

---

**PEDAGOGICAL PROBLEMS OF WORKING ON RHAPSODIC FANTASY 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](mailto:georgi_patrikov@yahoo.com)

**Abstract:** There are at least two reasons why Rhapsodic fantasy by Dimitar Nenov should be included in the curriculum for students in the Orchestra conducting field of study.

The first of them is the high artistic value of the composition (the same applies to the Piano concert – one of the two great pinnacles of Nenov’s work), which assigns it a well-deserved honorary place not only amongst the Bulgarian musical culture, but also amongst the most valuable models of European symphonism.

Unfortunately the work is not well-known even for the Bulgarian public – a problem that could be solved by it being studied and performed. That is why the inclusion of the composition as part of the curriculum in “Orchestra conducting” plays an important part in the meeting with one of the much less known masterpieces of the Bulgarian musical culture, such as Rhapsodic fantasy by Dimitar Nenov.

Another key reason as to why piano work in the Orchestra conducting classes, dedicated to Rhapsodic fantasy is particularly appropriate, is the importance of the conductor’s abilities, which students can acquire, such as:

- quick orientation in big orchestra full score,
- convincing building of the shape through aesthetic and structural analysis of the logic of its procedure development,
- gradation of the dynamical increases with good manual technics,
- fine expressiveness of the tempo correlations and
- exactly measured rubato,
- cultivating of the timbre thinking.

The inclusion of Rhapsodic fantasy in the curriculum is likewise a good opportunity for the students to acquire abilities, related to complex rationalization of the orchestra score from the point of view of the specific conductor’s questions which they have to solve as well as from the point of view of creating a personal concept of the composition.

**Keywords:** Rhapsodic fantasy by Dimitar Nenov, high artistic value, important conductor’s abilities

**ПЕДАГОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ ПРИ РАБОТА ВЪРХУ РАПСОДИЧНА ФАНТАЗИЯ  
НА ДИМИТЪР НЕНОВ В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ  
КЛАВИР**

**Георги Патриков**

НМА „Проф. Панчо Владигеров“, [georgi\\_patrikov@yahoo.com](mailto:georgi_patrikov@yahoo.com)

**Резюме:** Има поне два мотива Рапсодична фантазия на Димитър Ненов да бъде включена в учебния материал, изучаван от студентите по оркестрово дирижиране.

Първият е високата художествена стойност на произведението (наред с Концерта за пиано - един от двата големи върха в творчеството на Ненов), която му отрежда заслужено почетно място не само в контекста на българската музикална култура, но и сред най-ценните образци на европейския симфонизъм.

За съжаление обаче творбата не е добре позната и на българската публика – проблем, който може да бъде решен единствено чрез изучаването и изпълняването ѝ. Тъкмо затова включването на произведението като част от учебния материал в часовете по оркестрово дирижиране от клавири има важна роля за срещата на бъдещите оркестрови дириженти с един не особено известен и на българските професионални музиканти шедьовър на българската музикална култура, какъвто е Рапсодична фантазия на Димитър Ненов.

Другата важна причина, поради която работата от клавири в часовете по оркестрово дирижиране върху Рапсодична фантазия е особено уместна, са важните диригентски умения, които обучаваните могат да придобият, като например:

- бърза ориентация в голяма партитура,
- убедително изграждане на формата чрез естетически и формално-структурен анализ на логиката на процесуалното ѝ разгръщане,

- мануална техника при степенуване на динамичните нараствания,
- фино нюансиране на темповите съотношения и
- точно премерено *tubato*;
- развиване на тембровото мислене.

Включването на Рапсодична фантазия в учебния материал е също така добра възможност студентите да придобият умения за комплексно осмисляне на оркестровата партитура – и от гледна точка на специфичните диригентски въпроси, които трябва да бъдат решени, и от гледна точка на създаването на лична концепция за произведението.

**Ключови думи:** Рапсодична фантазия на Димитър Ненов, висока художествена стойност, важни диригентски умения

## 1. УВОД

Първият въпрос, който всеки професионалист би си задал при прочитане на така формулираната тема, е какви са мотивите Рапсодична фантазия на Димитър Ненов да бъде включена в учебния материал, изучаван от студентите по оркестрово дирижиране.

На първо място трябва да бъде отбелязана високата художествена стойност на произведението, което наред с Концерта за пиано е един от двата големи върха в творчеството на Ненов. Нещо повече, Рапсодична фантазия е безспорен шедевър в контекста на българската музикална култура, заслужаващ да заеме подобаващо място сред най-ценните образци на европейския симфонизъм. За съжаление обаче творбата не е добре позната и на българската публика – проблем, който може да бъде решен единствено чрез изучаването и изпълняването ѝ.

Другата важна причина, поради която работата от клавири в часовете по оркестрово дирижиране върху Рапсодична фантазия е особено уместна, са важните диригентски умения, които обучаваните могат да придобият при опознаването „отвътре“ на произведението, като вапример бърза ориентация в голяма партитура, убедително изграждане на формата чрез естетически и формално-структурен анализ на логиката на процесуалното ѝ разгръщане, мануална техника при степенуване на динамичните нараствания, фино нюансиране на темповите съотношения и точно премерено *tubato*, развиване на тембровото мислене, особено уместно предвид факта, че Димитър Ненов е всепризнат майстор на оркестрацията, познаващ изтънко големия оркестров състав.

## 2. ВКЛЮЧВАНЕ НА РАПСОДИЧНА ФАНТАЗИЯ В УЧЕБНИЯ МАТЕРИАЛ

Една от най-важните педагогически задачи на преподавателя по оркестрово дирижиране, която е същевременно и негов професионален музикален дълг, е още преди да започне да работи със студентите над което и да е произведение в учебните часове, да ги стимулира да го опознаят добре предварително и да оценят художествените му достойнства. Това се отнася включително и за всеизвестни и многократно слушани в различни изпълнения творби като например Пета симфония на Бетовен или Рапсодия „Вардар“ на Панчо Владигеров, тъй като и спрямо най-популярните произведения могат да бъдат открити оригинални ракурси, обогатяващи представите и подтикващи към преосмислянето им.

Толкова по-отговорна е ролята на педагога, когато включва в учебния репертоар високостойности, но за съжаление далеч не толкова познати произведения като Рапсодична фантазия на Димитър Ненов. Добре е той още в началото да направи кратка, но точна характеристика на творбата от идейно-естетическа и формално-структурна гледна точка, като впоследствие в процеса на работа от клавири добива допълнителни коментари, така че да пробуди интереса на студентите към автора и произведението и най-значимите изследвания върху тях. Най-определящо значение обаче има емоционалното отношение на обучаващите към творбата и композитора и готовността му да го сподели с обучаваните – известно е, че връзката между преподавател и студенти в часовете по дирижиране (а и извън тях) е подчертано лична, поради което високата оценка на педагога по правило вдъхновява възпитаниците му и провокира собствените им наблюдения и изводи.

Според дългогодишната изследователка на българската музикална култура Лилия Крачева Рапсодична фантазия представлява „кулминацията на симфоничното му творчество“ (на Димитър Ненов – *бел. авт.* ) [1] Близкият ученик на Ненов и виден български композитор Лазар Николов има по-различно мнение по въпроса: „... клавирият му концерт си остава ненадминато творческо постижение“ [2]. Без значение коя от двете творби ще поставим на първо място (отговорът е очевидно въпрос за субективно предпочитание и впрочем не е лошо студентите сами да придобият мнение чрез добро опознаване и на двете произведения), важен е фактът, че Рапсодична фантазия е представителен пример за зрелия симфонизъм на Димитър Ненов.

Тя е писана в периода 1937 – 1940 г. и е последното крупно симфонично произведение на композитора (като мащаб създадената през 1943 г. Балада №2 с пиано концертанте е значително по-скромна).

Рапсодична фантазия е нестандартна както като замисъл, така и като структурно решение и тип процесуално развитие.

Високият емоционален градус, все по-широко разгърнатите „вълни“ в изграждането и усещането за върховна освободеност и размах в кульминациите показват, че не случайно изследователите говорят за наличието на екстатично изживяване в творчеството на Ненов – термините *екстаз* и *екстатично* се споменават в текстове на Трифон Силяновски, Лъчезар Каранлъков, Иван Хлебаров, Правда Горанова; Здравка Хвърката пише статия на тази тема, озаглавена „Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов“ и доразвита впоследствие в монография [3].

Именно екстатичното начало определя и оригиналото изграждане на Рапсодична фантазия от гледна точка на формата и динамиката на процесите в нея.

Още самото наименование на творбата говори за подчертана свобода в изграждането ѝ. Рапсодията, както е известно, е инструментален жанр с фолклорен тематизъм в свободно-импровизационна форма. Фактът, че произведението не е наречено Рапсодия, а Рапсодична фантазия, допълнително подчертава контрастите и неочакваните поврати в развитието. Названието подсказва още, че в него се проявява с пълна сила специфичният неновски нов тип вариационност, за който Пенчо Стоянов пише: „Очертава се една необикновена по оригиналността си крупна форма, основана на многостепенното, тотално действие на вариационността.“ [4].

При цялата свобода в разгръщането на творбата обаче генералното ѝ структурно членение е пределно ясно: четири дяла, като всеки следващ надвишава по обем предходния.

### 3. РАБОТА НАД РАПСОДИЧНА ФАНТАЗИЯ В ЧАСОВЕТЕ ПО ОРКЕСТРОВО ДИРИЖИРАНЕ ОТ КЛАВИР

След предварителната информация и запознаването с произведението като цяло е време да се пристъпи към работа с корепетитор в часовете по оркестрово дирижиране. Първата стъпка е набавянето на партитурата. Към момента Рапсодична фантазия е издадена веднъж от Държавното издателство „Наука и изкуство“ в София през 1960 г. Клавир няма, което предполага осигуряването на опитен пианист с отлична техника, тъй като дори и само размерът на книжното тяло е респектиращ – форматът е нестандартно голям, за да е в състояние да побере всички включени в големия оркестров състав инструменти, чиито партии често са впечатляващо виртуозни.

**Първият дял** обхваща тактовете 1 – 64. Той започва с изразителна бавна тема в шрайх, напомняща безмензурна народна песен. Обозначението за темпо е и обозначение за характер – *Adagio molto, espressivo e rubato. Frase larga*. Преподавателят трябва да обърне внимание на студентите върху необходимостта да подберат адекватно за „песента“ темпо и да намерят точната мяра на забързанията и забавянията, съчетани с постоянно променящи се метруми – още в 6<sup>ия</sup> такт има *rosso animato*, а размерът от  $\frac{4}{4}$  става  $\frac{5}{4}$ , в 7<sup>ия</sup> – *ritù mosso*, в 8<sup>ия</sup> – *ritenuto* и пак смяна на размера ( $\frac{5}{4}$  бива заменен с  $\frac{6}{4}$ ), а в 9<sup>ия</sup> дългата фраза завършва с фермата върху финалния акорд. Логичното оформяне на тази мелодия от диригента е невъзможно без осъзнаване на връзката ѝ с безмензурните песни и усещане на фино нюансираните ѝ темпови отклонения, които трябва да бъдат показани пределно ясно (само така при ръководене на реален оркестър всички инструменталисти ще свирят в перфектен синхрон).

От 10<sup>ия</sup> такт темата вече се варира, като темповите модификации продължават – отново *ritù mosso, acceler., a tempo, rit.*; постоянните промени на темпото се запазват и при следващото вариантно обновено прозвучаване на „песента“ – *largo mosso, molto largo, molto rit.* Всичко това поставя пред студентите нелеката задача да осмислят отклоненията от метричните пулсации както при отделните провеждания на темата, така и в контекста на развитието на дела като цяло. Преподавателят, който още от първите часове по дирижиране обяснява на студентите, че една от най-важните функции на диригента е да обедини изпълнението на ръководения състав (реален или в часовете по дирижиране от клавир – имагинерен) чрез задаване на темпото, смяната или промяната му, в случая разполага с отличен пример и за необходимостта диригентът да владее свободно-импровизационното, гъвкаво и пластично моделиране на музикалната мисъл.

Постепенно оркестърът се разгръща чрез включване на нови групи инструменти – обхващат се все по-широки оркестрови пластове; активизацията отвежда до момент, в който „песента“ претърпява сериозна метаморфоза. От 37<sup>ия</sup> такт звучи бавен марш (*energico, quasi marcia larga*), чиито регулярни пулсации заменят предшествашото го *rubato*. Преподавателят трябва да работи целенасочено с обучаваните върху

жанровия и характеров контраст, за да присъства той в дирижирането им и мануално, и като общо емоционално внушение.

До края на първия дял динамиката също като темпото се променя постоянно (редуват се крешендо и декрешендо), но като цяло прогресивно нараства. Повишава се и теситурата – „песента“ звучи в по-висок регистър (такт 49<sup>ти</sup>). Красиви „прорязвания“ в медните а la Скрябин (такт 54<sup>ти</sup>) отвеждат до тържествения завършек на дела във *fff* (61<sup>ми</sup> такт). Всички тези активизатори на развитието изискват точно разпределено увеличаване на амплитудата на диригентския жест, за да бъде достигната убедително кулминацията.

След връхната точка в края на първия дял следва постепенно затихване във финалните акорди и тремоло вибрата в щрайха – комбинация от изразни средства, създаваща чувство на напрегнато очакване и насочваща развитието към следващия дял. Уместно е студентът да заеме адекватна стойка и да събере с поглед вниманието на имагинерния състав. Преподавателят трябва да обърне внимание на обучаваните върху важността на подобни свързващи моменти, тъй като фокусирането на всички оркестранти във фигурата на диригента в преходните тактове не само обединява изпълнителите, но и им помага да осмислят формата на творбата и да я обхванат като художествено цяло.

**Вторият дял** (65<sup>ти</sup> – 206<sup>ти</sup> такт) започва с бърза хороводна тема, която внася жанров и темпов контраст. Движението е бързо (*Allegro moderato*), без отклонения от темпото (особеност, която хороводът и остинатният тип съпровод предпоставят); за разлика от предходния дял такива се появяват чак към края на дела (от такт 179<sup>ти</sup>). Следователно диригентската задача тук е добрият подбор на темпото и поддържането му, както и коректното подаване: двете диалогично звучащи полуизречения на темата (период с повторност) са разпределени между различни инструменти и оркестрови групи (валдохорна, тромпет, дървени духови и т.н.). Своевременното подаване трябва да се съчетае с цялостното ѝ прозвучаване – уместно е педагогът специално да обърне внимание на студентите, че тя трябва да прозвучи като единна музикална мисъл.

Освен диалогично изложената тема, в диригентския жест е необходимо да се включи и характерната ритмика в медните като акцентирания акорди във валдохорните (93<sup>ти</sup> – 94<sup>ти</sup> такт), асиметричните синкопи в тромпети (98<sup>ми</sup> – 99<sup>ти</sup> такт), четвъртините в *markato* отново в корни (125<sup>ти</sup> – 126<sup>ти</sup> такт); понякога ритмично активизиращата роля на медните се поема от други инструменти, например от фагот и контрафагот в 135<sup>ти</sup> – 136<sup>ти</sup> такт. Всички тези натрупвания извеждат до красива широка линия в половини (164<sup>ти</sup> – 168<sup>ми</sup> такт), тоест в двойно по-големи нотни стойности от основната единица на пулсация – фактурна особеност, изискваща по-широк, „разпяващ“ диригентски жест

В сравнение с първия дял във втория динамичните нараствания са по-продължителни, като по правило всяко нарастване е по-голямо от предходното. Сред моментите на спад особено открояващо се е „връщането“ от 101<sup>ми</sup> такт, където в първи цигулки и кларинет се появява мелодия, напомняща темата от началото на произведението (съпостави тактове 103<sup>ти</sup> и 104<sup>ти</sup> със 7<sup>ми</sup> и 8<sup>ми</sup>).

Промяната на темпото в края на дела (*rit.* от 179<sup>ти</sup> такт) се съчетава с голямо постепенно *decrescendo*. На фона на спадащото напрежение от 182<sup>ми</sup> такт майсторски се влита отново „песента“ от началото на творбата – тази арка на разстояние обединява тематично протеклото дотук развитие. Студентите в часа по оркестрово дирижиране трябва да са наясно не само с предписаните в партитурата промени в динамиката и скоростта на метричните пулсации със съответстващото им мануално представяне, но и с логиката на тематичните решения. Само така ще са в състояние да обхванат произведението като цяло, за да могат да предложат личната си концепция за него на потенциалния състав и на слушателите.

Тремоло вибрата в щрайха в последните тактове на втория дял, също както и в тези от края на първия дял, насочва вниманието към предстоящото ново развитие.

**Третият дял** (207<sup>ми</sup> – 552<sup>ми</sup> такт) започва с нов тематизъм: повтаряща се „опяваща“ фраза във виоли на фона на нисък щрайх. Той изисква коренна промяна в нагласата – след бодрия хоровод и активната моторика на движението, провокираща големите нараствания в предходния дял, тук чрез жестовете си и цялостното си излъчване диригентът трябва да пресъздаде вгълбена, „интровертна“ атмосфера. В същото време той трябва да е наясно, че контрастът е относителен поради интонационната връзка на фразата с „песента“, по-точно с низходящите тетрахорди от 7<sup>ми</sup> и 14<sup>ти</sup> такт. Тихата динамика (*p*) и умереното темпо (*Andante ben sostenuto e molto dolce*) създават чувство за въртене в омагьосан кръг, за натрапливо повтарящи се мисли. Това усещане се запазва и при появата на тема-вариант на „песента“ във виолончелите от такт 211<sup>ти</sup>, повишаваща напрежението поради високия регистър, в който е изложена; преподавателят трябва да насочи вниманието на студентите към особения ефект на разменилите обичайните си места партии: челите тук свирят над съпровождащите виоли. Според коментара на Здравка Хвърката „впечатлението е за надделяване на „песента“ над ламентозното „опяване“ на остинатото във виоли.“ [цит. съч., с. 142-143]

Нов етап в развитието на дела започва от 235<sup>III</sup> такт. Там се включва и цялата дървена духова група и въпреки че темпото и динамиката се запазват, встъпването на новите инструменти и унисонът във виолончели, виоли и дървени духови създават усещане за нарастване, което се усилва при подемането на темата от цигулките от 247<sup>III</sup> такт; динамиката се разчупва от появата на крешенди и декрешенди – все неща, които трябва да ясно да присъстват в диригентския жест. Мануалната работа в часа по оркестрово дирижиране от клавиър изисква точно отработване на всички предписани от композитора нюанси. Инцидентните влизания на различни инструменти, от друга страна, трябва да бъдат подадени коректно – редуващи се валдохорни и тромпети (243<sup>III</sup>; 256<sup>III</sup>; 279<sup>III</sup>; 293<sup>III</sup> такт), арфа (289<sup>III</sup> такт), обой и баскларинет (197<sup>III</sup> такт); дори един дребен на пръв поглед детайл като фактът, че само в 256<sup>III</sup> такт тромпетите встъпват в пианисимо, но с акцент, трябва да има своето мануално отражение.

Следващият голям тласък в развитието започва от 313<sup>III</sup> такт. Призивно-речитативни „реплики“ в унисон в цигулки, флейти, арфа и челеста предшестват новата поява на „опяването“ (322<sup>III</sup> такт), което остава в тиха динамика въпреки включването на голяма част от оркестровия състав.

Друг ясно открояващ се момент в изграждането на дела започва от 371<sup>III</sup> такт; той е предшестван от импровизационни пасажи във флейтата (от 361<sup>III</sup> такт), създаващи нагласа на очакване. Диригентският жест трябва ясно да показва кои тактове са със свързваща функция и кои – нов етап в разгръщането на произведението (например при тактовете-връзка е уместно ръцете да са обърнати с дланите навътре, а при тематично наситените тактове – с дланите надолу).

С развитието на мелодията се появяват и по-раздвигени мотиви, напомнящи орнаменти в народна песен – в тактове 223<sup>III</sup> – 224<sup>III</sup> например; там в партитурата стои обозначението *più espressivo*, което в случая е индикатор и за лека промяна на темпото към по-бързо.

Най-разгърнатият етап в третия дял започва от 235 такт и свършва в края на дела в 552<sup>III</sup> такт. В основата на тематизма му са низходящите ламентозни линии и мотиви от „песента“. Нарастването е разпределено дълго във времето – тип изграждане, стоящо в основата на драматургията на последния дял на Рапсодична фантазия и изискващо старателно „изчислено“ постепено нарастване на амплитудата на жеста.

**Четвъртият дял** е най-големият по мащаб дял, както вече беше споменато. Той започва от 553<sup>III</sup> такт и завършва в последния такт на произведението (1446<sup>III</sup>). Началото му внася темпов и тематичен контраст спрямо предходното развитие – във *Vivace* отново звучи хороводът от началото на втория дял.

Най-сериозният въпрос, който трябва да реши дирижиращият, е да осмисли и да покаже мануално грандиозните нараствания и последващите ги продължителни спадове – впечатляващи приливно-отливни вълни, значително надвишаващи по мащаб последния етап от третия дял. Педагогът може да предложи на студентите жестови варианти, изразяващи по-голяма сила на звука от максималното разтваряне в схема на ръцете от рамене, тъй като и при най-пестеливо увеличаване на амплитудата на диригентския жест тя в един момент достига до възможния максимум и тогава е необходимо да се използват други мануални средства, с чиято помощ да се създаде представа за още по-силна динамика. Особено подходящо е използването на нетрадиционни диригентски жестове за убедителното показване на ликуващо екстатичния финал на творбата: на фона на „кипящия“ оркестър (тремоло легато и тремоло вибрато едновременно от 1372<sup>III</sup> такт) медните утвърждават триумфално напълно преобразената като характер „песен“ (от 1375<sup>III</sup> такт до края на произведението).

Друга характерна особеност, изискваща ясно присъствие в ръката на диригента, са неочакваните отдръпвания в хода на големите изграждания като динамика и темпо едновременно или поотделно. Те внасят моменти на изненада и освежават възприятието на слушателя, като същевременно подчертават генералната тенденция на устрем към върха (например от такт 721<sup>III</sup> – *molto piano e tranquillo*, 1031<sup>III</sup> и 1047<sup>III</sup> – *Leggiero* при солото на пиколото, 1055<sup>III</sup> – *Leggiero*, дървени духови, 1059<sup>III</sup> – тема в баскларинет, 1291<sup>III</sup> – *Leggiero*, 1299<sup>III</sup> – *Leggiero, subito p*, 1407<sup>III</sup> и 1419<sup>III</sup> – *subito p*).

Важна роля за мануално убедителното пресъздаване на разгръщането на дела имат встъпленията, тъй като са неотменна част от цялостната конструктивна логика на формата: влизанията на медни духови от 661<sup>III</sup> и от 690<sup>III</sup> такт с ауфтакт, само на валдохорни от 718<sup>III</sup> такт, на ударната група от 769<sup>III</sup> такт, на тромпет в 1063<sup>III</sup> такт, на дървени духови и валдохорни в 1071<sup>III</sup> такт и пр.

Вярната на авторския замисъл интерпретация на Рапсодична фантазия изисква също коректно спазване на указанията в партитурата щрихи и намиране на точните нюанси, които ги отграничават един от друг. Така например в 789<sup>III</sup> такт има обозначение *sempre accentuato*, в 857<sup>III</sup> – *pesante*, в 877<sup>III</sup> – *rosso marcato* (при темата във валдохорни) – три вида „натъртвания“, ако правим асоциации с човешката реч, които обаче звучат различно и следователно предполагат различни специфични диригентски жестове, които говорят недвусмислено какъв тип подчертаване се търси.

---

Съвкупността от използваните във всеки един момент изразни средства е ясен индикатор за характера на музиката; при все това на някои места в нотния текст присъстват и изрични указания като *scherzando* в 1025<sup>ти</sup> такт (при солото на флейтата и на цигулката), *lustigando* при темата в обой в 1027<sup>ми</sup> такт, *con un'aria maestosa* (1171<sup>ви</sup> такт), *un poco maestoso e sempre aumentandosi* (1307<sup>ми</sup> такт), *poco maestoso* в 1375<sup>ти</sup> такт при встъплението на тромпетите и в 1395<sup>ти</sup> такт при „отговора“ в корни и тежката медна група. Променияният се характер на музиката, без значение дали е специално обозначен или не, трябва да бъде показан на имагинерния състав както мануално, така и посредством променящите се изражения на лицето на дирижиращия. Тази страна на работата със студентите в часа по оркестрово дирижиране от клавир не бива да се подценява, затова при нужда педагогът трябва да напомня на обучаваните, че представят виждането си за творбата комплексно: чрез позицията на тялото, движенията на ръцете, мимиките и лицеизраза.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Рапсодична фантазия е благоприятна основа за развиване на важни диригентски умения, които обучаваните могат да придобият в часвете по оркестрово дирижиране от клавир. Високата художествена стойност на творбата сама по себе си и като част от българската музикална култура е сериозна причина тя да бъде опозната „отвътре“ от студентите – бъдещи оркестрови диригенти, които по този начин могат да оценят нейните достойнства и в работата си като професионалисти да направят необходимото тя да заеме подобаващо място сред най-ценните образци на европейския симфонизъм.

#### ЛИТЕРАТУРА

- [1] Крачева, Л. *Българската музикална култура от древността до наши дни*, т. I, С.: Марс, с. 336, 2003.
- [2] Николов, Л. *Предизвикани мисли*. – Музикални хоризонти, с. 20, № 2, 1992.
- [3] Хвърката, З. *Проблемът за екстатичното в творчеството на Димитър Ненов*. Пловдив: Екзакт 93, с. 142-143, 2012.
- [4] Стоянов, П. *Проблеми на формата в инструменталното творчество на Димитър Ненов*. – Николов, Л. Димитър Ненов. С.: Наука и изкуство, с. 23, 1989.