

СПЕЦИФИКА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО ХОРОВО ДИРИЖИРАНЕ В СПЕЦИАЛНОСТИТЕ „МУЗИКА“ И „ПЕДАГОГИКА НА ОБУЧЕНИЕТО ПО МУЗИКА“ В ПЛОВДИВСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ „ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“

(върху примера на „Бойна песен“ от Клод льо Жон)

Здравка Хвърката

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

Резюме. Обучението по хорово дирижиране в специалностите „Музика“ и „Педагогика на обучението по музика“ в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“ има своя специфика предвид факта, че висшето училище е неспециализирано и студентите нямат достатъчна предварителна музикална подготовка. Това налага по-комплексен подход при работата с тях, включващ осмислянето на различни музикалнотеоретични въпроси и ситуирането на изучаваните произведения в по-широк музикалноисторически контекст.

Като преподавател по хорово дирижиране, разработих собствена педагогическа система, обхващаща предварително запознаване с авторите, изясняване на стилистичните особености на произведенията и анализ на формата им от структурна и процесуална гледна точка във връзка с изработването на собствена интерпретационна концепция.

При подбора на дирижираните хорови песни се стремя те да притежават високо художествено въздействие, което да вдъхнови обучаваните, и същевременно да изискват усвояването на ценни диригентски умения и техники. Такъв пример е и предложеният в настоящата разработка коментар за работата над „Бойна песен“ на Клод льо Жон.

Ключови думи: хорово дирижиране; неспециализирано висше учебно заведение

При дългогодишната ми работа като преподавател по хорово дирижиране в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, започнала още с разкриването на музикалните специалности в Педагогическия факултет, неведнъж съм правила съпоставка между начина, по който аз самата бях обучавана по този предмет като студентка в Националната музикална академия „Проф. Панчо

Владигеров“ (тогава Българска държавна консерватория), и педагогическите похвати, които използвам и развивам при работата с моите студенти. Въпреки множеството общи моменти преподаването на хорово дирижиране в рамките на неспециализирано висше училище като ПУ налага някои особености, свързани с факта, че по правило обучаваните нямат достатъчна предварителна музикална подготовка, което изисква по-комплексен подход. Фокусирането върху конкретните диригентски проблеми върви ръка за ръка с осмислянето на различни музикалнотеоретични въпроси върху примера на конкретните произведения, които се изработват, като при това стремежът е те да бъдат поставени в по-широк музикалноисторически контекст.

Една от хоровите песни, върху които започваме да работим в този етап от обучението, при който студентите след изучаването на основните елементи от диригентския език трябва да преминат към прилагането им спрямо конкретна хорова творба, е „Бойна песен“ на Клод льо Жон. Тя е включена в Четвърта част на сборната българска Хорова христоматия, чието съдържание е насочено предимно към студенти, тепърва усвояващи основните диригентски умения и техники. Факт е, че преподавателите по хорово дирижиране рядко пропускат да предложат „Бойна песен“ на вниманието на начинаещите поради възможността при работата над нея да бъдат овладени мануално съпоставките на контрастни динамики и шрихи, промените в темпото, преминаването от една метрична пулсация към друга и пр. – всичко това, съчетано с умението да бъде изградена убедително формата на творбата, като се проследи процесуалното ѝ разгръщане.

Въпреки инструктивните съображения всеки хоров педагог, независимо от нивото на студентите си и спецификата на висшето училище, в което преподава, възприема предварителното запознаване с автора на изучаваното произведение и анализа му от музикалноисторическа и музикалнотеоретична гледна точка като задължителни изходни предпоставки, предшестват решаването на чисто диригентските проблеми. Необходимостта от тези подготвителни дейности е особено голяма в случаи като „Бойна песен“ на Клод Льо Жон, в който нито композиторът, нито творбата му са особено популярни.

Френският композитор от времето на Късния ренесанс Клод льо Жон (Claude le Jeune – Клод Младия) е роден вероятно през 1528, 1529 или 1530 г. и умира в самия край на XVI в., през 1600 г. В неговото творчество господства така нареченият стил *musique mesurée*, който се характеризира с търсене на музикален еквивалент на дългите и къси срички на класическата прозодия.

Тази стилистична особеност е налице и в „Бойна песен“, в която честата смяна на размери е лесно обяснима със стремеж към съответствие между метричната организация на темите и прозодията на текста; жалко е само, че в четвъртата част на Хоровата христоматия той е отпечатан единствено в превод на български (на Иван Генов) и студентите нямат възможност да наблюдават особеностите на *musique mesurée* върху примера на езика на оригинала.

Давайки тези предварителни пояснения, винаги препоръчвам на студентите да потърсят и самостоятелно информация за цялостното творчество на Клод льо Жон (като установят например какви други произведения и в какви жанрове е писал), за други композитори, творили в стила *musique mesurée*, и пр.

Друг аспект на предварителната работа върху песента е установяването на структурните ѝ закономерности. „Бойна песен“ е написана във форма рондо от типа АВАСА, като между рефрена и епизодите има ясно изразен, макар и не рязък характеров контраст. От една страна, контрастът между тях е типичен за формата, от друга – доколкото става дума за вокално произведение, текстът също го предполага.

Заглавието на творбата насочва недвусмислено към съдържанието ѝ, но докато рефренът съдържа трикратен непосредствен призив към воините да се включат в боя, в епизодите апелът към тях е съчетан с пояснения относно обстоятелства, свързани с предстоящата битка („злият враг се приближава“ – епизод **В**), насърчения („Знаме пак се вее, зад нас е цял народ“) и убеждаване да се действа безмилостно при среща с врага („Никой да не жали вражия живот!“ – епизод **С**). В музиката тези смислови разлики са отразени преди всичко чрез използването на различни метруми: двувременни в рефрена, тривременно в епизодите.

След многопосочната предварителна подготовка пристъпваме със студентите към непосредствена работа над творбата.

Както винаги, първият най-важен въпрос за диригента е намирането на точното темпо: „...вземането и поддържането на вярно темпо е първа, задължителна добродетел на всяко претендиращо за коректност музикално изпълнение“ (Bakalov 1987, 17).

Преподавателят трябва да обърне внимание на обучаваните на факта, че по времето, по което „Бойна песен“ е писана, темпа по принцип не се указват: презумпцията е била, че фактурата, а при вокалните произведения – и словесното съдържание, достатъчно ясно подсказват скоростта, с която се редуват метричните пулсации. Така студентите ще са наясно, че обозначението *Animato* е предложено от редакторите на сборника (Георги Димитров и Димитър Русков); тяхна важна задача е да преценят дали да го приемат за подходящо, или да го ревизират.

Според метрономната скала *Animato* е по-скоро бързо темпо, разположено между *Allegro* и *Allegretto*. Това, на пръв поглед, не отговаря на маршовото звучене на рефрена, но привидното несъответствие припомня, че маршовостта в случая не съвпада с марша в утилитарен смисъл (музика, върху която непосредствено може да се марширува); по-скоро става дума за маршообразност, подсилваща призивно мобилизиращия боен дух на припева. Обикновено се налага да помагам на студентите да осмислят тези съображения при подбора на подходящо темпо, още повече че *Animato* (оживено) освен към

конкретно темпо насочва изпълнителите да се стремят и към определена подходяща за творбата изразност.

Следващият диригентски проблем, който начинаещите диригенти трябва да решат, е намирането на адекватен мануален израз на съчетанието от силна динамика и акцентуация. То е всъщност друг пример за добра намеса в нотния текст на редакторите, тъй като през XVI век динамичните обозначения се срещат относително рядко, а щрихи по правило липсват; логично е обаче, предвид съдържанието на песента, тя да започва именно във форте и с *markato*.

Педагогът може да отбележи изрично една щрихова особеност в рефрена: само първите три времена в четиривременните нечетни тактове са с акцент, докато на четвърто време, както и в четните тактове в две четвърти, акценти вече липсват (I – IV такт с повторение). При наличието на изцяло акордова фактура това щрихово решение предотвратява впечатлението за насечено звучене на темата, като огъвкавява фразата и насочва вниманието на слушателя към съдържанието на творбата, към думите, произнасяни от хора. Макар и в съвременния български език да няма дълги и къси срички като в *musique mesurée*, регулярно редуващите се четиривременни и двувременни тактове придават усещане за пластичност на фразите и стремеж към максимална речева изразителност.

Ето защо педагогът в никакъв случай не бива да допуска обучаваните, подведени от началните графични символи, да продължат да дирижират в *markato* през целия припев. От мануална гледна точка, диригентът иска щрих *markato*, като тръсва отчетливо китките при достигане на „дъното“ на съответното време в такта при обозначените с акцент акорди – „В диригентския жест маркатото се разпознава по активния удар в ниските възвратни точки“ (Slavinska 2002, 75); там, където такъв символ липсва, се преминава към мек, дълбок жест, при който най-ниската точка на времената се откроява ясно, без да се подчертава.

Като структура, рефренът представлява период с повторен строеж. Повторността е буквална; единствената разлика между полуизреченията е в текста. Както в рефрена, така и в епизодите, дирижиращият трябва да изисква от имажинерния състав ясна дикция. Това на практика означава най-вече отчетливо произнасяне на съгласните звуци, благодарение на които думите се отчленяват една от друга и смисълът достига до слушателя. Често при вокалната работа акцентът пада върху професионалното изпълнение на вокалите, а въпросът със съгласните се пренебрегва. Затова е важно преподавателят специално да подчертае пред обучаваните значението на съгласните звуци за постигането на високохудожествено изпълнение.

Първият епизод – дял **В** на рондото (V – XII такт) – е в размер три четвърти и отново е с ясна структура на период с две полуизречения, който

обаче за разлика от периода в дял **A** е тонално отворен: завършва на доминанта. В началото на епизода редакторът не обозначава промяна нито в темпото, нито в динамиката; при все това елементът на наратив в текста и тривременният метрум подсказват леко динамично отдръпване, докато темпото по-скоро си остава същото. Първото полуизречение завършва с пауза на трето време в такта, което предполага промяна на тривременната схема в комбинация от две плюс едно, като второто време в двувременната схема представлява закриване, а единицата се използва за подаване с малка амплитуда на жеста, подготвящо контрастната тиха динамика във второто полуизречение.

Една любопитна подробност, която е добре да бъде отбелязана, е, че в дял **B** словесният текст в първото и второто полуизречение съвпада за разлика от музикалния (в рефрена, както вече беше отбелязано, е обратното – идентично музикално съдържание, но различни думи).

Като изключително стилистично издържана може да бъде оценена редакторската намеса в XI такт, където преди обръщението към воините на второ време е поставена цезура. Така се подчертава типичният за *musique mesurée* стремеж музикалната реализация на текста да следи логиката му, в случая – при изпълнението да бъде пресъздаден дъхът, който поемаме, преди да използваме обръщение в живата реч.

Преди да продължат с втората поява на рефрена (XIII – XVI такт с повторение), студентите трябва, когато закрийт на трето време в XII такт, да тръснат интензивно китки при отнемането, което същевременно е и подготовка към новата поява на припева – така подготвят връщането към акцентите в началото му. Понеже този момент от процесуалното разгръщане на произведението затруднява мануално обучаваните, винаги прибегвам до следните три етапа при усвояването му: първо лично демонстрирам проблематичното място, после предлагам на всеки студент поотделно да постави и отпусне ръцете си над моите, за да усети добре механиката на жеста, и накрая – да пробва да дирижира сам.

Второто провеждане на рефрена не поставя никакви нови въпроси за решаване с изключение на осъществяването на връзката с епизод **C** (XVII – XXVI такт). За разлика от преминаването към епизод **B**, при прехода към втория епизод има ауфтакт осмина, предшестваш първия използван в дела размер – $\frac{6}{8}$. Преведено на диригентски език, това означава, че в такт XVI след закриването на второ време ръцете се вдигат по-бавно, отколкото са вървели метричните пулсации в рефрена, като едновременно с това се диша, за да усети имажинерният състав точния момент, в който трябва да изпее ауфтакта. По-бавното темпо е обусловено от редакторската препоръка епизодът да се изпълни в по-бавно темпо (*Più lento*); освен по-бавно ръцете на дирижиращия трябва да се вдигнат и с по-малка амплитуда от поддържаната от началото на

песента, тъй като редакторското решение е по-бавното темпо да се комбинира с динамично отдръпване (*mf*).

Разбира се, диригентът не е длъжен да спазва редакторските решения, но те са изключително логични от гледна точка на цялостното процесуално развитие на творбата: дълготното използване на силна динамика уморява слуха, а непроменящото се темпо, макар и в кратко произведение като „Бойна песен“, с еднообразието си влияе върху активността на слушателските възприятия. Освен това в дял С паузира басовата партия, което също подсказва намаляване на силата на звука. Важно е студентите да оценят по-големия контраст, който вторият епизод носи в сравнение с първия благодарение на съвкупността от фактурни, динамични и темпови отлики.

Друг нов момент във втория епизод, който е изключително ценен от методическа гледна точка, е и постоянната смяна на размерите. За разлика от предшестващото музикално развитие тук те са с единица на пулсация осмина, което предвид текущото темпо означава, че вече на един мах от съответната схема отговарят три времена. След два такта в $\frac{6}{8}$ следва един такт в $\frac{9}{8}$, отново два такта в $\frac{6}{8}$ и един в $\frac{9}{8}$, като последните четири такта са вече в $\frac{12}{8}$. Това означава, че дирижиращият сменя интензивно схеми на две, на три и на четири, което за начинаещи в тази област е изключително полезно „превключване“; при това, както не пропускам да напомням на обучаваните, във всеки един мах трябва да се усещат трите осмини, които той съдържа.

Най-сериозното предизвикателство пред начинаещите хорови диригенти е трансформирането на четиривременната схема в последния XXVI такт на втория епизод, предшестваш третото, последно провеждане на рефрена. Поради естественото леко затягане на темпото и ферматата върху последния тон се налага схемата да бъде променена на тройка плюс единица. Припомням на студентите си едно от базовите положения в дирижирането, а именно, че коронка, каквато е поставена над четвъртината с точка в края на такта, се поставя винаги надолу, поради което няма как схемата да си остане на четири: на четвъртото време посоката е навътре, а не надолу, затова комбинацията от схема на три и на едно е логичното решение. „В диригентската практика се е наложило правилото (...) фермата да се „поставя“ винаги отвесно надолу“ – четем в труда на Рада Славинска „Техника на хоровото дирижиране“ (Slavinska 2002, 106).

Към тези особености трябва да се добави и дублирането на втория и третия мах в тривременната схема, за да се укаже точният момент на изпълнение на двете шестнайсетини на шесто време и на осмината на девето време. Това раздробяване е естествено обусловено от лекото *ritardando* в края на дела, подготвящо финалната поява на рефрена.

Тя с нищо не би трябвало да се отличава от първите две – той даже не е изписан отново, тъй като над последния такт във втория епизод стои ука-

занието Da Capo al Fine con ripetizione, т.е. отначало до мястото, на което е изписано Fine (в края на четвърти такт). Въпреки това художествената логика подсказва, че след по-сериозния контраст във втория епизод в сравнение с първия третото провеждане на дял А трябва да прозвучи с повече блясък и тържественост. Затова и силата на звука трябва да е малко по-голяма (разбирай: амплитудата на жеста да е по-голяма), и акцентите трябва да са една идея по-остри (с по-интензивно тръсване в „дъното“ на времената), и темпото трябва да е една идея по-бавно (с леко „затягане“ на метричните пулсации).

Всички тези особености е трудно да бъдат осъзнати и да намерят адекватен мануален израз без помощта на педагога, затова винаги при работата със студентите над творбата се старая да ги преведа през тънкостите на теоретичния и художествения анализ не като им поднасям готови решения, а като провокирам музикалнотеоретичните им познания и художествения им усет по начин, помагаш им сами да стигнат до съответните изводи и да ги приложат непосредствено в процеса на дирижирането на творбата.

ЛИТЕРАТУРА

- БАКАЛОВ, И., 1987. Мануални съответствия на темповите процеси при дирижирането. *Музикални хоризонти*. **3**, 17 – 35.
- БЛАГОЕВА, А., 2020. *Методика на преподаването на хорово дирижиране*. София: НМА „Проф. Панчо Владигеров“, Дайрект сървисиз.
- ДИМИТРОВ, Г. & РУСКОВ, Д., 1973. *Българска хорова христоматия. Том 4*. София: Наука и изкуство, 141 – 143.
- КОЛЛЕСА, Н., 1981. *Основы техники дирижирования*. Киев: Музыка Украина.
- СЛАВИНСКА, Р., 2002. *Техника на хоровото дирижиране*. Пловдив: ACTMusic.

REFERENCES

- BAKALOV, I., 1987. Manualni saotvetstviya na tempovite protzesi pri dirizhiraneto. *Muzikalni horizonti*. **3**, 17 – 35.
- BLAGOEVA, A., 2020. *Metodika na prepodavaneto na horovo dirizhiraneto*. Sofia: NMA “Prof. Pancho Vladigerov”, Dairekt sarvisiz.
- DIMITROV, G., RUSKOV, D., 1973. *Balgarska horova hristomatiy. Tom 4*. Sofia: Nauka I izkustvo, 141 – 143.
- KOLLESA, N., 1981. *Osnovi tehniky dirizhirovaniya*. Kiev: Muzika Ukraina.
- SLAVINSKA, R., 2002. *Tehnika na horovoto dirizhirane*. Plovdiv: ACTMusic.

SPECIFICS OF TEACHING CHOIR CONDUCTING IN THE SPECIALITIES “MUSIC” AND “PEDAGOGY OF TEACHING “MUSIC” IN PLOVDIV UNIVERSITY “PAISII HILENDARSKI”

(based on the example of “Battle song” by Claude le Jeune)

Abstract. Teaching choir conducting in the specialties “Music” and “Pedagogy of teaching music” in Plovdiv university “Paisii Hilendarski” has its own specifics in view of the fact that the university is not a specialized one and the students do not have enough preliminary music background. This necessitates a more complicated approach in teaching them, which includes elaborating various issues in the field of theory of music and putting the studied works in a broader music-and-history context.

As a lecturer of choir conducting I made my own pedagogical system comprising a preliminary introduction to the studied authors, clarification of the stylistic peculiarities of the particular works and analyses of their form in view of structure and composition process when working out a conductor’s own concept of interpretation.

When selecting songs for choir conducting my criterion is that they have high artistic impact and thus inspire the students, at the same time demand the acquisition of worthy conducting skills and techniques. In this paper such an example is the suggested comment about working on Claude Le Jeune’s “Battle song”.

Keywords: choir conducting; non-specialized higher educational institution

✉ **Dr. Zdravka Hvarkata, Assist. Prof.**

Plovdiv University “Paisii Hilendarski”

Plovdiv, Bulgaria

E-mail: hvarkata@uni-plovdiv.bg