
PEDAGOGICAL PROBLEMS OF WORKING ON CONCERT FOR PIANO AND ORCHESTRA BY DIMITAR NENOV IN THE CURRICULUM IN ORCHESTRA CONDUCTING BY PIANO

Gueorgui Patrikov

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

Abstract: The Concert for piano and orchestra along with Rhapsodic fantasy is one of the two pinnacles in the work of Dimitar Nenov.

Just like Rhapsodic fantasy, it is an undoubted masterpiece, a product the composer's mature creative years, which deserves to take place between the most valuable samples of European symphonism.

However the piece remains relatively unknown even to the Bulgarian public, therefore its inclusion as part of the orchestra conducting curriculum gains ground as an important step for the popularization of the composition.

In her monograph “The problem of the ecstatic opening in the work of Dimitar Nenov” the musicologist Zdravka Hvarkata defines the masterpiece as “an unique phenomenon of the world’s musical literature” and backs her statement with numerous arguments, including the emphasis of “the peculiarities of the construction, which, in terms of types of development of the musical processes within the form, is a substantially new phenomenon”, “the originality of the piano techniques used in the piano part” and “the peculiar way in which the ecstatic opening manifests itself” (Hvarkata, 2012, p. 106).

It can be categorically stated that each one of the characteristics of the Concert for piano and orchestra by Dimitar Nenov listed above has a direct relation to important and highly appreciated conductor’s abilities which students can acquire by working on the composition in the Orchestra conducting classes such as:

- orientation in the full score and simultaneous tracking of the orchestra and piano parts,
- convincing form development over time through detail analysis of its unique structural and procedural logic,
- gradation of the grandiose dynamic increases with good manual technique,
- delicate tempo expressiveness (sense of rubato),
- timbre thinking.

All these abilities are important from the viewpoint of the professional growth of the students – their mastering is a leading factor for their complete formation as orchestra conductors.

However, while students conduct the concert for whatever the aforementioned professional abilities should serve the main goal of recreating the unique aesthetical concept and the particularity of the ecstatic experience of the piece.

Keywords: Concert for piano and orchestra by Dimitar Nenov, high artistic value, important conductor’s abilities

ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЕМИ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ КОНЦЕРТ ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР НА ДИМИТЪР НЕНОВ В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ КЛАВИР

Георги Патриков

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

Резюме: Концертът за пиано и оркестър наред с Рапсодична фантазия е един от двата най-високи върха в творчеството на Димитър Ненов. Както и Рапсодична фантазия, той е безспорен шедьовър, плод на зрелите творчески години на композитора, който заслужава да заеме място сред най-ценните образци на европейския симфонизъм.

Междувременно обаче творбата не е добре позната и на българската публика, затова включването ѝ в учебния материал на студентите, изучаващи оркестрово дирижиране, е важна стъпка към популяризирането на произведението.

В монографията си „Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов“ музиколожката Здравка Хвърката определя произведението като „уникално явление в световната музикална литература“ и аргументира твърдението си с „особеностите на изграждането, представляващо качествено ново явление като тип процесуално развитие във формата“, „оригиналността на клавирирната техника, използвана в клавирирната партия“ и „своеобразния начин, по който се извява екстатичното начало“ (Хвърката, 2012, с. 106).

Можем категорично да заявим, че всяка една от изредените характеристики на Концерта за пиано има пряко отношение към ценни диригентски умения, които обучаваните могат да развият при работа над него в часовете по оркестрово дирижиране от клавиър:

- ориентация в партитурата и паралелно следене на оркестровата и клавиърната партия,
- убедително разгръщане на формата във времето чрез детайлно осмисляне на уникалната ѝ структурна и процесуална логика,
- степенуване на грандиозните динамични нараствания с помощта на адекватна мануална техника,
- деликатно темпово нюансиране (усет за *rubato*),
- темброво мислене.

Всички тези способности са важни с оглед професионалното развитие на студентите - тяхното овладяване е водещ фактор за цялостното им изграждане като оркестрови диригенти.

В същото време при дирижирането от клавиър на Концерта за пиано изредените професионални умения трябва да бъдат поставени в служба на генералната цел да бъде пресъздадена уникалната естетическа концепция и своеобразния тип екстатично изживяване в произведението.

Ключови думи: Концерт за пиано и оркестър на Димитър Ненов, висока художествена стойност, ценни диригентски умения

1. УВОД

Концертът за пиано и оркестър наред с Рапсодична фантазия е един от двата най-високи върха в творчеството на Димитър Ненов. Както и Рапсодична фантазия, той е безспорен шедьовър, плод на зрелите творчески години на композитора, който заслужава да заеме място сред най-ценните образци на европейския симфонизъм. Междувременно обаче творбата не е добре позната и на българската публика, затова включването ѝ в учебния материал на студентите, изучаващи оркестрово дирижиране, е важна стъпка към популяризирането на произведението.

В монографията си „Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов“ музиколожката Здравка Хвърката определя произведението като „уникално явление в световната музикална литература“ и аргументира твърдението си с „особеностите на изграждането, представляващо качествено ново явление като тип процесуално развитие във формата“, „оригиналността на клавиърната техника, използвана в клавиърната партия“ и „своеобразния начин, по който се извява екстатичното начало“ (Хвърката, 2012, с. 106).

Можем категорично да заявим, че всяка една от изредените характеристики на Концерта за пиано има пряко отношение към ценни диригентски умения, които обучаваните могат да развият при работа над него в часовете по оркестрово дирижиране от клавиър: ориентация в партитурата и паралелно следене на оркестровата и клавиърната партия, убедително разгръщане на формата във времето чрез детайлно осмисляне на уникалната ѝ структурна и процесуална логика, степенуване на грандиозните динамични нараствания с помощта на адекватна мануална техника, деликатно темпово нюансиране (усет за *rubato*), темброво мислене, всички те – в служба на генералната цел да бъдат пресъздадени уникалната естетическа концепция и своеобразният тип екстатично изживяване в произведението.

2. ВКЛЮЧВАНЕ НА КОНЦЕРТ ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР В УЧЕБНИЯ МАТЕРИАЛ

И в други статии, в които сме разглеждали въпроса за подготовката преди работата над дадено произведение в часовете по оркестрово дирижиране от клавиър, сме отбелязвали, че преподавателят е длъжен, от една страна, да „запали“, да вдъхнови студентите, така че те сами да осъзнаят стойността на творбата и да възприемат изучаването ѝ като шанс да я осмислят от една тясно свързана с бъдещата им професионална реализация гледна точка.

От друга страна, не по-малко важно е педагогът да насочи обучаваните към водещи изследвания върху автора и творчеството му, както и върху конкретната композиция, като препоръчаните публикации обхващат различни страни на творческия почерк на композитора, проявени в произведението.

Така например при изучаването на Концерта за пиано и оркестър на Ненов би било адекватно вниманието на студентите да бъде фокусирано върху статии като „Проблеми на формата в инструменталното творчество на Димитър Ненов“ на Пенчо Стоянов (Стоянов, 1989), „Характерни черти в хармоничния стил на Димитър Ненов“ на Евгений Аврамов (Аврамов, 1989), „Хармоничният език на Димитър Ненов“ на Пенчо Стоянов (Стоянов, 1969), „Димитър Ненов – майстор на оркестровото писмо“ на Божидар Абрашев (Абрашев, 1989) и „Клавиърното творчество на Димитър Ненов“ на Димитър Цанев (Цанев, 1989), в които важни особености на интересуващата ги творба са коментирани от гледна точка на разглежданата от авторите генерална проблематика.

Добре би било също така тези текстове да се съотнесат с по-съвременни теоретични разработки като „Музикално-аналитични етюди“ на Томи Кърклияски (Кърклияски, 2015), „Теоретични аспекти на функционалната теория“, „Взаимодействие на класическа и съвременна хармония в хроматиката. Методически и исторически аспекти“ и „Модулацията като основа на музикалната форма в контекста на учението на Хуго Риман“ (Диамандиев, 2014, 2015, 2016), „За някои аспекти на ладохармоничната функционалност“ на Светослав Карагенов (Карагенов, 2014), „Исполнительское искусство – недостающее звено интегральной теории музыки“ на Медушевски (Медушевский, 2016) и пр.

Насочвайки поглед отново към Концерта за пиано и оркестър, педагогът трябва да обърне внимание на студентите върху специфичната роля на солиращия инструмент и оркестъра в художественото цяло. Може би в случая най-добрата препратка е към думите на самия Ненов, който в неадресиран документ (неотпечатан, може да бъде видян единствено в архива му), писан в трето лице, споделя следното: „На пръв поглед би могло да се помисли, че Ненов като пианист в своя първи клавирен концерт би трябвало да даде по-голямо предпочитание на пианото за сметка на оркестъра. Но щом се чуе цялото произведение, веднага изпъква пак първата мисъл – богатата, разнообразна, своеобразна пианистичност, както и богатите бои на оркестъра не са цел; почти фантастичното богатство и разхищение на изразни средства служат само на една основна идея.“

И действително, пианото не е в ролята на типичния солиращ инструмент, а оркестърът няма традиционната за жанра съпровождаща функция. Музикалният историк Иван Хлеббаров прави точно обобщение с думите: „...Тази творба напуска рамките на традиционния концертен жанр и като утвърждава господството на симфоничното мислене над инструментално-виртуозното начало, се приближава до концептуалната симфония-концерт“ (Хлеббаров, 2003, с. 317).

Оценката на Хлеббаров има пряко отношение към ролята на диригента при изпълнението на концерта. Ако при дирижиране на типични класически концерти неговата задача е да организира цялостното поднасяне пред публиката, което предполага и спорадично „оттегляне“ и оставяне на грижата за процесуалното разгръщане в ръцете на солиста, то при изпълнение на Неновия клавирен концерт място за подобни „отдръпвания“ няма. Сплавянето между оркестър и солист е толкова тясно, че фигурата на диригента, направляващ представянето на творбата, е „вездесъща“ – дори и местата, на които пианистът свири соло, трябва да бъдат обхванати, тъй като те се възприемат като органична част от художествената тъкан.

3. РАБОТА НАД КОНЦЕРТ ЗА ПИАНО И ОРКЕСТЪР В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ КЛАВИР

Задължителната предварителна задача на студентите, преди да започнат работа с корепетитор в часовете по оркестрово дирижиране, е да си набавят нотния текст. За съжаление печатна партитура на произведението и до ден днешен липсва, съществува само издание с клавирна транскрипция на оркестровата партия от 1969 г. Тя е дело на отличния музикант и предан ученик на Димитър Ненов Иван Стайков, но въпреки това изучаващите творбата са длъжни да потърсят, сканират и разпечатат партитурата от архива на композитора, за да имат пълен поглед върху оригиналния авторов текст. Същевременно с цел по-бърза ориентация те могат паралелно да ползват и великолепната транскрипция на Стайков.

Добрата подготовка за работа от клавир включва запознаване с произведението като естетическа концепция, логика на изграждането и структурна организация – все особености, разгледани във вече споменатите трудове на изследователите. Предвид все още неукрепналите професионални знания на обучаваните е добре педагогът допълнително да обобщи накратко типа екстатично изживяване, принципите на развитие и вътрешното членение на формата.

Хубаво е също така преподавателят да напомни на студентите, преди те да пристъпят към дирижирането на произведението, че концертът е едночастен, но при работа над съставящите го дялове нито за миг не трябва да губят от поглед цялото.

Но колко всъщност са дяловете?

Съществуват различни виждания относно броя им – два (Ненов в неадресирания документ в трето лице, Хвърката, 2012, с. 118, 1989, с. 65-66), три (Хлеббаров, 2003, с. 353), четири (Булева-Петрова, 1988, с. 43, Цанев, 1989, с.171-172, Стайков, 1969, с. 3).

Две важни съображения подкрепят тезата за двуделната организация на творбата:

- едногласният монолог на солиста и своеобразният „отговор“ на оркестъра с цитираната народна песен „Я разтуряй, Цвето моме, магиите“ (с. 66 – страниците се указват по изданието с транскрипция за две пиана от 1969 г.) са отделени от предшестващото развитие с генерална пауза (единствена в партитурата);

- след нея двете основни тематични ядра, които звучат още от самото начало на концерта, формират интонационната му основа, отсъстват немалко време.

Никъде другаде в концерта няма такъв ярък контраст, такава отчетлива смислова цезура, представляваща повратна точка от гледна точка на музикалната драматургия.

От друга страна, всеки един от така категорично отграничените един от друг дялове се члени вътрешно на две, което пък е аргумент в полза на виждането за четириделна структура.

Според нас все пак позицията на поддръжниците на двуделността е по-добре мотивирана, поради което, след разискване със студентите, я възприемаме като отправна точка при работата в часовете по оркестрово дирижиране от клавиър.

И така, **първият дял** продължава до генералната пауза на 66^{та} страница, като развитието преминава през редица сменящи се контрастни състояния-епизоди, обединени на базата на интонационността на двата основни мотива в творбата. Всеки от тях съдържа характерен интервал (умалена квинта – първият, увеличена кварта – вторият), което ги прави лесно разпознаваеми в хода на разгръщането на произведението.

Още от първия такт на концерта диригентът има важната задача да въведе изпълнителите и слушателите в неповторимия му напрегнато екстатичен свят. Звученето е категорично, бляскаво апокалиптично. Особено точно е описано то в монографията на Здравка Хвърката: „Едновременното „сгромолясане“ на квинтолата в медни и извисяването на първото тематично ядро в щрайха създават усещане за космическо по обхват пространство, в който ликуващият дух триумфално витае“ (Хвърката, 2012, с. 121). В пълно съответствие с емоционално приповдигнатото оркестрово начало (и в контраст с класическия концертен жанр) пианото се включва с тържествена виртуозна каденца.

Всичко това изисква от обучаваните не само брилянтна мануална техника, но и предварително дълбоко вникване в творбата и способност за „заразяване“ на състава, а оттам и на публиката. Дълг на педагога е да не допуска студентите да дирижират коректно, но безизразно, без предварително създадена адекватна нагласа към творбата.

След спада на напрежението в края на каденцата на солиста развитието отвежда до кратко трио на виолончело, цигулка и виола (с. 17, 3^{та} аколада – с. 18, 3^{та} аколада). Епизодът контрастира на началото с атмосферата си на съсредоточен размисъл, в който обаче се прокрадват и нотки на копнеж. В него са вплетени отделни фолклорно звучащи интонации. Този тип интонационност не остава изолирано явление – срещаме я впоследствие в мотива на тромпета на с. 37, първа аколада, в новия тематизъм с танцово-хороводен характер от с. 48, 2^{ра} и 3^{та} аколада. Важно е дирижиращият да усети тези фолклорни моменти като органична част от художественото цяло, иманентно присъщи на сложния, модерен образен свят на произведението.

Без да проследяваме подробно всички съставящи дела епизоди, ще обобщим, че генерално в него са оформени две вълни на нарастване, от които първата не достига до ясно изразен връх, а втората кулминира в края на дела. Педагогът има отговорната задача да напомня на обучаваните когато дирижират относително обособени части никога да не губят от погледа си цялото. Само така под тяхното ръководство произведението ще „израстне“ пред бъдещата аудитория, разкривайки вътрешната си логика и смисъл.

Генералната пауза в края на дела има функцията да даде време за осмисляне на протеклото до този момент развитие.

Вторият дял започва с интересна съпоставка между солиста и оркестъра: докато в пианото звучи мистично-съзерзацателен, „не от мира сега“ хорал, последван от доосмислящ го бавен речитатив, оркестърът подема като своеобразен отговор песента „Я разтурай, Цвете моме, магииите“. Като че ли се съпоставят и дори противопоставят две различни гледни точки – на субективното мистично изживяване и на обективния свят на цитираната народна песен, носеща същевременно свое специфично усещане за домогване до идеалното и непостижимото. Трагичното разминаване на двата свята, пресъздадени от пианото и от оркестъра, води до поява на траурен марш (с. 70, цифра 25), в който темата е в оркестъра, но с активното участие на съпровождащия го в акорди солист. (Любопитен факт е, че в по-нататъшното развитие на концерта се появява още един марш, бляскав и триумфален - с. 124 цифра 54, оформящ с траурния арка на разстояние.)

Вторият дял, също както и първият, съдържа две вълни на нарастване, но динамиката на процесите в рамките на съставящите ги епизоди е по-висока. Това трябва да се има предвид от дирижиращия с оглед постъпателно разпределение на амплитурата на жеста, за да е възможно изгражданията да получат точен мануален израз.

Вече коментирахме развитието от началото на дела, в което траурният марш представлява своеобразна негативна кулминация.

Следва катарзисно-просветлено начало на нов епизод (с. 74, цифра 28) с пиано соло, последвано от хорала, предшестваш песента, и самата силно видоизменена в резултат от протеклото развитие песен.

Един от най-запомнящите се моменти в концерта е „монологът“ на пианото на с. 77 (от цифра 30). В завладящо-изповедното му звучене много естествено вмъкват фолклорни интонации, придаващи на личната изповед самобитна национална обаятелност. И тук, както и навсякъде, където пианото е соло, е важно диригентът не просто индиферентно да изчака момента, в който трябва да подаде на оркестъра, а да внушава с лицеизраз и с позицията на тялото си посланието, закодирано в клавишната партия. Така останалите изпълнители и за момент няма да излязат „извън играта“ и когато дойде ред и те да засвирят, убедително ще се включат, давайки своя принос в художественото цяло.

Любопитен за отбелязване епизод от развитието на дела е диалогът между солиста и оркестъра (с. 100, цифра 41). „Репликите“ им „задъхано“ като в надпревара се застъпват – това е познатото ни от класическите образци на концертния жанр състезателно начало. Типичният похват обаче е употребен не толкова с цел да се изтъкнат виртуозните възможности на изпълнителите, колкото с идеята да се повиши постепенно емоционалният градус. От с. 110, цифра 46 „стретното“ надбягване между пианото и оркестъра се повтаря, като връхна точка в натрупаното напрежение е вече споменатият тържествен просветлен марш от с. 124 цифра 54, представляващ своеобразен контрапункт на траурния марш.

Последното голямо изграждане в концерта е и най-мощно. Различните етапи в развитието представляват стъпала, извеждащи към финалния екстатичен триумф. Отново ще подчертаем значението на задължителните напътствия на педагога, насочени към разпределение на амплитудата на жеста и убедително достигане до кулминацията, тъй като студентите често, понесени върху гребена на емоционалната вълна, забравят да упражняват рационален контрол върху мануалната си техника. Преподавателят би могъл да успокои обучаваните, че въпреки рестриктивните препоръки има място, където могат да се развихрят безпроблемно. Финалните тактове, изградени върху първото тематично ядро (продължено линейно до разрешаване на съдържащия се в него тритонус) и съпроводени с ликования камбанен звън на пианото, дават пълна възможност на диригента да се раздаде без задръжки, опирайки се единствено на вътрешния си усет.

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Работата над концерт за пиано и симфоничен оркестър на Димитър Ненов в часовете по оркестрово дирижиране от клавири позволява задълбочено осмисляне на строежа на произведението и вътрешната връзка между съставящите го епизоди, на неповторимата естетическа концепция на творбата и на специфичното ѝ структурно и процесуално изграждане. Не трябва да забравяме, че 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 същото време решаването на общите изпълнителски и конкретните мануални проблеми с помощта на педагога съдейства за цялостното професионално израстване на студентите.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрашев, Б. (1989). Димитър Ненов – майстор на оркестровото писмо. София, България: ДИ Музика. *Димитър Ненов*, 106-135.
- Аврамов, Е. (1989). Характерни черти в хармоничния стил на Димитър Ненов. София, България: ДИ Музика. *Димитър Ненов*, 50-105.
- Булева-Петрова, М. (1988) Наблюдения върху лада тон-полутон в сюитата „Бай Ганьо“ от В. Стоянов и в Концерта за пиано от Д. Ненов. *Музикални Хоризонти*, 1988 (8).
- Диамандиев, А. (2016). Модулацията като основа на музикалната форма в контекста на учението на Хуго Риман. *Интегрална Музикална Теория. Сборник с доклади.*(2015), 101-114.
- Диамандиев, А. (2015). Взаимодействие на класическа и съвременна хармония в хроматиката. Методически и исторически аспект. *Интегрална Музикална Теория. Сборник с доклади.*(2014), 94-102.
- Диамандиев, А. (2014). Теоретични аспекти на функционалната теория. *Интегрална Музикална Теория. Сборник с доклади.*(2013), 126-141.
- Карагенов, С. (2014). За някои аспекти на ладохармоничната функционалност. *Интегрална Музикална Теория. Сборник с доклади.*(2013), 72-81.
- Кърклияски, Т. (2015). *Музикално-аналитични етюди*. София, България: Хайни.
- Медушевский, В. В. (2016) Исполнительское искусство – недостающее звено интегральной теории музыки. *Интегрална Музикална Теория. Сборник с доклади.*(2015), 46-63.
- Стайков, И. (1969). *Димитър Ненов - Концерт за пиано и оркестър, транскрипция за две пиана*. София,

- България: ДИ Наука и изкуство, 3.
- Стоянов, П. (1989). Проблеми на формата в инструменталното творчество на Димитър Ненов. София, България: ДИ Музика. *Димитър Ненов*, 17-44.
- Стоянов, П. (1969). Хармоничният език на Димитър Ненов. София, България, ДИ Наука и изкуство *Димитър Ненов. Спомени и материали*, 35-60.
- Хвърката, З. (2012) *Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов*. Пловдив, България: Екзакт 93, 106, 121.
- Хвърката, З. (2012) Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов. *Музикални Хоризонти*, 1989 (3), 65-66.
- Хлеббаров, И. (2003) *Новата българска музикална култура, т. I*, 317, 353.
- Цанев, Д. (1989). Клавирното творчество на Димитър Ненов. на Димитър Цанев (Цанев, 1989), София, България: ДИ Музика. *Димитър Ненов*, 165-181.