

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив



Факултет „Музикален фолклор и хореография“
Катедра „Теория на изкуствата“

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд за придобиване
на образователна и научна степен

„Доктор“

на тема:

„СЮИТИТЕ НА КОСТА КОЛЕВ ЗА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ“

Професионално направление 8. 3. Музикално и танцово изкуство Докторска
програма „Музикознание и музикално изкуство“

Николай Стефанов Гурбанов

Научен ръководител: проф. д-р Костадин Михайлов Бураджиев

Пловдив, 2021 год.

Дисертационният труд съдържа общо 233 страници, които включват: Увод, Три глави, Заключение, Литература, Приложения и Приносни моменти по темата на изследването.

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на редовно заседание на катедра „Теория на изкуствата“ при факултет „Музикален фолклор и хореография“ на АМГИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – град Пловдив, състояло се на 07.07.2021 г.

Състав на научното жури:

проф. д. изк. Лозанка Пейчева

проф. д-р Светла Калудова - Станилова

проф. д. н. Мариана Булева – Петрова

проф. д. изк. Елисавета Вълчинова – Чендова

проф. д-р Милена Шушулова

резерви:

доц. д-р Зоя Микова

проф. д-р Румен Потеров

СЪДЪРЖАНИЕ

УВОД	4
ГЛАВА ПЪРВА	8
ПРИНОСИТЕ НА КОСТА КОЛЕВ ЗА РАЗВИТИЕТО НА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ И РОЛЯТА НА ЖАНРА „СЮИТА“ В НЕГОВОТО ТВОРЧЕСТВО	
ГЛАВА ВТОРА.....	17
МЕТОДОЛОГИЯ НА ТЕОРЕТИЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ. СЮИТИТЕ ОТ ИНСТРУМЕНТАЛНО-ТАНЦОВ ТИП НА КОСТА КОЛЕВ	
ГЛАВА ТРЕТА	34
СЮИТИТЕ ОТ „ИНСТРУМЕНТАЛНО-ПЕСЕНЕН ТИП“ НА КОСТА КОЛЕВ. КОМПОЗИТОРСКИЯТ СТИЛ В ЖАНРА „СЮИТА“	
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД.....	53
ПУБЛИКАЦИИ.....	54
ЛИТЕРАТУРА.....	55

УВОД

Музиката за оркестър от български народни инструменти не може да съществува извън контекста на случилото се с първообраза и: *„Пренасяйки се в модерността, синкретичната предмодерна фолклорна музика се дезинтегрира, разпилява и разпръсква. „Част от нея отива към „високите“, „елитни“ сектори на арт музиката, където започва да се преобразува според логиките на художествената музика. Друга част се прехвърля в сферата на поп музиката, където се трансформира като комерсиална „масова“ музика. Трета част се придвижва в модерните културни пространства, възстановявана като автентична фолклорна музика.“* [Пейчева, Л. 2008: 49]. Но има ли структура, в която българската народна музика, преминала през едноличния творчески порив е колкото близка до българското село (естествената среда на българския фолклор), толкова и до града и различните социални групи? Структура, която да съдържа по малко от гореизложените три слоя, но в същото време има нещо, което не се съдържа в никой от тях? Отговорът на това може да се намери отново в труда на проф. Лозанка Пейчева, където тя посочва още: *„Такава е именувана като суперструктура „българска народна музика“, която включва: (1) хармонизации, обработки и аранжimenti на народни песни със средства на арт музиката ... (2) аранжimenti на народни песни със средства на поп музиката ... (3) свирене на фолклорна музика със западноевропейски инструменти.“* [Пейчева, Л. 2008: 49]. Позовавайки се на казаното в посления цитат, ние откриваме и достоверния вариант за дефиниция на обработената или авторска инструментална народна музика. В хронологичен аспект, преминала през няколко етапа (съпроводите на народни певици с пиано; смесването на западноевропейски с традиционни български народни инструменти в различните инструментални групи в периода 1936-1950 г.; характерните за други жанрове изразни средства, които се прилагат в аранжирането на автентичния фолклорен материал: форма, хармонични похвати, полифонични похвати и всякакви други композиционни прийоми, тя успява да постигне един удивителен синтез. В монографията „Пловдивските композитори и българският музикален фолклор“ авторът Костадин Бураджиев пише: *„Националната, „народностна линия“ проявява забележителна устойчивост и се превръща в трайна тенденция за професионалното ни музикално*

творчество. Съчетаването ѝ със стремежа към овладяване на достиженията на европейската музика довежда до създаването на майсторски образци във всички музикални жанрове.“ [Бураджиев, К. 2011: 47]. Във времето това създава предпоставки за появата на множество жанрове в българския музикален фолклор, сред които е и жанрът „сюита“ за оркестър от български народни инструменти.

Същността на избраната от мен тема е в уникално съчетание между автентичното състояние на българския фолклор и оригинална творческа мисъл, породена от съвкупността на талант, умения, знания, образование, опит и характер. Тези основни качества описват един на пръв поглед съвсем обикновен човек от новозагорското село Кортен, който благодарение на своя талант и упоритост, усет и уважение към българската народна музика става един от основателите и в същото време революционер в изграждането на оркестъра от народни инструменти в конструктивен и художествен аспект.

Детските спомени на Коста Колев от начина на живот в родното му село, начинът, по който са се случвали всички празници, обичаи и други обредни процеси, музиката на самородните таланти – майстори, с която е заспивал и се е събуждал – носталгията към всичко това е в симбиоза с нестихващото любопитство, с желанието за самоусъвършенстване. Отношението към българската народна музика и същевременно придобиването на висше музикално образование създават личност, която по най-правилния начин успява да събере, съхрани, претвори и завещае на поколения наред онова, което принадлежи на всеки един българин и му е закодирано на генетично ниво. „*Стъпих в тая необхватна нива – фолклора ... едва ли щях да го постигна, ако бях в друг жанр ...*“¹ „*Коста Колев често казваше: „За да обичаш нещо, трябва да го познаваш!“ Той обичаше народната музика. Познаваше я. Развиваше я. Вдъхваше ѝ нов живот...*“²

Мотив за избор на темата е усещаната в годините духовна връзка с делото и житейския път на Коста Колев. Факт е, че началото на моя творчески път е неразривно свързано с народната музика в изпълнение на акордеон. Афинитетът ми към колективното музициране с различни вокални и инструментални състави през годините и накрая обучението ми в специалност „Дирижиране на народни състави“ – всичко това създава допирателни с професионалния път на Коста Колев и е

¹ Димитрова, И. 21.06.2011 г. „Живот ли бе да го изсвириш: 90 години от рождението на композитора Коста Колев“. Интервю за Българско национално радио.

² Геронтиев, Б. Интервю (личен архив), проведено на 04.01.2019 г.

достатъчно красноречив мотив за насочване към обекта на настоящия дисертационен труд.

Обект на настоящото изследване са сюитите за оркестър от български народни инструменти на композитора Коста Колев.

Обектът е разположен в пресечната точка на три значими подобекта: оркестъра от народни инструменти, творчеството на композитора Коста Колев и жанра „сюита“. Обединяващият фактор е личността и делото на Коста Колев. Дори само творчеството му за оркестър от народни инструменти включва стотици произведения. По-голямата част от тях и до ден-днешен са емблематични като уникални художествени образци. Освен със сериозния обем от произведения, които завещава на идните поколения, и с новаторския подход в обработката на българската народна музика, той остава в историята с безспорно иновативните конструктивни решения, свързани с инструментите в оркестъра от народни инструменти.

Самият опит да „посегна“ към тема, обединяваща три фундамента, е много сериозно предизвикателство. Всеки от тези подобекти е изключително обемен като фактология и специфично сложен като проблематика, което само по себе си изисква гъвкавото съчетание на исторически, теоретични и културологични изследователски подходи.

Предмет на изследване в настоящата разработка са композиционните похвати на Коста Колев в жанра „сюита“. Идеята да бъде проучен изследователският предмет върху сюитния жанр се обосновава обстоятелствено в специално посветения на този проблем раздел във Втора и Трета глава от настоящия труд.

Целта на изследването е върху сюитите за оркестър от народни инструменти на Коста Колев да се извлече и систематизира информация за неговите композиционни похвати. Тази цел се проектира върху сюитния жанр, тъй като той има значима роля в инструменталното творчество на композитора и обхваща музикален материал от различни фолклорни области.

За осъществяване на целта в дисертационния труд са поставени следните **задачи**:

1. Да се издирят, съберат и систематизират партитури на произведения за оркестър от български народни инструменти в жанра „сюита“, създадени и аранжирани от Коста Колев.
2. Да се осъществи анализ на музикалните творби, като се прецизира терминологичен апарат, който да се прилага който да се прилага конкретно в аналитичния процес спрямо обекта

на настоящото изследване. Този т. нар. терминологичен апарат ще бъде съставен и поместен в началото на Втора глава от настоящия дисертационен труд, и ще се прилага конкретно в аналитичния процес на обекта в настоящото изследване.

3. Да се проучи историята, съвременното състояние и да се систематизират данни от различно естество, включително и биографични, отнасящи се до трите подобекта на изследването.
4. Да се реализират интервюта с изпълнители, композитори и диригенти, пряко или косвено свързани с творчеството на Коста Колев.

Разработката е осъществена чрез активното приложение на различни научни методи, които съставляват методологията на настоящото изследване.

- **Анализ** - методът на анализа се проявява на всички нива на изследването, като в научно изследователските втора и трета глава той функционира чрез специфичните музикално-аналитични методи: структурен анализ, хармонически анализ, фактурен анализ, оркестров анализ. В търсенето на органична връзка между компонентите през цялото време се съблюдават принципите на метода на цялостния анализ.
- **Синтез** - методът на синтеза също се проявява на всички нива на изследването – и в синтезирането на информация, получена от различни източници, за реконструиране на историческите факти и в етапните обобщения на данните от анализите в теоретичните глави на разработката.
- **Сравнителен анализ** - с него се постига обобщението на повтарящи се композиционни прийоми в творбите, характеристиките на вариантността в музикалното развитие, както и се установява индивидуалността на отделните творби.
- **Класификация** - методът се ползва при организирането на отделните обекти на анализ в групи по определени критерии.
- **Интервю** - ползва се като метод за набиране на първична информация.

Настоящият текст би бил невъзможен без любезното съдействие на г-жа Мария Лешкова – съпруга на Коста Колев. За съхраняване на авторското право на непубликуваните творби в дисертацията се дават само фрагменти под формата на нотни примери.

ГЛАВА ПЪРВА

ПРИНОСИТЕ НА КОСТА КОЛЕВ ЗА РАЗВИТИЕТО НА ОРКЕСТЪРА ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ И РОЛЯТА НА ЖАНРА „СЮИТА“ В НЕГОВОТО ТВОРЧЕСТВО

1.1. Личността и делото на Коста Колев

Изследователят, насочил своето внимание към делото и творчеството на Коста Колев, се оказва в неочаквана ситуация, която трудно би могла да се предвиди в началото на научния процес. От една страна, името на Коста Колев е широко популярно. Разпознаваем е неговият стил в обработването на българския музикален фолклор. Съвсем определено той е една от емблематичните фигури в историята на изкуството, свързано със сценичното и медийното битие на народните песни и инструменталните мелодии от всички региони на страната. От друга страна, опитите за събиране и систематизиране на данни за творчеството и дейността на Коста Колев като диригент на Ансамбъла за народни песни на Българското радио са съпроводени с трудности от различен характер, някои от които на този етап – непреодолими. Как можем да си обясним това? Може би една от възможните причини е, че той е бил изключително скромен, принципен, възпитан, човек на честта, за когото помпозността е била чужда. Може би съществуват и обективни причини, свързани с „логиката“, по която е нараствал интересът от страна на изследователите към сферата, в която Коста Колев е творил – първоначално преобладаващо журналистически немусиковедски реакции, а едва впоследствие оформяне на обособени изследователски обекти. Това обаче не е попречило на този скромен, посветен на музиката човек да работи в името на съхраняването и популяризацията на българския фолклор и дори да изиграе фундаментална роля за поколения талантиливи стилни изпълнители: *„Коста Колев изгради с вкус и естетика творческите биографии на певци и музиканти, ансамбли и оркестри за народна музика, които в продължение на повече от половин век очертават облика на народната песен в Радио София, на сцените у нас и по света.“* [Лешкова, М. 2018: 21].

Днес е трудно да се установят със сигурност редица факти, които изглеждат привидно достъпни, за да се изгради пълна и вярна биография на Коста Колев. Липсата на архиви засега възпрепятства възможността да се изготви пълен списък на творбите му, както и да се набавят

доказуеми факти от неговата биография, свързани с работата му през годините.

За целите на конкретното изследване ще се базираме на:

- съществуващите публикации, информацията от които ще бъде внимателно систематизирана;
- интервюта с негови съратници и последователи;
- публикувани творби в нотни издания;
- ръкописи и копия на партитурите от личния фонд на Коста Колев – предоставени от г-жа Мария Лешкова, фонда на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – град Пловдив, ДА „Архиви“ – София, ПФА „Добруджа“ – гр. Добрич, Архивен фонд на БНР и Библиотека на СБК.

Литературният обзор на ползваните източници включва: публикувани произведения; източници на биографични данни; източници на данни за Ансамбъла за народни песни при Българското радио; източници, даващи информация и преценка за приносите на Коста Колев.

Изключително прозорливо обобщава композиторския принос на Коста Колев **проф. Венелин Кръстев**: *„От всички пишеци в народен дух К. Колев като че ли е най-близо до представата ни за творец, който с единия крак е във фолклора, а с другия – при своите колеги-аранжори на музикалния ни фолклор.“* [Кръстев, В. 1986: 198].

Внушително е творчеството на композитора Коста Колев не само като количество, но и като качество. Изключителен е приносът му в конструирането, техническото и художествено развитие на оркестъра от народни инструменти. Уникален е почеркът му в създаването на музика за оркестър от народни инструменти и аранжimenti за солови изпълнители в съпровод на народен оркестър. Удивителна е събирателската му дейност. По негова идея са създадени фолклорните събори-надпявания в България, а неговото специално отношение към тях е довело до огромния арсенал от автентични песни и инструментални мелодии, записани и дешифрирани от „първа ръка“. Приносите на Коста Колев са ясно очертани от изследователите, които го превръщат в обект или подобект на свои разработки. Два от тези приноси – по отношение на оркестъра и по отношение на композиторския му стил в обработката, са във фокус на следващите раздели от настоящото изследване. Необходимо е те да се уплътнят фактологично и концептуално, тъй като тяхното изясняване ще формира основата за изследване на сюитния

жанр.

Дейността на Коста Колев в Ансамбъла за народни песни при Българското радио (АНП) е част от историята на Оркестъра от народни инструменти в България. От проследяването на тази история следва да се отбележат три основни явления, свързани с историята на груповото музициране пред микрофоните на радиото до сформирването на АНП:

- **„Бистришката четворка“** е първата инструментална група, която музицира в такава форма пред микрофона на Българското радио. Първият състав на групата се състои от тамбура, гъдулка, гайда и кларинет. Малко по-късно, кларинетът бива заменен с кавала на Цвятко Благоев и така формацията придобива завършен вид, в смисъла на това да е структурирана изцяло от традиционни български народни инструменти.

- **Народният оркестър** на Иван Кавалджиев е първата радиоформация, назована „оркестър“, но тя е от класически инструменти.

„Угърчинската група“ е сред инструменталните формации със значителни заслуги за зараждането на оркестъра от български народни инструменти.

И така, към началото на 50-те години появата на оркестър от народни инструменти в Българското радио е подготвена от два генерални фактора. Първият е „по вертикала“ и се отнася до историята на Радиото. По тази координата са налични групи от народни инструменти, които обаче не са оркестър, и „народен“ оркестър, който обаче не е от народни инструменти. Остава крачката, която да обедини тези две предпоставки. Вторият фактор, „по хоризонтала“, се отнася до актуалните в страната културни тенденции и централно събитие в тях заема появата на ДАНПТ и дейността на Филип Кутев. Очевидно Ансамбълът за народни песни към Българското радио ще се появи в пресечната точка на тези два генерални фактора.

Ансамбълът за народни песни към Българското радио е създаден през 1952 г. по идея на ръководителя отдел „Народна музика“ Георги Бояджиев. Първ диригент на състава е бил Борис Петров, инструменталист в „Угърчинската група“, обучаващ се в Държавната музикална академия (дн. НМА „П. Владигеров“). **Коста Колев и Цвятко Благоев** са били помощници на Петров.

Въпреки че АНП е създаден през 1952 г., по думите на Коста Колев

още през 1951 г. започват да събират оркестъра за народна музика: „Почнахме съвсем опипвайки, да видим накъде, какво. Аз току-що бях завършил вече консерваторията и реших да го комплектувам по образа на симфоничен оркестър“. „Отначало бяхме започнали с т. нар. народни таланти, без образование ... **ние бяхме и школа, и академия, и производствена единица** (подч. авт.) ... с постепенното попълване стигнахме до 15 души в оркестъра“³

За разлика от Държавния ансамбъл за народни песни и танци АНП при Българското радио има за основна функция да осъществява звукозаписна продукция за фонда на Радиото. Оркестърът е концертна единица и съпровождащ песните на солисти от цяла България, допуснати с конкурс. Хорът също се изявява и като самостоятелна концертна единица. В този смисъл функцията на Ансамбъла за народни песни при Българското радио, спрямо току-що създадения Държавен ансамбъл за народни песни и танци, е малко по-различна и това вероятно дава силно отражение върху творчеството на К. Колев. Ансамбълът за народни песни към Българското радио съдържа само двете звена от обичайната структура на фолклорния ансамбъл. Това дава възможност на авторите да създават освен аранжирани за солисти – певци и инструменталисти, и концертна музика.

Нека обобщим:

- Коста Колев участва в комплектоването на Ансамбъла за народни песни при Българското радио още от момента на неговото замисляне.
- Той има принос към идеята за съставяне на оркестъра на принципа на симфоничния. Има основание да се изкаже хипотезата, че тази идея се е прокарала паралелно и в двете институции – в новосъздадения ДАНПТ и в Радиото.
- Коста Колев е пряк участник в реформирането на оркестъра, настройването му с тон нагоре (от тон а¹), балансирането на отделните оркестрови партии и разширяване диапазона на оркестъра чрез използване на допълнителни инструменти.
- Той има огромен принос за привличане на талантиливи музиканти и за тяхното оgramотяване.
- Огромно влияние му оказва несъмнено спецификата на Ансамбъла за народни песни при Българското радио, тъй като там съществуват благоприятни условия за създаване на

³ Думи на Коста Колев, интервю на БНР, публикувано на 21.06.2011 г. в 10:19

различни по жанр творби, включително и концертна оркестрова музика.

Произведенията, към които насочваме вниманието в настоящия труд, носят жанровото определение и название „сюита“. Както е известно от класическата теория, сюитата е жанр, който структурно се основава на т. нар. „сюитен цикъл“ – циклична творба, изградена на принципа на контраста между частите на цикъла. Исторически първа е танцовата сюита. Ако се фокусираме върху тези особености на сюитния цикъл, ще забележим, че сюитите на Коста Колев имат своя специфика, която не се вписва механично в предложените определения за сюита.

Формално, описаната особеност в сюитите на Коста Колев спонтанно навява асоциация, която идва от историята на професионалната българска музикална култура, и то – именно от творческия опит при обработване на народните песни от първите ни композитори. Става въпрос за един емблематичен за музиката ни от края на XIX и началото на XX век жанр – **китката**. „Китката“ не е сюита, защото съхранява в отделните дялове затворената песенна форма и не предполага развитие, а контрастно съпоставяне. Възможно ли е Коста Колев да е мислел своите сюити на принципа на китката в духа на първите ни композитори (но претворена за оркестър от народни инструменти)? Можем ли да кажем, че това са китки, за които е подбран терминът сюита? Според мен – категорично не. Защото, въпреки принципа на свързаните „части“-мелодии да наподобява китките, в творбите на Коста Колев се случва нещо ново. В по-разгърнатите „части“, а и в цялостните творби композиторът постига логическите функции на високоразвитите класически форми. Доказателство за това е разгърнатата ладотонална структура на всички сюити, стройната единна драматургия и (това е най-важното) – търсенето на тематично единство чрез принципа на репризността.

Със своя удивителен усет и към фолклора, и към постиженията на европейското изкуство творецът успява да достигне забележителен синтез. От една страна той съхранява куплетността (строфичността) на песенния автентичен материал (музикалната организация, следваща текста) и коленността (коленното/колянното структуриране) на автентичния инструментален и инструментално-танцов първоизточник. Съхранява вариантноста като основен „двигател“ на формата и не тръгва по пътя на авторското развитие на материала. В същото време обаче чрез ладотоналната драматургия и чрез репризността извежда автентичната фолклорна форма до нивото на тематичното единство в

логично разгръщане на музикалното време, в завършена композиция.

В този смисъл Коста Колев абсолютно основателно назовава своите творби „сюити“, като влага в тях и традициите на автентичния фолклор, и достиженията на българската композиторска школа, изграждайки голяма музикална форма с потенциала на циклична, но оставайки (по сполучливия израз на Венелин Кръстев) **„с единия крак във фолклора“**.

Тази особеност на структурата е една от причините, поради които сюитите заслужават специално внимание и обособяване в самостоятелен изследователски обект. Друга от основните причини, поради които се спирам на точно определени сюити от творчеството на Коста Колев, е тази, че както още от заглавията им става ясно, те съдържат тематичен материал, придружен с неговите специфични стилови белези и характеристики от всички фолклорни области в България: „Плевенска сюита“ – Северняшка фолклорна област; „Хасковска сюита“, „Чирпанска сюита“, сюита „Буенек“, сюита „Тракийски мелодии и ритми“ „Странджанска сюита“ – Тракийска фолклорна област и Странджанска подобласт и т. н. Това, освен всички други качества (лични на композитора и териториално специфични на първообразите), би могло да създаде основа за важни изводи относно подхода на композитора към регионалните (диалекти) специфики на отделните райони, съпътствани от характерните ладове, маниер, стилови особености, инструментариум, от една страна, а от друга – този избор (на изследваните произведения) осигурява обобщаваща функция, що се отнася до обхвата на изследването.

По-голямата част от сюитите, които композиторът е създал, са напълно или частично изградени от мелодии или фрагменти на народни песни. Останалият тематичен материал в състава на сюитите е от характерни за съответния регион инструментални мелодии или авторски изложения, които често представляват вариации или варианти на традиционни инструментални мелодии в колянна форма, мелодии или фрагменти от мелодии на песни.

Коста Колев е един от малкото композитори, който е обработил стотици народни песни за солист със съпровод на оркестър от народни инструменти.

Така творческите търсения на композитора го отвеждат Коста Колев в посока за създаването на концертни пиеси под формата на сюита от по няколко песни. Такива са например: „Странджанска сюита“ – по песни на Магда Пушкарова, „Пазарджишка сюита“ – по песни на Надка

Караджова, „Родопска сюита“ – по песни на Бойка Присадова, „Трънска сюита“ – по песни на Гюрга Пинджурова, Стамболка Генадиева и Ика Стоянова, „Добруджанска сюита“ по песни на Верка Сидерова, „Котленска сюита“ по песни на Иван Кремов и Мария Лешкова и т.н.

Сюитите на Коста Колев представляват значимо явление в неговото творчество. Този факт позволява определянето им като самостоятелен изследователски обект в настоящия дисертационен труд, от една страна, а от друга – те отговарят на следните критерии:

1. Сюитата в творчеството на Коста Колев обединява в състава си качества, които той в други, значително по-малки по отношение на форма и предназначение произведения, по един или друг начин е реализирал, но частично.
2. В аранжирката на една песен, авторът няма възможност да разгърне формата чрез реализирането на вариантни изложения върху мелодията на определено коляно, което всъщност е съществен белег за неговата композиторска мисъл и до голяма степен характерна черта на стила му.
3. Инициативата за свързването на песните в цяла сюита дава възможност на Коста Колев да създаде по-задълбочена композиционна дейност (а не аранжорска).
4. Сюитата в творчеството на Коста Колев дава възможност за по-мощна художествена представителност.
5. Сюитата като обединяваща структура дава възможност да свърже в тематичния си план мелодии от песни или инструментални мелодии, които носят белези на регионални специфики. Това, от една страна, реализира концертна единица, която заема място в репертоара на един регионален фолклорен ансамбъл, представяща обобщена проява на характерни за съответната фолклорна област образци. От друга страна – не обвързва инструментариума с поддържане на солиращи изпълнители, без които не би могло да се реализира определеното произведение, а ангажира цели инструментални партии или оркестъра като самостоятелна единица.
6. Жанрът на сюитата в творчеството на Коста Колев му дава възможност да представи в мелодичен план песенния и инструментален фолклор от почти всички фолклорни области и региони на страната.
7. Разнообразието от песенен тематичен материал в състава на една сюита дава възможност на композитора да реализира

собствените си творчески търсения по отношение на разнообразни темброви съчетания чрез поверяването на мелодичната линия между различни инструменти (инструментални партии) в търсене на точно определен тембър (цвят, плътност, украшения, нюанси и т.н.). Също така чрез „отсъствието“ на солист авторът е освободен от това да се съобразява с интонационни планове, които иначе са продиктувани от удобната за солиста теситура. Това дава възможност на композитора да съставя свой тонален план, който има пряко отношение към драматургичната картина на произведението.

8. В сюитата за оркестър от народни инструменти носителят на мелодичната линия се определя от автора и той има свободата да я съчетава по свой творческа идея, задоволявайки собствените си търсения и виждания. В случаите, когато мелодическата функция се изпълнява от солист (певец или инструменталист), оркестърът има изцяло второстепенна функция (акомпаниментна) и това задължава композитора максимално да съобразява своите творчески решения по отношение на оркестрация, хармонизация, полифонизация на фактурата и т.н. с главния фактор, а именно солиста.

Класификация на сюитите. Подбраните за изследването произведения са придобити от няколко източника:

1. Партитури, които са публикувани.
2. Партитури, които съществуват в архивите (Държавния архив), на личности, които са имали професионални взаимоотношения с Коста Колев.
3. Партитури от личния архив на композитора⁴.
4. Партитури от нототеката на Българско национално радио.
5. Партитури от архивите на фолклорни ансамбли от страната.

Творбите могат да се класифицират, като:

- 1) ***инструментално-танцови*** или такива, чийто тематичен материал е на основата на инструментални мелодии, често

⁴ Тук държа още веднъж да изкажа сърдечната си благодарност към съпругата на Коста Колев – Мария Лешкова. Благодарение на нейната безкористна помощ и безрезервна подкрепа и вяра в това начинание, настоящото изследване е факт (бел. авт.)

кореспондиращи с определени танцови движения, или хора, характерни за фолклорната област, към която принадлежат. Такива са: „Плевенска сюита“; „Хасковска сюита“; „Чирпанска сюита“; Сюита „Старият Добрич“; „Шопска сюита“; „Пиринска сюита“ .

2) *инструментално-песенни*, изградени върху тематичен материал, представляващ мелодиите на народни песни, които често са от репертоара на емблематични представители на конкретна фолклорна област като Гюрга Пинджурова, Надка Караджова, Магда Пушкарова, Верка Сидерова, Иван Кремов, Борис Машалов и др.

ГЛАВА ВТОРА

МЕТОДОЛОГИЯ НА ТЕОРЕТИЧНОТО ИЗСЛЕДВАНЕ. СЮИТИТЕ ОТ ИНСТРУМЕНТАЛНО-ТАНЦОВ ТИП НА КОСТА КОЛЕВ

За изследването на сюитите на Коста Колев в настоящата разработка е приложен активно аналитичният метод. Той се функционира под формата на т. нар. „цялостен анализ“, включващ аспектите на структурен, хармоничен, фактурен и оркестров анализ. В крайната цел на анализа е набелязан хоризонтът на т. нар. от Холопов „ценностен анализ“, т.е. стремежът на изследователя да извлече чрез него ценностните характеристики на всяка творба в естетически план и в стилъв аспект.

Аналитичният метод може да даде резултат, ако се базира на ясна теоретична система. Това е съществен проблем за всеки изследовател на музика, която, от една страна, съхранява националната и регионална специфика на фолклорния прототип, а от друга - работи със средствата на професионалната музикална култура от европейски тип.

Оттук произтичат няколко основни трудности и въпроси:

1. С каква терминология да се подхожда при анализирането на творбите.

2. Как да се тълкуват явления, които са привидно съвпадащи с аналогични явления от класическите учения за музикалния анализ и тонално-функционалната хармония.

За решаването на тези въпроси изследователят преминава през няколко фази на конституиране на теоретичния подход:

- Първа фаза – натрупване на емпиричен опит от предварителна аналитична работа и слухови впечатления при активна работа с творбите.
- Втора фаза – критично преосмисляне на получените работни резултати и констатиране на противоречивост или недостатъчност на терминологичния апарат.
- Трета фаза – избор на терминология със съответната аргументация.
- Четвърта фаза – провеждане на аналитична дейност върху всички сюити с възможност за уточнения и прецизиране на теоретичния инструментариум.

Методологията на изследването в крайните етапи залага на емпиричния подход, а в междинните – на теоретичния.

Разглеждането на проблемите свързани с фактурата в сюитите ще бъдат обект на задълбочено наблюдение и е важно да уточним, че в настоящата разработка ще ползваме активно термини, които са необходими за означаване на често срещани типични явления в оркестровата музика.

Известен факт е, че от самото начало в оркестровите обработки се налага една типична организация на музикалната форма, която се основава на коляното като структурна единица.

Принципната „многоколенност“ дава основание да отнесем една коленна структура към т. нар. *съставни многоделни форми*. В определението на Кюрегян те съдържат три и повече дяла със самостоятелно устойчиво изложение на теми в преимуществено песенна структура, чийто „план“ не е регламентиран. Авторката подчертава, че са особено типични за танцовата музика, а принципът на строежа им се изразява в присъединяването на n на брой дялове [Кюрегян, Т. 1998: 68].

Привидно коляното прилича на период и то – нередко с повтарен строеж. Но то не притежава функцията на експозиционния период, тъй като поражда продължение на музиката по логика, различна от тази на класическите форми.

Именно „наизването“ на колена отличава същностно коленната структура от класическите музикални форми, за които Асафиев въвежда триадата $i : m : t$. Освен това Асафиев обръща внимание на обстоятелството, че m (*motus*) е съвкупност от n число звукови съотношения, всяка частица от които може да стане с функция i и t ... Следователно ценността на триадата $i : m : t$ е в **превключването и същевременно округняването на всеки логически етап**.

Коленната структура определено е налична в оркестровите сюити на Коста Колев. Но анализите разкриват и една съществена особеност. Съхранявайки коления принцип, той осъществява интеграция с възможностите на класическото формообразуване. Колената в неговите сюити се обединяват в по-крупни единици – дялове на сложни форми. Те на свой ред създават т. нар. сюитна контрастно-съставна форма (включена в класификацията на Протопопов, който въвежда самия термин „контрастно-съставна форма“), назовавана и с термините „соединено-сюитна“ или „соединена сюита“ [Холопова, В. 2001, с. 355]. Именно това ни дава основание в микроструктурата да боравим с термина „коляно“, но в проследяването на драматургията да натоварваме

коленните форми и с класическите структурни и логически функции. **Решаващият фактор в този процес се оказва репризата.**

При „събирането“ на няколко песни в оркестрова сюита обикновено композиторът оползотворява като материал както песенната мелодия, така и отсвирата от същата или от друга песен. Симптоматично е, че в оркестровата звучност пределно ясно се различават песенните дялове – своеобразни „песни без думи“ – и отсвирите с типично инструменталната си природа. Това поставя въпроса как следва да се тълкува тяхната специфична роля? Проблемът се усложнява и от тяхната позиция в цялостната сюитна структура, тъй като даден отсвир може да се натовазва с различни функции: въвеждаща спрямо новата песен, интермедия в общата структурна организация, а понякога – преход към новата част.

За хармоническите анализи на творбите също е необходимо да се направят важни уговорки по отношение на терминологията, която ще се ползва в анализите на всички творби. Проблемът е с високо ниво на сложност. Поставянето на мелодии, които са фолклорни по произход или „по дух“, в многогласна музикална среда поставя творците пред задача, която попада във възел от проблеми: композиционно-технически (произлизащи от синтеза на различни типове музикално мислене: едногласно-многогласно, модално-тонално), художествено-концептуални (според това какъв избор ще направи композиторът), естетически и пр. Не е случайно, че още от началото на ХХ век възникват дискусии по въпроса за хармонизациите на българските народни песни и те периодично се подновяват, като последният им взрив е във втората половина на столетието във връзка с активното развитие на хармонизациите и обработките за народни песни и танци. Всички дискусии, водени през десетилетията, са проследени в изследването на Марияна Булева „Развитие на учението за хармонията – история, настояще, перспективи“ (ВТ, 1999).

Това, което през десетилетията е било творчески проблем, впоследствие, както и днес се превръща и в проблем на теоретичните изследвания. Как трябва да се анализира многогласната музика за тези състави? До каква степен и в кои моменти можем да прибъгваме до утвърдената терминологична система на „класическата“ хармония и как да я синхронизираме с ладовите теории на модалните култури, особено когато те имат автентично едногласно (монодийно) битие?

Тук нямаме за цел да създадем универсална теория, която да отговори на тези въпроси. Но при всички случаи е необходимо да

уговорим възприетия подход, за да не се поражда двусмислие или терминологичен хаос.

Общото впечатление от музиката на Коста Колев говори за неговата дарба да синтезира технически и художествени възможности, които прииждат от различни културни пластове. Голям познавач на спецификата на модалната фолклорна музика, той владее и онези генерални послания, които идват от класическата (в най-широк смисъл) европейска професионална музикална култура. По отношение на формата това се проявява в съвършения синтез между коленната структура и логическите и структурни функции на класическите форми. По отношение на хармонията композиторът интегрира драматургичните възможности на звуковисочинните планове, съвършения контрол върху „ритъма на смяна на акордите“, функционално-динамичния потенциал на квартово-квинтовите връзки и съчетава всичко това с ладовото богатство и мелодическия тип свързване в модалното многогласие.

Тези общи наблюдения и първи обобщения на емпиричния поглед дават сериозно основание да ползваме и да синтезираме терминологичната база на тези музикални светове.

2.1. „Плевенска сюита“ – образец на синтезното мислене на

Коста Колев

Коста Колев създава всяка своя творба с ясно съзнание за нейното предназначение, за нейната функция в културната практика. По този въпрос в интервю за в. „Земя“ той казва: „... зависи за къде се адресира. Ако произведението е предназначено за тъй наречените „Прегледи на нова българска музика“, тогава си позволявам повече волности. Но там ще го слушат повече специалисти ...“ [Костова, Ю. 1994: 5]. Според информация от съпругата на Коста Колев, Мария Лешкова, „Плевенска сюита“ е създадена за оркестъра от народни инструменти на Северняшкия ансамбъл за народни песни и танци (дн. „Иван Вълев“) през 1983 г. Това е времето, в което Коста Колев вече не работи като диригент в Ансамбъла за народни песни при Българското радио, но въпреки всичко в разцвета на силите си той създава произведения за най-различни състави в цялата страна, в т. ч. Оркестъра за народна музика при БНР, регионалните, професионалните и държавните ансамбли.

„Плевенска сюита“ е от 3 части, като втората и третата част са обединени на принципа на контрастно-съставните форми. Освен това

първата част е тематично самостоятелна, докато между 2-ра и 3-та се наблюдават интонационни връзки. Първата и третата част са изградени на коленен принцип, но същевременно те носят и „класическата“ логика на изложение, развитие и завършек, тъй като и трите части на сюитата са от репризен тип. Сюитата завършва с CODA изцяло върху тониката, което (както ще става ясно по-нататък в изследването) е отличителен белег на композиторския почерк.

Схема № 1

Първа част – „Черкезката“

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9
	A				B			A
Въведение	a	b	c	преход		e	e ¹	c ¹

Втора част

a	a ¹	b	a	b ¹	a
---	----------------	---	---	----------------	---

Трета част

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	№ 10	№ 11
	A			B			A		CODA	
Въведение	a-b	b	c	c ¹	d	d ¹	e	c	c ¹	a

Фактурата на „Плевенска сюита“ е хомофонна, мелодичната линия е поверена на една партия или е дублирана от няколко партии, а останалите акомпанират.

В първата част на сюитата се очертават границите на сложна триделна форма. Коленният принцип на разгръщане дава върху нея своето отражение и обуславя спецификата ѝ.

Бавната (втора част) част, представена в схемата с буквени означения на дяловете, създава впечатление за три-петделна форма. Но песенният характер на музикалния материал и общият принцип на структурна модулация дават основание и за друго тълкуване на формата: двуделна куплетна с провеждане в последния „куплет“ само на „а“.

Третата част на сюитата, в структурно отношение е организирана сходно на първа част. Сложната триделна форма (чиито дялове A и B са в проста триделна безрепризна) отново е със съкратена реприза. Оригинално е решението на финала с Coda, изградена върху интонации от дял „а“, което рамкира формата и създава впечатление за огледално провеждане на колената.

Крупният ладотонален план на „Плевенска сюита“ е базиран на два „стълба“ – макам хиджас от Е и макам хиджас от А.

Още на това равнище може да се наблюдава синтезното мислене на Коста Колев. От една страна, мажорната тоника на макам хиджас от Е действа като доминанта от висш порядък към ладотоналността на финала и я предявява още в края на първата част. По този начин е оползотворен силният формообразуващ потенциал на класическата хармония. От друга страна, обаче, към проблема може да се погледне и от гледна точка на модалното музикално мислене и – конкретно – на самия макам хиджас.

В отделните части се появяват и други, второстепенни ладотоналности.

Схема № 2

Първа част – „Черкезката“

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9
	А					В		А
Въведение	a	b	c	c ₁	преход	e	e ₁	c ₂
Е хиджас					¹⁰⁰ С		¹⁰⁰ А	А хиджас

По отношение на ладотоналния план заслужава внимание и „техниката“ на модулиране, която ползва Коста Колев. Нека първо разгледаме прехода от макам хиджас от Е в йонийски лад от С. Гайдата изпълнява тона, който е общ за изходната и „целената“ ладотоналност. Това образува естествена връзка от мелодически тип – т. нар. „мелодическа модулация“, която в случая се базира на общ тон.

Най-обобщено можем да кажем, че Коста Колев умее да влага в акордите художествени идеи, които надхвърлят механичното придържане към модалния принцип за единство на звукохода.

Важни за хармоническия стил в обработките и композициите на Коста Колев са и решенията на каденцовите моменти. Там неговата способност да синтезира кодове от различни култури е в стихията си.

В заключение на настоящия анализ трябва отново да отбележа, че е от голямо значение предназначението на даденото произведение. При Коста Колев основен „пътеводител“ е мелодическият материал, без което всъщност е невъзможно да се отличи регионалната принадлежност и специфика.

2.2. „Хасковска сюита“ – иновативни подходи в оркестрацията и ладовата драматургия

Произведението е създадено през 1984 г. и е изградено от инструментални мелодии, характерни за Тракийската фолклорна област. Сюитата се състои от 4 части.

Схема № 3

Първа част					
№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6
А		В		А	
a	b	c	d	a	b – b1
^{aeol} E	^{aeol} E	Е карджагар	А хиджас	^{aeol} E	^{aeol} E

Втора част								
№ 7			№ 8	№ 9	№ 10	№ 11	№ 12	№ 13
1-4 т.	4-11 т.	12-19 т.	20-27 т.	28-35 т.	36-43 т.	44-51 т.	52-55 т.	56-63 т.
въведение	a	b	c	d	d ¹	e	f	g
	А хиджас	А хиджас	G ion-E карджагар	Е карджагар	Е хиджас	А хиджас	А хиджас	А хиджас

Трета част		
№ 14	№ 15	№ 16
a	b	c
^{aeol} H ↔ ^{phr} H	Е aeol-phr- хиджас	Н aeol-phr-карджагар

Четвърта част						
№ 17	№ 17А	№ 18	№ 19	№ 20	№ 21	№ 22
въведен ие	a	b	c	d	d	e
^{aeol} H	Н карджагар- phr-карджагар	Н карджагар	Н aeol↔phr	^{aeol} H	^{aeol} H	А хиджас

В сюитата присъства оркестров акустично-технически похват, който категорично принадлежи на Коста Колев и се среща в значителна част от неговите произведения: свирене на тамбура с хартия, която притиска струните върху грифа на инструмента, като по този начин се имитира малко барабанче или звука от третирания като перкусионен инструмент корпус на акустичните инструменти (гъдулка, виола, тамбура, виолончело, контрабас).

В първа част на „Хасковска сюита“ темата е изложена в еолийски лад от Е с оргелпункт в баса върху главната опора. При повторението на коляното авторът прехармонизира темата чрез мелодизиране на баса с включването и на хроматичен ход, както и чрез характерната ладово-паралелна променливост (D – G).

Връзката между 1-ва и 2-ра част от „Хасковска сюита“ се случва чрез видоизменено повторение на второто коляно (b1) с разширение на втората фраза. В рамките на това разширение всъщност се извършва преход към ладотоналното равнище на втората част (А хиджас) чрез ладова модулация и върху полуумаленото четиризвучие от тона Е – четиризвучието на V степен в А хиджас.

Третата част от „Хасковска сюита“ на Коста Колев е изградена в характерна за неговия стил проява на акомпанимента от едногласен към педално-акордов и предимно нисък⁵ спрямо мелодията. Темата е инструментална – техничността, подвижната линия на мелодичната мисъл и пьргавината в орнаментирането сочат характерни гьдуларски мелодии от Тракийската фолклорна област.

Подобно на „Плевенска сюита“ и тук, в „Хасковска сюита“, връзката между частите е осъществена чрез втурваща се тоника в рамките на плагална каденца.

Финално коляно в 4-та част, затваря творбата на височинното равнище на втората част. Спрямо нея първата част действа като своеобразна доминанта. А третата и четвъртата част са дълбоко родствени в логиката на ладовите модуляции.

Иновативните похвати, които Коста Колев е внедрил в оркестрацията на разгледаната творба, разкриват колко дълбоко е вникнал в изпълнителската практика не само като композитор и аранжор, а и като диригент. Авторът използва пълния капацитет на оркестъра, като въвежда и втора гайда, която е в друг строй (D) и изпълнява предимно педална функция.

2.3. „Чирпанска сюита“: композиторски решения в творба за „Нова българска музика“

Произведението е създадено в края на 1991 година и е предназначено за прегледа „Нова българска музика“–1992 г.

„Чирпанска сюита“ е доста по-различна от досега изследваните

⁵ Определянето на съпровода като нисък или висок е по Б. Абрашев.

произведения и въобще от тези, които са създадени за широката публика или за репертоара на фолклорните ансамбли в страната (независимо дали жанрът е инструментална (концертна) пиеса за оркестър от народни инструменти, музика към танцова постановка или ансамблова пиеса за хор и оркестър). В това произведение личи съзнателното усложняване на фактурата, както и в голяма степен на формата, хармонията и оркестрацията. Тук композиторът използва похвати като полиритмия, вариантност на тематичния материал, аугментация и накрая, но не на последно място – контрастна полифония, получена от контрапунктирането на различни теми и техни варианти.

Схема № 4

Първа част					Втора част					
a	a ¹	b	b ¹ /с.р.	Закл.= преход	c	c ¹	Пр.	c ²	c ³	Пр.
5-12	13-20	21-28	29-36	37-52	53	54-59	60-64	65-70	71-75	76-83

Трета част										
d	d ¹	d ²	e	e ¹	f	Фиксирана импровизация	a ²	b ²	b ³ / с.р.	c ² /..... d ³ /..... b ⁴ CODA
84-91	92-99	100-107	108-115	116-123	124-127	128-145	146-153	154-161	161-187	188-216

В схемата дяловете на отделните части се символизируют с поредни латински букви, което дава възможност да се забележи, че във финала на контрастно-съставната форма се обособява синтетична реприза, където прозвучава в последователност или в едновременност мелодичен материал от предходното развитие на първа и втора част. Именно този подход натоваарва отделните колена с тематична функция, тъй като в заключителната фаза те се оказват обединителен фактор в изграждането на музикалната форма.

Относно вида на фактурата типичното за Коста Колев изграждане е налице и в настоящото произведение. Въведението към част първа

протича едногласно върху ритмизиран акомпанимент, последвано от хомофонно изложение. Но изложението на второто коляно се придружава от контрапунктична мелодия с различна ритмична организация и така възниква контрастна полифония в условията на полиритмия.

Във втората част от сюитата фактурата се проявява отново в типичния за Коста Колев стил. Педалният акомпанимент преминава от едногласен към многогласен, поверен на целия оркестър, върху който се изпълнява тема от инструмент или инструментална група.

В началото на III част в „Чирпанска сюита“ отново е налице тоническо въведение, поверено на целия оркестър и реализирано чрез педален акорд и ритмическа фигурация в ударните инструменти.

Ладотоналният план се базира на ладове с тоника А, а останалите ладотонални равнища (D и E) са в квартово-квинтова връзка, което създава стройна, класическа по заряда си функционалност от висш порядък.

Привидно тоналният план и хармонизацията създават впечатление за „позоваване“ на мажоро-минорната система. Вникването в детайлите обаче, както и тълкуванието на хармоническите решения през призмата на цялостната драматургия и разкриват неочаквано богата и оригинална картина, постигната с изключителна пестеливост.

В края на произведението авторът съчетава няколко мелодични линии, които в общата картина образуват полиметричен ефект (между партията на кавали и гайда и партията на тамбури и щрайх). Двете мелодични линии, които протичат заедно с наподобяващата безмензурно изложение тема в партията на духовите инструменти, не се проявяват в завършен вид, а представляват част от темите, които преди това са изложени.

2. 4. Сюита „Старият Добрич“ – „добруджанската тройка“ и пъстрата картина на хетерогенната фактура

Произведението съчетава характерни за Добруджанския край мелодии. Едно от колената, например, е първата тема от танцовата сюита, която Коста Колев е написал за ДАНПТ „Филип Кутев“ – „Варненски танци“. Сюитата „Старият Добрич“ е създадена през 1996 г. за ежегодния преглед „Нова българска музика“, изпълнена от оркестъра на ДАНПТ „Добруджа“ – гр. Добрич. Темпераментът, който авторът успява да пресъздаде с преобладаващата „мажорност“ в хармоничния

план на произведението, а също и с мелодизирания акомпанимент и преобладаващия шрих стакато, е много типичен за стила на добруджанеца, особено в танцово отношение.

Схема № 5

Първа част									
А					В		А ¹ /В		
а	б	б ¹	а	б	с	с ¹	а	б	с + преход
5-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-58	59-66	67-74	75-84

Втора част				
а	б	а	а	б
Гайда		Гъдулка	Кавал	

Трета част											
А					В		А ¹				CODA
а	а ¹	б	а	а ¹	с	с ¹	б	б ¹	а ₂	а ₃ /б ² /а-втора част	
100-107	108-115	116-123	124-131	131-139	140-147	148-155	156-163	164-171	172-179	180-187	188-201

Първата и трета част на сюитата оформят сложна триделна форма, като във всяка от частите има свои особености, но се забелязват и общи тенденции. В първата част дял А е решен в двуделна куплетна форма, докато в дял А на финала е в триделна контрастна с вариантно провеждане на „а“ и в експозицията, и в репризата. Общо за двете части и по-концентрираното изложение в дял В, което се изгражда чрез повторено провеждане на едно коляно. Интерес представлява оформянето на репризния дял А¹. В първата част провеждането на колената от А е еднократно, но се репризира и коляното „с“, при което синтетичната реприза се реализира на принципа на линейния синтез. В третата част в дял А¹ отново се наблюдава редуциране на дял А, като

първото провеждане на коляно „а“ е пропуснато, но при финалното му провеждане се осъществява вертикален синтез на три мелодически линии, които идват от различни дялове и от втора част на сюитата. Това решение е не само оригинално, но и дава възможност за различни тълкувания – например за реприза, при която простата триделна форма е разменила тематичния материал от експозията: вместо $a - b - a$, се получава впечателни за $b - a - b$. Осъщественото майсторско композиционно решение на двете части дава основание и за други тълкувания: например провеждане на материал от дял В в репризата на първа част в теорията на музикалните форми се третира като белег на сонатност. Единствено в трета част се забелязва рондообразност.

От особено значение е инструментариумът, за който е оркестрирана творбата. Сюитата заслужава специално внимание по отношение на ладотоналния план и хармоническите идеи. Оригинално е решението на първата тема в Част 1. Ладът на колената, означени в схемата като а и б (второто е изградено на принципа на продължаващото развитие), може да се определи като С миксолидийски (*„Обичайно е и честото слизване на мелодията до подтоничния тон, който се явява като предцезурен или предхожда установяването на тоника.“* [Стоин, Е. 1981. с. 368]). Първото коляно обаче не съдържа подосновния тон и създава слухово впечатление за С йонийски. При тази ладова ситуация композиторът разгръща изключително интересен остинатен съпровод от кратка мелодическа формула в два ладови варианта – йонийски и миксолидийски, които се редуват периодично. Така крупният ладов план на мелодията се съгъства в мелодизирания съпровод чрез постоянното съпоставяне на двата лада.

Особено интересно е провеждането на дял $c - c^1$. Композиторът го осъществява в две ладотоналности: йонийски лад от С (своеобразен преход) и еолийски лад от Cis , които се явяват „еднотерцови“. Специално внимание заслужава модулацията, осъществена чрез увеличено тризвучие, нотирано като „ $c - e - gis$ “ (енхармонично третиран в гъдулки и кавали като as). Така се осъществява енхармонична модулация – увеличеното тризвучие в новата тоналност е доминанта със секста ($his - e - gis$). Общият енхармонично третиран акорд съдържа и общия за двете тоналности терцов тон на техните тоники (тона ми). Ако добавим към тези наблюдения и ладовата променливост на шеста степен, която съпоставя $^{dor}S - S$ ($Fis - Fis m$), ще очертаем измеренията на композиционното майсторство на Коста Колев, който съгражда музикалната творба с единство на подходите, пораждащо многообразие на

конкретните хармонически идеи.

В трета част от сюитата „Старият Добрич“ е важно да се обърне внимание върху характерните за почерка на автора прийоми (хармонични комплекси и други образувания). Преобладаващият ритмизиран акомпанимент предимно в тамбури и виолончело и/или контрабасът подчертава танцовия акцент, характерен за „буенека“. Комбинацията с педално-хорални образувания в духовата партия (1–3 кавали) и гъдулките, отново демонстрира характерните за Коста Колев оркестрови планове – в тази част от сюитата преобладава хетерогенност, която до голяма степен се дължи на характерния за композитора многопластов акомпанимент. Към това ще добавим проявите на хроматичните мелодически движения в някои от партиите.

Обобщавайки анализа на настоящото произведение, отново ще обърна внимание на това, че то обединява много отличаващи почерка на композитора фактори, които се констатираха в предшестващите 3 произведения. Подредени по години на създаване в настоящия раздел, пиесите по естествен начин образуваха частичен своеобразен авторски „портрет“ на Коста Колев, в който ясно се вижда еволюцията по отношение на ползването на изразни средства, усложняване на фактурата, логичните акомпаниментни образувания и придържане към ладовата принадлежност в хармонизацията.

2.5. „Шопска сюита“ – стихията на шопските танци и фолклорната вариантност

„Шопска сюита“ е произведение, създадено за танцов състав⁶, и това може лесно да се констатира. Коста Колев е създал и други подобни сюити или музика към танцови постановки с шопска тематика. Произведението, което е включено тук обаче, обединява в себе си няколко части, които представят характерни за Шоплука, като фолклорна област, хорà, които авторът представя основно чрез вариантност на популярна песен от репертоара на народната певица Стамболка Генадиева. В различни части от сюитата като тематичен материал са налични също и характерни повече и по-малко популярни теми от хорà

⁶ Създадена през 60-те години на XX век за танцовия състав на НЧ „Светлина – 1940“, с художествен ръководител Захари Андреев. [Личен архив на Коста Колев; вж. Славинска, Р. 2018. „Мелодийни паралели в „Шопска сюита“ на Коста Колев“. „Пролетни научни четения“. АМГИИ - Пловдив]

от Шоплука. Структурирана по този начин, тя изглежда по-скоро като своеобразна презентация на някои от най-характерните черти, отличаващи същността и темперамента на шопите. Не е онази широко разгърната танцова форма, наситена с множество колена, вариантни изложения и импровизации, които са изцяло подчинени на танцовия процес.

Относно композиционните похвати (освен срещаните до момента характерни за инструменталното творчество на композитора прийоми като педални образування, оргелпункт в баса и тамбури и търсенето на контрастни планове) в края на III част се забелязва полифонизация на фактурата чрез наличие на два фактурни плана.

„Шопска сюита“ е първото от анализирани дотук произведения, което ни среща с подробно разглеждане в раздел 2.1.4. случай на хармонизации, при които е налице несъвпадение между „мелодическия лад“ и неговия финалис с тоналността, чиято тоника се установява още в началото. Тесният амбитус на мелодиите (трихорд, тетрахорд, пентахорд) е причината те да се хармонизират в тоналността, чиято първа степен съвпада с подосновния тон на фолклорния образец, което в края на мелодията довежда до характерния „доминантов финал“. Следващата схема показва ладовия и тонален план на сюитата, като е ползван указаният в раздел 2.1.4 подход за символизиране на несъвпадението между мелодическия лад и тоналността.

2.6. „Пиринска сюита“: метроритмично и фактурно разнообразие в единството на оркестъра от тамбури

„Пиринска сюита“, създадена през 1975 г. за оркестър от тамбури, открих в архива на Георги Бояджиев, дългогодишен главен редактор в редакция „Народна музика“ в Българското радио, инициатор на множество обществено значими инициативи в сферата на българската народна музика, включително и на тази за създаването на Ансамбъла за народни песни при БР.

В това произведение основният фактор е еднородният състав. Това само по себе си „говори“ за относителна диференцираност във фактурата, въпреки че еднородният състав реализира известна звукова плътност. Инструментариумът е разпределен за 3 партии тамбури, тава, тарамбука, дайре, чело-тамбура и контрабас.

„Пиринска сюита“ ни дава възможност да се вгледаме в изключително типичното хармоническо явление в многогласните

обработки на българските народни песни, което става емблематично още от времето на първите български композитори: мелодии в дорийски тетрахорд се хармонизират в мажорната тоналност върху подосновния тон и финалисът на народната мелодия се хармонизира с доминантата на тоналността.

2.7. Заключение

Коста Колев е автор, чийто композиционен стил се е зараждал и утвърждавал през годините паралелно с тенденцията (на първо място) в професионалното израстване на музикантите в оркестъра за народна музика при АНП на БР и след това съобразно качествата на изпълнителския ресурс в съставите, за които той е създавал музика⁷. Липсата на композитори с утвърдени стилове в областта на обработката за оркестър от народни инструменти преди него лишава Колев от възможността да се позове на нещо, от което да се води и евентуално да надгради.

Тези два много важни фактора изиграват основна роля в творчеството на композитора. На първо място, изграждането на композиционния му стил да бъде последователно, грамотно, съдържано (по отношение на придържане към стиловите специфики в българския фолклор) и в същото време креативно, иновативно, в някои отношения и нестандартно и необятно, но същевременно и толкова естествено и типично за облика на българската народна музика.

Това означава да създадеш свой стил, но при определени „неписани условия“, които всъщност са характерните черти, проявени заедно и поотделно в спецификата на фолклорните области, региони и микрорайони в България, изпълнителски стилове и маниери, инструментариум, характер и т.н. Много често срещано явление е композиторите да черпят информация, която, трансформирана през личния им светоглед, естетика, разбираня и умения, да съставя значима част от техния композиторски стил. По този начин те налагат „себе си“ във вече съществуваща материя (в случая българския фолклор), изграждайки собствен стил, изхождайки от личните си виждания,

⁷ Христова, В. 2013. Алманах на НМА „П. Владигеров“. С.: *„Въпреки че работата му в първите години се свързва и с хора, все пак основният му принос е в израстването на инструменталистите и изработването на собствен стил на музициране и звучене на това основно звено от ансамбъла.“*

търсения и компетенции, ползвайки в случая автентичния първоизточник като средство, върху което да „построят“ своето виждане, често без да се водят от дълбоки съображения.

Коста Колев обаче поставя на преден план първоизточника или, както самият той казва: „*това, което е създал народът*“. „Тръгвайки“ от там, той създава творческата картина около него, а първоизточникът остава в центъра⁸. Потопен дълбоко в съставните части на тематичния материал и откривайки закодираните в него качества, той извежда на повърхността недоловими на пръв поглед свойства, които, трансформирани през зоната на неговите търсения, виждания, таланти и умения, образуват естествено допълнение, проявено в художествено-творческа единица. Казано накратко, Коста Колев изгражда и утвърждава авторската си идентичност и композиционен стил, изхождайки от същността на първоизточника, с който той борави, а не образувайки художествено-творческа единица, чрез налагане на личните си качества, уменията и опита, които притежава, върху вече съществуващия първоизточник, често ползвайки отделни моменти от него.

Обръщам внимание на всичко това, защото то е фундамент в същността на композиторския стил на Коста Колев и това се доказва с направените до момента анализи. Произведения като: „Плевенска сюита“, „Хасковска сюита“, „Пиринска сюита“ показват как авторът максимално е осигурил приоритетност в изложението на тематичния материал. Освен че той по изключително естествен начин подрежда характерните за съответните региони колена, също така дава превес и на мелодията чрез поверяването ѝ в присъщи за нея инструменти или инструментални партии. В този смисъл той понякога даже „добавя“ инструменти към стандартния инструментариум на оркестъра от народни инструменти, за да може максимално да пресъздаде естествения облик в стилово отношение, одухотворявайки регионалната картина [с. „Старият Добрич“, „Плевенска сюита“, „Шопска сюита“, „Пиринска сюита“]. В това число, с известни съображения, могат да се добавят и заглавията на „Шопска сюита“, както и „Чирпанска сюита“, но особено във втората

⁸ Христова, В. 2013. Алманах на НМА „П. Владигеров“. С.: „Новата професионална среда в известна степен пречупва погледа на изпълнителите, но в същото време ръководителите си поставят за цел да не заличат специфичните особености на певческия или инструменталния стил на всеки един от тях.“

личи широко разгърнатата творческа фантазия, ползвайки средства, които значително усложняват фактурата и по този начин се отдалечават от „стерилността“ на автентичния материал. Това авторът постига не толкова чрез разгръщане на личностна инвазия, а по-скоро отново изхождайки и позовавайки се на първоизточника.

Отличното владееие на оркестровия апарат авторът демонстрира чрез използването на оркестровите партии и съотношенията между тях в присъщи за органиката им прояви, като средство за постигане на най-различни търсения: опора и нестабилност, плътност и диференцираност, повишаване на вниманието, подчертаване на моменти, към които авторът държи да насочи вниманието на слушателя, обезпечаване изложението на дадена тема, обогатявайки я чрез пресъздаване на естествени придружаващи украси, и т. н.

Относно хармоничния език на автора би могло да се каже, че и там той подхожда с особено внимание и уважение към звукореда и мелодичния рисунък. Често позоваващ се на основните функции, характерни за мажоро-минорната хармония (T, S, D), той осъзнава изискванията, позовани на принадлежността на дадена тема. Така авторът успешно, с невероятна гъвкавост и елегантна подвижност внедрява модални строежи в образуването на хармоничните планове. Уважението към ладотоналният първоизточник е често констатирано в изследваните му произведения.

ГЛАВА ТРЕТА

СЮИТИТЕ ОТ „ИНСТРУМЕНТАЛНО-ПЕСЕНЕН ТИП“ НА КОСТА КОЛЕВ. КОМПОЗИТОРСКИЯТ СТИЛ В ЖАНРА „СЮИТА“

Обща характеристика

Сюитите, които ще бъдат разгледани в настоящата глава, са изградени върху теми от народни песни. Тяхното послание се разчита в пресечната точка на различни фактори: регионалната специфика, функцията на песните, но също и творческата идея на автора, която пък, от друга страна, бива провокирана освен от качествата на песента, така също и от качествата на певица (неговия тембър, техника, интерпретация).

Неведнъж в интервюта, в които е спрягано името на Коста Колев, се е споменавал неговият афинитет към гласа и в частност – към тембъра на даден певец или певица.

Не трябва да се пренебрегват и фактите, че народната песен най-ярко отличава стила и маниера на фолклорната област, към която принадлежи.

Произведенията, обект на анализ в настоящия раздел, са селектирани в две отделни групи.

Схема № 6

ПЪРВА ГРУПА	ВТОРА ГРУПА
1. „Странджанска сюита“ 2. „Сюита от български народни мелодии“ 3. „Тракийски мелодии и ритми“	1. „Пазарджишка сюита“ (за орк. от нар. инструм.) 2. „Котленска сюита“ 3. Сюита „Буенек/Буенеци“ 4. „Родопска сюита“ 5. „Пазарджишка сюита“ (за солистка, хор и орк.) 6. „Трънска сюита“ 7. „Добруджанска жътварска сюита“

Този подход е провокиран на първо място от това, че начинът, по който произведенията са изградени във фактурно отношение, е близък или единен, а чрез обединяването им ще се избегне повторение на една и

съща обща информация относно вида на фактурата, вида на акомпанимента, често срещани в обектите на изследване похвати като: педални образувания в духовите инструменти или педално-хорална фактура в гъдулки, виола, виолончело и контрабас; оргелпункт в баса; остинатност в тамбури или гъдулки и виола; полиритмия и полиметрия.

3.1. Първа група инструментално-песенни сюити

3.1.1. „Странджанска сюита“ върху песни от репертоара на Магда Пушкарлова

„Странджанска сюита“ съдържа теми на песни от репертоара на народната певица Магда Пушкарлова.

Проучвайки записаните песни, които Пушкарлова е реализирала заедно с различни формации като „Странджанската група“, оркестъра на Българското радио и др., стигнах до изводите, че сюитата на Коста Колев е изградена от мелодиите на 2 песни от репертоара на народната певица, а една от темите – от т. нар. „отсвир“ към песен на Магда Пушкарлова.

Първата мелодия на част втора се среща като отсвир на песента „Раде ле, бяло кайрячко“, издадена в грамофонна плоча от „Балкантон“ ВМ 5886 – II със заглавие „Български народни песни за Русия“ по случай 50 години от Великата октомврийска революция (1907–1967 г.). Втората тема от метризираната част на сюитата е мелодията на песента „Любе Марийко, Марийко“, също от репертоара на Магда Пушкарлова. Песента е с любовна тематика, а текстът представлява диалог между женен (главен) мъж и девойка.

Сравнявайки песните, с цел да бъде намерена тематична прилика, се оказва, че няма такава между тях. Едната е на любовна тематика, другата е хумористична, а песента „Раде ле, бяло кайрячко“, чиято оригинална интермедия е ползвана като начална тема в метризираната част от сюитата, е от т. нар. епически песни, възпяващи картини от времето на османското иго. Оказва се, че общото между свързаните в сюита песни е, на първо място, че те са от една фолклорна област, което се определя със заглавието на произведението, и, на второ място, че всички те са от репертоара на странджанската народна певица Магда Пушкарлова. Вторият фактор е много значим, защото това би могло да даде отговор на въпроса дали композиторът, обединявайки песните на един изпълнител, се стреми да се доближи възможно повече до неговите темброви качества чрез съчетанието на инструменталните партии в

общата концепция за оркестрацията на произведението.

Фактурата на произведението, освен в заключението, е хомофонна. В заключението на втори план се появява контрапунктираща мелодия в партията на кавали, която паралелно с тази в гъдулките създава полифонизиране.

В това произведение авторът е разположил безмензурната част в началото. Мелодията се изпълнява от соло-гъдулка в изцяло акордов акомпанимент на „щрайх“ (1-ва, 2-ра гъдулка, виола, виолончело и контрабас) и тамбури. Непосредствено след нея започва изложението на метризираната част от сюитата.

Схема № 7

Първа част (безмензурна)	Втора част		Трета част		
	$aeol_E \leftrightarrow phr_E$	$aeol_H \leftrightarrow phr_H$	ion_A	phr_H	ion_A
	5–12 T	13–20	21–28	29–52	53–77

В схема № 7 може да се проследи ладотоналният план на произведението. Мелодията на първата част съдържа ладова модулация, тъй като се разгръща в звукоредите на „едноименните“ еолийски и фригийски лад от E. Ладотоналният план на втора и трета част създава характерната за Коста Колев картина, която той „построява“ чрез квартово-квинтови връзки спрямо изходната тоналност в произведението. Впечатление правят и квартово-квинтовите връзки между акордите, така съществени за стила на Коста Колев, както и плагалните каденци.

3.1.2. „Сюита от български народни мелодии“ – диалог между Пирин и Тракия

„Сюита от български народни мелодии“ е изградена от 3 части с интонационни връзки помежду им. Частите в произведението могат да се обособят както на базата на метроритмиката, така и от тематичното им съдържание.

Метризираните части - втора и трета - са изградени от мелодиите на две песни.

Първата песен е „Снощи е Добра досна седела“. Песента е записана от Мария Томова и Живка Гаврилова и издадена на плоча със заглавие „Пирински народни песни“ от „Балкантон“ ВНА 10929. Втората песен „Гроздана по двор ходеше“ е от Тракийската фолклорна област. От справка в каталога на „Балкантон“ тя е издадена на плоча с номер ВНК 3698 и записана от „популярния тракийски певец“ [описание на обложката] Георги Фершелов заедно с песента „Стоян Еничарин“. Преходът от песента „Снощи е Добра досна седела“ към следващата тема, която е от тракийската народна песен „Гроздана по двор ходеше“, представлява своеобразна вариация, която в мелодичната си линия напомня на едната и на другата песен.

Както вече няколко пъти бе отбелязано, Коста Колев умее да пресъздава естествени (темброви) качества от оригиналното изпълнение на песента чрез съчетанието на инструментите в оркестрацията на произведението.

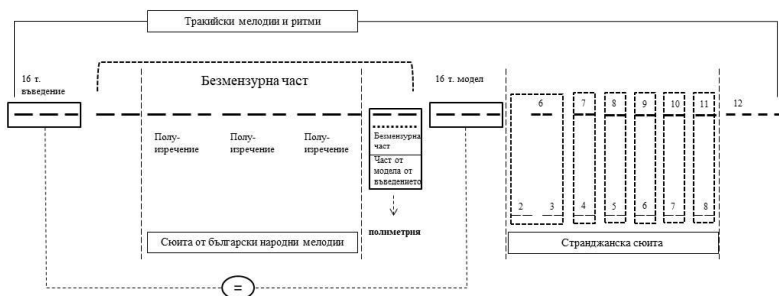
„Сюита от български народни мелодии“ е доста по-развита както по отношение на формата, така и в оркестров и хармоничен аспект в сравнение с другите две сюити от тази подгрупа.

В края на сюитата е налична полифонизация на фактурата чрез едновременното протичане на три мелодии. Паралелно с полифонизирания план протича и фигуриран акомпанимент в контрабас и 3-та тамбура, който поддържа зададената по-рано фигурация и темпо, за да осигури кулминация във финала на произведението. Интересно е, че в изследваните сюити, в които авторът е приложил полифонизация от подобен тип, кулминацията се явява в края на творбата.

3.1.3. Тракийски мелодии и ритми – от фолклорната вариантност към създаването на вариантни композиторски творби

Третото произведение от тази група – „Тракийски мелодии и ритми“, обединява в тематичния си план цели мелодии както от „Странджанска сюита“, така и от „Сюита от български народни мелодии“. Според информация на М. Лешкова произведението е представено за първи път на прегледа „Нова българска музика“ – 1997 г. от „Академичния народен оркестър“ при АМТИИ – Пловдив.

Схема № 8



Легенда: Над плътния пунктир в горната част на схемата е показана структурата на Тракийски мелодии и ритми, вкл. и номерацията по партитурата, а в ниската част на схемата е изписана сюитата, от която е заимстван съответният музикален материал, вкл. и цифрите по партитурата на Странджанска сюита.

3.1.4 Сравнителен анализ на трите сюити и първи опит за обобщаване на композиторския стил на Коста Колев

Вече бе констатирано, че в хомофонната фактура на Коста Колев присъствието на многопланов акомпанимент (дву-, но понякога и три-) е нещо обичайно. Двуплановият акомпанимент заема повече от 50% във фактурата на двете по-големи произведения, което потвърждава твърдението, че в хомофонната фактура на Коста Колев той е силно застъпен.

Докато сюитите, представени във втора глава, са изградени предимно върху инструментални „колена“ и тяхното предназначение (освен „Чирпанска сюита“) е по-скоро „музика към танцови постановки“, то тук става въпрос за произведения, изпълнявани като самостоятелна концертна единица. Обръщам внимание на това, тъй като в този случай хармонията е значително по-изявена и заедно с мелодическия план играе съществена роля в организацията на музикалното време.

Мелодията е типичен образец на ладова структура, която може да се срещне в огромен брой фолклорни песенни образци. Именно този тип мелодии са едно от големите предизвикателства при опит за многогласно

осмисляне на българската народна песен. „Скритата“ шеста степен при един въображаем октавов звукоред принципно дава възможност тя да се мисли от хармонизатора и като еолийска, и като дорийска. Силното присъствие на подосновния тон провокира възможността мелодията да се хармонизира в мажорната тоналност, мислена от него (в случая – G dur). В първото „полуизречение“ или първа мелодийна редица Коста Колев е подходил именно по този начин и е довел първата каденца до типичната „доминанта“, на която много често завършват обработките (явление, познато още от творчеството на първите български композитори). В прехармонизацията на преден план излизат акордите от субдоминантовата функция спрямо един хипотетичен „сол мажол“ и този път каденцата на първото полуизречение довежда до минорна субдоминанта. Но композиторият не остава при това популярно възможно решение и в развитието дава простор на хармоничната фантазия. Второто полуизречение предлага оригиналната връзка Cm–Hm, която въздейства чисто фонично като колористичен ефект в микроструктурата на мелодическите ядра и довежда каденцата този път до ре-минорно тризвучие. Така тоналният център остава в известна степен неясен, а хармонията оползотворява различни възможности за дорийско и еолийско тълкуване на липсващата шеста степен (в първата каденца – фа диез, а във втората – фа). Особено оригинална е прехармонизацията при повторението, където бемолната сфера се напуска чрез поетапно повишаване на квинтовия и основния тон на Es (си бемол – си бекар, последвано в другия глас от ми бемол – ми). В крайна сметка се каденцира върху ла минорно тризвучие и по този начин хармонизацията се привежда в единство с мелодическия финалис „ла“. Пред нас е забележителен случай на „модална хармония“ и тя се изразява в постоянната променливост и на общия ладотонален план, и в едновременност, тъй като акордовете връзки сякаш пребивават симултанно в различни ладотоналности. Коста Колев владее в съвършенство уменията да създава подобни хармонически картини. Но и умее да ги ползва пестеливо – със забележителен драматургически усет. Защото той никога не се впуска в самоцелни игри, които биха могли да отклонят възприятието от автентичния мелодически образец.

Такива подходи обуславят и също толкова характерната за почерка на Колев драматургична организация: първото изложение на тема, която предстои да се прояви с повторен строеж или вариантно, да бъде семпло хармонизирана, много често в акомпанимент на оргелпункт в баса или остинатност в определени оркестрови партии. Понякога акомпаниментът

в същите случаи може да е разположен върху основния тон на тоналността или тоническата квинта; съществуват и случаи на едногласно изложение при въвеждането на нова тема.

Обръщайки внимание на тоналния план в трите произведения, ще се забележи как тематичният материал протича на височинни равнища, които спрямо първото са в квартово-квинтово съотношение.

Схема № 9

„Тракийски мелодии и ритми“			
Е		А	Н
1 – 44 т.	Преход	65 – 72 т.; 97 – 182 т.	46 – 64 т.; 73 – 96 т.

Схема № 10

„Сюита от български народни мелодии“		
Е	А	Н
1 – 35 т.	36 – 89; 98 – 107 т.	90 – 97 т.; 112 – 117 т.
А = 98 – 107 [преход 108 – 11] Н = 112 – 117		
А / Н = 118 – 137 т.		

Схема № 11

„Странджанска сюита“		
Е	А	Н
1 – 12 т.	21 – 28; 53 – 77 т.	13 – 19; 29 – 52 т.

От таблиците, обособяващи тоналните центрове в трите произведения, става ясна още една причина за класифицирането им в една група – структурата на тоналния план.

3.2. Втора група инструментално-песенни сюити

3.2.1. „Родопска сюита“ – песните на Бойка Присадова и древната красота на дорийския лад

Произведението е изградено върху мелодиите на песните „Овенчо, вакъл карагъоз“ (изд. на грамофонна плоча „Бойка Присадова – Песни от Родопите: (ВНА 12624)) и „Тинка е болна легнала“ от репертоара на емблематичната родопска народна певица Бойка Присадова. Първата песен „разказва“ за османското владичество, а втората е на любовна тематика.

Първата част на сюитата „Овенчо, вакъл карагъоз“ е изградена от две провеждания на мелодията от песента на Бойка Присадова. В първото ѝ изложение тя е поверена в партия на родопска гайда⁹, която очевидно е с гайдуница „ми“, тъй като звукоредът на мелодичната линия е от h (^{дог}Н). Второто изложение на мелодията е поверено на партията на I-ви кавал, а с това е свързан и ладотоналният план – ^{дог}Е. Така се получава оригинална куплетно-вариационна форма с промяна на тоналността. Акомпаниментът е разгърнат в характерния за Коста Колев стил – първото провеждане е върху бурдон, който е двугласен (h-f#), след което се преминава към педално-хорален при повторното изложение на мелодията.

Връзката между двете песни (I и II част) е осъществена безцезурно чрез педал върху финалиса от първата песен – е¹. Паралелно с това протича мелодизиран акомпанимент¹⁰ в тамбурите, който се влива във втората част и прораста в остинатност.

Тук е мястото да посоча, че за пореден път в раздела „инструментално-песенни“ сюити попадаме на следния характерен подход: мелодията на дадена песен се интегрира в сюитата заедно с отсвирата към нея, която е еднакъв или много близък на оркестрацията и хармонизацията, с които тя е записана от солист – певец (певица) в съпровод на оркестър от народни инструменти (сравни с „Котленска сюита“, „Странджанска сюита“, „Пазарджишка сюита“).

Обобщавайки характерните за творческия почерк и стил похвати

⁹ Кауфман, Н. 1970. „Българска народна музика“. С.: „Гайдата се среща като основен народен инструмент в редица области. В Родопите е твърде популярна. Там употребяват ниска (каба) гайда, с голям мях и дълго ручило в различни строеве – c1, h, b, по-рядко a, като най-популярна тук е каба гайда с основен тон b.“ стр. 90.

¹⁰ Вж. сюита „Старият Добрич“, „Котленска сюита“, „Буенеци“.

на Коста Колев и решения в настоящото произведение, можем да фиксираме следните:

1. Изложението на акомпаниента в безмензурната част на сюитата.
2. Мелодизираният акомпанимент.
3. Прехармонизацията и преоркестрацията в куплетите.
4. Педалните образувания в партията на кавалите и виолата.
5. Квартово-квинтовите тонални съпоставяния.

3.2.2. „Котленска сюита“ и емблематичните котленски певци Иван Кремов и Мария Лешкова

Спецификата на котленските песни е изключително интересна, повлияна от „черти“ на други фолклорни области и региони. Песните, подбрани от Коста Колев в неговата „Котленска сюита“, са от репертоара на емблематичните котленски певци Иван Кремов и Мария Лешкова, която е и съпруга на Колев. Иван Кремов е родом от с. Жеравна (на около 6 км от град Котел), а Мария Лешкова от с. Ичера (на около 15–20 км. от Котел). Първите две песни в сюитата: „Дошли са, мамо, дошли са“ (годежарска) и „Събрали ми се, събрали“ (песен на хоро) са от репертоара на Мария Лешкова. По данни на певицата първата песен е записана през 1976 г., но не присъства в плочата „Котленски народни песни“ (ВНА 2010, изд. 1976 г.), за разлика от втората песен. Третата песен в сюитата – „Индже на Гочо думаше“, е от репертоара на Иван Кремов. За нея също няма данни в каталога на „Балкантон“, но в интернет пространството съществува информация, че е записана през 1957 г. с оркестър, ръководен от Коста Колев. Песента е от много характерните за Котленския край хайдушки песни. Последната песен в „Котленска сюита“ е отново от репертоара на Мария Лешкова – „Която ѝ мома най-добročеста“. Публикувана е в сборника „Българщици“ и е за „наричане на пръстен“.

Характерна за стила на Коста Колев е структурата на „Котленска сюита“ – нейните дялове не са обособени, а между тях съществуват безцезурни връзки. Четирите песни образуват и съответните „части“ на сюитата. В структурно отношение, ако трябва да се прави сравнение с изследваните до момента произведения, „Котленска сюита“ може да се съпостави с: „Хасковска сюита“, „Тракийски мелодии и ритми“, „Странджанска сюита“, „Пазарджишка сюита“ (за оркестър от народни инструменти).

В началото се забелязва прием, наподобяващ използвания от автора в „Тракийски мелодии и ритми“ – върху мелодизирания акомпанимент в тамбурите, който представлява фраза като модел за остинатност, протича мелодичната линия на темата от песента „Дошли са, мамо, дошли са“, високият щрайх – „гъдулки и виола“ – добавя ритмически фигуриран акомпанимент паралелно с оргелпункта в баса, което създава трипланов съпровод.

Като обобщение могат да се изведат характерните за стила на Коста Колев похвати, които композиторият е използвал и в настоящото произведение:

1. Мелодизиран остинатен акомпанимент, върху който протича основната мелодична линия.
2. Оргелпункт в ниския щрайх, протичащ обикновено при първоначалното изложение на нов мелодичен материал (мелодия от песен).
3. Прехармонизация на мелодията при повторно изложение.
4. Двупланов акомпанимент и педални образувания.
5. Хроматични линии в баса.
7. Ритмически фигуриран акомпанимент в щрайха.
6. В структурно отношение: песен – интермедия.
7. Полифонизацията във втората част, която също е характерен композиционен прием в творчеството на Коста Колев, но тук, в „Котленска сюита“, прави впечатление поверяването на „контрамелодията“ в партията на 1-ва тамбура и виола.

3.2.3. „Пазарджишка сюита“: песни на Надка Караджова, обединени от обща тематика

В обектите на изследване от настоящата дисертация присъстват две творби от Коста Колев със заглавие „Пазарджишка сюита“. Разликата между тях се състои в това, че едната е написана изцяло за оркестър от народни инструменти, а другата – за оркестър от народни инструменти с разширен инструментариум (китара, маша, тарамбука, бонгоси), женски народен хор и солистка. Общото между двете произведения, освен това, че са изградени върху мелодии от песни от Пазарджишкия фолклорен регион, е и това, че мелодиите на песните са от репертоара на известната пазарджишка народна певица Надка Караджова.

Сюитата, която следва да бъде разгледана в настоящата точка от

изследването, е изградена върху песните: „Георги Неделя прощава“; „Ой, Яно, Яно, хубава Яно“ и „Снощи си минах, тънка Елено“. Грите песни са обработени от Коста Колев за глас и оркестър. В сюитата той се придържа в голяма степен към хармонизацията и оркестровия подход от оригиналните аранжimenti.

Втората част от сюитата е изградена върху мелодията на безмензурната песен „Ой, Яно, Яно, хубава Яно“. Тук, за разлика от първата и третата част (която следва да коментираме), композиторият изгражда формата само от хармонизираните провеждания на мелодията на песента (изложена първо от кавал, а след това от гайда), но не включва отсвиряване от песенния аранжимент. Третата част от „Пазарджишка сюита“ започва с въведение, което присъства единствено в оркестровата сюита, след което протича мелодията на песента „Снощи си минах, тънка Елено“, последвана от отсвиряване на оригиналния аранжимент.

Афинитетът на Коста Колев към тембрите на изпълнителите, от които безспорно е „придобил“ тематичния материал, и в това произведение (както в „Странджанска сюита“), бележи влиянието на гласовите качества върху съчетанието на инструментите в оркестрацията.

По отношение на характерните за композитория оркестрови похвати, които отличават композиционния му стил и творчески почерк в създаването на произведения за оркестър от народни инструменти, в настоящата сюита се забелязват няколко белега:

1. Ритмизираният акомпанимент, проявен в щрайха (1-ва, 2-ра гъдулка и виола), който съпровожда мелодията в началото на произведението. Характерен похват в оркестрацията на Коста Колев, който диференцира фактурата, даваща възможност за ясно представяне на мелодичната линия, поверена първоначално в духовата секция (кавали и гайда).
2. Педалните образувания в гайдата и виолата, които образуват втори план на акомпанимента (№ 2 – т. 15–18) (№ 9 – т. 92–95).
3. Полифонични образувания, образувани чрез паралелното протичане на две мелодични линии, едната – основната мелодия, а другата в контрапунктична линия спрямо нея (вж. № 3 – т. 19–26).
4. Много често срещан в безмензурните части от сюитите (обект на настоящото изследване и не само) на Коста Колев протичане на акомпанимент: в първия епизод – висок, еднотелен (вж. началото на № 4); „отложено“ встъпление на

- ниския щрайх (виолончело и контрабас).
5. Ритмизираният педал в ниския щрайх (често дублиран и от тамбури), „имитиращ“ оргелпункт (вж. началото на 3-та част – № 6), последван от хроматична линия в баса.
 6. Постепенните хроматични „комплекси“, които образува щрайхът (вж. № 8, № 10).
 7. Остинатният акомпанимент, който в някои произведения се проявява във висок щрайх и/или бас (вж. № 12).
 8. Педалният финал.

3.2.4. „Пазарджишка сюита“ (за солистка, хор и оркестър) – път към обогатяване на изпълнителския състав и оркестровия инструментариум

Наричана още „Сюита от три пазарджишки песни“, творбата е създадена през 1975 г. по песни на пазарджишката народна певица Надка Караджова: „Забляло ми агънце“; „Лало надолу одвадя“ и „Свири ми, свири, кавало“. По тематика първата и третата песен са близки, тъй като и в двете присъстват овчарят и кавалът като съкровена част от неговия начин на живот. Песни с текст „Забляло ми агънце“ се пеят не само в тази фолклорна област. Не по-малко известен е вариантът на песента на северняшкия народен певец Борис Машалов, чиято фабула е много близка до тази на песента от репертоара на Надка Караджова.

В художествено отношение сюитата е много богата на творчески идеи и композиционни похвати. Разнообразен е инструментариумът, за който е оркестрирано произведението: освен характерните за оркестъра от народни инструменти кавал, гъдулки и тъпан, както и „привнесените“ класически – виола, виолончело и контрабас, от партитурата се виждат и „добавените“ инструменти, някои с характерна национална (респ. жанрова) принадлежност: китара, тарамбука, бонгоси. Тук отново може да се види (така както и в „Странджанска сюита“).

Характерните за тази сюита подходи, които се срещат и в други произведения на Коста Колев (обект на настоящото изследване), са:

1. Педалните образувания в партията на кавала.
2. Съчетаването на два плана на акомпанимента (8–11 т.; 37–38 т.; 85–88 т.).
3. Остинатност и образуване на оргелпункт в ниския щрайх (виолончело, контрабас).
4. Едногласно излагане на мелодията, често дублирана от

няколко инструмента.

5. Първоначалното изложение на акомпанимента в безмензурната част: едногласен, педално-хорален, последван от контрастна хармонизация (обикновено в щрайха).

Определено в произведението проличават съвременните творчески търсения на автора относно органиката на оркестъра от народни инструменти. Въвеждането на допълнителни инструменти, които не са характерни за инструментариума на „народния оркестър“, е още един факт, доказващ „разширяването“ на творческия хоризонт на Коста Колев. Това още по-ярко ще проличи в други произведения на автора, особено в „Концертно за соло тамбура и оркестър от народни инструменти“ – пиеса, създадена през 1976 г. за прегледа „Нова българска музика“, в която композиторът разкрива своите авангардни творчески идеи, които се изразяват както в художествен, така и в композиционно-техничен план.

3.2.5. Сюита „Буенек“ – обединителната сила на обредната функция в българския музикален фолклор

Наименованието на сюитата очевидно идва от първата част на произведението, която протича върху характерни инструментални мелодии и мелодии от песни „на буенек“.

Началото на сюита „Буенек“ можем да сравним с това на други изследвани в настоящия труд подобекти: „Котленска сюита“; „сюита „Старият Добрич“. Въведението се изгражда върху четиритактова мелодическа фраза, която се повтаря и прераства в остинатен акомпанимент на мелодичната линия от дял „а“ (коляно от инструментална мелодия „на буенек“). Същевременно същата мелодическа фраза звучи и във въведенията на следващите части, като по този начин влиза в роля на лайтмотив.

Сюитата е основание да се забележи различната връзка между инструментален и песенен прототип на мелодическия материал. Ако в предходните творби инструменталното начало се проявяваше в отсвирите и не формираше самостоятелни дялове в разгръщането на структурата, тук отношението инструментално – песенно участва пряко в изграждането на формата и е жанрова основа на тематичния контраст.

Връзката между първа и втора част, която е с функцията на преход и същевременно на въведение към част втора, заслужава специално внимание. Този преход съчетава четиритактовата фраза – „лайтмотив“ –

от въведението към първата част (отново поверена на високия щрайх и тамбурите) с „лежащ“ ритмизиран бас върху първа степен на лада и педален акомпанимент в кавали. От една страна, това е проявление на отбелязаното още в началото на анализа интонационно единство на творбата. Но още по-значимо е и единството на композиционния подход: точно както в първата част въведението прераства в остинатен акомпанимент, така и тук преходът-въведение прераства в съпровод на безмензурната песен („Провикнал ми се е Никола“). Същевременно този подход във втората част довежда до по-сложна организация на музиката, тъй като от него се поражда полифонична фактура с изявена полиметрия.

Интонационната връзка с III част отново се изгражда на основата на лайтмотива, но в размер 7/8. Същевременно в него като жанрова „външна връзка“ се усеща своеобразна безмензурност – отражение от бавната част на сюитата. Така отново лайтмотивът попада в ситуация на структурна бифункционалност: той „рамкира“ II част и отвежда към последната част на произведението – „Сватбарска ръченица“, която е типична съставна многоколенна форма.

Обобщавайки похватите, които Коста Колев е приложил в настоящата творба, може да посочим:

1. Остинатен акомпанимент от четиритактова фраза, върху който се проявява мелодията, а по-късно влиза „лежащият“ ритмизиран бас.
2. Имитация на регионално характерни белези (25–32; 81–88).
3. Хроматична линия в баса.
4. Педални образувания в кавали и виола (особено впечатление прави дублирането на I-ви кавал от виолата в т. 41 – 52).
5. Прехармонизация и преоркестрация на колена.
6. Ритмизирани акордови комплекси в гъдулките като драматургично-композиционен похват (89 – 82 т.)
7. Полифонизиране на фактурата и полиметрия, образувана от паралелно протичащи две или повече мелодични линии.
8. Педален „финал“ в края на I част.
9. Изложението на акомпанимента във II част (едногласен – педален; педално-хорален).
10. Метризация на безмензурната част с цел образуване на интонационна връзка между частите (II – III част).
11. Интонационните връзки между частите (вкл. и лайтмотив).
12. Свиренето с притиснати с хартия струни към грифа при тамбурите (имитирайки малко барабанче).

3.2.6. Две сюити, представени с метода на слуховия анализ

3.2.6.1. „Трънска сюита“

Следващите две сюити ще анализирам заедно, тъй като са дешифрирани от налични звукозаписи и констатациите относно характерни черти в стила и почерка на Коста Колев не могат да претендират за достоверност поради липсата на „автентични“ авторски партитури.

„Трънска сюита“ е произведение, съставено от песни от репертоара на емблематичните народни певци от Шоплука (и по-точно от Трънския край) Гюрга Пинджурова, Стамболка Геннадиева и Ика Стоянова. Първата „песен“ от сюитата е „Попой ми, Янке, невесто“ от репертоара на Гюрга Пинджурова, за която не успях да намеря информация относно това къде и кога е издадена. Втората „песен“ в сюитата е „Завърти оро на куде мене“, също от репертоара на Гюрга Пинджурова. Третата „песен“ е „Йове, малай моме“ от репертоара на Стамболка Геннадиева, а последната, четвърта „Мори, леле, Райне“ е песен на Лиляна Галевска.

Като обобщение могат да се изведат характерните за стила на Коста Колев похвати, които композиторият е използвал и в настоящото произведение:

1. Двупланов акомпанимент.
2. Прехармонизация на повторните епизоди на колената.
3. Изложение на мелодичната линия в безмензурния дял на сюитата (в тамбурите) и характерното за композитория изложение на акомпанимента: от едногласен към педално-хорален, акордов.
4. Полифонизацията на фактурата.
5. Педалните образувания в духовата секция и виолата.
6. Провеждането на първия епизод от всяка нова „песен“ с олекотен акомпанимент и подчертан приоритет на мелодичната линия.
7. Акордово-ритмизиран акомпанимент в шрайха като композиционно-драматургично средство.
8. Педален финал.

„Трънска сюита“ съчетава много характерни за творческия почерк на Коста Колев похвати. Структурирането на формата на произведението

чрез песните на изброените по-горе емблематични изпълнители, придружени с интермедии, се оказва много ярък белег в „инструментално-песенните“ сюити на автора. Полифонизацията на фактурата, особено в края на произведението, също се оказва често срещан прием в изследваните обекти на Коста Колев: едновременно провеждане на модели, извлечени от цялостната мелодическа песенна структура на сюитата. Тук е важно да се обърне внимание също и на „аугментативния контраст“, който не се среща за пръв път в изследваните обекти (в последната част на сюитата).

3.2.6.2. „Добруджанска жътварска сюита“

Сюитата е изградена върху мелодичната структура на две песни от репертоара на добруджанската народна певица Верка Сидерова: „Велина буля думаше“ и „На нов пазар, Лазаре“ – издадена на грамофонна плоча „Верка Сидерова/Роза Цветкова“ (ВНА 1209).

Могат да се изведат характерните за стила на Коста Колев похвати, които композиторът е използвал и в настоящото произведение:

1. Характерното изложение на акомпанимента в безмензурната част от произведението (от едногласен-педален, последван от педално-хорален).
2. Интонационна връзка, подобна на осъществената между безмензурната (II част) и последващата (III част) от „Чирпанска сюита“, където в края на II част ритмическата фигура в ударните инструменти подсказва „наближаването“ на метризирана част. Тук авторът е използвал подобен похват, но освен ритмическа фигура се интегрира и фрагмент от мелодията на песента „На нов пазар, Лазаре“.
3. Последованието от мажорна S и минорна S към T като характерна плагална каденца.
4. Имитационна полифония, подобно на безмензурната част от „Котленска сюита“ (проява на *метода на имитационната полифония* [по Абрашев, 1995: 129]).
5. Постепенните педално-хорални „комплекси“ в групата на духовите инструменти или тази на щрайха.
6. Много характерният за Коста Колев похват – „лежащ“ ритмизиран бас, често дублиран от тамбури.
7. Педалните образувания в духовата секция.
8. Полифонизация в края на произведението чрез паралелно

протичане на 2 или повече мелодични линии – фрагменти от по-рано изложени в произведението песенни мелодии (вж. „Чирпанска сюита“, сюита „Старият Добрич“).

В ладотонално отношение Коста Колев в характерен за него стил поставя мелодичната линия на първо място като основен приоритет. Хармоничната картина, която изгражда, е напълно съобразена със спецификите на ладовите звукореди, като често използва терцови връзки, което в много от случаите е необходимо поради наличието на ладова мутация и ладова модуляция. Това е едно от множеството качества на композитора, което утвърждава мнението за майсторството на Коста Колев в хармонизацията и оркестрацията на сюитата за оркестър от народни инструменти.

3.2.7. Заключителен поглед към инструментално-песенните сюити

Структурата на сюитите в раздел „инструментално-песенни“ е често близка до принципа на китката: „песен“ – интермедия; втора „песен“ – интермедия; или интермедия – „песен“; втора интермедия – втора „песен“, и т.н.

Определено би могло да се твърди, че Коста Колев е силно повлиян от тембровите качества на гласа на изпълнителя, чиито песни включва в тематичния състав на сюитата. Той изключително прецизно подбира съчетанието на инструментите в оркестрацията, особено когато протича мелодията от песента в сюитата.

Слушайки звукозаписите на сюитите на Коста Колев и поглеждайки към партитурата на произведението, може да се забележи порядъкът на балансираните партии при удвояването на мелодичната линия, акомпанимента и моментите, в които авторът желае да акцентира върху драматургичната картина чрез определен похват. В партитурата на Коста Колев за оркестър от народни инструменти не е възможно да съществува хаотичност, претрупани фактурни планове, алогично гласоводене или несъответстваща на ладотоналните звукореди хармонизация. Дори при полифонизация на фактурата или когато е налична полиметрия или полиритмия, се вижда ясното и подредено изложение на партитурата на Коста Колев.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество на Коста Колев представлява фундамент, на който поколения български композитори и аранжори „стъпват“ в създаването на свои произведения за оркестър от български народни инструменти (аранжimenti на песни и инструментални мелодии, музика за танцови постановки, пиеси за оркестър от народни инструменти и ансамблова музика). Този общоизвестен факт привлече вниманието ми към дисертационния обект, за да навляза в дълбочината на неговите композиторски открития и за да уплътня с конкретно знание широко признатите приноси на Коста Колев. Оказа се обаче, че реконструирането на цялостната картина на неговата дейност, както и достъпът до партитурите на сюитите, съхранени в по-голямата си част в ръкопис, изисква големи изследователски усилия.

Ползвайки методологията на изследването, бе осигурена възможност да се открият и систематизират голяма част от източниците с публикуваната информация, свързана пряко или косвено с името и личността на Коста Колев. Осъществените интервюта с личности, които могат да говорят от първо лице за Коста Колев, дадоха възможност за изграждането на достоверна представа за личностното и професионално поведение на композитора. От изключително значение за настоящия труд бе информацията, която респондентите споделят за творчеството му, освен като лично впечатление, така и по въпроси, свързани със специфики на създаденото от композитора творчество: композиционни похвати (хармоничен език; оркестрация; полифонизация, трайно утвърждаване на ролята на инструменталните групи в качеството им на изобразяващи определени функции в художествената картина; особености в изписването партиите на отделните инструменти; позоваването на мелодии от народни песни и др.).

Анализирането на обектите, върху които се реализира значителна част от изследването, осигуриха детайлен преглед на структурата, хармоничното мислене, фактурата и оркестрацията, които Коста Колев е приложил в създаването на произведенията, обект на настоящия труд. Ползването на компаративния метод осигурява обобщаването на явленията в композиционно и структурно отношение, без да лишава от констатация индивидуалните качества на отделните творби.

Обединяването на творбите в основни и второстепенни раздели както по предназначение, така също и по общи качества чрез ползването

на метода на класификацията осигури своеобразен ред в логиката и местните заключения на отделните етапи от изследването.

Своеобразен принос в настоящото изследване представлява част от ползваната терминология в дисертационния труд по отношение на анализиранияте обекти във II и III глава.

От казаното дотук, по отношение предмета на настоящото изследване, могат да бъдат направени следните **изводи**:

- Изследването потвърди същественото място на сюитата като жанр в творчеството на Коста Колев за оркестър от народни инструменти.
- По-разгърнатата форма на творбите разкрива комплексното действие на качества и специфики, които композиторът е „отработил“ и утвърдил в по-малките форми.
- Сюитата дава възможност за по-мощен израз на творческите търсения и драматургични виждания на композитора.
- Сюитата предоставя възможност за мащабна и разнообразна оркестрова реализация с високо художествени функции и с представителен характер.
- Сюитата като обединяваща структура, даваща възможност за обединяване на песни или инструментални мелодии, които в съвместното си действие разкриват по-разностранно регионалните специфики.
- Жанрът на сюитата в творчеството на Коста Колев дава възможност на автора да представи почти всички фолклорни области и региони на страната.

Предвид всичко посочено дотук и резултатите, които съдържанието на дисертационния труд декларира, считам, че целта на изследването е постигната.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За **първи път** на базата на различни по тип източници е проучена и систематизирана информацията относно:
 - 1.1. приносите на Коста Колев във всички основни сфери на неговата композиторска изява, както и в събирането, записването и популяризирането на българския музикален фолклор;
 - 1.2. дейността на Коста Колев в Ансамбъла за народни песни към Българското радио като част от историята на оркестъра от народни инструменти в България;
2. За **първи път** е създаден теоретичен модел на композиционния стил на Коста Колев в музиката за оркестър от народни инструменти.
3. За **първи път** е изработен терминологичен модел за анализ на творбите на Коста Колев, който е приложим към музиката за оркестър от народни инструменти на българските композитори.
4. За **първи път** са издирени и са доказани песенните първоизточници и изпълнители на мелодиите, съдържащи се в сюитите от „инструментално-песенен“ тип в творчеството на Коста Колев.
5. За **първи път** е обоснована и е приложена методология, която интегрира аналитичния и херменевтичния метод като път към изследването на композиторска музика върху фолклорен материал.
6. Осъществени са интервюта с личности, които са имали задълбочени професионални взаимоотношения с Коста Колев. Интервютата, дадени цялостно в Приложение, са високо информативни за цялостния процес по създаването и утвърждаването на съвременните форми на битуване на обработения български музикален фолклор.

ПУБЛИКАЦИИ

Доклади от научни конференции, публикувани в сборници

Гурбанов, Николай. Развитие на българския оркестър от народни инструменти от петдесетте години на двадесети век до наши дни. – В: Пролетни научни четения, 27–28 април 2018 г., Пловдив. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2018, с. 132–138. ISSN 1314-7005

Гурбанов, Николай. Приносът на оркестъра от народни инструменти в еволюцията на българската народна музика. – В: Пролетни научни четения, 3–4 май 2019 г., Пловдив. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив, 2019, с. 234–239. ISSN 1314-7005

Гурбанов, Николай. За строя на оркестъра от български народни инструменти. – В: Втора Международна научна конференция „Наука, образование и иновации в областта на изкуството“, 24–26 октомври 2019 година. Пловдив: АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“, 2019, с. 361–370. ISBN 978-954-2963-56-1

СТУДИЯ

Гурбанов, Николай. Сюитите за оркестър от български народни инструменти в творчеството на Коста Колев (с примери от „Плевенска сюита“ и „Пазарджишка сюита“). В: Музикален логос – електронно научно списание, м. май, 2020. ISSN 2534-8973

ЛИТЕРАТУРА

1. **Абрашев**, Божидар. 1995. *Обработка и оркестрация на българската народна музика*, I и II част. ДИ „Музика“
2. **Абрашев**, Божидар. 1996. *Симфонична оркестрация*. София. Издателство „Музика“
3. **Абрашев**, Георги. 2001. *Композиция и форми на танца*. София. Изд. „Вулкан-4“
4. **Абрашева**, Светла. 1965. *Отново за многогласното третиране на българската народна песен (по обработки на Филип Кутев)* – В: *Българска музика*, № 4, с. 10 – 13
5. **Абрашева**, Светла. 1965. *Още за многогласното третиране на българската народна песен (по обработки на Филип Кутев)* – В: *Българска музика*, № 10, с. 7 – 17
6. **Аврамов**, Евгений. 1967. *Хармонията на Панчо Владигеров*. София: Музика.
7. **Андрянов**, Николай. 2014. *Атематичните форми в обучението по музикален анализ*.
https://www.researchgate.net/publication/334151194_ATEMATICNITE_FORMI_V_OBUCENIETO_PO_MUZIKALENO_ANALIZ_Nikolaj_Andrianov_NON-THEMATIC_FORMS_IN_TEACHING_MUSICAL_ANALYSIS
8. **Асафьев**, Борис. 1971. *Музыкальная форма как процесс*. Москва: Музыка.
9. **Арабов**, Пламен. 1994. *Относно тълкуването и „използването“ на модална хармония в обучението*. Пловдив. Годишник на АМТИИ. Изд.: „Пигмалион“. с. 17–22
10. **Атанасов**, Вергилий. 1977. *Систематика на българските народни инструменти*. София. Издателство на Българската академия на науките
11. **Атанасов**, Вергилий. 2015. *Български традиционни народни музикални инструменти*. София. Фондация „Вергилий Атанасов“
12. **Бакалов**, Тодор. 2007. *Антология на българските фолклорни изпълнители, т. 1*. София. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
13. **Бакалов**, Тодор. 2016. *Антология на българските фолклорни изпълнители, т. 3*. София. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“
14. **Баларева**, Агапия. 1968. *Българските музикални дейци и проблемът за националния музикален стил*. София. Издателство на БАН
15. **Бонев**, Румен. 2016. *Защо Коста Колев не въвежда акордеона в Оркестъра за народна музика на БНР*. Музикални хоризонти, бр. 4:20–21

16. **Брашованова**, Лада. 1981. *Българската народна музика и нейното композиторско претворяване*. София. „Народна просвета“
17. **Букурещлиев**, Михаил. 1997. *Народната музика в живота ми – Цветко Благоев*. София. „Епилон“, стр. 43–44
18. **Букурещлиев**, Михаил. 2010. *Оригинален творец във фолклора*. София, в. „Дума“, бр. 209
19. **Булева**, Марияна. 1999. *Развитие на учението за хармонията – история, настояще, перспективи*. Велико Търново: УИ „Св. св. Кирил и Методий“
20. **Бураджиев**, Костадин. 2005. *Изпълнителски похвати при свирене на тамбура*. Дисертационен труд. Пловдив
21. **Бураджиев**. Костадин. 2010. *Пиеси за народен оркестър*. Пловдив. АМТИИ - Пловдив
22. **Бураджиев**, Костадин. 2011. *Пловдивските композитори и българският музикален фолклор*. АМТИИ – Пловдив
23. **Василев**, Васил. 2016. *Характерни особености на съвременното кавалджийско изпълнителско изкуство*. Автореферат на дисертация. Пловдив.
<https://www.artacademyplovdiv.com/doktoranti/proceduri/Vasil%20Vasilev/Avtoreferat.pdf>
24. **Василев**, Милчо. 2009. *Оркестърът от български народни инструменти*. Пловдив. „Музикален свят“ ЕООД
25. **Вълев**, Иван. 1972. *Народните хорове и някои проблеми, свързани с тях*. София. Издателство „Наука и изкуство“
26. **Вълчинова – Чендова**, Елисавета. 2003. *Енциклопедия български композитори*. София. СБК
27. **Гайганджиева**, Т. **Кауфман**, Н. 1993. *От извора песен струи*. София.
28. **Делирадев**, Иван. 2000. *Проблеми на репертоара на народните хорове*. Хабилизационен труд. изд. „Акт Пловдив“
29. **Джуджев**, Стоян. 1961 *Теория на българската народна музика, т. IV*. София. „Наука и изкуство“
30. **Джуджев**, Стоян. 1970. *Българска народна музика, т. I*. София. „Наука и изкуство“
31. **Димов**, Венцислав. 2010. *Той даде сърцето си на българската народна музика*. В памет на Коста Колев (1921-2010)“. Музикални хоризонти, бр. 7: 30–31
32. **Димов**, Венцислав. 2007. *Два компактдиска*. Българско музикознание, бр. 2: 191–194
33. **Димов**, Венцислав. 2019. *Музиката за народа на медийния фронт (Меката власт на народната и популярната музика в социалистическа България*. София. УИ „Св. Климент Охридски“

34. **Енциклопедия на българската музикална култура.** 1967 г. *Коста Колев*. Ред. Колег. Петко Стайнов и др.; отг. Редактор Венелин Кръстев. София. БАН
35. **Захариева, Светлана.** 1977. *Периодът и българската народна песен във връзка с жанровата му специфика.* „Българско музикознание“ бр. 1: 29–38
36. **Кауфман, Николай.** 1968. *Българската многогласна народна песен.* София. ДИ „Наука и изкуство“
37. **Кауфман, Николай.** 1970. *Българска народна музика.* София. ДИ „Наука и изкуство“
38. **Кауфман, Николай.** 1976. *Българската сватбена песен.* София. ДИ „Музика“
39. **Кауфман, Николай.** 1981. *Събори на народното творчество.* Български фолклор, бр. 3: 50–56
40. **Кауфман, Николай.** *За българския народен оркестър.* – В: Българска музика, 1988 № 9
41. **Кауфман, Николай.** 2005. *Национален събор на народното творчество – Копривщица 2005.* Български фолклор, бр. 5: 3–5
42. **Кауфман, Димитрина.** *Развитие на народно-инструменталната танцова музика в Северозападна България,* дисертационен труд.
43. **Качулев, Иван.** 1968. *Народни инструменти и съвременният народен оркестър.* сп. „Българска музика“, кн. 10. 27–31.
44. **Ковачки, Тодор.** 2001. *Бистришката четворка.* София. Издава „Образователни технологии“
45. **Костова, Юлиана.** 1994. *И отиде песента по дяволите* София. Вестник „Земя“, год. V, бр. 35 (907)
46. **Крумов, Петър.** 1984. *Формиране и развитие на оркестъра от народни инструменти.* Българско музикознание, кн. 4: 62–67
47. **Крумов, Петър.** 2005. *Наследството.* София. Рекл.-изд. къща „Пони“
48. **Крумов, Петър.** 2013. *Насаме с* Велико Търново. Изд. „Фабер“
49. **Кръстев, Венелин.** 1986. *Профили – студии – есета за професионални акапелни хорове, ансамбли за песни и танци и ансамбли за народни песни и танци,* кн. 6. София. Издателство „Музика“
50. **Кутева, Елена.** 1975. *За мобилния тип ладообразуване в българската народна песен.* Българска музика, № 3, с. 22 – 26
51. **Кутева, Елена.** 1988. *Терминологичният апарат в мелодичните концепции за българския фолклор.* – В: Българско музикознание, 1988, № 1, с. 28 – 44
52. **Кутева, Мария.** 1998. *Искам да разкажа за Филип.* София. Изд. „Абагар“
53. **Кутева, Мария.** 2001. *Верую. Половин век в Ансамбъл „Филип Кутев“.* Фондация „Филип Кутев“

54. **Куюмджиев, Юлиан. Куюмджиева, Полина.** 2000. *Асен Диамандиев.* Пловдив. Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство.
55. **Кюрегян, Татяна.** 1998. *Форма в музиката XVII – XX век.* Москва: ТЦ „Сфера“.
56. **Лешкова, Мария.** 2018. *Българщици.* София. Изд. „Тип-топ прес“
57. **Литова-Николова, Лидия.** 1985. *Нова българска музика '85 и фолклорът.* Български фолклор, бр. 3: 110–112
58. **Литова-Николова, Лидия.** 1988. *Българска народна музика.* София. ДИ „Музика“
59. **Микова, Зоя.** 2019. *Милковица – история – етнография – култура.* АМТИИ – Пловдив
60. **Минева, Красимира.** 1989. *Народната музика в Българското радио (1935–1965).* Български фолклор, бр. 4: 52–58
61. **Минева, Красимира.** 1990. *Народната музика в Българското радио (1971–1988).* Български фолклор, бр. 2: 76–83
62. **Найденова, Горица.** *От философия до фолклористика. Непознатият Стоян Джуджев.* София: Марс 09, 2013
63. **Найденова, Горица.** 2019. *Държавният ансамбъл за народни песни и танци, композиторите, властта и самодейността през 1952..* „Българско музикознание“, кн. 4: 27–47
64. **Недялков, Мирослав.** 1996. *Модалната хармония в обработката на българската народна музика.* „Музикални хоризонти“. Година XXXI; бр. 8/9. с. 1–34
65. **Недялков, Мирослав.** 2013. *Основи на модалната хармония.* УИ „Епископ Константин Преславски“ – Шумен
66. **Огнянова, Е. Букурещлиев, М.** 1981. *Популярни изпълнители на народна музика.* София. Държавно издателство „Народна просвета“
67. **Пейчева, Лозанка.** 2008. *Между селото и вселената: старата фолклорна музика от България в нови времена.* София. Академично издателство „Проф. Марин Дринов“, БАН
68. **Петров, Красимир.** 2015. *Приносът на българските хореографи за сценичното пресъздаване на народните танци. Втора част.* Варна. Изд. „Славена“
69. **Прашанов, Годор.** 1983. *Българският оркестър от народни инструменти.* София. Издателство „Музика“
70. **Радославова – Дойчева, Антоанета.** 2010. *Музиката в българското радио 1930–1944.* София. Издателство „Петко и Пенчо Славейкови“
71. **Рачева, Искра.** 1989. *За някои развойни тенденции на лада в българската народна музика.* В: *За историческото изучаване на българския музикален фолклор. Музикални хоризонти, № 11, 11 – 80*
72. **Рачева, Искра.** 1989. *Добри Христов в перспективата на ладовото мислене в българската народна и професионална музика.* – В:

- Музикални хоризонти*, № 11 (За историческото изучаване на българския музикален фолклор), с. 3 – 10.
73. **Рашкова**, Наталия. 1995. *Интерпретации на телесното в музикалнофолклорния инструментализъм*. „Български фолклор“, 4: 42–55
 74. **Сагаев**, Димитър. 1974. *Музикални инструменти*. София. ДИ „Наука и изкуство“
 75. **Славинска**, Рада. 2018. *Мелодийни паралели в „Шопска сюита“ на Коста Колев*. „Пролетни научни четения“, АМТИИ – Пловдив, с. 119–126
 76. **Соколов**, Олег. 1994. *Морфологическая система музыки и ее художественные жанры*. Нижний Новгород: Нижегородский университет
 77. **Стателова**, Розмари. 2000. *Антропология на етнопоп музиката*. „Българско музикознание“, кн. 4: 51–86
 78. **Стателова**, Розмари. 2003. *Седемте гряха на чалгата*. София. изд. „Просвета“, с. 127
 79. **Стефанов**, Кирил. 2000. *Изкуството, което ме създаде*. София. Издателство „ЕЪР ГРУП 2000“
 80. **Стоин**, Елена. 1981. *Музикално-фолклорни диалекти в България*. София. Изд. „Музика“
 81. **Стоин**, Елена. 1989. *От непринудено към професионално музикалнофолклорно изкуство*. „Музикални хоризонти“, кн. 12–13: 47–52
 82. **Стоянов**, Пенчо. 1977. *Преосмисляне на едностастните форми*. Българско музикознание, кн. 1: 14–28
 83. **Стоянов**, Пенчо. 1993. *Музикален анализ*. Първа част. С. изд. „Музика“
 84. **Стоянов**, Пенчо. 1995. *Музикален анализ*. Втора част“. С. изд. „Музика“
 85. **Стоянов**, Стоян. 1977. *Музикалната култура в социалистическа България*. Българско музикознание“, кн. 1: 7–13
 86. **Тодоров**, Манол. 1957. *Българският народен оркестър*. София. Държавно издателство „Наука и изкуство“
 87. **Тодоров**, Тодор. 1974. *Съвременни проблеми в изучаването на българското музикално народно творчество*. София. Издателство на Българската академия на науките
 88. **Тодоров**, Тодор. 1978. *Съвременност и народна песен*. София. Издателство „Музика“
 89. **Тодоров**, Тодор. *За произхода на инструменталния съпровод в българската народна музика*, Българска музика, с. 22
 90. **Хлебаров**, Иван. 2003. *Новата българска музикална култура. Том 1: 1878 – 1944*.
 91. **Холопов**, Юрий. 1983. *Задания по гармонии*. Москва: Музыка

92. **Холопов, Юрий.** *Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука. Проблема анализа музыки // Советская музыка.* 1988, No 10. с. 87–93.
93. **Холопова, Валентина.** 2001. *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие.* СПб.: „Лань“
94. **Христова, Виктория.** 2013. Алманах на НМА „Панчо Владигеров“, г. 5. София.
95. **Цветкова, Данка.** 2019. *Мъжкото фолклорно изпълнителство в Сливенско – познато и непознато.* АМТИИ – Пловдив.
96. **Шопов, Константин.** 1989. *Особени похвати при изпълнение на българска народна музика.* София: ДИ „Музика“.

Интернет източници:

97. „Първите народни изпълнители в програмите на БНР“
<http://bnr.bg/radiobulgaria/post/100235274/pyrvite-narodni-izpylniteli-v-programite-na-bnr> (06.01.2018 г., 14:15 ч.)
98. <http://www.folklorediscography.org>, (06.01.2019 г., час: 14:14 ч.)
99. „Кръстиха певческа група на Георги Фершелов“
<https://www.marica.bg/kultura/krstih-pevcheska-grupa-na-georgi-fershelov>, публикувано на 24.08.2019 в 23:15, (21.04.2020 г.; 21:00 ч.)
100. „Ансамбълът за народни песни на БНР – хоровият състав – началото“
<https://almanac.nma.bg/%d0%b0%d0%bd%d1%81%d0%b0%d0%bc%d0%b1%d1%8a%d0%bb%d1%8a%d1%82-%d0%b7%d0%b0-%d0%bd%d0%b0%d1%80%d0%be%d0%b4%d0%bd%d0%b8-%d0%bf%d0%b5%d1%81%d0%bd%d0%b8-%d0%bd%d0%b0-%d0%b1%d0%bd%d1%80/> (27.04.2021 г., 21:29 ч.)
101. „Ансамбловата музика, която ни завеща Коста Колев“
<https://bnr.bg/post/100945441/za-ansamblovata-muzika-na-kosta-kolev-govori-maria-leshkova> (27.04.2021 г., 21:31 ч.)
102. „Димитър Христов: В музиката на Коста Колев човек има усещане за безкрайност“
<https://bnr.bg/varna/post/100839432/dimitar-hristov-v-muzikata-na-kosta-kolev-chovek-ima-useshtaneto-za-bezkrainost> (27.04.2021 г., 21:32 ч.)
103. „Коста Колев – Единствено и само българска звучност“
<https://bnr.bg/radiobulgaria/post/100749808/kosta-kolev-edinstveno-i-samo-balgarska-zvuchnost> (27.04.2021 г., 21:33 ч.)
104. „Коста Колев – оригинален творец във фолклора“, автор: ст. н. с. д-р Михаил Букурещлиев
<https://duma.bg/kosta-kolev-originalen-tvoretz-vav-folklor> (27.04.2021 г., 21:35 ч.)
105. <https://mus.academy/authors/kyuregyan-tatyana> (07.05.2021 г., 16:16 ч.)
106. <https://www.shu.bg/faculties-pf/teachers/?faculties=pf&teacherId=157&biography> (07.05.2021 г., 17:21 ч.)