

**СПЕЦИАЛИЗИРАН НАУЧЕН СЪВЕТ ПО МУЗИКОЗНАНИЕ И  
МУЗИКАЛНО ИЗКУСТВО  
ПРИ ВАК  
ИНСТИТУТ ЗА ФОЛКЛОР – БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА  
НАУКИТЕ**

**ВЕСЕЛКА МИЛЧЕВА ТОНЧЕВА**

**МУЗИКАЛНИЯТ ФОЛКЛОР НА БЪЛГАРИТЕ МОХАМЕДАНИ  
ОТ ТЕТЕВЕНСКО**

**А В Т О Р Е Ф Е Р А Т**

**на дисертация за присъждане на образователната  
и научна степен "доктор"**

**Научен ръководител:  
ст.н.с.проф.д-р Димитрина Кауфман  
Рецензенти:  
чл.-кор.проф.Николай Кауфман,д.и.  
ст.н.с.д-р Ружа Нейкова**

**София, 2000**

**УВОД.** Българите мохамедани в Тетевенския Балкан съществуват като конфесионално обособена самостоятелна група в селата Глогово, Градешница, Галата и Кирчево /бивше Помашка Лешница - със смесено население от мохамедани, християни и цигани/. Посочените селища представляват единна група, чиято фолклорна култура се отличава с устойчиви белези /налице е относителна затвореност на равнище конфесионална, а не селищна общност/. В музикалния им фолклор, битуващ в социум, поставен и поддържал относителна изолация /в най-голяма степен поради различната религиозна принадлежност/ се откриват специфични черти, отличаващи го от музиката на християните в региона.

Предмет на настоящото изследване е музикалната култура на ислямизираното население в Тетевенско с цел да се представи пълна картина на местния музикален /и изпълнителски/ стил. Установяването на днешното състояние на музикалния фолклор, както и трансформациите, настъпили от началото на века до днес, се опира на богат музикален материал - песенни и инструментални примери, записани и дешифрирани от автора в периода 1997-1999, записи на В. Стоин през 1926-28г. /сборника "Народни песни от Тимок до Вита"/ от разглежданите селища, музикални материали от АИМ /1960-1973г./, словесни материали от АЕИМ, Архив на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика "Онгъл" /1996г./, АИФ /1996-1999г./.

Цел на настоящата работа е да представи музикалния фолклор на българите мохамедани като съхранил основните белези на музикалния стил на този регион, вероятно от преди процесите на ислямизация. Благодарение на конфесионалната "затвореност" на музикално-фолклорната система, в музикалните образци, изпълнявани от ислямизираното

население, могат да се изведат основните параметри на местната вокална и инструментална музика. Диахронното и синхронно проследяване на материала отразява от една страна единството и общността с музикалния фолклор в региона, както и с този на Средна Северна и Северозападна България, а от друга - музикалната специфика в резултат от обособеността на това население. Общите тенденции и "механизми", действащи в музикално-фолклорната култура /изобщо/ в по-малка степен могат да се отнесат към музиката във фолклорната система на българите мохамедани. Посочените две характеристики на музикалния фолклор на ислямизираното население - единството и различията със севернобългарския музикално-фолклорен диалект /и в частност с Тетевенския регион/ се откриват на равнището на всеки от музикалните компоненти на песента.

Една от най-важните характеристики на музикалната система на българите мохамедани е присъствието на песента с инструментален съпровод като представително съчетание в местната практика. Класификацията на типовете песни с инструментален съпровод е направена в зависимост от степента на интонационно родство между песента и съответната ѝ встъпителна инструментална интермедия - това родство се оказва определящо за характера на създавания вокално-инструментален синтез.

В двата основни типа инструментална музика - с песенен /песенно-танцов/ и инструментално-танцов произход се извеждат типологическите характеристики във формообразуването на мелодиите, резултат именно от конкретния им произход.

Анализирането на музиката в обредния синкретичен комплекс доказва устойчивостта на обредните музикални образци, отчитайки контаминациите, настъпващи в обредния календар и семейната обредност след налагането на ислямската обредна и празнична система.

Прегледът на основните трудове /исторически, етнографски, етнологички, езиковедски, социоложки и т.н./ за българите мохамедани от разглеждания регион създава цялостна картина за историческата съдба, начина на живот и бита на това население. Отбелязани са и фундаменталните етномузиколожки трудове, чиито утвърден терминологичен апарат е използван в настоящия труд, както са приложени и изведени тези, отнасящи се за българската вокална и инструментална народна музика.

\* \* \*

**В глава I "ПЕСНИ И ПЕВЦИ"** са анализирани музикалните компоненти на песента на българите мохамедани от Тетевенско, съхранила основните параметри на местната песенна традиция.

Във встъпителните думи на тази глава е отчетено, че при диахронното проследяване на песенния материал /от записите на В. Стоин 1926-28г. до днес/ се регистрира движение по посока трансформиране на жанровата определеност и функционалната насоченост на песента /отчетени са конкретните песенни жанрове, които не са актуални днес в практиката/. Тази промяна в действителното приложение на песента е в синхрон с променящия се социокултурен контекст, в който битува. Отпадането на песента от редица моменти - обредни ситуации, трудови практики или социални общувания е разглеждана като процес на преосмисляне на заложената в песента семантика. Трансформира се практическата ѝ взаимосвързаност с различните типове човешка дейност, т.е. изгубвайки една функция /условно казано дефункционализирайки се/ песента поема друга, актуална в рамките на селската общност функция - например песента с инструментален съпровод като представително съчетание би могла да се третира като една такава нова функция. Песента се възприема като наследство вътре в самата музикално-фолклорна система, като обобщен израз на национална характеристичност /без да е жанрово конкретно маркирана/. Трансформирайки своето функционално предназначение песента продължава живота си в рамките на фолклорната /в случая и професионална/ общност, служейки ѝ практически и естетически.

Както е у християните в региона, песента е повлияна от ситуирането си в конкретни форми на изява - например сцениченото ѝ претворяване пред публика. Много често езикът

на музикалното изкуство се приспособява към законите на "сценичното" изкуство, подчинявайки се на спецификата на този вид музициране.

Желанието за съхраняване на песенния фолклор като осъзнат процес у българите мохамедани е породено от заплахата за унифициране и асимилиране на фолклорното им музикално наследство. Затова и носителите на песенната традиция имат негативно отношение към "по-свободната" интерпретация на местните песни, както и към авторската им обработка.

Според изпълнителите, в музикалната характеристика на техния песенен репертоар се откриват черти на стар музикален стил, датиращ вероятно от преди процесите на ислямизация, които те са съхранили устойчив във времето. Затова и днес ислямизираното население поддържа жива народнопесенната си традиция. И тъй като реализацията на песента във времето и пространството е изменила началната си семантична и функционална натовареност, българите мохамедани съхраняват основните музикални параметри на местната песен. Тази съхраненост на песента се е превърнала в стимул за нейните носители да поддържат жизнеността ѝ чрез интерпретациите си. Българите мохамедани имат ясна представа за песенните образци, които са продукт на една по-нова музикална култура и за тези, които са местни и наследствено предавани. Независимо от промените от различен характер, които последните претърпяват, те проявяват устойчивост и запазват връзката с мелодико-ритмическия инвариант. /Наблюденията са от 1928г. до днес./

В първата част на Глава I "Изпълнители" накратко са представени белези на местния изпълнителски стил, както и по-важните изпълнители от българомохамеданските села в качеството им на ярко индивидуални интерпретатори на местната песен. Установява се, че по-възрастните изпълнители са носители на стар орнаментален стил. Проследява се протичането на разнопосочни по своята същност процеси - от една страна е "пре"орнаментирането на народната песен при реализацията ѝ извън музикално-фолклорния контекст, който я е породил /на сцена, напр./, а от друга страна се наблюдава упадък на стария орнаментален стил при по-младите изпълнители, поради липсата на натрупан достатъчно интонационен опит и умения. Тези тенденции не се отразяват на интерпретациите на по-възрастните изпълнители, които съзнателно запазват стария тип орнаментиране, както и специфичния начин на звукоизвличане /гърлено/ - съхранен у жените мохамеданки от Тетевенско. Старият орнаментален стил вероятно е бил типичен за целия регион, но у ислямизираното население се е съхранил поради професионалната обособеност на фолклорната му система. Накратко е изведен интерпретаторският облик на женската /или детска/ певческа група като изпълнителски апарат, носител на определени наследствено предавани поведенчески модели, както и на някои от по-изявените изпълнители, носители на белезите на местния изпълнителски стил - Рабиша Ъсенлиева, Рабиша Пехливанова, Ема Устинова от с. Галата, Фидана Илиева от с. Градешница, Айше Анкина от с. Глогово, Сокол Милчев от с. Кирчево. Интерпретациите на всеки от посочените изпълнители се подчиняват на утвърдени в съответната музикално-фолклорна система на българите мохамедани критерии за майсторство. Различният индивидуален "прочит" на песенния образец е начин да се продължи живота на песента в действащата музикална практика. А поради специфичната обособеност на това население, интерпретационно разнообразните варианти съществуват в рамките на относително затворена музикална система.

Втората част на Глава I - "Мелодика" анализира мелодиката на песните на българите мохамедани и извежда закономерностите в мелодическата тъкан в две насоки - единството в мелодическо отношение с песента на Северозападна България и специфичните особености на песенната мелодика, резултат от мястото на песента в професионално обособена общност. Описанието на основните мелодически белези е осъществено на две нива: в първото са подчертани основните характеристики по отношение на тоновия обем и съдържание, звукореди, особености на ладовата специфика, а

на второто равнище - интонационните белези на песенните мелодии - закономерностите в развитието на мелодическия профил, типични мелодически последования, съотношението скок-постепенност, интервалова структура на мелодиката, каденцови и полукаденцови мелодически оформяния и др. Мензуралните и безмензурните песни са разгледани и анализирани отделно.

Мелодическото единство на песенния фолклор на ислямизираното население и песните на Северна България се наблюдава по отношение на: - амбитусите, в които се разгръща мелодика /най-типичен е квинтовият амбитус/, - широкото приложение на диатоничния и хроматичния тонов род, - вероятното влияние /или остатъчност/ на пентатониката в песенната мелодика, - каденцовите мелодически фигури, - конструктивното значение на квартовия интервал за мелодическия профил, - наличието на варианти на песенни образци, изпълнявани от българите мохамедани и разпространени в Северозападна България. От друга страна се наблюдава родство в песенния стил на Северозападна България и Тетевенския край с песенната традиция на Средна Западна България.

Мелодическата специфика на разглеждания репертоар се изразява в следното: - амбитусът на песните проявява по-голяма стабилност /в сравнение с песните на християнските в региона/, - в миналото е съществувало диференциране на изпълняваните песни по полов признак /поради забраната жената да пее, налагана по религиозни причини/, което днес е отпаднало, - в относително затворената музикална система песента търпи развитие на различни равнища - музикално-текстово /появява се стереотипно встъпление, което с времето отпада/, ладово /разширява се употребата на фригийския лад във връзка с конкретен песенен жанр - хороводната песен/, - отсъствието на йонийска ладова характеристика, - репертоарът се отличава с относителна стабилност на ладовите параметри /почти не се откриват песни с ладово неопределени звукореди/, - подтоничното оформяне се състои само от подосновен тон /липсва широко разгърната подтонична фаза/, - в безмензурните песни народният изпълнител възпроизвежда стилистично органични и практически живи интонационни комплекси - тематично-интонационни формули. Орнаментът в тези формули е носител на основните интонационни характеристики в сбит, концентриран вид, - в мелодическо отношение разглежданите песни съчетават в себе си музикални белези на източните и западните музикално-фолклорни диалекти, - вариантността на интерпретациите се определя от "възрастта" на песенния образец.

Насоките в разглеждането на Формата и формообразуването в трета част на Глава I са зададени от типологизацията на музикалните структури в общия контекст на севернобългарския музикално-фолклорен диалект от една страна и от друга – на конкретно равнище, породено от конфесионалната обособеност на изпълнителите /ако това се е отразило върху тази характеристика на песента/. В описанието на песенната форма у българите мохамедани песните се разделят на мензурални и безмензурни /поради различния тип процесуалност/. Извеждат се общите белези в песенната форма и формообразуване на разглеждания материал и песенния фолклор на християните в региона /и севернобългарската песен изобщо/: - основен формообразуващ принцип е повторението, отличителен белег са квадратността и симетрията на формално-структурно равнище, - тенденцията към разширяване на песенната форма се реализира чрез повторност - буквална и видоизменена, както и производност на тематично-интонационно равнище, по-рядко чрез контрастно съпоставяне, - изпълняването на песента с инструментален съпровод може да доведе до формално-структурни трансформации, резултат от взаимното влияние на вокалния и инструменталния компонент в песенния комплекс, респ. между вокалния и инструменталния тематизъм.

Специфични особености в песенната форма и формообразуване у българите мохамедани са: - наличието на образец в едноделна форма, при които второто полуизречение е с повторен, производен или контрастен характер /белег за съхраненост на песента във формално отношение, срвн. записите на В. Стоин 1926-28г./, - развитието на

песенната форма чрез използване на стари структури, подчиняващи се на нови формообразуващи принципи, - нетипичност на фазовия тип развитие и съответното структуриране на музикалната материя, - особено важно е използването на "готови" тематично-интонационни формули при изграждането на безмензурните песни, проява на специфично музикално мислене, третирано като белег за архаичност. Песента се структурира чрез многократното вариантно-импровизационно провеждане на една или няколко тематично-интонационни формули /модели/ - те са свързващото интонационно звено между оплакванията и безмензурната песен в практиката на българите мохамедани. Пресечна точка на движението оплакване - песен е именно формулата.

Поради относителната затвореност на фолклорната система на ислямизираното население се допуска, че в неговия песенен фолклор са се съхранили по-стари типове формообразуване, които са били характерни за целия регион. Но е налице и единство във формално отношение с песента на Средна Северна и Северозападна България.

В четвъртата част на Глава I "Метроритмика" е анализирана песента като се прави описание на метроритмическите особености в песните на българите мохамедани, диференцира се общо музикално-фолклорното като принадлежащо към севернобългарския диалект и специфичното, породено от конфесионалната обособеност. Репертоарът се разглежда в две групи - мензурални и безмензурни песни. Единство в метроритмическо отношение на песните на християни и мохамедани в Тетевенско е наблюдавано в следното: - наличието на немалък брой образци в равноделен метрум, при които не се открива пълна изохрония /тя по-често е частично нарушена/, - неравноделните метруми - 5, 7 и 9-временния са представени от компактни групи песни с устойчиви музикални белези, - проявата на лабилност в ритмическата картина на петвременния метрум /заместване на един такт с "неправилната" триолова фигура/, която се наблюдава само при реализацията на песента извън контекста на музикално-танцовата изява, - взаимодействието, настъпващо между ритмическите модели на песента и инструменталния ѝ съпровод при образуване на вокални-инструменталния синтез, - присъствието на песенни примери, изградени върху контрастното съпоставяне на бавен /безмензурен/ и бърз /мензурален/ дял, резултат от съвременни форми на съществуване на песента /сценичната ѝ адаптация, напр./, - ритмическото оформяне на песенните заключителни каденци.

Извеждат се и специфичните особености в песенната метроритмика: - най-голям процент от песните в действащата музикална практика на ислямизираното население са записаните в петвременен метрум /това би могло да се тълкува като съхраненост на този метрум у българите мохамедани като общност, но може да се допусне и, че относителната затвореност на фолклорната система е довела до своеобразен "бум" на песни с такава характеристика, - интересни наблюдения са т. нар. раздробявания в песните в петвременен метрум, разглеждани като влияние от инструменталния съпровод на байлама /раздробяваща ритмически мелодията, поради спецификата на бързоотзвучаващия си тон/, - откриват се песенни примери с еднакво тематично-интонационно съдържание, но с различна метроритмическа характеристика /явлението се тълкува като съхранен по-ранен етап от съществуването на песенната практика/, - типично за ислямизираното население е натоварването на песните и инструменталните мелодии в деветвременен метрум със значението на кючек. Единството на музиката с танца и ритмизиращия ударен инструмент вероятно е архетип, пряко свързан с етоса на кючека.

Разглеждането на материала в диахронен план доказва устойчивостта на метроритмическата характеристика в песните на българите мохамедани. В репертоара не навлизат песни в нетипични за региона метруми /както е у християните/. Благодарение на метроритмическата стабилност на песенните образци в разглежданите селища може да се наблюдава вероятно съхранен по-ранен етап от съществуването на песента от Тетевенско.

В пета част на Глава I "Словесно съдържание. Стихосложение и стихово-ритмически типове" е поставен проблемът за съотношението и сложните взаимодействия между музикалния и поетическия компонент в песенния синтез. Проследяват се промените,

настъпили в словесното съдържание и се установяват типичните стихове размери. За разлика от християните в региона, в репертоара на българите мохамедани се откриват известен брой примери, чиито поетически текст не е претърпял съществени трансформации от началото на века /записите на В. Стоин/ до днес. Специфична характеристика е наличието на двойно функционираща антропонимна система в песенните текстове - българска и турско-арабска. Последната се е превърнала в идентификационен знак и белег за самоопределяне на това население. Наложена българска антропонимия, както в песента, така и в реалния социално-обществен живот се възприема като нарушаване на своеобразната индивидуалност. Тази смяна на антропонимите в песенния репертоар не е довела до видоизменяне на типа стихосложение и стихово-ритмическа организация. Стиховите размери, намиращи приложение в песните на българите мохамедани, не се отличават от тези в песенния фолклор на християните в Тетевенско - това е в най-голяма степен дванадесетосложникът /6+6/, съхранен най-вече у ислямизираното население, също така осмосложникът /4+4, 3+5, 5+3/, по-рядко при неразчлененост и липса на вътрешна цезура 8+8 и много рядко структури, в които липсва вътрешна симетрия /8+6/.

В зависимост от ситуирането на рефрените /вметките/ в структурата на разглежданите песни, като типични се утвърждават вътрешните, разделящи строфата на две равни части в подчинение на музикалната и поетическа цезура. Без оглед на конкретното стихосложение рефрените създават симетрия в стиховата структура. В сравнение с християните в региона, рефрените в песните на българите мохамедани са винаги кратки /дву- и трисрични/ и са устойчиви по отношение на мястото си в стихово-мелодическата конструкция, проявяват стабилност и на микроравнище - запазват музикалните и словесните си параметри. Посочените характеристики не могат да се отнесат към песента на християните в Тетевенско - при тях се наблюдава повече от един рефрен и липса на стабилност на последния в музикално и поетическо отношение.

Стихосложението и стиховият размер са оказват едни от константите белези на песенния репертоар на българите мохамедани.

\* \* \*

**Втора глава е озаглавена "ПЕСНИ С ИНСТРУМЕНТАЛЕН СЪПРОВОД"** и разглежда съотношението между песента като вокален образец и нейния инструментален съпровод в песенния фолклор на българите мохамедани. В историческото си развитие песенното и инструменталното образуват синтеза, в който съществуват днес, когато и двете форми на музициране достигат собствената си зрялост.

Като главен класификационен признак на типа вокално-инструментален синтез се утвърждава степента на обвързаност и тематично-интонационно родство между песента и съответната ѝ инструментална интермедия. Установяват се три типа:

- В първия тип /песните са най-голям дял/ са включени песенни образци, чиито инструментален съпровод е най-тясно интонационно свързан и произхождащ от песенния материал. Интермедията представлява "буквална" инструментална интерпретация на песенния тематизъм /тематично "предявяване"/, като последният се пречупва през призмата на съответните инструментални възможности и инструментално мислене /песенният тематизъм се обогатява или стилизира/. Променя се изразното средство, но се запазват основните параметри на изпълняването. В представите на носителите на тази традиция първият тип песни отразява най-ранен етап в установяването на отношенията на органична взаимосвързаност в песенния вокално-инструментален синтез. Това е най-естественият, най-директен и непосредствен начин за въвеждане в атмосферата на песенния образец, своеобразен еквивалент на антифонното пеене.

- При втория тип песни инструменталният съпровод е косвено свързан с интонационните модели на песента /като вокален първообраз/, тематически той произхожда от нея, но напускатки песенната "територия", развивайки елементи от нея, обособява собствената си "физиономия". В интермедията на съответния съпровождащ инструмент заемките на мелодико-ритмически откъси и интонационни ядра от песенната

тъкан придобиват разработъчност, установява се инструментален тип развитие, губи се стабилността на песенната форма. В така дефинираното индиректно преминаване на тематичното съдържание от вокално в инструментално, при създаването на инструменталния съпровод могат да се открият и универсални интонации, асимилирали се в интермедията.

- В третия тип песни не се наблюдават родствени отношения между вокалния и инструменталния компонент в комплекса. В тематично-интонационно отношение инструменталните интермедии на тези песни могат да се разглеждат изолирано от конкретната песенна ситуация, поради универсалния им интонационен характер. Отсъствието на тематично родство с песента прави интермедиите приложими в различни песенни условия /без оглед на ладови особености, мелодически профил, метроритмическа характеристика, форма/. Те са универсален модел на въвеждаща инструментална интермедия и се ползват от изпълнителите като готова формула. Третият тип песни с инструментален съпровод не би могъл да се окачестви като характерен за българите мохамедани.

Тази класификация се отнася за мензуралните песни, където на друго ниво се дефинират два семантично и функционално различни типа инструментални построения в съпровождащата роля на инструмента - встъпителна интермедия и инструментални построения между песенните строфи. В номинирането им от народния инструменталист е заложена тяхната функция, както и различното им музикално съдържание - встъпителната интермедия е предварителна инструментална интерпретация на песента - припев, а междинното построение като "отреагиране", отговор на инструмента - отсвир - подготвя следващата песенна строфа.

В записания песенен материал се откриват едни и същи примери в съпровод на различни инструменти /от местния инструментариум/, съответно и с различни интермедии. В тази част на Глава II се проследява спецификата на инструмента в значението му на съпровождащ. Така, както се наблюдават различни интермедии на едни и същи образци /те са едни от най-изпълняваните в практиката/, така са налице и еднакви, универсално приложими интермедийни модели към различни песни, но този тип отношение вокално-инструментално в комплекса се разглежда в третия тип песни с инструментален съпровод /в горната класификация/. Сравнително малкият брой примери от последния вид е показателен за относителната затвореност на музикално-фолклорната система на българите мохамедани, в която по-слабо са навлезли шаблоните на "популярното" мислене при съпровождането на песен и не са повлияли върху самобитния подход на народния инструменталист.

Втората част на Глава II "Безмензурни песни с инструментален съпровод" разглежда тези образци като отделна група, тъй като класификационните принципи, валидни за хороводните мелодии, не са приложими при по-свободно течащата /извън ограниченията на метрума/ музикална мисъл. Като тематично-интонационно съдържание инструменталните интермедии на безмензурните песни винаги са свързани с песенния тематизъм - размерите, в които се разгръща инструменталното въведение не надвишават формално песенната строфа, но не се съотнасят и като тждествени структури. Встъплението "фокусира" в себе си основните мелодико-ритмически белези на песенното съдържание и в него липсва многократната вариантна повтаряемост на структурно обособените мелодически редици. Съотношението припев-отсвир е сходно с това при мензуралните песни с инструментален съпровод от първия тип - встъпителната интермедия е интонационно обвързана с песента, а междинните инструментални построения имат по-универсален характер. Самото дефиниране на двата типа инструментални построения, съответно като припев и отсвир, е резултат от съществуващото в представите на инструменталиста типологизиране на инструменталното музикално съдържание /то е в зависимост и от ситуирането на конкретното построение в песенното протичане/. На друго равнище инструменталните построения, съпътстващи безмензурните песни на българите

мохамедани могат да се типологизират в зависимост от характеристиките, които придобива песенният тематичен материал в съответното инструментално изпълнение - на кавал и гайда /близко до гласовата орнаментация, но надхвърлящо пределните възможности на гласа/ и на байлама /статично и отличаващо се със стилизиране на песенния профил/. Последната има статус на епически инструмент и съчетаването на епическата песен с байлама е създадо във времето устойчив вокално-инструментален комплекс.

Трета част на Глава II представя "Епическата песенна традиция на българите мохамедани от Тетевенско". Епическата песен с инструментален съпровод е представително съчетание в песенния репертоар на ислямизираното население. Като традиция тя има своите корени в музикално-фолклорната практика в региона. Епическата песен има относително ново словесно съдържание /което се наслажда върху по-старинни музикални модели/ - откриват се примери, свързани с опустошаването на гр. Тетевен от кърджалиите /датирано през 1801г./, с активните процеси на изселване на българите мохамедани по време на Руско-турската война и след Освобождението и най-вече със събития от края на миналия век. Главни действащи лица в последните са Яко Годоров и дружината му /Омер Качамачков, Хуна Масарлийски и др./, чиито размирици, насочени към неукрепналата власт на следосвобожденска България са героизирани в местния словесен и музикален фолклор. По сходен начин легендарно става името и на Рабиша кадъна, съпруга на Омер Качамачков и тяхна ятачка, обесена в Тетевен, поемата за която става емблема за местния епос. Като словесно и музикално съдържание посоченият образец е устойчиво присъстващ в репертоара на ислямизираното население. В епическите текстове на българите мохамедани се наблюдава движението от неопределеност към все по-голяма историческа конкретност, към историческия факт като изходна точка на народния епос. В тази част на Глава II е установена съществуващата връзка между епическата песен и оплаквателната традиция на българите мохамедани. Наблюдават се песенни образци, произлезли от оплакване - превръщането на оплакването в песен подчинява новосъздадения образец на закономерностите, действащи в песенния словесен текст и музикална форма. Към оплакването се прибавят встъпителни думи, въвеждащи в конкретния сюжет, които са словесен стереотип. Последният е свързан най-често с оплаквателен словесен модел - майка оплаква сина си и като сюжетен тип е разпространен в Северозападна България. Това по безспорен начин потвърждава приобщаването на Тетевенския регион към фолклорния диалект на Северозападна България, както и близостта му в много отношения с музикалния фолклор и епическата традиция на Средна Западна България. Българите мохамедани изпълняват и епически образци, чиито текстове отразяват различни по своята историческа същност сюжети и свързани с различни исторически личности: три синджира роби, Индже, събиране на аскеер, Кара Ибраимо, Стоян войвода, Лало войвода, Ваню Маринов /участник в Руско-турските освободителни движения/ и др.

Допускаме, че по-новите словесни текстове се изпълняват върху по-стари музикални модели. В безмензурните песни на ислямизираното население ясно се открояват принципите на структуриране на музикалната материя - ползването на готови, относително завършени, самостоятелни тематично-интонационни формули /модели/, своеобразни интонационни фразеологизми, съществуващи в местния песенен интонационен речник. Някои от епическите песни на българите мохамедани имат встъпителен възглас и в това отношение те се доближават до епическата песен на Средна Западна България. Специфична регионална характеристика на разглеждания епически фолклор в Тетевенско е дванадесетосричният стихов размер /от вида 6+6 със симетрична стихово-ритмическа структура/.

Предпочитан инструмент за съпровод на епическата песен е байламата. Индивидуалните ѝ инструментални качества я правят неразривно свързана с представите за цялостност на епическото изпълнение. Епическата песен със съпровод на струнен



инструмент би могла да се разглежда като своеобразен архетип на съчетаването на вокално и инструментално в песента, на образуването на песенния вокално-инструментален синтез.

В четвърта част на Глава II са изведени по-важните "Характеристики на песента с инструментален съпровод, разглеждана като синтез /върху примера на вокално-инструменталния комплекс у българите мохамедани от Тетевенско". В репертоара на ислямизираното население изпълнението със съпровод е предпочитан начин за интерпретиране на местната песен и е естетически по-високо ценен неин вариант. Във фолклорната система на българите мохамедани срастването на двата компонента в синтезна песенна вокално-инструментална форма се изразява в отказа на изпълнителите да интерпретират местния песенен фолклор без инструментален съпровод. В тази част е изведено наблюдението на регионално равнище /характерно изобщо за българския музикален фолклор/, че жената е носителка на вокалната, по-често колективна традиция, а мъжът - на инструменталната, по-често индивидуална традиция. Това задава и условната "затвореност" и "отвореност" на вокалното и инструменталното в народната музикална традиция. Въпросът за произхода, функцията, смисловата натовареност и практически приложното значение на инструменталния съпровод в песенния фолклор на ислямизираното население може да се разглежда в два аспекта: такива, пряко свързани с професионалната обособеност на това население - еволюцията, историческите натрупвания и отнемания, мобилността в отношението вокално - инструментално и т.н. в рамките на относително затворена система и други, свързани с процесите, протичащи в съвременната музикално-фолклорна култура, явленията от съвременността - шаблоните, налагани от медиите, съвременните прояви на народната песен с инструментален съпровод и влиянието, което те оказват върху изпълнителския подход на певците и инструменталистите. Тези две насоки са паралелно функциониращи във вокално-инструменталния комплекс и всъщност той представлява своеобразна пресечна точка на протичащите процеси.

В тази част на Глава II се извеждат основните функции на инструменталния съпровод като част от образуването с песента синтез: - функция на "дубльор" на втория певец при отпадане на антифонния начин на изпълнение, - функция на въвеждащ в музикалното протичане и задаващ "верния тон" /т.е. основните музикални параметри/ на изпълняването, - припомняща и стабилизираща функция при директното или индиректното фиксиране на песенните интонационни белези, - практическо значение на инструмента като обективен коректив при съвместно музициране с вокалната партия при интерпретация на песен, - отношение на субординация на инструмента спрямо гласа, на интермедията спрямо песента /след като инструменталната партия е изпълнила въвеждащата си функция/, - участие на инструмента в музикално-танцова изява, където той е равноправен компонент в синкретичния комплекс /вероятно вписал се по-късно/, - третиране на уменията "добре да се отсвирва" /без предварително координиране между певец и инструменталист/ като атрибут на майсторство, издигащ инструменталиста до равнището на институция в рамките на съответната система, - функция на проводник на чужди интонационни влияния върху музикалната система на една относително затворена общност /тази функция е особено актуална в условията на съвременен тип фолклорни комуникации, когато музикално-фолклорното е трансформирало утилитарните си функции и съществува в голяма степен само като естетическа категория./

Народният инструменталист отхвърля универсализирането на съпровода и превръщането му в готов модел - истинският, верният подход към песента, изпълнявана със съпровод, задава органична взаимосвързаност на вокалното и инструменталното в комплекса. /Дори в ползването на готови интонационни модели "от радиото", чужди на местния интонационен речник, "правенето" изисква майсторство да се пригодят те към конкретната вокално-инструментална ситуация./

Народната песен с инструментален съпровод е резултат от по-късно оформил се тип музикално-историческо съзнание, рефлексия на исторически нарязаната практическа и естетическа необходимост от съчетаването на вокално и инструментално.

Тук е направен кратък обзор на съпровождащите соловото или колективното изпълнение инструменти в музикалната практика на ислямизираното население: - байламата, утвърдила се като емблема за инструментален съпровод на местната песен /поради удобния си камернозвучащ тембър и независимостта си от дихателния апарат при едновременно пеене и свирене/, - кавалът, предпочитан поради широкия си художествен и технически диапазон /при изтъкване на необходимостта от музикално-естетическо "допълване" на песенния образец посредством инструменталния съпровод/, - гайдата, широко разпространен инструмент в практиката на ислямизираното население, независимо от забраните, налагани по религиозни причини /"Гайдата квичи като свиня, не бива да гневите Алах с тази мръсна свирня!"/, - гъдулката, вероятно навлязла по-късно в музикално-фолклорната система на българите мохамедани. Всеки от изброените инструменти има своето място, функция и семантика в разглежданата система и иманентно присъщата му специфика /неговият изначален етос/, както и музикално-мисловният процес у инструменталиста са определящи за характера на създавания синтез на вокално и инструментално в песента.

\* \* \*

**Глава III "ИНСТРУМЕНТАЛНА МУЗИКА"** представлява анализиране и типологизиране на инструменталните мелодии, изпълнявани от българите мохамедани с цел да се установи състоянието на инструменталната традиция и да се изведат белезите на местния инструментален стил. На практика записаният от автора материал /в периода 1997-1999/, върху който се опира настоящата част от работата е единственият, с който разполагаме, за да изясним поставените въпроси /в диахронен план липсват записи на инструментална музика, а на синхронно равнище сравнителното изследване на материала в региона се затруднява от слабата проученост на инструменталната традиция в съседните християнски селища/. Във въвеждащите думи на тази глава е направен преглед на някои типове класифициране на инструментална музика от различни музикално-фолклорни диалекти.

Разглежданият инструментален материал се класифицира в две големи групи: инструментални мелодии с песенен /песенно-танцов/ произход и собствено инструментално-танцови мелодии. За класификационен признак се избира музикалното съдържание на инструменталното произведение /тематично-интонационните му белези, типът процесуалност, отразяващ се в принципите на формообразуване/ като резултат от конкретния произход след настъпилата десинкретизация на музическите компоненти /независимо дали се касае за песен, песен-танц, танц-инструмент или песен-танц-инструмент/. Двата типа инструментална музика имат своите разновидности. В първия тип се различават няколко вида инструментални мелодии, чиито общ знаменател е песенният произход: - инструментални интерпретации на "чист" песенен образец /мелодиите на безмензурни песни/, - инструментални мелодии с песенен произход, придружавани от танц /песните "на игра", заменени от инструменталната си интерпретация/ и част от действащата хороводна практика в разглежданите селища, - инструменталната мелодия е част от синкретичен комплекс заедно с песента и танца /възможно е инструментът като съпровождащ песента да се е прибавил, но не е изключена и инструментална замяна на песента и по-късното включване на вокалната интерпретация, наслаждава се в инструментално-танцовия комплекс/, - инструментални мелодии, несъпровождащи танцова изява, но и несвързани с конкретен песенен образец /безмензурните мелодии, градящи се върху мелодико-ритмически формули /моделите/, обективно съществуващи в местния песенен интонационен речник, т.е. налице е косвена интонационна връзка с песента/.

Във втория тип инструментални мелодии в разглеждания репертоар не е регистрирана връзка с местната песен и те условно са приети за собствено инструментални.

Те са подчинени на хороводната практика, имат инструментално-танцов произход, част са от синкретичен музикално-танцов комплекс. Единството на музиката и танца като функционално равностойни компоненти рефлектира във формообразуващите принципи на този тип инструментални мелодии /за това и те се разглеждат в единство/. Диференцирането на двата типа се дължи на същностни различия в принципите на структуриране на музикална материя: в първия тип формата е куплетна с проява на вариантност, съдържанието се отличава с конкретност на тематично-интонационно равнище /поради директното пренасяне на песенен тематизъм/, а във втория тип преобладава вариационност и импровизационност, музикално-тематичното съдържание има по-абстрактен характер /съдържа заемки от други музикално-фолклорни диалекти, както и универсални интонационни модели.

Анализирането на инструменталната музика на българите мохамедани се стратифицира на три нива. Първото ниво на разглеждане на материала е подчинено на направената класификация на два основни типа /и съответните им разновидности/ и пораждащите се различия в музикалната форма и съдържание. В първия тип инструментална музика с песенен произход се проследява преминаването на местни образци от вокална в инструментална среда в рамките на конфесионално обособената музикално-фолклорна система. Те са свързани най-често с хороводната практика и запазват наименованията на конкретния образец от който произлизат /който интерпретират/. Установява се, че в разглеждания регион пълноценно функционира инструментална музика с директен песенен произход и тя не е заместена от произведения от втория тип, че не е изживян този етап от утвърждаването на инструменталната музика като автономна /както е напр. в Северозападна България/. Това се отдава на относителната затвореност на музикалната система на ислямизираното население, където се е съхранило отошението на изпълнителите към този тип инструментална музика - мелодиите с песенен произход имат висока стойност, поради връзката им с местната музикална традиция. Промените, настъпващи в песенния мелодико-ритмически комплекс са подчинени на изразното средство /инструмента/, но се наблюдава и опит за съхраняване на песенната вокалност /вокалния изказ/ в инструменталния вариант /"Карам го точно по думите на песента"/. Установяването на структурата на инструменталните произведения, произхождащи от конкретен песенен образец, е процес на съчетаване на песенната куплетна форма с инструменталното преосмисляне на материала. Формообразуването в новата инструментална форма се диктува от стабилността на песенната структура и от доминиращите куплетни принципи. Песенният куплет се превръща в основна музикално-структурна единица за инструменталното изграждане. Неговите /нефиксиран и неограничен брой/ повторения, повече или по-малко изменящи го, имат значение на структурни единици, еднакво важни за формата. /Инструментът си "позволява" отклонение от песенната мелодико-интонационна линия и строгостта на метроритмическата организация, когато изпълнението е извън синкретичното единство с танца./ Вариантно-куплетната форма на инструменталното произведение с песенен произход търпи постепенна трансформация под влияние на инструменталния стил - между куплетите се включват построения с инструментален характер. Възможният им произход се търси в наличието на втори дял с инструментален тип развитие още в песенната форма или често в пренасянето на песента заедно със съпътстващите я инструментални построения /припев, отсвир/ от вокално-инструменталната интерпретация на песента. /Инструментът ги усвоява като цялостна форма, в която се установяват взаимоотношения на основен и второстепенен материал./ Формата на разглеждания тип мелодии се гради върху редуването на куплета и инструменталния рефрен или в някои случаи върху еднократното им провеждане /наблюдава се и проява на репризност/. Разновидност на първия тип инструментална музика на ислямизираното население са безмензурните мелодии /по-рядко хороводни/, изградени върху импровизираното съчетаване на устойчиви песенни тематично-интонационни формули /вж. ГлаваI/ и вариатното им "обиграване". Боравейки с

интонационния фонд, в който посочените формули са основна градивна единица, инструменталистът предопределя "раждането" и развитието на формата. В този вид мелодии е възможно да възникне уподобяване на песенната куплетна форма /остатъчна следа от третирането на формулността като база за реализация на повтаряемостта на поетическия песенен текст, но се допуска и възможността това да са били песни в местния репертоар, чиито текстове са забравени. Усвоени от инструмента, те са се съхранили само като инструментална интерпретация/. В мелодиите на българите мохамедани се откриват и такива, чието формообразуване се базира на вариантността на една или две тематично-интонационни формули. Допускаме, че разновидностите на инструменталната музика от първия тип, произлязла от песен или песенен интонационен речник, фиксират различни моменти от нейното развитие и отвеждат до структурирането на собствено инструменталния тип произведения, но съхранявайки се те функционират едновременно в музикално-фолклорната практика на разглежданите села.

Инструменталната музика от втория тип е тази с инструментално-танцов произход. Тя е по-късно утвърдила индивидуалния си облик, тъй като не се "зарежда" от местния песенен интонационен фонд. Поради по-мобилната природа на инструмента и инструменталната музика, в разглеждания тип мелодии се откриват интонационни заемки както от други музикално-фолклорни диалекти, така и силно интонационно влияние от разпространяваните чрез медиите интонационно универсални инструментални произведения. Самите народни инструменталисти заявяват съзнателното заемане на материал, който се асимилира в собствените им тематично-интонационни "знания" с инструментално-танцов характер. Черпейки инструментално-интонационна "информация" от друг регион /независимо дали на регионално равнище тя е с песенно-танцов или инструментално-танцов произход/, изпълнителят я възприема като универсална или в процеса на собственото си инструментално преосмисляне я универсализира. Във формообразуването на собствено инструменталните мелодии на българите мохамедани като действащ принцип се установява вариационността, където се проявява импровизационност. Зададени от танца, за който е предназначено инструменталното произведение са и други принципи - повторението, контрастът и симетрията. Действието на вариационността води до отдалечаване от началния тематизъм и в тези случаи възниква "напомняне" на началното построение или неговото постоянно възвръщане действа като стабилен елемент във формата. Едновременно с вариационността се наблюдава и верижно-рефренно развитие - реализира се мащабното съотношение куплет - рефрен с развиващ или контрастен характер. Възможно е еднократното провеждане на изходното тематично построение и построението с развиващ характер, след което се реализира "куплетно-рефренна" повтаряемост. Уподобява се песенно-интермедийната структура, но върху инструментален тематично-интонационен материал. Процесът на разширяване на формата се осъществява чрез взаимното пораждање на инструментални рефрени. Натрупването на повече от три развиващи вариационно-импровизационни построения /рефрени/ отхвърля вариантното им повторение - вътрешното разширение е свързано с външно съкращаване. Верижно-рефренното развитие се изчерпва условно, тъй като всяко следващо построение произхожда от предходното, но същевременно то внася и относително нова тематична "информация". Независимо каква насока взема развитието винаги началният развиващ импулс е сходен - инструменталистът ползва стереотип при "напускане" на началното тематично построение - това е стандартен начин за задвижване на механизмите на верижно-рефренното развитие. Много често в кулминационен за формата /и за танцовата изява/ момент верижното развитие се "прекъсва" от появата на тематично контрастно построение, след което верижният принцип отново се "задейства" но с нов изходен тематизъм. Ефектът на динамизацията е резултат най-често от замяната на диатонична с хроматична ладова основа, по-рядко минор с едноименен мажор при "съвпадане", "покриване" на звукоредите. В контрастното тематично построение често е налице ритмическо раздробяване, отговарящо на "заситнянето" в танцовата стъпка. Появата на

контрастен тематично и ладово дял създава родство с мозаично-колennата форма, но в "чист" вид последната трудно би могла да се открие в практиката на българите мохамедани. Описаните различни типове формообразуване в инструменталните произведения на ислямизираното население представляват различни проявления на формообразуването в инструменталната музика на региона.

Една немалка част от изпълняваните инструментални мелодии имат двуделна структура - състоят се от бавен /безмензурен/ и бърз /мензурален/ дял и много често са предназначени за сценична реализация. Контрастното съпоставяне на двата дяла на формата се дължи не само на темповия контраст, но и на подчиняването на различни принципи на структуриране на музикалния материал /и мащабно са неравностойни/. Условно се класифицират в два типа - такива, при които се открива тематично родство, съответно и единство на ладовата характеристика и други, в които те отсъстват. Всеки от дяловете като автономна инструментална мелодия се подчинява на закономерностите във формообразуването на някои от посочените типове инструментална музика. Независимо от сюитния тип отношения между двата дяла, обединяващото звено са каденцовите мелодико-ритмически заключения /каденцовите "рими"/. Контрастната форма сумира жанровите лица на инструменталната традиция, което е особено актуално при представянето на инструменталната музика пред публика.

Второто ниво, функциониращо в двата описани типа инструментални мелодии се определя от интерпретацията на всеки конкретен инструмент. Това ниво е свързано с вътрешно присъщите на инструмента характеристики и собствено инструменталния подход към песенния музикален материал.

В инструменталните мелодии от първия тип: - Кавалът строго се придържа както към структурирането на музикалната материя, така и към мелодико-ритмическите параметри на песенното тематично съдържание. Инструменталните рефрени, разширяващи инструменталната интерпретация на песента най-често са построенията - припеви и отсвири, заимствани от вокално-инструменталния синтез на песента, изпълнявана със съпровод. В безмензурната инструментална музика, произлизаща от местния песенен интонационен речник /с недириктен песенен произход/ кавалът е носител на основната част от репертоара. - Гайдата интерпретира образци от местната песенна практика, подчинявайки ги на техническите и изразните си възможности /и конкретния инструментален подход/. Инструменталните рефрени в гайдарските мелодии често са с универсален характер и контрастират тематично и като тип формоизграждане на "куплетите". Безмензурните мелодии по-често се изграждат върху многократното вариантно повторение на една тематично-интонационна формула, където синхронно се преплитат различни принципи на вариране. - Хороводната и безмензурна музика с песенен произход, изпълнявана от гъдулка по-често представлява интерпретация на конкретен образец от местния репертоар. - Байламата в самостоятелната си изява не интерпретира местни песенни образци. Тя е поела ролята на предпочитан съпровождащ инструмент в песенната практика, но не интерпретира инструментално песенните образци, не ги превръща в автономни инструментални произведения. Това вероятно има връзка с факта, че байламата е многогласен инструмент, а това променя песенната същност при инструменталното ѝ интерпретиране, затова инструменталистът, осъзнато или не, избягва буквалното пренасяне на песенни образци в инструментална среда. - В репертоара на инструменталната група не са включени мелодии, свързани с местни песенни образци.

В инструменталната музика от втория тип инструментът оставя своя отпечатък върху характера на тематично-интонационното съдържание, както и върху специфичните белези на инструменталната форма: - В инструменталните изпълнения на кавала /свирката, дудука/ като изходен тематичен материал се използват инструментални построения, подлагани на верижно-рефренов тип развитие /по-рядко се наблюдава мозаичен тип структуриране на тематично контрастни построения-колена/. В контрастната форма - в бавния дял принципите на формоизграждане са сходни с песенните в безмензурните песни,

а в бързия - музикалната мисъл се стеснява и поради "по-късото мислене" настъпва по-бързо изчерпване на тематичния материал. В някои случаи при кавалджийските мелодии може да се открие влияние на струнните музикални инструменти /байлама, гъдулка/, изразяващо се в квартови съотношения между дяловете или построенията, а именно транспозиция на чиста кварта или квинта нагоре или надолу спрямо временно установения финалис /транспозицията не е буквална/. - Мелодиите от втория тип, изпълнени от гайда се градят върху многократното повторение на един-два интонационни мотива. Посоченият тип развитие се съчетава с квадратност и симетричност /като по-късно явление/, в който се "вмества" старият гайдарски импровизационен стил. Мотивната повтаряемост се разполага в квадратна структура и подчинявайки се на закономерностите на симетрията, се изгубва свободата в "отвореността" на формата, принципът на постоянното мотивно развитие се съчетава с каденцовия принцип. Процесуалността в инструменталните мелодии, изпълнявани от гайда, се задава от действащия принцип на мотивното развитие, но структурата се задава от каденците. - Гъдуларската инструментална музика представлява сравнително малък дял от репертоара на българите мохамедани. В собствено инструменталните мелодии, изпълнявани от гъдулка, се открива остатъчност от мотивно тематично развитие /на едно- или двутактови мотиви/, което се е "разтворило" във верижно-рефренната форма. Процесите са сходни с протичащите в гайдарската инструментална музика. - Байламата като вероятно по-късно навлязъл инструмент в музикалната практика на ислямизираното население интерпретира по-голям дял мелодии от втория тип. Често те се изпълняват в съчетание с други инструменти - инструментална група /кавал, чиито звук е по-пробивен и тъпан като ритмоорганизиращ музикалното протичане/. При байламата най-често формата на произведението се гради на верижно-рефренен принцип, но извеждайки от началното тематично построение няколко построения, те се повтарят с минимални изменения под влияние на вариантнo-куплетната форма на песента. Специфичен белег на тези мелодии е ритмизиращата функция на бурдона /в неравнoделните метруми раздробяването е върху основната метрумно означена единица, а в равнoделните раздробяването е в триоли/. Възможностите, чрез които "функционално" се осмисля мелодията са две - основна и подосновна, като тяхната смяна представлява "следване" на движението на мелодията. Наблюдават се и музикални ситуации, в които бурдонът не "отреагира" на мелодическото развитие, както и цели инструментални мелодии, протичащи без смяна на бурдона. Допуска се, че тези инструментални образци са по-старинни, тъй като в тях още не е изкристализирало "функционално" мислене, не се използват напълно възможностите на инструмента за "функционално" осмисляне на мелодията /а и квартата, върху която протичат, се изпълнява на "празни" струни/. Откриването на такива образци в репертоара на българите мохамедани вероятно се дължи на по-късното "вписване" на байламата в местния инструментариум и съответно съхранеността на по-ранен етап от развитието на тази инструментална традиция в региона.

Трето ниво на анализиране на инструменталния материал е свързано със спецификата на индивидуалната интерпретация и степента на импровизационност в двата типа инструментална музика. В мелодиите от първия тип импровизационността се проявява в известен смисъл в мобилността на елементите на музикалната форма на песента при инструменталното ѝ преосмисляне. Особено ярко импровизация се проявява в инструменталните произведения, неконкретно свързани с песенен образец, но произхождащи от песенния интонационен речник. Това е импровизационност, чрез която се формира мелодико-ритмическия скелет, задават се музикалните белези на произведението. Тя се проявява както на равнище съчетаване на тематично-интонационните формули и свързването им в цялостна музикална форма, така и на равнище конкретна мелодическа и ритмическа импровизация, прилагана към тези модели. Така всяка от мелодиите с индиректен песенен произход има ярко индивидуален музикален облик, независимо че всички те са почерпени от един интонационен фонд. Импровизацията

в първия тип инструментална музика е импровизация вътре в дадената интонационна система, където доминираща е вариантността, а импровизацията във втория тип мелодии е свързана със създаването на принципно нова структура. Като междинна форма се установява инструменталното произведение с неконкретен песенен произход - относително "нова" структура /импровизиран подбор и съчетание на тематичен материал/, но в рамките на интонационната система /без да е вариант на съществуващо вече построение/.

Третото ниво при разглеждане на собствено инструменталната музика е свързано с импровизацията като основен похват при формообразуването на този тип мелодии. Във верижно-рефрентния тип развитие изпълнителят се ползва от стереотипи дори и в най-импровизиационните моменти от разгръщането на формата. Съзнателното "отдалечаване" от началното тематично построение се осъществява чрез заимстване на интонационен елемент /ядро/ от предходното построение /възприеман като стабилен/, който се развива в следващото. Инструменталистът подхожда стереотипно към заимстването на интонационни мотиви или ядра, но не се ползва от готови модели при разработването им - там именно се проявява различната степен на импровизиционност.

В третото ниво на разглеждане се поставя въпросът за взаимоотношенията, възникващи между професионалното инструментално музициране и инструменталната практика на ислямизираното население в Тетевенско. В относително изолираната музикално-фолклорна система на българите мохамедани като външна проява на професионализъм се приема притежаването на високо техническо майсторство, но се оценява надрегионалният характер на считаните за професионални музикални изпълнения /затова и по-трудно се говори за професионализъм при интерпретациите на инструментална музика с песенен произход/, както и необходимостта от специална подготовка и умения, за да се постигне статуса на професионален музикант. Изпълнителите се дистанцират, противопоставяйки професионалното музикално изкуство на "фолклорния" тип музициране /"Едно е да си музикант, па друго е да си музикален!"/. Дори в изпълненията на произведения от втория тип, демонстрирайки изпълнителски умения, инструменталистът не се възприема като професионалист. Това е така, тъй като това изкуство не напуска социокултурната си среда, то има практическа и естетическа функция в рамките на дадената музикално-фолклорна система, остава си обвързано с музикалната и танцова практика и е предназначено за собствена "консумация". Процес на "професионализиране" на народното инструментално музициране се наблюдава при сценичната му адаптация, но тогава то е извадено от контекста на музикално-танцовата изява в рамките на селската общност и се подчинява на законите на сценичното изкуство /напр. предпочитана е контрастната инструментална форма като начин да се представи конкретния регионален инструментален стил/.

\* \* \*

Предмет на разглеждане в Глава IV са **"ОБРЕДИ И ПРАЗНИЦИ И ТЯХНАТА МУЗИКА"**. Представя се обредната система на българите мохамедани, белязана от религиозната им принадлежност, зад която прозират християнски и дохристиянски представи. Контаминирането на наложените от исляма религиозни практики с християнски фолклорен тип съзнание води до установяването на смесен обреден календар. Той е резултат от напластяването на различни религиозни системи и асимилирането им във фолклорното ментално пространство на вярата. Разглеждайки християнската и ислямската обредна и празнична система като субстрат и адстрат, следва да се отчете функционирането на елементи и от едната, и от другата в създадено във времето единство. Музикалният компонент в обредния синкретизъм в различна степен се запазва при преосмислянето на обредния контекст. В Глава IV е описана обредната и празнична система на разглежданите селища, за да се разграничат различните културно-исторически пластове - дохристиянски, християнски и ислямски. Анализирани са и музикалният компонент, там където се е съхранил като устойчив в обреда /оплакването в погребенито и помените, напр./, но и в случаите, когато вече не е част от реализацията му.

В първата част на Глава IV се прави описание на обредно-празничния календар на българите мохамедани. Централните християнски празници - Коледа, Лазаровден, Великден, са отпаднали от календара, за празнуването на Васильовден се открива частична информация. Като здрава традиция се е съхранило отчитането на Гергьовден и свързаните с него действия за здраве и плодородие - правенето на обредни хлябове, принасянето в жертва на животно /на което ходжата като духовно лице "чете"/, връзването на люлки и празнуването с музика и танци. От летните обреди, извършвани за дъжд, широко е била разпространена Пеперудата, чиято реализация /за "измолването на дъжд" чрез Пеперудата като медиатор/ е идентична с тази у християните в региона. След отпадането на обреда от практиката, поради синкретичната обвързаност на музиката с действието, пеперударската песен не е продължила съществуването си извън контекста на обреда. Правенето на Герман /за суша или киша/ не е познато на българите мохамедани от Тетевенско. Допуска се, че ислямизирането е станало причина за отпадането му от обредната практика за дъжд, тъй като обредът е познат на християните в региона /но е възможно и друго обяснение/. Традиционното празнуване на Благовец у българите мохамедани е сходно с това в Северозападна България - за де се прогонят "зъмете и смоковете" се пали огън, който се прескача за здраве и с който се опушва къщата и стопанството. За този ден съществува и забрана за работа. Типичната /като словесно съдържание/ песен, изпълнявана на Благовец, се е съхранила у ислямизираното население само като словесен модел, който се изговаря. Наред със заклинателните функции на обреда /огънят е с очистваща и апотропейна сила/ в празнуването на българите мохамедани се откриват и поменни елементи - изискването да се дава "съдък", процент от придобитото през годината на бедни и нуждаещи се, е предназначено както за душите на починалите, така и за измолването на здраве чрез акта на целенасочена благотворителност. Със забрана за работа /с предпазващо значение/ са свързани и други празници от календара на ислямизираното население - дните около Трифон Зарезан, т.нар. Трифонци, Мартената събота /първата и третата събота на месец март/, Мишин ден /7 ноември/ и др.

Голяма част от обредите и празниците на българите мохамедани имат пряка или косвена връзка с фолклорната християнска обредност. Интересно е наличието на два варианта на "свето читирийсе" /вероятно от свети 40 мъченици, известен у християните като Младенци/ - българско 40-се на 22 март и турско 40-се на 27 март. Българското "читирийсе" се празнува по сходен начин с Благовец - с огън за прогонването на змии, с люлки, залюлявани 40 пъти, със задяване на 40 пръчки на кръста за здраве - практики, познати в Северозападна и някои селища на Средна Северна България. В статута на българското и турското 40-се има съществена разлика. Последното не се възприема като празник, то е по-скоро поменна практика - раздава се /съчетанието на хляб и пържено яйце има поменен характер за българите мохамедани и вероятно е древна практика/, почистват се гробовете /точно в този ден от годината/, оплаква се. Действията имат ритуален характер и това отделя този ден от празничната система на българите мохамедани.

Централно място в обредния и празничен календар заемат наложените от мюсюлманската религиозна система Байрами - Курбан и Рамазан. Описаните в тази глава практики, свързани с Байрамите, а именно раздаването с поменен характер/за "душъ"/, получаването на прошка от родителите /т.нар. Байрамлашмъ/, отсъствие на религиозни ритуали в джамията /Байрамската молитва/, унифицира двата Байрама в представите на информаторите. Легендата за възникването на Курбан Байрама е известна на ислямизираното население като Ибрахимовата жертва. Ритуалът по принасянето на животинската жертва /със съпътстващите го действия/ е идентичен с този след раждането на дете и при помените у българите мохамедани на 7 и 52 дни. В близкото минало ислямизираното население е празнувало Айшуре, в разказа за което /свързан с потопа/ се съдържат редица етиологични легенди за възникването на "черните хора", котката, въшките, бълхите, лястовицата, както и фолклорния вариант на забраната за ядене на свинско /"свинята е нечисто животно"/. Голяма част от изложените обредни практики в



обредно-празничния календар на българите мохамедани са със замиращи функции и са били живени до 30-40-те години на XX век в разглежданите селища.

В първата част на Глава IV е изведена спецификата на описания календар като асимилирал дохристиянски, християнски и ислямски черти, контаминирали се в една система от смесен тип. Културно-историческата и религиозна приемственост е породила особен синкретизъм на различните пластове. Фолклорната обредност на българите мохамедани представлява единна и цялостна система, чиито елементи имат различен религиозно-исторически произход. В случая разглежданата обредна и празнична система е оформил се след налагането на исляма локален вариант на съществуващата вече система /наблюдава се "двурелигиозна празничност"/. Накратко се проследява обредно-празничният календар на християните, съжителстващи с мохамедани в селищата със смесено население /Кирчево, Български Извор/, за да се установят процесите на взаимопроникване, както и паралелното съществуване на двете обредни системи. Продължило е реализирането в рамките на една селска общност на голяма част от християнския празничен календар - Игнажден /с регионален вариант на полазника/, Васильводен /с типичното за региона напяване на пръстени/, Богоявление /с практиката за вадене на кръста от вода/, Сирни Заговезни /с прошката и правенето на "камила"/, Лазаровден /лазарките-християнки са посещавали и домовете на мохамедани/, Годоровден /с традиционните конски кушии/, Пеперуда /при продължително засушаване, с играещата Пеперуда, ръсена от стопанката с вода/, правенето на "черкова" /курбан или оброк, "наречен" на името на някой светец, с предпазващо значение или за "здраве и берекет"/. Герман не е познат и на християните, както и на мохамеданите в съответните селища със смесено население. Част от християнския обредно-празничен календар е продължила да функционира без настъпят изменения под влияние на "успоредните" мюсюлмански празници. Промените, настъпили в календара след приемането на исляма са породили различията между християни и мохамедани, съжителстващи заедно, но не са довели до противопоставяне на двата типа обредно-празничен календар /тъй като мохамеданите "надстрояват" религиозните си представи, съответно и обредната система върху християнски фолклорен тип обредност/.

Музиката в календарно обвързаните обреди и празници на българите мохамедани е отпаднала като компонент на синкретичното обредно действие в някои случаи вероятно още след приемането на исляма, но от друга страна и като резултат от замирането на действителните приложни функции и утилитарно значение на самия обред /тези процеси са всеобщо протичащи и се отнасят и за обредния календар на християните в региона и изобщо/. Отпадайки от съответния обред или празник често песенните образци продължават да са част от репертоара на ислямизираното население като универсално изпълняващи се, те заживяват нов "живот" без строга ситуативна зависимост, съхраняват се най-често като част от седянката или хороводната практика.

Втората част на Глава IV "Семейна обредност", представя жизнения цикъл на българите мохамедани от Тетевенско като съответстващ на този цикъл у християните в региона. В семейната обредност - сватбения обред и погребението са се съхранили архаични елементи в реализацията и архаични модели на обредно поведение - остатъчност от християнски и дохристиянски тип обредност. Музикалният компонент е идентичен с този в практиката на християните в региона, което по косвен начин доказва доислямския му произход. Обзорът на сватбата е с опит да се разграничат различните религиозни и културно-исторически пластове. О една страна са паралелите със съответните християнски практики, което потвърждава единството на фолклорната обредност в региона, от друга страна са трансформациите, настъпили в някои от обредните компоненти в резултат от приемането на исляма. Прави се описание на българомохамеданската сватба с подчертаване на моментите, идентични с християнската практика и специфичните моменти, резултат от промяната на обредни елементи и действия след приемането на исляма. Анализира се музикалният компонент в обреда, подчинявайки се на строгото му

функционално предназначение: - инструментални мелодии, изпълнявани на "калесването" от кума и "музиката", в смисъл на инструментална група, в деня преди сватбата. Като тематично-интонационно съдържание тези мелодии по-често имат универсален характер. В типа формообразуване рефлектира органичната взаимосвързаност с танца - те са "на игра", доминира верижно-коленния принцип на развитие. /Налице е съществена функционална разлика между местната инструментална група, чиито репертоар е дълбоко свързан с местния музикален стил и сватбарската група, наета за случая и изпълняваща интонационно универсален тип инструментални мелодии. Функционалната разлика се състои и в това, че местната инструментална група не напуска рамките на музикално-фолклорната система, а сватбарската група е чужда интонационно, а и като инструментариум на местния музикален и изпълнителски стил./; - присъствието на песента "Барем си ерген походих" в репертоара на българите мохамедани води към предполагаемата ѝ обвързаност със сватбения обред - допуска се, че в миналото се е изпълнявала при бръсненето на младоженеца; - обредна музика при извеждането на булката. Вероятно в миналото този важен момент от обряда се е съпровождал от песен /християните в региона са я съхранили, независимо от дефункционализацията ѝ/. Днес при извеждането на булката се изпълнява инструменталната интерпретация на "протоколната" песен, интонационно родствена с нея инструментална музика и дори инструментални варианти на песенни образци, нетипични за разглеждания регион, но придобили масова популярност; - инструментални мелодии, изпълнявани при водене на сватбеното шествие, с функционалното означение за "из път" - най-често ръченица, която интонационно не е свързана с местния музикален стил; - функционално обвързана музика, изпълнявана на сватбената трапеза - "на моабет". Тези мелодии контрастират на местния интонационен речник, тъй като не са с местен произход. Те са традиционно изпълнявани, независимо от сватбения контекст, в който инструменталистите ги интерпретират; - традиционните хора, изпълнявани след сватбената трапеза са в единство със севернобългарската танцова практика, особено с традицията на Северозападна България; - ритуален момент след сватбената трапеза е изиграването на Пайдушко хоро /в миналото на песен, а днес в съпровод на мелодии от инструментално-танцов тип/, при което се наблюдава трансформиране на танцовия компонент като част от синкретичния сватбен комплекс /и изобщо като част от музикално-фолклорната практика на това население. /В тази ритуална задължителност за изиграването му би могъл да се търси паралел с обредното значение на ръченицата у християните./ Поради невъзможността да се играе на мегдан и пренасяйки се в затвореното пространство на седянката, Пайдушкото хоро се трансформира в поединичен танц. Новата форма на съществуване: изпълнява се от две жени, една срещу друга с високо вдигнати над главата ръце рефлектира в наименованието му - то става игра "нагоре", т.е. "хоризонталът" на Пайдушкото хоро се заменя от "вертикала" на играта "нагоре" при запазване на основната танцова стъпка./Допуска се хипотезата, че тази форма на танца не е "нова", а че е съществувала и е "забравена". Отпадайки от танцовата практика в региона, поединичната игра на Пайдушкото се "възражда" у мохамеданите, "активирана" от наложената религия и невъзможността за реализация на хорото, което християните в Тетевенско продължават да играят./; - наличие на музикални образци, изпълнявани в случаите на "добра" и "честна" мома /функционалното място на конкретната песен днес е "забравено"/ и в случаите на "нечестна" мома /инструментална интерпретация на местна песен, също отпаднала от практиката/; - изпълняване на строго функционално зависима музика "на борба" - съпровод на организирани след сватбата пехливански борби, за да "се пребори сватбата". Освен че е синхронизирана с протичащото действие, инструменталната "протоколна" музика "на борба" се отличава с устойчивост на тематично-интонационното съдържание.

В музикалния компонент на сватбения обред са налице две насоки в развитието: от една страна на изгубване на строгото функционално предназначение и обвързаност на песента с обряда и превръщането ѝ в универсален песенен образец, а от друга е замяната на

"протоколната" песен с нейната инструментална интерпретация, запазвайки ритуалния характер на музикалното изпълнение.

Във втората част на Глава IV са представени и погребалните и поменни практики на българите мохамедани като съхранили основните белези на християнската религиозна и обредна система. Анализът на оплакванията в региона, както и мястото им в погребалния обред и помените, функционалната, семантична и емоционална натовареност, моделите в различните нива на музикален израз, доказват произхода на оплаквателната традиция вероятно от преди процесите на ислямизация /независимо от налаганите забрани/. Открива се интонационно родство между оплакванията и местната песен.

Приведени се редица примери, доказващи, че налагането на исляма не е изместило представите, както и обредните поведенчески архетипи у българите мохамедани - топонимия, практики, осъществявани на Задушница, предпазващо и апатропейно значение на кръста /и въобще християнската църква/, определени обредни действия и др. В настоящата част от работата се реконструира погребалният обред на ислямизираното население, действащ в практиката и днес, с акцент върху оплакването като устойчива част от обряда. Последното е едногласно, "всяка си пее на нейния глас", основен мотив в словесното съдържание е "пращане на прощане" или "пращане на много здраве", както и оплакването на собствената съдба - информация, която покойникът трябва да носи на "оня свят". Кулминационна точка в оплакванията е изнасянето на покойника пред дома, където идва "цялото село" да се сбогува с него". Оплакването представлява катарзис, освобождаване на натрупаното емоционално напрежение, но то е и ритуална необходимост.

Описват се и поменните практики на ислямизираното население - седмини /"дувъ" т.е. молитва/ и 52 дни /мевлит/, в които задължително е раздаването с поменен характер и правенето на поменна трапеза /където пребивават живите и мъртвите/, ходжата участва и в двете. С поменни практики в обредната система на българите мохамедани са свързани "турското читирийсе" и двата Байрама /особено Рамазан Байрам/. Налага се изводът, че почти всички моменти от протичането на погребалния обред съответстват на християнската традиция или имат паралели в нея. Участието на ходжата като мюсюлманско духовно лице не променя същността на обряда, основните ритуални действия, терминологията за означаване на отделните елементи. При сходството на погребалната и поменна обредност на мохамедани и християни в Тетевенско, последните не са съхранили оплаквателната си традиция така устойчива, както това се наблюдава у ислямизираното население.

Изведени са музикалните белези на оплакването: - динамиката му се определя от конкретния момент, за който е предназначено и зависи от емоционалното състояние на изпълнителя; - темпото и регистърът също са подчинени на конкретния момент; - финалис най-често в първа октава /рядко по-висок регистър при едновременно едногласно оплакване на няколко оплаквачки или по-нисък при разгръщане в по-широк амбитус/; - орнаментирани каденцови мелодико-ритмически фигури /характерни за региона/; - функция на опорни за мелодическия скелет IV, III степен и подосновен тон; - типична каденцова ритмическа фигура - кратка-дълга нотна трайност /характерна и за песните на българите мохамедани/; - липса на интонационно влияние и на допирни точки в музикално отношение на оплакванията и "разпяването" на арабски текст, което прави ходжата; - наличие на специфични звукове построения, съпътстващи оплакването - плач, хълцане, хлипане, глисандови спускания; - характерен амбитус чиста квинта + подосновен тон, в който се "вмества" низходящото мелодическо движение; - "модулациите" не са типични, лабилност проявява II степен; - отсъствие на разгърнато подосновно развитие; - важно структурно значение на обръщението към покойника /като част от устойчив словесен модел/, синтезиращо основните интонационни белези на оплакването в "сбит" вид; - зависимост между времетраенето на мелодическата редица и съответния брой срички, съдържащи се в нея и емоционалното състояние на изпълнителя. От казаното се

потвърждава тезата за оплакванията като маркер при очертаване на границите на музикално-фолклорния диалект.

Разглежда се явлението песен, произлязла от оплакване /песента "Мамудова майка"/ - последното се подчинява на закономерностите в песенното словесно и музикално формообразуване.

Установява се, че музикалният език се оказва един от най-устойчивите компоненти на фолклорната обредна система на българите мохамедани, чрез който вероятно се съхранява християнския /и дохристиянския/ субстрат в погребалните и поменни практики на това население.

В края на Глава IV накратко се разглежда "Отвъдното в представите на ислямизираното население в Тетевенско", където особено ярко се наблюдава специфичното единство на различните пластове /респ. светогледи/. Религиозните интерпретации на тази конфесионално обособена група са колкото атеистични, толкова и белязани от нормативната система на наслоилия се върху християнството ислям /в контекста на фолклорната вяра/. Някои от акцентите в тази част от работата са: - единната представа за Бог /Господ, Аллах/ и Природата; - отъждествяването на орисницата като митичен персонаж със закрилницата на майчинството св. Богородица; - симетричният модел на позитивното и негативното /две ангелчета - мелеекета съпровождат човека в земния му път, те са и медиатор между този и онзи свят/; - паридгмата на инобитието също с двуполуосен модел Ад-Рай; - регулиращо и социоорганизиращо значение на отношението към греха; - представите за "оня свят" - неговата другоизмерност, царящото в него изобилие и хармония и т.н.; - ролята на "душовадник", поета от Хазрети Али /Али ибн Абу Талиб 602-661, четвърти халиф, първи имам, братовчед и зет на Пророка/, заместил Архангел Михаил или Азраил /в исляма/, негативно натоварен образ, плод на демонологични представи и т.н. Образността на митотворческото съзнание, духовните измерения на християнството, както и стадиално най-късно създаваните от ислямската религиозна система представи съществуват в особен вид синкретизъм и намират пряк или косвен израз в представите за Отвъдното във фолклорната менталност на българите мохамедани от Тетевенско.

\* \* \*

**В "ЗАКЛЮЧЕНИЕТО"** се обобщават и сумират по-важните изводи от четирите глави на дисертационния труд. Настоящото изследване представя пълна картина на състоянието на музикалния фолклор на ислямизираното население в Тетевенско. Разглеждането на песенния фолклор е от една страна в единство и общност със севернобългарския музикално-фолклорен диалект и от друга, изтъквайки различието и специфичните особености като резултат от относителната конфесионална обособеност на ислямизираното население. Песента с инструментален съпровод като представително съчетание в местната музикална практика е разглеждана като обособил се във времето вокално-инструментален синтез, върху чиито пример са изведени основни характеристики, отнасящи се за това съчетание като устойчиво в музикалния ни фолклор изобщо. Инструменталната музика като слабо проучена "територия" е типологизирана в зависимост от конкретния произход на мелодии /след настъпилата десинкретизация на съответния комплекс/, както и подчинявайки се на музикалните белези на изпълняването. Анализът на музикалния компонент в обредната система /обреден календар и семейна обредност/ от смесен тип е направен независимо от проесмислянето на обредния контекст под влияние на промените в обредната практика /след налагането на исляма/. Относително изолираната музикално-фолклорна система дори е съдействала за по-голяма степен на съхраненост на обредните музикални образци /като част от действащ обред - сватба, погребение или като универсално изпълним образец в местния репертоар/.

Дисертационният труд представя основните белези на вокалния и инструменталния музикален фолклор на българите мохамедани от Тетевенския Балкан - диахронно от края на 20-те години до днес и синхронно - отразявайки състоянието му в края на 90-те години на ХХ век, но като всяка "жива" система, той продължава да се променя развива и днес.

## **СПРАВКА ЗА ПРИНОСИТЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. Дисертационният труд представлява първото мащабно и пълно изследване на музикалния фолклор на българите мохамедани в Тетевенския Балкан.
2. Изследователските търсения и съответните научно обосновани заключения се базират на богат емпиричен материал, събран и дешифриран от автора /към дадения момент е направен опит за изчерпване на съществуващия вокален, инструментален и вокално-инструментален материал/.
3. Потвърждава се тезата /изказана от предходни изследователи/ за българския произход на музикалния фолклор, изпълняван от ислямизираното население, съхранил архаични параметри на местния музикален и изпълнителски стил.
4. Наблюдавана е устойчивостта и изменчивостта на основните характеристики на музикалния фолклор в диахронен план - от края на 20-те години до днес.
5. Изведени са белезите на песенния фолклор /на равнището на всеки от музикалните му компоненти/ както в единство със севернобългарския музикално-фолклорен диалект /и особено този на Северозападна България/, така и подчертавайки спецификата му като резултат от конфесионалната обособеност на носителите на музикалната традиция.
6. Направена е класификация на песента с инструментален съпровод, разглеждана като обособил се във времето вокално-инструментален синтез, дефинирани са понятията "припев" и "отсвир" при инструменталното съпровождане на песента, типологизирани са изпълнителските решения в зависимост от конкретния инструментален подход.
7. В работата са изведени основните параметри на словесното и музикално съдържание на епическата песенна традиция на българите мохамедани.
8. За първи път е изследвана народната инструментална музика на ислямизираното население в Тетевенско и е достигнато до типология на инструменталните мелодии в зависимост от конкретния произход и съответните музикални белези.
9. Даден е модел за анализиране на инструменталната музика чрез стратифициране в три нива /всяко от които съдържащо се в останалите две/.
10. Направена е реконструкция на обредния календар и семейната обредност на ислямизираното население /съчетаващи различни културно-исторически и религиозни пластове/ с оглед доказване на устойчивостта на музикалния компонент в обредния синкретичен комплекс.
11. В труда са изведени музикалните параметри на оплаквателната традиция /сравнително в диахронен план/ като съхранила се и действаща практика в живота на социум, поставен и поддържал относителна изолация и затвореност на фолклорната култура.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА**

1. Оплакванията у българите мохамедани от Тетевенско, Български фолклор, 1998, -3, 61-73.
2. Народните песни с инструментален съпровод на българите мохамедани от Тетевенско, Българско музикознание, 1999, -1, 81-94.
3. Аспекти в еволюцията на словесното съдържание на песните на българите мохамедани от Тетевенско. Стихосложение и стихово-ритмически типове В: Арnaudов сборник, Русе, 2000, под печат.
4. Инструменталната музика на българите мохамедани от Тетевенско, Българско музикознание, 2000, под печат.
5. Обредната фолклорна система на българите мохамедани от Тетевенско и Представи за Отвъдното на българите мохамедани от Тетевенско В: Светци и фолклор. Тезиси, VI-ти есенни четения на Асоциация за антропология, етнология и фолклористика "Онгъл", съст. Р. Малчев, К. Рангочев, Н. Ненов, София, 2000, под печат.
6. За епическата песенна традиция на българите мохамедани от Тетевенско /някои аспекти на словесното съдържание/ и Българомохамеданската сватба от Тетевенско /религиозни елементи/ В: Религиозен култ и фолклорна обредност, Тезиси, VII-ми есенни четения на

Асоциация за антропология, етнология и фолклористика "Онгъл", съст. Р. Малчев, К. Рангочев, Н. Ненов, под печат.

#### **ДРУГИ ПУБЛИКАЦИИ**

##### **/свързани с българите мохамедани от Тетевенско/**

1. Адам и Ева. Потопа. Съдния ден. /разказ на един българин мохамедани от с. Галата/, сп. Музика, вчера, днес, 1999, -4, 21-31, 37-41.
2. За музикалния фолклор на българомохамеданските села в Тетевенския Балкан, Музика, вчера, днес, 1999, -6, 24-34.
3. За фолка като "изопахена" музика /как народните инструменталисти разбират разликата между народната музика и поп фолка/ - интервюта с народни инструменталисти и певци, българи мохамедани, Музика, вчера, днес, 2000, -2, 13-23.