. Baletam vienmēr vieglāk dejot ir pie dzīva mūzikas atskaņojuma, nekā pie ieraksta atskaņošanas, tāpēc, ka (pieredzējis) diriģents vienmēr būs palīgs. Deja - tā ir tehnisko elementu un emociju apvienojums, nevis vienāda izmēra ķieģeļu likšana. Būtu vēlams, lai diriģents ne tikai vienkārši vicinātu ar rokām, bet arī muzicētu, lai cik nebūtu skumji par to šodien runāt. Obligāts diriģentam ir mēģinājumu apmeklējums, it īpaši pie jauno dejotāju ienākšanas lomās. (..) Beigās gribu īpaši pasvītrot, ka diriģentiem, kuriem nepiemīt kustību koordinācija, plastika, dejas plastikas izjūta, ir neiespējami būt par baleta diriģentiem.*”

Mūzika kā vērtība atklājas intervējamā sacītajā par diriģentam nepieciešamajām īpašībām: „*Spēja fantazēt, fantāziju pasaule ir viena no īpašībām, kura diriģentam nepieciešama. Kompozīcija, tā ir autora jūtu pasaule, viņa fantāzijas lidojums un es, vienmēr strādājot ar partitūru, domās iegrimstu un priekš sevis cenšos saskatīt autora ieceri. Nevis auksts aprēķins, kurš sabiedrību ir pakļāvis un atspoguļojas arī atskaņotājmākslinieku prātos, bet fantāzijas, cilvēciska labestība, tas ir tas, kas cilvēkiem pietrūkst.*”

Pie mūzikas kā vērtības intervējamais atgriežas ne vienreiz vien, kur tā nesaraunami saistīta ar mūzikas izpratni un spēju to īstenot darbībā, veidojot vienu veselu pamatprincipu par mūziku kā pamatvērtību: „*Operās, ar dažkārt naiviem sižetiem, vajadzētu sajukt to emocionālo aizsākumu, kurš palīdzēs izveidot un izgaismot to, kas notiek uz skatuves, nepieciešams tikai ieklausīties mūzikā un kā māksliniekam iekrāsot katru noti ar atbilstošu krāsu gammu. Par diriģēšanu ir sarakstīts ne mazums grāmatu. Daudzi kā Puškina Saljeri cenšas ģeometriski izmērīt mūziku, bet mūzikas atskaņojuma noslēpumainība ir ieslēgta nevis aukstā aprēķinā, bet gan atskaņotājmākslinieka cilvēciskās dvēseles bagātībā, kurš ar sava talanta palīdzību ir spējīgs skatītājus, klausītājus ievest emocionālajā mūzikas noslēpumu pasaulē.*” Šajā fragmentā atklājas arī interese kā būtiska diriģenta īpašība.

Intervējamais pievēršas diriģēšanas tehnikas jautājumiem vēlreiz, tā pasvītrotot diriģenta profesionālas tehnikas nepieciešamību māksliniecisku mērķu realizēšanā: „*Dabiski saprotams ir tas, ka bez alfabēta pazīšanas nav iespējams uzrakstīt ne rindiņas. Tāpat arī diriģēšanas mākslā tehnikas pamati ir nepieciešami. Ar to šī māksla ir interesi piesaistoša, ka interesants ir nevis diriģents – papagailis (t. i. kopētājs), bet gan domātājs, kurš ar savu apgaismotāja darbību spēj mūs ievest šajā pasakainajā skaņu pasaulē (t. i. mūzikā).*”

Diriģenta personības veidošanos ietekmē dažādi faktori, taču ļoti nozīmīga ir diriģenta interese šajā jomā, kā arī iespēja vērot izcilu diriģentu darbību: „*Mežu čukstēšana, viņu troksnis, vēja dziedāšana, - to visu es uzsūcu un pēcāk sajutu mūzikas skaņu kustībā. Kad es sāku apgūt diriģēšanu, cenšoties izprast šī mākslas veida noslēpumu, nebija ne televīzijas, ne CD, bet bija koncerti, izrādes, un man izdevās iepazīt klasiskās paaudzes diriģentu, tādu kā Mravinska, Svetlanova, Hauka, Ardžento, Cekki un daudzu citu atskaņotājmākslu. Labi diriģenti man vienmēr bija autoritātes, un es centos neapzināti viņiem līdzināties, tai pat laikā saprotot, ka nepieciešams apgūt pēc iespējas vairāk zināšanu, uzkrāt pieredzi, lai varētu nostāties pie pulks un mācītu citus.*” Te uzskatāmi parādās nepieciešamība pēc vispusīgas izglītības, jo tikai plaši un labi izglītots diriģents var audzināt gan orķestra mūziķus, gan arī jaunos diriģentus: „*Tāpēc es izvēlējos pašu*

grūtāko ceļu, lai sasniegtu uzstādīto un nosprausto mērķi. 24 gadu garumā es apguvu mūzikas atskaņotājmākslu vienlaicīgi dažādos savstarpēji saistītos žanros un ieguvu pamatu diriģēšanas maģijas noslēpumu izzināšanai. Diriģēšanas maģija- šis apzīmējums, manuprāt, ir vislabāk atbilstošs, lai raksturotu šo mākslas veidu. Te svarīgs ir viss- kustību plastika, mīmika, skatiens, viss tas, kas orķestra mūziķiem kopā un katram atsevišķi ļauj saprast interpretētāja ieceri, ļauj kļūt par radīšanas līdzautoru.”

Intervējamais pamato, ka operu diriģentam ir svarīgi izprast gan solista balsi specifiku, gan arī kora dziedāšanas tradīcijas pārzināt: *„Dievs ir cilvēkiem devis balsi, taču ne visi to prot izmantot. Tāpēc operu diriģentam ir nepieciešams ne tikai iepazīt dziedāšanas raksturu, bet virzīt to uz vienotu izpratni, ko sauc par muzicēšanu. Tas liekas tik pašsaprotami, bet realitātē mēdz būt viss pilnīgi otrādi. Vēl jāņem vērā apstākļi, ka operu diriģents dažkārt atrodas samērā palielā attālumā no solistiem un kora un viņa uzdevums ir ar savu tehnisko varēšanu tos vienot un kas ir pats būtiskākais - likt viņiem muzicēt (vēlreiz pasvītrot šo vārdu). (..). Operā vairāk kā cetur ir nepieciešama kora dziedāšanas izjūta, nepietiekoši ir zināt vokālu, nepieciešams aizkustināt, sakausēt vienotā gultnē, sajūtai vajadzētu rasties kā pie ērģeļu skanēšanas.”*

Intervējamajam I. visbūtiskākais ir mūzikas kā pamatvērtības princips, tas ieskicēts ir visspilgtāk: *„Būt pārņemtam ar kompozīcijas garu, bagātināt to ar savu fantāziju, būt aktīvai, darbīgai un vadošai personībai, kurš tai pašā laikā līdzpārdzīvo, uzmanīgi kontrolē radošo procesu - lūk būtiskākā operu diriģēšanas komponente, tieši vadoties no manas pieredzes. Pirms nostājieties pie operas pulsts, uzdodiet sev jautājumu: vai skatītājs ir atnācis klausīties operu vai spirināšanos pie pulsts? Pieredzējis diriģents uzreiz sajūtīs, vai skatītājs elpo vienlaicīgi ar to, kas notiek uz skatuves. Spriedzes pilns klusums un pēkšņi pat pašiem skatītājiem nesaprotams emociju izvirdums pierāda to, ka diriģentam ir izdevies iekļūt viņa atskaņotā skaņdarba prātam neaptveramo vibrāciju pasaulē.”*

Runājot par mūzikas izpratni, I. vēlreiz pasvītrot diriģēšanas mākslas ciešo saistību ar kompozīcijas radošo procesu, citējot izcilā itāļu diriģenta Rikardo Mutti domas: *„Lai kļūtu par īstu diriģentu, nepieciešams būt ne tikai mūziķim, bet apgūt arī kompozīcijas mākslu, tam būtu jābūt obligātam priekš diriģenta. Šobrīd gandrīz neviens to nedara, diriģēt nenozīmē vienkārši vicināties ar rokām. Rokas- tās ir smadzeņu turpinājums. Īstam diriģentam ir jāsaprot un jājūt partitūra tā, it kā viņš būtu tās komponists.”* Un kā viena no visnozīmīgākajām personībām diriģēšanas mākslā ir Jevgeņijs Mravinskis, kurš netieši ir ietekmējis arī Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu. Šīs personības nozīmi atzīst arī intervējamais, atkal to pasakot ar R. Muti vārdiem: *„Priekšstats ir daudz sarežģītāks nekā būt apzīlbinātam ar ārējiem efektiem. Viens no*

pasauls izcilākajiem diriģentiem bija Mravinskis, kurš vienmēr bija ļoti ieturēts un neatļāvās nekādu aktierspēli pie diriģenta pulsts.”

Kopumā no intervijas nav gūta atbilde par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanu.

Pēc interviju interpretācijām var secināt, ka visās intervijās ir fiksējami Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumi. Tā kā intervējamajām personībām ir katram sava individuālā pieredze, tad katrā konkrētā gadījumā atšķiras to rādītāji, piemēram, intervējamais A. vairāk stāsta par konkrētām personībām un to lomu diriģēšanas skolas attīstībā, B. par diriģenta tehniku u.c., atšķirīgi ir arī fiksētie rādītāji par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas principiem.

Interviju kopsavilkumu interpretāciju gaitā tika atklāti arī jauni rādītāji Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumiem un darbības principiem, piemēram, personības negatīvā ietekme uz Latvijas diriģēšanas skolas attīstību, nacionālo vērtību popularizēšana, kora mūzikas kultūras tradīciju negatīvā ietekme uz skolas veidošanos u.c., kas apstiprināja pirms empīriskā pētījuma uzsākšanas izdarīto pieņēmumu, ka konkrētu personību pieredzes izpēte dos iespēju precīzāk raksturot pētījuma priekšmetu.

Kopumā interviju interpretācijās tika konstatēts, ka intervijās nav vienots viedoklis par atbildi uz jautājumu, vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola. Intervijās ir gūtas četras apstiprinošas atbildes, viena neapstiprinoša, bet vienā intervijā konstatēts, ka tā veidojas, trīs intervijās nav gūta atbilde uz šo jautājumu.

Pēc intervējamo individuālo viedokļu izpētes, pētījuma turpinājumā tika veikta datu apstrāde ar datorprogrammu AQUAD 6.

Balstoties uz 9 interviju kopsavilkumu interpretācijās gūtajām atziņām, pētījuma kritēriju sistēma tika papildināta ar jauniem rādītājiem un izveidota kodu sistēma (skat. 2. tabulu), kas nepieciešama datu apstrādei, izmantojot datorprogrammu AQUAD 6.

Kodu sistēma interviju apstrādei ar datorprogrammu AQUAD 6

Kodu katalogi AQUAD 6	Koda skaidrojums	Kodi AQUAD 6
skola	Mājas muzicēšanas tradīcijas 18.-19.gs.	Mājas Tradīcijas
	Ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība, kas, būdama konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvīdē, rosināja nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību	Ārzemju Viesdiriģenti
	Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Vācijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, sekmēja tās kvalitātes veidošanos	Vācu Tradīcijas
	Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, sekmēja tās kvalitātes veidošanos	Krievu Tradīcijas
	Latvijas komponistu – diriģentu darbība	Komponisti Diriģenti
	Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20. gs. sākumā, kas veicināja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā	Nacionālie Komponisti
	Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas organizēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu	Latvijas Konservatorija
	Saistība ar kora mūzikas kultūras tradīcijām, kas lielā mērā sekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos	Kora +
	Kora mūzikas kultūras tradīciju negatīvā ietekme uz orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos	Kora-
	Atvērtība citām mūzikas kultūrām	Atvērtība Kultūrā
	Ietekme pasaules mūzikas kultūrā	Ietekme Kultūrā
	Spilgtas personības simfoniskā orķestra diriģēšanas mākslā	Personība +
	Spilgtu personību negatīvā loma simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā	Personība -
	Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra	Bagāta Kultūra
	Tradīciju pārmantošanas pārrāvums 20. gadsimta vidū un sešdesmitajos gados	Tradīciju Pārrāvums
	Diriģēšanas tradīciju pārmantošana	Tradīciju Pārmantošana
	Mūzikas kā vispārcilvēciskas vērtības izpratne	Mūzika Vērtība
	Mūzikas būtības (jēgas), pamatprincipu, funkciju izpratne	Mūzikas Izpratne
	Spēja īstenot mūzikas vērtības diriģenta mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā.	Spēja Īstenot Darbībā
	Nacionālās mūzikas vērtības kā nepieciešams mākslinieciskās darbības un izglītības pamatnosacījumu	Nacionāla Vērtība
	Nacionālo mūzikas vērtību popularizēšanas nepieciešamība	Vērtību Popularizēšana
Diriģenta profesionālās izglītības saistība un sabalansētība ar universālo izglītību un vispusīgu estētisko izglītību	Vispusīga Izglītība	
Diriģenta darbībai nepieciešamo profesionālo īpašību izkopšana	Diriģenta Profesionālās	

			Īpašības
		Diriģenta interese par profesionālo darbību, notikumiem kultūras, politiskajā un sabiedriskajā dzīvē	Interese
		Labi attīstīta diriģēšanas tehnika	Diriģenta Tehnika
		Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība diriģenta darbībā	Māksla un Pedagoģija
		Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola pastāv	Pastāv
		Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola nepastāv	Nepastāv
		Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola	Veidojas
		Problēmas Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolā	Problēmas
		Jauno diriģentu panākumi starptautiskos konkursos	Sasniegumi

Datorprogramma AQUAD 6 deva iespēju, atbilstoši pētījuma kategorijām, kodus sakārtot pa katalogiem, kā rezultātā tika radīti trīs kodu katalogi:

- 1) *priekšnosacījumi*, kurā sakārtoti kodi, kas raksturo Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumus;
- 2) *principi*, kurā sakārtoti kodi, kuri raksturo Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas principus;
- 3) *skola*, kurā savienoti abu iepriekšējo katalogu kodi, kā arī pievienoti kodi, kuri sniedz tiešas atbildes par skolas pastāvēšanu.

Pētījumā datu apstrāde un analīze ar kvalitatīvo datu apstrādes programmu tika izmantota, lai noteiktu kodu atkārtotā biežumu, kas ļautu Latvijas simfoniskā orķestra veidošanās priekšnosacījumus un principus sakārtot prioritārā secībā pēc to nozīmes un ietekmes. Programma tika izmantota arī, lai atklātu mīļakarības starp atsevišķiem kodiem, lai gūtu apstiprinājumu interviju interpretācijās gūtajiem secinājumiem, tos vispārinātu un sniegtu atbildes uz pētījuma jautājumu.

Interviju transkripcijas tika noformētas atbilstoši programmas AQUAD 6 prasībām (Rich Text format, Courier10 TL) ievadītas programmā un sakodētas tālākai datu apstrādei.

Interviju apstrāde datorprogrammā AQUAD 6 (interviju apstrādes pēc biežuma rezultātu oriģinālus katalogā skat. 1. pielikumā, tabulas analīzes oriģinālu skat. 2. pielikumā) parādīja šādu kodu atkārtotā biežumu (skat. 3. tabulu):

Kodu analīze (Projekts:diriģenti) pēc biežuma (katalogs skola)

Kodi	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.
AQUAD 6									
Atvērtība Kultūrā	0	2	3	2	0	1	0	0	1
Ārzemju Viesdiriģenti	1	2	3	0	0	3	5	3	1
Bagāta Kultūra	1	0	4	0	0	1	1	2	0
Diriģenta Īpašības	4	5	3	0	1	3	3	5	6
Diriģenta Tehnika	4	12	1	1	7	2	0	0	7
Ietekme Kultūrā	0	0	0	0	0	4	2	0	0
Interese	1	3	0	0	0	1	1	0	2
Komponisti Diriģenti	0	0	0	0	0	4	2	1	0
Kora -	0	1	0	0	0	2	0	0	0
Kora +	0	1	1	0	0	3	0	1	1
Krievu Tradīcijas	1	4	4	3	1	8	5	1	1
Latvijas Konservatorija	2	0	1	1	0	1	1	0	0
Māksla un Pedagoģija	1	6	0	1	2	4	1	0	1
Mūzikas Vērtība	1	0	0	0	0	0	0	1	3
Mūzikas Izpratne	2	0	1	2	1	3	3	0	7
Nacionāla Vērtība	0	1	2	0	1	4	2	0	0
Nacionālie Komponisti	0	0	1	0	0	2	0	1	0
Nepastāv	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Pastāv	0	1	1	1	0	0	1	0	0
Personība -	8	3	0	1	1	1	0	0	0
Personība +	7	7	7	2	5	12	10	3	4
Problēmas Diriģēšanas Skolā	1	2	1	0	1	0	0	0	0
Sasniegumi Konkursos	0	2	0	0	0	1	1	0	0
Spēja Īstenot Darbībā	0	5	1	2	4	7	2	2	8
Tradīciju Pārmantošana	1	5	2	1	0	1	6	0	1
Tradīciju Pārrāvums	1	0	1	1	0	0	0	0	0
Vācu tradīcijas	1	2	3	0	0	5	4	0	0
Veidojas	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Vērtību Popularizēšana	0	0	2	0	0	1	0	1	1
Vispusīga Izglītība	2	2	0	2	1	2	0	0	3

Pētījuma turpinājumā tika veikta iegūto rezultātu analīze, kodu uzskatāmības dēļ tos norādot kvadrātiekvās un samazinātā šriftā [Times Nev Roman, 10], kodu skaidrojumus skat. 165.-166. lpp.

Analizējot rezultātus pēc kodu biežuma, jāsecina, ka kods [Mājas Tradīcijas] nevienā no intervijām neparādījās. Tas norāda, ka, neviens no interviju autoriem to nav uzskatījis par būtisku aspektu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesā. Tā kā simfoniskā orķestra diriģēšanu uzskatām par vienu no jaunākajiem atskaņotājmākslas veidiem mūsdienu vēsturē, tad tas arī ir saprotams, ka Latvijā tā sāka veidoties jau uz noteiktas profesionālās mākslas bāzes, kura savukārt bija veidojusies, arī balstoties uz mājas muzicēšanas tradīcijām Latvijā 18.-19. gs. Līdz ar to, mājas muzicēšanas tradīcijām ir tikai pastarpināta ietekme uz Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesu.

Visi pārējie kodi interviju datu apstrādes rezultātā apstiprinājās.

Tālāk tika veikta kodēto tekstu rezultātu analīze (interviju apstrādes pēc biežuma rezultātu oriģinālus katalogā *priekšnosacījumi* skat. 3. pielikumā, tabulas analīzes rezultātu oriģinālu skat. 4. pielikumā). Kodu analīzes pēc biežuma rezultātus kodu katalogā *priekšnosacījumi* skat. 4. tabulā:

**Kodu analīze (Projekts:diriģenti) pēc biežuma (katalogs
priekšnosacījumi)**

Kodi AQUAD 6	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.
Atvērtība Kultūrā	0	2	3	2	0	1	0	0	1
Ārzemju Viesdiriģenti	1	2	3	0	0	3	5	3	1
Bagāta Kultūra	1	0	4	0	0	1	1	2	0
Ietekme Kultūrā	0	0	0	0	0	4	2	0	0
Komponisti Diriģenti	0	0	0	0	0	4	2	1	0
Kora -	0	1	0	0	0	2	0	0	0
Kora +	0	1	1	0	0	3	0	1	1
Krievu Tradīcijas	1	4	4	3	1	8	5	1	1
Latvijas Konservatorija	2	0	1	1	0	1	1	0	0
Nacionālie Komponisti	0	0	1	0	0	2	0	1	0
Personība -	8	3	0	1	1	1	0	0	0
Personība +	7	7	7	2	5	12	10	3	4
Tradīciju Pārmantošana	1	5	2	1	0	1	6	0	1
Tradīciju Pārrāvums	1	0	1	1	0	0	0	0	0
Vācu tradīcijas	1	2	3	0	0	5	4	0	0

Kods [Atvērtība Kultūrā] intervijās kodēts 7 reizes un kods [Ietekme kultūrā] atzīmēts 6 reizes. Tas nozīmē, ka saistībā ar Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu – atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā ir bijis nozīmīgs tās attīstību veicinošs faktors. Tā izpaudusies kā viesmākslinieku koncertēšana Rīgā un citās Latvijas pilsētās, piemēram, Jūrmalā, par ko savā intervijā stāsta C., vai mūsu diriģentu darbība un meistarklašu apmeklējumi ārvalstīs, par ko intervijās runā F. un D., ko apliecina šāds piemērs no D. stāstījuma par L. Vīgnera darbošanos: „*Vīgners 30. gadu beigās maisās pa vairākām Eiropas zemēm. Viņam ir acis viņam ir ausis, viņš taču zināja, ko viņš apgūst no tiem ārzemju dižgariem.*”

Kods [Ārzemju Viesdiriģenti] intervijās kopumā atzīmēts 18 reizes, tas neparādās tikai intervijās ar D. un E. Tas nozīmē, ka ārzemju viesdiriģentiem ir bijusi liela ietekme uz Latvijas mūzikas kultūras dzīvi, kā arī ļoti liela nozīme Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesā. Intervijās ar B., C., F. kā

īpaši nozīmīga figūra Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā ir pieminēts Vasilijs Sinaiskis. Tas norāda uz V. Sinaiska nozīmi, uz viņa lielo ieguldījumu, īpaši izceļot viņa skolnieku turpmāko darbošanos simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju tālāknodešanā jaunākajai diriģentu paaudzei. To apliecina B. teiktais par V. Sinaiska darbības laiku Rīgā: „*Ja mēs runājam par diriģēšanas skolu, tad neapšaubāmi jāatdod ir gods Sinaiskim. Viņš izveidoja kvalitatīvu lēcieni no tā iepriekšējā, kas bija.*”.

Vairākās intervijās atzīmēta arī Leo Bleha – B., C., F., Emīla Kupera – A., F., Šnefogta – A., un C. – K. Kondrašina, N. Golovanova un J. Svetlanova kā viesdiriģentu darbība Latvijā. Šeit jāpiezīmē, ka E. Kupers un G. Šnefogts no minētajiem ir strādājuši Latvijas konservatorijā par pedagogiem simfoniskās diriģēšanas klasē, izglītojot jaunus komponistus orķestra diriģēšanā.

Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra – kods [Bagāta Kultūra] intervijās kopumā atzīmēts 9 reizes. Šis kods parādās intervijās ar A, C, F, G un H. Tas parāda, ka Latvijā tomēr ir bijusi samērā bagāta un augsti attīstīta orķestru un muzikālo teātru muzicēšanas kultūra, kuru raksturo G. intervijā sacītais: „*Rīgas Operas teātris vienmēr tika uzskatīts par ļoti augstas klases teātri muzikālā ziņā arī tajā laikā, kad es vēl kā zēns dzīvoju Ļeņingradā.*” Ir jāpiemin vēl kāds būtisks moments saistībā ar bagāto kultūru – tā attīstīta bijusi ne vien tikai Rīgā, bet arī lielākajās Latvijas pilsētās - Liepājā, Jelgavā, Jūrmalā, Daugavpilī, jo to var secināt no A., C. un H. sacītā.

Latvijas komponistu – diriģentu darbība saistībā ar simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstību, kods [Komponisti diriģenti], intervijās atzīmēts 7 reizes. F., G., un H. intervijās raksturota Jāņa Mediņa, Jāņa Kalniņa, Bruno Skultes, Leonīda Vīgnera darbība, kuru daiļrades dažādās šķautnes gan komponēšana, gan diriģēšana uzskatāmas par vienlīdz nozīmīgu devumu Latvijas mūzikas kultūras un simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju attīstībā. Līdz ar to varam uzskatīt, ka viņu darbība ir nozīmīgs Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības priekšnosacījums.

Saistībā ar kora mūzikas kultūras tradīcijām, pētījumā parādās divi viedokļi, par to ietekmi uz Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstību. Pirmais, kods [Kora +], norāda, ka tās lielā mērā sekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos. Otrais [Kora -], iezīmē to negatīvo ietekmi uz orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos. Kods [Kora -] atzīmēts intervijās ar B. un F. kopumā trīs reizes. B. savā intervijā norāda, ka Leonīds Vīgners ne vienmēr ir varējis kvalitatīvi vadīt

orķestra darbu un ierobežojums tam ir bijusi tieši šī kora diriģēšanas tradīcija: „Mēģinājumu organizēšana. Es uzdrošinos teikt, ka viņš vispār neprata organizēt mēģinājumu darbu. Viņš bija, acīmredzot, pēc savas iekšējās būtības, kā daudzi latvieši, vairāk kordiriģents. Viņa stihija laikam bija oratoriālie darbi. Visas pazīmes liek tā domāt, un es to esmu dzirdējis no veciem mūziķiem.” Arī F. intervijā iezīmējas kora diriģēšanas tradīciju negatīvā ietekme: „Ja mēs par latviešu diriģēšanas skolu runājam,(..), tāds pats tipisks kordiriģēšanas pārstāvis ir Teodors Reiters. (..) Reiters viens pats visu gribēja darīt, bet Reitera laikā, Reitera dēļ līmenis gāja strauji uz leju, un Zālītis, Poruks, visi, kas te bij, teica, nu kaut kas ir jādara, jāaicina uz kādu laiku kāds ārzemnieks, kas atkal uzstutē mūsu operu līmenī.”

Kods [Kora +] intervijās atzīmēts 7 reizes. Jo attīstītā kora mūzikas kultūra Latvijā ir jūtami ietekmējusi simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos, par ko savās intervijās runā B., C., F., H. un I. Kā piemēru var minēt F. intervijā raksturoto Edgara Tona darbību. E. Tons bija profesionāli izglītots simfoniskā orķestra diriģents, bet viņa darbību, jāsaka gan nelielu laika posmu, raksturo arī darbs ar vīru kori „Dziedonis.”

Promocijas darba autors uzskata, ka mūzikas izpratne kora mūzikas žanrā pārsvarā saistāma ar miniatūras formas darbiem, kā arī kora balsu nelielais skaits partitūrās var kavēt simfoniskā orķestra diriģēšanas izpratnes un tehnikas veidošanos. Un tas, vai diriģenta attīstībā kora mūzikas tradīcijām būs pozitīva vai negatīva ietekme, lielā mērā ir atkarīgs no katra atsevišķa indivīda domāšanas procesiem. Tomēr mūsdienās šie divi atskaņotājmākslas žanri ir jau tiktāl atdalījušies, ka nopietna profesionāla pieeja topošo simfoniskā orķestra diriģentu sagatavošanā prasa pilnīgu nodošanos tikai šai jomai.

Nenoliedzama nozīme Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā ir tās tradīciju veidošanās mijiedarbībai ar Vācijas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru un tradīcijas Latvijā, sekmēja tās kvalitātes veidošanos. To apstiprina kodi [Vācu tradīcijas], kas intervijās atzīmēts 15 reizes un [Krievu tradīcijas], intervijās atzīmēts 28 reizes. Krievu tradīciju ietekme uz Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos ir apstiprināma pilnībā, jo visi respondenti savās intervijās to vairāk vai mazāk akcentē. Vācu tradīciju ietekme uz skolas veidošanos parādīta varbūt nedaudz mazāk – intervijās ar A., B., C., F. un G., bet tas izskaidrojams tikai ar to, ka tas saistīts ar agrāku laika posmu – līdz 2. Pasaules kara beigām, kad vēl nav iespējams runāt par izveidojušos

Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu, un līdz ar to vācu tradīciju ietekme ir pieminēta nedaudz mazāk salīdzinājumā ar krievu tradīciju ietekmi. To pasaka arī B.: „*Sākums balstās uz vācu tradīcijām, uz vācu kapelmeistaru skolu.*”

6 reizes intervijās atzīmēts kods [Latvijas Konservatorija], kas raksturo Latvijas Konservatorijas nodibināšanu kā nozīmīgu vēsturisku notikumu, kas sekmējis pirmo profesionālo simfoniskā orķestra diriģentu sagatavošanu. Patiesībā studiju process, kurš saistīts ar augstākās izglītības ieguvu diriģēšanas mākslā, ir viennozīmīgi sasaistāms ar Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanos un attīstību. Šis kods parādās intervijās ar A., C., D., F. un G., bet, promocijas darba autors uzskata, ka pārējās intervijās tas neparādās tādēļ, ka intervējamajiem tas šķitis kā pats par sevi saprotams.

Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20. gs. sākumā, kas sekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā, intervijās atzīmēts 4 reizes – kods [Nacionālie komponisti.] Par latviešu komponistu devumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesā intervējamie runā maz, jo Jānis Mediņš, Jānis Kalniņš un Leonīds Vīgners ir pieminēti kā komponisti – diriģenti, bet tas, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola būtu kā īpaši ietekmējusies no latviešu komponistu darbības, tas pagaidām spilgti neparādās. Šis kods atzīmēts intervijās ar C., F. un H. Krievu komponistu daiļrade ir atstājusi ietekmi uz krievu simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu, taču latviešu komponistu devums salīdzinoši ir jaunāks un ne tik daudzskaitlīgs, lai te varētu vilkt kādas paralēles.

Visvairāk intervijās atzīmēti kopumā ir kodi, kas saistīti ar spilgtu personību lomu simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā Latvijā, tie ir kodi: [Personība +], intervijās atzīmēts 57 reizes, kods [Personība -] 14 reizes. [Personība +] ir atzīmēta pilnīgi visās intervijās un tas arī parāda personības svarīgāko nozīmi jebkuras nacionālas diriģēšanas skolas attīstībā un pastāvēšanā, taču personība skolas attīstību var ietekmēt arī negatīvi. [Personība -], šo kodu ir atzīmējuši A., B., D., E. un F. Tas arī ir loģiski, jo, izvērtējot nozīmīgu personību devumu, ar laiku atstarpī šis izvērtējums kļūst arvien kritiskāks, laikam ejot, cilvēki attīstās, nāk jauna informācija, kura daudzas lietas, ieradumus liek pārvērtēt, ne viss šķiet vairs tik pašsaprotams un pieņemams kā agrāk. Kritisks personību izvērtējums rodas tad, kad uzkrājas pieredze, rodas iespēja salīdzināt dažādu personību mūzikas izpratni, studiju darba metodes. Pārlicinošs piemērs atrodams intervijā ar A.: „*Redzi, kad es sāku mācīties diriģēšanu,*

es sāku mācīties pie Barisona. Pusgadu Barisons mani noturēja tikai uz diriģēšanas figūrām - uz 2, uz 3, uz 4, uz 5... Nu smieklīgi, tas nebija vajadzīgs absolūti, bet pusgadu viņš mani noturēja tikai uz to, it kā tas būtu tas galvenais."

Diriģēšanas tradīciju pārmantošana, kods [Tradīciju pārmantošana] kopumā atzīmēts 17 reizes. Kods parādās gandrīz visās intervijās, izņemot divas – E. un H. Tradīciju pārmantošana ir tas process, bez kura atkal nav iedomājama neviena skolas pastāvēšana un attīstība. To apliecina intervija ar G., kurš pasaka skaidri gan par sevi, gan sava skolnieka lomu tradīciju tālāk nodošanā jaunajiem diriģentiem: „*Imants Resnis sāka pilnīgi no nulles, sākot mācīties pie manis. Viņš bija ļoti spējīgs uztveres ziņā, pārbaudījis uz sevis šīs tradīcijas, nes tās arī tālāk."*

Tradīciju pārmantošanas pārrāvums 20. gadsimta vidū un sešdesmitajos gados, kods [Tradīciju pārrāvums] kopumā atzīmēts 3 reizes. Šis kods atzīmēts tikai trijās intervijās, līdz ar to nevaram uzskatīt, ka tradīciju pārmantošanas pārrāvums ir tik nozīmīgs, ka būtu būtiski kavējis skolas veidošanos un attīstību. Bet šeit atkal ir vēl viens aspekts, kas jāņem vērā. Laika periods, kas intervijās tiek iezīmēts ar tradīciju pārmantošanas pārrāvumu, attiecas uz 20. gadsimta 50. gadiem un tajā laikā par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveidošanos vēl runāt ir pārāgri. Ja šis tikai trijās intervijās pieminētais tradīciju pārmantošanas pārrāvums nebūtu novērojams, varbūt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās process būtu aizsācies jau krietni agrāk? Tomēr tas ir tikai pieņēmums. Realitāte no intervijas ar A.: „*Un vairāk viņš nevienu nelaida pie orķestra, nevienu. Viņš apgalvoja - man nav vajadzīgs, es neaudzēšu čūskas azotē. Tāds bija viņa teiciens, s un ne no vietas, tā, ka tanī ziņā pie orķestra tika ļoti maz. Arī tad, kad es nobeidzu, 9 gadu laikā 2 reizes viņš man ļāva diriģēt simfonisko orķestri Radio Komitejā.(...) Viņš neļāva nekad tikt pie orķestra(..). Nebija, ko nozīmēt, nu nebija neviena diriģenta."*

Pētījuma turpinājumā tika analizēti rezultāti pēc kodu kataloga *principi* (interviju apstrādes pēc biežuma rezultātu oriģinālus katalogā *principi* skat. 5. pielikumā, tabulas analīzes oriģinālu kodu katalogā *principi* skat. 6. pielikumā). Kodu analīzes pēc biežuma rezultātus kodu katalogā *principi* skat. 5. tabulā:

Kodu analīze (Projekts:dirigenti) pēc biežuma (katalogs principi)

Kodi AQUAD 6	A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	H.	I.
Diriģenta Īpašības	4	5	3	0	1	3	3	5	6
Diriģenta Tehnika	4	12	1	1	7	2	0	0	7
Interese	1	3	0	0	0	1	1	0	2
Māksla un Pedagoģija	1	6	0	1	2	4	1	0	1
Mūzika Vērtība	1	0	0	0	0	0	0	1	3
Mūzikas Izpratne	2	0	1	2	1	3	3	0	7
Nacionāla Vērtība	0	1	2	0	1	4	2	0	0
Spēja Īstenot Darbību	0	5	1	2	4	7	2	2	8
Vērtību Popularizēšana	0	0	2	0	0	1	0	1	1
Vispusīga Izglītība	2	2	0	2	1	2	0	0	3

Analizējot iegūtos rezultātus, secināms, ka kods [Diriģenta īpašības] atzīmēts kopumā 30 reizes, un nav atzīmēts tikai intervijā ar D. Neapšaubāmi ir tas, ka diriģenta īpašības ļoti ietekmē gan interpretējamo skaņdarbu atskaņošanu, gan arī diriģenta pedagoģisko darbību. Diriģenta īpašības ļoti ietekmē diriģenta komunikāciju ar orķestra mūziķiem, un no tās ir atkarīgs diriģenta darba rezultāts. Diriģenta īpašības var atstāt ļoti lielu iespaidu uz komponista kāda nupat uzrakstīta skaņdarba pirmatskaņojumu. Tas arī saprotams no intervijām, kurās gandrīz visi intervējamie šim kodam veltījuši tik lielu uzmanību. To apstiprina arī I.: „*Spēja fantazēt, fantāziju pasaule ir viena no īpašībām, kura diriģentam nepieciešama. Kompozīcija, tā ir autora jūtu pasaule, viņa fantāzijas lidojums un es vienmēr strādāju ar partitūru, domās iegrimstu un priekš sevis cenšos saskatīt autora ieceri. Nevis auksts aprēķins, kurš sabiedrību ir pakļāvis un atspoguļojas arī atskaņotājmākslinieku prātos, bet fantāzijas, cilvēciska labestība, tas ir tas, kas cilvēkiem pietrūkst.*”

Kods [Diriģenta tehnika] ir atzīmēts 34 reizes. Šis kods nav atzīmēts tikai intervijās ar G. un H. Arī promocijas darba autors uzskata, ka diriģenta tehnika ir svarīgākais diriģenta izteiksmes līdzeklis, un, ja tā nav profesionāli augstā līmenī, tad arī diriģenta darba rezultāti var nebūt augstvērtīgi. Šo domu raksturo arī citāts no I. teiktā: „*Dabiski saprotams ir tas, ka bez alfabēta pazīšanas nav iespējams uzrakstīt ne rindiņas. Tāpat arī diriģēšanas mākslā tehnikas pamati ir nepieciešami.*” Nereti diriģenta

tehnika var būt specifiski pielietojama noteiktam mūzikas stilam, pateicoties tai, diriģents var maksimāli spilgti atklāt mūzikas tēlainību, dramaturģiju. To apliecina arī B. teiktais: „*Glāzups bija neatkārtojams verisma repertuārā, ar savām mazām rociņām viņš tur tamborēja kaut ko un varēja iebakstīt dziedātājam mutē katru noti, ja viņam bija labs garastāvoklis. Un tas iznāca neticami muzikāli.*” Tieši diriģenta tehnika ir tā, kas raksturo diriģēšanas skolas pedagoģisko aspektu. Cilvēkam nevar iemācīt mākslu, taču var iemācīt diriģēšanas tehniku. Tieši tādās domās ir B.: „*Es jums mēģināšu mācīt amatu, cik es to protu un cik tas ir manas sapratnes robežās. Par mākslinieku vai nu jūs kļūsi vai nē, es jūs nemēģināšu veidot un galviņas ir jāpiepilda un tur ir problēma, ko es neesmu spējīgs piepildīt.*”

8 reizes intervijās ir atzīmēts kods [Interese], kurš raksturo diriģenta interesi par profesionālo darbību kā būtisku topošā diriģenta darbībā. Spilgti tas atklājas intervijā ar I.: „*Labi diriģenti man vienmēr bija autoritātes un es centos neapzināti viņiem līdzināties, tai pat laikā saprotot, ka nepieciešams apgūt pēc iespējas vairāk zināšanu, uzkrāt pieredzi, lai varētu nostāties pie pulks un mācītu citus,*” un A.: „*(..)es jau biju toreiz iestāties konservatorijā un man ļoti patika(..), interesējos par diriģēšanu un gāju skatīties kā tur tie diriģenti strādā.*” Par interesi kā būtisku savas pedagoģiskās darbības komponenti stāsta B.: „*Mācīties vajag vienmēr. Es saviem studentiem vienmēr esmu sacījis - ejiet uz koncertiem, skatieties arī sliktus diriģentus. Sliktākā gadījumā iemācīsieties to kā nevajag diriģēt.*”

Kods [Māksla un Pedagoģija] intervijās kopumā atzīmēts 16 reizes. Visi intervējamie pēc izglītības ir profesionāli mākslinieki, un tas, ka 7 no 9 intervijām ir pārstāvēts šis kods liecina, ka arī diriģenta darbībā par ļoti būtisku ir uzskatāma mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība. Piemērs no intervijas ar B. „*(..) aizgāja pa mākslas taisīšanas virzienu un līdz ar to viņam ir tehniskas problēmas. Tur (Dānijā – G.B.) viņus māca gleznot, bet viņš nemāk zīmēt. Tam pamatam ir jābūt. Pēc tam katrs var ārdīt nost, cik tālu vien grib un būvēt uz tā kaut ko citu.*” Šis un nākamais citāts no intervijas ar I. apliecina mūsu sapratni par mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbību diriģenta darbībā: „*Dabiski saprotams ir tas, ka bez alfabēta pazīšanas nav iespējams uzrakstīt ne rindiņas. Tāpat arī diriģēšanas mākslā tehnikas pamati ir nepieciešami. Ar to šī māksla ir interese piesaistoša, ka interesants ir nevis diriģents – papagailis (t. i. kopētājs), bet gan domātājs, kurš ar savu apgaismotāja darbību spēj mūs ievest šajā pasakainajā skaņu pasaulē (t. i. mūzikā).*”

Uzskatāms, ka kodī [Diriģenta tehnika], [Diriģenta īpašības] un [Interese], kopumā raksturo Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas mākslinieciskās un

pedagoģiskās kultūras mijiedarbības principu. Šis secinājums pētījuma turpinājumā tiks pārbaudīts, meklējot mijsakarības starp šiem kodiem ar datorprogrammas AQUAD 6 palīdzību.

Kods [Mūzikas vērtība] intervijās atzīmēts 5 reizes. Lai arī šis kods ir atzīmēts tikai trīs intervijās, darba autors uzskata, ka tas izskaidrojams ar to, ka mūzikas vērtību atklāt cilvēka darbībā iespējams, tikai analizējot viņa izpratni par to, kas pētījumā 19 reizes atzīmēta ar kodu [Mūzikas izpratne], ko skaisti raksturo citāts no intervijas ar I.: *„Daudzi kā Puškina Saljeri cenšas ģeometriski izmērīt mūziku, bet mūzikas atskaņojuma noslēpumainība ir ieslēgta nevis aukstā aprēķinā, bet gan atskaņotājmākslinieka cilvēciskās dvēseles bagātībā, kurš ar sava talanta palīdzību ir spējīgs skatītājus, klausītājus ievest emocionālajā mūzikas noslēpumu pasaulē.”* Kods [Spēja īstenot darbībā] atzīmēts 31 reizi. Kods nav atzīmēts tikai intervijā ar A., visās pārējās intervijās šis kods ir atzīmēts. Intervijas te pierāda, ka spējas īstenot mākslinieciskās ieceres ir vitāli svarīgas ikviena diriģenta darbībā, bez šīm spējām neviens diriģents nevarēs panākt nedz lielisku māksliniecisku ideju realizēšanu, nedz arī klausītāju dziļu māksliniecisku baudījumu. To apliecina arī intervijas fragments ar I.: *„Būt pārņemtām ar kompozīcijas garu, bagātināt to ar savu fantāziju, būt aktīvai, darbīgai un vadošai personībai, kurš tai pašā laikā līdzpārdzīvo, uzmanīgi kontrolē radošo procesu – lūk, būtiskākā operu diriģēšanas komponente, tieši vadoties no manas pieredzes.”*

Šie kodi savstarpēji ir saistīti un atspoguļo Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas mūzikas kā pamatvērtības un kultūras attīstības nepieciešamā nosacījuma darbības principu. Diriģentu darbībā tas izpaužas kā vērtīborientēta mūzikas izpratne un spēja to realizēt mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā.

Kods [Vispusīga izglītība] intervijās atzīmēts kopumā 12 reizes. Kods atzīmēts intervijās ar A., B., D., E., F. un I. Lai arī Latvijas diriģēšanas tradīciju veidošanās periodā gandrīz visa 20. gadsimta laikā kā diriģenti darbojās arī autodidakti diriģēšanas jomā, uzskatu, ka šobrīd nepieciešamība pēc vispusīgas izglītības ieguves nerada šaubas nevienam. To arī apliecina I.: *„Ir nepieciešams apgūt pēc iespējas vairāk zināšanu, uzkrāt pieredzi, lai varētu nostāties pie pulsts un mācītu citus. Tāpēc es izvēlējos pašu grūtāko ceļu, lai sasniegtu uzstādīto un nosprausto mērķi. 24 gadu garumā es apguvu mūzikas atskaņotājmākslu vienlaicīgi dažādos savstarpēji saistītos žanros un ieguvu pamatu diriģēšanas maģijas noslēpumu izzināšanai.”*

Kods [Nacionāla vērtība] kopumā atzīmēts 10 reizes. Lai arī kods ir atzīmēts intervijās ar B., C., E., F. un G., promocijas darba autors uzskata, ka jebkuras

nacionālās skolas veidošanās procesā un attīstībā nacionālu vērtību apzināšana un tālāk nodošana ir būtisks faktors šīs nacionālās skolas tālākā pastāvēšanā. Tāds uzskats piemīt arī F.: „*Latviešu diriģēšanas skolas īpatnības – emocionalitāte, (..)*.” Savdabīgums un īpatnības ir tieši tas, ko aktuāli būtu nepazaudēt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tālākajā attīstībā.

Kods [Vērtību popularizēšana] 5. reizes. Kods ir atzīmēts intervijās ar C., F., H. un I. Lai arī ne visi intervējamie ir akcentējuši vērtību popularizēšanu, darba autors ir pārliecināts, ka gan akadēmiskās atskaņotājmākslas, gan pedagoģiskās, gan estētiskās, gan eksistenciālās vērtības ir būtiski popularizēt, jo kā gan jaunajai paaudzei būtu iespējams pievērst uzmanību šīm vērtībām, tās ieaudzināt, ja tās netiks popularizētas? Kods [Vispusīga izglītība], [Nacionāla vērtība] un [Vērtību popularizēšana] atspoguļo principu par nacionālajām mūzikas vērtībām kā nepieciešamu mākslinieciskās izglītības pamatnosacījumu.

Pētījuma turpinājumā tika izanalizētas mijsakarības starp atsevišķiem kodētā teksta segmentiem, ievērojot distanci 3 transkripcijas teksta līnijas virs un zem pirmā definētā koda, lai rastu apstiprinājumu iepriekš gūtajiem secinājumiem (datu mijsakarību analīzes rezultātus ar programmu AQUAD 6 sk. 7. pielikumā).

Mijsakarību analīze interviju tekstos tika veikta, lai vēlreiz pārbaudītu analīzē izdarītos secinājumus, par Latvijas diriģēšanas skolas darbības principu saturu.

Pirmā mijsakarība tika meklēta starp kodiem [Diriģenta īpašības], [Diriģenta tehnika], [Interese] un kodu [Māksla un pedagoģija], kuri uzskatāmi par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas darbības principa *Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība* komponentiem.

Analizējot mijsakarības starp kodiem [Diriģenta īpašības] un [Māksla un pedagoģija], programma tās uzrādīja 3 reizes 3. intervijās (skat. 7.1. pielikumā). Mijsakarību analīzē starp kodiem [Diriģenta tehnika] un [Māksla un pedagoģija] programma tās uzrādīja 8 reizes 4. intervijās (skat. 7.2. pielikumā).

Analizējot mijsakarības starp kodiem [Interese] un [Māksla un pedagoģija], programma to uzrādīja 1 reizi (skat. 7.3. pielikumā). Tas skaidrojams ar to, ka kods [Interese], kurš raksturo diriģenta ieinteresētību profesionālās dzīves notikumos un interesi par profesiju, būtībā ir tikai viena atsevišķa, kaut arī ļoti nozīmīga, diriģenta veiksmīgai darbībai nepieciešama īpašība, no diriģenta profesionālo un personisko īpašību kopuma, kuru raksturo kods [Diriģenta īpašības].

Visvairāk mijsakarību tika konstatēts starp kodiem [Diriģenta tehnika] un [Diriģenta īpašības] – 11 reizes 5 intervijās (skat. 7. 4. pielikumā), kas apstiprina darba autora pieņēmumu par mākslas un pedagoģijas mijiedarbības nozīmi diriģenta darbībā un tādējādi to var uzskatīt par nozīmīgu principu Latvijas diriģēšanas skolas pastāvēšanā.

Tālāk tika izpētītas mijsakarības starp kodiem [Mūzika Vērtība], [Mūzikas Izpratne] un [Spēja īstenot darbībā]. Mijsakarības starp kodiem [Mūzika Vērtība] un [Mūzikas Izpratne] konstatētas 3 reizes 2 intervijās (skat. 7. 5. pielikumā). Mijsakarības starp kodiem [Mūzikas Izpratne] un [Spēja īstenot darbībā] konstatētas 7 reizes 4 intervijās (skat. 7. 7. pielikumā) un starp kodiem [Mūzika Vērtība] un [Spēja īstenot darbībā] konstatētas 3 reizes 2 intervijās (skat. 7. 8. pielikumā). Tas apstiprina interviju kopsavilkumu un datu analīzes gaitā izdarīto secinājumu, ka šie kodi veido Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas darbības principa par mūziku kā pamatvērtību sapratnes kodolu.

Analizējot mijsakarības starp kodiem [Nacionāla Vērtība] un [Vērtību popularizēšana], tās atklātas vienā intervijā (skat. 7. 6. pielikumā).

Analīzes rezultāti katalogā *skola* ietver visus iepriekš analizētos kodus, kā arī kodus, kas vairāk raksturo mūsdienu situāciju Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas izglītībā [Problēmas diriģēšanas skolā] un [Sasniegumi konkursos] vai arī sniedz tiešas atbildes uz pētījuma jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola.

[Problēmas diriģēšanas skolā] ir atzīmēts 5 reizes. Šis kods parādās intervijās ar A., B., C. un E. Nekad jau dzīvē nav tā, ka kāds konkrēts process norit gludi un bez aizķeršanās. Pēc promocijas darba autora domām, tas, ka šis kods ir atklājams tikai četrās intervijās, tas ir pat ļoti labs rādītājs, jo cilvēki ir ļoti dažādi un, ja šo problēmu nebūtu, tad iemesls satraukumam būtu krietni lielāks. Tas nozīmētu, ka visiem, kuri ir studējuši diriģēšanu Latvijas konservatorijā vai vēlākajā Latvijas Mūzikas akadēmijā, būtu bijis jāklūst par izciliem diriģentiem.

Kods [Sasniegumi konkursos] ir atzīmēts 4 reizes. Kods ir atklāts intervijās ar B., G. un H. Pēc promocijas darba autora domām, nav svarīgi, cik daudzu intervējamo intervijās šis kods atklājas, bet svarīgi ir tas, ka par sasniegumiem konkursos jau tiek runāts. Jauno latviešu diriģentu sasniegumi starptautiskos simfoniskā orķestra diriģentu konkursos parāda ļoti būtisku aspektu – jauno diriģentu studiju procesam ir atzīstami rezultāti. Un tas ir ļoti būtisks rādītājs tam, ka Latvijā ir simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, ko apliecina arī B.: „*Es sliktos domāt, ka skola ir un ir arī rezultāti. Ja*

runājam par rezultātiem pieņemam diriģēšanas sacīkšu rezultātus, tad mums te ir izveidojies zināms pulciņš. Rihards Buks, Mārtiņš Ozoliņš, Andris Poga, Ainārs Rubiķis Rezultāti ir, tas liecina par to, ka no šejienes nenāk ārā neapmācīti cilvēki. Tas pamats jau tagad ir.”

Uz jautājumu – vai pastāv Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola, kods [Pastāv] – fiksētas 4 apstiprinošas atbildes, nepastāv, kods [Nepastāv] – 1 atbilde, veidojas, kods [Veidojas] – 1 atbilde, 3 intervijās nav fiksēta neviena no šīm atbildēm.

Apkopojot datu apstrādes rezultātus programmā AQUAD 6, promocijas darba autors secina, ka tie apstiprināja un papildināja interviju interpretācijās gūtos secinājumus, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās pamatā ir šādi priekšnosacījumi:

1. Spilgtas personības diriģēšanas mākslā.
2. Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Vācijas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, veicināja tās kvalitātes veidošanos.
3. Ārzemju viesdiriģentu un komponistu diriģentu darbība, kas, būdama konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvidē, sekmēja nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību.
4. Diriģēšanas tradīciju pārmantošana.
5. Atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā.
6. Saistība ar kora mūzikas tradīcijām, kas lielā mērā ietekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos.
7. Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra.
8. Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas organizēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu.
9. Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20. gadsimta sākumā, kas sekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā.

Datu apstrādes un analīzes gaitā tika gūti pierādījumi tam, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola darbojas, balstoties uz šādiem principiem:

1. Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība kā diriģenta izglītības visnozīmīgākais princips.

Tā kā mākslas pedagoģija ir sarežģīts veidojums, kura ietver gan diriģēšanas mākslu, gan pedagoģiju, tad saistībā ar nacionālās diriģēšanas skolas pastāvēšanu šajā principā saskatāmi divi aspekti:

- Mākslinieciskais – ietver diriģenta personiskās un profesionālās īpašības, kas nepieciešamas mākslas radīšanas aktā un kuru veidošanā vislielākā nozīme ir diriģenta pašizglītībai un pašaudzināšanai.
- Pedagoģiskais – ietver diriģenta personiskās un profesionālās īpašības, kas nepieciešamas tehnikas attīstībai, jo tieši diriģenta tehnika ir tas mākslinieciskās izglītības komponents, kura attīstībā vislielākā nozīme ir pedagoģam un pedagoģiskajiem līdzekļiem.

2. Mūzikas kā pamatvērtības princips, kā personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešams nosacījums un estētiskās attieksmes veidotājs pret dzīvi visā tās daudzveidībā un krāsainībā.

Diriģenta izglītībā šī principa sapratnes kodolu veido mūzikas kā vispārcilvēciskas vērtības izpratne. Tā pamatā ir mūzikas būtības (jēgas), pamatprincipu, funkciju (nozīmes) izpratne un spēja tās īstenot diriģenta mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā.

3. Nacionālo mūzikas vērtību un to saglabāšanas un popularizēšanas princips kā diriģenta mākslinieciskās izglītības nepieciešams pamatnosacījums.

Šī principa pamatā ir diriģenta sapratne par nacionālajām mūzikas vērtībām – raksturīgākajām tās iezīmēm, kas sakņojas tautas estētiskajās tradīcijās – kā pamatu mijiedarbībai ar citu nacionālo skolu mūzikas kultūras bagātībām. Saistībā ar diriģēšanu kā atskaņotājmākslu šī principa ievērošana daiļradē ir nenovērtējama. Lai arī cik daudz un skaistu, patiesu mākslas darbu radītu komponisti, bez to publiskas atskaņošanas un popularizēšanas tie ir nolemti aizmirstībai.

4. Līdzsvarotas diriģenta individualitātes attīstības princips.

Šis princips raksturo profesionālās izglītības saistību un sabalansētību ar universālo izglītību un vispusīgu estētisko izglītību un patiesā un skaistā, zinātnes un mākslas līdzsvarotību un samēru diriģenta izglītībā un personības attīstībā. Diriģents, kurš patiesi vēlas sasniegt augstākās mākslas virsotnes, vai tajās jau atrodas, ir cilvēks, personība ar ļoti plašām un dziļām zināšanām ne tikai savā profesionālās darbības jomā, bet arī cilvēks ar izkoptu prātu, dziļām un plašām zināšanām kultūrā,

filozofijā. Cilvēks, kurš aktīvi interesējas par notikumiem politiskajā un sabiedriskajā dzīvē.

Te ir pamats uzskatam, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumi pārlicinoši atklāj to, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ne tikai veidojas un attīstās joprojām, bet ir izveidojies arī stabils pamats profesionālas orķestra muzicēšanas kultūras pieredzes un kultūras tradīciju saglabāšanā, ir apzināts un izvērtēts nozīmīgāko diriģentu un diriģēšanas pedagogu devums nacionālo kultūras, tai skaitā diriģēšanas tradīciju pārmantošanā, kā arī vēsturisko vērtību izkopšanā un attīstībā. To pierāda jauno latviešu diriģentu atzīšana Eiropas un pasaules mūzikas kultūrā (Andris Nelsons, Gints Glinka), kā arī jauno diriģentu panākumi starptautiskos simfoniskā orķestra diriģentu konkursos (Mārtiņš Ozoliņš, Andris Poga, Ainārs Rubiķis)(Silabriedis, 2010).

Lai varētu definēt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu, promocijas pētījumā tika atklāti četri pamatprincipi, balstoties uz kuriem ir iespējams ne vien Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu definēt, bet arī šīs skolas esamību pārlicinoši pierādīt. Šo četru pamatprincipu – mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbības principa; mūzikas kā pamatvērtības principa; nacionālo mūzikas vērtību principa kā nepieciešamā mākslinieciskās izglītības pamatnosacījuma un līdzsvarotas individualitātes attīstības principa – uzturēšana un realizācija var dot tikai pozitīvu ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas turpmākajā attīstībā, ko pierāda veiktais promocijas pētījums.

Veiktā pētījuma rezultātā ir pierādīts, ka, Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ir virziens mūzikas kultūrā, kas balstās uz Latvijas kultūras tradīciju, diriģentu personību mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības un orķestra muzicēšanas profesionālās pieredzes un noteiktu mākslinieciskās izglītības principu kopuma, un tās darbības pamatā ir kultūrvēsturisko vērtību saglabāšana, izkopšana un attīstība.

4.3. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības teorētiskais modelis

Empīriskā pētījuma rezultāti tika izmantoti Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības teorētiskā modeļa izstrādē.

„Mākslas pedagoģijas spējā un gatavībā nemitīgi pilnīgoties, pārveidot savus teorētiskos un metodoloģiskos pamatus arī meklējams izskaidrojums tās dzīvotspējai, radošumam, garīgumam.” (Anspaks, 2006(a), 204.). Šo trāpīgo ideju, kuru J. Anspaks izmantojis, raksturojot mākslas pedagoģijas modeļus, pilnībā var piemērot arī šim pētījumam.

Tā kā pētījuma gaitā tika gūta apstiprinoša atbilde uz pētījuma jautājumu par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pastāvēšanu, tad nākamais būtiskais aspekts ir rūpes par tās attīstību.

Vēlmi iezīmēt kontūras Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībai noteica šādas problēmas:

1. Mūsdienu sabiedrībā lielā mērā vērojama vispārcilvēcisko vērtību krīze.

Tāpēc ir pamats satraukumam, jo, kā parādīja pētījums, nacionālās diriģēšanas skolas veidošanās un pastāvēšanas pamatā ir vērtības – vispārcilvēciskās, nacionālās, individuālās – mūzika, nacionālās mūzikas tradīcijas, cilvēks, personība. Vispārcilvēcisko vērtību krīze vērojama sabiedrības attieksmē pret kultūru – zemas kvalitātes izklaidējošā mūzika tiek lielā vairumā iebārta mūsu cilvēkiem, bet pamatā tam ir izveicīgu darboņu vēlme viegli nopelnīt. Mūzikā ir pietiekami daudz vērtīgu sacerējumu, kurus var izmantot tautas gaumes skološanā, tomēr tā tiek noplicināta, un nereti tas notiek ar to institūciju svētību un atbalstu, kurām būtu jā rūpējas par nacionālās mūzikas vērtību kopšanu. Akadēmiskās mūzikas atskaņotājmākslinieka prestižs sabiedrībā ir zems. Vēl kāda būtiska pazīme simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā, kas tika atklāta pētījuma gaitā, ir teorētiskās literatūras nepietiekamība latviešu valodā. Latvijā maz pētītas ir simfoniskā orķestra diriģēšanas metodiskās nostādnes un citi ar tās teoriju saistīti jautājumi, arī ievērojamu diriģentu – personību pētījumi nav daudzskaitlīgi.

2. Mūsdienu pārprasti brīvās audzināšanas rezultātā (Špona, 2001) – patstāvība, atbildība un griba kļūst par retumu jauno, radošo personību raksturojumā.

Pētījums atklāja, ka viena no raksturīgākajām radošas personības – diriģenta iezīmēm ir personības spēks – īpašība, kurai piemīt gan patstāvības un atbildības, gan gribas komponenti, tomēr, vērojot studentu darbu studiju procesā, darba autoram nereti nākas, saskaroties ar topošajiem mūziķiem, novērot šo īpašību nepilnības vai trūkumu.

3. Globalizācijas laikmeta tendences iezīmējas ar sarežģītiem dažādu kultūru mijiedarbības procesiem (Anspaks, 2006).

Uz draudiem šajā aspektā norāda fakts, ka jau ilgāku laiku par Latvijas vadošo simfonisko orķestru – Latvijas Nacionālās operas un Latvijas nacionālā simfoniskā orķestra vadošiem diriģentiem tiek aicināti ārzemnieki. Mēs pietiekami nenovērtējam savus diriģentus, bet, kurš gan labāk kā savējie var parūpēties par nacionālās kultūras bagātībām.

Nemot vērā šos aspektus un J. Anspaka atziņu, ka „Mākslas pedagoģijas teorijas un metodoloģijas problēmu izstrāde virzīta uz galveno mērķi un rezultātu – attīstību” (Anspaks, 2006(a), 176.), darba autors uzskata, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīciju saglabāšanai nozīmīgi ir ieskatīties tās perspektīvā – skolas attīstībā.

Tāpēc pētījuma turpinājumā Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas perspektīvu izvērtēšanai tiks izstrādāts tās attīstības teorētiskais modelis. Vispārīnot pētījuma atziņas, kuras gūtas teorētiskās literatūras un pieredzes pētījumu rezultātā un, bagātinot tās ar savu redzējumu, izstrādātais skolas attīstības teorētiskais modelis dos iespēju nospraust Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas galvenos attīstības virzienus, darbības principus, tādējādi saglabājot tās tradīcijas nākotnei.

Mūsdienīgs skatījums uz teorētiskā modeļa izstrādi ir saistīts ar paradigmas jēdzienu. Pedagoģijas zinātnieki (Žogla, 2001; Anspaks, 2006(a)) norāda uz to kā teorētiskā modeļa izstrādes pamatu.

Jēdziena – paradigma izpratne promocijas darbā balstīta uz amerikāņu vēsturnieka un filozofa Tomasa Kūna izstrādāto teoriju par zinātnisko paradigmu maiņu un to ietekmi uz pasaules zinātnes attīstību, kuras pamatā ir doma, ka zinātniskās izziņas priekšnosacījums ir priekšstati par noteiktu pasaules metafizisko modeli (Kuhn, 1970). Tātad, paradigma ir noteikta laikmeta, sabiedrības (kultūras) vai zinātniskā pasaules uzskata – priekšstats par pasaules uzbūvi.

Pētījuma turpinājumā tiks izvērtētas pieejas, uz kurām balstīta Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības modeļa izstrāde.

1. J. Anspaks norāda, ka mākslas pedagoģijā, veidojot jaunas pieejas un modeļus, attaisnojas tāda pieeja, „(..)kura saglabā un nodrošina reālu pēctecību, uztur ciešu vienotību ar dažādu pakāpienu kvalitatīvās savdabības nosargāšanu un kopšanu,” (Anspaks, 2006(a), 177.), tātad autors norāda uz kultūrvēsturisko pieeju. Veidojot Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas, kā mākslinieciski estētiska virziena attīstības modeli, nepieciešams tā izveidi balstīt uz kultūrvēsturisko pieeju, lai filozofijas, pedagoģijas, psiholoģijas, vēstures, mākslas un mūzikas zinātnēs aprobētās atziņas par pagātnes mantojuma izvērtējuma nepieciešamību diriģēšanas tradīciju un Latvijas mūzikas kultūras mantojuma saglabāšanā un tālāk nodošanā izmantotu skolas attīstības modelēšanā.

2. Filozofiskās domas humānā orientācija vienmēr ir bijusi mūzikas pedagoģijas un mūzikas (ar tās ētisko, estētisko, garīgo un tikumisko būtību) satura pamats. Tā šveiciešu komponists un diriģents Ernests Ansermē uzskata, ka muzikālās daiļrades virzībai būtībā ir ētisks raksturs, kas nenozīmē pakļaušanos ārējām normām, bet dod iespēju pašnoteikties. „Šī pašnoteikšanās dod cilvēkam jūtu brīvību, viņš pats nosaka, kā dzīvot un darboties.” (*Ансерме*, 1986, 84.).

Humanitārzinātniskajā paradigmā saistībā ar pētījumiem mūzikas kultūras un mūzikas pedagoģijas laukā šobrīd ir aktuālas vairākas tendences, kuras izriet no pasaules mūzikas kultūras globalizācijas procesiem, piemēram:

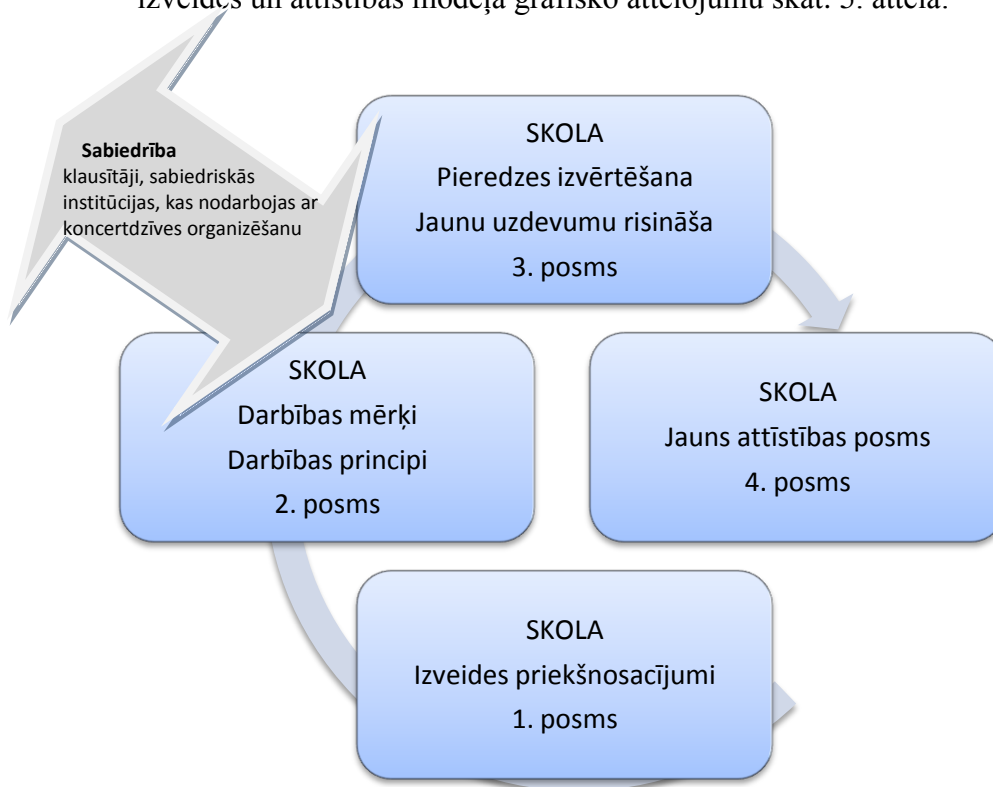
- Anna Ščerbakova, raksturojot tendences 20 gs. otrās puses un 21. gs. sākuma humanitārajā izziņā (kulturoloģijā, mākslas zinātnē un mūzikas zinātnē, mūzikas pedagoģijā), uzsver, ka šo zinātņu domas galvenā virzība ir uz pirmavotu – pasaules uztveres un sapratnes nosacījumu atklāsmi (*Щербакова*, 2008(1)).

- Dialoga kā patiesības meklējumi starp dažādām mūzikas kultūrām, starp subjektu un mūziku, starp skolotāju – skolnieku un mūziku. (Gulbe, 2009).

Šajās tendencēs saskatām arī pētījumam par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolu aktuālas problēmas, tātad skolas teorētiskais modelis tiks balstīts humanitārzinātniskajā pieejā, kuru raksturo cilvēka un visu viņa radīto domu, materiālo lietu kā vērtības izpratne.

3. Cilvēks, vērtības, dialogs ir kategorijas, kuras skatot kontekstā ar attīstības jēdzienu, mēs nemaldīgi nonākam pie darbības jēdziena. Darbības pieeja modeļa izstrādē tiks izmantota:

- raksturojot skolas attīstību kā procesu – mērķtiecīgu darbību ar tās komponentiem – mērķi, mērķa realizāciju un rezultātu;
 - izmantojot personības darbības pieeju (*Леонтьев, 1997; Маклаков, 2000*).
4. Mūzikas subjektīvi – objektīvās (*Холопова, 2000*) jeb intuitīvi – loģiskās (*Фейнберг; 2004*) būtības apzināšanās liek orientēties uz sapratni kā izziņas principu (*Gadamer, 1999*), kurš raksturo hermeneitisko pieeju, kas tiks izmantota modeļa izveidē. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveides un attīstības modeļa grafisko attēlojumu skat. 5. attēlā:



5. att. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveides un attīstības modelis (G.Bernāts)

Modeļa grafiskais attēlojums veidots kā hermeneitiskā spirāle, kurā katrs attīstības posms ir pamats nākošajam posmam.

1. posms. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveides priekšnosacījumi, kuru nozīmi skolas izveidē apstiprina avotu un literatūras analīzē un empīriskajā pētījumā gūtās atziņas. Tie ir šādi:

1. Spilgtas personības diriģēšanas mākslā.
2. Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Vācijas un Krievijas muzikālo un diriģēšanas kultūru, kas, bagātinot nacionālo diriģēšanas kultūru, sekmēja tās kvalitātes veidošanos.

3. Ārzemju viesdiriģentu un komponistu diriģentu darbība, kas, būdama konkrēta iedzīvošanās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvidē, rosināja nacionālās diriģēšanas kultūras attīstību.

4. Diriģēšanas tradīciju pārmantošana.

5. Atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā.

6. Saistība ar kora mūzikas tradīcijām, kas lielā mērā ietekmēja orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanos.

7. Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra.

8. Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas organizēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu.

9. Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums XX gadsimta sākumā, kas sekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā.

Šo priekšnosacījumu kultūrvēsturiska analīze dod iespēju tajos saskatīt sabiedrības un personības (individualitātes) kultūru mijiedarbības nozīmi Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas izveidē. Tikai bagātīga sabiedrības kultūras augsne dod pamatu personības kultūras attīstībai un otrādi. Šo atziņu, kas apstiprinājusies arī intervijās ar A., F., G., H., I., un visspilgtāk to raksturo citāts no intervijas ar C.: „*Nav neviena lieta Latvijā par kuru var teikt, ka tā ir stabila(..). Pēdējā laikā parādās runas par to, ka vai simfoniskās diriģēšanas nodarbības Mūzikas akadēmijā ir nepieciešamas,*” būtiski atzīmēt, domājot par skolas tālāko attīstību. Ekonomiskā situācija valstī neveicina bagātīgas akadēmiskās mūzikas kultūras un mūzikas mācību iestāžu attīstību, tomēr visiem profesionāļiem, kuriem rūp Latvijas kultūras tradīciju saglabāšana un tālāka attīstība, būtu nepieciešams izmantot visu savu garīgo potenciālu, lai popularizētu akadēmisko mūziku pēc iespējas plašākā auditorijā.

Personībām, kas iesaistītas jauno diriģentu audzināšanā mūsdienu kultūrsituācijā, nepieciešama milzīga personiskās brīvības izjūta, lai nepakļautos masu kultūras „komercializācijas spiedienam”. Tomēr tas rosina arī pārdomas par nepieciešamību meklēt jaunus ceļus, veidus, kā pietuvināt mūsdienu jaunatnes auditoriju klasiskajām mūzikas vērtībām. Darba autors kā vienu no iespējamiem ceļiem saskata pusprofesionālu orķestru kustības attīstību ne tikai Rīgā, bet arī citās Latvijas novadu un rajonu pilsētās. Finansiālo atbalstu šādu kolektīvu izveidē iespējams meklēt Eiropas fondu un Latvijas pilsētu pašvaldībās.

2. *posms*. Simfoniskā orķestra diriģēšanas skola darbībā. Skola parādīta ar savu mērķi, uzdevumiem un darbības principiem kā līdzekli mērķa realizēšanai. Izvērtējot globalizācijas tendences pasaulē un mazu nāciju kultūru pastāvēšanas draudus, var secināt, ka Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības stratēģiskais mērķis ir Latvijas nacionālo mūzikas vērtību saglabāšana, kopšana un nodošana nākamajām paaudzēm. Šī mērķa realizēšanai izvirzāmi šādi uzdevumi:

1. Vērtīborientēta Latvijas mūzikas kultūras dzīves pilnveide.
2. Nacionālo diriģēšanas tradīciju pārmantojamības sekmēšana.
3. Latvijas diriģentu – personību daiļrades pētniecība un popularizēšana.
4. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas pedagoģiski – metodiskās bāzes attīstība.
5. Nacionālo mūzikas vērtību popularizēšana Latvijā un ārvalstīs.
6. Mijiedarbības veicināšana ar pasaules mūzikas kultūru.

Pētījuma gaitā tika atklāti nacionālās diriģēšanas skolas darbības pamatprincipi, līdz ar to tiek uzskatīts, ka šo pamatprincipu realizācija var būt pamats skolas attīstības stratēģiskā mērķa un uzdevumu realizēšanā:

1. Mākslinieciskās un pedagoģiskās kultūras mijiedarbība kā diriģenta izglītības visnozīmīgākais princips.

Tā kā mākslas pedagoģija ir sarežģīts veidojums, kura ietver gan diriģēšanas mākslu, gan pedagoģiju, tad saistībā ar nacionālās simfoniskā diriģēšanas skolas pastāvēšanu šajā principā saskatāmi divi aspekti:

- Mākslinieciskais – ietver diriģenta personiskās un profesionālās īpašības, kas nepieciešamas mākslas radīšanas aktā un kuru veidošanā vislielākā nozīme ir diriģenta pašizglītībai un pašaudzināšanai.
- Pedagoģiskais – ietver diriģenta personiskās un profesionālās īpašības, kas nepieciešamas tehnikas attīstībai, jo tieši diriģenta tehnika ir tas mākslinieciskās izglītības komponents, kura attīstībā vislielākā nozīme ir topošā mākslinieka pedagoģam un pedagoģiskajiem līdzekļiem.

Principa nozīmi topošo diriģentu sagatavošanā atzīst visi intervējamie, ko apstiprina arī datorprogrammā AQUAD veiktā mījsakarību analīze starp diviem principa komponentiem – māksliniecisko un pedagoģisko. Diriģēšanas pedagogs nevar studentam iemācīt kļūt par mākslinieku, topošajam diriģentam pašam daudz

jāvēro citu diriģentu sniegums, jāinteresējas par kultūras dzīves notikumiem savā valstī un ārvalstīs, pastāvīgi jāpildinveido savs garīgais un intelektuālais potenciāls. Pedagogam vislielākā nozīme ir topošā diriģenta tehnikas attīstībā – tehniku izprotot tās visplašākajā nozīmē ar visiem to veidojošajiem komponentiem (plašāk skat. pētījuma 1.3. daļā – Orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās pamatprincipi). Diriģenta tehniskās sagatavotības veicināšanā darba autors vēlas rosināt diriģēšanas pasniedzējus vairāk pievērsties arī metodisko darbu izstrādei. Mūsdienu tehnoloģiju iespējas piedāvā arī plaša spektra ierakstu veidošanu, kas attaino dažādus diriģēšanas tehnikas apguves aspektus.

2. Mūzikas kā pamatvērtības princips, kā personības un sabiedrības garīgās, materiālās un ideālās kultūras attīstības nepieciešamais nosacījums un estētiskās attieksmes veidotājs pret dzīvi visā tās daudzveidībā un krāsainībā.

Diriģenta izglītībā šī principa sapratnes kodolu veido mūzikas kā vispārcilvēciskas vērtības izpratne. Tā pamatā ir mūzikas būtības (jēgas), pamatprincipu, funkciju (nozīmes) izpratne un spēja tās īstenot diriģenta mākslinieciskajā un pedagoģiskajā darbībā.

Pētījumā veiktā teorētisko atziņu un interviju analīze apstiprināja, ka tieši mūzikas sapratne un spēja šo sapratni īstenot darbībā ir tas pamatelements, kurš diriģēšanas mākslā raksturo patiesi lielu mākslinieku. Pētījuma autors uzskata, ka vērtīborientēta mūzikas sapratne un prasme šo sapratni realizēt diriģenta mākslinieciskajā darbībā ir topošā diriģenta izglītības pamats. Mūzikas un savas profesijas vērtības izpratne rosina topošo diriģentu patstāvīgai un pastāvīgai pašpildīšanai, tas ir motivējošs komponents mākslinieciskajā izglītībā.

3. Nacionālo mūzikas vērtību un to saglabāšanas un popularizēšanas princips kā diriģenta mākslinieciskās izglītības nepieciešams pamatnosacījums.

Šī principa pamatā ir diriģenta sapratne par nacionālajām mūzikas vērtībām, raksturīgākajām tās iezīmēm, kas sakņojas tautas estētiskajās tradīcijās, kā pamatu mijiedarbībai ar citu nacionālo skolu mūzikas kultūras bagātībām. Saistībā ar diriģēšanu kā atskaņotājmākslu šī principa ievērošana daiļradē ir nenovērtējama. Lai arī cik daudz un skaistus, patiesus mākslas darbus radītu komponisti, bez to publiskas atskaņošanas un popularizēšanas to dzīve ir nolemta aizmirstībai.

Darba autors uzskata, ka tieši saistībā ar šī principa ievērošanu topošo diriģentu izglītībā un esošo diriģentu mākslinieciskajā darbībā, paveras plašs darba lauks. Šobrīd pietiekama uzmanība tiek veltīta jaunradīto latviešu komponistu

sacerējumu atskaņošanai, kas arī ir saprotams, jo tieši jaundarbu atskaņošana ilgāku laiku ir bijusi viena no vadošajām Kultūrkapitāla fonda atbalstītajām programmām, tomēr mazāk rosinoša ir situācija ar Latvijas mūzikas klasiķu un 20.gs. komponistu darbu atskaņošanu. Vēl mazāk uzmanības tiek veltīts Latvijas nacionālo mūzikas vērtību popularizēšanai ārvalstīs. Šīs atziņas apstiprinājumu darba autors guva sarunā ar ASV dzīvojošo latviešu komponisti un pedagoģi Daci Aperāni. Viņa atzina, ka mūsu vadošie diriģenti maz pievēršas latviešu mūzikas atskaņojumiem ārvalstīs, tomēr komponiste bija cerīga, vērtējot jauno diriģentu paudzi un konkrēti – A. Rubiķi.

Tā kā interviju analīze parādīja, ka diriģenta tehnikas veidošanās lielā mērā ir atkarīga no topošā diriģenta pedagoga un tā vairāk raksturo dirigēšanas tradīciju pārmantošanu, bet diriģenta mākslinieciskā veidošanās, savukārt, vislielākajā mērā ir paša diriģenta personības veidošanās raksturotāja, tad tieši šo vēlmi un prasmi popularizēt nacionālās mūzikas vērtības gan savā valstī, gan ārvalstīs darba autors uzskata par būtiskāko aspektu topošo diriģentu izglītībā, lai sekmētu nacionālās dirigēšanas skolas attīstību.

4. Līdzsvarotas diriģenta individualitātes attīstības princips.

Empīriskajā pētījumā gūtās atziņas apstiprināja darba autora uzskatu, ka šis princips raksturo profesionālās izglītības saistību un sabalansētību ar universālo izglītību un vispusīgu estētisko izglītību, patiesā un skaistā, zinātnes un mākslas līdzsvarotību un samēru diriģenta izglītībā un personības attīstībā. Diriģents, kurš patiesi vēlas sasniegt augstākās mākslas virsotnes vai tajās jau atrodas, ir cilvēks, personība ar ļoti plašām un dziļām zināšanām ne tikai savā profesionālās darbības jomā, bet arī cilvēks ar izkoptu prātu, dziļām un plašām zināšanām kultūrā, filozofijā. Cilvēks, kurš aktīvi interesējas par notikumiem politiskajā un sabiedriskajā dzīvē.

Kā jau tika konstatēts, analizējot skolas izveides priekšnosacījumus, tās darbību lielā mērā ietekmē sabiedrība, kas 5. attēlā attēlota kreisajā pusē bultas veidā.

Simfoniskās mūzikas koncertu apmeklētāji, klausītāji ir tā sabiedrības daļa, kas viennozīmīgi pozitīvi ietekmē Latvijas simfoniskā orķestra dirigēšanas tradīciju un skolas attīstību. Dialogs starp klausītāju un māksliniekiem ir iespēja savstarpēji vienam otru bagātināt, nodrošinot tradīciju kopšanu un saglabāšanu. Problemātiska ir potenciālo klausītāju aizvien lielāka piesaistīšana simfoniskās mūzikas koncertiem. Darba autors uzskata, ka šajā aspektā, vispateicīgākā auditorija ir bērni un jaunieši, par kuru piesaistīšanu klasiskajām mūzikas vērtībām arvien ir jadamā. Šāds darbs norit, un to veic Latvijas koncertdzīves organizētāji, tiek domāts par arvien jaunu

tehnoloģiju piesaisti šiem pasākumiem, tomēr šis darbs prasa arī arvien jaunus radošus paņēmienus. Nozīmīga loma Latvijas bērnu un jauniešu auditorijas izglītošanā ir koncertiem, kuri tiek rīkoti valsts reģionu un novadu pilsētās. Arī pētījuma autors ir iesaistījies šādu projektu veidošanā un bērnu atsaucība simfoniskās mūzikas koncertiem vienmēr ir izrādījusies ļoti liela. Šādu projektu pozitīva iznākuma atslēga ir mūziķu un pedagogu sadarbība, jo, konsultējoties ar pedagogiem, labāk iespējams izprast konkrētās auditorijas vecumposma uztveres un domāšanas īpatnības, kas jāņem vērā repertuāra izvēlē.

Diriģēšanas skolas kā kultūrvides komponenta sapratne, kura veidojusies pētījuma gaitā, norāda uz noteiktām sabiedrības un kultūrvides institūcijām kā sabiedrības pastāvēšanas un attīstības garantu. Pētījums parādīja, ka topošo diriģentu izglītošanā liela nozīme ir tam, vai topošajam diriģentam ir iespēja izglītības procesā strādāt ar profesionāliem kolektīviem. Pārrāvums Latvijas diriģēšanas tradīcijās 1950. – 60. gados, kas ļoti spilgti atklājas intervijā ar A. un, kas atstāja tiešu ietekmi uz skolas veidošanos, lielā mērā notika tāpēc, ka topošajiem un tikko izglītību ieguvušajiem diriģentiem nebija iespēja strādāt ar orķestriem.

Šāda nelabvēlīga prakse Latvijas diriģēšanas tradīcijās vērojama arī šobrīd. Piemēram, talantīgais jaunais diriģents Mārtiņš Ozoliņš, strādā kā pūtēju orķestra „Rīga” galvenais diriģents. Pētījuma autors jau raksturoja situāciju, kad par galveno Latvijas māksliniecisko kolektīvu – LNSO un LNO galvenajiem diriģentiem strādā ārvalstnieki, tajā pašā laikā Latvijai pašai ir talantīgi vecākās, vidējās un jaunākās paaudzes diriģenti, kuru profesionālās spējas apliecina viņu mākslinieciskās darbības sasniegumi.

Šeit būtu nepieciešama un aktuāla Latvijas kultūras dzīves vadītājas – Kultūras Ministrijas revīzija savās kultūras dzīves organizēšanas institūcijās, lai tās vadītāji izskaidrotu Latvijas tautai, kāpēc mākslīgi tiek bremsēta Latvijas nacionālās diriģēšanas tradīciju attīstība.

Nozīmīga loma diriģēšanas tradīciju un tātad arī skolas attīstībā ir sabiedriskās domas veidošanai par šo kultūras fenomenu. Šobrīd Latvijā ir maz vai pat varētu teikt – ļoti maz kultūras dzīves vērotāju – kritiķu, kuri varētu ieinteresēt un veicināt sabiedrības pozitīvu attieksmi pret mūzikas dzīves, tostarp simfoniskās mūzikas notikumiem. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas kultūrvēsturiskā izpēte parādīja, ka Latvijā līdz 20. gs. 90. gadiem pastāvēja spēcīgas simfoniskās

mūzikas kritikas tradīcijas, kuras spilgtākie pārstāvji bija – Emīls Dārziņš, Jānis Zālīts, Volfgangs Dārziņš, Jēkabs Graubiņš (Arnolds), Knuts Lesiņš u.c.

Darba autors uzskata, ka spēcīgu mūzikas kritikas tradīciju atjaunošana Latvijā būtu labs ieguldījums mūzikas kultūras un konkrēti Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā.

Sabiedrisko institūciju darbības kontekstā pozitīvi vērtējama J. Vītola Latvijas Mūzikas akadēmijas darbība, kur pēdējās desmitgadēs sagatavoti daudzi jauni simfoniskā orķestra diriģenti, no kuriem lielākā daļa turpina savu darbu izvēlētajā profesijā, bagātinot Latvijas kultūras dzīvi un audzinot jaunus mūziķus, tādējādi dodot savu ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstībā.

3. *posms*. Pieredzes izvērtēšana, jaunu uzdevumu izvirzīšana. Šajā attīstības posmā tiek pārskatīti skolas attīstības iepriekšējie posmi, uzdevumi, izvērtētas un saskaņotas sabiedrības un skolas vērtības.

4. *posms*. Jauns attīstības posms, kas raksturo skolas darbību jau citā – augstākā kvalitātē.

Šāds Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas attīstības modelis ir pamats tās ilgtspējīgai attīstībai, katrā jaunā attīstības posmā kritiski izvērtējot un uzlabojot tās darbību. Balstoties uz veikto pētījumu, darba autors uzskata, ka teorētiskajā modelī iestrādāto priekšlikumu realizācija praksē dotu ieguldījumu Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas – kā nacionālas vērtības saglabāšanā un attīstībā.

Nobeigums

Katras mūsdienu sabiedrības mūzikas kultūru raksturo tās daudzveidība un neviendabība. Ievērojot vispārējās mūzikas globalizācijas tendences, katras nācijas, īpaši tik mazas kā Latvija, interesēs ir saglabāt savas mūzikas kultūras nacionālo savdabību, lai plašajā un daudzveidīgajā vispasaules mūzikas kultūrā tā būtu interesanta arī citām nācijām. Tikpat nozīmīgi ir šīs kultūras bagātības nodot nākamajām paaudzēm, savukārt, saglabāt iespējams tikai to, kas ir pazīstams un saprotams.

Nacionālā diriģēšanas skola ir nacionālās mūzikas kultūras un pasaules mūzikas kultūras sastāvdaļa. Nacionālai diriģēšanas skolai piemīt visi mūzikas kultūru vispār, kā arī nacionālo mūzikas kultūru raksturojošie elementi, tomēr tai ir savi īpaši darbības principi un tradīcijas. Nacionālā diriģēšanas skola, ietekmējoties no pasaules mūzikas kultūras un nacionālās mūzikas kultūras, savukārt dod savu pienesumu arī tajā, tātad tās atrodas mijiedarbībā.

Pētījumā veikta salīdzinoša Vācijas, Krievijas un Latvijas diriģēšanas skolu vēsturiskās attīstības analīze mūzikas kultūras kontekstā. Vācu diriģēšanas tradīcijai ir visfundamentālākā attīstības vēsture Eiropā, jo tradīcijas, kas veidojušās noteiktās diriģēšanas skolās Eiropā, gan idejiski estētiskā, gan arī pedagoģiskā ziņā, ir cauraustas ar vācu nacionālajai kultūrai raksturīgām iezīmēm: saistība ar 18.–19. gs. Eiropas filozofijas idejām; tehniski diriģēšanas mākslas jauninājumi; atskaņotājmākslas un kompozīcijas daiļrades saistība; psiholoģijas atziņu izmantošana sadarbībai ar orķestra mūziķiem; diriģentu darbības pieredzes apkopošana pētījumos.

Krievu diriģēšanas skola ir stipra tieši ar to, ka bijusi cieši saistīta ar vadošo Krievijas komponistu daiļradēm. Svarīga ir krievu diriģēšanas skolas pārstāvju melodiskā domāšana, melosa vadošās lomas izcelšana, tā elpas plašums, māka ar dziedošiem un dziedājuma līdzekļiem atklāt muzikālā tēla izteiksmības būtību, muzikālās tēmas emocionāli psiholoģisko saturu; tās visas ir tipiskas krievu nacionālā stila iezīmes diriģēšanas mākslā.

Salīdzinot ar Vācijas un Krievijas nacionālo diriģēšanas skolu mūzikas tradīciju attīstību, profesionālajai latviešu nacionālās mūzikas kultūrai vēl nav senu un gadsimtiem ilgu attīstības tradīciju. Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās notikusi mijiedarbībā ar Vācijas un Krievijas muzikālo kultūru un

diriģēšanas tradīcijām. Šeit kā svarīgs priekšnosacījums nacionālas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās procesā ir spilgtas personības nozīme diriģēšanas mākslā. Tāpēc pētījumā tika veikta Latvijas mūzikas kultūrā nozīmīgu diriģentu dzīvesdarbības izpēte, lai atklātu un vispārinātu individuālos diriģēšanas principus, pieejas un paņēmienus. Empīriskais pētījums tika veikts, lai pārbaudītu un papildinātu ar empīriskiem faktiem pētījumā gūtās teorētiskās atziņas par Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas veidošanās priekšnosacījumiem un darbības principiem un meklētu atbildi uz pētījuma jautājumu.

Diriģentu ieguldījums pētījumā tika apzināts, izvērtējot viņu darbību Latvijas nacionālās komponistu skolas popularizēšanā, kā arī devumu konservatorijas dibināšanā vai darbībā, kas sekmēja jaunu profesionālu simfoniskā orķestra diriģentu sagatavošanu. Nozīmīga bija izvēlēto personību pieredzes analīze profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora kolektīvu vadīšanā, kā arī atvērtība citām mūzikas kultūrām un devums pasaules mūzikas kultūrā.

Promocijas darbā definēta Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola: *Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ir tradīcijās balstīts un uz kultūrvēsturisko vērtību saglabāšanu vērsts virziens mūzikas kultūrā, kura attīstību nosaka diriģenta personības īpašības, mākslinieciskās un pedagoģiskās darbības kvalitāte, orķestra muzicēšanas profesionālā pieredze un mākslinieciskās izglītības līmenis.* Pētījuma rezultātā Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skola ne tikai definēta, bet skolas esamību ir izdevies pārliecinoši konstatēt.

Izvērtējot teorētiskās literatūras analīzē gūtās atziņas un empīriskā pētījuma rezultātus, secināts, ka par Latvijas nacionālas diriģēšanas skolas izveides priekšnosacījumiem uzskatāmi šādi Latvijas diriģēšanas skolas veidošanos, pastāvēšanu un attīstību raksturojošie elementi:

- Ārzemju viesdiriģentu un komponistu – diriģentu darbība, kas, iekļaudamās vietējos apstākļos, vietējā kultūrvīdē, veicināja nacionālo diriģēšanas tradīciju attīstību.
- Latvijas orķestra diriģēšanas tradīciju veidošanās mijiedarbībā ar Eiropas un Krievijas mūzikas kultūrām un diriģēšanas tradīcijām, kas, bagātinot nacionālās diriģēšanas tradīcijas, sekmēja tās kvalitatīvu attīstību.

- Latvijas nacionālās komponistu skolas uzplaukums 20.gs. sākumā, kas ietekmēja tautas tradīciju, normu un vērtību iekļaušanos simfoniskā orķestra mūzikas kultūrā.

- Latvijas Konservatorijas nodibināšana, kas sekmēja pirmo profesionālo diriģentu sagatavošanu.

- Atvērtība citām mūzikas kultūrām un ietekme pasaules mūzikas kultūrā.

- Spilgtas personības diriģēšanas mākslā.

- Bagāta profesionālo ansambļu, orķestru, muzikālo teātru un kora muzicēšanas kultūra, kas veicināja simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas tradīciju veidošanos.

Analizējot ievērojamu diriģentu, pedagogu un mūzikas zinātnieku atziņas, atklāti simfoniskā orķestra diriģēšanas tehnikas veidošanās un attīstības mākslinieciskie un pedagoģiskie priekšnosacījumi:

- atsevišķu tehnikas paņēmienu un izteismīgās tehnikas līdzsvarota apguve un pārvaldīšana;
- katram diriģentam individuāli piemītošu kustību, žestu, mīmikas izstrāde;
- nepārtraukta zināšanu papildināšana;
- mērķtiecīga spēju, prasmju un iemaņu attīstība;
- diriģenta gribas mērķtiecīga attīstība;
- paškontroles attīstība;
- saskarsmes prasmju attīstība;
- muzikālo sacerējumu klausīšanās un analīze;
- dzīves parādību un notikumu nepārtraukta identificēšana ar savu profesionālo darbību – personības attīstība.

Promocijas darbā Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas perspektīvu izvērtēšanai tika izstrādāts diriģēšanas skolas attīstības teorētiskais modelis. Vispārinot atziņas, kuras gūtas teorētiskās literatūras un empīriskā pētījuma rezultātā un papildinot tās ar darba autora muzikālās un pedagoģiskās pieredzes izvērtējumu, simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas modelis dod iespēju noteikt Latvijas simfoniskā orķestra diriģēšanas skolas galvenos attīstības virzienus, darbības principus, tādējādi saglabājot tās tradīcijas nākotnei.

Literatūras saraksts

Avoti

Arhīva materiāli

1. Artūrs Bobkovics// Skolotāja lieta. LVVA, 1632.f., 1.apr., 2606.l. 7. lp., 11. lp.
2. Latvijas Kara muzejs, Inv.Nr.5-22742/1437-DK. Oriģināls, mašīnraksts.
3. Latvijas Konservatorija// Emils Kupers. LVA, 1655.f., 1. apr., 66.l. 1.lp.
4. Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta E. Kupera k-ga klase 1926./27. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 720.l., 1.lp.
5. Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta E. Kupera k-ga klase 1927./28. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 721.l., 1.-5.lp.
6. Latvijas Konservatorija// Klases žurnāls. Diriģentu klase. E. Kupera k klase 1928./29. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 722.l., 1.-5.lp.
7. Latvijas Konservatorija// Šnēfogts Georgs. LVA, 1655.f., 1.apr., 116.l. 1 lp.
8. Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta Šnēfogta klase 1929./30. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 724.l. 1.-5.lp.
9. Latvijas konservatorija// Spec. pr. Diriģenta Šnēfogta klase 1930./31. m.g. LVA, 1655.f., 1.apr., 725.l. 1.-5.lp.
10. Latvijas Konservatorija// Jānis Mediņš. LVA, 1655.f., 1.apr., 80.l. 9. lp. – 18. lp.
11. Latvijas konservatorija// Ādolfs Ābele. LVA, 1655.f., 1.apr., 16.l., 2. lp. – 22. lp.
12. Latvijas Nacionālā opera// Jānis Kalniņš. LVA, 265. f., 3. apr., 550. l., 1. lp.
13. Latvijas Nacionālā opera// Ignacs Vaghalteris. LVA, 265 f., 3. apr., 860 l. /1.

Raksti 20. gadsimta Latvijas presē

14. A.C. (1933). Vasaras mūzikas sezonai noslēdzoties// Latvija, 25. augusts.
15. Anonīms. (1936). Dižens mūsu mākslas sasniegums// Valsts vadība un valdības locekļi „Hamleta” pirmizrādē operā// Rīts, 18. februāris, 1. lpp.
16. Anonīms. (1937a). Opera pašķir ceļu jauniem māksliniekiem// Rīts, 29. maijs, 8. lpp.
17. Anonīms (1937b). Piecās galvas pilsētās// Rīts, 29. novembris, 4. lpp.
18. Brusubārda E. (1936). Māksla un rakstniecība// Jaunākās ziņas, 19. jūnijs, 6. lpp.
19. Brems M. (1926). Māksla// Latvijas Kareivis, 20. oktobris, Nr. 236, 4. lpp
20. D. (1936). 30 gadi pie diriģenta pults// Rīts, 9. janvāris, 3. lpp.
21. Briede-Bulavinova V. (1975). V. Sinaiskis diriģē latviešu mūziku Koncetzālēs// Literatūra un Māksla Nr. 52, 27. decembris, 13. lpp.
22. Briede-Bulavinova V. (1976). Par opereti mūsu opereteātrī// Literatūra un Māksla, Nr. 9, 28. februāris, 13. lpp.
23. Dārziņš E. (1907). Artūra Bobkovica II simfoniskais koncerts// Balss, 10. aprīlis, Nr. 83. 3. lpp.
24. Dārziņš V. (1934). Flotova „Martas” pirmizrāde Nacionālā operā// Rīts, 5. oktobris, 8.lpp.
25. Dārziņš V. (1935a). Pirmais simfoniskais koncerts Vērmanes dārzā// Rīts, 27. jūnijs, 7. lpp.
26. Dārziņš V. (1935b). Lohengrina pirmizrāde operā// Rīts, 23. novembris, 5. lpp.
27. Dārziņš V. (1935c). Bajaderes pirmizrāde Nacionālā operā// Rīts, 20. decembris, 6. lpp.
28. Dārziņš V. (1935d). Jānis Kalniņš diriģē simfonisko koncertu// Rīts, 1. februāris, 4. lpp.

29. Dārziņš V. (1935e). Šnēfogts diriģē pirmo simfonijkoncertu operā// Rīts, 19. oktobris, 8. lpp.
30. Dārziņš, (1935f). Dzimtenes simfoniskā orķestra koncerts// Rīts, 4. maijs, 4. lpp.
31. Dārziņš V. (1935g). Labākais šīs sezonas koncerts// Rīts, 18. jūlijs, 11. lpp.
32. Dārziņš V. (1935h). Hūgo Štrauss un Oļģerts Bištēviņš klasiķu stundā radiofonā// Rīts, 8. maijs, 5. lpp.
33. Dārziņš V. (1936a). „Hamleta” pirmizrāde Nacionālā operā// Rīts, 18. februāris, 4. lpp.
34. Dārziņš V. (1936b). Latvju balets iet jaunus ceļus// Rīts, 12. decembris, 4. lpp.
35. Dārziņš V. (1937). Ugunī// Rīts, 22. marts, 4.lpp.
36. Dārziņš V. (1937a). Atskaņots trešais latvju klavierkoncerts// Rīts, 1. augusts, 10. lpp.
37. Dārziņš V. (1937b) Pirmais Jūrmalas koncerts// Rīts, 29. jūnijs, 9. lpp.
38. Dārziņš V. (1937c). Simfonijkoncerts operā// Rīts, 8. maijs, 7. lpp.
39. Dārziņš V. (1937d). Alīda Vāne - Aīda// Rīts, 19. marts, 5. lpp.
40. Dārziņš V. (1937e). Latvju skaņdarbu cikla 9. koncerts// Rīts, 14. marts, 9. lpp.
41. Dārziņš V. (1937f). Otrais simfonijkoncerts Dzintaros// Rīts, 13. jūlijs 9. lpp.
42. Graubiņš J. (1937). Flotova operas „Marta” atjaunojums// Brīvā zeme, 17. septembris, 12. lpp.
43. Graubiņš J. (1937). „Toska ar Alīdu Vāni titullomā// Brīvā zeme, 26. augusts, 8. lpp.
44. Graubiņš J. (1938). Latvju simfonijmuzikas vakars// Brīvā Zeme, 18. jūnijs, 9. lpp.
45. Graubiņš J. (1938a). Vasaras koncerti Jūrmalā sākušies// Brīvā Zeme, 29. jūnijs, 8. lpp.
46. Grāvītis O. (1951). Cīņa, Nr. 254., 27. oktobris, 4.lpp.
47. Imbovica I. (2004). Diriģents Ilmārs Lapiņš savu jubileju atzīmē Liepājā// Kurzemes vārds, 5. februāris., 6. lpp.
48. Jr. (1942). Oļģerts Bištēviņš// Tēvija, 11. septembrī, Nr. 210., 6. lpp.
49. Juvars, (1937). Trīs reizes profesors Mediņš// Rīts, 18. novembris, 7. lpp.
50. K. K. (1936). Jūrmalas koncerti// Brīvā zeme, 14. jūlijs, 16. lpp.
51. Kalniņš J. (1938). Meistardiriģents Leo Blechs Rīgā// Jaunākās Ziņas, 12. janvāris, 10. lpp.
52. Kenigsberga A. (1975). Koncertzālēs// Literatūra un Māksla, Nr. 31, 2. augusts, 11. lpp.
53. Lesiņš K. (1938). Jēkaba Graubiņa kantāte „Grāmatu putenis”// Brīvā zeme, 29. janvāris, 23. lpp.
54. Lietiņš M. (1962). Maruta Lietiņa saruna ar Bruno Skulti// Jaunā Gaita, Nr. 37, 141. lpp.
55. Lūsiņa I. (2000). Viens par visiem// Diena.lv, 8. janvāris.
56. Ļebedeva J. (1975). Piezīmes pie koncerta//Koncertzālēs// Literatūra un Māksla, Nr. 43, 25. oktobris, 13. lpp.
57. Nezināms (1933). Rīgas radiofons// Valdības Vēstnesis, 25. novembris, 3. lpp.
58. Nezināms (1938). Ungāru preses cildinošās atsauksmes par latvju muziku un prof. Mediņu// Brīvā Zeme, 7. aprīlis, 9. lpp.
59. Oboja (1934). 1. Simfoniskais koncerts Nacionālā operā// Rīts, 15. novembris, 11. lpp.
60. Poruks J. (1936). Jauna latvju simfoniska poēma// Jaunākās Ziņas, 30. maijs, 19. lpp.

61. Ramats Ed. (1925). VI simfoniskais koncerts// Latvijas Kareivis, 20. oktobris, 4. lpp.
62. Ramats. Ed. (1935). Artūra Bobkovica 50 mūža gadi// Latvijas Kareivis, 10. janvāris, 2. lpp.
63. Sakss I. (1970). Jaunās Gaitas skaņas un atskaņas// Jaunā Gaita, Nr. 80., 59. lpp.
64. Silabriedis O. (2010). Uz jaunas pasaules sliekšņa// Mūzikas saule, Nr.4(60), 18.-21.lpp.
65. Skulte R. (1993). Komponists un diriģents Brūno Skulte// Latvju mūzika, Nr. 22, 2412.lpp.
66. Sproģis J. (1936). Liepājas filharmonijas desmit gadi// Brīvā Zeme, 5. augusts 11. lpp.
67. Sudrabkalns J. (1925). Pasaka par caru Saltanu// Sociāldemokrāts, 18. decembris, Nr. 285, 4. lpp.
68. Sudrabkalns J. (1926). „Valkīra” Nacionālajā operā// Sociāldemokrāts, 17. oktobris, Nr. 234, 4. lpp.
69. Sudrabkalns J. (1926b). Atkalredzēšanās ar Šnēfogtu// Sociāldemokrāts, 28. oktobris, Nr. 243, 4. lpp.
70. Sūrmane B. (1993). Liesmojuma varā. Bruno Skulti atceroties// Latvju mūzika Nr. 22, 2425. lpp.
71. V. D. (1935). Artūra Bobkovica 50 mūža gadi// Rīts, 9. janvāris, 8. lpp.
72. Vēriņa S. (1975). Vēlreiz par „Jolantu”// Literatūra un Māksla, Nr. 41, 11. oktobris, 13. lpp.
73. Vītoliņš V. (1975). Koncertzālēs sezonu ievadot// Literatūra un Māksla, Nr. 40, 4. oktobris, 13. lpp.
74. Zālīts J. (1915). Liels simfoniju koncerts// Līdums, 27. februāris, Nr., 44., 3. lpp.
75. Zālīts J. (1924). VI simfoniskais koncerts// Jaunākās ziņas, 11. februāris, Nr. 34, 5. lpp.
76. Zālīts J. (1926). Tomā „Minjona” Nacionālajā operā// Jaunākās ziņas, 1. un 2. marts, Nr. 47. 7. lpp., Nr. 48. 5. lpp.
77. Zālīts J. (1931). Sezonas pirmā premjera Nacionālajā operā. M. Gļinkas opera „Ruslans un Ludmila”// Jaunākās ziņas, 4. septembris, Nr. 197., 7. lpp.
78. Zālīts J. (1934). Parsifals// Jaunākās Ziņas, 16. marts, Nr. 61., 5.lpp.
79. Zālīts J. (1936). Jūrmalas mūzikas sezonas izskaņa// Jaunākās Ziņas, 1. septembris, 5. lpp.
80. Zālīts J. (1937a). Liela diena Nacionālā operā// Alfrēda Kalniņa „Baņuta” jaunā inscenējumā// Jaunākās Ziņas, 8. oktobris, 3.lpp.
81. Zālīts J. (1937b). Vasaras koncertu atklāšana Rīgā// Jaunākās Ziņas, 16. jūnijs, 10. lpp.
82. Zālīts J. (1938). Simfoniskais koncerts Nacionālā operā// Jaunākās Ziņas, 18. jūnijs, 18. lpp.
83. Zālīts J. (1940a). Izlases koncerts. Māksla un rakstniecība// Jaunākās Ziņas, 18. jūlijs, Nr. 161., 14. lpp.
84. Zālīts J. (1940b). LU prezidiju konventa simfoniskā orķestra koncerts// Jaunākās ziņas, 25. februāris, Nr. 46., 6. lpp.
85. Zosts V. (1936). Mocarta un Bēthovena vakars// Jaunākās ziņas, 20. jūlijs, 8. lpp.

Literatūra

86. Adorno T. (1958). *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 204 s.

87. Anspaks J. (2006). *Mākslas pedagoģija 1. daļa. Mākslas pedagoģijas teorijas un prakses veidotāji*. Rīga: Raka, 298 lpp.
88. Anspaks J. (2006(a)). *Mākslas pedagoģija 2. daļa. Metodoloģija. Teorija. Prakse*. Rīga: Raka, 256 lpp.
89. Antek S. (1964). *So war Toscanini*. Vorwort von Marcia Davenport. Rüschnikon-Zürich: Albert Müller Verlag, 200 S.
90. Bašs M. (1982). *Diriģēšanas tehnikas pamati*. Rīga: MIMK, 62 lpp.
91. Bebre R. (1981). *Un mūžīgs darba lauks*. Rīga: Liesma, 191 lpp.
92. Bebre R. (2008). *Daiļrades psiholoģija*. Rīga: Valters un Rapa, 304. lpp.
93. Berlioz H. (1956). *Evenings with the orchestra (Les soirées de l'orchestre)*. Translated and edited with an introduction and notes by Jacques Barzun at the request of the Berlioz Society. New York: Alfred A. Knopf, 376 p.
94. Bernāts G. (2009). Skolotājs un orķestra diriģents Kārlis Traviņš// *Laikmets un personība. Rakstu krājums 11*. Sast. R. Cimdiņa. Rīga: RAKA, 162.- 187. lpp.
95. Blaukopf K. (1957). *Grosse Dirigenten*. Teufen/St.Gallen-Bregenz// Wien: Arthur Niggli, 208 S.
96. Breģe I. (2001). *Cittautu mūziķi Latvijā 1401-1939: Leksikons*. R.: Zinātne, 231 lpp.
97. Chevalley H. (1922). *Nikisch Artur. Leben und Wirken*. Beiträge div. Persönlichkeiten, Berlin: Ed. Bote & G. Bock, 220 S.
98. Dauge A. (1921). *Kultūras ceļi. Kopoti raksti I sējums*. Cēsis: O. Jēpes izdevniecība, 6. lpp.
99. Eco U. (2002). *Art end Beauty in the Middle Ages*. Translated by Hugh Bredin. New Hawen and London: Yale University Press, 132 p.
100. Furtwängler W. (1991). *Furtwängler on Music// Essays and Addresses*. Edited and translated by Ronald Taylor. Aldershot: Scolar Press, 182 p.
101. Gadamers H.G. (1999). *Patiesība un metode*. Rīga: Jumava, 508 lpp.
102. Geske A., Grīnfelds A. (2006). *Izglītības pētniecība*. LU Akadēmiskais apgāds, 261 lpp.
103. Grāvītis O. (2009). *Ādolfs Ābele un dziesmu vara*. Rīga: Dziesmuvaras latviešu mūzikas fonds, 152 lpp.
104. Grīnfelds N. (1965). *Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorija 1940-1965*. Sast. autoru kolekt. Galv. red. N. Grīnfelds. Rīga: Liesma, 145 lpp.
105. Gruzāne V., Grāvītis O. (1993). *Teodors Reiters – triumfs un traģēdija*. Rīga: Māksla, 116 lpp.
106. Gulbe A. (2008). *Metodoloģiskā kultūra topošā klavierspēles skolotāja darbībā*. Promocijas darbs nozaru (mūzikas) pedagoģijā. Rīga: LU, 198 lpp.
107. Haeussermann E. (1980). *Herbert von Karajan*. Zürich: Buchclub Ex Libris. 312 S.
108. Harnoncourt N. (1984). *Der Musikalische Dialog. Gedanken uz Monteverdi, Bach und Mozart*. Salzburg und Wien: Residenz, 304 S.
109. Herzfeld F. (1953). *Magie des Taktstocks. Die Welt der grossen Dirigenten, Konzerte und Orchester*. Berlin: Ulsstein, 208 S.
110. Huber G. (2004). *AQUAD Six. Manual for the Analysis of Qualitative Data*. Tübingen: Ingeborg Huber Verlag, 253 p.
111. Jauģiets V. (1970). Artūrs Bobkovics – simfoniskā orķestra diriģents//*Latviešu mūzika*. Sak. A. Darkevics un L. Kārklīš.- Rīga: Liesma, 288 lpp.
112. Jurevičs P. (1946). *Idejas un īstenība*. Apgāds: Grāmatu draugs, Druck: NWZ Goppingen, 246 lpp.

113. Kaijaks J. (2007). *Mazliet par sevi un Operetes teātri*. R: Pētergailis, 200 lpp.
114. Kalns A. (2004). *Janka 100. Komponists un diriģents Jānis Kalniņš mūzikā un dzīvē*. Rīga: Valters un Rapa, 536 lpp.
115. Kārklīņš L. (1990). *Simfoniskā mūzika Latvijā*. Rīga: Liesma, 466 lpp.
116. Karpova Ā. (1994). *Personība un individuālais stils*. R.: LU, 300 lpp.
117. Karpova Ā. (1998). *Personība. Teorijas un to radītāji*. Rīga: Zvaigzne ABC, 223 lpp.
118. Karpova Ā. (2005). Personības psiholoģiskie modeļi izcilo pedagoģiskās domas kopēju dzīvesdarbības atspoguļojumos// *Laikmets un personība*. Rakstu krājums. Sast. un zin. red. A. Krūze. Rīga: RaKa, 9.-39. lpp.
119. Klotiņš A. (1987). *Mūzika un idejas*. Rīga: Liesma, 317 lpp.
120. Kroplijs A., Raščevska M. (2004). *Kvalitatīvās pētniecības metodes sociālajās zinātnēs*. Rīga: RaKa, 178 lpp.
121. Krūze A. (2008). Priekšvārds// *Laikmets un personība. Rakstu krājums 9*. Rīga: RaKa, 4.-9. lpp.
122. Kuhn T. S. (1970). *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd edition. Chicago: University of Chicago Press, 210 p.
123. Latviešu konversācijas vārdnīca (1927-1940) 1.-21. sējums (1.-168. burtnīca). Rīga: A. Gulbja apgāds, 143008. sleja.
124. Lebrecht N. (1993). *Der Mythos vom Maestro*. Aus dem Englischen von Jochen Schürmann. Zürich – St. Gallen: M&T Verlag, 389 S.
125. Lenz W. (1970). *Deutschbaltisches biographisches Lexikon 1710.-1960*. Herausgegeben von W. Lenz. Köln/Wien: Böhlau Verlag, 930 S.
126. Lindenberga V. (1997). Riharda Vāgnera Rīgas gadi// *Gadsimtu skaņulokā*. Rīga: Zinātne, 179 lpp.
127. Loewenberg A., Calder J. (1978). *Annals of Opera 1597.-1940*. Compiled from the original sources by Loewenberg A., Calder J., Third – ed. London: Calder publication, 904 p.
128. Mahler G. (1986). *Mahler's Unknown Letters*. Edited by Herta Blaukopf; translated by Richard Stokes. London: Gollancz, 241 p.
129. Marnauza M. (1999). *Integratīvā pieeja diriģēšanas studiju procesā*. Promocijas darbs. Rīga: Latvijas Universitāte, Pedagoģijas un psiholoģijas institūts, 199 lpp.
130. Maslow A. (1987). *Motivation and Personality*. Revised by Robert Frager, James Fadiman, Cynthia McReynolds and Ruth Cox. [b.v.]: Longman, 293 p.
131. Mathison S. (1988). Why triangulate? *Educational Researcher*. 17(2), pp. 13-17
132. Maxwell J. A. (1992). Understanding and Validity in Qualitative Research// *Harvard Educational Review*. 62(3), pp. 279-300
133. Mayring Ph. (2002). *Qualitative socialforschung. Grundlagen und Techniken*. Weinheim: Belz Verlag, 170 S.
134. Mediņš J. (1992). *Toņi un pustoņi*. Rīga: Liesma, 270 lpp.
135. Ozoliņa-Nucho A., Vidnere M. (2003). *Intervēšanas prasme*. Rīga: RaKa, 85 lpp.
136. Paula R. (2001). *Maestro Leonīda Vīgnera stāsti un stāsti par Leonīdu Vīgneru*. Rīga: Pētergailis, 215 lpp.
137. Reča I. (1999). *Jansonu dzimta: Arvīds, Iraīda, Mariss, Ilona*. Rīga: Anitas Mellupes SIA BO Likteņstāsti, 179 lpp.
138. Reimer B. (1989). *Philosophy of music education*. New Jersey: Prentice Hall, Englewood Cliffs, 307 p.
139. S.Schubart C. (1977). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Reclam, 323 S.

140. Schelling F. (1857). *Philosophie der Mythologie. Sämmtliche Werke.* 2 Bdn. 2 Abtheilung Stuttgart und Augsburg: I. G. Cotta'scher Verlag, 685 S.
141. Schöttle R. (2000). *Götter im Frack. Das Jahrhundert der Dirigenten.* Wien: Bibliophile Edition, 200 S.
142. Schroeder C. (1937). *Handbuch des Dirigierens und Taktierens. Der Kapellmeister und sein Wirkungskreis.* Zehnte Auflage. Hamburg: Bln., Hesse, 104 S.
143. Sīle M. (2000). *Veseluma pieeja bērna attīstībā klavierspēles mācību procesā.* Promocijas darbs - disertācija 3 daļās. Rīga: Latvijas Universitāte, 191 lpp.
144. Sīle M. (2008). *Mūzika – pirmais un pēdējais draugs. Par Ingridu Gutbergu.* Rakstu krājums. Rīga: RPIVA, 118 lpp.
145. Skrābāns R. (1993). *Izcilie pasaules mūziķi Rīgā. Apceres par mūzikas sakariem XIX gadsimtā.* Rīga: Zinātne, 167 lpp.
146. Špona A. (2001). *Audzināšanas teorija un prakse.* Rīga: RaKa, 162 lpp.
147. Tashakkori A., Tedlie C. (2003). *Handbook of Mixed Methods in social & Behavioral Research.* Sage Publications, Internatioanal & Professional Publisher. Thousand Oako, 593 p.
148. Vītoliņš, J., Kroders, R. (b.g.). *Mūzikas vēsture.* Prof. J.Vītola virsredakcijā. Rīgā, Izdevniecība: Grāmatu Draugs., 608 lpp.
149. Vītols J. (1988). *Manas dzīves atmiņas.* Rīga: Liesma, 398 lpp.
150. Wagner R. (1989). *Wagner on Conducting (Über das Dirigieren).* Translated by Edward Dannreuther. New York: Dover Publications, 118 p.
151. Walter B. (1936). *Gustav Mahler.* (b.v.): Leichner, Vienna, Leipzig & Zurich, 105 S.
152. Walter B. (1989). *Thema und Variationen: Erinnerungen und Gedanken.* Frankfurt am Main: S. Fischer erstausgabe 1947, 461 S.
153. Wessling Berndt W. (1985). *Furtwängler. Eine kritische Biographie.* Mit zahlr. s/w Abb. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 480 S.
154. Wood H. (1945). *About Conducting.* London: Sylvan Press, 70 p.
155. Zālīts J. (1960). *Raksti.* Sast. M.Zālīte, J.Vītoliņa red. un kom. Rīga: LVI, 890 lpp.
156. Znutiņš E. (2004). *Kora diriģenta kompetences veidošanās mūzikas skolotāja studiju procesā augstskolā.* Daugavpils Universitāte. Promocijas darba kopsavilkums, 22 lpp.
157. Žogla I. (2001). *Pedagoģiskā paradigma un didaktiskais modelis// Vispārīgā didaktika un audzināšana.* LU Zinātnisko rakstu krājums. Rīga:Izglītības soļi, 28.-33.lpp.
158. Аносов Н. (1982). *Художник богатырского склада// Н. С. Голованов: Литературное наследие. Переписка. Воспоминания современников.* Москва, 133.-138. с.
159. Ансерме Э. (1986). *Статьи о музыке и воспоминания.* Пер. с фр. Е. Бронфин, Б. Урицкой. Москва: Сов.композитор, 225 с.
160. Эрдели К. (1975). *Выдающийся дирижер// Артур Никши и русская музыкальная культура.* Ленинград: Музыка, с. 46-47
161. Баришков В. (2005). *Аксиология личностного бытия.* Москва: Логос, 192 с.
162. Бахтин М. (1979). *Эстетика словесного творчества.* М.: Художественная литература, 412 с.
163. Бонфельд М. (2001). *Введение в музыкознание.* Москва: Владос, 224 с.
164. Вальтер Б. (1969). *Тема с вариациями. Воспоминания и размышления.* Москва: Музыка, 365 с.

165. Гаук А. (1975). *Мемуары. Избранные статьи. Воспоминания современников.* Москва: Советский Композитор, 262 с.
166. Гинзбург Л. (1981). *Избранное.* Москва: Советский композитор, 304 с.
167. Голованов Н. (1982). *Сборник статей и воспоминаний.* Сост. Е. Грошева и В. Руденко. Москва: Советский композитор, 296 с.
168. Григорьев Л., Платек Я. (1969). *Современные дирижеры.* Составители: Л. Григорьев, Я. Платек. – Москва: Сов.композитор, 324 с.
169. Дозорцева Ж. (1977). *Государственный академический симфонический оркестр Союза ССР.* Москва, 22 с.
170. Ержемский Г. (1993). *Закономерности и парадоксы дирижирования.* Санкт-Петербург: Деан,Ферт, 264 с.
171. Ержемский, Г. (2007). *Дирижеру XXI века. Психолнгвистика профессии.* Санкт-Петербург: ДЕАН, 240 с.
172. Золтаи Д. (1977). *Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от Зарождения до Гегеля.* Москва: Прогресс, 257 с.
173. Иванов К. (1946). Дирижерская культура// *Советское искусство.* Москва, 19 июля № 30, с. 2
174. Иванов К. (1983). *Вошебство музыки.* Москва: Молодая гвардия, 192 с.
175. Каган, М. С. (1997). *Философская теория ценности.* Санкт-Петербург: Петрополис, 205 с.
176. Канерштейн М. (1972). *Вопросы дирижирования.* Москва: Музыка, 256 с.
177. Каяк А. (2006). *Методология исследования культурных обменов в музыкальном пространстве.* Москва: Академический проект, 256 с.
178. Кирнарская Д. (2003). Типы музыкального восприятия// *Психология музыкальной деятельности. Теория и практика.* Ред. Г. М. Цыпин. Москва: Академия, с. 73-76
179. Купер Э. (1988). *Статьи. Воспоминания. Материалы.* Москва: Сов. композитор, 272. с.
180. Леонтьев А. (1997). *Деятельность. Сознание. Личность.* Изд. 2-е. М.: Политиздат, 304 с.
181. Лосев А. (1961). *Античная музыкальная эстетика.* Москва: Государственное музыкальное издательство, 304 с.
182. Маклаков А. (2000). *Общая психология.* СПб: Питер, 592 с.
183. Малько Н. (1926). Будущее русского дирижера. *Жизнь искусства.* Ленинград, №1, с. 13-14
184. Малько Н. (1965). *Основы техники дирижирования.* Ленинград: Музыка, 220 с.
185. Малько Н. (1972). *Воспоминания, статьи, письма.* Ленинград: Музыка, 384 с.
186. Малько Н. (1974). *Рахманинов- дирижер. Воспоминания о Рахманинове -4-е изд.- Т. 2.-* Москва, 254 с.
187. Маркарян Н. (2008). Ауфтакт - и полная тишина// *Волшебная флейта. Скрипичный ключ.* Санкт-Петербург, №3 с. 19-22
188. Михеева Л. (1985). *Эдуард Францевич Направник.* Москва: Музыка, 150 с.
189. Мусин И. (1987). О воспитании дирижера: Очерки , Л.: Музыка, 247 с.
190. Мусин И. (1967). *Техника дирижирования.* Л., Музыка, 225 с.
191. Мусин И.(2006). *Язык дирижерского жеста.* Москва: Музыка, 232 с.
192. Мюнш Ш. (1982). *Я - дирижер.* 3-е изд. - Москва: Музыка, 63 с.
193. Назайкинский Е. (2003). *Стиль и Жанр в музыке.* М.: ВЛАДОС, 248 с.

194. Новикова Т. М. (2006). *Искусство философии. Философия искусства*. Москва: Вузовская книга, 120 с.
195. Орлов Г. (2005). *Древо музыки*. Санкт-Петербург: Композитор, 440 с.
196. Петровский А., Ярошевский М., Петровский В., Брушлинский А. (1998). *Психология*. М.: Academia, 525 с.
197. Петрушин В. (1997). *Музыкальная психология*. М.: ВЛАДОС, 272 с.
198. Рабинович Д. (1974). Ойген Йохум// *Советская музыка. № 11, с. 79-86*
199. Равичер Я. (1959). *Василий Ильич Сафонов*. Москва, Государственное музыкальное издательство, 366 с.
200. Руденко В. (1984). *Вячеслав Иванович Сук*. Москва: Музыка, 254 с.
201. Сидельников Л. (1991). *Симфоническое исполнительство*. Москва: Советский композитор, 1991. 286 с.
202. Солонин Ю., Каган М. (2007). *Культурология*. М.: Высшее образование, 566 с.
203. Тонс Э. (1974). *Воспоминания, статьи, материалы*. Москва : Музыка, 132 с.
204. Файер Ю. (1970). *О себе, о музыке, о балете*. Москва: Сов. композитор, 572 с.
205. Фейнберг Е. (2004). *Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке*. Фрязино: «Век 2»,. 288 с.
206. Фрид О. (1968). *Из воспоминаний дирижера. Густав Малер. Воспоминания. Письма*. 2-е изд. - Москва: Музыка, с. 436- 443
207. Холопова В. (2000). *Музыка как вид искусства*. Санкт-Петербург: Лань, 320 с.
208. Холопова В. (2002). *Теория Музыки. Мелодика, ритмика, фактура, тематизм*. Санкт-Петербург: Лань, 368 с.
209. Цыпин Г. (2001). *Музыкально-исполнительское искусство. Теория и практика*. СПб: Алтея, 320 с.
210. Шатило З. (1990). *Развитие дирижерского исполнительства в Западной Европе*. Мн., 49 с.
211. Щербакова А. (2008(1)). *Философия музыки и музыкального образования, 2*. Москва: ГРАФ-ПРЕСС, 320 с.
212. Щербакова А. (2008). *Философия музыки и музыкального образования, 1*. Москва: ГРАФ-ПРЕСС, 256 с.
213. Щербакова, А. И. (2001). *Аксиология музыкально-педагогического образования*. Москва: Прометей, 423 с.

Interneta resursi

214. Cuyo National University Symphony Orchestra.(2009) Classical Music Home. http://www.naxos.com/person/Cuyo_National_University_Symphony_Orchestra/69568.htm (skat. internetā: 12.03.09)
215. Diriģentam Arvīdam Jansonam – 95. Latvijas Radio 3 – Klasika. Arhīvs. <http://www.latvijaradio.lv/program/3/2010/08/20100818.htm>(skat. internetā: 23.06.09)
216. Vasilija Sinaiska preses konferencē// 2008. gada 26. jūlijā Siguldā, LR 3- Klasika Interviju arhīvs- Latvijas Radio 3. <http://klasika.latvijaradio.lv/zinas/g00004.htm> (skat. internetā: 15. 05.10)
217. Koļēda R. (2008). Imants Resnis: Mēs būsīm labākie Baltijā// nra.lv, 30 augusts, 15.40. www.nra.lv/articles/print.htm?id=7347

Pateicības

Izsaku sirsnīgu pateicību Valdim Vikmanim, Oļģertam Grāvītim, Jānim Kaijakam, Imantam Resnim, Viesturam Gailim, Aleksandram Viļumanim, Mendelim Bašam, Georgijam Jeržemskim un Vasilijam Sinaiskim par sniegtajām intervijām, kas deva nenovērtējamu ieguldījumu promocijas darba tapšanā.

PIELIKUMI

1. Pielikums

Frequency of codes

Frequency of codes in >>intervija1.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtîba Kultûrâ	:	0
Ârzemju Viesdiriîenti	:	1
Bagâta Kultûra	:	1
Diriîenta îpaðîbas	:	4
Diriîenta tehnikâ	:	4
Ietekme kultûrâ	:	0
Interese	:	1
Komponisti diriîenti	:	0
Kora -	:	0
Kora +	:	0
Krievu tradîcijas	:	1
Latvijas Konservatorija	:	2
Mâksla un Pedagoîija	:	1
Mûzika vçrtîba	:	1
Mûzikas Izpratne	:	2
Nacionâla vçrtîba	:	0
Nacionâlie komponisti	:	0
Nepastâv	:	0
Pastâv	:	0
Personîba -	:	8
Personîba +	:	7
Problçmas diriîçðanas skolâ	:	1

Sasniegumi konkursos	:	0
Spēja īstenot darbībā	:	0
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	1
Vācu tradīcijas	:	1
Veidojas	:	0
Vērtību popularizācija	:	0
Vispusīga Izglītība	:	2

Frequency of codes in >>intervija2.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	2
Ārzemju Viesdiriļenti	:	2
Bagāta Kultūra	:	0
Diriļenta īpašības	:	5
Diriļenta tehnika	:	12
Ietekme kultūrā	:	0
Interese	:	3
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	1
Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	5
Latvijas Konservatorija	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	6
Mūzika vērtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	0
Nacionāla vērtība	:	1

Nacionālie komponisti	:	0
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	1
Personība -	:	3
Personība +	:	7
Problēmas dirīlčšanas skolā	:	2
Sasniegumi konkursos	:	2
Spēja īstenot darbībā	:	5
Tradīciju pārmantošana	:	5
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	2
Veidojas	:	0
Vērtību popularizācija	:	0
Vispusīga Izglītība	:	2

Frequency of codes in >>intervija3.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	3
Ārzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagāta Kultūra	:	4
Diriļenta īpašības	:	3
Diriļenta tehnika	:	1
Ietekme kultūrā	:	0
Interese	:	0
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	0
Kora +	:	1

Diriļenta tehnikā	:	1
Ietekme kultūrā	:	0
Interese	:	0
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	0
Kora +	:	0
Krievu tradīcijas	:	3
Latvijas Konservatorija	:	1
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vērtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	2
Nacionāla vērtība	:	0
Nacionālie komponisti	:	0
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	1
Personība -	:	1
Personība +	:	2
Problēmas diriļēšanas skolā	:	0
Sasniegumi konkursos	:	0
Spēja īstenot darbību	:	2
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	1
Vācu tradīcijas	:	0
Veidojas	:	0
Vērtību popularizācija	:	0
Vispusīga Izglītība	:	2

Frequency of codes in >>intervija5.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0

8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtîba Kultûrâ	:	0
Ârzemju Viesdiriîenti	:	0
Bagâta Kultûra	:	0
Diriîenta îpaðîbas	:	1
Diriîenta tehnika	:	7
Ietekme kultûrâ	:	0
Interese	:	0
Komponisti diriîenti	:	0
Kora -	:	0
Kora +	:	0
Krievu tradîcijas	:	1
Latvijas Konservatorija	:	0
Mâksla un Pedagoîija	:	2
Mûzika vçrtîba	:	1
Mûzikas Izpratne	:	1
Nacionâla vçrtîba	:	1
Nacionâlie komponisti	:	0
Nepastâv	:	1
Pastâv	:	0
Personîba -	:	1
Personîba +	:	5
Problçmas diriîçðanas skolâ	:	1
Sasniegumi konkursos	:	0
Spçja îstenot darbîbâ	:	4
Tradîciju pârmantoðana	:	0
Tradîciju pârrâvums	:	0
Vâcu tradîcijas	:	0
Veidojas	:	0
Vçrtîbu popularizçðana	:	0
Vispusîga Izglîtîba	:	1
Frequency of codes in >>intervija6.rtf<<		

1RS	:	0

2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	1
Ārzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagāta Kultūra	:	1
Diriļenta īpašības	:	3
Diriļenta tehnika	:	2
Ietekme kultūrā	:	4
Interese	:	1
Komponisti diriļenti	:	4
Kora -	:	2
Kora +	:	3
Krievu tradīcijas	:	8
Latvijas Konservatorija	:	1
Māksla un Pedagoģija	:	4
Mūzika vērtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	3
Nacionāla vērtība	:	4
Nacionālie komponisti	:	2
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	0
Personība -	:	1
Personība +	:	12
Problēmas diriļošanas skolā	:	0
Sasniegumi konkursos	:	1
Spēja īstenot darbībā	:	7
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	5

Veidojas	:	1
Vērtību popularizācija	:	1
Vispārīga Izglītība	:	2
Frequency of codes in >>intervija7.rtf<<		

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	0
Ārzemju Viesdiriļenti	:	5
Bagāta Kultūra	:	1
Diriļenta īpašības	:	3
Diriļenta tehnika	:	0
Ietekme kultūrā	:	2
Interese	:	1
Komponisti diriļenti	:	2
Kora -	:	0
Kora +	:	0
Krievu tradīcijas	:	5
Latvijas Konservatorija	:	1
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vērtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	3
Nacionāla vērtība	:	2
Nacionālie komponisti	:	0
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	1
Personība -	:	0
Personība +	:	10

Problēmas diriļģšanas skolā	:	0
Sasniegumi konkursos	:	1
Spēja īstenot darbībā	:	2
Tradīciju pārmantošana	:	6
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	4
Veidojas	:	0
Vērtību popularizācija	:	0
Vispusīga Izglītība	:	0

Frequency of codes in >>intervija8.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	0
Ārzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagāta Kultūra	:	2
Diriļenta īpašības	:	5
Diriļenta tehnika	:	0
Ietekme kultūrā	:	0
Interese	:	0
Komponisti diriļenti	:	1
Kora -	:	0
Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	1
Latvijas Konservatorija	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	0
Mūzika vērtība	:	1
Mūzikas Izpratne	:	0

Nacionāla vçrtība	:	0
Nacionālie komponisti	:	1
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	0
Personība -	:	0
Personība +	:	3
Problçmas diriļçðanas skolā	:	0
Sasniegumi konkursos	:	0
Spçja īstenot darbībā	:	2
Tradīciju pārmantoðana	:	0
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	0
Veidojas	:	0
Vçrtību popularizçðana	:	1
Vispusīga Izglītība	:	0

Frequency of codes in >>intervija9.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtība Kultūrā	:	1
Ārzemju Viesdiriļenti	:	1
Bagāta Kultūra	:	0
Diriļenta īpaðības	:	6
Diriļenta tehnika	:	7
Ietekme kultūrā	:	0
Interese	:	2
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	0

Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	1
Latvijas Konservatorija	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vārtība	:	3
Mūzikas Izpratne	:	7
Nacionāla vārtība	:	0
Nacionālie komponisti	:	0
Nepastāv	:	0
Pastāv	:	0
Personība -	:	0
Personība +	:	4
Problēmas diriģēšanas skolā	:	0
Sasniegumi konkursos	:	0
Spēja īstenot darbībā	:	8
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	0
Veidojas	:	0
Vārtību popularizācija	:	1
Vispusīga Izglītība	:	3

*

Abbreviation for analysis of implicants

A = 1RS

B = 2RS

C = 3RS

D = 4RS

E = 5RS

F = 6RS

G = 7RS

H = 8RS

I = 9RS

J = Atvārtība Kultūrā

K = Ārzemju Viesdiriģenti

L = Bagāta Kultūra

M = Diriļenta īpaðības

N = Diriļenta tehnika

O = Ietekme kultūrā

P = Interese

Q = Komponisti diriļenti

2. Pielikums

Table analysis (Project: dirigenti) Frequencies

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Atvērtība Kultūrā	0	2	3	2	0	1	0	0	1
Ārzemju Viesdiriļenti	1	2	3	0	0	3	5	3	1
Bagāta Kultūra	1	0	4	0	0	1	1	2	0
Diriļenta īpašības	4	5	3	0	1	3	3	5	6
Diriļenta tehnika	4	12	1	1	7	2	0	0	7
Ietekme kultūrā	0	0	0	0	0	4	2	0	0
Interese	1	3	0	0	0	1	1	0	2
Komponisti diriļenti	0	0	0	0	0	4	2	1	0
Kora -	0	1	0	0	0	2	0	0	0
Kora +	0	1	1	0	0	3	0	1	1
Krievu tradīcijas	1	5	4	3	1	8	5	1	1
Latvijas Konservatorija	2	0	1	1	0	1	1	0	0
Māksla un Pedagoģija	1	6	0	1	2	4	1	0	1
Mūzika vērtība	1	0	0	0	1	0	0	1	3
Mūzikas Izpratne	2	0	1	2	1	3	3	0	7
Nacionāla vērtība	0	1	2	0	1	4	2	0	0
Nacionālie komponisti	0	0	1	0	0	2	0	1	0
Nepastāv	0	0	0	0	1	0	0	0	0
Pastāv	0	1	1	1	0	0	1	0	0
Personība -	8	3	0	1	1	1	0	0	0
Personība +	7	7	7	2	5	12	10	3	4

Problēmas diriļģšanas skolā	1	2	1	0	1	0	0	0	0
Sasniegumi konkursos	0	2	0	0	0	1	1	0	0
Spēja īstenot darbībā	0	5	1	2	4	7	2	2	8
Tradīciju pārmantošana	1	5	2	1	0	1	6	0	1
Tradīciju pārrāvums	1	0	1	1	0	0	0	0	0
Vācu tradīcijas	1	2	3	0	0	5	4	0	0
Veidojas	0	0	0	0	0	1	0	0	0
Vērtību popularizācija	0	0	2	0	0	1	0	1	1
Vispusīga Izglītība	2	2	0	2	1	2	0	0	3

A: /1RS

B: /2RS

C: /3RS

D: /4RS

E: /5RS

F: /6RS

G: /7RS

H: /8RS

I: /9RS

3. Pielikums

Frequency of codes

Frequency of codes in >>intervija1.rtf<<

```

-----
1RS          :          0
2RS          :          0
3RS          :          0
4RS          :          0
5RS          :          0
6RS          :          0
7RS          :          0
8RS          :          0
9RS          :          0
Atvçrtîba Kultûrâ :          0
Ârzemju Viesdiriîenti :          1
Bagâta Kultûra :          1
Ietekme kultûrâ :          0
Komponisti diriîenti :          0
Kora -      :          0
Kora +      :          0
Krievu tradîcijas :          1
Latvijas Konservatorija :          2
Nacionâlie komponisti :          0
Personîba - :          8
Personîba + :          7
Tradîciju pârmantoðana :          1
Tradîciju pârrâvums :          1
Vâcu tradîcijas :          1

```

Frequency of codes in >>intervija2.rtf<<

```

-----
1RS          :          0
2RS          :          0
3RS          :          0
4RS          :          0
5RS          :          0

```

6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtība Kultûrâ	:	2
Ârzemju Viesdiriļenti	:	2
Bagâta Kultûra	:	0
Ietekme kultûrâ	:	0
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	1
Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	5
Latvijas Konservatorija	:	0
Nacionâlie komponisti	:	0
Personība -	:	3
Personība +	:	7
Tradīciju pārmantošana	:	5
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vâcu tradīcijas	:	2

Frequency of codes in >>intervija3.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtība Kultûrâ	:	3
Ârzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagâta Kultûra	:	4
Ietekme kultûrâ	:	0
Komponisti diriļenti	:	0

Kora -	:	0
Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	4
Latvijas Konservatorija	:	1
Nacionālie komponisti	:	1
Personība -	:	0
Personība +	:	7
Tradīciju pārmantošana	:	2
Tradīciju pārrāvums	:	1
Vācu tradīcijas	:	3

Frequency of codes in >>intervija4.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērība Kultūrā	:	2
Ārzemju Viesdiriļenti	:	0
Bagāta Kultūra	:	0
Ietekme kultūrā	:	0
Komponisti diriļenti	:	0
Kora -	:	0
Kora +	:	0
Krievu tradīcijas	:	3
Latvijas Konservatorija	:	1
Nacionālie komponisti	:	0
Personība -	:	1
Personība +	:	2
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	1

Vācu tradīcijas : 0

Frequency of codes in >>intervija5.rtf<<

1RS : 0

2RS : 0

3RS : 0

4RS : 0

5RS : 0

6RS : 0

7RS : 0

8RS : 0

9RS : 0

Atvērība Kultūrā : 0

Ārzemju Viesdiriļenti : 0

Bagāta Kultūra : 0

Ietekme kultūrā : 0

Komponisti diriļenti : 0

Kora - : 0

Kora + : 0

Krievu tradīcijas : 1

Latvijas Konservatorija : 0

Nacionālie komponisti : 0

Personība - : 1

Personība + : 5

Tradīciju pārmantošana : 0

Tradīciju pārrāvums : 0

Vācu tradīcijas : 0

Frequency of codes in >>intervija6.rtf<<

1RS : 0

2RS : 0

3RS : 0

4RS : 0

5RS : 0

6RS : 0

7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtība Kultûrâ	:	1
Ârzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagâta Kultûra	:	1
Ietekme kultûrâ	:	4
Komponisti diriļenti	:	4
Kora -	:	2
Kora +	:	3
Krievu tradīcijas	:	8
Latvijas Konservatorija	:	1
Nacionâlie komponisti	:	2
Personība -	:	1
Personība +	:	12
Tradīciju pārmantošana	:	1
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vâcu tradīcijas	:	5

Frequency of codes in >>intervija7.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvçrtība Kultûrâ	:	0
Ârzemju Viesdiriļenti	:	5
Bagâta Kultûra	:	1
Ietekme kultûrâ	:	2
Komponisti diriļenti	:	2
Kora -	:	0

Kora +	:	0
Krievu tradīcijas	:	5
Latvijas Konservatorija	:	1
Nacionālie komponisti	:	0
Personība -	:	0
Personība +	:	10
Tradīciju pārmantošana	:	6
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	4

Frequency of codes in >>intervija8.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Atvērtība Kultūrā	:	0
Ārzemju Viesdiriļenti	:	3
Bagāta Kultūra	:	2
Ietekme kultūrā	:	0
Komponisti diriļenti	:	1
Kora -	:	0
Kora +	:	1
Krievu tradīcijas	:	1
Latvijas Konservatorija	:	0
Nacionālie komponisti	:	1
Personība -	:	0
Personība +	:	3
Tradīciju pārmantošana	:	0
Tradīciju pārrāvums	:	0
Vācu tradīcijas	:	0

Frequency of codes in >>intervija9.rtf<<

```

-----
1RS          :          0
2RS          :          0
3RS          :          0
4RS          :          0
5RS          :          0
6RS          :          0
7RS          :          0
8RS          :          0
9RS          :          0
Atvçrtîba Kultûrâ      :          1
Ârzemju Viesdiriîenti :          1
Bagâta Kultûra        :          0
Ietekme kultûrâ      :          0
Komponisti diriîenti  :          0
Kora -              :          0
Kora +              :          1
Krievu tradîcijas    :          1
Latvijas Konservatorija :          0
Nacionâlie komponisti :          0
Personîba -         :          0
Personîba +         :          4
Tradîciju pârmantoðana :          1
Tradîciju pârrâvums  :          0
Vâcu tradîcijas     :          0

```

*

Abbreviation for analysis of implicants

A = 1RS

B = 2RS

C = 3RS

D = 4RS

E = 5RS

F = 6RS

G = 7RS

H = 8RS

I = 9RS

J = Atvçrtîba Kultûrâ

K = Ârzemju Viesdiriîenti

L = Bagâta Kultûra

M = Ietekme kultûrâ

N = Komponisti diriîenti

O = Kora -

P = Kora +

Q = Krievu tradîcijas

4. Pielikums

Table analysis (Project: dirigenti) Frequencies

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Atvērtība Kultūrā	0	2	3	2	0	1	0	0	1
Ārzemju Viesdiriļenti	1	2	3	0	0	3	5	3	1
Bagāta Kultūra	1	0	4	0	0	1	1	2	0
Ietekme kultūrā	0	0	0	0	0	4	2	0	0
Komponisti diriļenti	0	0	0	0	0	4	2	1	0
Kora -	0	1	0	0	0	2	0	0	0
Kora +	0	1	1	0	0	3	0	1	1
Krievu tradīcijas	1	4	4	3	1	8	5	1	1
Latvijas Konservatorija	2	0	1	1	0	1	1	0	0
Nacionālie komponisti	0	0	1	0	0	2	0	1	0
Personība -	8	3	0	1	1	1	0	0	0
Personība +	7	7	7	2	5	12	10	3	4
Tradīciju pārmantošana	1	5	2	1	0	1	6	0	1
Tradīciju pārrāvums	1	0	1	1	0	0	0	0	0
Vācu tradīcijas	1	2	3	0	0	5	4	0	0

A: /1RS

B: /2RS

C: /3RS

D: /4RS

E: /5RS

F: /6RS

G: /7RS

H: /8RS

I: /9RS

5. Pielikums

Frequency of codes

Frequency of codes in >>intervija1.rtf<<

```
-----
```

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Diriļenta īpašības	:	4
Diriļenta tehnika	:	4
Interese	:	1
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vērtība	:	1
Mūzikas Izpratne	:	2
Nacionāla vērtība	:	0
Spēja īstenot darbību	:	0
Vērtību popularizācija	:	0
Vispusīga Izglītība	:	2

Frequency of codes in >>intervija2.rtf<<

```
-----
```

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Diriļenta īpašības	:	5

Diriļenta tehnika	:	12
Interese	:	3
Māksla un Pedagoģija	:	6
Mūzika vārtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	0
Nacionāla vārtība	:	1
Spēja īstenot darbību	:	5
Vārtību popularizāšana	:	0
Vispusīga Izglītība	:	2

Frequency of codes in >>intervija3.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0

Diriļenta īpašības	:	3
Diriļenta tehnika	:	1
Interese	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	0
Mūzika vārtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	1
Nacionāla vārtība	:	2
Spēja īstenot darbību	:	1
Vārtību popularizāšana	:	2
Vispusīga Izglītība	:	0

Frequency of codes in >>intervija4.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0

4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Diriļenta ģpaļģbas	:	0
Diriļenta tehnika	:	1
Interese	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vģrtģba	:	0
Mūzikas Izpratne	:	2
Nacionāla vģrtģba	:	0
Spģja ģstenot darbģbā	:	2
Vģrtģbu popularizģģana	:	0
Vispusģga Izglģģģba	:	2

Frequency of codes in >>intervija5.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Diriļenta ģpaļģbas	:	1
Diriļenta tehnika	:	7
Interese	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	2
Mūzika vģrtģba	:	0
Mūzikas Izpratne	:	1
Nacionāla vģrtģba	:	1
Spģja ģstenot darbģbā	:	4

Vçrtību popularizçðana : 0

Vispusīga Izglîtība : 1

Frequency of codes in >>intervija6.rtf<<

1RS : 0

2RS : 0

3RS : 0

4RS : 0

5RS : 0

6RS : 0

7RS : 0

8RS : 0

9RS : 0

Diriļenta îpaðības : 3

Diriļenta tehnika : 2

Interese : 1

Mâksla un Pedagoģija : 4

Mûzika vçrtība : 0

Mûzikas Izpratne : 3

Nacionâla vçrtība : 4

Spçja îstenot darbîbâ : 7

Vçrtību popularizçðana : 1

Vispusīga Izglîtība : 2

Frequency of codes in >>intervija7.rtf<<

1RS : 0

2RS : 0

3RS : 0

4RS : 0

5RS : 0

6RS : 0

7RS : 0

8RS : 0

9RS : 0

Diriļenta îpaðības : 3

Diriļenta tehnika	:	0
Interese	:	1
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mūzika vçrtība	:	0
Mūzikas Izpratne	:	3
Nacionāla vçrtība	:	2
Spçja īstenot darbībā	:	2
Vçrtību popularizçšana	:	0
Vispusīga Izglītība	:	0

Frequency of codes in >>intervija8.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0
4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0

Diriļenta īpašības	:	5
Diriļenta tehnika	:	0
Interese	:	0
Māksla un Pedagoģija	:	0
Mūzika vçrtība	:	1
Mūzikas Izpratne	:	0
Nacionāla vçrtība	:	0
Spçja īstenot darbībā	:	2
Vçrtību popularizçšana	:	1
Vispusīga Izglītība	:	0

Frequency of codes in >>intervija9.rtf<<

1RS	:	0
2RS	:	0
3RS	:	0

4RS	:	0
5RS	:	0
6RS	:	0
7RS	:	0
8RS	:	0
9RS	:	0
Diriļenta ģpađģbas	:	6
Diriļenta tehnika	:	7
Interese	:	2
Māksla un Pedagoģija	:	1
Mģzika vęrtģba	:	3
Mģzikas Izpratne	:	7
Nacionāla vęrtģba	:	0
Spęja ģstenot darbģbā	:	8
Vęrtģbu popularizęđana	:	1
Vispusģga Izglģģģba	:	3

*

Abbreviation for analysis of implicants

A = 1RS

B = 2RS

C = 3RS

D = 4RS

E = 5RS

F = 6RS

G = 7RS

H = 8RS

I = 9RS

J = Diriļenta ģpađģbas

K = Diriļenta tehnika

L = Interese

M = Māksla un Pedagoģija

N = Mģzika vęrtģba

O = Mģzikas Izpratne

P = Nacionāla vęrtģba

Q = Spęja ģstenot darbģbā

6. Pielikums

Table analysis (Project: dirigenti) Frequencies

	A	B	C	D	E	F	G	H	I
Diriļenta īpašības	4	5	3	0	1	3	3	5	6
Diriļenta tehnika	4	12	1	1	7	2	0	0	7
Interese	1	3	0	0	0	1	1	0	2
Māksla un Pedagoģija	1	6	0	1	2	4	1	0	1
Mūzika vērtība	1	0	0	0	0	0	0	1	3
Mūzikas Izpratne	2	0	1	2	1	3	3	0	7
Nacionāla vērtība	0	1	2	0	1	4	2	0	0
Spēja īstenot darbību	0	5	1	2	4	7	2	2	8
Vērtību popularizācija	0	0	2	0	0	1	0	1	1
Vispusīga Izglītība	2	2	0	2	1	2	0	0	3

A: /1RS

B: /2RS

C: /3RS

D: /4RS

E: /5RS

F: /6RS

G: /7RS

H: /8RS

I: /9RS

7. Pielikums

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Dirilenta îpađības

AND Māksla un Pedagoģija

=====

--> File: intervijs1.rtf-----

11- 13: Dirilenta îpađības

49- 49: Dirilenta îpađības

58- 63: Dirilenta îpađības

71- 77: Dirilenta îpađības

0 confirmation(s)

--> File: intervijs2.rtf-----

14- 15: Dirilenta îpađības

28- 31: Dirilenta îpađības

83- 90: Dirilenta îpađības

AND 91

96Māksla un Pedagoģija

148- 152: Dirilenta îpađības

156- 159: Dirilenta îpađības

1 confirmation(s)

--> File: intervijs3.rtf-----

56- 58: Dirilenta îpađības

57- 63: Dirilenta îpađības

71- 74: Dirilenta îpađības

0 confirmation(s)

--> File: intervijs4.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: intervijs5.rtf-----

36- 38: Dirilenta îpađības

0 confirmation(s)

--> File: intervijs6.rtf-----

21- 23: Dirilenta îpađības

74- 84: Dirilenta îpađības

137- 137: Diriļenta ģpađģbas

0 confirmation(s)

--> File: interviĵa7.rtf-----

2- 8: Diriļenta ģpađģbas AND 3 8Māksla un Pedagoģija

38- 42: Diriļenta ģpađģbas

77- 78: Diriļenta ģpađģbas

1 confirmation(s)

--> File: interviĵa8.rtf-----

2- 3: Diriļenta ģpađģbas

14- 16: Diriļenta ģpađģbas

20- 23: Diriļenta ģpađģbas

28- 29: Diriļenta ģpađģbas

44- 45: Diriļenta ģpađģbas

0 confirmation(s)

--> File: interviĵa9.rtf-----

31- 32: Diriļenta ģpađģbas

49- 53: Diriļenta ģpađģbas

54- 56: Diriļenta ģpađģbas AND 58 69Māksla un Pedagoģija

75- 77: Diriļenta ģpađģbas

89- 93: Diriļenta ģpađģbas

115- 117: Diriļenta ģpađģbas

1 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 5

AND Diriļenta tehnika

AND Māksla un Pedagoļija

=====

--> File: interviĶal.rtf-----

3- 4: Diriļenta tehnika

38- 41: Diriļenta tehnika AND 38 41Māksla un Pedagoļija

43- 47: Diriļenta tehnika

48- 50: Diriļenta tehnika

1 confirmation(s)

--> File: interviĶa2.rtf-----

15- 17: Diriļenta tehnika

18- 24: Diriļenta tehnika

25- 26: Diriļenta tehnika

34- 36: Diriļenta tehnika AND 41 50Māksla un Pedagoļija

47- 50: Diriļenta tehnika AND 47 50Māksla un Pedagoļija

51- 53: Diriļenta tehnika

61- 65: Diriļenta tehnika AND 61 65Māksla un Pedagoļija

70- 71: Diriļenta tehnika

74- 77: Diriļenta tehnika

99- 100: Diriļenta tehnika

124- 127: Diriļenta tehnika AND 124 142Māksla un Pedagoļija

152- 154: Diriļenta tehnika

4 confirmation(s)

--> File: interviĶa3.rtf-----

58- 63: Diriļenta tehnika

0 confirmation(s)

--> File: interviĶa4.rtf-----

25- 31: Diriļenta tehnika AND 34 38Māksla un Pedagoļija

1 confirmation(s)

--> File: interviija5.rtf-----

7-	13: Diriļenta tehnika	AND	9	13Māksla un Pedagoļija
8-	10: Diriļenta tehnika	AND	9	13Māksla un Pedagoļija
15-	17: Diriļenta tehnika			
18-	19: Diriļenta tehnika			
23-	28: Diriļenta tehnika			
32-	35: Diriļenta tehnika			
41-	41: Diriļenta tehnika			

2 confirmation(s)

--> File: interviija6.rtf-----

66-	71: Diriļenta tehnika			
93-	97: Diriļenta tehnika			

0 confirmation(s)

--> File: interviija7.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija8.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija9.rtf-----

12-	15: Diriļenta tehnika			
28-	30: Diriļenta tehnika			
32-	34: Diriļenta tehnika			
47-	49: Diriļenta tehnika			
70-	74: Diriļenta tehnika			
85-	93: Diriļenta tehnika			
115-	117: Diriļenta tehnika			

0 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Interese

AND Mâksla un Pedagoiija

=====

--> File: interviija1.rtf-----

17- 18: Interese

0 confirmation(s)

--> File: interviija2.rtf-----

41- 43: Interese

AND 41

50Mâksla un Pedagoiija

114- 115: Interese

178- 179: Interese

1 confirmation(s)

--> File: interviija3.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija4.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija5.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija6.rtf-----

132- 136: Interese

0 confirmation(s)

--> File: interviija7.rtf-----

47- 48: Interese

0 confirmation(s)

--> File: interviija8.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija9.rtf-----

26- 28: Interese

59- 62: Interese

0 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Dirilenta tehnika

AND Dirilenta îpađîbas

=====

--> File: intervijal.rtf-----

3- 4: Dirilenta tehnika

38- 41: Dirilenta tehnika

43- 47: Dirilenta tehnika AND 49 49Dirilenta îpađîbas

48- 50: Dirilenta tehnika AND 49 49Dirilenta îpađîbas

2 confirmation(s)

--> File: interviija2.rtf-----

15- 17: Dirilenta tehnika

18- 24: Dirilenta tehnika

25- 26: Dirilenta tehnika AND 28 31Dirilenta îpađîbas

34- 36: Dirilenta tehnika

47- 50: Dirilenta tehnika

51- 53: Dirilenta tehnika

61- 65: Dirilenta tehnika

70- 71: Dirilenta tehnika

74- 77: Dirilenta tehnika

99- 100: Dirilenta tehnika

124- 127: Dirilenta tehnika

152- 154: Dirilenta tehnika AND 156 159Dirilenta îpađîbas

2 confirmation(s)

--> File: interviija3.rtf-----

58- 63: Dirilenta tehnika

0 confirmation(s)

--> File: interviija4.rtf-----

25- 31: Dirilenta tehnika

0 confirmation(s)

--> File: interviija5.rtf-----

7-	13: Diriļenta tehnika			
8-	10: Diriļenta tehnika			
15-	17: Diriļenta tehnika			
18-	19: Diriļenta tehnika			
23-	28: Diriļenta tehnika			
32-	35: Diriļenta tehnika	AND	36	38Diriļenta ģpađģbas
41-	41: Diriļenta tehnika			

1 confirmation(s)

--> File: interviija6.rtf-----

66-	71: Diriļenta tehnika	AND	74	84Diriļenta ģpađģbas
93-	97: Diriļenta tehnika			

1 confirmation(s)

--> File: interviija7.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija8.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija9.rtf-----

12-	15: Diriļenta tehnika			
28-	30: Diriļenta tehnika	AND	31	32Diriļenta ģpađģbas
32-	34: Diriļenta tehnika			
47-	49: Diriļenta tehnika	AND	49	53Diriļenta ģpađģbas
70-	74: Diriļenta tehnika	AND	75	77Diriļenta ģpađģbas
85-	93: Diriļenta tehnika	AND	89	93Diriļenta ģpađģbas
115-	117: Diriļenta tehnika	AND	115	117Diriļenta ģpađģbas

5 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Mùzika vçrtîba

AND Mùzikas Izpratne

=====

--> File: interviija1.rtf-----

5- 7: Mùzika vçrtîba AND 5 7Mùzikas Izpratne

1 confirmation(s)

--> File: interviija2.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija3.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija4.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija5.rtf-----

10- 12: Mùzika vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviija6.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija7.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviija8.rtf-----

51- 52: Mùzika vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviija9.rtf-----

35- 37: Mùzika vçrtîba AND 38 41Mùzikas Izpratne

50- 53: Mùzika vçrtîba

71- 77: Mùzika vçrtîba AND 77 80Mùzikas Izpratne

2 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Nacionâla vçrtîba

AND Vçrtîbu popularizçðana

=====

--> File: interviya1.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya2.rtf-----

71- 72: Nacionâla vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya3.rtf-----

48- 49: Nacionâla vçrtîba

75- 77: Nacionâla vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya4.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya5.rtf-----

42- 45: Nacionâla vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya6.rtf-----

74- 85: Nacionâla vçrtîba

AND 74

84Vçrtîbu popularizçðana

91- 92: Nacionâla vçrtîba

101- 103: Nacionâla vçrtîba

130- 131: Nacionâla vçrtîba

1 confirmation(s)

--> File: interviya7.rtf-----

81- 83: Nacionâla vçrtîba

96- 96: Nacionâla vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya8.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: intervija9.rtf-----

0 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Spçja îstenot darbîbâ

AND Mûzikas Izpratne

=====

--> File: intervija1.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: intervija2.rtf-----

74- 79: Spçja îstenot darbîbâ

91- 96: Spçja îstenot darbîbâ

127- 135: Spçja îstenot darbîbâ

144- 148: Spçja îstenot darbîbâ

157- 159: Spçja îstenot darbîbâ

0 confirmation(s)

--> File: intervija3.rtf-----

57- 65: Spçja îstenot darbîbâ AND 64 65Mûzikas Izpratne

1 confirmation(s)

--> File: intervija4.rtf-----

12- 14: Spçja îstenot darbîbâ

39- 41: Spçja îstenot darbîbâ AND 41 42Mûzikas Izpratne

1 confirmation(s)

--> File: intervija5.rtf-----

10- 12: Spçja îstenot darbîbâ

18- 19: Spçja îstenot darbîbâ

20- 28: Spçja îstenot darbîbâ

34- 35: Spçja îstenot darbîbâ

0 confirmation(s)

--> File: intervija6.rtf-----

15- 18: Spçja îstenot darbîbâ AND 15 24Mûzikas Izpratne

28- 37: Spçja îstenot darbîbâ AND 34 37Mûzikas Izpratne

45- 49: Spçja îstenot darbîbâ

74- 85: Spçja îstenot darbîbâ

91- 92: Spçja îstenot darbîbâ

123- 124: Spçja îstenot darbîbâ

132- 136: Spçja îstenot darbîbâ

2 confirmation(s)

--> File: intervija7.rtf-----

2- 6: Spçja îstenot darbîbâ

38- 41: Spçja îstenot darbîbâ

0 confirmation(s)

--> File: intervija8.rtf-----

17- 18: Spçja îstenot darbîbâ

26- 27: Spçja îstenot darbîbâ

0 confirmation(s)

--> File: intervija9.rtf-----

4- 5: Spçja îstenot darbîbâ AND 8 9Mûzikas Izpratne

11- 15: Spçja îstenot darbîbâ

21- 22: Spçja îstenot darbîbâ

55- 58: Spçja îstenot darbîbâ

77- 80: Spçja îstenot darbîbâ AND 77 80Mûzikas Izpratne

AND 82 93Mûzikas Izpratne

89- 93: Spçja îstenot darbîbâ

95- 99: Spçja îstenot darbîbâ

105- 111: Spçja îstenot darbîbâ

3 confirmation(s)

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

LINKAGE ANALYSIS : Data in dirigenti.nam

Linkage construction: Dis. 3

AND Mûzika vçrtîba

AND Spçja îstenot darbîbâ

=====

--> File: interviya1.rtf-----

5- 7: Mûzika vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya2.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya3.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya4.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya5.rtf-----

10- 12: Mûzika vçrtîba AND 10 12Spçja îstenot darbîbâ

1 confirmation(s)

--> File: interviya6.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya7.rtf-----

0 confirmation(s)

--> File: interviya8.rtf-----

51- 52: Mûzika vçrtîba

0 confirmation(s)

--> File: interviya9.rtf-----

35- 37: Mûzika vçrtîba

50- 53: Mûzika vçrtîba AND 55 58Spçja îstenot darbîbâ

71- 77: Mûzika vçrtîba AND 77 80Spçja îstenot darbîbâ

2 confirmation(s)

8. Pielikums

Latvijas akadēmiski izglītoto simfoniskā orķestra diriģentu, viņu skolotāju un studentu dzimtas koks

