

Академия за музикално, танцово и изобразително  
изкуство – Пловдив

ФАКУЛТЕТ “МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР И  
ХОРЕОГРАФИЯ”

КАТЕДРА “МУЗИКАЛЕН ФОЛКЛОР”

Васил Милчев Василев

ХАРАКТЕРНИ ОСОБЕНОСТИ НА  
СЪВРЕМЕННОТО КАВАЛДЖИЙСКО  
ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО

АВТОРЕФЕРАТ

на дисертационен труд

за присъждане на научна и образователна степен “Доктор”  
в област на висше образование 8. “Изкуство”, професионално  
направление 8.3. “Музикално и танцово изкуство”

научен ръководител: проф. д-р Костадин Бураджиев

Пловдив, 2016 г.

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на заседание на Катедра “Музикален фолклор” при АМТИИ – Пловдив, състояло се на март 2016 г.

Утвърден е на заседание на Факултетен съвет “Музикален фолклор и хореография” на април 2016 г.

Дисертационният труд съдържа 6 DVD-та от концертите и рецензии и 79 стр., от които 79 страници текст. Разработката се състои от Увод, три глави с анализи и нотни примери и Заключение.

Библиографията включва 43 източника. Списъкът с авторските публикации се състои от три заглавия.

Защитата на дисертационният труд ще се състои на 17.05.2016 г., от 13 часа в зала ..... на АМТИИ, ул. Тодор Самодумов” 2, Пловдив, на открито заседание на научно жури в състав:

Рецензенти: проф. д-р Любен Досев  
доц. д-р Венцислав Димов

Становища: проф. д-р Костадин Бураджиев  
проф. Николай Стойков  
доц. Митко Димитров

## **С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е**

<b>УВОД</b> .....	4
<b>Глава I</b>	
I. 1. Предмет, цели и задачи на изследването .....	6
I. 2. Произход на кавала .....	7
I. 3. Разпространение на кавала в България .....	9
<b>Глава II</b>	
II. 1. За функцията на инструменталната народна музика. Кавалът – част от народния инструментариум .....	13
II. 2. Кавалджии от началото на XX в. и техният принос за развитието на тракийската кавалджийска инструментална музика .....	17
II. 3. Средно поколение кавалджии и техният принос за развитието на кавалджийската инструментална музика .....	22
II. 4. Трето поколение кавалджии .....	30
<b>Глава III</b>	
III. 1. Кавалът и неговото участие в съвременни джаз и рок групи .....	35
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	41
<b>ПРИНОСИ</b> .....	41
<b>ПУБЛИКАЦИИ</b> .....	42

## УВОД

Инструменталната традиция представлява културен феномен със своя логика, вътрешна цялост и исторически континуитет именно като важен компонент на културата на традиционното общество, като неин специфициран по определен начин светогледен, ценностен, ролеви-социален и емоционално-психологически аспект.

Музикалното изпълнителство е необходима дейност за материализиране на художествени образи. Фолклорните музиканти превръщат своето музициране в неповторим акт всеки път. Това е породено от всички онези условия и обстоятелства, които са изградили личността на музиканта-изпълнител – от съвременните изисквания на художествения вкус, който той е асимилирал, до неговия натюрел, до школата, в която се е обучавал. В изпълнителския стил, било то индивидуален, национален или на епохата, обикновено се включват определения, които разширяват рамките на понятието стил като категория, и те обхващат елементи от цялостния творчески облик и художествена нагласа на изпълнителя<sup>1</sup>.

Стилет в изкуството представлява съвкупност от изразни средства, в които се възплъщава творчеството. Самият комплекс от изразни средства представлява владееене на определени изпълнителски традиции, характерни за времето на създаването на произведението, съвкупността от които представлява изпълнителската практика на дадената епоха. От това е ясно, че музикалното произведение се утвърждава не само чрез нотния запис – значителна част от информацията за неговото значение и смисъл се закрепва чрез изпълнителската традиция.

Свиренето на инструмент е изпълнителски процес, при който се съчетават различни технико-изпълнителски похвати. Тези похвати са създавани във времето на дълга практика и при свиренето на инструмент отразяват цялата изпълнителска традиция и култура. Интерес представляват начините за свирене, установени в инструменталната практика.

---

<sup>1</sup> **Коралов, Андрей** – За взаимоотношенията между стила и метода в музикалното-изпълнителско изкуство, Музикални хоризонти, стр. 86, кн. 10, 1984 г.

В едно изследване могат да се проследят етапите на създаването, усъвършенстването, променянето и обогатяването им, да се определи тяхната стилова характеристика и времево действие. Или, казано с други думи, по вида и начина на изпълнението съдим за диалектните особености, за “почерка” на изпълнение и др., което формира и определя изпълнителския маниер. Всеки един изпълнител се е научил да прилага различни похвати за свирене, използвайки опита на преподавателя си, по слухово подражателен път или експериментирайки по време на самото свирене.

Казаното по-горе има значение за проследяване историята на изпълнителската практика и съобразно нея, за изясняване начините на изпълнение и всичко това да послужи като вярна, ясна основа за обучението по съответния инструмент.

## ГЛАВА I

### I. 1. ПРЕДМЕТ, ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Безспорен факт е, че в България има много талантливи изпълнители певци и инструменталисти, но не са изследвани процесите на формиране на изпълнителския маниер в различните фолклорни области<sup>2</sup>. Има отделни книги, но те само описват житейския и творчески път на изпълнителите, но не анализират начините на свирене и използването на характерни инструментални похвати от свирачите<sup>3</sup>.

В моята професионална работа, като артист-оркестрант в Академичния народен оркестър при АМГИИ – Пловдив, всекидневно ми се налага да овладявам различни маниери на свирене – тракийски, шопски, северняшки, добруджански, македонски, както и прилагането на съвременни изпълнителски техники. Това ме провокира да разработя настоящия дисертационен труд като обобщя традиционния тракийски кавалджийски маниер, да анализирам промяната в свиренето на кавал от първите десетилетия на XX-ти век до наши дни, пречупено през личния ми изпълнителски опит. От друга страна, активното ми концертиране с различни джаз изпълнители и групи, както с моята група Фолк Файф +, налага прилагането на множество нетипични за инструмента съвременни техники и нови, непознати похвати.

В труда се изясняват въпроси, отнасящи се до традиционни и съвременни похвати, които определят характеристиката и спецификата на стила и развитието на кавалджийската изпълнителска техника от началото на XX век до наши дни.

Като цяло тези проблеми имат корени в интеграла – български музикален фолклор. По въпроса за органологията му е писано още в зората на българската фолклористика. На емпирично и теоретично ниво има обширни публикации, които дават ясна представа за произхода, устройството, техническите възможности и регионалното разпространение на българските

---

<sup>2</sup> Изключение правят дисертационните трудове на проф. д-р Л. Досев, на проф. д-р К. Бураджиев и ас. д-р Иван Георгиев.

<sup>3</sup> Михаил Букурещлиев “Златопръстия от Странджа”; Любен Досев “Орфейт от Ямбол”; Слав Драгански “Кавалът свири, говори” и др.

народни музикални инструменти, но не и за инструменталната техника като феномен, който оформя маниера на свирене в Тракийската фолклорна област.

Всичко това определя най-общо **ПРЕДМЕТА НА ИЗСЛЕДВАНЕ** в настоящия труд – **кавалджийското изпълнителско изкуство в Тракия, като основа за развитието на съвременните кавалджийски техники. ОБЕКТ** на изследването е формирането и развитието на кавалджийския изпълнителски маниер.

Така се “формира” **ЦЕЛТА НА ТРУДА**, а именно:

- да се охарактеризират съвременните тенденции в кавалджийското изпълнителско изкуство, чрез разнообразните технически похвати, използвани от различните поколения изтъкнати майстори-кавалджии от Тракия.

Постигането на целта изисква конкретното разрешаване на няколко важни **ЗАДАЧИ**:

- да анализирам, систематизирам и да направя изводи за формирането и развитието на кавалджийския стил, възоснова на събрани материали и чрез концертната ми изпълнителска дейност;

- да разгледам и анализирам научни разработки, отнасящи се до настоящата тема;

- чрез записи и срещи с известни тракийски кавалджии от различни периоди на развитието на кавалджийското изкуство у нас, да систематизирам и опиша съвременни изпълнителски кавалджийски практики.

## **1.2. ПРОИЗХОД НА КАВАЛА**

За произхода<sup>4</sup> на традиционните аерофонни инструменти, в

---

<sup>4</sup> Кавалът е стар тракийски музикален инструмент. Най-вероятно това е най-първичният духов инструмент в света. Подобни инструменти са намирани при разкопки по поречието на Тигър и Ефрат, където възникнали най-ранните цивилизации. Също такива инструменти са намирани и в Египет при разкопки, които в днешен Египет са част от традиционните инструменти. Като Фолклорна флейта освен в България, кавалът също е разпространен в Азербайджан, Турция, Македония, Косовска Албания, Северна Гърция, Южна Румъния, Армения. Кавалът

частност този на кавала, има различни легенди, митологични версии и поверия, свидетелства за което намираме в различни фолклорни текстове. Една такава българска легенда свързва произхода на кавала с божественото начало и пастирството, т. Е. Господ е създал кавала и показал на овчарите как с неговите звуци може да води стадото.<sup>5</sup> Според В. Димов, овчарят с тънката свирка и медения кавал – земеделско-скотовъден код на царско-хероическото посвещение и наследник на орфическото начало – е посредник между световете, водач на стадата-души със свирката си, единственият от смъртните, общуващ със самодиви и самовили.<sup>6</sup>

Въпросът за произхода на българските народни инструменти е занимавал и продължава да занимава нашите учени-фолклористи. От многобройните научни изследвания става ясно, че техният произход може да се търси в далечния Изток. Според К. Закс, *“колкото повече дадено културно благо се е отдалечило от своя център на произход към периферията, то е толкова по-старо, т. е. най-широко разпространените инструменти са най-стари.”* Във връзка с разпространението на инструментите в България В. Атанасов прави заключението, че поради географското положение на нашата страна (на

---

най-често се свързва с планинските овчари на Балканите и Анадола и се твърди, че е бил разпространен навсякъде в тези региони при юруцките номади, които населявали Пиндус, Шар планина, Пирин, Родопите, т. е. южните планини на Балканския полуостров и тататрските планини на Южна Турция. Названието кавал идва от турската дума кавал, която значи „дълга дървена овчарска свирка за надуване“. Установяването на точния произход на кавала е доста трудно, тъй като историческите данни за неговата родина и първоначален вид са доста оскъдни. Като негови предшественици могат да се посочат някои от египетските, сирийските или по-късните гръцки духови музикални инструменти. Негови прототипи са съществували преди новата ера. Смята се, че първоначално овчарите са използвали кухи дървени пръчки, за да възпроизведат звук, с който да въздействат на стадата. Инф. Уикипедия

<sup>5</sup> Кавал от мед или меден кавал, БФ, кн. 2-3, 2001, стр. 60-69

<sup>6</sup> Димов, В - Към символиката на музикалните инструменти (върху някои митологични и демонологични представи, свързани с аерофонните инструменти в България и на Балканите, Демоните - образи и символи в миналото и днес, Изд. Либра, Бургас, 2008, стр.85



границата между Изтока и Запада) е много трудно да се определи откъде са пренесени нашите инструменти<sup>7</sup>. Това разположение на България е причина тук да се смесват различни култури според редица наши изследователи – акад. Н. Кауфман, В. Атанасов, проф. М. Тодоров и др.

Казаното до тук важи и за разпространението на кавала. Подобен инструмент е намерен при разкопки в Египет и в момента се намира под инв. № 28504 и датира от времето на Първото египетско царство. Според проф. д-р Ст. Джуджев<sup>8</sup> освен на територията на България, кавалът е разпространен в Гърция, Албания, Молдова, Румъния и др., но единствено у нас той има широко приложение в народно-музикалната практика.

Според сведения на солиста на ДАНПТ – София кавалджията Никола Ганчев, при гостуване на ансамбъла в Сирия, домакините са показали едноставен кавал, без заден грифов отвор. При направеното сравнение между българския и сирийския кавал не е било трудно да се установят съвършенствата на българския инструмент – по-голям тонов обем и технически възможности. Точно заради това съвременните кавалджии могат да съперничат с технически сръчности с редица класически духови инструменти.

### **1.3. РАЗПРОСТРАНЕНИЕ НА КАВАЛА В БЪЛГАРИЯ**

Кавалът е широко разпространен в България и е любим народен инструмент, но най-голямо разпространение има в централните и югоизточни части на Тракия, Странджа и Добруджа. Тук са се родили израснали едни от най-големите майстори на този инструмент – Георги Шопа, Янко Котленчето, Нягул Митев, Георги Кехайов, Драган Карапчански, Никола Ганчев, Васил Милев, Слав Драгански, Тодор Прашанов, Стоян Величков, Господин Станев, Никола Костов, Стоян Чобанов, Димо Желев, Теодосий Спасов, Данчо Радулов, Недялко Недялков, Костадин Генчев, Матьо Добрев, Николай Георгиев, Щилян Тихов, Стоян Стоилов, Георги Иванов, Иван Богоев, Досьо Милков, Недялко Недялков и др.

---

<sup>7</sup> Атанасов, В. - Систематика на българските народни музикални инструменти, стр. 24

<sup>8</sup> Джуджев, Ст. - Българска народна музика, т. 2

Тракийските мелодии и свирни, изпълнявани на кавал, са смайващи със своята широта, обем, мелодичност и др. Не случайно народът нарича кавала “меден”, което не е свързано толкова с материала, колкото със звучността на материала, от който е направен инструмента. Според Ле Гонидек изразът ”меден кавал” по-скоро е схващан като „кавал от мед” и директно отправя към звучността.

Особено силно въздействие имат овчарските свирни, по чието изпълнение се определя майсторлъка на кавалджиите. В своите “Записки по българските въстания” З. Стоянов пише: *“Овчарският кавал, който наричаме “меден”, действително заслужава това име, но твърде рядко са овчари, които могат да свирят както трябва.”*<sup>9</sup> И още: *“... Гласът на кавала много пъти е смайвал приближаващите разбойници, които наместо да нападнат, спирали за да слушат неговия меден глас.”*<sup>10</sup>

В изпълнението на този род мелодии е концентрирана цялата кавалджийска техника и импровизаторско майсторство. Не случайно всички известни наши кавалджии казват: *“Не можееш ли изсвириш “овчарска” мелодия, не си никакъв кавалджия.”* Тези мелодии са плод на творческото въображение на народния изпълнител, преминал през постепенните етапи на развитие, споменати по-горе, и достигнал едно високо художествено майсторство и мислене. “Овчарските” свирни са самостоятелни, отделени от всякакъв песенен първообраз творби, и въпреки това на много моменти напомнят за народната песен, напр. “тресенето”, което се среща в някои народни песни, го има и в “овчарските” мелодии. На него съответстват “дългите” орнаменти в тях (“мазнене”, “галене” и др.).<sup>11</sup>

*“И за “овчарските” бавни инструментални мелодии е валиден принципът, че могат да са взаимствани от вокалния жанр или да са възникнали самостоятелни, в условията на локалния музикален диалект. Ако са от първия вид, те носят структурните белези на изходния вокален образец и независимо от характерното за съответния инструмент биологично, ритмично и орнаментално преосмисляне на прототипа ладово-*

---

<sup>9</sup> Стоянов, З. - Записки по българските въстания, стр. 17

<sup>10</sup> Пак там, стр. 62

<sup>11</sup> наимеванията на орнаментите, са както ги употребяват кавалджиите

*мелодичната и ритмичната му основа се съхраняват в по-голяма или по-малка степен.*"<sup>12</sup>

За произхода на "овчарските" мелодии говори самото им наименование. В миналото всеки овчар е можел да свири на свирка или кавал, а мелодиите са пропити с чувства от живота му свързан с овцете и планината. Те са плод на неговото изпълнителско майсторство, на неговите инструментални търсения, на непрекъснатия труд, желание и любов към народната музика. Овчарят-кавалджия се явява автор на тези инструментални мелодии, които по своето съдържание и качества далеч надхвърлят рамките на обикновената народна мелодия. Тя съдържа всичко онова, което съвременния народен изпълнител трябва да притежава. Напълно можем да се съгласим с казаното от Ил. Михайлов: *"Овчарските мелодии с инструментален произход е по-приемливо да класифицираме като свободно импровизиране. Те нито по структура, нито по мелодична и ритмична организация, се подчиняват на принципа на повторемостта. Всичко в тях е плод на спонтанен творчески акт, експресия, която протича във времето и се реализира в нови и нови структурни, мелодични и ритмични построения, които почти не се повтарят."* Този цитат от Ил. Манолов потвърждава тезата за изключителното импровизаторско майсторство на кавалджиите. От анализиранияте овчарски мелодии могат да се направят следните констатации:

1. Ако започват от ниския регистър, следва развитие към средния и високия, след което, в повечето случаи за край, мелодията се връща в ниския регистър и по-рядко в средния. Финал на "овчарска" мелодия във висок регистър почти не се среща. Причина за това, може би, е естествения стремеж на изпълнителя, който в цялостното изграждане на мелодията търси нейното постепенно развитие, кулминация и финал.

2. Ако "овчарската" мелодия започва от висок регистър, следва преминаване към средния и оттам към ниския (не винаги). И ако достигането на мелодията до ниския регистър на кавала не е задължително, то връщането и към високия е

---

<sup>12</sup> **Манолов, Ил.** - Традиционната инструментална музика от Югозападна България", стр. 35-41

задължително.

3. Ако “овчарската” мелодия започва от среден регистър (което е много рядко), то за да се развие като такава, задължително ще премине и през другите регистри, но не в определен ред, а завършването и отново може да бъде или в среден или в нисък регистър. Ако се позовем на тезата на Манолов, че произхода на тези мелодии идва от вокалния жанр, то всичко това звучи логично. Естествено идва и въпроса - защо? Отговорът се крие в това, че много от народните песни било в самостоятелно инструментално изпълнение или в съпровод на певица, започват и се свирят в среден или нисък (“каба”) регистър. Тъй като всички “овчарски” мелодии обхващат и трите регистра на кавала, то естествено е, че техния диапазон варира между две или три октави.

За разпространението на кавала в Тракия, причините трябва да се търсят както в традицията, така и в специфичните особености на тази фолклорна област. Изпълнението на инструментални мелодии от този регион е мерило за майсторлъка на всеки кавалджия.

Най-широко разпространение има триставният кавал с основен тон “d<sup>1</sup>”. В районите около Сливенско, Корелско, Ямболско и др., често се използва и кавал с основен тон “c<sup>1</sup>”, като на него се изпълняват овчарски мелодии, както и за съпровод на народни песни. Ярък пример за това е дуета Вълкана Стоянова – Никола Ганчев. Тембърът на “c” кавал е по-мек, по-матов от този в “d”, а ниският регистър, наричан “каба”, е плътен и пробивен.

В други райони на България – Северозападна, Югозападна и Родопите, разпространението е по-слабо, причина за което се може се търси в характерните особености на музикалния фолклор в тези места на страната. В Северозападна България по-голямо разпространение имат дудука и двоянката. В Югозападна България, около Разложко и на някои места в Западните Родопи, около Доспат и Девин, макар и почти на изчезване все още се срещат “чифт кавали”.

Днес в народните оркестри масово се използва кавалът с основен тон “d<sup>1</sup>”, който благодарение на високите си технически възможности е широко разпространен независимо дали е характерен или не за дадена фолклорна област.

## ГЛАВА II

### II.1. ЗА ФУНКЦИЯТА НА ИНСТРУМЕНТАЛНАТА НАРОДНА МУЗИКА. КАВАЛЪТ – ЧАСТ ОТ ФОЛКЛОРНИЯ ИНСТРУМЕНТАРИУМ

Музикалният инструмент и инструменталната музика<sup>13</sup> обособяват значителен по мащаби и по значение дял от музикалния фолклор, но както пише Н. Кауфман, българската народна инструментална музика е слабо проучена.<sup>14</sup> Докато българските народни песни са обект на изследване още от преди Освобождението и са публикувани в капитални сборници, то изследвания за българската инструментална музика липсват.

До създаването на Института за музикознание при БАН (1948 г.) инструменталната народна музика остава встрани от вниманието на нашите музиковеди и фолклористи. През 50-те и 60-те години на миналия век проучванията на фолклористите обогатяват значително знанията относно народните музикални инструменти и създават предпоставка за мотивиран интерес към инструменталната народна музика за разкриване на нейната специфика и закономерности. Представата за нея се свързва с инструменталните мелодии като зряла спецификация и плод на високо развита художествено-музикална култура.

Във връзка с изследването на инструменталната музика В. Атанасов пише<sup>15</sup>: *“Всички автори, обаче, са стигнали само до регистрирането или описването на различните инструменти, срещани от тях в процеса на общата им музикално-фолклорна*

---

<sup>13</sup> Музика е предназначена за изпълнение само от музикални инструменти. Не може да се каже дали вокалната музика по произход е по-стара от инструменталната музика, но в Европа тя произлиза от вокалната. За това говори деленето на музикалните инструменти на сопранови, алтови, тенорови и басови. Като самостоятелно изкуство се заражда и обособява едва между 15 и 17 в. Инструменталната музика започва да се различава от вокалната преди всичко по “почерка”, който носят отделните инструменти, обусловен от практическо-техническото им разгръщане, и то в началото върху основата на вокалната музика. Вж. Четриков, Св. - Музикален терминологичен речник, стр. 116-117, НИ, София, 1969 г.

<sup>14</sup> Кауфман, Н. – Българска народна музика, стр. 103, София, 1977 г.

<sup>15</sup> Атанасов, В. - Систематика на българските народни музикални инструменти, стр. 5

*и етнографска дейност. Поради допуснатите във всички случаи непълноти, грешки или неточности, въпросите не са отразявани изчерпателно и точно както в нашите, така и в чуждестранните музикални лексикони и специални органиоложки издания. Въпреки това не можем да не оценим приносът им за българската органиология.*”

Значително по-малко са научните изследвания по отношение развитието на инструменталната мелодия от кратката народна песен в инструментално изпълнение до разгърнатата инструментална мелодия, наричана от много наши музиканти - пиеса. Ценни в това отношение са изследванията на Т. Тодоров<sup>16</sup> в труда му и най-вече в глава 7 *“Проблеми на мелодическото развитие в инструменталната народна музика”*. Според автора инструменталната народна музика се развива в няколко направления:

- инструментално изпълнение на мелодии, които имат текст;
- съпровод на вокално изпълнение;
- съпровод на танци;
- самостоятелни произведения, каквито са били автентичните мелодии, а в наши дни инструменталната музика свързана със специфични изпълнителски прояви.

Във фолклора понятието инструмент е по-широко от понятието инструментална музика, особено в нейното сравнително по-късно значение<sup>17</sup>. През 1987 г. в своя фундаментален труд *“Свирачът във фолклорната култура”* Св. Захариева пише, че *“музикалният инструмент заема достатъчно обособено място, за да може да бъде отделен и подложен на самостоятелно проучване”*.<sup>18</sup> Като главно действащо лице в нейното изследване е народният свирач, *“взет в своите различни функционално-действени и културни и исторически превъплъщения”*.

Св. Захариева разглежда народните музиканти не като физически лица присъстващи на обреда, а като функционално

---

<sup>16</sup> Тодоров, Т. - Съвременни проблеми от изучаване на българското музикално народно творчество, стр. 155

<sup>17</sup> Захариева, Св. – Инструмент и инструментална музика във фолклора, МХ, кн.2, стр. 82, 1980 г.

<sup>18</sup> Захариева, Св. – Свирачът във фолклорната култура, стр.7, БАН, София, 1987 г.

обвързани с тайнството на ритуала субекти, активно ангажирани с конкретни действия и особени привилегии спрямо останалите. Тук за първи път:

- народният музикант е изследван не като изпълнител, а като основна движеща сила в ритуала;
- изпълнителят на народен музикален инструмент е описан със своите добродетели – талант, импровизаторско майсторство, способност да въздейства върху останалите със силата на своето изкуство;

Инструменталната народна музика “произхожда” от традиционната музикална практика като задължителен компонент на обредните игри, в сватбата, по събори, по панаири и т. н. За това тя и в най-развитите си форми запазва тясната си връзка и зависимост от множество извънмузикални фактори. Такива са нейната ситуативна обвързаност, конкретно функционално предназначение, място и роля в по-голямата фолклорна цялост, където тя няма самостоятелно значение. При отпадането на сакралната функция на инструмента, свързано с десакрализацията на магическия обред, той придобива значимост и съдържателност като звукопроизводител, годен да носи и създава именно музикална субстанция, да бъде по своему съпричастен към моделирането на нов тип художествена дейност<sup>19</sup>. От друга страна тази дейност е спонтанна изява, породена от вътрешна естетическа и емоционална подбуда, без предварителни условия и независеща от външни обстоятелства.

Българската фолклорна музикална култура е предимно песенна и песента отстъпва постепенно и бавно мястото си на инструмента. С това той придобива престижната функция като атрибут на майсторството и ознаменува отделянето на майстора - инструменталист от останалата маса.

Инструменталното изпълнителство е измежду онези явления във фолклора, които се отличават с относително ускорено темпо на промяна – не само сред различните поколения музиканти, но и в рамките на един живот. Наред с

---

<sup>19</sup> **Захариева, Св.** – Инструмент и инструментална музика във фолклора, МХ, кн.2, стр. 84, 1980 г.

придържането към традицията, инструменталистите, в различна степен, имат усет за обновяване в музиката, склонни са да проявяват творчество, като развиват импровизационно-вариационен стил на изпълнение. Това се констатира в повечето конкретни регионални проучвания на инструменталната музика от различни краища на страната<sup>20</sup>.

По-голямата възможност за личностна изява на музикантите- инструменталисти поддържа у тях стремеж към собственото им усъвършенстване и така се превръща в съществен фактор за надпревара в постигането на “подобрения” във фолклорната музика. По такъв начин традиционните музикални образци се променят, обновяват се, преминават в друго качество.<sup>21</sup>

Музикалното изпълнителство е необходима дейност за материализиране на художествени образи. Фолклорните музиканти превръщат своето музициране в неповторим акт всеки път. Това е породено от всички онези условия и обстоятелства, които са изградили личността на музиканта-изпълнител – от съвременните изисквания на художествения вкус, който той е асимилирал, до неговия натюрел, до школата, в която се е обучавал. В изпълнителския стил, било то индивидуален, национален или на епохата, обикновено се включват определения, които разширяват рамките на понятието стил като категория, и те обхващат елементи от цялостния творчески облик и художествена нагласа на изпълнителя.

В непрестанното си развитие народната инструментална мелодия, произлязла от народната песен, загубва своя вокален първообраз, за да се утвърди като самостоятелна творба, чието развитие се подема и продължава до днес. Импровизацията, свързана с добрата техника на инструменталиста, продължава да

---

<sup>20</sup> **Кауфман, Димитрина** – Развитие на инструменталната народна музика в един район на България през последните 100 години, Фолклор и история, стр. 104-112, София, 1982 г. **Льондев, Петър** – Неравномерна пулсация на отделните структурни елементи във формообразуващите процеси на тракийската народна инструментална музика, Фолклор и история, София, 1982 г. **Манолов, Илия** – Традиционната инструментална музика в Югозападна България, София, 1987 г.

<sup>21</sup> **Рашкова, Нагалия** – Динамика на инструменталното музикално изпълнителство, Български фолклор, кн.1, стр. 66, 1993 г.; **Коралов, Андрей** – За взаимоотношенията между стила и метода в музикалното-изпълнителско изкуство, Музикални хоризонти, стр. 86, кн. 10, 1984 г.



бъде основен двигател в цялостното развитие на инструменталната народна музика. По-изявените изпълнители, към вече изцяло изменения отсвир към песента добавят още нови музикални колена, за да се получи инструменталното хоро. Нещо повече - инструменталната бавна мелодия или хоро отдавна престават да носят името на песента. Те вече имат нови заглавия, най-често свързани със стиловия произход, както на изпълнителите, така и на мелодиите на хорото, напр. “Тракийско хоро”, “Странджанско хоро”, “Увалийско хоро”, “Джамбазко хоро” и др.

Творческите търсения на инструменталистите продължават в обогатяване на орнаментиката, мелодията, диапазона, както и употребата на всички регистри на кавала.

## **II.2. КАВАЛДЖИИ ОТ НАЧАЛОТО НА XX в. И ТЕХНИЯТ ПРИНОС ЗА РАЗВИТИЕТО НА ТРАКИЙСКАТА КАВАЛДЖИЙСКА ИНСТРУМЕНТАЛНА МУЗИКА**

Възникването на оркестрова практика в България е сложен нееднороден процес, чиито първи прояви датират от средата на XIX в. В периода от 40-те до 80-те години тя представлява разнородна по характер музикална картина, в която съжителстват различни модели на оркестрово изпълнителство, имащи в една или друга степен съществено значение за формирането на оркестрова музикална култура.

Интересът към колективно свирене с народни инструменти у нас идва сравнително късно – главно към началото на 20-те години на XX век, и то си остава в кръга на любителското свирене. Дотогава, а и по-късно на хорото свирят поединично.

Инструментални групи са създавани отдавна на много места в страната. Свирачите, участващи в тях са били самоуки и са предавали изкуството си чрез устната традиция. Тогавашните условия в българското село не са позволявали на народния музикант да преживява само от занимание с музика. Всички народни музиканти – гайдари, гьдулари, кавалджии, тамбурджии, тъпанджии и др. – са били предимно земеделци или имали някакъв друг занаят: ковачи, овчари, зидари, дърводелци. Народните певци и инструменталисти изпълнявали

своите песни и свирни неподправено в естествените рамки на селския бит по време на полска работа, у дома, на хорото, на празненства, на сватби и събори.

След Освобождението от турско робство народното творчество става обект на научен интерес. От друга страна, на народната музика започва да се обръща внимание и от естетическа гледна точка като дял от традиционните народни изкуства.

Първ по рода си събор на изпълнители на народна музика е свикването на голям брой народни музиканти от Пловдивското изложение през 1892 година. От различни краища на страната се събират певци и свирачи да покажат своето майсторство, но и същевременно да музицират заедно.

Подобно на Пловдивското изложение, на много места в страната са канени за участие в събори, панаири, селскостопански изложби и др. най-добрите изпълнители на народна музика. Така, чрез участие и показно изпълнение на народна музика, отделни талантиви певци или инструменталисти правят първите записи на българска народна музика издадени на плочи. Това става в началото на 20-те години на XX в. Записите са осъществявани в чужбина предимно за нуждите на европейския пазар. През 1924 година започва своята дейност първата българска фирма “Симонавия”. Наред с другата музика, която записва, основният фонд на фабриката е народната музика. Инструменталистите и певците стават най-често професионални “звезди”. Плочите с народна музика получават масово разпространение и упражняват много активно въздействие върху фолклорната музикална традиция в цяла България<sup>22</sup>. Казаното до тук се потвърждава и от статията на В. Димов “*Ранни записи на традиционни инструменти в България*”<sup>23</sup>. Едни от най-старите записи на инструментални мелодии са правени през август 1939 г. на Петия селскостопански събор във Варна от Райна Кацарова.

---

<sup>22</sup> Кауфман, Д. – Явления между фолклора и композиторското творчество, Съвременност и фолклор – Проблеми, стр. 98, Изд. Музика, София, 1981 г.

<sup>23</sup> Димов, В - Ранни записи на традиционни инструменти в България, 2006, кн. 3, стр. 77-94

Изпълнителите са от села от североизточна България - мъже, свирачи на кавал, гъдулка и гайда и една жена кавалджийка<sup>24</sup>.

С тези първи записи стават известни имената на кавалджиите Цвятко Благоев, Щилян Добрев, Кръстю Ю. Иванов, Гено Георгиев Киков, Георги Кехайов, Драган Карапчански, Станил Паяков, Иван Мечкаров, Неда Кирова, Никола Ганчев, Стоянка Карапавлова, Тодор Прашанов, Кольо Вангелов, Георги Коев, Иван Кирилов Йотов, Христо Кондов, Иван Арсенов.

В годините след 1935 г., при създаване на инструментални групи от български народни инструменти към Радио София (Бистришката четворка, Тракийската тройка, Угърчинската група и др.), кавалът заема важно място в съставите като солираш, водещ инструмент.

Песните, които народните изпълнители свирят и пеят са автентични, изпълнени по начина, по който се пее и свири сред народа. За съпровод на певците и за отделни самостоятелни изпълнения се образуват различни по състав инструментални групи и малки и по-големи народни оркестри, каквито в миналото не са съществували. Народните изпълнители започват да правят собствени обработки на народните песни или инструменталните мелодии, с цел да се харесат на слушателя. При инструменталните изпълнения се утвърждава “колянната форма”, разширява се формата<sup>26</sup>, прибавят се нови дялове и

---

<sup>24</sup> Записани са **Велико Котларев** - изпълнил „Плач на Атанаска по затиснатия и баша от пръстта”; “Рученица и право хоро”; “Койчовото” (9/16); “Пайдушка”; “Куцата” (7/16); “Чорбаджийско” (4/4); “Черкезката” (7/8). **Жельо Чолаков** - “Трапезна добруджанска ръченица и хоро”; **Недка Кирова** - “Иванчо слана ослани” и “Ръченица” - на седянка и танцова; “Царя на Славка думаше”; “Кючек” и “Ситно хоро”. - **Димов, В** - Ранни записи на традиционни инструменти в България, 2006, кн. 3

<sup>25</sup> **Розмари Стателова** (Седемте гряха на чалгата, с. 127, Просвета, София, 2003 г.) се позовава на мнението на Н. Кауфман който “установява възснова и на своя личен опит в чалгите в началото на 40-те години, че през 30-те и 40-те години импровизирането при сватбарските оркестри е било обичайна практика. В 50-те години обаче се преминава постепенно към фиксирани композиции, съставени от многочислени кратки образувания с квадратна структура, наричани “колена”. От тук и името на новата форма - “колена””.

<sup>26</sup> Формата на хорото се изгражда от народния инструменталист. Той търси контраст между песента и съчинен от него инструментален рефрен. Песента в рамките на инструменталното произведение има основна, водеща функция, а инструменталните рефрени, съчинени от изпълнителите – подчинена, второстепенна. Често те произлизат от песента, използвана в изграждането на

хармонизация.

Създаването на Радио София през 1929 г. дава невероятен шанс на плеяда народни певци и свирачи да изпълняват на живо народна музика и да направят достойние на огромно множество хора не само таланта си, а и богатото ни фолклорно наследство. Народната песен и инструментална мелодия излизат от първоначалните си функции и предназначение, загубват вариантната си природа, контакта със средата, в която се създават, разпространяват и живеят и започват да задоволяват по-широки културни потребности. След излъчването си по радиото някои от тези инструменталните произведения получават широк прием във фолклорните среди, разпространяват се, получават варианти, променят метроритъма си и се превръщат в еталон за създаване на народните хора. Специфичните диалектни форми постепенно се нивелират. В процеса на развитието на тези явления се засилва търсенето на виртуозността и многоколенността. Търсенето на виртуозност води след себе си самоцелно ускоряване на темпата, което скъсява произведението като време<sup>27</sup>.

От 1936 година по Българското радио започва да свири т. нар. Бистришка четворка, с репертоар изключително от шопски песни и хора. Това е първата концертираща група съставена от традиционни народни инструменти, която свири ансамблово. До този момент съществуват и други групи, но в състава им няма народни инструменти. Активната пропаганда, която прави Радиото, излъчвайки изпълненията на Бистришката четворка е като катализатор за създаването на нови и нови инструментални групи: групата на Станил Паяков, Угърчинската група (по-късно е известна като групата на Цвятко Благоев), Софийската кореняшка група, Тракийската тройка (по-късно прерастнала в Тракийската група).

Началото на 50-те години вписва в историята на новата българска музикална култура събитие, породило през десетилетията най-широк обществен и творчески резонанс – основаването на ДАНПТ – София през 1951 г. Ансамбълът и

---

инструменталното произведение. В някои случаи се търси само контрастът между песенен и инструментален материал.

<sup>27</sup> **Кауфман, Д.** – Явления между фолклора и композиторското творчество, Съвременност и фолклор. Проблеми, стр.102, Изд. Музика, София, 1981 г.

създадения през 1952 година Ансамбъл за народни песни при Радио София събират в София най-добрите народни певци и свирачи. По техния почин в различни градове се създават професионални и самодейни ансамбли и оркестри, а това от своя страна е предпоставка за създаването на нови инструментални групи. Така своя творчески живот започват “Странджанската група”, “Тракийската тройка”, “Сунгурларската тройка”, “Добруджанската тройка”, “Средногорската тройка”, групата на Атанас Вълчев, по-късно “Харманлийската тройка”, “Караджовската тройка”, група “Лозница”, “Дуванлийската тройка”, група “Боляри” и т. н.

Посочената хронология (от анонимни групи, създадени по определен повод до институционализираните – към радио, към ансамбли и т.н.) ми позволиха да проследя (от записи, от нотни издания и пряк контакт с изпълнителите) развитието на кавалджийския тракийски маниер.

Сведения за тракийски майстори кавалджии от различни поколения дава в книгата си “Кавалът свири, говори” Слав Драгански. Описаните кавалджии до един свободно боравели с кавала – свирели във всичките регистри, с лекота преминавали от тоналност в тоналност, обогатявали непрекъснато народните мелодии, внедрили непрекъснатото свирене, могли от малък мотив да развият цяло хоро или бавна мелодия.

Когато се говори за ТРАКИЙСКИ кавалджийски маниер, трябва да се отбележи, че той има отколешна традиция и самостоятелност и е напълно различен от начина на свирене на кавал в Северна България. Ако съпоставим свиренето на Цвятко Благоев с това на тракийците Станил Паяков, Досьо Милков, Драган Карапчански и Никола Ганчев, разликата е очевидна. Коренно различно звукоизвличане - при северняците шумно духане, прекъсване на фразите, отривисто поемане на дъх, акцентирано сменяне на метрика, докато при кавалджиите от Тракия не може да не ни впечатли свиренето легато, кантиленност в изпълнението на мелодиите, богата орнаментика или всичко това, заради което кавалът е наречен от народа “меден”. *“Сякаш не мелодия, а мед се леел от дуките му. Затова и хората в захлас го слушали ...”*<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Драгански, Слав – Кавалът свири, говори, стр. 29

През първите десетилетия на ХХ век кавалът постепенно се преобразува от битов фолклорен инструмент в артефакт на изкуството, при това натоварен от тогавашната идеология на национализма (създава комплекс от символи за национален дух, култура, родно изкуство) като един от ключовите музикални символи. “... *Кавалът се превръща в един от първите инструменти, символизиращи българското.*” (Л. Пейчева, 2006:70–71). Концертната и звукозаписна дейност у нас и в чужбина извежда на преден план имената на кавалджиите Никола Ганчев (1919–2004) и Стоян Величков (1930–2008), които са и първите институционализирани учители на младите инструменталисти.

В главата са разгледани най-видните представители<sup>29</sup> на тракийската кавалджийска школа и техния принос за развитието на изпълнителската техника при свирене на кавал - Никола Драгански, Слави Митев, Йордан Господинов, Кольо Чаушев (Чаушево Коле). Макар и оскъдни, сведенията за кавалджиите от най-старото поколение, които са останали единствено в спомените на хората, хвърлят известна светлина за някои характерни особености на кавалджийското свирене по онова време. Чрез тях се потвърждава факта, че “родина” на кавалджиите е Средна и Югоизточна България и Добруджа. Всички те с майсторство изпълняват тракийски мелодии, с което са наложили този маниер. Друга характерна особеност е стремежът за свирене в регистър “каба”, за това не случайно, че свиренето в този регистър определя до голяма степен “майсторлъка” на свирачите. Не на последно място е и използваната пръстова техника, чрез която те са предавали на мелодията богато орнаментиране, ритмичност, чистота, звучност, плавност и отчетливост.

### **III. СРЕДНО ПОКОЛЕНИЕ КАВАЛДЖИИ И ТЕХНИЯ ПРИНОС ЗА РАЗВИТИЕТО НА КАВАЛДЖИЙСКАТА ИНСТРУМЕНТАЛНА МУЗИКА**

Изключителна роля за развитието на кавалджийската

---

<sup>29</sup> Данни за видни изпълнители на кавал от началото на ХХ в. и факти за творческият им път дава Слав Драгански (1911-1986) в книгата си “Кавалът свири, говори”.

инструментална музика изиграват кавалджиите от средното поколение. С особени заслуги в това отношение са майстори като Станил Паяков, Георги Кехайов, Драган Карапчански, Цвятко Благоев, Васил Милев, Никола Костов, Никола Ганчев, Стоян Величков, Господин Станев, Иван Богоев. Това са едни от най-изтъкнатите представители на това поколение, които чрез своето изкуство дават неговия основен облик.

Станил Паяков  
(1900-1979)

Основната заслуга на Ст. Паяков, освен основаването на “Тракийската тройка”, е голямата роля, която той изиграва в разпространението на тракийската инструментална музика. За тази апостолска дейност разказва Сл. Драгански: *“Срещите с шопските кавалджии го кара да води упорити спорове и практически да им доказва преимуществата на тракийския стил на свирене. Особено убедително това прави при изпълнение на бавни мелодии. Някои от кавалджиите го отричали просто от инат, други, обаче, постепенно се убеждавали в достойствата на Станиловото свирене и започнали да се учат от него.”*

Георги Кехайов  
(1904-1977)

Притежавал е чист и плътен кавалджийски тон. *“Мелодията сякаш излизаше изпод земята, постепенно се усилваше, приближаваше, застигаше ни, докато кавала заревеше като разсърден звяр и пак затихнеше.”* (Сл. Драгански) Това е, може би, голямата заслуга на този майстор - употребата на динамика в изпълнението. И още: *“Георги Кехайов пръв показва на света какво може кавалът. Той много не свиреше на кавал, но извличаше звука неописуемо чисто, без ни най-малък шум в кавала. Понякога така тихичко източваше мелодията - имаш чувството, че не е тук, а някъде на километри далеч. И пак всичко се чува. Или пък мелодията сякаш излизаше нейде изпод земята ..., а в тъмнината замрялата зала муха да бръмне, ще я чуеш. Кехайов много добре усещаше къде, кога и как да намали или увеличи силата и*

*така, че това да внуши до предел красотата и.*<sup>30</sup>

Изкуството на Г. Кехайов е запазена във фонотеката на БНР, макар записите му да са твърде малко, но е достатъчно да бъде оценено майсторското му свирене.

Драган Карапчански  
(1905-1967)

Изпълнителското му майсторство може да се обособи в следните няколко пункта:

1. Съвършено владее на трите регистри на кавала.
2. Непрекъснато дишане, чрез носа, по време на свирене. За сложността на този елемент в техниката при свирене, говори факта, че и днес са малко кавалджиите, които са успели да го овладеят.
3. Употребата на различни видове орнаменти, подпомагащи майсторското изпълнение.

Много интересно Драган Карапчански “акцентува” чрез трите пръста на горната ръка, особено при изпълнение на ръченици в умерено темпо, при което се получава ефект, подобен на “хлъцване” на тона, който не е точно фиксиран (между 4-та и 5-та степен на лада, в който се свири).

4. Развитие и изграждане на мелодичната линия - употреба на динамика, което той постига с различна степен на надуване, без да променя интонационната тонова чистота. Това Карапчански владее до съвършенство.

За разлика от Кехайов, Карапчански оставя значителен брой записи в БНР, но за неговия творчески и житейски път крайно недостатъчни, като се има предвид, че той е имал в репертоара си около 200-300 народни мелодии. Незабравими остават записите му на “Овчари чукат кърмилото”, “Загубил си овцете”, “Песен за хаджи Димитър”, “Сватбарски ръченик”, “Тракийско на пояс”, “Касапско хоро” и много други мелодии от Ямболския край. За голямото изкуство на Драган Карапчански много точно звучат думите на Слав Драгански: *“Няма да е пресилено ако кажем, че от поколенията кавалджиши, родени след 1900 г. Карапчански с право може да се смята за наши учител - първомайстор.”*

---

<sup>30</sup> Драгански, Сл. - Кавалът свири, говори, стр. 60-64



Цвятко Благоев  
(1915-?)

Изпълнителският маниер на Цв. Благоев е интересен с техниката му на звукоизвличане. При свирене той използва насечена въздушна струя, при което се чува, едно тъй наречено, “дюдюкане”, много характерно за изпълнителския стил на Северозападна България. Тази техника доближава тембъра на кавала до тембрите на дудука и двоянката. Наред с “дюдюкането” той използва и бързи вертикални движения на пръстите. Така се получава шрих на свирене “стакато”, който Благоев използва изцяло в хороводните мелодии.

При внимателно слушане ще открием и нещо, наподобяващо двуглас (характерен за шопския изпълнителски стил), получен между възпроизведените тонове и сричката “дю”, която се чува в наустника на кавала, произлизаща от гърлото на изпълнителя. В случая тази сричка се явява, своего рода, “прекъснат, бурдониращ” тон на мелодията.

Васил Милев  
(1917-2004)

Васил Милев притежава изпълнителски качества, които все още малко свирачи днес притежават - виртуозна изпълнителска техника, плътен и звучен “каба” регистър, изключителна интонация, отлично владение на динамични нюанси, много характерно “гърлено-пръстово” свирене, чрез което се подчертава ритмичността и акцентите на инструменталната мелодия.

Приносът на В. Милев за цялостното развитие на кавалджийския инструментално-изпълнителски стил са:

1. Употреба “тих” регистър - различен от познатите 3 регистъра на кавала (висок, среден и “каба”).

Този регистър има тоновия обем на регистър “каба”, но за разлика от него звучи нежно и тихо. Изпълнява се чрез отпускане на устните при свирене и вкарване на много лека, тънка въздушна струя в тръбата. За да се получи чист тон в този регистър, пръстите трябва да са плътно прилепнали върху грифите отвори при тяхното отпушване и запушване. За първи път е използван в пиесата за соло кавал и оркестър (обр. Кенов-

Овчаров) “Грите пъти”.

Като обобщение на казаното за различните регистри може да се каже, че тяхното използване изисква отлично владение на звукоизвличането, което се определя от следните технически фактори:

- “тих” регистър - отпуснати устни, тънка въздушна струя;
- нисък (“каба”) регистър - стегнати устни във формата на “о” и тънка, напрегната въздушна струя;
- среден регистър - леко отпуснати устни във формата на “о” и по-широка въздушна струя;
- висок регистър - леко стегнати устни, напрегната (но не колкото при “каба”) въздушна струя.

## 2. Запълаване на липсашите тонове

В пиесата “Априловско хоро” за соло гъдулка и оркестър (сол. Янко Петров, обр. К. Колев), В. Милев използва тон или , който според приетата теория се счита за липсващ. С помощта на леко “чукане” върху грифовия отвор на тон се чува ясно мелодичния ход. При това леко “чукане” не се уплътнява напълно грифовия отвор на тон и се чува тон , с което кавалджията В. Милев още през 1964 г. Провергава теорията за липсващи тонове при кавала. Днес този технически похват е широко използван от поколението млади изпълнители.

В кавалджийската инструменталната практика, за “удобство” на изпълнителя при съпровод, се използват различни строеве кавали - “а”, “б”, “h”, “с”. Това е свързано с факта, че има тонове, които са трудно изпълними (т. н. “лисващи”). В дългогодишната практика на В. Милев, независимо от това в кой лад или тоналност свири, си служи само с традиционния кавал с основен тон “d”, което е доказателство за неговата голяма инструментална техника.

3. В. Милев се явява новатор и при импровизацията. Мелодичните му колена се отличават със своя диапазон, а като новаторство е вмъкването на хроматични пасажии в тях. Целта е разкриване на технически сръчности, като често тези пасажии загубват своята стилова принадлежност. Особено силно това личи в авторската пиесата “Ръченица”, която надхвърля границите на традиционното народно хоро.

Никола Костов  
(1936)

Малко кавалджии по негово време познават техническите възможности на кавала като него. Никола Костов свири с еднаква лекота и чистота във високия регистър на кавала, излизайки от общоприетият му диапазон. Той първи използва “кларинет” регистър при свирене на кавал – тембър, наподобяващ звука на кларинет, откъдето произлиза и наименованието му. Изпълнява се чрез вкарване в кавала на въздушна струя под силно налягане. По този начин изсвирените тонове са с г.2 по-високо от реалната звучност. Диапазонът на регистъра е същия като при “каба”. Никола Костов майсторски използва и “тих” регистър в пиесата “Концертино за кавал и оркестър” от Красимир Кюркчийски. Тук Никола Костов демонстрира майсторство чрез плавно преминаване от “тих” в “каба” регистър и от там към среден, в различна последователност.

Никола Ганчев  
(1919-2001)

Това е изпълнителят, който в цялост разкрива възможностите на “медения” кавал. Със съвършената си техника и “майсторлък”, Н. Ганчев тласка с голяма сила развитието на кавалджийския маниер. Изпълненията му са пример за това, как трябва да се свири по “кавалджийски”. Златна диря оставят многобройните му записи и концертни изпълнения със съпровод на или без съпровод на оркестър, както и съпровод на народни певци.

За изкуството му Сл. Драгански пише: *“Той владееше възможностите на кавала до съвършенство. Свиреше във всичките му регистри, леко и непринудено преминаваше от един в друг. Свиреше без прекъсване, като се освобождаваше умело от слюнката в гърлената кухня - качество, присъщо на йогите. Засвири ли бавна мелодия, сякаш застиваше на кавала, а на места мелодията притихне, изнежи се, другаде с пълна сила изплаче и нахлува направо в сърцето на слушателя.”*

Кавалджията Н. Ганчев, чрез своето изкуство, е новатор по отношение на:

1. Употреба на различни строеве кавали при свирене.

Неговото звукоизвличане е еднаква плътно, независимо от това на какъв кавал свири.

2. Пълно разкриване на ниския “каба” регистър. Почти няма пиеса от неговия репертоар, в която той да не употребява “каба”.

3. Особена заслуга Н. Ганчев има за разкриване тайната на верижното дишане. Това е техника на поемане на въздух по време на свирене през носа, без прекъсване на въздушната струя. Верижното дишане се използва най-вече в бавните, протяжни мелодии, където удобен момент за поемане на въздух през носа са дългите нотни трайности. И днес много малко млади изпълнители са усвоили тази техника на дишане.

Изключително ценни са записите на Н. Ганчев с народната певица В. Стоянова. Чрез съвместното им изпълнение се очертава основната тенденция в развитието на инструменталната народна музика - стремеж към пълно уеднаквяване на свиренето с пеенето.

### Стоян Величков (1930 - 2008)

Ролята на Стоян Величков в цялостното развитие на народната инструментална музика се състои не толкова в разкриването на новости в изпълнението на кавал, колкото в определяне на цялостния характер на кавалджийското свирене с всички негови елементи. Завладяващото му изкуство се дължи на следните фактори:

1. Притежава нежно и фино звукоизвличане при свирене.

2. Плавно преминаване от среден във висок регистър. Това той осъществява чрез помощта на палеца на горната ръка и щрих легато. Тонът, който се получава чрез палеца по височина, трябва да съответства на същия тон, но получен чрез малкия пръст на долната ръка.

3. Използване на характерни орнаменти при различни мелодични ходове:

- постепенен мелодичен ход във възходяща посока – извършва се чрез плавно повдигане на всеки пръст, съответстващ на определения тон. Този вид движение на пръстите е хоризонтален и отпушването на грифования отвор на кавала става от долната към горната му част;

- низходящ триолов мелодичен ход - изпълнява се с помощта на леко “почукване” върху ниския тон на триолата.

Тези и други прийоми придават на цялостното изпълнение на Ст. Величков красота, мекота, нежност и всичко онова, което прави кавала “меден”.

Стоян Величков продължава една характерна за талантивите народни музиканти традиция - съавторство с народното. Тук неговият принос е чувствителен. Такава творческа дейност има в инструменталните пиеси на Никола Ганчев, Костадин Варимезов, Стоян Попов, Румен Сираков и др. Това могат да правят само надарени с творческо въображение изпълнители, които владеят до съвършенство инструмента си, а така също и стиловите особености на съответната фолклорна област.

Със своята концертна и звукозаписна дейност допринася за популяризиране на източно-тракийската инструментална народна музика - на странджанските песни и хора, продължител на най-хубавите традиции на тракийската кавалджийска школа.

От всичко казано до тук за изпълнителското майсторство на кавалджиите В. Милев, Н. Ганчев, Н. Костов, Ст. Величков, Г. Станев, Ив. Богоев и тяхната роля и значение за цялостното развитие на кавалджийския стил, можем да обобщим техният принос в:

- разширяване диапазона на кавала и употреба на пет кавалджийски регистри;

- “осъвременяване” на мелодичната линия - разширяване диапазона и, използване на хроматични ходове, ладотонални модуляции и др.

- развитие и усъвършенстване на импровизацията, което води до утвърждаване на авторското начало в българската инструментална музика. При импровизационните моменти изпълнителят се ръководи от своето техническо майсторство. То е право пропорционално на сложността на импровизацията - колкото по-висока техника - толкова по-сложна импровизация. Освен технически сръчности, изпълнителят трябва да притежава и умение за композиционно изграждане на музикалното коляно. Точно в това се крие авторското начало - съдържащият се фолклорен елемент, но пречупен през уменията на народния музикант;

- решаваща роля на кавалджиите от средното поколение в създаването на редица авторски пиеси за кавал, където основната тема е на фолклорна основа, но е по-далеч от вокалния и първообраз. Плод на творческата им фантазия се явяват различните музикални колена в различни ладове, с разнообразна мелодична линия и диапазон. В подкрепа на това можем да се позовем на написаното от Д. Кауфман: *“Всички изпълнени от инструменталистите народни инструментални пиеси са по-малко или повече авторски варианти на народно инструментално произведение. Това е междинно явление, което може да се нарече фолклор. Произходът на инструменталното произведение играе основна роля в процесите, които се извършват в него. Едно е хорото от песен, друго е овчарската мелодия. Промените (колената) са търсени съзнателно. Всяко ново коляно е развитие на предишното и то става самостоятелно и основа за по-нататъшно развитие.”*<sup>31</sup>

## II. 4. ТРЕТО ПОКОЛЕНИЕ КАВАЛДЖИИ

С разкриването и утвърждаването на училищата за народна музика в гр. Котел и в с. Широка лъка, фолклорните паралелки в НМУ в гр. Плевен, гр. Варна, гр. Пловдив и гр. София, както и специалността “Изпълнителско изкуство - фолклор” в АМТИИ - Пловдив се навлиза в нов етап в развитието на българската народна инструментална музика. Израстват много талантиливи изпълнители на народни инструменти, с творчески търсения, с високи технически умения, с професионална и музикална подготовка, които обогатяват значително фолклорната музика. Сред всички тях трябва да се отбележат имената на значителен брой кавалджи, родени след 1944 г., които са със съществен принос за развитието на кавалджийското изкуство - Димо Желев, Любен Досев, Георги Пенев, Данчо Радулов, Кръстьо Димов, Иван Антонов, Тодор Глухов, Тодор Тодоров, Николай Георгиев, Матьо Добрев, Теодосий Спасов, Недялко Недялков, Костадин Генчев, Николай Докторов, Темелко Темелков и др.

Макар и израснали в различни краища на България и

---

<sup>31</sup> Кауфман, Д. - Развитие на народно-инструменталната танцова музика в Северозападна България”, дисертационен труд

притежават различен изпълнителски маниер, те също като старите майстори са носители на тракийския кавалджийски стил.

Димо Желев  
(1952)

Като кавалджия Д. Желев притежава много добра техника и отлично владее трите регистъра на кавала. Изпълнява предимно тракийски и добруджански мелодии.

Любен Досев  
(1953)

Л. Досев е един от малкото кавалджии, които еднакво добре владеят тракийския и северняшки изпълнителски маниер. Притежава отлична изпълнителска техника, шрих “стакато”, който постига чрез пръсти и надувка и силно подчертаната сричка “дю”. Отлично владее и “каба” регистър.

Кавалджиите Георги Пенев<sup>32</sup>, Данчо Радулов<sup>33</sup>, Кръстю Димов<sup>34</sup>, Иван Антонов<sup>35</sup>, Тодор Глухов<sup>36</sup>, Тодор Тодоров<sup>37</sup>, Николай Георгиев<sup>38</sup> заемат достойно място в плеядата майстори-кавалджии. Всички те са завършили СМУ и АМТИИ и сега като ръководители и преподаватели работят за развитието на кавалджийската изпълнителска школа.

Чрез своите изпълнения по БНТ и БНР, те пропагандират съвременните тенденции и творчески търсения на младите кавалджии. Те с еднакви технически и стилови сръчности интерпретират мелодии и свирни от всички фолклорни диалекти.

Матю Добрев  
(1957)

Кавалджията Матю Добрев по нов начин третира кавала.

---

<sup>32</sup> учител по музика и кавал в СОУ – гр. Котел, бивш директор и преподавател в НУФИ “Ф. Кутев” - Котел

<sup>33</sup> преподавател по кавал и ръководител и диригент на народен оркестър - Варна

<sup>34</sup> солист-оркестрант в ОНМ при БНР - София

<sup>35</sup> солист-оркестрант в оркестъра на Ансамбъл “Тракия” – Пловдив

<sup>36</sup> солист-оркестрант в оркестъра на Ансамбъл “Родопа” - Смолян

<sup>37</sup> преподавател по кавал, в момента на свободна практика

<sup>38</sup> ръководител на оркестър за народна музика - Елхово

Той практически доказва, че този инструмент е достоен съперник на класическите инструменти - кларинет, флейта, тромпет и др. Точно сложната импровизация е силата на този кавалджия. Чрез нея Матю разкрива своята голяма техника. Чрез изпълнението на безмензурни мелодии демонстрира безупречно свирене и дишане.

До този момент М. Добрев се явява първият кавалджия, който не се съобразява с тоналностите “удобни” при свирене на кавал, като изгражда и обогатява мелодията и всичко това благодарение на пръстовата си техника.

Изключителният му професионализъм и майсторство при изпълнение на бавни мелодии и отлична техника при бързи пасажии, дават възможност на Матю Добрев да свири заедно с инструменти като кларинет, акордеон, саксофон, като за него няма “неудобни” тоналности. Апликатурната му техника позволява с лекота да преодолява трудни хроматични пасажии. Чрез цялостната си изпълнителска дейност, Матю Добрев дава силен тласък за развитие техническите възможности на кавала и слага началото на нова кавалджийска школа от 70-те години на XX в.

#### Теодосий Спасов (1963)

Той е най-яркото име от младото поколение кавалджии и заема особено важно място в развитието на инструменталната народна музика.

Преминал обучението си в СМУ - Котел и АМТИИ - Пловдив, Т. Спасов израства като музикант с висока музикално-теоретична подготовка, обща култура и изпълнител с изключителни качества. Без да загубва качествата на традиционното тракийско свирене, той става новатор за редица явления в кавалджийската техника. Спасов е образец, еталон за съвременните изпълнители - с еднакво майсторство да изпълнява традиционни мелодии и свирни от старите майстори, както и съвременни авторски пиеси.

Безспорна е заслугата на Теодосий Спасов в цялостното овладяване и откриване на нови технически възможности на кавала, както и някои новости, неупотребявани до сега в кавалджийската изпълнителска практика.



Теодосий Спасов се явява новатор в:

1. Разширяване тоновия обем на кавала - от “d<sup>1</sup>” до “e<sup>4</sup>” в хроматичен ред т. е. с четири тона повече от установената практика, чрез определена пръстовка и техника на надуване. Всички тези тонове се получават със силно затягане на въздушната струя, при което се получава необходимото пренадуване за тяхното звукоизвличане. Така теоретически и практически вече се определя и новия тонов обем на кавала.

2. Употреба на двойни тонове – едновременно в два регистъра – тих и среден. Като вариант на двойни тонове някои теоретици смятат, че има тогава, когато кавалджията заедно с движенията на пръстите и с устата (“дюдюкане”) изпълняват дадена народна мелодия. За изпълнението им се изисква отпускане на въздушния отвор и намаление на въздушната струя.

Друг вариант на двуглас на кавала може да се счита при употребата на шрих “тремоло вибрато” между пръстите и въздушната струя. Тук кавалджията си служи с троен език.

Единствено кавалджията Т. Спасов доказва на практика, че може да свири двуглас при следните случаи:

а) чисти квинти, получени между тоновете и звучат едновременно в средния и високия регистри. За получаването им се изисква строго определена и регулирана въздушна струя;

б) октави, получени между тоновете от едновременно звучащите нисък и висок регистри. При изпълнението им от решаващо значение е също целенасочената въздушна струя;

в) свирене на чисти квинти. Получават се чрез много нежна надувка, при запушени грифови отвори между тоновете d1 и a2, а при отворен първи пръст – между e1 и h2.

г) свирене на октави – получават се при запушени грифови отвори между тоновете d1-d2 и e1-e2. Техниката на звукоизвличане е същата, която се използва при получаване на квинтите.

д) Свирене и пеене едновременно. В авторската си инструментална пиеса “Ноември”, Т. Спасов в един от импровизационните моменти употребява този ефект. Това изпълнителят постига пеенето с помощта на сричката “ду” или

“дю”. Голяма трудност при това изпълнение идва от факта, че изпълнителят трябва така да разпредели въздушната си струя, щото половината от нея да използва за свирене, а другата за пеене. Тази техника той използва както във фолклорните, така и в джазовите импровизации.

Изключителните изпълнителски постижения на Теодосий Спасов му дават възможност с успех да използва и елементи от джазовата музика, особено при импровизация, в която използва мелодични ходове, нямащи почти нищо с фолклора, както и пълна имитация на различни видове инструменти - флейта, кларинет, обой, пиколо, гъдулка, гайда и др.

## **ОБОБЩЕНИЯ И ИЗВОДИ**

От казаното до тук можем да направим следните изводи:

1. Развитие на кавалджийската инструментална музика пренамава през три основни етапа:

- етап на “откъсване” на инструменталната мелодия от нейния песенен първообраз, който включва в себе си следните подетапи: интерпретация на народната песен с малки промени, свързани предимно със спецификата на инструмента;
- разнообразяване на народната мелодия с увеличаване на тоновия и обем, обогатяване на орнаментиката, ритмизиране на някои мелодични ходове, създаване на инструментален вариант, близък до песенния първообраз;
- създаване на инструментална интродукция. Този подетап обхваща периода от простата интродукция до интродукцията, която по своята метрична, мелодична и ладотонална структура може да се счита като самостоятелно инструментално коляно. Това зависи изключително от степента на развитие на изпълнителя. Оттук започва развитието на импровизацията в народната музика, на творческите търсения на изпълнителя при създаването на музикални колена. Независимо от степента на виртуозност на музикалното коляно, не бива да забравяме, че то не трябва да загубва своята стилна определеност и особено, когато наименованието на хорото произлиза от дадена фолклорна област. В този втори етап от развитието на инструменталната народна музика се сформира и утвърждава цялостното инструментално хоро, като самостоятелна пиеса. В

по-късния му период авторското начало навлиза задължително в цялостното и изграждане, като най-често авторът на хорото е самият изпълнител или група изпълнители.

2. В този период се налага използването на кавал в “d” строй и пълна доминация на тракийско-странджанския изпълнителски стил при кавала.

3. Приноси на кавалджиите от първо, второ и трето поколение за цялостното развитие на кавалджийския изпълнителски маниер:

- Свободна употреба на “тих”, “каба”, среден и висок и “кларинет” регистър на кавала;
- запълване на липсашите тонове при кавала;
- разширяване диапазона на кавала - от “d<sup>1</sup>” до “e<sup>4</sup>” в хроматичен ред т. е. с четири тона повече от установената практика, чрез определена пръстовка и техника на надуване;
- употреба на двойни тонове;
- свирене и пеене едновременно.

### **III. ГЛАВА** **КАВАЛЪТ И НЕГОВОТО УЧАСТИЕ В СЪВРЕМЕННИТЕ** **ДЖАЗ И РОК ГРУПИ**

Джазовото изкуство от втората половина на XX в. и началото на XXI в. е творчески феномен, уникален със своето многообразие, оригинални форми и изразни средства. В неговите рамки, без да се противопоставят, можем да открием както класическите форми и жанрове, така и експериментални форми на съвременно творчество. Изглежда съвсем естествено майсторите на джаза да откликват на всички ценни и духовно значими открития на епохата, като по този начин поддържат този музикален жанр като винаги актуално изкуство.

В периода от 70-те -90-те години на XX в. започва активно сътрудничество на джаза с други клонове на масовата музикална култура, най-вече с поп и рок музиката, като отражение на идеите на поп-арта и постмодернизма и от там са симбиотичните форми джаз-рок и фюзън.

В началото на 80-те години се формира ново течение - етно джаз, който е синтез на джазовата музика с така наречената “етническа”, фолклорна музика. Взаимодействие на фолклорна музика и джаз води до използването на нетрадиционни за

джазовата музика инструменти, вокален стил и техники, с присъщите на джаза темброви и изпълнителски характеристики. Тази особена форма на полисинтез между двата жанра може да се разглежда като опит в създаването на импровизации на базата на добре познатата народна музика, като ефекта от това се основава на контрастността на принципите на изграждане и развитие на музикалните джазови композиции с фолк материал. Благодарение на жанровия и стилев материал, новите композиции приемат мултикултурен характер. При фолкджаза или етноджаза фолклорът и свободните музикални импровизации се преливат необичайно и живеят в някаква магическа симбиоза, в която древните мелодии, носители на историческа и национална традиция придобиват едно съвременно звучене и характер, присъщ на новото време. Това е онова течение на джаза, което осъществява приемствеността между поколенията музиканти по един неподправен, естествен начин.

Добрият прием и сполучливият ефект, който се получава при майсторското използване на традиционни народни инструменти в комбинация с класически и модерни (джазови) елементи, показва, че това ново художествено изразно средство си пробива път с успех, подчинявайки елементи от традицията на новите изпълнителски форми и промененото светоусещане на съвременната публика. Но новото отношение към стария селски инструментариум налага изменения и в начина на музициране - с увеличаване на техническата им сръчност до виртуозност, с обогатяване на орнаментацията и нюансировката, с въвеждане на нови щрихи в звуковата и художествената палитра на традиционния инструмент. Това налага и ново отношение и изискване на чувството за художествена мярка и вкус.

*“Едно от най-ценните качества на съвременните изпълнители на фолкджаз е това, че музицирането им в по-малка или по-голяма степен опира на принципа на импровизацията, защото тя е главният фактор, превръщащ обикновената щампа в едно неповторимо изкуство, при което музикалното произведение в ръцете на надарените с фантазия и чувство майстори-изпълнители всеки момент променят облика си и те карат да се захласваш от възторг.*

*Емоционалността на импровизаторската стихия няма равна на себе си и затова вълнува така силно, но когато е съчетана и с изискан художествен вкус, тогава и изпълнители, и слушатели имат възможността да се докоснат до върховете на музикалното изкуство и това наистина е едно необикновено преживяване*<sup>39</sup>.

Всичко това не остава встрани от развитието на джазовата музика в България и така още в началото на 80-те години на XX век в Пловдив се заражда един нов стил - фолкджаз. Това явление е продължение на търсенията на редица български джазови музиканти, които изразяват себе си в сложния синтез между джаз, класика и фолклор. Новото поколение музиканти, изпълнители на кавал, се ползва в най-голяма степен от предимствата, невъзможни или недостъпни за техните предшественици. Сред тях много важна роля играе повишеният световен интерес към непознатите (или слабо известни) музикални култури на Индия, Далечния Изток, затулените кътчета на Евразия, Африка, Океания, Северна и Южна Америка; към смесването им с вече битоващите популярни разновидности в хибридни материи, получили през 1987 г. названието World Music. А това, за което старите кавалджии от XX век само мечтаят и до което почти не се докосват, е собственото творчество на следovníците им в почти всички музикални разновидности, форми и жанрове. Сред артистите от това поколение се откроява Теодосий Спасов. Систематично усъвършенствайки инструмента, той го превръща от базисно диатоничен в хроматичен, приспособявайки го за изпълняване на други музикални жанрове - от джаз до симфонична музика. Световната му популярност е пример и влияе на все повече кавалджии с голям талант, творческа настройка и несъмнено виртуозно владееене на инструмента.

Натрупаният опит, повишеното търсене на този вид музика и художествената политика на Ръководството на АМТИИ – Пловдив - да се сформират различни състави, показващи съвременни тенденции в музикалното изкуство - е в основата на

---

<sup>39</sup> Джиджев, Т - Проблемите на оркестрите за народна музика-МХ, 1987, N 10, 38-42

създаването на групата, с която музицирам – Фолк Файв Плюс (Folk Five +). АМТИИ разполага с богат ресурс от изпълнители в различни музикални жанрове и не е трудно сформиранието на различни по състав групи. Идеята за нашия състав беше, че освен класическите инструменти – пиано, контрабас, китара и перкусии, към тях да се включат фолклорните инструменти кавал и тамбура. Стремежът при изграждането репертоарния план на състава беше да се създадат музикални произведения на фолклорна основа, пречупени през призмата на художествени елементи от класическата, поп и джаз музика, с богата гама от импровизации, използване на нетрадиционна хармония, ритъм и др. Всичко това създаде предпоставка и възможност да демонстрирам всички технически възможности на инструмента кавал – различни, нехарактерни за инструмента тембри, звукови ефекти, щрихи и др.

Горе казаното намира своето практическо приложение и демонстрация в поредицата от концерти от моята художествено-творческа докторантура.

**Първи концерт** (01.11.2013 г. I-во студио на БНР София) - изграден в три музикални плана – солист на Академичния народен оркестър при АМТИИ, като изпълнител в народен оркестър и като солист на камерна инструментална група. Целта на концерта – демонстрация на различни изпълнителски маниери, технически умения при свирене на кавал с използване на характерни и нехарактерни музикално изразни средства, импровизаторско майсторство, умения и развито чувство за ансамбловото свирене в големи и камерни формации и в различни по характер и техническа трудност пиеси от български композитори.

Изпълнени пиеси:

- Пиеса за соло кавал и оркестър (муз. В. Василев, арзнж. Вл. Петков);
- Песен и импровизация за кавал (муз. Вл. Петков);
- Изповед за кавал, тамбура и контрабас (муз. В. Василев);
- Автентични мелодии за кавал;
- Дайчова хоро – изп. камерна група (муз. В. Василев)

**Втори концерт** - (28.11.2013 г), с участието на Симфоничния оркестър от гр. Сливен и китариста Веселин

Койчев представи три музикални жанра – симфоничен, джаз и етноджаз. В концерта в пълна степен се показаха техническите възможности на кавала и моята изпълнителска техника при импровизация върху теми от класическата, джазовата и фолклорната музика.

Изпълнени пиеси:

- Български джаз (муз. В. Койчев)
- Вкисната боза (муз. Н. Гъргов)
- Чък (муз. В. Койчев)
- Rondo a la Turk (Dave Brubeck)
- Caravan (Huan Tizol)

**Трети концерт** (30.03.2014 г.) - “Етно фолк джаз”, показва моята творческа интерпретация върху теми от музиката на Балканските страни, както и мои авторски произведения в стил джаз, изградени върху български фолклорни мотиви.

Изпълнени пиеси:

- Забраненият плод (муз. Д. Бърнев);
- Керван (муз. Ч. Къриа);
- Седнала е бяла Неда (муз. В. Койчев)
- Каун (муз. В. Койчев)
- Селски танц (муз. М. Левиев)
- Бела съм, бела, юначе (муз. В. Койчев)
- Право хоро (Д. Бърнев)

Основна цел на концерта е да се намери художествената мярка на традиционната кавалджийска интерпретация върху мотиви от известни джазови теми, смесени с мелодични елементи от фолклора на балканските народи.

**Четвърти концерт** (30.05.2014 г.) – Folk Five + “Традиционни и модерни фолклорни ескизи” – изграден върху традиционни и модерни фолклорни теми. Концертът показва един нов прочит на българския вокално-инструментален фолклор. Съчетанието на традиционните фолклорни инструменти – кавал, гъдулка, тамбура и народно пеене с класическите – контрабас, пиано и перкусии, е основната цел на концерта.

Изпълнени пиеси:

- Кит (муз. Вл. Владимиров)
- Ой, май моме (муз. В. Петков)
- Граовско хоро (муз. Вл. Владимиров)
- Копаница (муз. В. Петков)
- Дайчово хоро (муз. В. Василев)
- Що ми е мило и драго (муз. В. Петков)

**Пети концерт** (26.10.2014 г.) - изграден върху вокални, инструментални и вокално-инструментални пиеси от всички фолклорни области в България. Целта на концерта - демонстрация на традиционен кавалджийски маниер, без елементи от други стилове, и красивата звучност на кавала, наречен от народа “меден”.

Изпълнени произведения:

- Балканска разходка (муз. В. Василев)
- Право хоро (муз. М. Василев)
- ПА-РО-ШО-ПА (муз. М. Василев)
- Сюита от три тракийски песни (муз. М. Василев)
- Празнична сюита (муз. М. Василев)

**Шести концерт** (17.12.2015 г.) - обобщаващ на показаното в останалите пет концерта. Основната му цел, чрез включените различни по характер, стил и технически похвати пиеси, беше да се покаже развитието на кавалджийския маниер и техника от 50 г. на миналия век до наша дни включително, както и съвременни пиеси и техники за кавал.

Изпълнени произведения:

- Овчарска мелодия (муз. Ст. Величков)
- Калимановски мелодии (муз. Ст. Величков, К. Колев)
- Право хоро и ръченица (муз. В. Василев)
- Трите пъти (муз. В. Милев, М. Василев)
- Бавна песен Арабаджийско хоро (муз. Г. Пенев, К. Бураджиев)
- Пиеса за три кавала (муз. К. Генчев)
- Младежко настроение (муз. М. Василев)
- Концертна сюита за кавал (муз. В. Василев, В. Петков)
- Бела съм, бела юначе (муз. В. Койчев)
- Трите пъти (муз. В. Василев)



Чрез концертите и теоретичното изследване за развитието на тракийския кавалджийски маниер е постигната основната цел на дисертационният труд – по пътя на креативните музикални интерпретации и теоретично изследване, да се докаже уникалността и значението на българския музикален фолклор за сценична реализация на музикални произведения, създадени на тази основа.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Настоящият труд е съставен от Увод, три глави и Заключение.

В първа глава на труда са разгледани произхода и разпространението на кавала в България.

Във Втора глава са описани най-видните представители на три поколения тракийски кавалджии, проследен е техният творчески път и принос за развитие на кавалджийската инструментална техника и маниер на свирене.

Трета глава разглежда мястото на кавала в съвременната музикална среда и участието му в различни етноджаз и етнорок групи.

## **ПРИНОСНИ МОМЕНТИ**

1. За първи път, в поредица от концерти, е демонстрирана еволюцията на техническите и изпълнителски възможности на поколения тракийски кавалджии.
2. За първи път са изследвани приносите на тракийските кавалджии за цялостното развитие на кавалджийския изпълнителски маниер.
3. За първи път е проследено творчеството на три поколения тракийски кавалджии.
4. В поредица от концерти се демонстрира уникалността на българския кавал в традиционната и световна музикална практика.

## ПУБЛИКАЦИИ

1. Петнадесети юбилеен националнофолклорен конкурс “Орфеево изворче” – Арт спектър, брой 36, юни, 2015
2. Кавалджията Васил Милев и приносът му за развитието на тракийския инструментален стил – Музикални хоризонти, бр. 7, 2015
3. Изпълнителското изкуство на най-младото поколение кавалджии в България” – Арт спектър, април, 2016