

PEDAGOGICAL PROBLEMS OF WORKING ON FOUR SKETCHES FOR A SYMPHONIC ORCHESTRA BY DIMITAR NENOV IN THE CURRICULUM IN ORCHESTRA CONDUCTING BY PIANO

Gueorgui Patrikov

National Academy of Music “Prof. Pancho Vladigerov”, Bulgaria, georgi_patrikov@yahoo.com

Abstract: A simple reason to make Dimitar Nenov’s Four sketches for a symphonic orchestra part of the curriculum is their high artistic value. Even though they are a comparatively early opus, the Sketches were written with respectful professionalism and impress listeners with the impact they make.

Another significant consideration that makes working on Four sketches for a symphonic orchestra scores in the orchestra-conducting classes especially valuable and useful, is the opportunity for the trainees to get to know the work better and acquire important conducting skills. The process of analyzing and perceiving a work of music from the viewpoint of its interpretation, in this case – from the point of view of preparing oneself for interpreting it in academic work with the help of a pedagogue and an accompanist, is radically different comparing it to the process of listening to it recorded or in a live performance.

A conductor’s approach to this process enables him to delve into making the work from the point of view of the following:

- deep consideration of the structure of the cycle;
- understanding the inner links between separate parts;
- building a unique set of the images in a single sketch.

At the same time, the manual work on the composition helps one to develop important conducting skills like a

- sense for processional dynamics;
- good initial selection of tempos;
- clear conveying of even the minutest changes of tempo;
- simultaneous manual presentation of contrastive dynamics in various orchestral layers;
- clearly differentiated strokes;
- sense for artistic measure in order to portion various musical tools of expression in compliance with the inner logics of using them.

Solving the overall performer’s and particular manual issues with the help of the teacher contributes for the comprehensive professional development of the students.

Keywords: Four sketches for symphonic orchestra by Dimitar Nenov, high artistic value, important conductor’s abilities

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЕМИ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ ЧЕТИРИ СКИЦИ ЗА СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР НА ДИМИТЪР НЕНОВ В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ КЛАВИР

Георги Патриков

НМА „Проф. Панчо Владигеров“, georgi_patrikov@yahoo.com

Резюме: Важна причина Четири скици за симфоничен оркестър на Димитър Ненов да бъдат включени в учебния материал е високата им художествена стойност. Макар и да са сравнително ранен опус, Скиците са написани с респектиращ професионализъм и впечатляват слушателската аудитория с въздействието си.

Другото съществено съображение, поради което работата от клавиър в часовете по оркестрово дирижиране върху Четири скици за симфоничен оркестър е особено ценна и полезна, е доброто опознаване на творбата и важните диригентски умения, които обучаваните могат да придобият. Процесът на анализиране и възприемане на едно произведение от гледна точка на неговата интерпретация, в случая – от гледна точка на подготовката за неговата интерпретация при учебното му изработване с помощта на педагога и корепетитора, е коренно различен в сравнение с този при слушането му в живо изпълнение или на запис.

Ракурсът, от който подхожда диригентът, му дава възможност за по-дълбоко навлизане в направата на творбата от гледна точка на:

- задълбочено осмисляне на строежа на цикъла;
- разбиране за вътрешната връзка между частите;
- изграждане на неповторимата образност на всяка скица.

Същевременно мануалната работа над композицията спомага за развитието на важни диригентски умения като:

- усет за процесуална динамика;
- добър начален подбор на темпа;
- ясно предаване и на най-деликатните темпови промени;
- едновременно мануално представяне на контрастни динамики в различните оркестрови слоеве;
- ясно диференцирани штрихи;
- чувство за художествена мярка, за да се дозират различните музикални изразни средства според вътрешната логика на употребата им.

Решаването на общите изпълнителски и конкретните мануални проблеми с помощта на преподавателя съдейства за цялостното професионално израстване на студентите.

Ключови думи: Четири скици за симфоничен оркестър на Димитър Ненов, висока художествена стойност, важни диригентски умения

1. УВОД

Подборът на учебния материал е важна част от педагогическата дейност, затова всеки преподавател по оркестрово дирижиране внимателно обмисля въпроса кои произведения да бъдат изучавани в часовете по дирижиране от клавиър предвид факта, че в тях протича най-съществената част от професионалната подготовка на студентите.

Важна причина Четири скици за симфоничен оркестър да бъдат включени в учебния материал е високата им художествена стойност. Макар и да са сравнително ранен опус (създадени са в периода 1924-1925 г., когато композиторът е само на 24 години), Скиците са написани с респектиращ професионализъм и впечатляват слушателската аудитория с въздействието си.

Другото съществено съображение, поради което работата от клавиър в часовете по оркестрово дирижиране върху Четири скици за симфоничен оркестър е особено ценна и полезна, е доброто опознаване на творбата и важните диригентски умения, които обучаваните могат да придобият – усет за изграждане на циклично произведение чрез разбиране за вътрешната връзка между частите и ролята им в музикалното цяло, свободно ориентиране в партитурата на оркестровия състав, анализ на формата на отделните скици както от естетическа, така и от формално-структурна гледна точка, осмисляне на динамиката на развитието им от процесуална гледна точка, гъвкава мануална техника, за да бъдат ясно предадени на имажинерния състав и най-деликатните динамични и темпови нюанси, чувство за мярка, за да не прехвърлят колебанията в темпото границите на художествеността.

2. ВКЛЮЧВАНЕ НА ЧЕТИРИ СКИЦИ ЗА СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР В УЧЕБНИЯ МАТЕРИАЛ

Както винаги при включването на дадено произведение в учебния материал, преподавателят по оркестрово дирижиране помага на студентите да го опознаят и да го заобичат. Към този свой професионален дълг педагогът следва да се отнася с подчертана отговорност, като насочи усилията си в две основни насоки:

- да „зарази“ обучаваните с личното си отношение - да сподели с тях своите съкровени мотиви да харесва и цени изучаваната творба и да им предаде ентузиазма си. Всеизвестно е, че интерпретаторът трябва не само отлично да познава композицията, която изпълнява, но и да я възприема като кауза и като лична изповед, за да е в състояние да я представи въздействащо пред публиката;
- да насочи студентите към основните изследвания за автора и произведението, тъй като осмислянето на „направата“ му, разбирането на мястото и значението му в творческата еволюция на създателя му и ситуирането му в контекста на съответната епоха са важни аспекти от предварителната подготовка, предшестваща работата над решаването на конкретните диригентски задачи.

Най-преки сведения относно историята на създаването на Четири скици за симфоничен оркестър студентите могат да намерят в писмото на Ненов до Константин Зидаров от 26. VIII. 1938 г., публикувано в сборника „Димитър Ненов. Спомени и материали“ от 1969 г.: „Няколко хубави филми ме наведоха на идеята за отделни сцени към тях да напиша характерна музика. Направих около 10 скици. И хубава „Гротеска“ (...). По-късно, 1926-27 г., инструментирах за голям оркестър 3 от тях и Гротеската. Така се подредиха моите „Четири скици за голям оркестър“ (1924-25) - Въжделение, Копнеж, Гротеска, Танц.“[1].

След като получат тази ценна информация от самия композитор за обстоятелствата, при които се е „родил“ цикълът, е време студентите (при необходимост подпомогнати от преподавателя) да анализират и начина, по който той е организиран.

Самите наименования вече подсказват вътрешните връзки между частите: сходството между първите две скици - „Въжделение“ и „Копнеж“ (не случайно думите, избрани за техни заглавия, са синоними),

контрастния характер на третата скица - „Гротеска“, и динамичния противовес и на мечтателността, и на гротескността – затварящата цикъла последна част „Танц“.

Впрочем съотношенията между частите в Четири скици за симфоничен оркестър са характеризирани лаконично и точно в статията на видния български композитор и диригент Константин Илиев „Композиторът Д. Ненов в своето съвремие“: „Четири толкова различни по музикална образност части са в едно стилово цяло, в което връзка е именно „Гротеска“, която пречупва „Възжеленията“ в „Танц““ [2]. Добре би било педагогът да фокусира вниманието на обучаваните върху това изследване, както и върху някои ценни наблюдения в монографията на музиколожката Здравка Хвърката „Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов“. По повод първите две скици тя пише: „Възникват смислово-асоциативни връзки със Скрябин – с първите два мотива от „Поема на екстаза“, които са обозначени в партитурата от автора като мотив на копнежа и мотив на мечтата“. По-нататък изследователката прави паралели между Ненов и Скрябин и на ниво музикална изразност: „Даже чисто визуално впечатляват тремолото вибрато в шрайха, създаващо усещане за „витаене“, триоловата пулсация, внушаваща чувство на неспокойно очакване, низходящите хроматизми – най-често в медни - „прорязващи“ оркестровата тъкан, и най-вече процесуалното развитие на вълни-подеми, напомнящи така типичните Скрябинови „излитания““ [3]; при всички тези прилики обаче тя не пропуска да подчертае, че според документалните материали става дума за сходства в нагласите, а не за епигонство.

3. РАБОТА НАД ЧЕТИРИ СКИЦИ ЗА СИМФОНИЧЕН ОРКЕСТЪР В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ КЛАВИР

Подготвителен елемент, но от определящо значение за започване на работа с корепетитор в часовете по оркестрово дирижиране, е набавянето на партитурата. Към днешна дата Четири скици за симфоничен оркестър са издадени от Държавното издателство „Наука и изкуство“ в София през 1962 г. Клавир няма, но задачата на пианиста-корепетитор е сравнително по-лека, отколкото ако в часовете се изучават други симфонични произведения на Ненов (като Рапсодична фантазия или Концерта за пиано например), тъй като в Скиците оркестровият състав е стандартен, формите са неголеми, а инструменталните партии не представляват сериозно техническо предизвикателство.

„Възжеление“ – откриващата цикъла част, е написана в троста триделна форма от развиващ тип. Господстващата в скицата единна атмосфера, чийто характер е заявен в заглавието, обуславя типа развитие: толкова цялостно проведено, че границите между дяловете почти не се усещат.

Намирането на вярното темпо винаги е важен въпрос за диригента. Във „Възжеление“ то е обозначено като *Langsam, mit sehr grossem Ausdruck*, но течащият характер предполага темпото да не е и твърде бавно; пак по същата причина при размер $\frac{6}{8}$ логичната диригентска схема е на две, а не на шест.

Началният акорд с функция на фон (тоника на до диез мажор с добавен към нея тон *си*) трябва да бъде поставен меко (динамиката е *pp*). Едновременно с това се подава с дъх началото на темата в цигулки – тя започва на трето време, тоест започва да звучи още при първия диригентски мах, но обичайното „чукване“ тук е неуместно предвид необходимостта в рамките на същото това първо време от двувременната схема да се положи и встъпителният акорд. Обикновено професионалната съобразителност на студентите не е достатъчна да изпълнят симултантно тези две задачи, поради което намесата на преподавателя е наложителна и като теоретично обяснение, и като непосредствена практическа демонстрация.

Гъвкаво извиващата се линия на темата, изобилстваща със синкопи, извежда до мелодическия ѝ връх при втората фраза (*ре* от трета октава в първи цигулки), а динамичното изграждане не надхвърля *p*, след което вариантено обновената мелодия се провежда отново в *pp* (такт 13^{ти}).

Преходът от 21^{ви} такт внася нов момент в развитието – възходящото движение в цигулките, чиито високи тонове се изкачват хроматично, се съчетава с увеличаване на силата на звука и на темпото (*росо а росо cresc. ed accel.*). Важно е педагогът да обърне внимание на обучаваните върху необходимостта от постепено, плавно нарастване на динамиката и на скоростта, с която се редуват метричните пулсации.

След такт на забавяне (*росо rit.*) началото на развиващия втори дял (такт 29^{ти}) възстановява и първоначалното темпо, но с постоянни отклонения от него. В продължение на няколко такта (30^{ти} – 33^{ти}) се редуват предписанията *rochissimo rit.* и *a tempo*, изискващи деликатни колебания. Развитието в дела отпърво е диалогично – редуват се мотиви във виолите и фаготите и техни огледални варианти в цигулки, флейта и кларинет, след което възникна и цялостна мелодия (от такт 37^{ти} – *Rubato, un raso mosso*). Особеностите на тематичното изграждане и постоянно променящото се темпо предполагат ясно изработена диригентска концепция, за да не попречи изобилието от фини детайли на цялостното разгръщане на дела и логичното му вписване в генералния план на формата.

Репризата започва от такт 46^{ти} и донася динамичен, но не и характеров контраст – *f, ma dolce*. В сравнение с експозиционния дял други важни различия са „освободената“ от синкопи тема и добавянето на изразително контрапунктиращи ѝ медни духови, „прорязващи“ фактурата а *la* Скрябин. Всяка една от

тези промени трябва да намери израз в диригентския жест - в амплитудата и траекторията му, в коректни подавания на поредните встъпления, без при това да се пренебрегват финото пластично моделиране на все така честите темповите отклонения (*Rubato* – такт 50^{ти}, *rosso movendo* – такт 52^{ти}, *rosso rit.* - такт 53^{ти}) и оформящите фразировката „малки“ крешенди и декрешенди. Цялостното развитие достига до **ff** в 54^{ти} такт (*Maestoso*) и даже до **fff** (такт 63^{ти}), за да „угасне“ в последните шест такта (*diminuendo sempre*)

Всички тези тънкости трябва да бъдат съобразени от обучаваните и отразени в дирижирането, за което ролята на преподавателя като насочваща и следяща за изпълнението фигура е изключително важна.

„Копнеж“ е втората поред скица, тясно свързана с първата, както вече беше отбелязано. Налице е сходство не само в образността, а и в начина на изграждане: „Копнеж“ също е в проста триделна форма от развиващ тип (с кратко въведение и заключение), със слабо изразени граници между дяловете. Темпото, както и във „Въжделение“, е *Langsam, mit sehr grossem Ausdruck*; пак както в първата скица, едновременно с началния акорд-фон (тоника на основната тоналност ла мажор) звучат чужди тонове с колористична функция.

Въведението е кратко (1^{ви} – 8^{ми} такт), но още в него се провежда двукратно низходящият хроматичен мотив, който стои в основата на изложената в първия дял и разработвана в цялото произведение тема. Приглушеният тембър на цигулките, виолите и валдхорните, свирещи със сордина, тихата динамика (**pp**) и застиналата звучност будят асоциации със странно, омагьосано пространство. Важна задача на педагога е да обърне внимание на студентите върху необходимостта да усетят, за почувстват тайнствената атмосфера и да я предадат чрез адекватен лицеизраз на имажинерния състав.

От 9^{ти} такт (началото на първия дял) темата с включени в нея низходящи хроматични мотиви (транспонирани и леко модифицирани) „потича“. Този ефект се създава благодарение на фона от тревожно пулсиращи верижни синкопи в нисък щрайх, изискващи от диригента едновременно ясно подаване и дискретен жест.

Още по-прецизна мануална техника е необходима при появата на нов тематичен елемент от 17^{ти} такт – започваща с възходяща квинта мелодична линия, чиято разнообразна ритмика (с точкувана група, триола, синкоп) предполага гъвкаво „водене“, без при това да бъде оставен без внимание и съпровода, в който триолите са комбинирани с верижни синкопи.

Вторият дял (26^{ти} – 50^{ти} такт) започва със слаб контраст – темпото е малко по-течащо (*pochissimo più*), щрайхът и валдхорните вече са без сордина, в темата се появяват синкопирани варианти на низходящите хроматични мотиви. Динамиката в началото е все така тиха. Освен дискретното първоначално „придвижване“ на темпото, диригентът трябва да намери точната мяра и на деликатните отклонения от него в рамките на дела – *movendo* (такт 37^{ти}), *rosso animato* (такт 44^{ти}), *rosso rit.* (такт 49^{ти}). При това без да губи от поглед цялата картина: всички тези темпови нюанси са важен елемент от неповторимата копнежна атмосфера на скицата. Краткото времетраене на произведението дава възможност, ако е необходимо, преподавателят лично да демонстрира дирижирането на дела, за да могат обучаваните не само да разберат подходящата от гледна точка на процесуалността мануална техника, а да усетят настроението, духа на пресъздаваната музика.

В динамичен план извън фразировъчните крешенди и декрешенди в дела има две вълни на нарастване – първото дълго *cresc.* (29^{ти} – 35^{ти} такт) не стига до кулминация, тъй като е прекъснато от ненадейно връщане към **pp** (37^{ми} такт), а второто вече достига до генералната кулминация в скицата (от 47^{ми} такт) малко преди началото на репризата. Освен динамично – с **ff**, върхът се откроява и с тревожното звучене на верижните синкопи при триолите във валдхорни и тромпети, както и с напрегнато тремоло вибрато в щрайха – все елементи, които трябва да присъстват в диригентския жест.

Началото на третия дял (от 50^{ти} такт) връща тихата динамика, но тревожният синкопиран съпровод във валдхорни се запазва. Допълнително напрежение внася тремолото вибрато, съчетано с леко придвижване на темпото (*animando* – такт 57^{ми}). Появяват се изразителни ярки акценти при първия тон от низходящите хроматични мотиви – **sff** (62^{ти} такт), **sf** (64^{ти} такт). Малко преди заключението динамиката най-сетне става силна – **fff**, щрихът – *rosso marcato*, а сордините „отпадат“. Това са все детайли, чийто вътрешен смисъл може да бъде изтъкван логично само в контекста на цялостната художествена логика, а предварителното ѝ осмисляне и разбиране са важна част от работата на педагога, предшестваша работата на студентите с корепетитор.

Обобщаващата функция на заключението (70^{ти} - 77^{ми} такт) в тази скица намира израз в повтарянето на характерни елементи от протеклото до този момент развитие: ново провеждане на низходящите хроматични мотиви, синкопирани пулсации, акценти (70^{ти}; 72^{ти} такт). Динамиката през цялото време е *decrescendo*, а в 73^{ти} такт се появява предписанието *tranquillandosi* *rosso* а *rosso*, визиращо не толкова темпото, колкото характера.

„Гротеска“ - третата скица – внася най-големия характеров контраст в цикъла. След интимните въжделения и копнежи тук фокусът е върху театралната изразителност. „Гротеска“ създава усещане за сцена и за разменени реплики между появяващите се на нея лица – не случайно на фона на

преобладаващо тихата динамика звучат различни характерни ритмични групи и акценти. Обща особеност с първите две части е само формата, която отново е проста триделна.

Темпото е първият очебиен контраст в сравнение с предшестващите скици: *Sehr schnell*, което предполага схема на две въпреки обозначения размер $\frac{4}{4}$. Произведението започва с фон, съдържащ трилери и характерна ритмична група в част от инструментите – четвъртина в стакато и половина с точка с изписан над нея графичен символ за акцент. Тя представлява всъщност асиметричен (маджарски) синкоп с допълнително подчертана от щриха специфика. Педагогът трябва да обясни и демонстрира подходящото в случая „чукване“ на първо време, отразяващо едновременно ритъма и щриха; още по-важно е обаче да обърне внимание на студентите върху необходимостта, преди да започнат да дирижират, да намерят адекватния за началото на творбата лицеизраз. Добре би било също така да ги насочи към осмисляне на политоналното начало на частта: върху хармоничната основа на ре минор мелодията тече в сол диес минор.

Във втория такт се появява нова характерна ритмична група със „снопато“ звучене – осмина с точка и шестнадесетина във висок щрайх и обой, която тук се възприема като част от фона, но още в 5^{та} такт се превръща в „сприхава“ реплика на първото действащо лице, излязло на сцената (в дървени духови инструменти във висок регистър). Постепенното прибиране на дървените духови с низходящо движение и *decrescendo* отвежда до началото на втория дял от такт 12^{ти}.

Вторият дял започва отново с трилери с фонова функция, но вече акцентуацията е регулярна – на всяко време от такта. Нов персонаж заявява себе си от такт 13^{ти}. Неговите реплики (в тропети, фагот и кларинет в унисон и паралелни октави), все така в тиха динамика и с щрих *rosato*, звучат със самочувствие, но и с елемент на недоумение.

В началото на репризата (от такт 27^{ми}) се създава ярък ефект на прекъсване, на апострофиране на наперения герой от соннатия. *Crescendo*’то (тактове 27^{ми} – 28^{ми}) се развива до *ff* (такт 29^{ти}) и веднага след това (такт 30^{ти}) динамиката намалява до *pp*.

От такт 31^{ви} на фона на „тръпнещ“ трилеров фон (щрайх и флейта в нисък регистър) на сцената излиза трети персонаж, представен от солото на тропетата (*mp*, *espressivo*). Неговата тирада изразява недоумение и включва въпрос – възходящ тритонус в такт 34^{ти}, чийто нисък тон е петкратно повторен (квинтола от шестнадесетини). Още недовършил монолога си, той също бива прекъснат от сприхавия, намесил се, за да му се скара (такт 37^{ми}). Двамата герои влизат в забавен диалог до края на дела, като последната дума привидно има недоумяващият; финалната му фраза обаче е възпроизведена октава по-високо от лайттембрите на сприхавия (такт 46^{ти}, *prima volta*, флейта, обой и кларинет).

Следва повторение на цялата скица, при което последната фраза звучи още по недоумяващо-въпросително (такт 46^{ти}, *seconda volta*).

Ярка, ефективна, протичаща бързо като фойерверк, „Гротеска“ изисква от диригента едновременно актьорска нагласа и водене на сценичните събития с ловкостта на опитен кукловод. Преподавателят трябва да мотивира и вдъхновява студентите си за убедителното й „изиграване“, ако е необходимо, включително и чрез пресъздаване на личното си виждане за музикално-театралното случване.

„Танц“ е най-новаторски организираната от гледна точка на формата част. Тематичната ѝ основа е хороводна мелодия, развита вариантно-вариационно в рамките на три дяла (условно казано) и кода.

Началото, също както и в „Гротеска“, е политонално – върху хармоничната основа на си (не е ясно дали мажор или минор, тъй като липсва терцов тон) темата се излага във фа диес минор. Размерът е $\frac{6}{8}$, но предвид темпото *Presto* е уместно скицата да бъде дирижирана на две, като всеки мах отговаря на един такт. И тук, както и в предишните части, намирането на вярното темпо е от определящо значение.

Както и „Гротеска“, „Танц“ започва с фон (валдохорни в унисон, щрайх и дървени духови) в тиха динамика, а *crescendo*’то от 13^{ти} до 16^{ти} такт подготвя влизането на хоровода от 17^{ти} такт чрез ефектно „дръпване“ назад отново в *p*. Темата, представляваща в структурно отношение период с повторен строеж (въпрос и отговор), е изложена първоначално в първи цигулки и кларинет и след двукратно провеждане се пренася на квинта нагоре и се подлага на по-нататъшни транспонирания и вариантно-вариационни изменения, а динамиката се запазва все така тиха (*p*, даже *pp*).

Тематичното изграждане от такт 49^{ти} създава специфичен *stretto*-ефект: при отпърво нарастваща, а впоследствие намаляваща сила на звука се повтаря модифициран мотив от мелодията, а от такт 57^{ми} – вече само низходящия постъпен терцов ход от мотива. Той скоро се превръща в генериращ напрежение фон в *p*, на който с ярка призивна възходяща кварта, в силна динамика и с акценти встъпва соло на медните духови инструменти. Ясното му подаване трябва да се комбинира с неизменно регулярно поддържане на метричните пулсации. Често студентите, насочили вниманието си основно към тематичните и динамични особености, неволно променят темпото – проблем, който трябва да бъде преодолян при необходимост и чрез специална работа над него.

Нови варианти на темата в обой и кларинети в силна динамика започват от такт 65^{ти}, докато съпроводът си остава все така в *p*. Мануален израз на контраста в различните фактурни слоеве е малката амплитуда

на жеста в дясната ръка на диригента, маркираща метрума и паралелно с това илюстрираща тихия фон, и голямата амплитуда на жеста в лявата, изразяваща звучащия във *f* тематизъм. Преподавателят трябва изрично да демонстрира този и другите подобни моменти от музикалното развитие, за да могат обучаваните да придобият ясни визуално-двигателни представи, подпомагащи собственото им дирижиране.

Началото на втория дял (93^{ти} – 116^{ти} такт) се отбелязва с встъпването на широко разпята тема в шрих *markato* (отново период с повторност, чиито полуизречения са поверени на различни медни духови инструменти), докато същевременно в горния оркестров слой звучи видоизменената тема от първия дял. Тази тематична наситеност има отношение към гъстотата на диригентския жест.

Диалогично разпределената мелодия внася и метричен контраст, тъй като заменя двувременните до този момент пулсации с тривременни. Дирижира се все така на две, но в първото полуизречение в такт 96^{ти}, както и във второто в такт 104^{ти} (падащи се на второ време) е необходимо чукване, за да се отбележи четвъртината с ауфтактова насоченост към следващия такт.

От 109^{ти} такт отново се появява проблемът с различните динамики в различните партии – стилизиран вариант на хоровода от първия дял звучи във *фортисимо* в първи цигулки и пиколо, докато фонът в останалите инструменти е в *пианисимо*.

Третият дял (117^{ти} – 165^{ти} такт) също започва с динамична двуслойност. Мотиви от хоровода се излагат във *f* с шрих *markato* в нисък щрайх и първи фагот, а динамичното обозначение в останалите партии е *subito p*. Скицата продължава с последователно провеждане и на по-дълги тематични фрагменти в различни инструменти и оркестрови групи, изискващо едновременно коректно подаване и вписване на отделните солá в единната линия на изграждане. Емоционалният градус става още по-висок при „втурването“ на тропета в 145^{ти} такт и оргиастичното развихряне на хоровода в първи цигулки и дървени духови инструменти в 153^{ти} такт, докато от такт 161^{ви} ново соло на тропета на фона на драматично клокочещ оркестър (тремоло вибрато, тремоло легато, трилери) отвежда до първата голяма кулминация в творбата (такт 169^{ти}). Триумфални „реплики“ в медните духови инструменти (*Roso sostenuto*) увенчават протеклото до този момент развитие, а основните диригентски задачи, за чието изпълнение от страна на студентите педагогът трябва специално да следи, са точно дозираното „затягане“ на темпото и широките жестове, пресъздаващи тържествеността на момента.

След леко *accelerando* връщането на *Tempo I* в 185^{ти} такт съвпада с началото на кодата. В нея се разгръща процес на натрупване на напрежение чрез поредица от низходящи хроматични линии в различни духови инструменти, дублирани от първи цигулки и виоли в тремоло вибрато. От тактове 201^{ви} и 205^{ти} ярки „реплики“ основно в медни в съчетание с *crescendo molto* (такт 202^{ри}) извеждат до генералната кулминация на творбата - тържествена нова тема в тропети, тробони и туба (такт 209^{ти}). Тя е във *ff*, с шрих *markato* и като звучене напомня вагнерианско послание. Подходящо е жестът при воденето ѝ да изразява едновременно разпепеност и триумф, също както и при кулминацията в третия дял, но да е с по-голяма амплитуда, за да се степенуват по важност и сила на звука двата върхови момента в развитието на скицата.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализирането и възприемането на едно произведение от гледна точка на неговата интерпретация е съвсем различен начин за разбирането му в сравнение със слушането в живо изпълнение или на запис. Ракурсът, от който подхожда диригентът, му дава възможност за по-дълбоко навлизане в направата на творбата като цялостен обект и като детайли. В случая с Четири скици за симфоничен оркестър на Димитър Ненов работата над композицията в часовете по оркестрово дирижиране от клавиър позволява задълбочено осмисляне на строежа на цикъла и вътрешната връзка между частите, на неповторимата образност на всяка една скица и на специфичното им структурно и процесуално изграждане. В същото време решаването на общите изпълнителски и конкретните мануални проблеми с помощта на педагога съдейства за цялостното професионално израстване на студентите.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Ненов, Д., *Спомени и материали*. С.: ДИ „Наука и изкуство“, с. 132, 1969.
- [2] Илиев, К., *Композитърът Д. Ненов в своето съвремие*. – Музикални хоризонти, 1987, № 8, с. 80.
- [3] Хвърката, З., *Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов*. Пловдив: Екзакт 93, с. 88-89, 2012.