

## THE PRESENCE OF FOLKLORE MUSIC IN INSTRUMENTAL URBAN CULTURE OF BULGARIA

**Abstract:** The folklore presentation of the instrumental city culture of Bulgaria during the XX century is an interesting issue both because of its versatile contents and because of its significance. In this report the stress is put on the wind and wedding orchestra in Bulgaria for the relevant period. The contribution of these folklore manifestations is significant both for the development of Bulgarian instrumental folklore music and for our instrumental city folklore. The importance of these folklore formations distinguish some key moments of our instrumental city culture.

---

### 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:

Wind orchestra, wedding orchestra, professionalism.

Ако отправим поглед назад в годините несъмнено ще открием присъствието на българската фолклорна музика в инструменталната ни градска среда. А когато говорим за инструменталните формации духови оркестри неминуемо се докосваме до българското традиционно инструментално творчество. Не е възможно да засвири духов оркестър, без да прозвучи българско хоро или пиеса по български фолклорни мотиви. Още от тяхното създаване тези инструментални състави обвързват своя репертоар с българската традиционна музика. Ето защо, и днес, засвири ли духова музика, ние просто като че ли чакаме нашето, българско хоро.

Във връзка с това обект на внимание в представения текст ще представлява разискване на някои от най-ярките фолклорни контексти в инструменталната градска култура на България през XX в. Въпросът поражда интерес със своята многопосочност и ярка изявеност. От цялото фолклорно многообразие за коментирания период обект на внимание ще бъдат насоки, които интригуват с емблематичното си представяне и значимост за разгръщане на българското фолклорно и културното пространство.

### *Духови оркестри*

Първата насока на разсъждения е ориентирана към инструменталната изява на нашия фолклор и отразява развитието и приноса на военните духови оркестри в тази област.

Въпросът за военните духови оркестри и техният принос за българската музикална култура вълнува със своята значимост и определяща функция. 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 взаимобвързаност и значението им за фолклорно-инструменталната ни музика.

Първият военен духов оркестър в България е съставен от чешки музиканти и се ръководи от чешкия капелмайстор Йозеф Хохола. Този инструментален състав е установен в гр. Велико

Търново през 1879 г. [Иванов, 1979:15]. Месец след пристигането му е и неговата първа изява пред обществото. Така годината 1879 се приема като рождена за първия български военен и същевременно професионален оркестър.

Годините от 1879-та до началото на ХХ в. се определят като „чешки“ период в историята на военните и въобще на духовите оркестри у нас. 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.

Анализирайки проучените данни около репертоарното присъствие при духовите оркестри, ръководени от чешките капелмайстори [Иванов, 1979:49-53], тяхната значимост по отношение музикалното развитие у нас, почиващо приоритетно на фолклорна основа, се дефинира в следните аспекти:

1. Изпълнение на народни песни и хора от ръководените от тях оркестрови състави.

2. Фолклорно изучаване и теренна работа според наличните възможности за събиране на народни песни и мелодии. Така например Франтишек 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].

3. Композиране на китки на народнопесенна основа. Макар и по-малко, творческите опити на чешките музиканти включват и български народни танци. Например Ал. Мацак пише „Радкино хоро“, „Шест влашки коконски хора“, „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 хоропроводните ни и песенни мелодии по западноевропейски стандарти, на които са обучени.

Направеното проучване се потвърждава и от становището на Д. Кауфман, според която 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].

Изложените разсъждения конфигурират 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.

От началото на XX в. започва българската изява във връзка с дейността на военните духови оркестри и въобще на духовите оркестрови състави. 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 военното 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].

Под въздействие на тези оркестри духово-инструменталното оркестрово дело се разраства почти в цяла България, но приоритетно в Северозападна. 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 музикални (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 музикални 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 хора 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

творческия усет, композиторът 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.

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 пред-модерното време е традиционно; да свирят на събори и панаири, на семейни и обществени тържества.

#### *Сватбарски оркестри*

Много важно е било тяхното изпълнителско присъствие по сватби. Това е и следващата насока от фолклорното ни присъствие в градската ни инструментална култура на ХХ в.

Изявявайки се с такава широта, духовите инструменти постепенно изместват традиционните в съответните инструментални групи. И ако първите сватбарски оркестри включват само традиционни инструменти – гайда, гъдулка, кавал, тъпан, то впоследствие в тях засвирва и акордеонът. Появяват се и други нови инструменти – кларинети, саксофони и пр. 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 основанията да ги определим като рожба и на духовите (военни) оркестри, които в действителност се явяват техни предшественици.

От друга страна, чрез тези сватбарски оркестри или, както още те са наричани – инструментални групи за народна музика, според Елисавета Вълчинова се поставя начало на нова културна реалност със специфичен облик и развитие – професионалната практика на основата на фолклора [Вълчинова, 2000:170]. Тези оркестри представят изявата на истински професионалисти – народни инструменталисти и народни певци. Те се определят като „народни” състави поради факта, че чудесно изпълняват народна музика успоредно с всичко, което масовият слушател пожелае. А това се определя и от същността белег на сватбарското свирене – „да обслужва и тече по време на танци и народни веселия” [Кауфман, Д., 1990:31].

В същата насока е и становището на Д. Кауфман, според която сватбарските оркестри формират нова епоха в развитието на инструменталното изпълнителство и на инструменталната и вокална мисловност [Кауфман, Д., 1995:49]. Новото изпълнителство на тези състави е резултат от новия инструментален състав, а така също и от новата звучност, която те реализират, както в инструментално и в репертоарно отношение.

Ето защо множението, развитието, разпространението и изявата на тези състави (сватбарските) продължава през годините. 80-те г. на ХХ в. са тяхната връхна точка на развитие. Те израстват значително в инструментално отношение и обвързват, а понякога и подчиняват своето изпълнение на музикалната култура на своето време. Именно тук се включват със своите

изпълнения такива видни наши музиканти като Иво Папазов, Петко Радев, Ибро Лолов, Борис Карлов, Цвятко Благоев, Иван Милев, певиците Пенка Павлова, Недялка Керанова, Динка Русева и още много други.

Влиянието на духовите оркестри върху сватбарската музика и оркестри не е само по отношение на инструментариума. Факт е, че новите инструменти (духови и др.) съставят новите оркестри за народна музика (сватбарски оркестри). Но от друга страна влияние се долавя и по отношение на репертоара. Най-важният фактор в това отношение е репертоарното представяне и влияние на северняшките духови музика. Хората за духов оркестър, чийто основен принос, както бе споменато по-горе е на Дико Илиев, стават основен присъствен репертоар и при сватбарските оркестри. Това са творбите, които завладяват със своята звучност и не престават да звучат и днес – в пост-модерните времена.

Сватбарските оркестри, след духовите оркестри, са формациите, допринесли изключително много за разрастването на инструменталния ни фолклор. Увеличаването на инструменталния професионализъм се свързва с по-изявеното представяне на импровизаторския стил. Импровизацията, провокирана преди всичко от народните хора, води до разрастване на сватбарските танцови мелодии. Техните колена се увеличават и така се стига до 20-25 колени форми [Кауфман, Д., 1981:102]. Този маниер на свирене представя виртуозността на инструменталистите, тяхната способност за особено продължително музициране, на което малцина са способни.

Така, сформирани в края на XIX в. духови оркестри у нас, както и последвалите ги сватбарски инструментални групи през XX в., са важният фактор, 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. В този контекст напълно основателно Д. Кауфман дефинира тези състави като „своеобразни стимулатори в развитието на националната ни музикална култура” [Кауфман, Д., 1981:102].

#### References:

1. **Valchinova-Chendova, Elisaveta, 2000:** Gradskata traditsionna instrumentalna praktika i orkestrova kultura v Bulgaria (sredata na HIIH – 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:** Voенно-duhovite оркестри v Bulgaria i tehniyat repertoar – 1879 – 1944 g. Avtoreferat. Sofia.
4. **Kaufman, Dimitrina, 1990:** Ot vazrozhdenskata chalgia do savremennite svatbarski оркестри. V: Balgarski folklor, kn.3. Sofia.
5. **Kaufman, Dimitrina, 1995:** Savremennite svatbarski оркестри kato „disidentski” formatsii. V: Balgarski folklor, kn. 6. Sofia.
6. **Kaufman, Dimitrina, 1981:** Yavlenia mezhdru folklorа i kompozitorskoto tvorchestvo. V: Savremennost i folklor. Problemi. Sofia.
7. **Kaufman, Nikolay, 2000:** Chehite i balgarskata narodna muzika. V: Kulturnata integratsia mezhdru chehi i balgari v evropeyskata traditsia. Sofia.
8. **Malcheva, Todorka, 2007:** Deloto na Diko Iliev v balgarskata muzikalna kultura. Disertatsia. Shumen.