

ЗА РОДОПСКАТА „КАБА” ГАЙДА
(Върху материали от с. Павелско и с. Хвойна, Чепеларско)
Веселка Тончева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей – БАН

За родопската разновидност на традиционната българска гайда е писано немалко, по-детайлно за пръв път през 50-те – 60-те години на ХХ в., но този текст ще представи един поглед към нея през ХХІ в. – чрез майстора на гайди Д. Блятков от с. Павелско и гайдарите Д. Сиваков от с. Хвойна и Д. Панчев от с. Павелско. Обект на изследователски интерес е, от една страна, наследствено предаваният традиционен начин за изработка на инструмента – материалите, размерите, техниката и т.н. От друга страна, ще бъде представен и самият процес на музициране през погледа на двама гайдари: различните модели за овладяване на инструмента; конструирането на гайдарския репертоар – усвояването на песенната мелодика и инструменталното ѝ осмисляне, характера и диалектните особености на гайдарските мелодии. Целта на интерпретирането на теренните материали, записани в селата Павелско и Хвойна през 2007 г.⁸⁵ е и в по-общ план да се очертае съвременният поглед към „каба” гайдата – контекста ѝ на употреба и въобще битието ѝ днес.

Инструментът

Както още в средата на 60-те години на ХХ в. отбелязва И. Качулев, гайдата с малки изключения се среща из цяла България, а сред духовите двугласни инструменти именно тя е най-широко е разпространена (Качулев 1965: 24-25). По направената още в първите години на ХХ в. типология гайдите у нас са два вида: висока „джура” гайда и ниска „каба” гайда, втората позната единствено в Родопите и спорадично в гайдарски центрове като Копривщица и Брезнишкия край (Качулев 1965: 43). Всеизвестно е, че „каба” гайдата има специфично „ниско”, плътно и меко звучене, което я отличава от „високата”, по-пробивна и с по-остър звук „джура” гайда. Дори И. Качулев отбелязва, че докато „високите” гайди се употребяват предимно за мегдански хорá и открити пространства, с гайдите в Родопския край, които са в „по-нисък строй и имат по-мека звучност”, се съпровожда и песен (Качулев 1965: 42-43). Посочените характеристики на звученето на „каба” гайдата правят възможно и съчетаването на 2, 3 или дори повече инструменти в унисон⁸⁶. Съществуват сведения от края на ХІХ в., че в Родопите на големи (по-масови) хорá народните свирачи са „сгласяли” едновременно по няколко гайди, с които са свирели в унисон. Причина за това е и наличието на повече активно свирещи гайдари във всяко селище от региона по това време (И. Качулев помества снимка от 1892 г. на голямо женско зимно хоро в с. Чепеларе, съпроводено от няколко гайди (Качулев 1965: 30-31).

Позицията на Д. Блятков – майстор на гайди и изпълнител – потвърждава това наблюдение, като обаче ясно задава параметрите на свиренето „по саме” и в група: *„Най-лесно съ свири от три гайди нагоре, като съ прави оркестър, стоте каба гайди например, там моо да свириш и без да си видял гайда... а пък най-трудно съ работи с две гайди, да. Две гайди, сбъркаш ли – веднага личи, от две гайда нагоре – лесно съ*

⁸⁵ В експедиция, организирана от Исторически музей – Смолян и Асоциация за антропология, етнология и фолклористика „Онгъл”, с финансовата подкрепа на Община Чепеларе, юли 2007.

⁸⁶ Може да се допусне, че в тази фолклорна по своята същност практика се корени и създаването на формацията „Сто каба гайди”. През 1961 г. се състои първият събор-надпяване в Рожен (предхождан от организираните още от 1898 г. Роженски събор, чийто характер не е на „събор за народно творчество”). На него именно за първи път участва оркестърът „Сто каба гайди” с ръководител Апостол Кисьов.

*свири и самичък пак лесно съ свири. Тва е за гайдите.*⁸⁷ Д. Блятков от с. Павелско е роден през 1957 г. и е потомствен майстор на „каба” гайди, наследява уменията от дядо си и чичо си. Обучението му в занаята не протича целенасочено, а по-скоро е резултат от средата, в която израства: *„Ами аз съм израстнал с тях (с гайдите – бел. В. Т.), не мога да си спомня на кои години, откъм съ помня като човек съм имал интерес към тях, понеже съ е работело тука и това е.*⁸⁸

По своето устройство „каба” гайдата се състои от мех (мях), духало, ручило и гайдуница (в Родопите наричана „гайданица”). Мехът се прави от кожа *„от малка коза или едро яре, предварително остригана и обърната с козината навътре”*, пише И. Качулев (Качулев 1965: 43). От този материал изработва меха и Д. Блятков. Изобщо правилата, по които майсторът прави инструментите, са строги и той ги спазва и днес, продължавайки семейната традиция. Обръщането на кожата навътре с козината е традиционна техника, позната навсякъде в България (и при високата „джура” гайда). Срещат се единични случаи на изработване на меха от кожа с козината навън, но според изследователя на българските традиционни инструменти и инструменталната музика И. Качулев, тази техника от една страна не е особено надеждна (пропуска въздух), а от друга – появата на този тип мехове е сравнително ново явление (от началото на 50-те години), провокирано единствено от естетически подбуди и тези гайди са всъщност „връстници” на художествената самодейност (Качулев 1965: 40-42).

Изработването на меха си има своята специфика – предпочита се кожа от женско животно, тъй като е *„по-тънка, по-лесно се очупва, по-лесно се обработва”* и тъй като кожата от мъжко животно по-често има неприятна миризма – *„мъжките ярета почват да миришат, то кат земе да съ развива и има един неприятен дъх, който с нищо не можеш да го обориш – френския парфюм не моо да го оправя!”*⁸⁹. А това е важно за музиканта, чиято социална и културна роля и в миналото, и днес, е свързана с общността и общностния живот – *„Аз искам да бъда сред хората, като надуеш гайдата, да бъдеш сред хората...”*⁹⁰ За да се превърне в мех, кожата се подлага на обработка по специални технологии („осолява се”), а размерът се определя в най-голяма степен от типа гайда – в случая *„родопската гайда иска малко повече въздух и затуй трябва да е малко по-голям меха”*⁹¹.

По своята структура родопската „каба” гайда е напълно идентична с „джура” гайдата, различна е само височината – *„ами то точно това е, каба то е ниско, ниското. Тва е разликата. По друго нищо, по нищо не съ отличава... (...) Тя е една и съща. Абсолютно всички части, детайли, са едни и същи”*⁹² Практически съществената разлика е в размерите на инструмента – както беше отбелязано за меха, така и дървените части на гайдата имат по-голям размер – дължина, диаметър, големина на отворите: *„... зависи вече нали от размерите, да може да стигнеме тона, както ви казах, че самия размер, самия отвор, той достига тона. Сега например една тракийска гайда – гайданицата е 22 сантиметра... (...) На родопската е някъде около 32...”*⁹³ Същото се отнася и за размерите на ручилото: *„... ручилото на родопската гайда са три по трийс три парчетата, три по трийс три прави един метър и кат съ себере.. то зависи вече, има и някои много по-дълги, обаче те слагат по-голям отвор и*

⁸⁷ Димитър Андонов Блятков, р. 1957 г. в Павелско, обр. средно, машинен техник, майстор на гайди, 30 юли 2007, с. Павелско, общ. Чепеларе, обл. Смолянска, зап. В. Тончева, Архив на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика „Онгъл”

⁸⁸ Д. Блятков

⁸⁹ Д. Блятков

⁹⁰ Д. Блятков

⁹¹ Д. Блятков

⁹² Д. Блятков

⁹³ Д. Блятков

някакси, как да ви го обясна, аз от чичо ми, лека му пръст, той ми е казал – колко е по-голямо ручилото, с по-такъв отвор, някакси е по-звучно...”⁹⁴ Според М. Тодоров ручилото е триставно, по-рядко четириставно. Той посочва следните дължини на трите части: 340 мм (първа до меха) – 330 мм – 330 мм. (Тодоров 1973: 78). И. Качулев установява, че ручилото (наричано бурчило) се състои от три цеви, чиито стави имат обща дължина 750-900 мм. (Качулев 1965: 47), а размерът на гайдуницата в Родопите достига до 300-350 мм (Качулев 1965: 46), според М. Тодоров – 280-300 мм. Както е видно, размерите на гайдите, изработвани от Д. Блятков, се вписват в посочените в българската органология параметри, типични за родопската гайда. Любопитно е свързването на отделните стави – шийките се намотават с конци или коноп, отбелязва М. Тодоров в своята книга за традиционните български народни инструменти, без обаче да укаже защо се прави това (Тодоров 1973: 76). Д. Блятков представя традиционното обяснение: „... дет съ навиват връзките, не че не моем да ги напраиме точни, те са правят, не за уплътняване, те нарочно съ правят по-малки, за да може да навиеш конците или корда да сложии, ама по принцип в кавалите съ слага корда... А какъв е конеца? Ами конеца той по принцип е памучен, трябва да е, памучен или кълчишен. Защо се навива? За да може като земе да свириш, от самия въздух кат съ надуе, после не моо да го изкараш, то съ надуе от самата влага и шъ съ спуга, като е конеца, тогава вече позволява, конеца със свива и предпазва от спукване”⁹⁵.

Важно е да се отбележи, че навсякъде у нас гайдите са с едноцевни гайдуници и ручила. От тази обща характеристика много рядко се срещат изключения. И. Качулев привежда сведения, че до преди 15-20 години (т.е. 1950-55 г.) в Родопите, в с. Широка Лъка, Девинско, е имало гайдари, които са свирели на гайда с двуцевни („чифте”) гайдуници. Мелодията от тях е звучала в унисон, тъй като срещуположните, с еднаква височина, отвори са били откривани едновременно с едни и същи пръсти. Според него, двуцевните гайдуници са пренесени от юг, от Беломорието, където родопските гайдари често са зимували. Този тип гайда обаче не успява да се наложи сред местното население (единични случаи на двуцевна гайда И. Качулев наблюдава в Ловеч и в Стара Загора) (Качулев 1965: 38).

Дървените части на гайдата – духалото, гайдуницата и ручилото се изработват най-често от дрян, зарзала, слива (Качулев 1965: 43). Майсторът от с. Павелско отбелязва: „По принцип гайданицата съ прави – колкото е по-твърдо дървото, толкова е по-хубаво – дрян, чемшир, иначе най-лесно за обработка от слива...”⁹⁶ Според М. Бончева, към групата на твърдите дървета се числят дрянът, габърът, ясенът. Майсторите на духови инструменти използват по традиция твърди дървесни видове, а дрянът е особено подходящ за дървените части на гайдата (Бончева 1999: 97). От тези характеристики на инструмента авторката дори извежда семантичния ред: твърдо дърво – духов инструмент – мъжко начало (Бончева 2004: 65). Дървените части на инструмента се изработват обикновено на струг – Д. Блятков работи на наследствен струг, който е на над 100 години. Интересно за гайдуницата на „блятковските” гайди (както са познати в доста широк ареал в Родопите) е, че се състои от две части, а не както е типично – от цяло парче дърво (външно цилиндрична или шестоъгълна ръбеста тръба с чупка, наречена криволица). Това само по себе си е показателно за „школата”, на която той е наследник: „... в Широка лъка, там в механата в центъра, как беше Воденицата, събират съ трима човека и свирят там, мъчат съ с еднъ гайда да свирят, наша гайда, на чичо ми производство, отиват и мъчат съ, така въртят, правят, струват и чичо ми отива и им вика – Дайте, бе, вика, да я направя! Не мож да

⁹⁴ Д. Блятков

⁹⁵ Д. Блятков

⁹⁶ Д. Блятков

я направил, викат! Таа е Блятковска гайда, вика, и само той мое да си я напраи. Абе дайте, ша ви я направа, бе! И той зел там, направил им я да свири, зел да свири и те го гледат – че какво, вика, тая гайда аз съм я правил! И ние сме единствените майстори гайдари, които правим гайданицата на две...⁹⁷

В традиционното изработване на гайдата свързването на дървените части (духало, ручило, гайдуница) с меха става чрез главина, направена от волски рог (Качулев 1965: 43). Така прави своите гайди и Д. Блятков, въпреки трудностите в снабдяването с материали: „... по принцип съ слага на ручилото рог точно на тая места, където може да съ спуска, нали където са снаджките... (...) може цялата да е от рог...” (...) А откъде взимаш рог? Е, ми откъде взимам, взимам си, това е най-трудния въпрос...⁹⁸ Това наблюдение поставя въпроса за опозицията естествена – изкуствена материя, за която споменава и М. Бончева и която според нея се открива особено ясно при инструменти като кавала и гайдата (Вж. Бончева 2004: 65). Но майсторът от с. Павелско категорично отказва да подменя традиционните материали, от които се изработва инструментът, както и въобще да променя техниката на изработване: „Сега вече всички работят на пластмаса, аз съм единствения, който работи от рог... (...) ами единствения майстор, който прави екологически чисти гайди, са моите. Аз работя без никакви химикали, моите гайди, по принцип меха е без никакви химикали, единствения поне за в Родопите, откъдето съм слушал...⁹⁹

Опозицията естествено – изкуствено в съвременното битие на традиционните инструменти може да се наблюдава и при материалите, от които се изработва пискунът – пластинката, чието трептене на практика произвежда звука на гайдата. И. Качулев пише, че пискунът се прави от бъз, свирчовина, скокотлика, трепетлика, тръстика (Качулев 1965: 46). Д. Блятков също използва тези материи: „...от бъз, от тръстика и от бамбук. Най-хубавите пискунци, които не променят много, тва са от бамбук, по-скъпички са обаче”. Дори като майстор той класифицира материалите за пискун в зависимост от различни фактори: „... има едно дърво мекиш съ казва или от бъз, от мекиш са по-хубави, само че по-трудно съ разсвирват те и е по-трудно за майстора, който ги работи. Иначе бъза по-лесно стават, обаче те са за практикуване от начинаещи, и винаги един добър майстор ще предпочете от мекиш...”. На практика мекишът е предпочитан и поради по-високата му устойчивост на атмосферни промени – влага, топлина, студ: „... винаги един добър майстор ще предпочете от мекиш, защото той не мени... тва е гайдата, свириш тука вътре, вънка, веднага изменя тона. От топло на студено и обратното, от влажно на сухо, пак става същото”. Това именно е и причината за използване на изкуствени материи – те са значително по-издръжливи, затова и много често пискунът се прави от плексиглас. Така обаче се променя звукът на гайдата, става по-остър, по-близък до кларинетния, до този на зурната или дори на шотландската гайда (Бончева 2004: 69-70), а това влиза в противоречие с традиционните представи за звука на инструмента.

Настройването на „каба” гайдата, т.е. на ручилото спрямо гайдуницата, е в съотношение чиста квинта над основния тон на гайдуницата, но две октави по-надолу, и така се фиксира бурдонният тон на ручилото (Качулев 1965: 48). Като основни тонове на гайдуницата И. Качулев посочва до, си, си бемол, ла (дори сол) (Качулев 1965: 46). Интересно е, че в музикалнофолклорната ни наука е прието като основен тон да се интерпретира тонът на гайдуницата, а майсторът на гайди Д. Блятков от с. Павелско, както и гайдарите от Павелско и Хвойна определяха като „тоналност” на гайдата тонът на ручилото. На въпроса ми кой е основният тон на родопските гайди Д. Блятков

⁹⁷ Д. Блятков

⁹⁸ Д. Блятков

⁹⁹ Д. Блятков

отговори: „Еми сега ако бъдеме по-точни както ги приказват повече насякъде, това са фа, ми и ре”, но се оказва, че той все пак е запознат с общоприетата класификация: „твa са родопските гайди, иначе за да бъдеме асъл по ноти както трябва, трябва да свалиме сяка една по четири тона и тогава вече идва гайдата”, защото „еми ручилото... той си ги дава тия тонове, но и гайданицата асъл там са тоналностите”, т.е. става дума за „каба” гайди с основен тон на гайданицата си бемол, ла и сол. Дори нещо повече, гайдарите си поръчват за изработване инструменти, посочвайки с какъв основен тон да са, тъй като това е съобразено с изпълнителите, на които ще съпровождат. Например съществува разлика между мъжкото и женското пеене: „... за мъжете малко по-висока гайда, разбирате ли ма... Защо? Ами защото самият тон на мъжете, те по-добре пеят във “фа”, разбирате ли ма, мъж не може да пее във “ре” и във “ми”, идва му ниско, докато жените, те са с по-тънки гласове и асъл жените и хорвете пеят във “ре”, и затуй...”¹⁰⁰. При проверяване на „настройката” на инструмента общоприето е използването на един устойчив мелодически ход, за който споменава и И. Качулев, и с който гайдарите винаги започват изпълняваната мелодия (Качулев 1965: 49). Този модел, разбира се, е познат и на гайдарите от Чепеларско: „Начи ей твa нещо съ прави, винаги съ центрова, има мелодия, с която съ проверява дали става...”¹⁰¹.

Гайдата като инструмент, и в частност „каба” гайдата, която е обект на този текст, има своите параметри на употреба и издръжливост. Най-деликатната и неустойчива част на инструмента е мехът, неговият „живот” е от няколко месеца до една година в зависимост от интензивността на свирене: „... виж сега зависи от свиренето, ако я напънеш например да свириш например по 6-7 часа днеска, повече от 3 месеца не моо да издържи... (...) Един добър гайдар на толкова време трябва да я сменя, поне според мене, а пък оттам нататък, то си е негова воля, щот има някои – донесат ми я, те я олепили с лейкопласт, с тиксо, тя съ пробила, чакай, вика, да изкара още малко! Кво шъ изкараш, бе мой човек! Не става!”¹⁰² или „Нищо не съ скапва, само съ сменя меха, меха е най-много една година, хубаво е една година кът са свири и да съ сменя...”¹⁰³ За сравнение, останалите дървени части на гайдата са „вечни” при определено поддържане на инструмента: „... друго сичко си е същото, непокътнато, стои си, може и 100 години да изкара, стига да съ поддържа хубаво... (...) На слънце – не, не трябва толкова, пък и във влажно помещение...”¹⁰⁴ Също така за съхраняването на инструмента е важна и техниката, с която се свири, например „издухването”: „Има много хора, които нямат правилно издухване, има си голяма техника, има много хора, които свират, но пък не могат да духат както тря... и вкарват слонка вътре, от самата слонка, ферментации, глупости, тва-онава и става...”¹⁰⁵

След всичко казано за „каба” гайдата в нейния локален вариант от Чепеларско, стигам и до въпроса какъв е интересът към инструмента днес и как вижда употребата му майсторът на гайди Д. Блятков. Поръчките, които той получава за изработване на гайди, са от страната, но в по-голям процент за чужбина – негови гайди се намират в Испания, Германия, Канада, Шотландия, Ирландия и др., макар че засега той не се възползва от модерните начини за рекламиране: „гледай сега, майстор голям, малък

¹⁰⁰ Д. Блятков

¹⁰¹ Димитър Георгиев Сиваков, р. 1957 г. в Малево, обр. основно, шофьор, свири на гайда, 31 юли 2007, с. Хвойна, общ. Чепеларе, зап. В. Тончева, Архив на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика „Онгъл”.

¹⁰² Д. Блятков

¹⁰³ Д. Сиваков

¹⁰⁴ Д. Блятков

¹⁰⁵ Д. Блятков

(смях), то зависи от пазара вече, той дирижира нещата. Те даже она ден даваха по телевизията – чрез интернет. Аз чрез интернет няма да работя, който иска шъ мъ намери вкъщи...¹⁰⁶

Музицирането

„Придобиването на специализирано музикално познание, усвояването на локалния музикален език в рамките на определена култура изисква да се следва съответен модел на обучение. В процеса на формирането си фолклорният свирач развива музикалната си дарба, техническите си умения за свирене на избрания инструмент, заучава необходимия за музикалната си дейност репертоар. Така той възприема опита на предшествениците, става звено в пренасянето на традицията и се подготвя да изпълни зададената му от общността социокултурна роля (...) След като получат познания като музиканти, инструменталистите навлизат активно в културните практики на своето селище” (Рашкова 2008: 157-158). В тази част на текста ще бъдат представени двама изпълнители на „каба” гайда, чиито модели на обучение са доста различни, но чийто репертоар е по своите диалектни белези „родопски”, което е ясно зададено от диалектната характеристика на инструмента.

Димитър Сиваков е роден в с. Хвойна, детството му минава в с. Малево, но именно в Хвойна още в детска възраст започват и заниманията му по обучение в свирене на гайда. Като своеобразен „background” обаче трябва да се спомене наследствената музикалност и свързаност с гайдата, която той има: „Забравих да кажа най-важното, че моя дядо е бил гайдар, на майка ми... аз съм кръстен на него Димитър, (...) и може би... не може би, ами си е чист ген. Той е имал две гайда на времето, тогава навремето е било немотия, нямало е така с кво да... нали деца много и нямало е с кво да карат и той са е принудил, та си продал гайдите, да си направи зъбите, ченето да си направи...”¹⁰⁷ Инструменталните занимания на Д. Сиваков се случват благодарение на т. нар. „кръжок”, организиран в училището, и ръководен от местния гайдар Костадин Бутев (вече покойник). Както отбелязва Н. Рашкова, „най-възрастните представители на инструменталната традиция са усвоили един класически музикалнофолклорен пласт”¹⁰⁸ (Рашкова 1993: 67). Именно от такъв един традиционен гайдар придобива знанията си Д. Сиваков, което не е маловажно в плана му на формиране като инструменталист. Обучението протича „по слух” и трае около половин година, но ефективността не е особено висока, от около 30 записани деца, на практика „само двама човека така съ понаучихме...”¹⁰⁹ Последва и купуването на първата гайда: „След това дядо ми, лека му пръст, поръчахме една гайда от село Кремене, тука Смолянско, от Смолян нагоре... (...) И тогава струваше в момента чтирсет и един лев, помня го до ден-днешен. Скъпо ли беше? Значи на онова време – да, щото аз помня кат преминавах винаги със пет, със шест, дядо ми винаги ми даваше по един лев и това беше за мен голяма радост, едно левче, къде е, тогава една лимонада беше пет стотинки, ей такива си спомням.” Д. Сиваков дори прави опит да учи в Средното музикално училище за фолклорни изкуства в Широка Лъка, но не го приемат и така съхранява модела на традиционно формиран музикант (който не получава професионално образование).

Съвсем различен е пътят на Д. Панчев от с. Павелско – на доста късна възраст (около 50-годишен) той решава да се учи да свири на гайда, като интересът му към инструмента се поражда по време на участието му в мъжката певческа група към

¹⁰⁶ Д. Блятков

¹⁰⁷ Д. Сиваков

¹⁰⁸ Използвам този цитат с уговорката на авторката за условността на това твърдение, тъй като употребата му е в работен план с цел установяване на динамиката в инструменталното изпълнителство.

¹⁰⁹ Д. Сиваков

читалището в селото: „Еми, глей сега, имах голям мерак, щото ние бяхме мъжка фолклорна група, седем-осем-дестина мъже, (...) и едно момче от Павелско гайдарджийче и той хубаво свири, Васко съ казва, и така съ запалих за тоя инструмент, разбираш ли. (...) Там пееме ние, разбираш ли, и оня свири, Васко, и по едно време викам – дай, бе, да видим, Васко, тва чудо може ли човек, така може ли... абе, вика, тва е най-трудния инструмент, едва ли ша можеш така из един път да почнеш да свириш. Действително труден инструмент”¹¹⁰. Желанието на Д. Панчев е толкова силно, че той дори сам си „изработва” в началото гайданица: „Аз зимах, от него (от Васко – бел. В. Т.) зимах размерите на гайданицата, така на едно листче, той докато пуши цигари вънка, и аз земах размерите там на дупки, на едно-друго, разбираш ли, намерих си такава суха слива, извъртях си аз една гайданица, сега проблема със пискуна там... пискуна от бърз колко има там дърво, което от него става, абе десет-двайсе пискуни, улучих един там и почнах си тука в къщи...”. Първоначалните опити за свирене на Д. Панчев са само на гайданица, без мех, което е устойчив модел за начинаещи, отбелязан и от И. Качулев (Качулев 1965: 40): „Без мях, първо така да мога да свиквам, и почвам да изкарвам аз една-две песни – „Вечеряй, Радо”... Е, с тази песен почнах да съ уча първо на гайдата”. Моделът му на самообучение е свързан с „налучкване” по слух на познати за него местни песни: „Ами, начи по налучкване на гайданицата на дупките и песента, търся си тоновете, сам си търся тоновете, па с връщам, пак почвам, така разбираш ли и докато усъвършенствам дадената песен, сам, никъде не съм ходила така на големи майстори, да ми кажат как стават нещата, пък това има голяма значение да отидеш при голям майстор.”¹¹¹ А след продължителни опити, самоукният музикант дори успява да изненада колегите си от групата в читалището с уменията да свири на гайда. Срещата на Д. Панчев с родопски майстори на гайди – с бай Тасо в с. Устово, с бай Дафо в с. Солища, е с цел снабдяването му с инструмент, но от тях той получава и съвети относно музицирането: „Бай Дафо ми направи гайдата, ходих при него, викам – сега кажи какво, вика – иъ стане, сия гайдата кат жената, не ще, не трябва, вика, да я оставяш неска три часа, трябва, вика, постоянно да съ упражняваш, да свириш. Да, и аз кат бях мераклия и всеки ден... (...) И така по малко, по малко, без да познавам нотите, такива работи, просто така по слух... Които песни си знам, си ги свири.”¹¹²

Това отправя към въпроса за формирането на репертоара на „каба” гайдата, а в разглеждания случай на гайдарите от Чепеларско трябва да се отбележи, че този процес е интонационно дълбоко свързан с местната народна песен. И макар, че своето образование в музицирането Д. Сиваков получава по „училищна” линия, той все пак наследява музикалния подход на стария гайдар бай Диньо (Костадин Бутев) от Павелско, а именно инструменталното интерпретиране на песен като основен източник за гайдарския репертоар. Д. Сиваков се запознава с местните песни благодарение на майка си Христина Сивакова, дългогодишна певица в групата в с. Малеве: „И покрай нея започнах да съ уча – тая песен, оная песен, тва така-така, само наши, само родопски песни, други такива не.”¹¹³ Усвояването на този интонационен речник обаче е задължително условие за конструирането на гайдарския инструментален репертоар, изцяло съдържащ интерпретации на местни (и въобще родопски) песенни образци: „Тия песни, коит съм ги научил, нали, със майка ми, когато тя пееше, аз

¹¹⁰ Димитър Атанасов Панчев, р. 1945 г. в Павелско, обр. средно, техническо, тракторист-комбайнер, ВиК, топломонтажи, 30 юли 2007, с. Павелско, общ. Чепеларе, зап. В. Тончева, Архив на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика „Онгъл”.

¹¹¹ Д. Панчев

¹¹² Д. Панчев

¹¹³ Д. Сиваков

свирех, аз целите... има песни, които една думичка не знам, обаче мелодията ми е в акъла не песента (...) И веднага си я отсвирвам, няма никви проблеми. (...) Едно някъде около 80, да не кажа 90 процента от родопските песни почти ги свиря, които, нали, тука в нашия район са, а някои, които примерно не знам, така само като чуя като в началото, като изпеят и, начи точно там е цялата тънкост...¹¹⁴ „В различните етнографски области превръщането на хороводната песен в инструментална мелодия и преминаването от песенен в инструментален вид се намират в различен етап на развитие. Разнообразните условия и външни влияния са подействали на места на този избор да избърза, а на места той да се забави”, отбелязва А. Илиева (Илиева 1971: 110). За разглеждания регион, и въобще за Родопите, може да се каже, че пълноценно функционира инструментална музика, изпълнявана от „каба” гайда, с директен песенен произход, което задава диалектното единство на репертоара.

Установяването на структурата на инструменталните мелодии, свързани интонационно с конкретен песенен образец, е на практика процес на съчетаване на песенната куплетна форма с инструменталното интерпретиране на тематичния материал. Формообразуването в този тип инструментална форма се диктува от стабилността на песенната структура и от доминиращия куплетен принцип на изграждане. Песенният куплет се превръща в основна структурна единица в инструменталната мелодия. Неговите повторения с различна степен на вариантност (чийто брой не е регламентиран) имат значение на основни и еднакво важни за формата структурни единици. Тези наблюдения се отнасят за инструменталната интерпретация на песен както във всекидневен, така и в празничен или в обреден контекст – например, изпълняването на инструментален вариант на „сватбарска да кажеме, най-популярната която е – „Ела се вива превива, мома се с рода процава”, това е...¹¹⁵

Наред с инструменталното вариране на песенните куплети, като равностойни структурни елементи се включват и построенията с инструментален по тип изграждане – т. нар. „отсвири”: „... и там вече отсвиря зависи от песента, всяка песен, нали, си има , да кажете, в смисъл да не става много отегчително като се повтаря, то затуй съ прави отсвир (...) Начи мелодията, тя а много дълга, трябва поне малко... примерно сега да кажем „Руфинка болна легнала”, не може само да съ повтара, трябва да има, той е малък отсвир, по-кратък...¹¹⁶. Според А. Илиева, еволюцията, която търпи песенният образец при инструментално интерпретиране, е следната¹¹⁷: „най-простият начин на изсвирване на хороводната песен от инструмент е естествено нейното буквално повторение. (...) По-сложното орнаментиране, което правят инструменталистите, тласкани от желание за украсяване, води до общото усложняване на нотната фактура. (...) Следващ етап се явява последователното изсвирване на песента, като между всяко повторение се прибавя инструментална интермедия.” (Илиева 1971: 111). Възможното типологизиране на инструменталните интермедии (не само при инструменталното интерпретиране, но и при съпровождане на песен) се обуславя от степента на интонационна свързаност с песенния тематизъм – инструменталната интермедия може буквално да интерпретира песенната строфа, да я разработва или да бъде напълно самостоятелна като тематично съдържание. Дори практиката сочи установяването и налагането на „универсални” интермедии, ползваеми в различни песенно-инструментални ситуации. Тази практика обаче не е позната на Д. Сиваков, неговият подход изисква наличието на тематична връзка между изходния тематичен материал и инструменталната по тип интермедия: „А може ли един и същи

¹¹⁴ Д. Сиваков

¹¹⁵ Д. Сиваков

¹¹⁶ Д. Сиваков

¹¹⁷ С уговорката, че тя прави тази класификация само за хороводните песни.

отсвир на различни песни? Ами, определено не съм го правил така, обаче то от самата песен и нещо така като ми мине, да кажем на самата песен накрай или в началото и го правя той отсвир.”¹¹⁸

Конструирането на гайдарския репертоар основно чрез интерпретиране на песенни образци от региона е колкото традиционно, толкова има и своите съвременни измерения. Защото „инструменталното изпълнителство е измежду онези явления във фолклора, които се отличават с относително ускорено темпо на промяна – не само сред различните поколения музиканти, но и в рамките на един живот” (Рашкова 1993: 65). Д. Сиваков например затвърждава или обогатява репертоара си чрез медии – електронни (специализирани телевизии за народна музика) и печатни: „ей сеа от тука, тая книжка она ден я взехме, гледам, мелодиите ги знам, ето тая „Радо мъри Радо, бяла Радо”, наша песен, хубава, тя е тука и нагоре също и тва е кат стихотворение един вид, кат съ научи. Ей го „Очи, очи, чорни очи” и „Руфинка болна легнала”... (...) Тая е ореховска „Пусни ми, лельо, Тодорка”... „Коньо, коньо” и нея я знам... Тая на Чилингиоров... „Конче яздя”, така, „Та чула ли си, Стойне ле”, тя също е много стара песен, един мой чичо много я пееше, той си почина, „Рипни Калинке, да тропнине”... (...) Е тая я свирия – „Мале ле, стара мале ле”, „Петлите пеят на сомнуване”...”.

Особено важен момент в това изложение е акцентирането върху диалектната характеристика на „каба” гайдата – превръщането ѝ в емблема на родопската инструментална музика. Тя интерпретира песенен материал от доста широк ареал, защото „те родопските песни... съ пеят всички, почти всички съ пеят навсякъде из Родопите”¹¹⁹. Гайдата е най-познатият и разпространен инструмент в тази музикалнодиалектна област и особено в сравнение с „високия” тип гайда се изтъква диалектната ѝ специфика: „а тия, които свирият тракийски, те са едни такива, казват им на тях жура гайда, те са едни с прави така гайданици, много пискаливо...”¹²⁰ или „... тая гайдата си е родопска, нашта гайда е родопска, тя не може да свири тракийско, шопско и така нататък, свири си родопско, не може, да, докато тия тракийски, тия шопските гайди, те са универсални...”¹²¹ Отличителен е не само ниският ѝ звук, но и характерът на мелодиите (чийто произход, както беше отбелязано, е регионален): „Ми те са наште разляти, бавни песни, разбираш ли, бавни песни, нямаме такива много игриви, по-бързи песни, бърза – тва ръченицата където е... (...) повечето така си разлята за мухабети повече...”¹²²

Последният щрих към „каба” гайдата е този, свързан със съвременното ѝ битие. Ако в традиционните представи инструментът е основната форма за озвучаване на всекидневни и празнични ситуации: „... всичко са е правело с гайда, където съ съберат на попрелки, на межии, нали, на някои празници големи съ събират там на мегдана и сичко на гайда е било”¹²³, то днес контекстите на употребата на гайдата са много повече и предлагат възможности за роли на инструмента в различни културни ситуации. Една от тях е изявата на регионални и национални събори за народно творчество (функциониращи от началото на 60-те години у нас): „На Рожен съм ходил на първия събор, осемдесет и ... пета ли беше, нямам спомен, със това момче същото излязохме, земахме първо място, само че мойта грамота и до ден-днешен не мога да я намера, а неговата си стои, той даже в рамка я е сложил... (...) На Копривцица съм

¹¹⁸ Д. Сиваков

¹¹⁹ Д. Панчев

¹²⁰ Д. Сиваков

¹²¹ Д. Панчев

¹²² Д. Панчев

¹²³ Д. Панчев

ходил 4-5 пъти...¹²⁴, както и въобще участие в читалищната дейност – съпровод на индивидуални изпълнители и групи, самостоятелни изяви. Разбира се, инструментът звучи и в познати ситуации – на сватби, на събирания: „събираме съ понякога 2-3 семейства така, чисто и просто за отдых и аз си взимам гайдата, посвирвам, поиграват си, абе изобищо веселие, един вид разтоварване, защото работата край няма... (...) на сватби също съм ходил като ги извеждаме и т.н., но повечето ходим на мухабети, на компании...“¹²⁵ Една от „модерните“ изяви на гайдата е като атракция в програмата на културния туризъм, предлаган в региона. Д. Сиваков свири често на гости от чужбина (Франция, Швеция и др.), почиващи в съседното с. Орехово: „... и много доволни чужденците, имаме си програма, има една жена пее с другите, с колективи, от Орехово са всички, само аз съм от Хвойна... От Орехово си е групата, ама нямат гайдар и кат додат тия французи и направо... И на тях им обяснявам, те искат да видят какво е (...) хората съ радват, съ веселът...“¹²⁶

От направения обзор върху родопската „каба“ гайда – техниката на изработването, музицирането и регионалното ѝ значение в рамките на родопския музикалнофолклорен диалект може да се заключи, че локалният поглед потвърждава диалектното единство в разпространеността на инструмента, но едновременно с това откроява и местната ѝ специфика в органиоложко и музикално отношение.

ЛИТЕРАТУРА

Бончева 1999: Бончева, М. Дървото като символ при традиционния музикален инструмент. – Българско музикознание, 3, 96-106.

Бончева 2004: Бончева, М. Семантични аспекти на форма, материал и звук при някои традиционни инструменти. – Българско музикознание, 3, 62-79.

Илиева 1971: Илиева, А. Българските народни танци и тяхната музика. – Българско музикознание, 1971, 1, 91-126.

Качулев 1965: Качулев, И. Български духови двугласни народни инструменти. Гайди и двоянки. – Известия на института за музика – БАН, т. 11, С., 23-78.

Рашкова 1993: Рашкова, Н. Динамика на инструменталното музикално изпълнителство. – Български фолклор, 3, 65-73.

Рашкова 1995: Рашкова, Н. Интерпретации на телесното в музикалнофолклорния инструментализъм. – Български фолклор, 4, 42-56.

Рашкова 2008: Рашкова, Н. Инструменталистът във фолклорната музикална култура на Сливенско (Музикалноантропологични наблюдения). – В: Годишник на Регионален исторически музей – Сливен. Т. 1. Сливен, 157–176.

Тодоров 1973: Тодоров, М. Български народни музикални инструменти. Органография, С.

¹²⁴ Д. Сиваков

¹²⁵ Д. Сиваков

¹²⁶ Д. Сиваков