

МЕТОДИЧНИ ПОДХОДИ
ПРИ ИЗПЪЛНЕНИЕ НА КЛАРИНЕТ
В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА МУЗИКА

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
на дисертационен труд за присъждане
на образователната и научна степен „доктор”
по научно направление 1. 3.
на докторанта на самостоятелна подготовка
ИЛИЯ СТОЯНОВ ИЛИЕВ

Научен ръководител:
Проф. д. н. Йордан Гошев
Рецензенти:
проф. д. н. Филип Павлов
проф. Петко Радев

Благоевград
2015 г.

У В О Д

Кларинетът със своя изразителен, плътен и силен звук, широк тонов обем, с богатите си динамични и технически възможности, все повече се използва в българския фолклор и измества в народната инструментална музика традиционните инструменти гайда, кавал, дудук, свирка двоянка, зурна и др. Широкото приложение на кларинета в народната музика предизвиква промени и трансформации не само спрямо утвърдени народни мелодии, но и при ансамбловите изпълнения.

Към момента няма музикална литература, учебни школи или други систематизирани нотни материали, липсва цялостна методика за обучение, която да отразява особеностите при *изпълнение на народна музика* на кларинет. Това е обективна причина голяма част от народните музиканти по интуитивен път да достигат до типичната звукова характеристика и до неповторимата орнаментация, които охарактеризират националната принадлежност на кларинетното изкуство. Извеждането и научното обяснение на видовете специфики при изпълнението на орнаментите на народната музика, води до съставянето на правила, чието спазване ще се превърне във важна част при композирането, при нотирането на етюди и упражнения за изпълнение на български фолклор.

Обект на дисертационното изследване са кларинетните школи в България и подходите на най-ярките им представители при интерпретацията на българския фолклор.

Предмет на изследването е кларинетното изпълнителско изкуство в българската народна музика. Обособяването на съществени елементи и на стиловите характеристики на българската инструментална музика за кларинет е предпоставка за създаване на педагогическа система, която да отстоява фолклорните традиции при изграждането на бъдещите инструменталисти.

Целта е създаване на теория за принципите и спецификата при изпълнение на народна музика от кларинетистите в България.

Задачите, които се поставят в дисертацията, са очертани в тяхната логична последователност и могат да доведат до изясняването, систематизирането и реализирането на поставените цели на научното изследване:

1. Да се направи исторически преглед за навлизането на кларинета в българската народна музика и за предпоставките при включването му в духовите оркестри.
2. Да се систематизират стиловите особености, спецификата, общите черти и използваните способности при поднасяне на български фолклор от изявени кларинетисти.

3. Да се направи обстоен анализ на орнамента като част и като основен елемент от фолклорната мелодия, да се представят принципите при нотирането и етапите при усвояването му.

4. Да се изгради методология за усвояване на орнаментите в българската народна музика с необходимия синхрон между: въздушна струя, удар на език, движение на пръстите и техника на дишане.

При анализирането, обобщението и систематизирането на източниците за изграждане на теорията за методичните подходи при изпълнението на кларинет на българска народна музика са използвани два основни взаимно свързани метода - историко-стилистичен и теоретико-аналитичен.

Първият метод е свързан с проследяването в исторически план на системите и конструирането на инструмента, с ролята на кларинета в духовата музика и кларинетните школи в България, със стилистичните особености на най-ярките изпълнители при свирене на този инструмент.

Вторият метод е свързан с разглеждането и изясняването на интонационните особености на българската народна музика, използваните в инструменталната практика средства, необходими за емоционалната образност и внушение, типологизирането на определени музикално-изразни и формално-структурни особености като основа за създаването на система за изпълнение на фолклорни мелодии.

Кларинетът като инструмент, с който се изпълнява българска народна музика, за първи път се превръща в обект на цялостно изследване. Убеден съм в необходимостта да се изгради система, която да отразява спецификата на изпълнение на български фолклор - различна от класическата система за обучение, представяща съществените отличителни моменти при: подхода към инструмента, звукоизвличането, интензитета на издишваната въздушна струя и др. важни изпълнителски компоненти. Предлаганата методология не изчерпва кларинетната проблематика, тя може да бъде обогатявана и с други нови идеи, които да доведат до налагането и утвърждаването на специфичен български изпълнителски стил.

ГЛАВА I

ИСТОРИЧЕСКИ ПРЕГЛЕД НА КЛАРИНЕТНИЯ ИНСТРУМЕНТАРИУМ И ИЗПЪЛНИТЕЛСКА СПЕЦИФИКА

1. Появата на кларинета - исторически преглед и представянето му в световната литература

1. 1. *Кларинетът от древността до днес*

1. 2. *Видове системи кларинет*

1. Появата на кларинета - исторически преглед и представянето му в световната литература

1. 1. *Кларинетът от древността до днес*

Първите сведения за инструменти, които по някакъв начин наподобяват кларинета се откриват в илюстрации (рисушки), датиращи от преди близо 4 000 г. пр. н. е. Кларинетът е бил изработван от тръстика и е известен с наименованието *зумара*. Той се среща в древната култура на народите в Мала Азия. По-късни данни за инструмент, подобен на днешния кларинет, се появяват в Древен Египет. Най-вероятно от тези земи по-късно инструментите са били пренесени в Гърция и в Рим, като с течение на времето те непрекъснато са усъвършенствани и променени.

В Средновековието - във Франция, са съществували инструменти, които като източник на звука са близки до кларинета. Във Франция те са били известни под името *Chalumeau*, в Германия - като *Chalumeieu*, а в Италия - като *Scalmo* или *Salmo*. Това са инструменти с единична тръстикова пластинка (платък), цилиндрична тръба и пръстови отвори без клапи.

Денер е първият, който прави такива конструктивни промени, затова може да бъде признат за създател на ранния кларинет. Той експериментира както с материалите, така и с конструкцията на инструмента. Като майстор на духови музикални инструменти, той прибавил още две дупки на шалюмото и по този начин увеличил неговите музикалните възможности. Прибавил също и клапа от обратната страна на инструмента, управлявана с палеца на лявата ръка и помагача за прехода към втора октава. В този регистър звученето на първите образци от новия инструмент става по-изчистено и по-ясно.

Всички тези инструменти имат по две клапи. Инструменти с такава конструкция са били изключително разпространени до началото на XIX

век, когато през 1760 г. австрийският майстор на музикални инструменти Паур добавя трета клапа към вече съществуващите две, белгийския майстор Ротенбург добавя четвърта.

Разновидности на кларинета - сопранино, сопранов, алтов, теноров Шалюмо-то било изработвано от тръстикова пръчка, дълга приблизително 20 см. и е имал седем дупки.

Синът на Денер също въвежда редица подобрения. Материалът, от който е изработван тогавашният инструмент, е гренадилно дърво (вид африканско дърво) или абаносово дърво. Във всяка изработка на своя следващ инструмент Йохан Денер добавя по някоя нова дупка или клапа. С появата на клапа близо до муншука, погрешно наречена „октавна клапа“, става възможно „пренадуването“.

През 1825 г. тогавашният кларинет е усъвършенстван от Иван Мюлер. Той прави подреждането на клапите по-опростено, за да може да се музицира по-лесно. По това време клапите на инструмента са 13 на брой. Негова заслуга е промяната на вида на отворите и конструирането на клапи с възглавнички (падушки) - това довежда до преобразуване на тона и на тембъра на кларинета. В същия период - втората половина на XIX век, французинът Хиацинт Клозе подобрява дизайна на кларинета, което е свързано с усъвършенстването на клапите. По-късно въвежда система, подобна на флейтовата механика система Бьом. Тя подобрява разположението на клавишите/клапите и слага край на редица изпълнителски затруднения.

Забележка: Всички изходни и променливи технически данни, свързани с конструкцията и с видовете кларинети и тяхното усъвършенстване са обширно представени в доктората: брой клапи, ширина на отворите, видове платъци, материалите, от които са направени и са подобрявани.

Съвременен кларинет система Бьом

През 1716 г. Антонио Вивалди в партитура на своя оратория е разписал употребата на два инструмента, обозначени като *clarenì*. В съчиненията на Вивалди кларинети се появяват още три пъти: в концерта RV556 „Свети Лоренцо“, RV559 и RV560 (всички те са написани в тоналност до мажор).

В първата половина на XVIII век кларинетът се появява епизодично в оркестъра. Пример за това са съчиненията: Меса от Жан-Казимир Фабре, оперите на Хендел *Тамерланд* (1724) и *Ричард Първи* (1727).

В операта на Рамо *Заратустра* (1749 г.) кларинетът вече се използва като самостоятелен оркестров инструмент. В симфоничния оркестър кларинетът е въведен от Я. Щамиц през 1755 г. в *Симфония за кларинет и контрабаси*.

В периода 1760 - 1780 г. кларинетът влиза в състава на придворните духови оркестри, т. н. *Harmoniemusik*. По правило те били съставени от два обоя, два кларинета, два фагота и две валдхорни (понякога се прибавяли и други инструменти).

По времето на Хайдн, Моцарт и Бетовен се е употребявал и нетранспониращ кларинет в С-строй, който обаче във втората половина на XIX век, поради резкия си и по-груб тембър, постепенно изчезва от музикалната практика. За връх в жанра „концерт за кларинет“, през XVIII век се счита *Концерт за кларинет и оркестър A-dur KV622* на В. Амадеус Моцарт - едно от последните съчинения на композитора, завършено няколко месеца преди неговата смърт. Моцарт е един от първите, които започват активно да използват кларинета в камерната музика.

1. 2. Видове системи кларинет

В края на 1830 г. професорът от Парижката Консерватория Клозе и музикалният майстор Бюффе успешно приспособили към кларинета система от пръстеновидни клапи, които били изобретени от флейтиста Теобалд Бьом. Той въвежда изпълнението на вилица/пръстови комбинации на долната част на инструмента върху механиката и прави математическо изчисление за диаметъра и мястото на дупките/отворите в конструкцията на инструмента. Този модел получил името *кларинет на Бьом* или *френски кларинет*.

Сред известните водещи музикални майстори, участвали в подобряване конструкцията на инструмента, трябва да се отбележи и изобретателят на саксофона и на широкомензурните медни духови инструменти Адолф Сакс. Първото му важно изобретение е подобрение на бас кларинета. През 1840 г. Сакс изобретява кларинет-бурдон - неуспешен предшественик на контрабас кларинета.

Еволюцията на това развитие довежда до разработката на две паралелни системи, които са все още широко признати: немска и френска система кларинет. Те се различават предимно в техническата си структура, която създава и някои тонални различия.

Френската система, базирана на немската, се разпространява почти по целия свят, а немската - предимно в немскоговорящите страни. Терминът *немска* или *германска* система е синоним на инструментите, създадени от Оскар Елер и Иван Мюлер. През 1900 г. Елер изобретява кларинет с 22 клапи, 5 пръстена с отвори и октавна клапа на гърба на горната част. Той добавя дупка и клапа на камбаната (корпуса на кларинета) с цел да се постигне по-добър и по-ясен звук. Звукът е по-тъмен, дълбок и чист, дупките не са толкова раздалечени, използват се и до днес метални или

дървени валячета, предназначени за кутретата на лявата и на дясната ръка - с цел приплъзването от една клапа на друга.

При френската система звукът е по-топъл и светъл, но конструкцията се различава.

Съществуват два вида немска система кларинети: *немски кларинет*, който е създаден и утвърден най-напред, и *виенски кларинет* - базиран на немския. Виенският кларинет се създава по предложение на виенските класици с идеята да се доближи до техните виждания и да бъде най-близо до музиката, която те творят през този период. Диаметърът на виенския кларинет е по-голям, съществува разлика в мундшуките и в подбора на платъците. Този вид кларинет е от „привилигированите“ инструменти, които и днес използва Виенската филхармония.

Френската система *Бьом* се появява десетилетия след немската. Най-характерната видима особеност на френската система е, че налага нова конструкция на инструмента - известно удължаване и разширяване в края на долната му част и незначително съкращаване на горната част, значително удължаване на бурето, обемно удължен горен срез на мундшука с по-широка плоскост на платъка (водещ до по-широк и мощен тон), а от друга страна - до по-голяма сигурност при захапването и лекота при свиренето. На долната част на кларинета има повече клапи за боравене с пръстите на лявата и на дясната ръка. Те дават възможност да се възпроизведат звуковете ми бемол, ми, фа, фа диез от малка октава при системата на пълния *кларинет Бьом*, а с прилагане на (октавовата) дуодецимовата клапа озвучават тоновете си от първа и до диез от втора октава.

Има изменения и във вътрешната част на инструмента: по-широка, конусообразна камбана и цилиндричен по-широк канал на мундшука, нов вид платък - по-широк, по-дълъг и по-тънък. Ползата от въвеждането на новия инструмент е, че по-близо разположените дупки/отвори, позволяват на по-събраните пръсти да се движат по-пъргаво, с по-малко напрежение и да стоят по-близо до инструмента.

По-малкото използване на „вилицата“ - извличането на тона чрез използване на два несъседни пръста, като допълнителна, а не като основна апликатура, до голяма степен изравнява интонационната чистота, тембъра и различните регистри. Боравенето с по-олекотена въздушна струя дава възможност на устния апарат да бъде в по-малко напрежение, а контролът върху нея позволява с най-малки изменения да се постигне бърз ефект и максимално точно интониране.

Промяната в конструкцията на инструмента води и до промяна на някои от параметрите на постановката. При сравняване на двете системи се наблюдават известни грифови различия между тях.

При френската система инструменти се търси лекотата, ефирността и мекотата на тоноизвличане. За да бъдат постигнати тези предпочитания се правят и някои различия в конструкцията на самите модели мундшуци и платъци, които са съобразени и с вътрешния диаметър на горната част на съответната система инструмент.

В Германия и Австрия по-широко разпространение са получили така наречените „немски” и „австрийски” кларинети. Те произхождат от инструмента със система от клапи, конструирана от Йохан Георг Отенщайнер (1815 - 1879), съвместно с кларинетиста Карл Берман-старши. Традиционно именно такава система наричат *система Елер*. Механизмът на немския кларинет е повече приспособен за леко и виртуозно свирене. Мунщукът и платъкът се изработват по различна технология. Кларинетите са с по-голяма изразителност и сила на звука.

За дълъг период немските инструменти са били най-разпространени, но от 1950 г. насам, музикантите-кларинетисти започват преход към инструменти от френската система. Сред експериментите образци трябва да се отбележи и *кларинетът за четвърт тон*, създаден от Шулер през 1933 г. в Маркнойкирхен, Германия. Инструментът е предназначен за изпълнение на съвременна музика.

Методическото усвояване на различията в усъвършенстването на представените системи кларинет е важно не само за българските класически изпълнители, а и за фолклорните музиканти. Това създава предпоставки за верен избор на личен инструмент, насочва изпълнителя при усъвършенстването на техническата и на музикалната му подготовка.

2. Формиране на българската кларинетна школа

Появата на първите духови инструменти у нас (в средата на XIX век) е свързана със зараждането на оркестровите формации, в които за първи път се появяват европейските инструменти флейти, кларинети, флигорни.

Друг път за разпространение на духовите инструменти в България е практиката на оркестрите към турската войска. Най-известен е духовият оркестър на Казак Алая. В него като инструменталисти участват и българите Христо Панов Пипков (баща на Панайот Пипков) - запомнен като отличен кларинетист и един от първите у нас, който обучава ученици на духови инструменти, калоферецът Димитър Баларя - известен цигулар и кларинетист, Пенчо Колев Гръблев - кларинетист.

Активното разпространение и обучението по духови инструменти

след Освобождението е свързано предимно с дейността на духовите оркестри. Военните духови оркестри стимулират създаването и на цивилни формации, на граждански и ученически състави, които развиват стремежа към симфоничен тип музициране.

Всички видове оркестри, на един по-късен етап от своето развитие, започват да включват в репертоара си обработки на фолклорни мелодии. Впоследствие се обособяват и т. нар. народни оркестри - те използват само народни инструменти или ги комбинират с класически инструментариум. По своята численост и състав тези формации нямат нищо общо с класическите видове оркестри, които са известни като симфонични и духови. Разграничават се ясно два вида народни оркестри - малки формации, съставени минимум от четири свирачи и по-големи състави, в които музикантите вече свирят на класически инструменти и изпълняват български фолклор.

В началото обучението на първите кларинетисти в разнородните изпълнителски състави се е свеждало до показване на начина на духане и в произвеждането на тона, както и в овладяването на грифа на инструмента, като се е разчитало донякъде на личните умения на музиканта. Давани са били и най-общи указания по нотно оgramотяване и музикална теория. Обучението се е осъществявало от изпълнители, а не от специалисти с педагогически стаж. Сред първите български кларинетисти се откроява изпълнителското майсторство на Трайко Стоицев, който се изявява като солист-кларинетист в Софийската народна опера.

Началото на професионално музикално образование в България е поставено с основаването през 1904 г. на Частното музикално училище, одържавено през 1912 г., а в 1921 г. е създадена и Държавната музикална академия. С това обучението на музикантите преминава на по-висок етап.

Основоположник на българската школа по духови инструменти е Никола Стефанов - флейтист и музикален педагог по всички духови инструменти. Негови ученици са Ангел Белнєев, Симеон Панчев, Генaди Николов и др., които са солисти в Оркестъра на Софийската опера и камерни изпълнители. Панчев продължава обучението си по кларинет в Лайпцигската консерватория и завършва там с изпит за солист. Това е първият школуван български кларинетист, който за известно време е и преподавател в Държавната музикална академия. Стоян Стоянов също е негов ученик. Той е кларинетист солист на Академичния симфоничен оркестър и един от неговите основатели, работил е в други оркестри и състави по-късно е сред първите преподаватели в НМА, първи кларинетист в царския военен симфоничен оркестър и в камерния Радиооркестър, член е на известния Български духов квинтет.

След създаването на катедрата по духови и ударни инструменти през 30-те години на XX век, проф. Стоянов става преподавател в нея. По негово предложение като преподавател е привлечен кларинетистът Сава Димитров. Той специализира в Прага при проф. Ржиха и в Бърно при проф. Хорак, овладява кларинетната *система Бьом*, която пренася в България. След избора на Сава Димитров за професор, в катедрата постъпва като преподавател и неговият ученик Петко Радев.

Особеност на българската школа е, че наред с използваната методика в нея специално внимание се отделя на народностната основа. Създадената специализирана литература формира оригинална българска кларинетна школа за обучение. Първата стъпка при нейното създаване и изграждане е преминаването ѝ от „старата” немска система към новата френска система *Бьом*, тъй като тя предоставя значително по-усъвършенствани в техническо отношение инструменти. Трябва да се подчертае и фактът, че още в началото се прави ясно разграничаване между двата вида кларинети *Бьом: със закрыта механика* - както при флейтата *Бьом*, (използван преди всичко в джаза, поради прекалено отворения и метално звучащ тон) и *с отворени дупки*, като подчертано изборът пада върху втория вид.

2. 1. Първи способности и прийоми при изпълнението на българска народна музика на кларинет

Идеалът за национална идентичност, национален дух и музикална автентичност, изкристализирал в българската народна музика, ясно е очертан от Добри Христов преди десетилетия: „*В днешния си вид народната музика е изразителка на нашата култура.*”

За първи път той насочва вниманието към характерните темброви нюанси, използвани от местните свирачи на кавал, както и към т. н. „верижно дишане”. Издава и първата органография „Български народни музикални инструменти”.

През 1920-те и 1930-те години на XX век понятието *народна музика* получава широко разпространение и започва да включва все повече значения, като в това число се включват фолклорни първоизточници, композиторски интерпретации, изразяващи се в хармонизации на фолклорни мелодии, авторски опуси върху народна основа, както и музиката, записана на носители като грамофонни плочи, фолклорни концерти, които звучат на живо по българското радио.

В този контекст се появява важният и основен въпрос, свързан с предаването на народната музика като автентичност и опазването на фолклорния стил при музицирането на кларинет.

Изводът, който се налага във времето е, че този процес може да се развие чрез изучаване и обучение, за което е необходимо да се създават съответните методики. ***Тяхната цел е да разясняват специфичните особености на фолклорния инструментален стил, свързани от една страна с правилното изписване върху нотния текст на фолклорните мелодии, и от друга - със съхраняването на спецификата в изпълнението на кларинет на основните орнаменти в българския фолклор.***

Един от първите примери за кларинетисти, които предават и осигуряват приемствеността на фолклорната традиция, е народният музикант-кларинетист Бисер Каев - Байрям. Необразован нотно, той се обучавал от най-добрите кларинетисти на своето време. При едно гостуване в хасковското село Сусам той черпи опит и умения от Иван Кирев, който *„споделя с него своя начин на заучаване, на обогатяване и интерпретиране на българската народна музика.“* Още първата седмица след връщането си от това гостуване (1954 г.) Бисер Каев започва своята публична изява на една сватба.

Пример за приемственост и за начина, по който са се обучавали в изпълнение на фолклорна музика български кларинетисти по онова време, е и срещата на кларинетиста, изпълнител на народна музика Хари Асенов от Асеновград с Бисер Каев - Байрям. От него Хари взимал не само фолклорни теми, бавни мелодии, а също и ***начини за поднасяне на импровизациите, свързани с целия тонов обем - нещо което до този момент не се е случвало, а се е музицирало в ниския и в среден регистър на кларинета.*** Асенов разбира още нещо много съществено, че всяко интерпретиране на оригинала в други тоналности променя фолклорната идея - тогава мелодията се различава от основната, поради грифите различия в подредбата ѝ, както и орнаментиката.

Преди появата на специализирани музикални училища за обучение по фолклорна музика, след 1950 г. се появяват и се издават ръководства за свирене на: гъдулка (М. Тодоров, 57 г.), гайда (Б. Петров, 57 г.), дудук (И. Качулев, 82 г.), кавал (Т. Прашанов - 58 г.). Фолклористът Ст. Джуджев разработва теоретична образователна дисциплина с цел запознаване с основните музикално-теоретични аспекти на българската народна музика. Създаването на специализираните музикални училища за народна музика в гр. Котел и с. Широка Лъка, предоставя на изпълнителите професионално обучение.

Основната роля на учителите по кларинет е да съживяват и да внедряват наследените музикално-фолклорни образци в съвременната реалност.

Тази задача е свързана с комплекс от дейности:

- ориентиране в музикално-фолклорната традиция

- осъществяване на ефективни практики за усвояване на фолклорната музика
- активно съхраняване, създаване, обогатяване, развитие и разпространяване на музикално-фолклорното наследство.

Съществена крачка към рационализирането на основните методични насоки в обучението е тяхното центриране около няколко ясно разграничени ключови въпроса: какви са най-подходящите методи за предаване на изпълнителската техника, на дишането и звукообразуването, изграждането на собствен стил, избирането и усвояването на репертоар и т. н.

ГЛАВА II

КЛАРИНЕТЪТ И КЛАРИНЕТНИТЕ ШКОЛИ В НАРОДНОТО ИЗПЪЛНИТЕЛСКО ИЗКУСТВО

1. Духовият инструментариум
в българската народна музика
 1. 1. *Предпоставки за навлизането на кларинета
в народното музикално изкуство*
 2. Кларинетът в духовите оркестри
след Освобождението
 3. Исторически преглед, основатели и ярки представители на
българската кларинетна школа
 3. 1. *Тракийска кларинетна школа*
 3. 2. *Северняшка кларинетна школа*
 3. 3. *Софийска кларинетна школа*
 3. 4. *Кърджалийска кларинетна школа*

1. Духовият инструментариум
в българската народна музика

В своето историческо развитие народно-инструменталното изкуство е претърпяло значителни промени. С течение на времето то е било адаптирано към едни или други обществено-икономически условия. Но винаги е съществувал голям, разностранен и сложен проблем - съотношението между автентичен фолклор и съвременност.

В системата на фолклорната култура, по специално в сферата на музическите изкуства, музикалният инструмент заема достатъчно обособено място, което позволява той да бъде отделен и разглеждан като относително самостоятелна линия на развитие.

За фолклора (като изкуство, което съхранява и поддържа народния бит) връзката със съвременността е неизбежна. Когато се анализират народно-инструменталните традиции, трябва да се отчита, че те са исторически подвижни. Закономерностите в една или друга степен направляват еволюционните процеси, като едновременно с това създават условия за взаимовръзка и приемственост между старото и новото, между традиционното и съвременното.

За най-стари духови инструменти, открити някога по нашите земи, се считат двете стъпални кости - едната от елен, а другата от говедо. За тях черпим сведения от студията на Павел Детев „Праисторически

инструменти за свирене”. Находката, за която става дума, е открита в землището на с. Златитрап, Пловдивско

В студията на Борис Ангелов „Вести за музикални инструменти в старобългарската книжнина” намираме информация (цитирана от автора), която е заимствана от книгата на Козма Индиклопов - „Християнска типография”. В този старинен ръкопис се намират няколко рисунки, на които цар Давид, който свири на лира, е заобиколен от музиканти. Единият свири на струнен, а другият - на кавалоподобен инструмент. Според пропорциите на изображението, инструментът е с дължина 50 - 55 см. Този ръкопис датира от XVI век.

Друг исторически документ, цитиран от същия автор, е „Манасиевата хроника” - старобългарски паметник от XIV век. В него често се споменават наименования на музикални инструменти, определяни днес като пищялка, гайда, гъдулка.

Първата статия върху българска народна инструментална музика е публикувана още преди сто години. Неин автор е музикалният теоретик Карел Махан. През 1936 г. Васил Стоин отпечатва статията „Свирка двойка”. С това свое изследване, изтъкнатият наш фолклорист за пръв път фокусира вниманието си към народния инструментариум като част от общото ни фолклорно богатство.

Иван Качулев в публикацията си „Свиркарството в с. Шипка“ информира за малко или почти неизвестни факти като:

- създаване на самите инструменти
- вида и обработката на материала, от който могат да се направят тези инструменти
- техните размери и наименования (повече от имената са цитирани с турския им произход).

През петдесетте години на миналия век вниманието на нашите изследователи на народна музика се насочва към проблемите на традиционното инструментално музициране. Причината за това е, че почти по едно и също време излизат няколко много ценни учебни помагала, които са свързани конкретно със свираческата дейност на народните музиканти. За нуждите на Средните музикални училища М. Тодоров издава учебника „Българска народна музика”, в който авторът отделя специално внимание на народния инструментариум като важна част от музикалното изкуство на българина.

Редица изследователи на българската народна музика - Т. Тодоров, Н. Кауфман, Ил. Манолов, П. Лъондев, И. Кумичин, В. Атанасов, обръщат специално внимание на използвания инструментариум, на начините на изпълнение и на музикалната структура, но все още няма цялостно

изследване, което да представи пълна картина на ползваната орнаментика при различните инструменти.

1. 1. Предпоставки за навлизането на кларинета при изпълнение на българска народна музика

Един от признаците на модернизация на фолклорната музика през XX век, е навлизането в локалните музикални утвърдени в западната художествена и популярна музика инструменти: цигулка, пиано, кларинет, медни духови музикални инструменти, саксофон.

Преминала през времето и въвлечена в колелото на промените, фолклорната музика от България постепенно се превъплъщава в множество разпръснати и нелокализиращи музикални явления, които преминават както специфични териториални граници, така и отделни идентичности. Усвояват се умения от нейните интерпретации, които се предават като културна традиция, формираща идентичности и общностни интеграции. Така предмодерната фолклорна музика се трансформира в друга фолклорна музика - модернизирана и глобализирана.

Причини за навлизане на кларинета във фолклорната музика. Основна причина за това кларинетът да измести някои традиционни музикални инструменти са неговите специфични характеристики. В сравнение с традиционните инструменти кларинетът предоставя по-големи технически възможности като устройство, диапазон и тембър. Във възможностите на кларинета е темброво да имитира кавала, гайдата, и зурната. Характерният тембър на кларинета е удобен за игра с ориенталски стилистични детайли.

2. Кларинетът в духовите оркестри след Освобождението

След Освобождението - 1878 г., се създават първите военни духови музикални. Първоначално те са ръководени от чешки капелмайстори. По техния образец в много български селища възникват и градските духови музикални. Средища на тази традиция са Северозападна и Средна Северна България. Групите по това време са съставени от свирачи на медни духови (тромпет, флигорна, валдхорна, баритон, тромбон, туба), дървени духови (кларинет, флейта) и ударни (малък и голям барабан с чинели) инструменти. По-късно кларинетът се налага трайно в партитурата на духовия оркестър и на него е поверена водеща функция, а именно - изпълняването на мелодията.

През първата половина на XX век пъстрата музика на духовите

формации и на военните оркестри се фолклоризира, „оселячава”. Самородни таланти като Дико Илиев, създал първото си хоро (Искърско) по време на Първата световна война - 1918 г., попиват местните традиции, обогатяват ги със западноевропейското музикално мислене и оставят след себе си репертоар от хора, които днес се възприемат като народни.

Дико Илиев е най-значимият музикант и композитор, който е оставил голямо инструментално наследство. Той е създал и е утвърдил т. нар. „дунавски стил”, който носи неговия почерк и духа на Северна България. Той е и първият самоук музикант-композитор, който записва на партитура своите произведения. По-късно те се превръщат в популярна фолклорна музика.

С особен колорит се отличават изпълненията на духовите банди/формации от самодееен тип (с шест до дванадесет музиканта), които продължават локалните традиции и изпълняват тази „свободна музика” по време на сватби, погребения и други събития.

3. Исторически преглед, основатели и ярки представители на българската фолклорна кларинетна школа

Създаването и утвърждаването на българската фолклорна кларинетна школа се свързва главно с музиката на Южна България. Сред най-характерните показатели за музикалнофолклорния стил на Тракия се очертава господството на едногласната народна песен. Тези песенни показатели се превъплъщават и в инструменталната музика в отсвирите и т. нар. бавни мелодии на маса или „моабети“, където инструменталистът разгръща своята импровизация, технически възможности, темброви характеристики на инструмента и орнаментирането на определени фрази. Безмензурните мелодии, които са особено представителни за областта, в повече от случаите се отличават с богато интонационно развитие, разнообразна орнаментика и тенденция към разширен тонов обем.

В разговори, народните (сватбарските) музиканти многократно споменават за съществуването на няколко почерка в интерпретацията на фолклорната ни музика. Подобна теза споделя и Лозанка Пейчева в книгата си „Душата плаче - песен излиза”, като в нея ясно са очертани произхода и оформянето на интерпретационния стил на ромските музиканти, които свирят и българска народна музика. Тези почерци обикновено се свързват с конкретни селища, където най-вероятно са се появили и след това са утвърдени и доразвити. Селищата са били наричани „школи”, „академии”, „консерватории”.

Други автори предпочитат тези особености да бъдат охарактеризирани с термина „стил”. Стакатният стил например, е характерен за Северна и Северозападна България, легатният - за Тракия и Странджа, а котленския е между тях - мек, между стакато и легато.

Стиловете се свързват не само с имената на градове и региони, но и на музиканти, които ги олицетворяват. При рода Малакови тонът е по-широк и дълбок, а при Памукови се постига по-голяма близост до обикновения слушател. При кърджалийския стил се наблюдава повече макамлийска подредба на музикалната идея, дори и орнаментика, свързана със странджанската музика. В Северна и Северозападна България могат да се назоват музиканти като: Филип Симеонов - Феката, Васил Първанов и в последните години Альоша Стефанов (ученик на Феката), при които се набляга на стегнатото и подредено свирене основно на колена.

3. 1. Тракийска кларинетна школа.

Личности и принос

Ако се приеме, че гр. Пловдив е фолклорен център на Южна България, може да се каже, че се наблюдава строга специфика на общите по територия музикални особености, които носят спецификата и стиловите особености на всяко едно населено място. *„На 20 км. на изток от Пловдив е Садово - там е един стил; на още 20 км. е Първомай, където е Първомайската група - Стойчо Кузмов, кларнетист и основател на групата.”*

Майсторът Рамадан Лолов (1902 - 1967)

Най-старите записи на народна музика, изпълнена на кларинет, са от 30-те години на XX век. Един от първите цигани музиканти, които записват народна музика на комерсиални грамофонни плочи, е Рамадан Лолов. Освен брилянтен кларинетист, певец и импровизатор, той е бил и автор на български народни песни. Музиката, която оставя след себе си, е повод за подражание от много музиканти. Той е първият кларинетист, реализирал студийен запис не само в България, а и в чужбина. Неговата дарба и майсторство са повлияли върху оформянето и усъвършенстването на голям брой кларинетисти. Рамадан Лолов казва: *„Като свириш на кларинет, трябва да имаш език и да го подлагаш на*

Музиканти, които познават него или музиката му (Петко Радев, Цвятко Благоев, Недялка Керанова, Тодор Бакалов), го охарактеризират като: „много добър, много изискан музикант”, свири „много чиста българска музика”, „много добър на моабети”, „голяма работа, особено в отсвирите”, „разказва с кларинета какво ще се случи с песента нататък”, с „хубав тон”, „голям дъх” и „мярка”.

Бисер Каев - Байрям споделя: „Това е човека, който изправя българската народна музика на крака. Музиката, изпълнявана от него, е чиста като слъза. Не свиреше с техника както сега се свири, но каквото типнеше, всичко се лееше.”

Бай Иван - Новаковеца (1887 - 1968)

Наричат го още дядо Ванчо Новаковеца, от с. Новаково. Той концентрира дейността си в своя регион през 40-те и 50-те години на миналия век. Създал е и е оставил много народни песни в сватбарския репертоар. Свирил е с А-кларинет, наподобявал е по звук Рамадан, но наред със звука на кларинета се е чувало ръмжене, което се постига успоредно с мелодията, като гласът имитира пеене. Майсторски е изпълнявал бавни мелодии.

Асен Димитров - Тополовеца (1910 - 1965)

Една от основните фигури в развитието на българския фолклор изпълняван на малък („с“) кларинет, е Асен Димитров - Тополовеца.

Днес има много състави и прекрасни изпълнители, някои от които често засвирват мелодиите на стария майстор. Той е помагал за израстването на много млади таланти: Никола Янков - ръководител на Леновската група, Калофер Симеонов от с. Избегли и др.

Рамадан Лолов, с когото Асен е имал контакти, дава висока оценка на музикалната му дейност като казва: „*Ти ще ме заместиш.*” Той почива на 22.04.1965 г.

Георги Коев (1910 - 1983)

Ненадминат кларинетист, Георги Коев е сред стожерите на инструменталната пазарджишко-тракийска кларинетна школа. Много са кларнетистите в Тракия, но един е стилът на Георги Коев, който винаги може да се разпознае сред останалите.

В знак на благодарност към таланта и дарбата на Георги Коев, с решение на Общинския съвет от 2003 г., днес една от улиците в гр. Съединение носи неговото име.

Стойчо Кузмов (1919 - 1985)

Стойчо Кузмов е от учениците на Рамадан Лолов. В спомените на очевидци и негови съвременници, се отбелязва, че той е свирил сладко и благородно. Новият стил на музициране се отличава с ярко построена фолклорна тема, след която идва ред на солата с коленен характер в рамките на интервал октава и с използването на по-богата орнаментика. Характерното за Стойчо е, че той е „подлагал” на солистите, т. е. се е

стараел да акомпанира на солистичната мелодия, свирейки с кларинета си.

Георги Пендов - Садовеца (1933 - 1989)

Георги Пендов - Садовеца, е самоук музикант, но има голяма популярност след 1957 - 1958 г. Открива нов ритъм в българската народна музика, а именно „Криво Садовско хоро”. Георги Пендов е притежавал завидна техника за времето си и е солирал майсторски в тоналности: фа-диез мажор/минор, си -мажор/минор, до, ре, си бемол, като се е придържал към коленната форма на излагане на своята музикална мисъл. Преминаването от тоналност в тоналност за него не е било проблем и са го характеризирали като „нервак” музикант.

Никола Янков - Леновеца (1932)

Никола Янков - Леновеца, е сред най-известните инструменталист в тракийската народна сватбарска музика и радва почти половин столетие почитателите си със своите автентични изпълнения. Леновеца оставя в Златния фонд на Националното радио бавни мелодии, хора и ръченици. Той е сред символите на тракийската музика.

В началото на 70-те години датчанинът Питър Бастиан чува на грамофонна плоча запис на Никола Янков - на негова бавна мелодия, и е пленен от начина му на музициране. Така той става страстен привърженик на българския музикант. Янков прави над петнадесет визити в скандинавската страна.

Бисер Каев - Байрям (1934 - 2012)

Бисер Каев - Байрям поема сериозно по пътя на сватбарския музикант и основата, върху която стъпва, са народните образци, създадени и утвърдени от по-старите майстори. Наред с музиката звучала по празненства и събори при този изпълнител се забелязва и стремеж към създаване на нови мелодии и импровизации. Музиката той приема като основна дейност, макар да е нотно неграмотен. Това не му пречи да се стреми към професионализъм и към създаване на свой собствен оркестър.

„Като захая кларинета мисълта ей така - като река, започва да тече и не мога да сваря кое соло да изсвирия, без да съм репетира. Много музика и много клиенти, а и започнаха да крадат солата ми.” - разказва Бисер Каев.

Той споделя, че едно много важно качество е свързано с импровизациите - излизането от коленната форма на подреждане на солата и тяхното неповтаряне, развитието им в кулминационен план, смяната на лада или преминаването в следващи неизсвирени до момента сола и смяната на

тоналност. Друго важно качество за този изпълнител е разширяването на тоновия обем на солата до трета октава. Той с лекота преминава в различни тоналности, а това го отличава от кларинетистите като Никола Янков - Леновеца, Стойчо Кузмов, Садовеца, които за времето си са музицирали соловите си импровизации в рамките на една октава. В бавните мелодии Байрям използва вибрато, което се изпълнява с уста, за да се постигне по-голяма изразителност.

Никола Илиев (1944)

За първоначалните си занимания той споделя: *„Най-напред, като почнах да уча народна музика, обърнах внимание на народните песни и се стремях да имитирам гласа. Като понаучих повече песни, те все по-лесни започнаха да ми стават. Започнах да уча и да заимствам от изпълненията на бай Асен (Асен Димитров) - водач за времето си, после от Първомайската група и от „а“ до „я“ свирех хората им заедно със солата... Не запазиш ли характера на самото звучене, ти разваляш мелодията. Човек в това отношение трябва да има нужната техника и да знае как да извлече звука, да вникне в характера. Трябва да се внимава с фразата, да не се накъсва.“*

Характерно за Никола Илиев е, че той изписва новите фолклорни идеи върху нотния текст. Композира народни песни с отсвири и инструментални мелодии. Той преподава кларинет в музикална школа в гр. Първомай и с особено задоволство споменава имената на своите ученици: Петър Войников - ръководител на оркестър „Фолкпалитра“ от гр. Първомай, Божидар Стрехин - ръководител на оркестър „Млади тракийци“ от гр. Раковски и Пламен Петков от оркестър „Мелодия“ гр. Хасково.

Делчо Митев (1952)

Връзката му с народната музика датира от ранна детска възраст. Неговият баща Митю Янков - бай Митю, е бил кларинетист и се е славил с голяма популярност в Хасковския регион. Любовта към родната музика се предава от баща на син.

Митев кани за партньор известния акордеонист Петър Ралчев. Така през 1987 г. те поставят началото на оркестър „Тракийци“. През 1988 г. се явяват на надсвирването на сватбарските оркестри в с. Стамболово, където се представят блестящо. Кметът на селото ги кани и ги назначава на щатна работа към читалището, където оркестърът работи в продължение на три години.

За оформянето и налагането на собствен стил Делчо Митев споделя: *„Всички се учехме от Петко Радев, от грамофонните плочи. А моят баща*

винаги ми е казвал, че трилерите винаги трябва в народната музика да се изпълняват на половин тон, а там където грифово е невъзможно - на цял тон. Те трябва прицизно да бъдат изпълнени, за да звучи музиката сладко и затова ми се получи стила. Много слушах и ми въздейства кларинетистът Георги Пендов или Гочето Пендов. За мен той имаше много оригинална мисъл и много негови сола съм изслушал.”

Хари Асенов (1954)

Фолклорната традиция се е предавала така: бащата на Осман - Бай Ахмет, е учил Георги Пендов, а после Георги учи Осман. След това Осман става учител на Хари Асенов.

„Много важно е да вземеш правилната основа и аз имах тази възможност. В началото свирех като кавал гладко. Когато чух свирене ясно, отчетливо с хубав пръст ми се стори нещо много страшно.”

От 1966 г. Хари започва редовни срещи със своя учител и работи върху усъвършенстването си по отношение на: дишане и издръжливост, правилно заучаване на фолклорните украшения, подредба на музикалната мисъл, все качества важни за правилното изграждане на младия музикант.

Сред личностите, изиграли важна роля за формирането на Хари Асенов като професионалист, е Бисер Каев. От него Хари заимства не само фолклорни теми и бавни мелодии, но и начините на поднасяне на импровизациите, които са свързани с целия тонов обем - нещо което до този момент не се е случвало, тъй като се е музицирало в ниския и в средния регистър на инструмента. Разбира и научава още нещо много ценно - че фолклорът звучи със своите особености в определени тоналности. И всяко интерпретиране на оригинала в други тоналности променя фолклорната идея.

Съчетаването на стиловете на Осман и на Байрям се оказва основата и формира начина на мислене на изгриващия и доказващ себе си Хари Асенов. За него са важни чистото и отчетливо свирене - заимствани от Осман, и красивите теми и импровизации - характерни за тракийската народна музика, поднесени от Байрям.

Младен Малаков - Малака (1956)

Неговите почитатели го наричат „Малака”, а може би така той се превръща и в емблема на рода Малакови, чийто най-ярък представител е той. Според биографичните разкази на Младен Малаков, споделени пред Лозанка Пейчева *„музиканството е професия на неговия род от незапомнени времена”*. Развитието на Младен Малаков като кларинетист е силно повлияно от свиренето на Петко Радев: *„Аз се възхищавах, когато*

слушах Петко Радев. Когато се учех не можех да не мина през неговия канал. Викам, е, това е за мене супер музикант, защото трябва да имаш хубав тон."

Музикантите определят Малаков като един от най-великите кларинетисти, като го слагат заедно с имената на Петко Радев, Иво Папазов, Димитър Пасков - Тигъра. Индивидуалният му стил се отличава с техническа виртуозност, той свири артикулирано. Лозанка Пейчева прави следната констатация: *„При Младен Малаков се наблюдава драматично взаимодействие на две противоположни тенденции: да се свири ясно, подредено, разбрано и едновременно с това стихийно, разюздано, импровизирано."*

Фолклорни музиканти-кларинетисти от други региони

В България има и група фолклорни музиканти, които концентрират своята дейност в определени региони. Такъв представител е **Димитър Куладжията** от с. Ябълково, между Димитровград и Хасково. За него старите музиканти са разказвали, че Рамадан е избягвал да се среща с него, защото Димитър е бил много добър инструменталист. Той е учил „на майсторлък“ и други кларинетисти от региона, но най-добрият му ученик е бил **Стойчо Кузов (1919 - 1985)**, основател и солист на Първомайската група.

3. 2. Северняшка кларинетна школа. Личности и принос

Васил Първанов (1938)

Стилт на този представител на фолклора се формира благодарение на старите музиканти в родния му край. В селото, в което е роден, са съществували две духови музики. Особено впечатление му правят двама музиканти - бай Киро, Ес-кларинетист, и кларинетистът Чочо, който свирел на сопран саксофон и много интересно е комбинирал северняшки с влашки напеви. Друг важен фактор, повлиял сериозно върху стила на Васил Първанов, е личността на Дико Илиев и неговия оркестър, който по това време е концертирал в Северна и в Северозападна България. Стилът на Първанов се влияе и от кларинетистите на Тракия в лицето на Първомайската, Леновската, Пелашевската групи за сватбарска музика. *„И така беше, докато не се появи моят Бог, от когото като че ли всичко съм научил и не признавам никой друг освен Петко Радев."*

Ражда се първата северняшка двойка, основала оркестър „Хоро“ - това са Васил Първанов - кларинет и Ивайло Петров - акордеон.

Димитър Пасков - Тигъра (1949)

Голямо влияние върху началното му формиране оказва неговия вуйчо Ахмет. Не след дълго започват изявите на Димитър по сватби в региона. След като отбива военната си служба започва работа с акордеонистите Трайчо Синапов и Иван Шибилев. С първия записват дългосвиреща плоча в Националното Радио и се прочува в цяла България. За своя стил Пасков споделя: *„По принцип музиката ми трябва да е Северняшка, но понеже обичам много шопската музика, като че ли се получи нещо средно, даже и тракийско свира.“*

Въпреки че е повлиян и импулсиран от Петко Радев и се приближава до неговото интерпретиране на народната музика, като кларинетист Димитър Пасков има свой разпознаваем почерк, който го разграничава от другите кларинетисти. На първо място за него е характерно чистото и стегнато свирене, съчетано с хубавия кларинетен звук. Импровизациите са в коленна форма и са построени по целия тонов обем на кларинета. Основното качество, което го отличава от другите музиканти, е използването на острия език или както се нарича във фолклорните среди - стакатното свирене. За този тип свирене той получава и прозвището си „Тигъра“.

Филип Симеонов - Феката (1962)

Произхожда от музикантски род. На 7 - 8-годишна възраст започва да свири на тромпет. За пръв път започва да свири по сватби със своя баща - тромпетист, но в почивките погледът му е постоянно към кларинетиста. Изявите на Филип Симеонов започват от регионалните надсвирвания в гр. Плевен, гр. Лозница, гр. Михайловград и Стамболово. На надсвирванията в Стамболово е отличен с индивидуална награда и това признание проправя път на неговия оркестър към звукозаписна дейност. Забелязан е от музикантите от група „Тараф де хайдук“ от Румъния и е поканен да концертира с тях по цял свят.

Проф. Петко Радев казва, че това е кларинетистът с най-стакатно свирене и употреба на двойно стакато.

За Филип Симеонов може да се каже, че е най-ярката фигура сред фолклорните музиканти на Северна България. Той има специфичен стил, който съчетава северняшкото звучене, обединява стиловите особености на Централна и на Северозападна България. Характерни за него са подбора и подредбата на соловите импровизации - започват наситено и стабилно в дадена тоналност, развиват се по целия тонов обем на инструмента, като преминават през няколко тоналности и умело комбинират мажорни и минорни ладове.

3. 3. Софийска кларинетна школа.

Личности и принос

Ахмет Бабаков - Бабака

Това е един кларинетист от цигански произход. Родом е от Софийско и е реализирал записи в радио София. Едно от малкото негови изпълнения, съхранени до днес е „Чепеларско хоро”. В основата на музицирането му е заложено използването на късия прав трилер (мордент) и комбинираното украшение (съчетание между мордент и пресечено украшение). Импровизациите са му в рамките на квинта, като редува мажорни с минорни солови построения, които не са строго тактово определени.

Ради Ангелов

Друг представител на тази фолклорна област е Ради Ангелов от София. Той е реализирал много записи в радио София, като основно е отсвирвал на народни певци. Стилът му е сходен с майсторското свирене на акордеониста Борис Карлов.

3. 4. Кърджалийска кларинетна школа.

Личности и принос

Иво Папазов (Ибрям Хапазов) - Ибряма

„Излишно е да подчертавам отново - толкова много мастило се е изписало, толкова думи са се казали, че Иво Папазов е явление в нашата народна музика. Инструменталист с неограничени възможности, с учудваща творческа фантазия, невероятно владее на кларинета и на микрофонната техника. Иво Папазов се затруднява комай само в едно - как да избяга от себе си. С тези многобройни подражатели той е принуден всеки път, при всяка своя изява, да бъде различен, да не се повтаря. Бил съм на негови концерти, когато почти всички кларинетисти, свирили преди него, импровизират ала Иво Папазов. Интересно ми е било какво повече от това може да покаже той самият? Неговия голям талант и възможности обаче, му позволяват да бъде винаги нов, самобитен и интересен, винаги ненадминат.” - казва за него Петко Радев.

Иво Папазов, по прякор Ибряма (истинското му име е Ибрям Хапазов) често е обвиняван, че се отклонява от чистия стил на българската народна музика. Той съзнателно търси ново звучене, нови форми, нов начин на поднасяне на нашия фолклор. Произхожда от семейство на потомствени ромско-турски музиканти (зурнаджии и кларинетисти). Той добре е запомнил думите на своя баща: *„Или ставаш № 1, или въобще не се захващай с музика”*.

Ибряма слуша прочутия за времето си кларинетист Кириша от ромско-

турски произход, увеличи се и по изпълненията на Петко Радев и овладява неговия изпълнителски стил в областта на българската народна музика. Той усвоява народната музикална традиция и развива виртуозната си техника, изпълнява традиционни песни и хора, но ги развива с импровизации и смесване на стилове, което го доближава до джаза. Тръгва славата му на ненадминат виртуоз и започват да го канят на сватби и събори, където се събират да го слушат хиляди. Става международно известен с виртуозността, с която превръща традиционната местна сватбарска музика в джаз-феномен.

Иво Папазов борава много умело с фолклорното вибрато като изразно средство, особено в бавните мелодии. За него са характерни два вида вибрато, изпълнено на интервал малка секунда. Първият вид се изпълнява с помощта на клапи, а във вторият вид влага кавалджийски прийоми, т. е. тоновете, изпълнявани от сол на малка октава до фа на първа октава, от ре на втора октава до до на трета октава, които са свързани с кръглите рингове на кларинета, се изсвирват посредством вдигане на съответния пръст, като интервалът малка секунда се дозира чрез слуховото възприятие.

Ибряма се превръща в ненадминат импровизатор в различни размери, в тоналности като: си бемол мажор, до мажор, до минор, ре мажор, ре минор, ми минор. В тоналност ми мажор той използва за пръв път пресечено украшение (мордент) на тона до диез, като използва ми бемолната или си бемолна клапа, характерна за пълния Бюм-кларинет - френска система. Същата клапа използва и в импровизациите си в тоналност ми бемол мажор. Характерно за него е музицирането с мек звук, съчетан с използването на лек език и макамлийско свирене.

В началото на 80-те години, след като чува негови записи, Милчо Левиев - най-известният в САЩ и по света български джазмен, иска да се срещне с Ибряма. По-късно той успява да уреди среща на Ибряма с известния американски продуцент Джо Бойд, който е изумен. Излиза първият албум на музиканта - „Пътуването на Орфей”, който му носи световна слава. С албума Fairground през 2005 г. Иво Папазов печели престижното отличие World Music Audience Award на британското Би Би Си Радио 3. Наградата му е връчена от дългогодишния му приятел и продуцент Джо Бойт. През същата година той става лице на България за първия рекламен клип на страната, който беше излъчван по телевизионния канал Euronews. Там звучеше неговата пиеса „Носталгия”.

Тодор Пичуров или Тошо Пичура (1925 - 1998)

Той е представител на фолклорните музиканти - кларинетисти, от Родопския край. Баща му Васил Пичуров свири на кавал и се предполага,

че от него той взимаша музикалната дарба и любовта към фолклорната музика. Пичура е самоук музикант със завършен трети клас. Отначало свири на пищялка. „*След пищялката минах на кавал, после на гайда. Гайда, дете аз си я направих - само кожата си купих. Бручилото, надуелката, пискунят бяха от мене сторени.*”

В неговите изпълнения темите и солата имат коленна форма и звучат основно във втора октава в тоналности до мажор, до минор, си бемол мажор. В орнаментиката използва мордента и комбинираното украшение. Използвал е мелодии от Беломорска Тракия, в която се открояват гръцки мотиви. Основно ги е изпълнявал в тоналност ла минор в първа и втора октава на инструмента.

Петко Радев (1933)

Свирил е първоначално на кларинета на баща си - стара система. В спомените си за този период Петко Радев казва: „*Кларинетът ми беше много запушен на звук, а баща ми беше запушил дупките, които не използваше по време на свирене.*”

До заминаването си за Италия Петко Радев „воюва на двата фронта” - класическата музика, подготовката му за конкурси и турнета, преподаването в НМА и от друга страна - реализацията на много и разнообразна народна музика. Но той никога не смесва двата жанра. „*За да разберем какъв е приносът на проф. Петко Радев в музикалния ни фолклор, трябва да се върнем назад, когато в Тракия върлуват музиканти като Рамадан Лолов, Асен Димитров, Гочето Садовеца, Колю Леновеца. Те са наричани презрително „сватбарски свирачи”, и понякога с основание, заради примитивния звук. Те са тази почва, от която Петко Радев израства. Той и музиканти от неговото поколение като Иван Хаджийски и Петко Дачев с високата си култура - резултат от висшето им музикално образование, правят прелом в отношението към звука на народните инструменти и най-вече към духовите.*”

Петко Радев култивира нов звук при кларинета, изчиства го от типично сватбарското, безгръбначното звучене на някои от фолклорните музиканти, открива красивия му тембър и прави кларинета водещ солов инструмент в оркестровата народна музика. Променя и начина на мислене - въвежда академичното отношение към самото фразироване, към построяване на произведението.

За първи път - в лицето на Петко Радев, се появява представител с класическо музикално образование, който включва музикалната естетика - заимствана от класическата музика, в българската народна музика. Изявите на Петко Радев в областта на фолклора се изразяват в звукозаписна дейност

и концертни участия из страната. През 1964 - 1965 г. двойката Петко Радев - кларинет и Иван Кирев - акордеон, показва едно ново лице на тракийския фолклор, изпълняван със съвременни инструменти. Това е концертната народна музика, съдържаща в себе си високо инструментално и музикално майсторство, която показва един нов поглед към оркестровото свирене. При този нов тип свирене има точно фиксирана тема с уточнени гласове - унисон и/или терци с определена хармония, както и солови партии, които са точно поднесени и хармонично съчетани.

Първият оркестър, съставен от професионалисти-висшисти е на Петко Радев. През този период Радев е член на Симфоничния оркестър на Националното Радио. Той е нотто грамотен и това го прави много „апетитен“ за изброените акордеонисти. Обработките на фолклорните песни и инструментални мелодии са се правели върху партитури и щимове. Той е първият музикант, станал пример за подражание по отношение на звук, култура на свирене, класически постройки на колена

ИЗВОДИ

- **Представена е ретроспекция на причините за навлизането на кларинета във фолклорната музика и на формациите, в които той се включва - военни музика, циркови оркестри, селищни духови оркестри, чалгаджийски (сватбарски банди, кръчмарски и салонни оркестри), както и основополагащата роля на духовите оркестри за развитието на кларинетното изкуство в България.**

- **За първи път се описва творческия път на най-ярките представители на кларинетното изкуство в България. Отбелязват се и оформянето на различните школи, стилите особености и спецификата при изпълнението на народна музика.**

ГЛАВА III

ОРНАМЕНТИТЕ В БЪЛГАРСКАТА НАРОДНА МУЗИКА, ИЗПЪЛНЯВАНИ НА КЛАРИНЕТ

Всеки стил в музиката носи своя белег и особености на поднасяне на музикалната идея. Когато става въпрос за изпълнение на български фолклор на кларинет, е необходимо да се отбележи, че то е практически доста застъпено и слушано по села и градове, по различни поводи дори и извън пределите на България.

Въпреки големия интерес към инструмента от професионални музиканти и любители, досега тези изпълнения, все още не са теоретично обосновани. Не е популяризирана система за изпълнение на българска народна музика на кларинет, която да положи основите на обучение, на съхраняване и развитие на инструменталната ни музика.

Това налага създаването на аргументирана методика, която да обяснява начините на изпълнение или украсяване на българската фолклорна мелодия, да следва наследената звукова среда и да се опира на установените традиции на инструменталната музика. Орнаментиката в българската народна музика има много общи черти в различните фолклорни области, но и доста специфики при изпълнението. Важно е да се различават отличителните белези на фолклорната мелодия, които се наблюдават във фолклорните построения.

1. Основни изисквания за овладяване на украшенията в българската народна музика при изпълнения на кларинет

Основният подход, който трябва да се следва при постепенното овладяване на инструмента е: от лесно към трудно, от просто към сложно, от бавно към бързо движение на украшенията, които тепърва ще бъдат описани. Максималната бързина не трябва никога да надминава тази, която осигурява правилно заучаване, безупречна емисия и чистота на изпълнението, които поради самодейния подход на доста изпълнители липсват в България.

Един от основните моменти при свиренето на кларинет е умението да се създаде синхрон между езика и пръстите при усвояването на украшенията, характерни за българския фолклор.

Добрият звук на инструмента зависи от:

- начина, по който артистът наглася амбушура си
- качеството или начина, по който се захваща мундщука на кларинета
- начина, по който се духа в устieto
- личния стил на инструменталиста (звукът, който се получава в по-голямата си част е строго индивидуален)
- качеството на изработка на инструмента.

2. Видове украшения

2. 1. Етапи за овладяване на фолклорните украшения в българската народна музика

Етапите за овладяване на трилерите в българската народна музика трябва да бъдат преминати от инструменталистите в предложения ред. Това ще гарантира точността при усвояването им и технологиите за промяна в съответните украшения:

1. Свирене в бавно темпо със спиране след всяко повторение на трилера.

2. Преминаване към следващ тон във възходяща и в низходяща посока.

3. Упражняване на украшението на цял тон и на полутон, тъй като в практиката се налага употребата и на двете разновидности.

4. Свирене на трилера по време на свиренето на гами. Това е близко по характер до неговата употреба в практиката и ще спомогне за техническото усъвършенстване и за прилагането му в музикални фрази.

5. Използване на трилер в различни тонови съчетания.

2. 2. Трилер

Трилерът и трилероподобните орнаменти се срещат често в българските народни песни и инструментални мелодии. Една част от тях са познати в класическата теория на музиката, а друга част са непознати и са създадени от българския народен творец, като е запазена характерната българска народна интонация.

Обикновеният трилер представлява бързо, многократно редуване на горния съседен тон с главния. Продължителността му се определя от стойността на главния тон (основния тон). Трилерът в българската народна музика (също широко използван и в ориенталската музика), се изпълнява с горен съседен тон, както на цял тон, така и на полутон.

Този трилер, изписан като четвъртина нота, звучи като триола, а при

изпълнението му на инструмента, се прави по начина, показан в примера на стр. 132.

От самото начало трябва да се обръща голямо внимание на синхрона между езика и пръстите. На следващия пример стр. 132, цифрите 1, 2, 3 обозначават удар на езика, изпълняван със сричката „та” или „да”.

В това се състои и разликата между класическият трилер и трилерът в народната музика, който винаги завършва с удар на езика.

Малките ноти, които не са отбелязани с цифри, е желателно да се изпълняват на интервал малка секунда и тогава те звучат по-характерно за фолклора. Ако грифово се получат затруднения или инструментът не позволява, те могат да бъдат изсвирени и на цял тон. Всички следващи примери са представени като живо изпълнение в CD към докторската дисертация. Всеки от тях е обозначен със съответния номер, като Трак (*с пореден номер*) и е представен в музикалната демонстрация в бавно и в бързо темпо.

Бележка 1: Изпълненията в компактдиска са на автора на дисертационния труд - Илия Илиев. Те представят точно определени видове интерпретации, които съответният стил на изпълнение на фолклорните образци изисква или се съотнася към него.

Бележка 2: Поради ограничения обем на автореферата, поредиците от звукови и нотни примери ще бъдат представени в тяхната последователност: като пореден номер Трак (музикална демонстрация в CD) или като пореден нотен пример (изписан на съответната страница в дисертацията).

Трак 1 и 2 демонстрират изпълнение на трилер на полутон, а 3 и 4 - изпълнение на трилер на цял тон.

Нотните примери от стр. 133 показват как се изпълняват, звучат и се изписват двата вида трилери. Чертичките под нотите обозначават удара на езика.

Основните примери и упражнения са дадени в повечето случаи в едни и същи тоналности с цел да се овладее принципа на орнаментитката, а впоследствие да бъдат транспонирани и в други тоналности.

Показани са нотни примери за използване на трилер в различни тонови съчетания (стр. 134). Указано е оригиналното и учебно темпо. Тонът, отбелязан с „х” се нарича „сляп” („слеп”). Изпълнява се като пауза или тонът се „гълта”. Има няколко примера в други тоналности, октавови групи и размери.

▪ ***Описаният трилер в Точка 2. 2. (с. 132) има характерна разновидност, която се среща в неравноделните размери или в равноделните, изпълнявани в по-бързо темпо.***

Най-често употребата на т. нар. *къс трилер* се среща в изпълненията на право хоро, дайчово хоро, пайдушко хоро, еленино хоро, ръченица, мъжка ръченица, буенек (трите пъти). Характерно за него е, че прилича на пралтрилера (стр. 135).

Късият трилер се различава по начина на изпълнение в българския фолклор, като горният съседен тон звучи по-напевно (носейки се). Много често в нотирането на фолклорна мелодия се срещат две легатирани осмини ноти (с еднаква височина). Трак 5 този вид украшение има две разновидности. Началото на неговото изпълнение започва винаги с удар на език и завършва отново с удар на език или остава отворено (без удар на език).

Много често тази разновидност на трилера се изписва като четвъртина нота. Употребата на една от тези две разновидности на трилера в българския фолклор до голяма степен е въпрос на вкус, на личен избор и на добро познаване на стиловите особености на мелодиите (стр. 136).

Разновидност на трилера е украшението, което не завършва на началния (основния) си тон. Характерно е използването на това украшение като начало на фраза. То има свързваща функция между тоновете (свързва се с горен или с долен съседен тон, с тонове отстоящи на терца, кварта и октава от основния тон). Поради функцията, която изпълнява във фолклорната мелодия, би могло да се нарече и „*проходящо*” украшение - за по-лесно различаване и запомняне (стр. 137). Във фолклорната практика може да се срещне и с друго изписване (стр. 137).

То се изпълнява с три удара на езика и има четири разновидности. Трак 6, 7, 8, 9.

В нотните примери на стр. 139 са показани последования за овладяване на проходящото украшение и неговите разновидности в неравноделен и в равноделен размер.

▪ ***Едно от украшенията, широко използвани във всички фолклорни области е „пресечен мордент” или казано на фолклорен език - „пресечено украшение”.*** То представлява бърза еднократна смяна на главния тон с долния съседен полутон и по-рядко с долния съседен цял тон (с. 140). В кларинетната фолклорна практика се употребяват пет разновидности на този орнамент. Трак 10, 11, 12, 13, 14.

Характерно за това украшение е винаги много енергичното му изпълнение. Но най-важната му особеност е, че за разлика от повечето други орнаменти, при него има удар на езика само в началото му. Поради тази причина е много важно да се изпълнява ясно, фиксирано и отчетливо.

Представен е пример за съчетаване на пресечено украшение с трилер (стр. 142).

Понякога в бързо темпо трилерът би могъл да се замени с пресечен мордент - за по-голямо удобство на изпълнението. Ако се вземе за пример последното упражнение и се замени вторият трилер от такт две с пресечен мордент, ще се получи представения на стр. 142 резултат.

Най-широка употреба този орнамент намира в шопския фолклор и при изпълнения на мелодии в бързо темпо (стр. 142).

Кларинетът умело би могъл да се превъплати в тембъра на гайдата, като се изпълняват мелодични построения в тоналности като до мажор и ре мажор. Тяхното транспониране в по-високи тоналности е характерен и често срещан прийом за кулминационно изграждане (стр. 143).

▪ В българската народна музика, поради голямото етническо многообразие, и въпреки нейната уникална самобитност, с течение на времето навлизат елементи от фолклора и на други народности. *Украшението, което се представя тук, е един интересен орнамент с леко източен привкус, наречен „ромско украшение” или „циганско украшение”.*

Често срещано и характерно е неговото използване в ромската и в ориенталската музика. Дълго време този елемент беше забранен за употреба в записи и официални концерти, тъй като се считаше за не български и опорочаващ чистотата на фолклора. С течение на времето „ромското украшение” беше наложено и често използвано от сватбарските оркестри. Характерна негова особеност е, че до този момент няма практика да се изписва в нотния текст, както поради гореспоменатата забрана, така и поради специфичността му - **няма наложен в нотописа символ за неговото обозначаване. За по-доброто усвояване и различаване от останалите орнаменти ще бъде използван символ** (стр. 143).

Употребата на този орнамент е тясно свързана с музикалния усет на изпълнителя. Използването на „ромското украшение” и комбинирането му с останалите орнаменти, трябва да бъде много внимателно и премерено, тъй като в противен случай изпълнението ще излезе от границите на доброто звучене и ще наруши естетиката на поднасяне на фолклорната мелодия.

Подробно описание на „ромското украшение” на цял тон и на полутон е представено като нотен пример на стр. 144 и като изпълнение в Трак 15 и 16. За да се изпълни добре и да прозвучи с нужния характер, трябва точно да се определи мястото за удара на езика - указано е на стр. 144.

Примерът за съчетаване на „ромско украшение” с трилер и с пресечено украшение е на стр. 145, както и пример за употреба на „ромско украшение” в осемтактово построение.

▪ *Следващото фолклорно украшение е комбинация от*

разновидностите: къс трилер (стр. 137) и пресечен мордент (стр. 141).

Тази съвкупност, която бихме могли да наречем „комбинирано украшение“, придава красота при завършването на фразата и енергичност в началото на музикалната мелодия. Този орнамент може да се отбележи за по-голяма яснота с буквата „к“ върху нотата. Във фолклора една част от музикантите отбелязват този вид орнамент като „групето“ (стр. 145).

Разновидността на трилера - *къс трилер*, посочен на стр. 137, звучи и се изписва по представения начин.

Пресеченото украшение, посочено на стр. 141 вече беше представено като звучене и изписване. При *комбинацията* на тези две украшения се получава нов вид орнамент (стр. 146). Трак 17. Ударът на езика, както се вижда от горния пример, е на местата, обозначени с цифри 1 и 3, а последните две шеснайсетини ноти се изпълняват свързано (легато) с осмината преди тях. В това се състои и разликата между класическото групето и комбинираното фолклорно украшение. Този похват е широко застъпен и най-често срещан в тракийската и в странджаската фолклорна област, където орнаментиката е доста по-наситена и ярка.

Примери за използване на комбинираното украшение в началото на музикалната фраза са показани на стр. 146 и 146.

Следващите примери са свързани с прилагането на орнамента в началната и във финалната фраза (стр. 147).

2. 3. Вибрато

В кларинетната фолклорна практика вибратото е взаймствано от начина на интерпретиране на народните песни и на музицирането на народни инструменти като кавал и гайда. Старите майстори-свирачи го постигат по три начина, според грифите особености на кларинета:

- **чрез разлюляване на пръстите върху ринговете на кларинета (отворите)**

- **чрез смяна на интензитета на издишваната въздушна струя, контролирана от устните на инструменталиста**

- **чрез използване на клапата вилица за тоновете си на малка октава, фа диес на втора октава, използване клапата за до диес на първа октава, с която се украсява тона до на първа октава. По същия начин се използва клапата сол диес на втора октава, с която се украсява тона сол от втора октава, фа на първа октава се украсява с клапата за фа диес на първа октава.**

Този оригинален начин на музициране строго съблюдава развитието

на мелодичната линия, особено когато се изпълнява безмензурна народна мелодия - темпо Rubato.

Употребата на вибратото пряко зависи от взаимоотношенията между тоновете трайности и ритмичните фигури, чрез които се изтъкват народните мелодии. Бавните фолклорни построения имат своя специфична вътрешно регулярна пулсация (скрита на пръв поглед), която създава определена организираност (ритмичност) в логическото подреждане на звуковата материя. **Най-често тази функция се поема от относително дългите нотни стойности (опорни тонове).** Към тях народните свирачи **подхождат много внимателно при музициране.** Чрез вибратото, дългите тонове оживяват и прозвучават във времето с особена емоционална сила. Правилното му изпълнение придава плавност в развитието на музикалната картина, добър вкус и усет за майсторско музициране.

Разгледаните в тази глава най-често срещани орнаменти в българската народна музика, са резултат както на многобройни анализи и обобщения на съществуващите записи на най-добрите и всепризнати български кларинетисти, така и на личен опит.

Предложената методология няма претенцията за изчерпателност. Извеждането и научното обяснение на чисто интуитивните специфики при изпълнението на орнаментите на народната музика - за голяма част от народните музиканти, ще се превърне във важна основа при обучението за изпълнение на български фолклор. Тя ще даде възможност да се регламентират правила, чието спазване има за цел да се опази звуковата палитра и спецификата на народната музика.

ИЗВОДИ

- **За първи път се създава аргументирана методика, която да обяснява начините на украсяване на българската фолклорна мелодия при изпълнение на кларинет. Тази методика следва наследената звукова среда и се опира на установените традиции на инструменталната музика.**

- **Аргументирано са представени етапите и специфичните изисквания за овладяване на украшенията.**

- **Представена е спецификата и разликата в подхода при изпълнение на орнаментите в българска народна музика и в класическата музика.**

- **Разгледани са непознати и сътворени от българския народен творец орнаменти. Проследени са промените, които са следствие от равноделните или неравноделните размери и спазването на изискванията за запазване на характерната фолклорна интонация.**

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В дисертационния труд **„Методични подходи при изпълнение на кларинет в българската народна музика“** за първи път систематизирано се проследява появата и развитието на кларинета и неговото инструментално усъвършенстване в исторически план, извеждат се предпоставките за навлизането му в българската народна музика и за създаването на специфична национална изпълнителска фолклорна школа.

С хронологичното проследяване на първите ярки имена на кларинетисти в народното изпълнителско изкуство, с анализирането на дейността им, както и на създадената от тях инструментална музика, се цели извеждането и научното обяснение на орнаментиката, използвана в украсяването на фолклорните мелодии.

Формирането на правила и закономерности при изпълнението на народна музика на кларинет, която максимално да се доближава до съществуващите в инструменталната практика звучности, са важни изпълнителски намерения за отстояването на самобитната звукова атмосфера на мелодиите.

Въпреки наличието на широкоспектърно интонационно и ладово разнообразие в народната музика, както и на различни стилови похвати на изпълнителите от различните региони на страната, съществува родство между ладовите белези и музикално-структурните фактори, които дават възможност за изграждане на единна система за изпълнение на народните мелодии.

Вече старите изпълнители, които предават на младото поколение автентичния начин на изпълнение, напускат един след друг изпълнителската сцена. *Така се загубват практическите примери, които младите изпълнители да следват.* Още повече като се има предвид, че свиренето на народна музика на кларинет - като форма на емоционална и на естетическа необходимост, не представлява същата потребност за тях. *Опасността от изчезването или от трансформирането на това майсторско изкуство е реална. Създаването на методика за обучение е осъществим шанс за нейното оцеляване.*

Именно към това е ориентирана практическата приложимост на тази научна разработка.

НАУЧНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. Проследява се създаването, израстването и обособяването на българската кларинетна школа.

2. Изяснява се ролята на кларинета в българската народна музика и се обособяват спецификите при изпълнение на инструментални мелодии в Тракийската, Северняшката, Софийската и Кърджалийската кларинетни школи.

3. Проследяват се разликите в подхода при изпълнение на орнаментиката в народната и в класическата музика. Прави се обстоен анализ на орнамента като част и като основен елемент от фолклорната мелодия.

4. Създава се аргументирана методика, която обяснява начините на изпълнение и/или украсяване на българската фолклорна мелодия, която е съобразена с наследената звукова среда и се опира на установените традиции на инструменталната музика.

5. Приложени са нови методични подходи, които засягат характерни особености в изпълнението на българска народна музика за кларинет. Те могат да са част от обучението по кларинет, да съхранят и да развият българската фолклорна музика.

6. Изградена е методология за усвояване на орнаментите в българската народна музика с необходимия синхрон между: въздушна струя, удар на език, движение на пръстите и техника на дишане.

7. Представена е множествеността и многообразието на възможните тонови реализации при украсяването на основната мелодическа линия - предпоставка за неизчерпаемостта на инвенцията на изпълнителите и за неповторимостта на всяко изпълнение.

8. Приложените авторски мелодии и упражнения за овладяване на орнаментиката са съобразени с направените изводи и са показател за адекватността на системата.

НАУЧНИ ПУБЛИКАЦИИ

1. Участие и публикуван доклад от Международната научна конференция „Изкуство и образование - традиции и съвременност“, ISBN 978-954-2963-13-4, Пловдив 2014, Редакционна колегия: проф. д-р Юлиан Куюмджиев, главен редактор; проф. д-р Светла Стаменова; проф. д-р Любен Досев.

2. Участие и доклад (под печат) от Националната научна конференция в НМА „Проф. П. Владигеров“, София 2014.

3. Практическо ръководство за изпълнение на орнаменти в българската народна музика на кларинет и саксофон „Фолклорни тайни“, ISBN 13978-91783-9, София 2006, I-во издание, автор Илия Илиев, редактор Христо Павлов.

4. CD „Фолклорни тайни“, № 50736/30.03.2006.

КОНЦЕРТНО-ИЗПЪЛНИТЕЛСКА ДЕЙНОСТ

1. Солист в концерт на Шуменска филхармония - 14.06.2014.

2. Солист и оркестрант в биг бенда на Слави Трифонов на два концерта: в зала „Армеец“ - 18.10.2014, на стадион „Васил Левски“ - 24.04.2015.

3. Солист в концерт на Плевенска филхармония - 3.12.2015.

4. Солист и оркестрант в биг бенда в телевизионното предаване „Шоуто на Слави“ - над **200 програми в излъчвания по БТВ.**

5. Солист на Софийския духов оркестър - над **56 концерта.**

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	3
Глава I	
Исторически преглед на кларинетния инструментариум и изпълнителска специфика	
1. Появата на кларинета - исторически преглед и представянето му в световната литература	5
1. 1. Кларинетът от древността до днес	5
1. 2. Видове системи кларинет	7
2. Формиране на българската кларинетна школа	9
2. 1. Първи способности и прийоми при изпълнението на българска народна музика на кларинет	11
Глава II	
Кларинетът и кларинетните школи в народното изпълнителско изкуство	
1. Духовият инструментариум в българската народна музика	14
1. 1. Предпоставки за навлизането на кларинета в народното музикално изкуство	16
2. Кларинетът в духовите оркестри след Освобождението	16
3. Исторически преглед, основатели и ярки представители на българската фолклорна кларинетна школа	17
3. 1. Тракийска кларинетна школа	18
3. 2. Северняшка кларинетна школа	23
3. 3. Софийска кларинетна школа	25
3. 4. Кърджалийска кларинетна школа	25
Глава III	
Орнаментите в българската инструментална народна музика, изпълнявани на кларинет	
1. Основни изисквания за овладяване на украшенията в българската народна музика, при изпълнението на кларинет	29
2. Видове украшения	30
2. 1. Етапи в овладяването на фолклорните украшения в българската народна музика	30
2. 2. Трилер	30
2. 3. Вибрато	34
Заклучение	36
Научни приноси на дисертационния труд	37
Научни публикации	38
Концертно-изпълнителска дейност	39