

THE MUSICAL FORM BUILDING THE IN THE FOLKLORE CHOIR SONGS OF KRASIMIR KIURKCHIIISKY

Rada Slavinska

Academy of Music, Dance and Fine Arts “Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv, Bulgaria,
radaslavinska@gmail.com

Abstract: The composer Krasimir Kiurkchiisky is one of the prominent figures in the 20th century Bulgarian musical culture. While leaving a rich legacy in a variety of classical genres, he never severed the intonational, metro-rhythmic and tonal connection with the Bulgarian folklore. In the genre “folklore choir song”, Kiurkchiisky is considered the ultimate innovator, with an enormous contribution in this direction. His adaptations are mainly harmonization, but the harmony is so unconventional, that often these feel as composed, only because of the unconventional way they sound. In these works, he almost always searches for ways to enhance the musical form in a variety of ways. The intensive support for the process dynamics on all levels of the compositional logic, related to the musical form building, is one of the most fundamental indicators for the individuality in the Kiurkchiisky’s creative style. In his desire to stay as close as possible to the authenticity of the original image, the composer avoids the addition of his own melody structures. As a result, in his works, the formally structured composed episodes that enhance the form are rarity. Sources, combining measureless and measured episodes, typical for the performance manner of some popular entertainment songs, inspire in the composer’s mind more active development and complication of the musical form, accumulation of voice polyphony, compaction of the choir music structure and reinforcement of the phonism of the techniques that are used. Expanded samples are the foundation for some of the most representative of Kiurkchiisky’s choir works, as these are by themselves inherently bi- and tri-partite and these touch the boundary layer of the interaction and evolution in the Bulgarian folklore song, characterized not only by the unfolding of the ambitus and the tonal interactions, but also by the unfolding of the form and the search for the dramaturgical anonymous composer construction, as an emanation of the aestheticization. Kiurkchiisky follows the natural line of the folklore source, reinforcing with its harmonic language or diluting by the polyphonic expression, the accumulated in the origin dramatism. Considering the approach used to create the form, generally, his songs could be classified in two big groups: 1) Songs, in which the form is built exclusively on the basis of the melodic essence – usually, the small verse forms; 2) Songs, in which the construction follows the poetic and philosophical message and the evolution of the original. There is no clear distinction between these two groups, but as a rule of the thumb, in the expanded – measureless, with mixed metric structure and some of the measured Kiurkchiisky’s songs for folklore choir, it can be observed that there is a search for the culminating moments in concordance with the poetic culmination and the integral construction of the musical form following the dramaturgy of the text.

Keywords: Kiurkchiisky, song, folklore choir, form

ИЗГРАЖДАНЕ НА ФОРМАТА В ПЕСНИТЕ ЗА НАРОДЕН ХОР НА КРАСИМИР КЮРКЧИЙСКИ

Рада Славинска

Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев” – Пловдив,
radaslavinska@gmail.com

Резюме: Една от големите фигури на XX-ти век в българската музикална култура е композиторът Красимир Кюркчийски. Оставил след себе си богато наследство в най-различни класически жанрове, той никога не прекъсва интонационната, метроритмическа и ладова връзка с българския фолклор. В жанра „песен за народен хор” Кюркчийски е считан за абсолютен новатор и приносът му в тази насока е огромен. Обработките му са основно хармонизации, но хармонията е толкова нестандартна, че често се възприемат като авторски произведения само заради неконвенционалното си звучене. В тези свои творби той почти винаги търси разширяване на формата по различни начини. Интензивното поддържане на процесуалната динамика от всички равнища на композиционната логика, свързана с изграждането на формата е между основните индикатори на индивидуалността на творческия стил на Кюркчийски. В желанието си да запази максимално автентичния първообраз композиторът избягва прибавянето на авторски мелодийни структури. По тази причина в творчеството му рядко се срещат авторски формално-структурни епизоди, разширяващи формата. Първообрази, съчетаващи в себе си безмензурни и метрични епизоди, типични за

народоизпълнителския маниер на някои трапезни песни, инспирират в съзнанието на композитора по-активно развитие, усложняване на формата, натрупване на многоглас, уплътняване на хоровата фактура, подсилване на фонизма на използваните средства. За основа на някои от най-представителните хорови творби на Кюркчийски са използвани разгърнати образци, носещи в себе си естествена двуделност или триделност и които се докосват до пределния слой на взаимодействие и развитие в българската народна песен, характеризиращ се не само с разгръщане на амбитуса и ладови взаимодействия, но и с разгръщане на формата и търсене на драматургично анонимно авторско изграждане като еманация на естетизацията. Кюркчийски следва естествената линия на фолклорния първоизточник, подсилвайки чрез хармоничния език или разреждайки чрез полифоничния изказ акумулирания в първообраза драматизъм. Според начина на изграждане на формата най-общо песните му биха могли да се разпределят в две големи групи: 1) песни, при които формата се гради изцяло върху мелодийната същност – обикновено малките куплетни форми; 2) песни, чиято градация следва поетико-философското внушение и развитие на първообраза. Между двете групи няма категорични граници, но сякаш по правило в разгърнатите – безмензурни, със смесен метричен строеж и някои метрични – песни за народен хор на Кюркчийски се наблюдава търсене на кулминационните моменти в съответствие с поетичната кулминация и цялостното изграждане на формата следва драматургията на текста.

Ключови думи: Кюркчийски, песен, народен хор, форма

Една от големите фигури на XX-ти век в българската музикална култура е композиторът Красимир Кюркчийски. Оставил след себе си богато наследство в най-различни класически жанрове – опери, симфонии, концерти, камерни творби – композиторът никога не прекъсва връзката си с българския фолклор, връзка интонационна, метроритмическа и ладова. В жанра „песен за народен хор” той е считан за абсолютен новатор и макар творчеството му в жанра в количествено отношение да е сравнително скромно (около 140 творби), то приносът му в тази насока е огромен. През 60-те и 70-те години на XX-ти век, когато се появяват първите композиции за народен хор на композитора, творческата му нагласа към обработваните фолклорни първоизточници вече е различна от тази на останалите композитори. „Изменят се основните начини за връзка на личността с действителността. Докато развитието на основните отношения с живота не е просто преминаване от миналото в настоящето, а после в бъдещето, това е постоянно усъвършенстване на качеството като степен на развитие.” [Коловска, Цв. 2015/ 128] Паралелната работа с фолклорни и академични формации тласка Кюркчийски към непрекъснато развитие. За него песните за народен хор са своеобразна творческа лаборатория, където той преминава от миналото през настоящето към бъдещето и чертае един различен път за обработване на фолклора.

„...По същество Красимир Кюркчийски е най-прекият наследник на Филип Кутев – със запазването на автентичния първообраз с всичките му диалектни характеристики, с търсенето на песни от звучащия първоизточник и въздействието от прекия контакт ... в търсенето на ярки в мелодично отношение песни със загнездващи се в съзнанието на слушателя мелодии ... Но образованието, работата във всевъзможни жанрове, експериментирането с фолклорния материал в крупните инструментални произведения, търсенето на съвременни хармонии, го отличават ярко от останалите композитори в жанра. Интересното при Кюркчийски е, че той е най-нестандартният, стандартен автор на обработки. При него те са основно хармонизации, но хармонията е толкова нестандартна, разчупена и неочаквана, че често се възприемат като авторски произведения само заради неконвенционалното си звучене.” [Славинска, Р., 2009/ 77] Често хармонията му е извлечена от автентичния български многоглас, с определено пристрастие към типичната полифоничност на западните ни фолклорни области, където „секундовият интервал е не само като характерен, но и като емблематичен за двугласните песни на Средна Западна България. Това негово доминиране придава особено ярки и типични черти на шопския двуглас. За някой той е труден за слушане, тъй като интервалът секунда му придава дисониращо, остро и пронизващо звучене.” [Малчева, Т., / 423] Секундовите дисонанси, извлечени от автентичната диафония, често попълват акордовите структури в шедрата хармоническа напластеност, характерна за този композитор.

Не само хармонията в творчеството на Кюркчийски за народен хор е негова отличителна черта. Малката песенна автентична форма, обичайно едноделна и двуделна, се оказва недостатъчна за авторските замисли на композитора, за неговия натюрел и творчески почерк, тясно свързан с непрекъснатата работа над големи произведения. В песните за народен хор той почти винаги търси разширяване на формата:

- чрез създаване на втори или трети дял посредством пренасяне на автентичната мелодия на някакъв интервал, посредством различна хармонизация или промяна на фактурата от хомофонно-хармонична в полифонична, посредством промяна на вида многоглас или чрез секвенционно пренасяне на хармонизираната мелодия (най-рядко);

- чрез повторение (D.C.) на първия дял в триделните форми;
- чрез теситурна, динамическа или темброва вариантност в мелодията без мелодически промени;
- чрез създаване на авторски заключителен епизод (Coda).

Въведенията към песните са рядко изпълвани от Кюркчийски като начин за разширяване на формата. Сред малкото негови песни за народен хор с въведение са безмензурните “Заблеяло ми агънце”, “Дай ми, Боже” и “Прошетна се Момчилица”, както и песента със смесен метричен строеж “Слънце огреяло”. Интензивното поддържане на процесуалната динамика от всички равнища на композиционната логика, свързана с изграждането на формата е между основните индикатори на индивидуалността на творческия стил на композитора. „Елементите на народното изкуство, пречупени през призмата на символите и ритъма, могат да бъдат разглеждани от екзотерична (външна, формална) и езотерична (вътрешна, съдържателна) гледна точка.” [Златкова, Л., 2018 / 194] Формално погледнато автентичният мелодиен първоизточник е изцяло съхранен, а езотерично – чрез хармонията, чрез редуцията на поетичния текст в търсене на драматургична кулминация, чрез създаването на авторски дялове – се променя идейната същност на песента. В “Заблеяло ми агънце” между въведението и кодата могат да бъдат открити тонални паралели в огледален порядък – последните тонове на въведението във високи гласове играят ролята на секундово iso под което се доизгражда завършекът на формата, а предпоследната звукостъпка в ниски гласове от въведението се експонира двукратно в кодата в низходяща динамическа градация. Тази единност на замисъла рамкира формата по начин, присъщ за разгърнатите инструментални произведения на Кюркчийски като Адажиото за струнен оркестър, втора част на първа симфония и др.. В песните “Дай ми, Боже” и “Слънце огреяло” въведенията играят и ролята на инструментални интермедии, свързващи разгърнатите дялове. Те имат формата на епизод с обособена структура и самостоятелен ритмичен, мелодичен и хармоничен план, което говори за мащабност на замисъла, заимствана отново от работата над крупни произведения. В “Прошетна се Момчилица” въведението и свързващият епизод имат различен произход – въведението е върху началната фраза на предстоящата мелодия (предварително представяне), а интермедията – върху начална фраза на второ полуизречение (отглас), което още повече усложнява драматургичния замисъл на формата.

Въведението като начин на разширяване на формата има своите прекрасни образци в жанра “песен за народен хор” като “Три бюлбюла пеят” на Петър Крумов (метрично организирано въведение към безмензурна песен), “Прощавай, мамо” на Кирил Тодоров, “Кафал свири” на Петър Льондев, “Дуйни вятро” на Татяна Тончева (безмензурни въведения към метрично организирани песни), “Заспала е мома” на Иван Вълев (метрично организирано въведение към песен със смесени размери), “Мома и славей” на Асен Диамандиев (въведение с авторска мелодия в същия метрум и темпо) и др. – но това са в същината си авторски епизоди. В желанието си да запази максимално автентичния първообраз Кюркчийски избягва прибавянето на авторски мелодийни структури. Той оставя авторството основно в хармоническия или полифоничен начин на разработване на автентичния образец, с което максимално се доближава до нагласата на Филип Кутев, По тази причина авторски формално-структурни епизоди, разширяващи формата, са относително рядко срещани в творчеството му.

Независимо, че повечето му песни могат да бъдат определени като мономензурални – метрични или изцяло безмензурни, в песните със смесен метричен строеж “Слънце огреяло”, “Леле Яне, бело Яне”, “Събрали ми се, набрали”, “Пиленце пее”, “Седнал ми Дамян чорбаджи”, са използвани първообрази, съчетаващи в себе си безмензурни и метрични епизоди, типични за народоизпълнителския маниер на някои трапезни песни. Налага се усещането, че подобни песни инспирират в съзнанието на композитора по-активно развитие, усложняване на формата, натрупване на многоглас, уплътняване на хоровия диапазон, подсилване на фонизма на използваните средства. Нерядко именно тези произведения пораждат темпови интерпретационни проблеми пред диригентите. „Сценичното претворяване на музиката е емоционално състояние, криещо различни опасности като например загуба на художествения усет. Част от този усет е и чувството за темпо, равномерност на пулсацията и темпови отклонения.” [Георгиев, Ив., 2019/ 221] Драматургичното изграждане на формата в песните на Кюркчийски задължително е провокирано от развитието на автентичната фабула, защото „основният принцип, който прави музиката подлежаща на семантически анализ – музиката е знакова система, която предава послания чрез своите дискурсивни образувания, или текстове. Социалното функциониране на музиката, нагласите на отправителите и получателите на послания, свидетелстват за това.” [Недялкова, Л., 2010/ 145] В творчеството на Кюркчийски за народен хор изборът на средства за развитие следва текстовата кулминация и поетично внушение. В “Слънце огреяло” и “Леле Яне, бело Яне” се разработват основно метричните дялове, носители на основната поетична информация, а безмензурните дялове се възприемат като извънметричен мелодиен рефрен. В “Пиленце пее” и “Седнал ми Дамян чорбаджи” се наблюдава обратната зависимост – драматургичното

изграждане и разработъчност са основно върху безмензурните епизоди, носещи заряда на внушението или фонизма на закланянето. Примерите потвърждават влиянието на текста при композиционното разработване на творбата – първите две песни са закачливи и безмензурните епизоди представляват колористичен изпълнителски ефект (театралност), другите две песни носят драматичен заряд и метричните епизоди постигат разреждане на напрежението, като в “Седнал ми Дамян чорбаджи” дори изпълняват ролята на инструментален отсвир (синкретичност). Метричните моменти в безмензурната “Събрали ми се, набрали” по-скоро илюстрират желанието на композитора да въздейства психологически чрез съчетаването на съгъстени хармонически комплекси – логично произтичащи от низходящата мелодическа линия – и загатната пулсация върху текстови фрази с потенциала на предполагаемата действителност (“..на връх на Стара планина, на хайдушката поляна..”, “..верна клетва кълнеше, клетва юнашка, хайдушка..”). Това не превръща метричния строеж на песента в смесен, защото бързината и свободата на изпълнение в метрично обозначените епизоди е в сферата на интерпретаторската проблематика и е естествено продължение на темповите параметри (*ad libitum*) на безмензурната песен.

По отношение на формата разгърнатите песни без създаване на нови дялове (изключвайки въведения и коди, които в същината си са структурно оформени епизоди, а не дялове) съставляват относително малка група в творчеството за народен хор на Кюркчийски. Това са двуделните безмензурни “Атмаджа дума Страхилу”, “Слънцето трепти, засяда”, “Ирино, бяла тракийко”, триделните безмензурни “Прочул се Страхил”, “Прошетна се Момчилица” и “Стуяна мака молила”, както и двуделните метрично организирани “Недейте ме млада жени”, “Занке ле”, “Яз снощи видех малка мома” и “Разлюляла сай Драгана”. За основа на изброените хорови творби са използвани разгърнати образци, носещи в себе си естествена двуделност или триделност. Образци, които се докосват до пределния слой на взаимодействие и развитие в българската народна песен, характеризиращ се не само с разгръщане на амбитуса и ладови взаимодействия, но и с разгръщане на формата и търсене на драматургично анонимно авторско изграждане като еманация на естетизацията. В тези композиции развитието на формата, драматургичните спадове и кулминации са в пряка зависимост от развитието на първообраза. Кюркчийски следва естествената линия, подсилвайки чрез хармоничния език или разреждайки чрез полифоничния изказ акумулирания в първообраза драматизъм.

В “Слънцето трепти, засяда” например, ниските гласове съпровождат на вокал мелодийното развитие на песента като гъвкава форма на емоционално отражение и допълване, постигнато по пътя на максималната кантилена. Единственият петгласен акорд в партитурата, маркиран с динамична промяна и прекъсване на линията чрез кратка пауза, е върху естествената кулминация на автентичната песен – най-високият теситурно епизод в началото на втори дял, което предполага инструментална концепция на разработване. Начинът на развитие в “Стуяна мака молила” пък е съвсем различен. Естественото емоционално натрупване в първите два дяла на тази песен води до липса на цезурен момент между тях (дъх, пауза или прекъсване) и до динамическо нарастване върху последния тон на първи дял – явяващо се изкуствена връзка, а кулминацията в трети дял е подчертана чрез рязкото съпоставяне през дъх на различни теситурни и динамически моменти (краят на втори дял – началото на трети). В този случай цезурата е използвана като част от арсенала на изразните средства (естествена връзка) на реториката – заостряне на вниманието и повишаване на емоционалния градус по време на смислова пауза, а не като елемент на отделяне на различните структурни построения във формата, което по същество предствлява тематично философска концепция на разработване. Постига се близост до „архитектоничната профилация на силното тактово време, наложена по чисто формални съображения ... настъпва профилацията на най-високата точка на психичното напрежение и повишаване.” [Моцев, Ал., 1961/ 27]

В други песни, като “Пладнина преиода”, “Месечинку лю”, “Седнал ми е Дамян чорбаджи”, “Леле Яне, бело Яне”, “Песен за Ангел войвода”, “Ясна ми, ясна месечинке”, “Не ща, мале”, “Кичена китка, Яндоне”, “Марко бие либето си”, е използвана естествената двуделност на разгърнатата форма на първоизточника, а третият дял е получен посредством репризиране – обикновено на първия дял. Разбира се, не липсват варианти. В “Месечинку лю” например, се репризира вторият дял на автентичната песен, а в “Леле Яне, бело Яне” формата се разширява чрез създаването на нов дял – разработъчен на първия – вклинен между двата дяла на автентичната форма.

Изключение, но по отношение тематизма, са песните “Бре, Петрунко”, в която полифонично са преплетени две песни – “Яна турчин мамила” и “Бре, Петрунко”, както и “Девойко мъри, хубава”, в която средният дял е безмензурен вариант на песента. В тези песни е потърсена комбинация между две различни автентични мелодии, иначе нетипично за монотематичното песенно творчество на Кюркчийски. Този прийо̀м, макар и рядко използван от композиторите в жанра, може да бъде забелязан в “Месечинку лю, грейливка” на Филип Кутев като съчетание на безмензурна и метрична автентична песен с еднакви текстове или в “Пило ли е

магарето воду” на Николай Кауфман, където се наблюдава съчетание на епическа мелодия и закачлива хороводна шопска мелодия.

От формално структурна гледна точка голяма част от песните на Кюркчийски за народен хор са изградени на принципа на вариантността. Всяко ново проявление на темата е или с различна тоника, или е хармонизирано по различен начин, или фактурата е променена по отношение на полифоничност или на многогласност. Липсата на нов тематичен материал не позволява част от тях да бъдат определени категорично в двуделни или триделни форми, но използвам граматически този термин като термин, визиращ конструкцията на песните. „Всеки вид изкуство притежава своя отличаваща го специфика в претворяване на обективната действителност. Художественото претворяване на тази действителност е заложено в неговите изразни средства.” [Кайрякова, К., 2016/ 9] Обработването на народни песни има своята композиционна специфика и по тази причина формообразуването и драматургичното изграждане са част от изразните средства на композиторите в жанра.

Голяма част от песните за народен хор на Кюркчийски са в прости двуделни и триделни, често куплетни форми, но разгърнатите композиционни конструкции също не са рядко явление сред тях. В метрично организирани “Бре, Петрунко”, “Зомни ма, зомни”, “Накани се добър юнак” и “Дилмано, Дилберо”, уголемяването на формата е постигнато чрез многократно пренасяне на мелодията на различни интервали и нейното вариране по споменатите вече начини. Създаването на втори и/или трети дял на безмензурните “Калиманку, Денку”, “Заблеяло ми агънце”, “Янкин брат”, “Я помълчете”, “Събрали ми се, набрали”, “Янке ле”, “Заградил е майстор Павле”, “Мама Рада думаше”, “Дай ми Боже”, “Ганка мамии си думаше”, в които автентичните образци са два или триделни, още повече уголемява и усложнява формата на хоровата творба. В “Девойко мъри, хубава” сложната форма е постигната чрез комбиниране на два автентични варианта с еднакъв текст – метричен и безмензурен, които са двуделни поначало. Кюркчийски използва наложения вече модел в жанра “песен за народен хор” за уголемяване на формата чрез транспониране на автентичната мелодия, но в никакъв случай не робува на шаблоните – квартово-квинтово транспониране и редуване на солисти и хор [Манолов, Здр., 1974]. В творбите му тези похвати са по-рядко използвани и задължително “туширани” чрез неконвенционална хармония. Транспонирането на мелодиите в повечето песни е чрез рязко тонално съпоставяне, а не подготвено и достигнато. Обикновено в песните му липсват преходи между дяловете.

В жанра “песен за народен хор” именно Кюркчийски е композитора, счупил традицията за развитие на формата чрез транспониране на мелодията на възходяща кварта, като най-подходящ прием за динамическо изграждане на формата. Той показва убедително, че пренасянето на мелодията на различни интервали също е възможно и красиво. В творчеството му за народен хор трудно могат да бъдат открити модели и повторимост на интервала, използван за пренасяне на мелодията и разширяване на формата. Както при хореографите „със средствата на народната музика и народно-танцовия език, обогатени с нови изразни средства, могат да бъдат художествено пресъздадени и най-сложните теми и сюжети от традиционната култура, както по форма, така и по драматургично съдържание и да пренасят във времето ценности даващи облика на националната ни култура” [Кайрякова, К., 2016/ 13], така и в разгръщането на дадена хорова обработка, може да се постигне драматургично изграждане с голям потенциал. Търсенето на непрекъсната контрастност от Кюркчийски предопределя и контрастното съпоставяне между тембрите на сопрани и алти. В много свои песни той създава втори или среден дял, в който автентичната мелодия е поверена на ниските гласове (в голяма част от тези песни мелодията се прехвърля от ниски към средни или високи гласове, а не е изцяло в алти) след като първоначално е експонирана в сопрани, прием, често срещан в песните на Филип Кутев, Петър Крумов, Стефан Мутафчиев и др. Многообразието и липсата на повторимост в използваните начини за разширяване и разнообразяване на формата, са показателни за непрекъснатите творчески търсения на Красимир Кюркчийски и неговата вътрешна непримиримост спрямо стандартизиране на подхода към автентичния образец в песенното му творчество за народен хор.

Драматургичното изграждане в песните за народен хор на Красимир Кюркчийски винаги е провокирано от мелодийната и поетична същност на първообраза и постигнато посредством езика на хармоничното и полифонично развитие. Резултатите са впечатляващо разнообразни и затрудняват класифицирането. Според начина на изграждане на формата най-общо песните му биха могли да се разпределят в две големи групи:

- песни, при които формата се гради изцяло върху мелодийната същност (обикновено малките куплетни форми), тъй като многото куплети върху една и съща мелодико-хармонична конструкция не разрешават обща за формата смислова композиционна градация и това остава като интерпретационен проблем на изпълнителите;
- песни, чиято градация следва поетико-философското внушение и развитие на първообраза.

Между двете групи няма категорични граници, но сякаш по правило в разгърнатите – безмензурни, със смесен метричен строеж и някои метрични – песни за народен хор на Кюркчийски се наблюдава търсене на кулминационните моменти в съответствие с поетичната кулминация и цялостното изграждане на формата следва драматургията на текста.

Песните на Красимир Кюркчийски за народен хор вече десетилетия будят възхищение със своята неконвенционалност. „...”Реконструкцията“ на композиторския творчески процес има важно значение както за специалистите по музикознание, които изучават творчеството на даден композитор (или определена композиторска школа), така и за самите композитори. В резултат на аналитичното изучаване на творбите на различните автори се разширява кръгозора и се усъвършенства майсторството на младите композитори, които често добиват импулси за собствени авторски замисли. [Трайчев, Ем., 2018/ 6] По тези причини пълното разгадаване на композиционния почерк на Кюркчийски е важно за съвременниците, но и все още предстои. Освен това неговите творби дават възможност на обучаващите се за откликване на „различните аспекти на музикалното изкуство, за развитие на музикалните способности, за формиране на умения за ориентиране в богатия звучащ свят, за изграждане на уважение и любов към българската народна музика и творците на професионалното музикално изкуство.” [Коловска, Цв., 2019/ 180]

ЛИТЕРАТУРА

- Георгиев, И. (2019). *Работа с метроном в съвременното обучение по гайда*, В: Пролетни научни четения 2019, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” Пловдив, стр. 219-229
- Златкова, Л. (2018). *Екзотерично и езотерично като проявление на формата и съдържанието в народното изкуство*, Сборник научни трудове от пътуващ семинар Одрин – Чанаккале – Дидим, Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”, 2018, стр. 191-197
- Кайрякова, К. (2016). *Новият живот на фолклорното наследство – спектакълът „Де гиди вино червено”*, В: Културното наследство на Варна, Известия на съюза на учените, Варна, 2016, стр. 9-13
- Коловска, Ц. (2015). *Музикалнопедагогическата практика и формиране на творческа самостоятелност и професионална готовност у студентите – бъдещи учители по музика*, В: Изкуство и образование – традиции и съвременност. Юбилейна конференция с международно участие. Пловдив: АМТИИ - 2014, стр. 127-134
- Коловска, Ц. (2019). *Извънкласните дейности по музика (заниманията по интереси) – цел, задачи и нови перспективи*, В: Пролетни научни четения 2019, АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев” Пловдив, стр.177-186
- Малчева, Т. (2018). *Прояви и индивидуалност на традиционното българско многогласие*, Сборник научни трудове от пътуващ семинар Одрин – Чанаккале – Дидим, Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”, 2018, стр. 421-428
- Манолов, З. (1974). *Обработка, подражателство и някои други неща*, сп. Българска музика, кн.4, 1974, стр. 46-47
- Моцев, А. (1961). *Орнаменти в българската народна музика*, БАН, София
- Недялкова, Л. (2010). *Смисловите пространства като пресечна точка на различни дискурсивни влияния*, В: Словесни и музикални дискурси от епохата на барока, УИ „Свети Климент Охридски”, 144-149
- Славинска, Р. (2009). *Хронология и характеристика на жанра „песен за народен хор”*, Акт Мюзик, Пловдив, 2009
- Славинска, Р. (2010). *Песните за народен хор на Красимир Кюркчийски*, сп. Музикални хоризонти, бр. 4, 2010, стр. 21-24
- Славинска, Р. (2011). *Хронология на един живот или 75 години от рождението на Красимир Кюркчийски*, В: Годишник – 2011, АМТИИ, Пловдив, 209-232
- Славинска, Р. (2018). *Полифоничният изказ в песните за народен хор на Красимир Кюркчийски*, сп. Музикални хоризонти, бр. 6, 2018, стр. 12-15
- Трайчев, Е. (2018). *Оркестрацията и аранжираният като средство за стимул на творческа инвенция. Принципи и възможности*, Автореферат на дисертационен труд, НБУ, Департамент „Музика”, София