

**НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
ДЕПАРТАМЕНТ „МУЗИКА“**

ТРИФОН ВЕЛИКОВ ТРИФОНОВ

**”
СТИЛОВИ И ИНТЕРПРЕТАЦИОННИ ПРОБЛЕМИ
В ТВОРБИ ЗА ДУХОВ ОРКЕСТЪР ОТ НИКОЛАЙ
БРАТАНОВ, ЖУЛ ЛЕВИ И ХРИСТО ТОНЕВ**

Автореферат

за присъждане на образователната и научна степен
„доктор“

Научен ръководител: проф. д-р Георги Асенов Арnaudов

София, 2020

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на Департамент „Музика“ – НБУ, състояло се на 29.09.2020 г.

Трудът се състои от увод, две глави със съответни подглави и заключение в обем 153 с., от които 129 с. основен текст и 22 стр. с 5 приложения, свързани с творческата дейност на автора по време на докторантурата.

Включени са 5 архивни еденици от Държавен архив гр. Перник.

Нотните примери от разглежданите произведения се намират в основния текст и са 19 на брой.

В приложения диск към дисертацията се намират снимки, видеоуроци на Христо Тонев и концертно изпълнение на „Хорал“ от Христо Тонев с диригент авторът.

Цитираната литература включва 55 заглавия на български, руски, английски и немски език, в това число и сайтография.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на:

Материалите са на разположение в офиса на департамент „Музика“, НБУ,

Съдържание на дисертационния труд

УВОД

Error! Bookmark not defined.

ПЪРВА ГЛАВА: ЗАРАЖДАНЕ НА ДУХОВИЯ ОРКЕСТЪР И НЕГОВОТО РАЗПРОСТРАНЕНИЕ 10

1.1. Духовият оркестър в световната музикална практика

Error! Bookmark not defined.

1.2. Развитие на духовия оркестър в България от Освобождението 1878 до 90-те години на XX век – маркери

Error! Bookmark not defined.

1.3. Българският духов оркестър през XXI век - репертоар и място в културната действителност

Error! Bookmark not defined.

1.4. Духовият оркестър на гр. Перник – първият граждански оркестър в България

Error! Bookmark not defined.

ВТОРА ГЛАВА: ДИРИГЕНТСКИ ПРОБЛЕМИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА СЪВРЕМЕННИ ТВОРБИ ЗА ДУХОВ ОРКЕСТЪР 13

2.1. Творчеството на Христо Тонев за духов оркестър. Маршове и пиеси за духов оркестър. Диригентски интерпретации 31

2.1.1. Празник в Граовско – песен и танц за гайда и духов оркестър

Error! Bookmark not defined.

2.1.2. Хорал

Error! Bookmark not defined.

2.2. Творчеството на Николай Братанов за духов оркестър. Маршове за духов оркестър. Диригентски интерпретации

Error! Bookmark not defined.

2.2.1. Родина

Error! Bookmark not defined.

2.3. Творчеството на Жул Леви за духов оркестър. Танцови пиеси и фолклорни обработки

Error! Bookmark not defined.

2.3.1. Пиринска Рапсодия

110

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Error! Bookmark not defined.

ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

Error! Bookmark not defined.

ПОЛЗВАНА

ЛИТЕРАТУРА

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 1 ТВОРЧЕСКА ДЕЙНОСТ НА ДОКТОРАНТА

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2 ИНТЕРВЮ С ХРИСТО ТОНЕВ (фрагменти)

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 3 ИНТЕРВЮ С НАНЬО ЧОЛПАНОВ

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 4 СЦЕНАРИЙ ЗА ОБРАЗОВАТЕЛЕН КОНЦЕРТ

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 5 ТОНЕВИЗМИ

Error! Bookmark not defined.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 6 ДИСК СЪС СНИМКИ, ХОРАЛ – ВИДЕО, ВИДЕО УРОЦИ ПО ДИРИЖИРАНЕ НА ХРИСТО ТОНЕВ

УВОД

В увода се обосновава актуалността на изследвания проблем. Конкретизира се терминологията, свързана с музикалните инструменти, оркестъра и в частност духовия оркестър. Анализират се условията, които налагат необходимостта от това изследване и личната ми мотивация, свързана с работата ми като диригент на Духовия оркестър към Общински комплекс „Дворец на културата“¹, гр. Перник и проблемите ми при намирането, аранжирането, оркестрирането и интерпретирането на произведения за духов оркестър от български композитори.

Дефинират се тезата, целта, обектът и предметът на изследване в дисертационния труд. Изведени са поставените изследователски задачи.

На 07.01.2008 г. бях назначен за диригент на Духовия оркестър, гр. Перник – най-стария граждански духов оркестър в България. До този момент бях първи кларинетист и концертмайстор в него под диригентската палка на маестро **Христо Тонев**². Длъжността, която поех, постави пред мен много въпроси и проблеми: задачи, свързани с репертоара, стила и интерпретацията на произведенията, писани от

¹ По-нататък ще използвам абривиатура ОКДК.

² **Христо Тонев** (26.02.1937, с. Суворово – 15.03.2014, София) завършва Военната музикална школа „П. И. Чайковски“ в София (1955). Работи като военен диригент в Кресна, Разград, Кърджали, Момчилград, Добрич, Долна Митрополия, Плевен и София на оркестъра на Висшето транспортно училище „Каблешков“ (1969 – 1989) и диригент на Софийския духов оркестър (1989 – 1991). Завършва Музикалната академия през 1970. От 1980 е преподавател в нея по оркестрация и дирижиране на духов оркестър. От 1995 е доцент в ЮЗУ „Н. Рилски“ – Благоевград. Диригент на Духовия оркестър в Перник (от 1995). Христо Тонев е автор на произведения и десетки оркестрации за духов оркестър; военни, маршови, масови хорови и солови песни; музика към документални филми и др. Оркестрациите му на чужди произведения за симфоничен оркестър, както и на творби от съвременни български композитори, на хора на Дико Илиев и други популярни хора и мелодии са се утвърдили като еталонни в съвременното творческо развитие на музиката за духов оркестър в България. Произведенията му са изпълнявани в Германия, Италия, Чехия, Унгария, Русия и др. От 1978 представя произведения на български композитори, повечето от които са оркестрирани и дирижирани от него. Носител е на Наградата за музика на София (1987) и др. Вж. Вълчинова-Чендова, Елисавета. *Енциклопедия български композитори*. София, СБК, 2003, с. 283 – 284.

български композитори за духов оркестър, които трябваше да реша. Това ми даде повод да започна това целенасочено изследване.

Още като ученик за пръв път се докоснах до т.н. масова музика с изпълненията на духови оркестри. Преминавайки през редица състави, бях впечатлен на първо място от многожанровото лице, колорита и техническите възможности на дървените духови музикални инструменти, мащабния звук на медните духови музикални инструменти, от звуковото съчетание между тези две групи, допълнени и украсени с многобройните ударни инструменти.

Дисертационният труд е инспириран лично от Христо Тонев и е плод на близкото ни приятелство и дългогодишната съвместна работа (повече от 13 години). Подходът към разглежданите творби е преди всичко от гледна точка на музикалната им интерпретация, включително и като диригентски проблем.

Конкретна тема на дисертационния труд са няколко творби за духов оркестър на Николай Братанов³, Жул Леви⁴

³ **Николай Братанов** (21.IX.1930, с. Драгомирово – 20.IX.2003) е композитор, диригент, аранжор. Завършва Музикалната академия (1967). Учи музикалнотеоретични дисциплини при проф. Г. Димитров, проф. П. Хаджиев и проф. А. Райчев. Отначало постъпва като диригент на градския хор и оперетата в Свищов (1954 – 1958). От 1958 повече от 20 години е военен диригент в различни градове на страната. Капелмайстор е в Свищов, Разград и Враца (1958 – 1963). Диригент и композитор в София (1963 – 1982). Главен диригент на Централния гвардейски военен духов оркестър (1972 – 1974). От 1979 е преподавател по духова оркестрация в Музикалната академия. Изнася концерти с Гвардейския духов оркестър в България и във Франция. С детски и професионални духови оркестри гостува в Унгария, Франция, Германия, Русия, Полша, Чехия и др. Автор е на маршове и други пиеси за духови оркестри. Оркестрациите му на чужди произведения за симфоничен оркестър, както и на творби от съвременни български композитори, на хора на Дико Илиев и други популярни хора и мелодии са се утвърдили като еталонни в съвременното творческо развитие на музиката за духов оркестър в България. Носител е на награди от конкурси за военни песни и произведения за духов оркестър. Вж. Вълчинова-Ченова, Елисавета. *Енциклопедия български композитори*. София, СБК, 2003, с. 54.

⁴ **Жул Леви** (19.06.1930, Солун – 03.06.2006, София) завършва Музикалната академия с композиция при проф. В. Стоянов през 1957. Специализира във Франция (1962, 1967). Професионалната му реализация на изпълнител, диригент и композитор започва от младежките му години. Той е изпълнител (1945 – 1948) и диригент (1948 – 1950) в самодейния художествен колектив „Л. Димитрова“. Музикален оформител в

и **Христо Тонев** – актуално звучащи произведения, някои от които са изградени върху теми от българския фолклор („Граовски танц“, „Пиринска рапсодия“, „Хайде хопа“ на Жул Леви, „Празник в Граовско – песен и танц за гайда и духов оркестър“, Парафраза върху народната песен „Дилмано, Дилберо“, „Игра-каприз“ на Христо Тонев, маршът „Братята Руси при Свищов“ на Николай Братанов), които влизат в репертоара на съвременните български духови оркестри.

Обект на внимание са проблемите от стилово и интерпретационно естество, които се появяват при работата с произведения за духов оркестър от български композитори, разгледани конкретно върху примери от творчеството на Жул Леви, Христо Тонев и Николай Братанов.

Предмет на изследването са творбите, написани за духов оркестър от Жул Леви, Николай Братанов и Христо Тонев. **Ограничението**, което си налагам, е да се анализират следните четири произведения: „Пиринска рапсодия“,

БНР детски радиотеатър (1948 – 1950). Оркестрант, композитор и диригент в Ансамбъла на БНА (1950 – 1955). Композитор и диригент на Ансамбъла за песни и танци при МВР (1955 – 1958). Композитор и диригент на оркестъра към Държавния сатиричен театър (1958– 1963). Дългогодишен главен диригент на ДМТ „Ст. Македонски“ (1963 – 1991). Преподавател по музикален анализ и други музикалнотеоретични дисциплини в НМА (1967 – 1975). Основател и ръководител на камерен струнен оркестър „Театрален колегиум за музика“. Диригент (съвместно с Доцо Вътков) и художествен ръководител на Естрадно-духов оркестър – Димитровград. Секретар на СБК (1973 – 1980). Генерален секретар на Българския национален комитет за музика при ЮНЕСКО (1974 – 1981). Секретар на Европейската национална групировка на националните комитети за музика при Международни съвет за музика при ЮНЕСКО (1980 – 1981). Жул Леви е автор на произведения в различни жанрове. С голяма популярност се ползват неговите музикални и други музикално-сценични творби. Има 4 симфонии и други произведения за симфоничен и духов оркестър, музика към театрални постановки и други. Пише шлагери, масови песни, музика към радиопредавания, телевизионни и късометражни филми и др. Неговите творби са изпълнявани многократно у нас и в чужбина и са реализирани на записи. Лауреат е на конкурса за композиция на Международния фестивал в Москва (1957); номиниран е на Международната трибуна на композиторите в Париж (1974), носител е на „Наградата на София“ за музика и много други национални и творчески отличия. Участвал е като член на жури на международни фестивали и конкурси. Вж. Вълчинова-Чендова, Елисавета. *Енциклопедия български композитори*. София, СБК, 2003, с. 166 – 167.

„Родина“, „Празник в Граовско – песен и танц за гайда и духов оркестър“ и „Хорал“. Ще се спра на творбите поотделно, без да претендирам за изчерпателност. Ще се опитам да изведа стилови и интерпретационни проблеми и ще предложа идеи за решението им.

Целта на дисертационния труд е да се анализира написаното от тримата композитори за духов оркестър, да се вникне дълбоко в стилистиката и проблематиката, в интерпретацията на тези произведения, за да се предложат решения на проблеми, свързани с оформянето на репертоара на ученическите, любителските и професионалните духови оркестри в България.

Изследователски задачи:

- ✓ Да се проучат предпоставките за възникване и развитие на духовия оркестър в България.
- ✓ Да се съберат сведения и доказателства за основания през 1901г. Духов оркестър към Мини Перник.
- ✓ Да се издирят оригиналните партитури на произведенията, включени в разработката.
- ✓ Да се издирят записи и други материали, документиращи концерти с произведения на тримата композитори.
- ✓ Да се направи интерпретационен анализ на творбите, включени в изследването.
- ✓ Да се дефинират и разгледат диригентските проблеми, свързани със стила и интерпретацията на произведенията от Николай Братанов, Жул Леви и Христо Тонев.
- ✓ Да се въведе и коментира гледната точка на композитора, оркестратора, диригента и ерудита Христо Тонев чрез интервю с него.

Актуалността от разработката на този труд се налага от необходимостта да се композират нови маршове, хора и съвременно звучащи пиеси за духов оркестър, които да дадат насока в работата на младите диригенти на тези състави.

Един от **основните въпроси** е влиянието на тази музика върху оформянето на облика на духовите оркестри в България с музика от утвърдени български композитори, написали произведения специално за такива състави.

Методология на изследването

Изследването се провежда посредством комплексен подход. Методиката включва формален и интерпретационен анализ на произведения за духов оркестър. Методите за цялото изследване са: аналитичен, дескриптивен, сравнителен, наблюдение, херменевтичен. Допълнителните методи са описани на място преди основния текст.

Структура на дисертационния труд

За постигането на поставената цел и конкретните задачи, дисертационният труд е структуриран в две основни глави, увод, заключение с приноси и приложения.

Първата глава е посветена на по-общи проблеми, свързани с духовия оркестър и изпълнителство, разгледани в исторически контекст и в съвременността, като е подчертано мястото на първия граждански духов оркестър в България – Духовия оркестър, гр. Перник.

Втората глава е насочена към репертоарни проблеми и анализ на творчество за духов оркестър на четири творби от трима водещи автори в жанра.

ПЪРВА ГЛАВА: ЗАРАЖДАНЕ НА ДУХОВИЯ ОРКЕСТЪР И НЕГОВОТО РАЗПРОСТРАНЕНИЕ

Тази глава има четири подглави, които изследва произхода и развитието на духовия оркестър изобщо:

1. Духовия оркестър в световната музикална практика.
2. Развитие на духовия оркестър в България от Освобождението 1878 г. до 90-те години на XX век – маркери.
3. Българският духов оркестър в началото на XXI век - репертоар и място в културната действителност.
4. Духовият оркестър на Перник – първият граждански оркестър в България

Методиката включва: проучване на научни изследвания и архиви, провеждане на интервюта и разговори. Събраната и обобщена информация би била полезна за диригенти, композитори, музиколози, преподаватели по различни музикалнотеоретични дисциплини, за любители, които желаят да разширят кръгозора си.

Основните **научни въпроси**, на които се отговаря, са:

- Как, къде и защо възниква като ансамбъл *духовият оркестър*.
- Начало на *оркестровото дело* в България.
- Какви са *инструментарият и числеността*? Как те влияят на звучността и какви *стилови и интерпретационни проблеми* произтичат от тях?
- Какъв *репертоар* използват духовите оркестри в различните страни и периоди от развитието си?
- Какви *функции* изпълняват в обществото и какви са формите на изява?

Проследени са произходът и развитието на духовите музикални инструменти от Древния Изток – Египет, Индия, Иран, Китай до наши дни, като се обръща специално внимание на мястото им в Стария завет, писан в продължение на 1100 години – в периода от XIII в. до I в. пр. Хр. Даден е точен отговор какво точно представляват музикалните инструменти и тяхното подмножество духови музикални инструменти, които според системата за класифициране Хорнбостел-Закс попадат във второто подниво на четвъртото ниво *аерофони*.

Организираните военни духови оркестри се появяват през XVII век във Франция. В Русия Петър I издава указ за преустройство на императорските военни духови оркестри през XVIII век. В следващото хилядолетие духовите оркестри изпълняват вече музикални произведения от Класицизма и Романтизма и заемат централно място в музикалния живот на почти всички европейски страни. Аранжирани са много произведения на Моцарт, Бетховен, Вебер, Шуберт, Вагнер, Берлиоз, Бизе, Росини, Белини, Верди и други. През XIX век духовите оркестри изнасят градински концерти на открито, където освен маршове и друга приложна военна ритуална музика, изпълняват танцова (валсове, полки, мазурки, полонези) и забавна музика (евъргрийни, филмова музика, салонни произведения). По това време отвъд Океана се заражда джазът.

Аналогично се проследява развитието на духовите оркестри в България (военни, а по-късно граждански – цивилни), като се поставят следните въпроси:

- Кога и кой поставя основите на *първия духов оркестър* в България.
- Какви са *инструментарият и числеността*? Как те влияят на звучността и какви стилови и интерпретационни проблеми произтичат от тях?
- Какъв *репертоар* използват духовите оркестри в различните страни и периоди от развитието си?
- Ролята на българския духов оркестър в *началото на XXI век* и мястото му в културната действителност.
- *Къде* съществуват все още духови оркестри.

Посочва се ролята на прегледите „Нова българска музика“ на Съюза на българските композитори за постигането на много високото професионално ниво на духовите оркестри в България през 70-те и 80-те години на миналия век. През т.нар. „златни години“ се обогатява репертоарът на духовите оркестри с авторски произведения на Жул Леви, Николай Братанов и Христо Тонев.

Разгледан е въпросът за промените в България, които настъпват през XXI век, усетени във всички сфери на живота, включително и в духовите оркестри. Засегнати са в еднаква степен както военните, така и цивилните състави. Гледната точка е на докторанта от позицията

диригент на български духов оркестър. Описани са задължителните участия от национално и общинско ниво на духов оркестър към ОКДК гр. Перник.

Акцентът в последната подглава е духовият оркестър на град Перник. Въвежда се тезата, изведена от Христо Тонев, че оркестърът при мини „Перник“ е **първият граждански оркестър в България**, основан през 1902 г. от Държавни мини „Перник“. Научният подход е исторически. Методиката включва проучване на архивни единици и налични изследвания по темата. Част от информацията е събрана посредством интервюта и разговори с изследователи, диригенти и композитори, които имат отношение към Духовия оркестър в гр. Перник – дескриптивен метод. Научните въпроси, поставени тук, са:

- Каква е обстановката в България по време на основаването на оркестъра?
- Кой и по какъв начин допринася за създаването на Духовия оркестър в град Перник?
- Какви функции изпълнява, на какви нужди отговаря оркестърът при създаването си и какъв е неговият репертоар за тази цел?

Чрез доказателства от ДА – Перник са посочени създателите, първите музиканти и всички диригенти, работили в духовия оркестър.

Научната хипотеза: Стилите и интерпретационни проблеми при поставянето на музикална творба в духовия оркестър са в пряка връзка с инструментариума, числеността и функцията на състава.

Извод: Извън войската се образуват оркестри от така наречения „салонен тип“, включващи в състава си струнни, духови и ударни инструменти. Такава е и „Минната музика“ към Държавни мини „Перник“ – първият граждански щатен оркестър в България.

ВТОРА ГЛАВА: ДИРИГЕНТСКИ ПРОБЛЕМИ В ИНТЕРПРЕТАЦИЯТА НА СЪВРЕМЕННИ ТВОРБИ ЗА ДУХОВ ОРКЕСТЪР

Тази глава е най-пряко свързана с тезата на научния труд и дава отговори на основните въпроси в нея и проблемите, които може да възникнат при интерпретирането на творбите за духов оркестър и начина, по който могат да се решат. Посочена е ролята на диригента-интерпретатор при предварителната работата с партитурата, за да се дешифрира музикалният текст и да се проникне в композиторския замисъл. Изброени са грешките, които биха възникнали при разчитане на музикалното съдържание на партитурата в процеса на музициране и интерпретиране. Обърнато е внимание на диригентските правила, които са водещи при провеждане на репетициите (групови и общи).

За тримата композитори са изнесени биографични данни, базирани основно на „Енциклопедия български композитори“ (СБК, 2003), лични спомени на Христо Тонев, и автобиографичната книга „Виждам живота... в розово?“ на Жул Леви.

Произведенията, написани от тях, са систематизирани и подредени. Реализираните техни записи като диригенти и композитори са изредени. Подчертан е приносът на всеки един за развитието на жанра духов оркестър:

- Христо Тонев прилага саксофоновата група в духовите оркестри в България. В оркестровия му почерк прави впечатление необичайното разположение на тромпетите с тромбоните в групата на Brassa, в някои случаи и *con sordino*, с оглед постигане на бляскава брасова звучност при различните динамични нюанси. В диригентските си похвати той непрекъснато се ръководи от композиционния замисъл на автора и неговото пълно преоткриване, да тръгне от „някъде“ и да стигне до кулминацията на дадената творба. Преоркестрира, прехармонизира и записва много от хората на Дико Илиев.

- Композиторският почерк на Николай Братанов е характерен с тематичното съдържание на маршовите творби

като мелодика, бликаща от напевни български теми, майсторски вплетени в неговите композиции с подобрени тоналности, удачно хармонизирани и апликатурно удобни за оркестрово изпълнение. Съвместно със Стоян Свиляров систематизират служебно строевия репертоар на военните духови оркестри в България, които Министерство на отбраната издава в три части:

- I част – маршове и химни;
- II част – маршове и хора;
- III част – хора и танци и траурни маршове.

• Жул Леви е най-яркото име в Съюза на българските композитори в жанра духов оркестър, въпреки че късно (21 години след първата си композиция) започва да пише за такъв състав. Той е многожанров автор със забележителна музикална мисъл, стъпил здраво на фундамента български фолклор, социално ангажиран, актуален не само за времето си, с неподправено всеобятно чувство за хумор, използвайки всички стилове.

Направени са интерпретационни анализи на произведенията:

„Празник в Граовско – песен и танц за гайда и духов оркестър“ – Христо Тонев

В стилистиката на блестящите пиеси „Парафраза върху народната песен Дилмано, Дилберо“ и „Игра-каприз“ е написана чудесната творба „Празник в Граовско“.

В личен разговор с именития наш гайдар Венцислав Андонов, негов студент в Югозападния университет, маестро Тонев го моли за тематичен материал от Граовския край, който да включи в пиеса, характерна за този регион. Венцислав Андонов му дава една бавна и една бърза част от небезизвестното вискиярско хоро от село Вискяр, което се намира в едноименната планина на около 14 км от Перник и на 7 км от Брезник.

В традициите на националната музикална култура народните песни и инструменталната музика са изградени на принципа на въпрос и отговор, като има и развитие на темата.

По същество това е творба, в основата на която лежат две теми, претворени от народния инструмент гайда, много удачно обработени и аранжирани от Христо Тонев. По форма произведението е в два дяла – А и Б. Първият дял той именува „Песен“, а вторият – „Танц“.

„Песен“ е в темпо *rubato*, напомня за характерния за този край мелос. Композиторът много умело борава с най-пестеливи инструментални средства в диалог между дървени и медни духови музикални инструменти. Започва с кратко въведение в дървената група, като първите три такта са във флейта и първи кларинет, написани с динамика форте, в октава, с акценти на първо време.

Изискванията на Христо Тонев са: „Октавата да бъде интонационно чиста, да се спазва динамиката – да няма пренадуване и деформация на звука, дишането и встъпленията да бъдат синхронизирани и еднакви, а при акцентите – силата да бъде изравнена при двата инструмента, за да няма стърчащи тонове – както той ги наричаше „колци“.

От седмия такт се присъединява и солирацията инструмент, подплатен с двутактови акорди в тропети и тромбони „*Con Sordino*“ в широка щрихова линия, доближаваща се до стила на този български край. Точно тук започва първото малко изречение, последвано от второто – отговор, отличаващо се с характерния начин на пеене в Граово – именуван тресене. Тук маестро Тонев използва много интересен похват – взема половината от въведението и развива новото. Това прави впечатление и като ритмичен рисунок, и като мелодични ходове. След това се появява отговорът. Строежът е по абсолютно идентичен начин. Има един „ми бемол“, който носи вариационност не само в лада, но и в ритъма, тъй като този „ми бемол“ променя характеристиките на звукореда (двойна доминанта, използвана в народната музика в тази част на България). При първото провеждане на темата акордът в оркестъра се променя на второ време, а при втория път с „ми бемола“ акордът е същият, но започва от първо време.

Обобщено: две изречения с въведение, които се повтарят два пъти с лек нюанс на вариационност.

Вторият дял започва в темпо умерено бързо и представлява хороводна мелодия – танц с многопластово развита структура в темпоритъм. Звучността се променя от „*Con Sordino*” на „*Senza Sordino*”. Целта е да се получи плътен фундамент, на който удобно да се разположи гайдата, като в същото време ѝ се създаде пространство в оркестровата партитура, където изпъква една светла мелодична линия с типичната за духовия оркестър темброва окраска. „Тази така наречена „полоса“ (пространство за солиращия певец или инструмент) е характерна за произведенията, аранжиментите и оркестрацииите на Христо Тонев“⁵. Структурата тук е идентична с първия дял. Започва с оркестрово въведение от 4 такта, които се повтарят. Веднага привлича внимание ритмичният модел на граовското хоро с характерните за този край акценти, които изместват първото силно време, залигване на второто време, като се създава усещане за обединяване. Това е точен цитат на граовския танц. Акцентите, много точно поставени от автора, придават неговия стил и характер. Изискванията на композитора-оркестрантите да бъдат еднакви по сила и времетраене в целия оркестър, като неакцентираните ноти почти да не се чуват. Този похват е много характерен за творчеството на Христо Тонев и ясно може да се проследи в споменатата по-горе „Парафраза върху народната песен Дилмано, Дилберо“.

От цифра 6 започва първата тема на танца, или ако използвам терминологията в народната музика – първото коляно (принцип на хорото – изреждане на различни колена, които са хронологично последователни и представляват една тема, развиваща се във времето). Тук самият изпълнител показва своите импровизаторски и технически похвати. Второто започва с втората част на първото и го доразвива (отново на принципа въпрос – отговор). Третото променя ритмичната стъпка и можем да го наречем като въпрос-преход към втората тема, което е

⁵ Авт. интервю с Иван Денов, диригент, аранжор и автор на произведения за духов оркестър. София, септември 2017.

„живо хоро“⁶. Оркестърът има акомпанираща роля в осмини, като ритмичният модел от въведението на танца се запазва, повтарят се дори и предишните акценти. Басът има много интересна възходяща линия на второ време, което води до градация на динамиката с кулминация в последните два такта на коляното. Диригентската задача е да се направи голямо изграждане, а в същото време да се чуе солиращият инструмент.

От цифра 9 започва втората тема на втория дял, първо в оркестъра, после и в гайдата. Тя се отличава коренно от първата тема – носи нов тематичен материал, изцяло в триоли. Много характерна тук е полиритмичната структура две към три – акомпаниментът е в осмини, докато дървената група е в триоли. Прави впечатление, че амбитусът на темите е много малък – чиста кварта, поради ограничения тонов обем на гайдата, който е нона. От цифра 10 темата вече е в солиращия инструмент, а в кларинети върви контрамелодия в противоположна посока на основната тема. В цифра 11 виждаме развитие на темата, което носи вариационност.

В тази пиеса ехото е много важно – отгласът на втория дял на първата тема е начало на развитието на импровизацията. Ритмичният рисунок изглежда по следния начин: първите два такта на цифра 5 са две осмини с четвъртина с акцент, а това, което се повтаря на цифра 12, е четвъртина с две осмини, като втората е залигована през тактова черта, отново осмина и четвъртина. Тези връзки се наричат връзки на разстояние, които създават усещане за единство на цялото произведение, не са нахвърляни отделни теми като калейдоскоп, а има интонационни и ритмични връзки.

Coda-та е в *tutti* фактура, оркестърът избухва в ярка динамична кулминация. Тук проблемите, с които могат да се сблъскат колегите диригенти, е нарушаване на синхрона между солист и оркестър. Темпото е много бързо, дирижира се на едно, акценти на първо време, последвано от *subitto piano* с голямо *crescendo* до *forte*. В последните четири такта отново има огромно динамическо изграждане, подкрепено от малко

⁶ Термин, използван от Венцислав Андонов.

барабанче в триоли до финалната акцентирана осмина във *fortissimo*.

Много голямо значение за изграждането на пиесата имат индивидуалните инструментални качества на солиста-гайдар.

Стиловите и интерпретационните проблеми могат да се появят при неспазване на инструкциите на автора, относно темпа, динамика и точни щрихи. В първия дял или песента оркестърът свири лежаща хармония, като лигатурите обединяват по два такта. Много трябва да се внимава за баланса. На някои концерти се е налагало допълнително да се озвучи солиста. Има типични граовски украшения, които следва да се уеднаквят с гайдаря, за да се получи характерния стил на танц. На цифра 9 кларинети свирят контрамелодия в унисон, в ниския регистър. Изискванията към тях са: стабилна интонация (и ако трябва да се намали броя на свирещите инструменти); тиха динамика; мек приглушен звук.

Имах честта да свира тази творба под палката на маестроото на пулта на първи кларинет, а през 2008 година да я запиша и включа в първия и единствен засега диск на духов оркестър Перник под мое ръководство. За мен тя е учебно помагало по обработка, аранжиране и оркестриране на теми от нашия фолклор.

„Хорал“ – Христо Тонев

Пиесата има специално значение за Духовия оркестър на град Перник. Изпълнението ѝ на концерта, отбелязващ 110-годишнината на състава, е последната диригентска изява за маестроото. Първоначално пиесата е самостоятелно произведение, композирано за конкретния състав. Датата на написване, отбелязана на партитурата, е 02.03.1998 г.

По-късно, 2006 г., е включена в симфоничната поема за четец и оркестър „Бабан“, която става и саундтрак към едноименния филм. Аз я използвам в програмата на всички по-значими прояви, защото среща много добър прием от публиката, предполага задълбочена диригентска работа и, като че ли, всяко

следващо изпълнение ми открива нови елементи на музикалната тъкан, чрез които да развивам оркестъра.

Произведението на Христо Тонев е само от 40 такта като първата мелодическа фраза (състояща се от 8 такта, соло на първа флигорна) я рамкира чрез повторно провеждане в края. Структурата е квадратна. Състои се от 4-тактови фрази, които се обединяват в 8-тактови изречения. Мелодиката носи подчертано български характер. Изградена е от плавни постепенни ходове с максимално ритмическо раздробяване до осмина. По-кратките нотни стойности, които се срещат, се възприемат като украшения. В акомпанимента се използват предимно тризвучия и четиризвучия. Ритъмът е регулярен, в дълги нотни стойности.

Първостепенна интерпретаторска задача е да се изясни значението на заглавието. Обособилото се понятие „хорал“ обобщава жанрови признаци: акордова фактура (най-често четиригласна), небързо и равномерно движение, сериозност/вгълбеност на характера, образите олицетворяват възвишеност, духовност, святост, изразяват съзерцателно-скръбни състояния.

Първото значение на термина е в смисъл на прилагателно, указващо изпълнителския състав (*choral* – хоров). Оттук следва да се третира като вокална творба, т.е. да се „изпее“ на всеки отделен инструмент. За мен е важно мелодическата линия да протича без накъсване в шрих *molto legato*. Важно е нотните стойности да са изпълнени в максималната им дължина, особено в края на фразите, където духачите инстинктивно прекъсват преждевременно звука, за да си поемат дъх. За изпълнителите са трудни дългите по 4 такта фрази в темпо *andante*, особено спазвайки нужния маниер. Проблеми за диригента са:

- Едновременно да води мелодията и да въвежда акомпанимента.
- Връзката с вокалната природа на хорала, която изисква постигане на мека атака на тона. Получава се чрез обяснения и аналогии за оркестрантите, активно и критично

слушане и от диригента, и от изпълнителите, както и с многократни повторения.

- Много трябва да се внимава акцентите, поставени от автора, да не доведат до изкривяване на звука и излизане от стилистиката на хорала. Трябва да се градира и дозира с вкус.

С *molto ritenuto*, *molto decrescendo*, корона и *morendo* завършват пиесата. Диригентският жест трябва да бъде спокоен, плавен, за да се избегне скъсването на звука в последния момент. Важни са също словесните указания, които да насочат вниманието на оркестрантите към постепенно филиране без промяна на интонацията.

„Родина“ – Николай Братанов

„Родина“ е марш, който е включен в репертоара на почти всички духови оркестри в България. След „Братята руси при Свищов“ той е най-известният марш на композитора.

Започва с четиритактово въведение. Състои се от три ярко изразени дяла. Първият е в си бемол мажор, вторият е в ре диес мажор и последният е в си бемол минор. През цялото време свирят всички оркестранти, което е сериозна инструментална трудност. Следващо предизвикателство в този марш е уеднаквяването на щрихите и на форшлазите във въведението и първия дял.

Много важно е да се направи разграничението между дължината на нотните стойности във въведението и първите 6 такта на цифра 1 (започва с осмини и пауза, а след това целият оркестър продължава в четвъртини). Първата тема е изградена на вариантно-вариационен принцип, който виждаме в първите два такта на цифра 1 и цифра 2. Предизвикателство е да се постигнат динамичните контрасти още в първия такт на темата: *f* – *sub.p.* От такт 7 на цифра 1 започва изграждане, което е подчертано от хроматизмите в мелодичните линии. Стига се до кулминацията в такт 19 и, противно на логиката при общоприетите принципи на изпълнение, продължава с *molto cresc.*, отвеждащо към 1. такт на цифра едно (повторение на темата), като трудността е още по-голяма – от *ff* да се стигне *p*

само в една осминка. Втора волта на цифра 2 представлява преход към втория дял. Самият той е изключително контрастен, не само заради новата тоналност. Песенната мелодия в широки нотни стойности вече се води от нисък брас. Дървените духови, флигорни и тропети свирят акомпанимент в триоли в противовес на осмините във валдхорни. Голяма трудност представлява точното изпълнение на полиритмичните модели. Диригентът трябва да следи да бъдат точни осмините паузи в различните групи. Един от начините за изработване е репетиране по групи, след което се събира целият акомпанимент и накрая се добавя мелодията. Тук възникват следните проблеми: смяната на знаците, унисон в ниския брас – да се следи за точна интонация, баланс между мелодия и акомпанимент, да се внимава за точното разположение на нотните трайности – да има ясно разграничение между осмини, триоли, шестнайсетини и осмина с точка и шестнайсетина, има моменти, в които целият оркестър трябва да спази осмина пауза – „да няма куйруци“⁷. В цифра 4 диригентът трябва да изработи контрастите в многобройните редувания на *p* и *ff*. Стъпява се напрежението чрез скъсяване на нотните стойности в баса. Специфичен проблем е да се синхронизират шестнадесетините в подвижните високи и по-тежките ниски инструменти, да са пъргави, да не тежат. Обект на внимание е интонирането на хроматизмите, както и изменението на една и съща степен за кратко време. Трябва да се следи за баланса между групите, да няма надделяване на една или друга група, без издуване и изкривяване на звука, соло барабанчето да бъде абсолютно точно, защото подрежда фигурата в целия оркестър. Преходът към третия дял е подобен на предходния на цифра три, но басите са в *dim.* и низходящо движение в четвъртини, за да подготвят минорната тоналност в динамика *p*. За първи път се появява лежача хармония във валдхорни. Мелодията вече е поверена на смесен тембър – медните инструменти (басфлигорни) са дублирани в унисон от кларинети. Всички тези елементи

⁷ Термин, използван от Христо Тонев, който означава: да няма инструменти, които увисват и остават да звучат след жеста на диригента.

допринасят за постигане на мекота, нехарактерна за жанра марш. Необходимо е много да се внимава това да не доведе до забавяне на темпото или надделяването на ударните инструменти, които трябва да спазват указаната динамика пиано, прекалено разпяване на дългите нотни стойности. Христо Тонев, с разрешение на автора, дописва нова акомпанираща линия – унисон флейта и първи кларинет, която се изпълнява при второто провеждане на темата. Тази редакция е направена специално за Духовия оркестър в гр. Перник. Новата партия обединява тематичния материал от въведението и третия дял. На цифра 6 валдохорните започват да свирят в нов ритъм, като изострят напрежението. Синкопите трябва да бъдат точни, да не се закъснява при лигатурата и четвъртината, а последната осмина в такта да бъде достатъчно издържана, за да се разположат правилно шестнайсетините в кларинети и флейти, както и за да не се забърза темпото. Този ритмичен модел прави връзка с въведението и с първия дял. От такт 57 наблюдаваме характерното за Николай Братанов низходящо хроматично движение в мелодията. Паралел между втория и третия дял се явява цифра 7 с връщането на полиритмията. В цифра 8 тя е допълнително усложнена с въвеждане на шестнайсетина пауза в мелодията.

Постига се и нов емоционален заряд. Цифра 9 звучи във *f*, подготвено от *molto cresc.* в такт 72.

На цифра 10 темата преминава от басфлигорни в дървени и флигорни. Качването на теситурата осигурява бляскав и убедителен финал.

„Пиринска Рапсодия“ – Жул Леви

Жул Леви започва да се занимава с жанра духов оркестър доста късно. Първата му творба е маршът „Майски празник“, написан през 1976 г. Вече 46-годишен, той има много натрупан опит като оркестратор, диригент и композитор. „Пиринска рапсодия“ е създадена за голям духов оркестър през следващата 1977 г. Има „нова версия“ от август 1983. В заглавната страница

композиторът описва как да бъдат третираны гласовете в партитурата:

В тази нова версия на „Пиринска рапсодия“ оркестрацията е направена за среден по състав духов оркестър, като партиите са дублирани така, че да компенсират липсата на някой инструмент. Ако в някой от оркестрите, които биха я изпълнявали, има и още инструменти като „Es“ кларинет, струнен бас или баскитарата, то може за „Es“ кларинета да се препише партията на I флейта – в „Es“ строй, а за струнния бас (или баскитарата) партията на баса – октава горе. Ударните са писани за трима изпълнители, като вторият от тях да свири на джазова установка, включваща голям барабан с педал, малък барабан, чинели, фус-чинели, малки тимпанчета и пр.

Състои се от три части – I. *Andante Sostenuto*, II. *Poco più vivo*, III. *Allegro – tempo di “Samba”*. Няма данни за буквални цитати из пиринския фолклор, мелодиката и характерния двуглас дават основание на композитора да нарече рапсодията „Пиринска“.

Подобно на „Румънските танци“ на Бела Барток, „...ударната група се явява едно от главните средства за извеждане на синтактичната и общокомпозиционна структура на оркестровото произведение като един вид ритъм на по-високо равнище“⁸.

Жул Леви започва пиесата само с ударни, внасяйки архаично звучене, препращайки към първоосновата на музиката. На цифра 1 се включват тромпети и флигорни *con sordino*, имитирайки зурни. Първите 4 такта играят роля на въведение и по-нататък не вземат участие в драматургичното развитие. Музикалният материал, който звучи през целия първи дял, се състои от 14 такта. Звуковата редица на основния мотив е: ре-ми-фа-фа диез-сол-ла. Изграден е върху тъй нареченото

⁸ Абрашев, Божидар. Симфонична оркестрация. Общи положения. София: „Музика“, 1986, с. 282.

„опевание“⁹ на звука. Характерни мелодически ходове са възходящите малки и големи секунди. Мелодиката наподобява безмензурна песен, въпреки че е организирана в размер 3/4, за да улесни колективното изпълнение. Това личи от лигатурите през такт (от цифра 1 до цифра 3).

Групирани са първи тромпет и първа флигорна в унисон и съответно вторите инструменти, за да се постигне по-голяма плътност. Формата се развива чрез вариране на елементите на фактурата. В началото едновременно зазвучават 2 варианта на исо, наподобявайки неосъзнат народен многоглас (пример – първите 4 такта на цифра 2). На втория такт от цифра 4 звуковият обем се разширява с октава по-високо като към тях се присъединяват флейта и обой. Всеки от фактурните планове – мелодия, педал, фон, контрамелодия, е удвоен в няколко инструмента. Музикалната тъкан е изпъстрена с кратки форшлази, триоли от шестайсетини, групи от 2 тридесетивторини и осмина с точка, лигатури през тактова черта. Тези ритмически модели създават проблеми с едновременното встъпване на вертикала. Диригентът трябва да реши следните задачи: постигане на еднаква пъргавина в кратките нотни стойности; осмисляне на едни и същи тонове като опори в мелодията; оформяне на фразата с общо дихание и логика на развитите във всеки фактурен план; нюансиране в общата силна динамика; балансиране на едновременно протичащите линии. На цифра 7 се достига до кулминация чрез „голямо tutti“ с участието на пълна медна група. С постепенно изключване на инструменти, *diminuendo* и *poco riterdando* завършва дялът.

Вторият дял *Poco piu vivo* е остро контрастен, въпреки че остава в народностен дух, съхранявайки тривремениния метрум и размер 3/4 от първи дял. Звученето на втория епизод е осезаемо различно, от една страна, заради променения тембър – тромпети и флигорни свирят в нисък регистър *senza sordino*, а от друга, защото тромбони свирят на характерния за пиринския край

⁹ Вж: Джуджев, Стоян. Българска народна музика. Том I. София: Наука и изкуство, 1970, с. 243.

двуглас интервал секунда. Често композиторът си служи с дисонанси, построява сложни акордови комплекси. Диригентът трябва да насочи изпълнителите към точно настройване и прецизно интониране, за да се проведе музикалната линия стройно, както по хоризонтал, така и по вертикал. Мелодически преобладава постепенно движение, но изобилието от хроматични ходове, случайни знаци, а впоследствие и модуляция, изискват повишено внимание и концентрация. Преобладаващата тиха динамика подпомага усилията в посока интонация. Едва пет такта преди цифра 13 се достига кулминация във форте и само след 16 такта чрез декресцендо силата на звука отново се връща в пианисимо.

В епизода изобилстват сложни ритмични групи, съдържащи шестнайсетина пауза на необичайни места за музикантите от духовите оркестри (такт 3 и 4 на цифра 10, първите два такта на цифра 11). Въпреки че партиите изпълняват повтарящи се модели, делението е специфична трудност, на която диригентът трябва да обърне специално внимание. Съчетаването по вертикал на гласовете също изисква голяма прецизност, за да се запази комплементарността на ритъма. От значение са: точните словесни обяснения; слуховият контрол както от страна на диригента, така и от всеки оркестрант; не на последно място е и добрата мануална техника.

Развитието, както и в първия дял, отново се дължи на насладване на различни оркестрови сегменти. Започва с ритмизиран педал в тромпети, флигорни и тромбони. В такт 5 тази функция се поема от саксофоновата група, а фаготът и тубата поставят основата на вертикала, изпълнявайки басовата партия. Следващият сегмент е фон, поверен в началото на тромпети и флигорни *con sordino*, а после се прехвърля в кларинети и корни. Едва накрая авторът надгражда музикалното построение с мелодия в пиколо, флейта и обой, подплатени с меката ниска звучност на тенора.

Балансът между отделните елементи на фактурата е труден за постигане, тъй като фонът, педалът и ударните са поверени на повече и по-звучни инструменти, отколкото басът и

мелодията. Освен това композиторът не е диференцирал с различни динамички отделните гласове.

Осем такта преди цифра 14 започва третият дял – *Allegro – Tempo di „Samba”*. Контрастът с предходното се дължи на много обстоятелства: тривременият метрум е заменен от двувремени; умереното, граничещо с бавно темпо – от бързо; тихата динамика – от звучна; българската пиринска мелодика – от южноамериканска и т.н.

Тук основна роля имат ударните инструменти, тъй като ритъмът е водещият музикален елемент. На такт 6 от цифра 20 композиторът дори използва пляскане с ръце като специален ефект. Мелодиката е изградена предимно от низходящи секундови ходове. Анализирайки първия мотив, се открива 7-срична фраза, която по-нататък се усложнява чрез импровизация. Остинатният ритъм, базиран върху синкопи (четвъртина – шестнайсетина - осмина - шестнайсетина, залигована със следващата шестнайсетина - осмина - шестнайсетина), създава усещане за монотематизъм. Развитието се основава на:

1) сложни хармонични ходове, предизвикващи множество модуляции (тоналният план е G dur – C dur – B dur – Es dur – C dur – G dur – C dur);

2) сола на различни инструменти (интересна е последователността, кореспондираща с низходящата логика на музикалната фраза – от кларинет през тромпет, басфлигорна към бас);

3) импровизация;

4) усложняване на фактурата чрез натрупване на плътност и тембри;

5) вариантно-вариационен принцип.

Проблемите в този дял са свързани най-напред с ритъма. Множество синкопи, шестнайсетини паузи (пример № 26: два преди цифра 18 и аналогично 7-ми такт на цифра 18 – флейта, кларинети, валдхорни), комплементарност, които създават дискомфорт на изпълнителите. Диригентът трябва да следи за математически точното делене на нотните стойности във всяка

партия, защото неточният хоризонтал води до невъзможност да се организира вертикалът. Второто предизвикателство е интонацията, за да прозвучат добре сложните хармонични комплекси и логично да се провеждат модулациите. Щрихите също не са маловажни.

Например на цифра 22 (това е краят на солото на кларинета) акцентите създават усещане за промяна в метрума и изграждат връзка на разстояние с триолите на цифра 32. Освен това една и съща мелодична линия често е дублирана в няколко групи с различни технически възможности. Диригентът трябва да накара музикантите да свирят пълно, с ясна и точна атака на тона. Груповите репетиции и дори индивидуалната работа с оркестрантите може да се окаже наложителна. Четири такта преди цифра 27 композиторът въвежда педал в оркестровата фактура. Предизвикателство е за инструменталистите от ниския брас да издържат без дъх 4 такта. На самата цифра 27 педалът се премества в кларинети и фагот. Задачата на интерпретатора е да определи начина на дишане така, че да не се получи прекъсване или небалансираност на звука. Специфична трудност за диригента са ауфтактите. От ясното и коректно подаване ще зависи и добре организираното и синхронно изпълнение на оркестъра.

Заглавието на творбата „Пиринска рапсодия” ясно посочва жанра, а структурата ѝ изцяло съответства на определението за рапсодия: „...инструментално произведение в свободна форма, което редува последователно различни по характер и контрастност епизоди”¹⁰. Т.е. произведението се състои от три контрастни епизода, а не от три контрастни части – каквато е обичайната практика в българските рапсодични пиеси за духови оркестри, като третият дял се третира като самостоятелна пиеса и това променя характера на жанра. В този дух има аранжимент на ефектния трети дял, който Христо Тонев аранжира. Известен е като „Самба из Пиринска рапсодия”. Какви са били основанията на Христо Тонев и дали

¹⁰ Рапсодия. – В: Музыкальная энциклопедия online, <http://www.musenc.ru/html/r/rapsodi8.html> (проверен на 19.01.2020).

съвременните интерпретатори имат право да променят авторския замисъл и да изпълняват самбата като отделна пиеса? Според мен в случая това не е удачно и не е редно, защото променя смисъла на авторската идеята – включването на самба в Пиринската рапсодия изразява процесите в съвременната глобализация, в „музиката на света“, към която принадлежи и българският фолклор (актуална тема и за изследователите етномузиколози).

За Христо Тонев „най-титuluвана в творчеството за духов оркестър на Жул Леви безспорно е „Пиринска рапсодия“ в три части. Първото ѝ голямо изпълнение е в Азербайджан с Представителния военен духов оркестър на Баку. Самият Жул Леви казва, че най-доброто изпълнение е на Естрадно-симфоничния оркестър на радио Москва“¹¹.

Диригентски проблем в творбата може да бъде спазването на забавния стил на изпълнение и в трите части на рапсодията. Обикновено в третата част на рапсодията основна грешка, която допускат всички оркестри, е много силовото тоноизвличане. Самият Жул Леви на генерална репетиция на духовия оркестър на ПЖИ иска от диригента Христо Тонев да се намали звука на силовите моменти, да се олекотят всички технически пасажии. Почти всички диригенти и изпълнители се увличат от тематичността и темпото на частта, което създава условия за неволна деформация на звука.

Анализите на посочените произведения предлагат модел при работа с малък духов оркестър и липсващи инструментални групи. Препоръките могат да бъдат полезни и от гледна точка на това, че числеността на духовите оркестри в България драстично намалява.

¹¹ Тонев, Христо – мое интервю взето 2013. Личен архив на докторанта.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Резултатите от изследването са реализирани чрез издирване и проучване както на научна и нотна литература, така също на записи, чрез изпълнение на произведенията, чрез интервюта и разговори и заснемване на видеа с Христо Тонев, чрез издирване на архивни единици от Държавен архив гр. Перник. В разработката е даден точен отговор какво точно представляват музикалните инструменти и тяхното подмножество духовите музикални инструменти, които според системата за класифициране Хорнбостел-Закс попадат във второто подниво на четвъртото ниво аерофони. Предложена е точна дефиниция къде, как и защо възниква като ансамбъл духовият оркестър. Разгледано е подробно неговото развитие от дълбока древност до наши дни, неговите функции в обществото в световен мащаб, като е наблегнато на ролята му в българската културна действителност. Обърнато е внимание на числеността, инструментариума, репертоара, както и на стиловата и интерпретационна проблематика, произтичаща при работата с духов оркестър. Детайлно е обяснено възникването на най-стария граждански духов оркестър, изброени са основателите, първите оркестранти, диригентите, работили в този почти 120 годишен състав. Събрани са сведения за композиторите, включени в научния труд – Жул Леви, Николай Братанов и Христо Тонев. Направените интерпретационни анализи на произведенията предават и моята гледна точка при работа с малък духов оркестър и липсващи инструментални групи.

Мисля, че целите и задачите, които си поставих в началото на научната разработка, свързани с научните задачи в докторската теза, са изпълнени, а именно:

- Да се проучат предпоставките за възникване и развитие на духовия оркестър в България.
- Да се съберат сведения и доказателства за основания през 1901 г. Духов оркестър към Мини Перник.
- Да се издирят оригиналните партитури на произведенията, включени в разработката.

- Да се издирят записи и други материали, документиращи концерти с включени произведения на тримата композитори.

- Да се направи интерпретационен анализ на творбите, включени в изследването.

- Да се дефинират и разгледат диригентските проблеми, свързани със стила и интерпретацията на произведенията от Николай Братанов, Жул Леви и Христо Тонев.

- Да се въведе и коментира гледната точка на композитора, оркестратора, диригента и ерудита Христо Тонев чрез интервю с него.

Направените изводи и предложените решения ще помогнат при оформянето на репертоара на ученически, любителски и професионални духови оркестри в България, и ще дадат насоки при интерпретирането на произведения от български автори.

СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. За първи път се прави изследване, което разглежда фактологически и аналитично развитието на Пернишкия духов оркестър като част от музикалната култура на града.

2. Направените анализи и диригентско-музикални предписания могат да бъдат полезни както за изпълнителите, така и за обучаващите се в областта на оркестрово-духовите формации и изпълнителство.

3. Разработената теза има амбициите да добави научни и музиколожки факти и да предизвика интерес към ансамбловото свирене в духов оркестър/състав, с което да се възродят исторически обосновани предпоставки и да се предизвика отново необходимост от общо и специализирано музикално образование чрез и на духови инструменти – индивидуално и ансамблов.

4. Направено е интервю, в няколко части, на диригента, общественика, педагога и композитора Христо Тонев, с което се допълва изследването и се дава възможност и на последващи научни разработки. Направено е и интервю с музиканта Наньо Чолпанов, което допълва докторската теза с факти.

5. Направен е примерен вариант на „Урок за духовите инструменти”, който е готов продукт и би могъл да се използва от всеки педагог, както и да се направят бъдещи съвместни изяви пред подрастващи – ученици, средношколци, деца в град Перник и околностите. Това е възможност за развиване на общата музикална култура.

6. Посочените концертни изяви са съществена част от докторската ми разработка.

7. Приложенията са съществена част на труда и заявяват фактологична база за последващи изследвания.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Духовата оркестрова практика през погледа на доц. Христо Тонев. – В: *Млад научен форум за музика и танц, 2014. Девета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие*. София: НБУ, 2014.

2. Духовият оркестър на Перник – първият граждански оркестър в България. – В: *Млад научен форум за музика и танц, 2015. Десета научна конференция за докторанти и постдокторанти с международно участие*. София: НБУ, 2015.

ИЗНЕСЕН ДОКЛАД НА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

„Празник в Граовско – песен и танц за гайда и духов оркестър“ от Христо Тонев. – В: II „*Научен форум за изкуствата*“, *Научна конференция с международно участие: XIII „Млад научен форум за музика и танц“*, II „*Млад научен форум за театър, сцена и визуални изкуства*“. София, НБУ, 16, 17 юни 2018.