

СЮИТИТЕ ЗА ОРКЕСТЪР ОТ БЪЛГАРСКИ НАРОДНИ ИНСТРУМЕНТИ В ТВОРЧЕСТВОТО НА КОСТА КОЛЕВ (с примери от „Плевенска сюита“ и „Пазарджишка сюита“)

Николай Гурбанов

Сюитите за оркестър от български народни инструменти на Коста Колев са уникалното съчетание между автентичния български фолклор и оригиналната лична творческа мисъл, породена от талант, умения, знания, образование, опит и характер. Тези основни качества описват един скромен човек от Новозагорското село Кортен, който благодарение на своята дарба 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.

Изследователят, насочил своето внимание към делото и творчеството на Коста Колев, се оказва в една неочаквана ситуация, която трудно би могла да се предвиди в началото на научния процес. От една страна, името на Коста Колев е широко популярно. Известни и признати са неговите приноси. Разпознаваем е неговият стил в обработката 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 инструментални мелодии от всички региони на страната. Творчеството му е огромно по количество: „Само до 80-те години на миналия век той е записал и нотирал повече от 10 000 народни песни, обработил е за певци, хор или оркестър над 6000 от тях ...“ [Димов, 2010: 30 – 31]. От друга страна, опитът за събиране и систематизиране на данни за творчеството и дейността на Коста Колев като диригент на Ансамбъла за народни песни при Българското радио се изправя пред трудности от различен характер, някои от които на този етап – непреодолими. Не съществува монография за Коста Колев, а данните в публикациите, посветени на институциите и процесите, в които той е участвал, се оказват оскъдни. Но тъй като обект на настоящата разработка е жанрът „сюита“, за целите на конкретното изследване имаме възможност да реконструираме контекста, в който са създавани творбите, като се базираме на:

- съществуващи публикации, информацията от които трябва да бъде внимателно систематизирана;
- интервюта с негови съратници и последователи;

- публикувани творби в нотни издания;
- ръкописи и копия (набрани в нотна програма) на партитурите от личния фонд на Коста Колев, предоставени от г-жа Мария Лешкова¹, фонда на Академичен народен оркестър и Академичен народен ансамбъл при АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – град Пловдив, лични архиви на Георги Бояджиев (копия от ДА „Архиви“ – София) и Костадин Бураджиев, Архивен фонд на БНР, партитури от фолклорни ансамбли в страната и от Библиотека на СБК

Една от основните причини, поради които от огромното творчество на Коста Колев избирам да се спра именно на **сюитите**, е, че те претворяват специфичните особености на всички фолклорни области в България: „Плевенска сюита“ – Северняшка фолклорна област; „Хасковска сюита“, „Чирпанска сюита“ – Тракийска фолклорна област; Сюита „Старият Добрич“ – Добруджанска фолклорна област; „Шопска сюита“ – Шоплук; „Пиринска сюита“ – Пиринска фолклорна област; Сюита „Буенек“, Сюита „Тракийски мелодии и ритми“, „Странджанска сюита“ – Тракийска фолклорна област и Странджанска подобласт; „Пазарджишка сюита“ – Пазарджишко-Ихтимански фолклорен регион; „Родопска сюита“ – Родопска фолклорна област. Друга причина е обстоятелството, че жанрът сюита дава възможност на Коста Колев да разгърне в една по-голяма концертна форма своя композиторски потенциал и да разкрие в единна драматургия различни страни на своя творчески подход към музикалния ни фолклор.

Сюитите на Коста Колев могат да се класифицират като:

1) **„инструментално-танцови“**, чийто тематичен материал е на основата на инструментални мелодии, често кореспондиращи с определени танцови движения или хора, характерни за фолклорната област, към която принадлежат;

2) **„инструментално-песенни“**, изградени върху мелодии на народни песни, които най-често са от репертоара на емблематични представители на съответната фолклорна област като Гюрга Пинджурова, Надка Караджова, Магда Пушкарова, Верка Сидерова, Иван Кремов, Борис Машалов и др.

В настоящия текст ще представим две произведения, които принадлежат към всяка от условно обособените групи.

¹ Изказвам сърдечната си признателност към съпругата на Коста Колев – Мария Лешкова. Настоящото изследване е факт благодарение на нейната безкористна помощ, безрезервна подкрепа и вяра в това начинание.

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.

„Плевенска сюита“ е от три 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.

Схема № 1

Първа част – „Черкезката“

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9
Въведение	A	B	C	D	преход	E	E ₁	C

Втора част

A	A ₁	B	A	B ₁	A
---	----------------	---	---	----------------	---

Трета част

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9	№ 10	№ 11	coda
Въведение	A, A ₁	A ₁	B	B ₁	C	C ₁	преход	B ₁	B ₁	A	

Структурното оформяне на музиката за народен оркестър е съществен проблем, който изисква прецизно уточняване на терминологията. Известен факт е, че от самото начало в развитието на оркестровите обработки се налага една особеност, която Николай Кауфман представя по следния начин: „... още с изпълненията на първите групи се утвърждава „колянната форма“ – организираното свирене влиза в противоречие с традиционния импровизаторски стил, за който колянното членение не е типично. Така се отваря врата за едно ново явление, което дава своите чудесни плодове, но и известен шаблон. Свирачите нижат коляно след коляно. Най-ценно е най-богатото на различни колена хоро. Бихме въвели термина „хоризонтална обработка“ – присъща на полупрофесионалните народни музиканти, участници в различните видове народни оркестри за изпълнение на народна музика, които нито познават, нито търсят многогласието” [Кауфман, 1988]. Постепенно колянната (или „коленна“, както се среща в редица публикации) форма се утвърждава като най-популярен структурен еталон за

групово музициране. Колената, които организират груповото свирене, имат квадратна структура, а принципът за изграждане на цялото е стремежът към „многоколенност“.

Коленната структура определено присъства в оркестровите сюити на Коста Колев. Но ако се вгледаме в Схема 1, ще открием и една съществена разлика. Неговите структури не са многоколенни, а наличните колена се обединяват в по-крупни единици – дялове. Прави впечатление важната роля на репризността и концентричната структура на финала, осъществена чрез огледална реприза. Именно това ни дава основание в микромащаба да боравим с термина „коляно“, но в проследяването на драматургията да натоварваме колената с тематична функция, която поражда развитие и единство. Така на терминологично ниво можем да постигнем характерния за сюитите на Коста Колев съвършен синтез между коленната структура и логическите и структурни функции на класическите форми.

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

Нотен пример № 1 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

The image shows a musical score for the first movement of the 'Pleven Suite' by Kosta Kolev. The score is written for a chamber orchestra and includes the following instruments: Flute (Свирка), Caval 1 (1 Кавал), Caval 2 (2 Кавал), Gaida (Гайда), Tambura (Тъпан), Violin 1 (вж. 1), Viola 2 (Гъдулка 2), Viola (Виола), Violoncello (Виолончело), and Contrabass (Контрабас). The score is in 3/8 time and features a key signature of two sharps (D major). The first measure is marked with a fermata. The second measure begins with a solo for the first Caval, indicated by the text 'соло кавал'. The solo is a melodic line with a fermata over the first note. The rest of the instruments provide harmonic support with sustained chords and rhythmic patterns.

За анализ на акомпанимента възприемаме два основни термина по идея от труда на Божидар Абрашев „Обработка и оркестрация на българската народна музика“:

- **Педално-хорален акомпанимент** – „с ритмическа неподвижност при известно хармоническо движение, свързано със смяната на акордовите функции“ [Абрашев,1995: 45] (вж. Пример 1). Хорална фактура се назовава и „акордова“. Затова като синоним на педално-хорален акомпанимент ще ползваме и „**акордово-педален**“, когато искаме да насочим вниманието към хармоническия анализ или за избягване на повторения.

- **Ритмически фигуриран акомпанимент**. С този терминологичен израз ще означаваме случаите на комбинация от ритмическа и хармоническа фигурация.

Нотен пример № 2 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

The image shows a musical score for the 'Pleven Suite' by Kosta Kolev. The score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'Тъпан' (Drum), 'Тамбура' (Tambura), 'чл. 1' (Violin 1), 'Гъдулка 2' (Gadulka 2), 'Виола' (Viola), and 'Виолончело' (Cello). The bottom-most staff is labeled 'Контрабас' (Double Bass). The Tambura part is marked with 'E E E E E E E E E E E E E E E E' above the notes, indicating a specific rhythmic pattern. The other instruments have various melodic and harmonic parts.

- Термина „**ритмизиран акомпанимент**“ (по Абрашев) ще съхраним за случаите, в които се ползва изключително т. нар. ритмическа фигурация – ритмизирано повторение на акорд, който не е хармонически фигуриран (вж. Пример № 3). „За първичен може да се счита ритмичният акомпанимент. ...Естеството на акомпанимента, който тамбурата изпълнява, се състои в свирене на акорди с определен ритъм. Реализира се акордово последование в метроритмична схема. Така донякъде съпроводът съвместява две функции: тази на хармоничен, а същевременно и на метроритмичен съпровод. Условно погледнато, тамбурата (с направените промени) става усъвършенстван вариант на ударните инструменти, които в миналото са били

единствените съпровождащи. Тамбурата прибавя с ударния съпровод и хармония. Може да се счита, че самата дейност – съпровод, изглежда усъвършенствана. Ето защо това прави инструмента особено предпочитан и в народния оркестър и в групите от традиционни инструменти.“ [Бураджиев, 2005: 150]

Нотен пример № 3 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

The musical score shows measures 108 to 111. The instruments listed are: Свирка, 1 Кавал, 2 Кавал, Гайда, Тъпан, Тамбура, Гъдулка 1, Гъдулка 2, Виола, Виолончело, and Контрабас. The Tambura part is marked with 'A' above the notes, indicating a specific rhythmic or harmonic function.

За да следим проявленията на двата типа характерен акомпанимент, ще въведем допълнително и термините:

- **еднопланов акомпанимент** - тогава, когато функцията на акомпанимента в състава на фактурата протича само в една разновидност (само ритмически фигуриран акомпанимент, само педално-хорален и т.н.);

- **двупланов акомпанимент** (назован от проф. Абрашев „смесен“) – тогава, когато във фактурата протичат едновременно (паралелно) два различни по вид акомпанимента – ритмически фигуриран и педален (вж. горния пример – духова и струнна група).

В първа част от сюитата авторът поверява мелодичната линия основно на следните партии: „Свирка“, „1 и 2 кавал“ и „1-ва гъдулка“. Партията на гайдата по-рядко изпълнява мелодия – по-често тя има „педална“ функция и заедно с партията на

2-ра гъдулка и виола образува акордово-педален акомпанимент. Като цяло първата част се базира на активен ритмически фигуриран съпровод. Втората част на „Плевенска сюита“ е изградена от две основни теми, които носят инструментално-песенна интонационност. Акомпаниментът е изцяло педално-хорален, поверен на партиите на тамбури, гъдулки, виола, виолончело и контрабас, което отчетливо диференцира фактурата. В третата част на сюитата отново преобладаващ е ритмически-фигурирания или ритмизиран акомпанимент. Това се дължи на стила и характера на мелодическия материал, изискващ по-скоро остър и отчетлив щрих *“non legato”*, *“staccato”*.

Музиката на Коста Колев говори за неговата дарба да синтезира технически и художествени възможности, които прииждат от различни културни пластове. По отношение на хармонията композиторът интегрира ладовото богатство на българския фолклор и модалното многогласие с класико-романтичното тонално мислене, проявено в драматургията на тоналните планове, съвършения контрол върху „ритъма на смяна на акордите“, функционално-динамичния потенциал на квартово-квинтовите връзки.

В „Плевенска сюита“ ладотоналният план е базиран на два „стълба“ – макам хиджас от Е и макам хиджас от А².

Схема № 2

Първа част	Втора част	Трета част
Е хиджас – С ion – А aeol – А хиджас	А ion	А хиджас

Още на това равнище може да се наблюдава изключителното синтезно 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 повежда към нея още от 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 том I на „Българска народна музика“ Стоян Джуджев посочва следното за макам хиджас: „Първата степен има функция на основен тон: всички

² В схемите на ладотоналните планове ще се ползва съкратено изписване на ладовете, като буквеното означение ще показва тоналното равнище, а ладът ще се символизира с общоприетите съкращения на латинските термини (aeol – еолийски, ion – йонийски, dor – дорийски, phg – фригийски и т. н.). Макам хиджас от Е, примерно, в схемите ще се изписва като Е хиджас. Този подход се предприема по технически причини и с оглед на цялостното зрительно възприемане на ладотоналния план.

мелодии в макам Хиджас завършват върху нея. Турските теоретици я наричат „тоника“ и я означават с буквата Т. Четвъртата степен има полузаклучителна служба и затова турските теоретици я наричат „доминанта“ и я бележат с буквата D.” [Джуджев, 1970: 308] Тоналността А хиджас е построена върху IV – та степен на главната ладотоналност в първа част от сюитата и ако се съобразим с казаното от Ст. Джуджев тя е доминантова тоналност спрямо главната. Тук терминът „доминанта“ разбужда своето старинно модално значение на доминиращ тон, реперкуса.

Схема № 3

	Е хиджас	А хиджас
тонални функции от висш порядък:	D	T
модални функции от висш порядък:	T	D

В ладотоналния план може да се наблюдават следните съществени явления, които са стилев белег и на останалите сюити:

- квартово-квинтови връзки между тоналните равнища, които подлежат на различни тълкувания;
- последование на „едноименни“ ладотоналности (еолийски лад от А – макам хиджас от А), за което може да се ползва терминът „ладова модулация“ – съхраняване на тониката с промяна на звукореда;
- последование на ладове с еднакъв звукоред (йонийски лад от С – еолийски лад от А), към които е приложим терминът „ладова мутация“ – съхраняване на звукореда с промяна на тониката, както и терминът „ладово-паралелна променливост“, валиден за конкретния пример.

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. Например каденцата на второто коляно е решена с характерния ход в баса (V – I), над който умаленият акорд е подсилен с характерния за макам хиджас тон „сол#“. Така се задействат в едновременност и рефлексите на класическата автентична каденца, и модалният принцип за изграждане на вертикала със съблюдаване на звукоредното единство.

Нека се вгледаме и в детайлите на хармоническото изграждане:

Схема № 4

№ 1	№ 2	№ 3	№ 4	№ 5	№ 6	№ 7	№ 8	№ 9
Въведение	A	B	C	D	преход	E	E ₁	C
E хиджас					C ion		A aeol	A хиджас
	E, F, Adim, E, a, E, Hdim, E, Dm, D, G, Hdim, E	Am, F, Dm, E, Am, Dm, E	E, Dm, E			C, G, Am,	F, Em, Am	A, Gm, A, Dm, G, A

Схемата дава възможност да се проследи ритъмът и интензитетът на хармоническото развитие. Виждаме, че някои колена изцяло се базират на 2 – 3 акорда, а други се насищат с хармонически събития. Това е едно от проявленията на забележителния драматургичен усет на Коста Колев.

Втора част от „Плевенска сюита“ е в йонийски лад от А. Тя е изградена от две основни мелодии и техните вариантни форми. Първата мелодия (А, А1) е изложена върху ладовата опора (a¹ – a).

Нотен пример № 4 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

The musical score shows the following parts and their harmonic accompaniment:

- Тамбура:** Accompanied by chords G10, G10, G10.
- Соло гъдулка:** Solo melodic line.
- Гъдулка 1:** Accompanied by chords G10, G10, G10.
- Гъдулка 2:** Accompanied by chords G10, G10, G10.
- Виола:** Accompanied by chords G10, G10, G10.
- Виолончело:** Accompanied by chords G10, G10, G10.
- Контрабас:** Accompanied by chord G1.

При встъпването на втората тема (В) се появява и контрабасът. Голям процент от безмензурните части (дялове, фрагменти) в сюитите авторът хармонизира и оркестрира с подобен метод: първоначално висок акомпанимент (гъдулки, виола, тамбури и евентуално виолончело), а впоследствие и нисък (щрайх) с акордово

разнообразие в хармонизацията. Линията на баса представлява хроматико-диатонично низходящо движение A – G – F# – F – F# – D – D# – E – A. Вижда се, че акордите в обръщение и най-вече сектакордите са в изобилие. Плавното движение произтича от песенността, която прониква буквално във всеки „глас“ на фактурата, а удвояванията по вертикал и свързването между акордите се контролира именно от хоризонталния фактор, а не от вертикалните закономерности на акордовото мислене.

Нотен пример № 5 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

The musical score shows five staves. The top staff is for Tambura, followed by Gadulka 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The key signature is two sharps (D major). The music is in a 2/4 time signature. The bass line is chromatic and descending: A, G, F#, F, F#, D, D#, E, A. The chords are primarily triads and dyads, often with a pedal point in the bass.

В края на втората част дублирането на соловата партия (гъдулка) от още няколко инструмента (гайда и 2-ри кавал) очертава кулминационната точка. Възниква своеобразна „синтетична реприза“ на тембрите – инструментите, солирали последователно в отделните мелодични редици, в края музицират заедно.

В третата част възникват интересни в ладово отношение моменти. Мелодичната линия е характерна за Северна България – в нея се усеща т. нар. „влашки“³ маниер, който обикновено под влияние на хореографията се изразява с ярка отчетност и пъргавина по отношение на щриха (*staccato*). Забележителен детайл в нейното ладомелодическо изграждане е появата на мотив, съдържащ шеста и трета ниски степени, хармонизирани с тризвучието на шеста степен „под влияние на едноименния минор“. Педалният тон в гайдата се явява обединител на двата отстоящи на г. 3 акорда, изпълнявайки общия им тон а¹.

³ „Наличните инструментални мелодии в по-голямата си част са изпълнения, които озвучават хората, като се откриват примери в различни метруми: Право хоро, Влашко хоро (2/4), Ръченица (7/8), Дайчово хоро (9/8)“ [Микова, 2019: 165].

Нотен пример № 6 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

48

Свирка

1 Кавал

2 Кавал

Гайда

Тъпан

Тамбура

Гъдулка 1

Гъдулка 2

Виола

Виолончело

Контрабас

A A A A A A A A F F F F E E E E

Във втората тема, която впрочем е вариантна на първата (A1), отново се натъкваме на подобно явление, но тук става въпрос по-скоро за редуване на йонийски и еолийски лад. В хармонизацията се вижда решението на автора да редува мажорна с минорна тоника (вж. Пример № 7). При повторението на това коляно композиторият осъществява прехармонизация, като включва и съпоставянето на мажорна S и S^{aeol}.

Разкритите тук особености на структурата, фактурата, оркестрацията и хармонията са типични за музикалното мислене и композиционните подходи на Коста Колев във всички негови сюити. Обедняващ фактор е тематичното единство и изключително стройната драматургия, свързана с постепенно уплътняване на фактурата и съгъстяване на хармоническата събитийност при активната роля на прехармонизацията. Със същия усет композиторият подхожда и към фактурните решения, в които също изработва свой стил: хорално-педален акомпанимент в безмензурните части и ритмически фигуриран в бързите танцувални епизоди при включване на двуплановост в хода на развитието.

Нотен пример № 7 – „Плевенска сюита“ на Коста Колев

56

Свирка

1 Кавал

2 Кавал

Гайда

Тъпан

Тамбура

Гъдулка 1

Гъдулка 2

Виола

Виолончело

Контрабас

A A A A Am Am E Am

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. Съпругата на Колев – Мария Лешкова, в предаване на БНТ казва по този въпрос следното: „... много често е споделял, че самият глас на певеца го навежда точно какъв инструментариум да използва при съпровода. Той оприличаваше отделните тембри на някой от музикалните инструменти“. По този повод г-жа Лешкова си спомня още: „Той казваше: „Всяка песен си има свое лице, всяка мелодия аз я виждам като едно лице и спрямо това лице, което аз виждам на тази мелодия, аз се мъча да я разделя ... на молекули“(К.К.), все едно черпи някакви сокове от темата, от материала“ [„Иде нашенската музика“, телевизионно предаване на БНТ, излъчено на 14.03.2015 г.]. Това обстоятелство е изключително важно и трябва да бъде една от

отправните точки при анализ на т. нар. „инструментално-песенни сюити“. Не трябва да се пренебрегва и фактът, че народната песен най-ярко отличава стила и маниера на съответната фолклорната област. Коста Колев е създал аранжimenti на народни песни за много голяма част от народните певци, които са били известни на редакция „Народна музика“ в периода от 40-те до 90-те години на ХХ век. Затова не бива да ни учудва, че инструментално-песенните сюити превишават количествено тези от инструментално-танцов тип.

„Пазарджишка сюита“ е изградена върху песните: „Георги Неделя прощава“ (издадена в плоча на „Балкантон“ – „Пазарджишки песни. Изпълнява Надка Караджова“, ВНА 12625 от 1990 г.); „Ой, Яно, Яно, хубава Яно“ (издадена в плоча на „Балкантон“ – „Пазарджишки песни – изпълнява Надка Караджова“, ВНА 12625 от 1990 г.) и „Снощи си минах, тънка Елено“ (издадена в плоча на „Балкантон“ – „Изпълнения на Надка Караджова и Крум Янков“, ВНА 1823 от 1975 г.). Трите песни са обработени от Коста Колев като аранжimenti в изпълнение на солистката Надка Караджова в съпровод на оркестър от народни инструменти, но по-интересното е, че в настоящата сюита те са изложени така, както са записани като отделни песни. Нека сравним Пример 8 и Пример 8а.

Нотен пример № 8 – Извадка от звукозаписа на песента, изпълнена от Надка

Караджова, заедно с интермедията към нея, обработка на Коста Колев

Гьор-ги - Не - де -

-ля про-ща- ва, — мо-ма Не- де - льо, Не-де- льо,

Нотен пример № 8а – „Пазаржишка сюита“ на Коста Колев, първа част

7

7

11

11

Dm Dm Dm C

2

PIZZ. ARCO. PIZZ. ARCO. PIZZ. ARCO. PIZZ. ARCO. PIZZ. ARCO.

Независимо от промяната на тоналността е видно, че композиторът е използвал в сюитата не само мелодията от песента „Георги Неделя прощава“ на Надка Караджова, но също така и интермедията към нея. От звукозаписа на песента ясно могат да се чуят и приликите в хармонизацията и оркестрацията на тематичния материал (педалът в гайдата и своеобразната линия на баса, образуваща контрапункт с основната мелодия, която е поверена на гайдата).

Втората част от сюитата е изградена върху мелодията на безмензурната песен „Ой, Яно, Яно, хубава Яно“. В нея, за разлика от първата и третата част (която следва да коментираме), е изложена само мелодията на песента, която веднъж се провежда от партията на 1-ви кавал, а след това от партията на гайдата без интермедия.

Нотен пример № 9 - Извадка от звукозаписа на песента, изпълнена от Надка Караджова, заедно с интермедията към нея, обработка на Коста Колев

Ой, Я-но, Я-но ху ба ва,
Я но, ху-ба - - - - ва Я-но.

Третата част на „Пазарджишка сюита“ започва с въведение към песента „Снощи съм минал, тънка Еленко“, след което протича и мелодията на песента, и интермедията, принадлежаща към оригиналния запис на певицата.

Нотен пример № 10 – Извадка от звукозаписа на песента „Снощи си минах“, изпълнена от Надка Караджова

Сно-щи си ми-нах, тън ка - Е - ле-но край ва - щепор-ти, там си за - гу-бих,
тън-ка - Е - ле-но чиф-те ни - цо - ви.
3 3 3 3 3 3 3 3

Нотен пример № 11 – „Пазарджишка сюита“ на Коста Колев, трета част

8

8 9 10 11 12 13 14 15 16 17



86

9

86 87 88 89 90 91 92 93 94 95

Em Em Am Em Em Em Hm Em

Em Em Am Em Em Em Hm Em

ARCO.

Може да се забележи, че и трите песни са „любовни“, което дава повод да се предположи, че в това произведение, за разлика от други (напр. „Странджанска сюита“), където песните нямат общи „съдържателни“ черти, композиторът може би съзнателно е търсел обединяващата роля на тематичния фактор.

В светлината на това наблюдение е особено важна ладовата и интонационна връзка между отделните части. Схема 5 показва, че те сякаш „трептят“ с една „обтегнатост“ – на височината на еолийския лад от А. Всички други тонални равнища произтичат от характерни за модуса опори: G (височинна позиция на подосновния тон), D (квартова опора) и E (квинтова опора), които са определящи за ладовата структура на първата песен. Така крупният ладотонален план сякаш носи песенна природа и пренася върху цялата творба „вибрациите“ на темата от част първа.

Схема № 5

Първа част			Втора част	Трета част						
A aeol			G mix	A aeol						
A aeol	D dor	A aeol	A aeol/G mix	A aeol	E aeol	A aeol	E aeol	A aeol	E aeol	A aeol

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. Надка Караджова е висок женски глас – сопран, при това „тежък“. В тембровото съчетание на инструментите, на които авторът поверява мелодичната линия, личи придържането към това качество на певица. Преобладаващите „носителни“ на мелодията са високи (с остър и пробивен звук) инструменти (кавали, гайди) или я изпълняват в по-висока октавова група (гъдулки и тамбури между първа и втора октава).

Сюитата съдържа три относително самостоятелни части. В първата част е налице триделна структура (А – В – В1 – А), организирана оригинално – с ефект на двуделна куплетна с огледален втори куплет. Втората част е изградена върху безмензурна мелодия (песен) с двуделна структура (А – В). Трета част в сравнение с другите две е разгърната по-мощно.

Авторът е подходил към хармонизацията съобразно естествените „изсиквания“, породени от мелодичната линия. Правят впечатление акордовите връзки в терцово съотношение, което също е характерен за хармоничния почерк на Коста Колев похват.

В следващия нотен пример № 12 се виждат връзките Dm – F (т. 16 – 17) и C – G – C – Em – Am (т. 17 – 19).

Нотен пример № 12 – „Пазарджишка сюита“ на Коста Колев, първа част

15

3 каба

каба

Дм Дм F C G C Em Am Дм

Дм Дм F C G C Em

3

По отношение на характерните за Коста Колев оркестрови похвати, които отличават композиционния му стил и творчески почерк в произведенията за оркестър от народни инструменти, в настоящата творба 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 диференцирана фактурата и дава 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.

3. Полифоничните построения.

4. Подходът към израждането на акомпанимента в безмензурните части: в първия епизод – висок, едногласен и „отложено“ встъпление на ниския щрайх (виолончело и контрабас) в следващия епизод.

5. Ритмизираният педал в ниския щрайх (често дублиран и от тамбури), последван от хроматично-диатонична линия в баса.

6. Хроматично-диатоничните „комплекси“, които образува щрайхът.

8. Педално решената кода.

Всички изброени дотук фактори, които до един се срещат частично или цялостно в сюитите, представляват доказателство в потвърждение на тезата, която следва да се изведе като обобщение: Коста Колев е творец с композиционен почерк, който при цялата си естественост и комуникативност е високо професионален и класически по смисъла си в сферата на музиката за оркестъра от народни инструменти.

В книгата си „Оркестърът от български народни инструменти“ Милчо Василев пише:

„Ако трябва да се обобщи огромната заслуга на Коста Колев и на Оркестъра при АНП при БРТ за развитието на инструменталната народна музика, може да се каже следното:

1. „Озвучи“ народния оркестър, звучно го балансира както в отделните групи от инструменти и партии, така и цялостно.

2. Ясно разграничи отделните функции – солираща, акомпанираща и смесена.

3. Постигна динамично разнообразие и пълна „спялост“ в отделните групи инструменти. Увеличи общия диапазон на народния оркестър чрез използване на допълнителни инструменти.

4. Пълно използване на всички видове оркестрови компоненти – темпо, щрихи, динамика, тембри и други художествено-изразни средства.

Коста Колев и оркестърът при АНП при БРТ са една цяла епоха в развитието на инструменталната народна музика.“ [Василев, 2009: 27]

Ето и още един цитат, който дава цялостна оценка за приноса на Коста Колев:

„От всички пишещи 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, 1986: 198]

Предложените тук кратки анализи разкриват изключителната способност на Коста Колев, работейки с професионализъм, създавайки свой собствен стил, да остане докрай верен на автентичните образци. Той винаги е „с единия крак“ във фолклора не защото не може да го напусне, а защото фолклорът е неговата ценност. По този въпрос самият Коста Колев споделя в интервю за вестник „Земя“: *„В никакъв случай не трябва да се обезличава първообразът“* [Колев, 1994: 5]. Ето защо и тембровите решения в оркестрацията (особено в инструментално-песенните сюети), и специфичните фактурни подходи към безмензурните песни или към танцовите мелодии, и хармонизациите, органично произтичащи от особеностите на ладовата структура – всички тези творчески открития са родени от автентичната музикална съкровищница и от дарбата на един високообразован човек, който подчинява себе си на мисията за съхраняване на българския музикален фолклор.

Цитирана литература:

Абрашев, Божидар. 1995. Обработка и оркестрация на българската народна музика. II част. София: ДИ „Музика“.

Бураджиев, Костадин. 2005. Изпълнителски похвати при свирене на тамбура. Дисертационен труд. Пловдив.

Василев, Милчо. 2009. Оркестърът от български народни инструменти. Пловдив: „Музикален свят“ ЕООД.

Джуджев, Стоян. 1970. Българска народна музика, т. 1, София: „Наука и изкуство“.

Димов, Венцислав. 2010. Той даде сърцето си на българската народна музика. В памет на Коста Колев (1921 – 2010). *Музикални хоризонти*, № 7, с. 30 – 31.

Кауфман, Николай. 1988. За българския народен оркестър. – В: *Българска музика*, № 9.

Колев, Коста. 1994. Интервю за в. „Земя“ V, 35 (18 февр. 1994), с. 5.

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: „Музика“.

Микова, Зоя. 2019. Милковица – история – етнография – култура. АМТНН – Пловдив.