

## THE CONNECTION BETWEEN THE MUSIC OF MILITARY BRASS-BANDS AND OUR INSTRUMENTAL FOLKLORE

**Abstract:** The following text reveals the importance of the military wind orchestra in Bulgaria for the development of folk music. Examining their historical development, the author presents the issue in three periods. In the first period, the Czech musicians that worked in Bulgaria as instrumentalists and conductors of the first Bulgarian military orchestra played a significant role. They encouraged the use of Bulgarian folklore as a base for the compositions of these orchestras. In the second period, the significant role of the Bulgarian musician and composer Diko Iliev- founder of the horos for wind orchestra is presented. The third period is examined in the light of festivals and celebrations and the folklore and instrumental appearances during these events

---

### Author information:

Todorka Malcheva

Assoc. Prof., PhD , Lecturer Department of Music Aesthetics, Music Education and Performance at "Konstantin Preslavsky" - University of Shumen

✉ malcheva@mail.bg

🌐 Bulgaria

### Keywords:

Military wind orchestra, horos for wind orchestra, folklore compositions for wind orchestra.

За музиката на военните духови оркестри винаги се говори и споделя с особено вълнение. Това са изпълнения, които пораждаат празничност, емоционално преживяване и много тържественост. Със силно изразено вълнение слушаме, както маршови творби, така и жанрови, класически. А хороводните изпълнения от тези оркестрови състави карат сърцето да затрепти и затамбува в ритъма на българските хора.

Инструменталните формации военни духови оркестри регистрират значителен принос, както за българската музикална култура, така и за българската фолклорно-инструментална музика конкретно. Тяхната дейност се откроява с определяща функция и съдържателност, с внушително въздействие, винаги провокиращо особено вълнение и наслада.

Въпросът за емблематичното присъствие на тези инструментални състави и техната дан в областта на културното музикално пространство въздейства със своята значимост. Не случайно тези инструментални институции се сочат от Добри Христов като значителен фактор за музикалното ни възпитание и напредък. Предвид тяхното реализиране като школи за инструментално обучение и музициране те активизират музикалното развитие у нас в различни насоки [Вълчинова-Чендова, 2000:85] и поставят началото на професионалното оркестрово изпълнителство.

Ориентирайки се към тази област, размислите ще бъдат стеснени, конкретизирани и обвързани с българския музикален фолклор. Предстои проследяване и анализиране на тази насока от дейността на военните духови оркестри, която откроява тяхната взаимнообвързаност и значението им за фолклорно-инструменталната ни музика.

С цел постигането на максимална пълнота така представеният проблем ще бъде разгледан в унисон с историческия развой на военно-духовата оркестрова практика, чието начало е 1879 г. Двама наши музиковеци (Атанас Иванов и Елисавета Вълчинова) периодизират в исторически план развитието на този тип инструментална реализация и напълно основателно сочат като основи три етапа. Първият етап обхваща времето от появата на първия чешки духов оркестър в България през 1879 г. до началото на XX век. Вторият етап се разпростира от началото на XX век до 1944 г., а третият – в годините след 1944 г.

Анализирайки развитието, разгръщането и делото на военните духови оркестри, тяхната дейност, както и тази на техните ръководители през посочените периоди, се установява аналогично поэтапно развитие и принос на тези инструментални състави за българския

инструментален фолклор. Ето защо проследяването на въпроса е обвързано от една страна с репертоара на оркестрите, а от друга страна – с дейността на техните капелмайстори, част от която е именно репертоарният подбор.

Репертоарът на оркестрите е много важен, тъй като той диференцира техния облик. Освен че задължително трябва да е съобразен с изпълнителските възможности на състава, за да вълнува слушателската аудитория е необходимо да бъде съобразен и с нейните културни и душевни потребности, както и с нашите традиции и фолклор.

*I етап – края на XIX в.: от 1879 г. до началото на XX в.*

Етапът очертава значителния принос на чешките капелмайстори, работещи в България. Според тях музикалният ни фолклор трябва да бъде „първоизточник за създаване на професионалната българска музика”, което ги определя като пионери, посочвайки пътя за творчество на първите наши композитори [Вълчинова, 1981:55].

Прави впечатление, че през периода в творчеството на чешките капелмайстори освен европейски класически и жанрови мотиви, се открояват и мелодии на български народни песни и танци. Това обобщение се базира на документална фактология, извлечена от монографията на музиковеда Ат. Иванов. Изследвайки поднесената от него база данни, се откроява изводът, че заинтересоваността на чехите спрямо българския фолклор е многозначителна. Те са впечатлени преди всичко от нашата ритмика – от нейното многообразие и екзотичност, а също така и от мелодическото разгръщане в народните ни песни. В стремежа си да претворят българската звучност в своите композиции те са били затруднени от отсъствието на събран и отпечатан фолклорен песенен и инструментален материал. Ето защо един от най-изявените чешки капелмайстори Йозеф Хохола, освен капелмайсторската си и творческа дейност у нас, е бил в помощ на нашия виден фолклорист Васил Стоин при събиране на народни песни на терен. С подобна дейност се занимава и друг чех – Томаш Кулхави. Той самостоятелно е събирал не само народни песни, но и е изучавал българския фолклор. На тази основа хармонизира и оркестрира песенния ни фолклор и по този начин го популяризира. Йосиф Каломати работи в друга насока. Той не създава творби по български народни мотиви, а ръководените от него оркестри изпълняват български народни песни и хора, за оркестрациите на които може да се предположи, че са отново чешко дело. Някои източници споменават и името на Франтишек Швестка, който в действителност първи от чешкото присъствие проявява интерес към нашия фолклор. Този интерес се изразява във фолклорно изучаване, теренна работа според възможностите си за събиране на народни песни и мелодии. Сам той е споделял: „ако има кой да ми плати само пътните разноски, ще обиколя всички български места, за да събера от устата на българина оригиналните напеви и мелодии” [Иванов, 1979:49-53]. Швестка много добре е долавял особеностите в мелодично и ритмично отношение на родния ни фолклор и затова много упорито е проучвал възможностите за приспособяване на народните ни мелодии към духовите инструменти. Негови са „Втора китка от български мотиви”, „Българска китка” [Кауфман, Н., 2000:63].

По-значителни китки за духов оркестър на българска народнопесенна основа са следните: „Карамфилке моме”, „Вело моме” и „Тан тико, тико Велико” от Вацлав Кауцки; „Койнарска китка” от Фр. Щрос; Шебек – „Български танци”; Ханел – „Добруджанска седянка”, „Македонска китка”, Първа и Втора китка от „Български мотиви” и др. [Вълчинова, 1981:57]. Но не само китките, дори и маршовете за духов оркестър са изградени върху български народни песни.

Според Д. Кауфман именно тези чешки музиканти реализират обработки на фолклорни мелодии за нуждите на военно-духовите оркестри. Самите заглавия подсказват, че техните китки са от български песни (градско-селски фолклор) и представляват инструментална

обработка на вокален фолклор. Именно този стил – стилът на градския ни фолклор (градско-селската песенност) влияе и се запазва при инструменталната музика на духовите оркестри през ХХ в. [Малчева, 2007], [Кауфман, Д., 1990:26].

Към този първи етап от развитието на българската фолклорно-инструментална музика в изпълнение на духови оркестри не трябва да останат без внимание и опитите на нашите композитори от първото поколение в тази насока. Наследявайки почина на своите учители в това отношение – чехите капелмайстори, те започват творческа дейност, част от която е за духов оркестър в народен дух. Красноречив пример е Емануил Манолов и неговите четири китки върху български народни мотиви за духов оркестър: „Народен букет”, „Родопска легенда”, „Овчарска идилия”, фантазията „Вело моме”. В същия дух са и оркестровите китки на Добри Христов „Българска китка” и „Народни бисери”.

От представеното творчество на чешките музиканти особено красноречив е фактът, документиращ изпълнението на български хорà. Освен посочените по-горе хороводни изпълнения от оркестрите на Шебек и Каломати, в тази насока работят и други техни колеги. Например Ал. Мацак пише „Радкино хоро”, „Шест влашки коконски хорà”, „Момински танц и ръченица”, „Увертюра от народни песни”, Фр. Щрос композира „Свищовско хоро” [Вълчинова, 1984:25], [Кауфман, Н., 2000:63]. Приносът на чехите в тази насока е впечатляващ, независимо че поради отдалечеността им от неравноделната ни ритмика, в своите творби те пресъздават хороводните ни и песенни мелодии по западноевропейски стандарти, на които са обучени.

Български народни хорà съдържат и творбите за духов оркестър на първите наши композитори. Така например във фантазията „Вело моме” на Емануил Манолов присъства като обединяващо звено българската ръченица [Вълчинова, 1984:17].

Изложената конкретика неоспоримо отвежда към следните основни изводи:

1. Фактологията доказва, че творбите, както на чешките музиканти, така и на първите български композитори, се основават на българския фолклор. Това обстоятелство представя, както уважение и харесване на нашия фолклор, така то е и пътят за създаването на наша, българска музика – на този етап: в изпълнение на военни духови оркестри.

2. Много важно е и следното обобщение. Макар и само в начален стадий, е факт и присъствието на хорà и хороводни мелодии в репертоарните изпълнения на новосъздадените у нас духови музика (така духовите оркестри са били наричани през този период). За коментирания период тези първи по рода си прояви у нас (изпълнение на хорà от духови оркестри) са само загатнати – предвид скромното им репертоарно представяне. Те присъстват само като семпло отразен жанров елемент от фолклора. В първите творби за духови инструментални състави липсва мотивираността и обречеността в тази насока – така, както това предстои не само да се случи впоследствие, но и да се ориентира като емблематично явление и да остане паметно в историята на българската музикална култура.

Изложеното становище конфигурира значението на военните духови оркестри като начален етап в развитието на професионалната ни инструментална култура. Същевременно това е и ръководно начало, което в годините ще се окаже насочващо и за фолклорната ни инструментална практика. През този етап ролята на чехите капелмайстори (заедно с учителите по музика) е водеща и определяща. Те са тези, които не само ориентират нашите композитори към творчество на народностна основа, но и те са първите, които правят опити за създаване на творби по мотиви от българския фолклор. Както стана ясно от текста по-горе, те са и сред пионерите, които посочват пътя на нашите фолклористи изследователи към теренните проучвания и към събираческата теренна дейност на фолклора ни. Всичко това в една или друга степен допринася за събиране, систематизиране, изучаване, претворяване на българския фолклор за нуждите на тези първи инструментални състави у нас – военните духови оркестри.

Представените разсъждения насочват към част от изворовата основа на творбите за духов оркестър на чешките капелмайстори и първите български композитори – преобладаващо това е българската фолклорна песенност. Така новата оркестрова изява в лицето на военните духови оркестри поставя началото и се явява насочващ лъч, мощен и определящ фактор за разгръщането на фолклорната ни инструментална практика през XX в.

*II етап – от началото на XX в. до 1944 г.*

През 1902 г. в Народното събрание със закон се прекратява притокът на чужди инструменталисти у нас. В резултат от това законово разпореждане постепенно чешките изпълнители и капелмайстори са заменени от български музиканти, които до 20-те г. на XX в. поемат, реализират и ръководят военно-оркестровото дело у нас. Малкото останали чешки капелмайстори в България нямат вече водеща функция, както в предишния период. През този период, за разлика от предходния, те съгласуват своето творчество с това на българските композитори [Вълчинова, 1984:9].

Важен фактор за развитие на фолклорно-инструменталната традиция се явява настъпилото изключително широко разпространение на военните духови оркестри. Техният брой непрекъснато нараства. След тяхното създаване (1879 г.), през 1881 г. те са вече 3, три години по-късно техният брой става 10, през 1885 г. – 14, а през 1889 г. – 24. Две години след това – през 1891 г. – военните оркестри в българската войска стават 31. Така се стига и до създаването на Гвардейския духов оркестър през 1892 г. с капелмайстор Йозеф Хохола. По време на Балканската война (1912-1913 г.) броят на оркестрите нараства на 50.

Под въздействие на тези оркестри духово-инструменталното оркестрово дело се разраства в цяла България. Появяват си е друг тип духови оркестри. Освен военни, сформират се и градски духово-инструментални състави към съответните градски съвети. Впоследствие разпространението им продължава и в българските села. Обучените българи-инструменталисти от военните и градските духови оркестри, завръщайки се по родните си села, съдействат за сформирани на селски духови музика (банди), както и за обучение на техния изпълнителски състав. Най-активно това движение се наблюдава и е характерно за Северозападна България, където почти във всяко селище има сформиран градски или селски духов състав. Под въздействие на културно-просветната функция на тези състави, както и на тяхното музикално въздействие, такива състави получават разпространение и в други области на почти цяла България. Музикалният рефлекс от инструменталното им влияние се установява и в българските училища, където се сформират *ученически духови състави*.

Повсеместното възникване и разпространение на духови оркестри извън състава на военните очертава явно тяхното възприемане от масовия слушател, както и това на тяхната музика. Музиката, която те поднасят, завладява аудиторията със своето ново звучене. Освен класически, маршови и жанрови образци, значително присъствие в техния репертоар са именно българските народни хора.

В тази насока особено активна и знакова е дейността на Дико Илиев. Неговото име се свързва основно със следните важни насоки в развитието на българската музикална култура: повсеместно сформирани на духови музика в Северозападна България, създаването и разпространението на репертоар за техните нужди и в това отношение – основополагането на нов жанр в българската фолклорна музика – това са масово разпространените се след тяхното създаване и звучащи и понастоящем хора за духов оркестър, за чийто създател напълно основателно се признава Дико Илиев [Малчева, 2007].

Хората за духов оркестър на Дико Илиев са емблематични първоначално за Северозападна България, а впоследствие тяхната звучност залива цялата страна. Нещо повече – това са хора, чието изпълнение е предпочитано дори и зад границите на нашата страна. Те

впечатляват със своята пленяваща мелодичност, изградена на основата на градско-селската ни песенност. Дико Илиевите хорà са илюстрация за това как предмодерната фолклорна музика може да се преобразува в модерни условия. В този дух те са проява на фолклоризъм. Чрез своя творчески усет, композиторият претворява българското хоро като го пречупва през призмата на градския ни фолклор. И благодарение на това неговото творчество не достига музейно застиване, а се съхранява като продуктивно усвоена традиция.

Така творческото присъствие на Дико Илиев се явява основополагащо и определящо за развитието на инструменталния ни фолклор като същевременно то формира и значителен дял във фолклорно-инструменталната ни традиция.

Единици български капелмайстори правят опити да творят хорà за духов оркестър (като Й. Змейски например). Но след частичното им прозвучаване в годините на тяхното създаване тези хорà застиват в забрава. Те не впечатляват слушателската аудитория и така – не получават разпространение. Това са творби, които нямат тази популярност, на която се радват Дико Илиевите хорà. И към днешна дата, засвири ли духовата музика, единствените хорà, които очакваме, това са Дико Илиевите. В това отношение Дико Илиев остава ненадминат. За коментирания период от време той се очертава с най-големи заслуги за развитието на инструментално-фолклорната ни музика.

Относно българските композитори (второ поколение) през анализирания години – в тяхното творчество не присъстват хорà за духов оркестър. Но значителна част от творчеството им почива на фолклорна основа. Защишава се позицията за националния стил. И това всичко е рефлекс от дейността на чешките музиканти у нас.

Пред широко разпространените особено през първата половина на ХХ в. селски духови музика (селски банди) са поставени за изпълнение на определени фолклорни функции. Те е трябвало да огласят селските мегдани на съботно-неделното или празнично хоро, което в предмодерното време е традиционно; да свирят на събори и панаири, на семейни и обществени тържества. Много важно е било тяхното изпълнителско присъствие по сватби. Изявявайки се с такава широта, духовите инструменти постепенно изместват традиционните в съответните инструментални групи. В тях засвирва и акордеонът, а в последствие и други нови инструменти. За този вид състави, определени впоследствие като сватбарски оркестри, 30-те г. на този период се дефинират като изключително силен момент в тяхното развитие. А участието в тях на някои духови инструменти ни дава основанието да ги определим като рожба на духовите (военни) оркестри.

### *III етап – след 1944 г.*

Множенето, развитието, разпространението и изявата на тези състави (сватбарските) продължава и през този период. 80-те г. на ХХ в. са тяхната *върхна точка* на развитие. Те израстват значително в инструментално отношение. Именно тук се включват със своите изпълнения такива видни наши музиканти като кларнетистът Иво Папазов например.

Наследявайки тенденциите в развитието на инструменталната фолклорна музика от предходния етап, в годините след 1944-а продължава основаването на духови състави. В Северозападна България до 60-те г. в тази насока продължава да работи Дико Илиев. По негов почин са създадени такива оркестри и от други активни музикални дейци в цяла България.

До края на 60-те г. е и активната творческа дейност на композитора, посветена на духовите оркестри, като преобладаващи в нея са предимно хорàта. Разпространението им и през втория, и през третия етап придобива национални очертания. Повсеместно е тяхното изпълнение от духовите оркестри в цялата страна, както и тяхното звуково пресъздаване в българския ефир. За хорàта на Дико Илиев се казва, че те са школата, през която задължително минава всеки музикант от тези състави. Това се отдава не само на тяхната пленяваща звучност.

Инструменталистите-духачи твърдят, че те са изключително удобни за изпълнение и че това са хора, които се заучават и свирят с лекота и удоволствие – резултат от практическото владение и професионално познаване на почти целия инструментариум от състава на духовия оркестър от самия композитор Дико Илиев [Малчева, 2007].

Стимулиращи за инструменталния хороводен фолклор се оказват и празниците на духовите оркестри, които през този период започват да се организират и провеждат в България. От 1973 г. в Монтана за първи път започват да се провеждат такива празници, но посветени на основоположника на този жанр (хората за духов оркестър) Дико Илиев. Такива празници се провеждат и във Вършец, макар и само за три години (1987, 1988 и 1989 г.). От 1983 г. празници на духовите оркестри под същия надслов – посветени на Дико Илиев – се провеждат в Ботевград. Това е градът, в който през 1911 г. композитора започва своята музикантска дейност като музикантски ученик в местното войсково подразделение. От 1988 г. такива празнични инициативи се организират и в Оряхово – вторият роден край на музиканта [Малчева, 2007].

Представените изяви на духовите оркестри и на тяхното изпълнителство, в т.ч. и български инструментален фолклор, продължават и към днешна дата. Значимостта на тези музикално-инструментални форуми нараства непрекъснато, тъй като на тях се изявяват и нови автори на музика за духови оркестри, включително и на фолклорна. Пример за това са и следните наши съвременници, работещи в тази насока: Доц. Хр. Тонев, о.з. полк. Иван Денов, които заедно с Николай Братанов приживе, а и след неговата кончина продължават да оркестрират за голям духов състав значителна част от хората на Дико Илиев. Но тяхната дейност не се изчерпва само в това. Самите те се изявяват и като творци на музика за коментирания състави. Освен маршове и жанрова музика те композират и аранжират творби на основата на българския фолклор (Хр. Тонев – „Дилмано, Дилберо”, Бойчо Димов – хоро „Задявка” и др.).

Фактор за разрастване дейността на духовите оркестри и тяхната музика (в т.ч. и фолклорна) са и конкурсите, които вече се обявяват за композирането и изпълнението на творби. Така празничните фиести, освен че представят тържествуването на военно-духовото изпълнителство, олицетворяват и апогея на това композиторско творчество (включително и фолклорно-инструментално).

Триумфът на тези празнично-инструментални формации се подчертава и от участващите оркестрови състави. Освен от цялата страна, през последните години се изявяват и състави от други страни, което е доказателство за глобализирането на този вид дейност.

Форум за подобни изяви са и други градове в България – гр. В. Търново, Димитровград, Сливен, Добрич, Търговище, Поморие, Бургас, Видин и др. като трябва да се подчертае, че Великотърновската инициатива е във формата на Международен военен фестивал на духовите оркестри. Освен тези фестивални изяви в други български градове се провеждат прегледи на духовите оркестри (Варна – ученически духови оркестри, Асеновград и др.). При всички тези културни изяви, в по-малка или по-голяма степен българският фолклор запазва своето присъствие и то достойно и с уважение. Към днешна дата тук звучат и актуални фолклорни аранжimenti. По този начин се съхранява в една или друга степен нашата традиция и нейното инструментално музикално претворяване.

Така сформираният след 1879 г. военни оркестри у нас са важният фактор от края на XIX и през XX век, който насочва и активизира развитието на инструментално-фолклорната ни музика. Тези оркестрови състави се оказват онзи мощен импулс, който е определящото условие както за нейното основополагане, така и за разгръщането и изключително силното ѝ развитие и представяне.

**References:**

1. **Valchinova-Chendova, Elisaveta, 2000:** Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrova kultura v Bulgaria (sredata na HIH – kraya na HH vek). Sofia.
2. **Valchinova, Elisaveta, 1981:** Cheshkite kapelmaystori i prinosat im za razvitiето na balgarskata muzikalna kultura. V: Balgarsko muzikoznanie, kn. 4. Sofia.
3. **Valchinova, Elisaveta, 1984:** Voенno-duhovite orkestri v Bulgaria i tehniyat repertoar – 1879 – 1944 g. Avtoreferat. Sofia.
4. **Ivanov, Atanas, 1979:** Voennite orkestri v Bulgaria. Sofia.
5. **Karapetrov, Konstantin, 1980:** Pioneri na balgarskata muzika. Sofia.
6. **Kaufman, Dimitrina, 1990:** Ot vazrozhdenskata chalgia do savremennite svatbarski orkestri. V: Balgarski folklor, kn.3. Sofia.
7. **Kaufman, Nikolay, 2000:** Chehite i balgarskata narodna muzika. V: Kulturnata integratsia mezhdu chehi i balgari v evropeyskata traditsia. Sofia.
8. **Malcheva, Todorka, 2007:** Deloto na Diko Iliev v balgarskata muzikalna kultura. Disertatsia. Shumen.