

ИНСТИТУТ ЗА ИЗСЛЕДВАНЕ НА ИЗКУСТВОТА, БАН



РУМЯНА АНДРЕЕВА МАРГАРИТОВА

**МУЗИКАЛНОФОЛКЛОРНИ ПРАКТИКИ
В МУЛТИЕТНИЧЕСКА СРЕДА**

АВТОРЕФЕРАТ

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

НАУЧЕН РЪКОВОДИТЕЛ:
ДОЦ. Д-Р ВЕНЦИСЛАВ ДИМОВ

СОФИЯ
2016

Дисертационният труд е обсъден и насочен за защита на разширено заседание на ИГ *Етномузикология*. проведено на 26.10.2015 г.

Разработката се състои от увод, изложение в седем глави, заключение, библиография и три приложения, общо 372 страници. Основният текст съдържа 132 нотни примера.

Публичната защита ще се проведе на 07.04.2016 г., четвъртък, от 11:00 ч. в заседателната зала на Института за изследване на изкуствата от научно жури, назначено със заповед № 571-РД/07.12.2015 г., в състав: доц. д-р Венцислав Димов, ИИИЗк; проф. д-р Горица Найденова-Йосифова, ИИИЗк; проф. д-р Димитрина Кауфман; доц. д-р Наталия Рашкова, ИЕФЕМ; доц. д-р Веселка Тончева, ИЕФЕМ; проф. д-р Румяна Каракостова, ИИИЗк, резервен член; проф. д-р Тодор Киров, АМТИИ, Пловдив, резервен член.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в отдел Административно обслужване на ИИИЗк, ул. Кракра 21.

Съдържание:

Увод.....	5
Глава I. Социо-историческа и религиозна перспектива.....	22
1.1. Религиозни възгледи на хетеродоксните мюсюлмани в България.....	22
1.2. Заселване на хетеродоксни мюсюлмани по българските земи	29
1.3. Хетеродоксните мюсюлмани в България (и в Кърджалийско) - вътреобщностни и междуобщностни взаимоотношения.....	31
1.4. Ритуалът на хетеродоксните мюсюлмани в Кърджалийско.....	37
Глава II. Ритуалната музика на алевиите и бекташите в научните публикации.....	47
2.1. Ритуална музика на алевиите и бекташите в Османската империя и Турция.....	47
2.2. Алевийско-бекташийската ритуална музика от България в научни публикации и архивни записи.....	55
Глава III. Ритуални песни от Кърджалийски регион.....	63
3.1. Сакрален репертоар.....	63
3.2. Словесно съдържание на ритуалните песни.....	71
3.3. Музикален анализ на алевийско-бекташийски песни от Кърджалийско - теоретични проблеми.....	76
3.3.1. Проблеми, отнасящи се до структурата.....	77
3.3.2. Проблеми, отнасящи се до ладово-интонационните особености.....	79
3.3.2.1. Амбитус.....	81
3.3.2.2. Звукореди.....	84
3.3.2.3. Посока на мелодическото движение и стереотипни фрази.....	93
3.3.3. Проблеми, отнасящи се до метроритъма.....	96
3.4. Мелодически типове в родопската алевийско-бекташийска музика.....	101
3.4.1. Мелодически типове при песните, придружаващи танци (<i>semahlar</i>).....	101
3.4.1.1. Мелодии на песни, придружаващи <i>semah</i> , в 2/4 и 7/16.....	102
3.4.1.1.1. Doğrulamaca/ doğruca.....	103
3.4.1.1.2. Dörtler	107

3.4.1.1.3. Kırklar (при бабаи).....	110
3.4.1.1.4. Bilgızı.....	112
3.4.1.1.5. Sözme.....	114
3.4.1.1.6. Sersere.....	115
3.4.1.1.7. Sekmecik/sekme.....	121
3.4.1.2. Мелодии на песни, придружаващи semah, в 9/16.....	122
3.4.1.2.1. Karşılama/ tek karşı	122
3.4.1.2.2. Çift karşı.....	127
3.4.1.2.3. Halka.....	129
3.4.1.2.4. Gül baba.....	133
3.4.1.2.5. Şah Alim.....	135
3.4.1.2.6. Kırklar (при бекташи).....	137
3.4.1.3. Обобщения.....	140
3.4.2. Мелодически типове при нефесите, предназначени за слушане <i>/oturak nefesleri/</i>	141
3.4.2.1. Мелодически тип I - с начало областта от IV/V степен.....	143
3.4.2.2. Мелодически тип II - с начало областта на VII-ма степен и с единна ладова характеристика.....	148
3.4.2.3. Мелодически тип III - с начало областта на VII-ма степен и с ладова променливост.....	152
3.4.2.4. Мелодически тип IV – с начало от IV-та степен и с ладова променливост.....	157
3.4.2.5. Мелодически тип V – с начало от VI-та степен.....	160
3.4.2.6. Мелодически тип VI – с начало от I-ва степен и участие на VII-ма подтонична степен.....	162
3.4.2.7. Обобщения.....	164
Глава IV. Инструментариум и инструментален съпровод.....	165
4.1. За разграничаването на кордофонните “дрънкови” инструменти на територията на България.....	165
4.2. Музикалните инструменти в алевийско-бекташийската ритуална практика в Кърджалийско – разновидности и технически характеристики.....	176
4.3. Направа на инструменти – антропологичен поглед.....	181
4.4. Значение и място на саза в алевийско-бекташийската култура.....	184

4.5. Особености на инструменталния съпровод	187
4.5.1. Структурни функции на саза.....	188
4.5.2. Хармонически функции на саза.....	189
4.5.3. Ритмически функции на саза.....	193
4.5.4. Мелодически функции на саза.....	195
4.5.5. Обобщения.....	199
Глава V. Изпълнители.....	201
5.1. Характеристики.....	201
5.2. Профил на един млад бекташийски музикант.....	209
5.2.1. Биография.....	209
5.2.2. Изпълнителски стил.....	214
5.2.3. За границите в практикуването на традиционна музика в мултиетническа среда (съпоставка с професионален сунитски изпълнител на саз)	218
5.3. Обобщения.....	221
Глава VI. Контексти на изпълнение на сакралния репертоар.....	222
6.1. Алевийско-бекташийската сакрална музика в традиционния й ритуален контекст.....	222
6.1.1. Регламентации.....	223
6.1.2. Етнокултурното многообразие в музикалните прояви на празника на локалния светец в Кърджалийско.....	224
6.2. Неритуални контексти на изпълнение на алевийско-бекташийска ритуална музика.....	228
Глава VII. Тенденции в развитието на алевийско-бекташийската ритуална музика.....	231
Заклучение.....	237
Библиография.....	244
Приложение 1.....	261
Приложение 2.....	365
Приложение 3.....	367

Увод

В уводната част е изяснено мястото на темата на дисертационния труд в етномузикологическите изследвания и личната мотивацията за насочването към нея; дефинирани са целта и задачите на работата; очертан е географският обхват и е уточнена базата на изследването; посочени са използваните изследователски подходи и е представена синтезирана справка за съдържанието на отделните глави в труда.

Темата за музикалнофолклорните практики в мултиетническа среда е част от общия проблем за межкултурните взаимодействия, който в етномузикологическата наука е разглеждан най-вече в полета като *музика и глобализация* и *музика и малцинства*. В дисертационния труд понятието „межкултурни взаимодействия“ е широко тълкувано, включващо както *културния обмен*, така и *културната изолация*.

Географският обхват на изследването е Кърджалийски регион, един от „микровариантите“ на Балканите, където по силата на историческата съдба съжителстват различни етнорелигиозни групи: българи, турци и цигани – християни и мюсюлмани (от различни деноминации), със сложни взаимоотношения помежду си, намерили отражение и във функционирането на фолклорната им музика.

Обект на изследване е слабо познатата до този момент ритуална музика на т.нар. *хетеродоксни мюсюлмани (алеви и бекташи)* в Кърджалийско, чиято *изолация* като реакция на мултиетничността е довела до **съхраняване на предмодерните ѝ (недеформирани, нетрансформирани) звучене, значение и контексти на изпълнение в динамичните постмодерно време и мултиетническо пространство, т.е. до изразен, смислов и функционален континуитет.**

Целта на изследването е да се интерпретира ритуалната музика на алевиите и бекташите в Кърджалийско от гледна точка на нейното функциониране в мултиетническата среда. Задачите, поставени за постигането ѝ, са няколко:

- 1) представяне на колкото се може по-плътното описание на тази традиционна практика като репертоар, инструментариум, носители, контексти на изпълнение и социо-историческа и религиозна основа;
- 2) провеждане на съпоставка (т.е. отчитане на прилики и разлики) с музикалните практики на другите етнорелигиозни групи в областта, както и с традициите на сходните общности отвъд държавната граница, където и доколкото е възможно;
- 3) определяне на нейната позиция в мултиетническата среда, т.е. съотнасянето ѝ спрямо другите общности/култури/музикални традиции.

За изпълнението на третата задача е използван понятиен апарат, отчасти заимстван от други учени, отчасти дефиниран в хода на работата при опита за осмисляне на нюансите на

музикалното разнообразие в Кърджалийско. Така са открити различни *нива* на отнасяне на музикалните практики спрямо другите общности: *нива на затворено (скрито), споделено, усвоено, презентирано* (в случаите на подбор на *споделеното*), *трансферирано* (при пренос на музикални традиции от съответните общности зад граница) и *транслирано* (частен случай на *усвоената* вокална/вокално-инструментална музика, но изпълнена с превод на словесния текст, за да зазвучи като „своя“; една от пресечените точки на *усвоено* и *презентирано*).

Основа на дисертационния труд е собствен теренен материал, като използваните методи на теренно изследване са аудио-, фото- и видеозаснемане, свободно интервю и включено наблюдение. При анализа на събрания материал са използвани комплексни изследователски подходи – етнографски, етнологички, музикално-фолклористки (музикално-аналитичен, типологичен и съпоставителен), орнанографски и антропологичен. Тази интердисциплинарност изглежда единствено релевантната за обхващането на едно сложно, многопластово и като цяло неизвестно в българската етномузикология явление, каквото е ритуалната музикална практика на хетеродоксите мюсюлмани в мултиетническият Кърджалийски регион.

Глава I. Социо-историческа и религиозна перспектива

Тази глава третира социално-исторически и религиозно-ритуални въпроси – това са онези параметри, които определят особеностите на културата на родопските алевии и бекташи и без които ритуалната музика, интегрална част от тази култура, не би могла да бъде адекватно представена (и съответно, правилно разбрана). В изложението опората е както върху публикации от авторитетни автори и енциклопедични статии (с неизбежния схематизъм при опитите за кратко представяне на обхватни като време, пространство и съдържание явления – *ислям, шиизъм, суфизъм* и т.н.), така и на собствени наблюдения, най-вече относно социалните теми и алевийско-бекташиятския ритуал.

Религиозната доктрина на хетеродоксните мюсюлмани е определяна като синкретична, съвместяваща умерени и крайни шиитски вярвания и мистицизъм със силни пантеистични характеристики, приспособени към тюркските традиции и представи (по Н. Граматикова). Нейна същностна черта е *тайният* и *езотеричният* ѝ характер - традиционното вярванията им са недостъпни за хора, външни на общността, в съгласие с шиитския принцип на “благоразумно скриване” на вярата *такийа*, а в рамките на общността те са споделяни според нивото на посветеност (приобщеност) на представителите ѝ.

Религиозните схващания са въплътени под една или друга форма в ритуалните практики на алевиите и бекташите, в агиографската им книжнина, в култовата архитектура, в

молитвите, както и в текстовете на ритуалните им песни. Присъствието им в конкретна, вербализирана форма в песните, изпълнявани в периодично повтарящия се ритуал, е един от основните, преки пътища за тяхното внедряване, затвърждаване и актуализиране в индивидуалното и колективното религиозно съзнание на хетеродоксните мюсюлмани.

Религиозните възгледи на алевиите и бекташите са резултат от разнообразни влияния, получени в различни географски места и исторически моменти. Сърцевината на религиозната им доктрина обаче се е съхранила в условията на миграция, в резултат на която част от тези общности са се заселили на българска територия.

Въпросът за произхода на алевиите и бекташите в България, представен във втора част на тази глава, е един от най-дискутираните в българската краеведска, етнографска, етнологическа и историческа литература, посветена на тези общности. Той е получавал различна трактовка в зависимост от наличната теренна информация и достъпна релевантна литература, от подготвеността на авторите, от личните им пристрастия и от конюнктурата на времето. Отхвърляйки формулираните хипотези за български или персийски произход, възприетата от съвременните историци теза е, че хетеродоксни мюсюлмани се заселват на Балканите и на българска територия през различно време и при различни обстоятелства. Най-добре документирани са вълните на депортации на бунтовно настроени къзълбаши тюркмени, във връзка с османо-персийските войни и антифеодалните въстания в Мала Азия през 16 в., в резултат на което се установява вероятно най-устойчивата маса неортодоксални мюсюлмани по тези земи. Приема се също, че част от колонизацията в процеса на османските завоевания (планирана – с цел осигуряване на етническа и религиозна опора на османската власт в новозавладените земи, или стихийна - по социално-икономически подбуди), в периода от края на 14-ти - 16-ти век, включва и миграция на номадски и полуномадски хетеродоксни мюсюлмански тюркменски общности. Път за проникване на хетеродокския ислям е и мисионерската дейност на т.нар. дервиши (суфити) *рум абдали*, духовни предводители и участници в завладяването на Балканите.

Понастоящем хетеродоксните мюсюлмани в България обитават предимно села в североизточната част на страната (Разградско, Силистренско, Търговищко, Сливенско) и в някои югоизточни райони (Кърджалийско и Хасковско). Статистически погледнато, те са по-малка демографска група, отнесено към българите християни и турците сунити, с други думи, те са демографско малцинство. Заради единната религиозна доктрина и сходни ритуални практики, компактното им заселване и/или религиозните, културни и социални контакти между тях (в някои случаи поддържани целенасочено), в съчетание с кореспондиращата им нагласа, най-ярко изразена в събирателното самоназвание *алеви*, те биха могли да се възприемат като *една общност*. Въпреки привидната им хомогенност,

съществува вътрешно разделение на групи, между които се наблюдават различия в тълкуването на някои доктринални идеи, в почитането на определени светци, в елементи на ритуалните практики, а също и в обичайно-празничната система. Спецификите са донякъде регионално обусловени (с по-доловима разлика между Северна и Южна България), но се отчитат и на локално ниво, което насочва към хипотезата за нееднакъв произход на групите.

Според теренните сведения понастоящем в Кърджалийско са обособени две групи хетеродоксни мюсюлмани - тази на *бекташите* и тази на определяните като *бабаи* (*бобаи*) или като *алевии* (*къзълбаши*). Техни общи характеристики са езотеричността и общностната затвореност като функции на стремежа към опазване на вярата (като догма и практика) в мултиетническата среда. Общността на хетеродоксните мюсюлмани е структурирана на родов принцип в религиозни общини, наречени *джемове* в Североизточна и *гьолове* в Югоизточна България. Тяхно ядро са изпълнителите на религиозни длъжности – дванадесет при бекташите, символизиращи дванадесетте почитани имами, и не стриктно установен брой при бабаите.

Анализите на отношенията между хетеродоксните мюсюлмани и другите етноконфесионални групи, с които съжителстват - обект на изследване в трета част на тази глава, показват взаимното приемане и близостта с българите християни, базирана в голяма степен на сходствата в определени обичаи и практики, и опозицията между хетеродоксните мюсюлмани и сунитите, която има своите исторически и религиозни основания и която е видима на битово ниво, но на политическо се тушира. В опита за преодоляване на маргиналността се основават и алевийско-бекташийски организации с нестопанска цел, които спомагат за излизането “на светло” на хетеродоксните мюсюлмани посредством културни изяви. Това следва да се приеме като част от т.нар. *алевийско движение* в Турция и Западна Европа, дало тласък на *възраждането* на алевизма – явление, което в същността си представлява *разкриване* на тайната до този момент религиозна доктрина и практика, в стремеж към постигане на полагащата се равнопоставеност със сунитите. Дефиницията на това явление, предложена в дисертационния труд, е *утвърждаване на идентичност посредством открито себеизразяване*. Културното и общностното отваряне на хетеродоксните мюсюлмани в Кърджалийско е резултат на трансгранично влияние – в момента съответните общности в Турция са основният фактор за промяна на традиционната им култура.

В четвърта част на тази глава фокусът на изследването са периодично провежданите тайни ритуални сбирки на общността (наричани в Кърджалийско най-вече *моабети*), в които участват както мъже, така и жени. Тези сбирки са основният път, по който индивидуалното и колективното религиозно чувство се култивира, поддържа, проявява и преживява.

Регламентираните поводи за извършването им са главните празници за алевиите и бекташите в региона – *Касъм*, *Ашура* и *Невруз*; приемането на нови членове на общността (*икрар*); селищният празник *мае* в чест на местния светец, както и поминалната обредност. Сбирките се провеждат по единен ритуален модел, включващ действия с наситени значения (рецитация на Корана, молитви и благословии, палене на свещи, ритуална употреба на алкохол, обща трапеза, а също и изпълнение на песни и на танци), извършвани в определена структурна последователност, която има локални варианти.

Ако ритуалът се тълкува като път за предаване на алевийско-бекташиятското познание, сакралните песни следва да се определят като един от мощните инструменти за неговото пренасяне. Тяхната сила се крие в двуизмерното им въздействие – интелектуално, посредством конкретиката на словесния текст, и емоционално, посредством абстракцията на музиката. Когато песните придружават танц, въздействието добива още едно измерение – онова на действеността. Тогава “съобщаването” се извършва посредством текста, “внедряването” - посредством музиката, а посредством танца – тяхното “осъществяване”.

Глава II. Ритуалната музика на алевиите и бекташите в научните публикации

Втора глава се концентрира върху публикациите относно алевийско-бекташиятската ритуална музика, с разграничение на тези, посветени на съответните феномени в Османската империя и днешна Турция, от онези, засягащи музикалните практики на хетеродоксните мюсюлмани в България. Поради факта, че в дисертационния труд се прави първото за българската етномузикология комплексно представяне на (дъл от) тази музика, целта на първата част е колкото да презентира автори, гледни точки и резултати от изследвания, толкова и да даде едно обобщено описание на алевийско-бекташиятската ритуална музика. Поради същата причина втората част навлиза в по-големи детайли в малобройните публикации върху конкретните ѝ проявления на българска територия от последните 50-60 години.

Информацията за алевийско-бекташиятската ритуална музика от Турция, представена от различните изследователи (Walter Feldman, Kurt Reinhart, Eckhard Neubauer, János Sipos, Irene Markoff, Hüseyin Yalıtırık и др.), има следните характеристики. Тя се позиционира в пресечената точка на суфийската ритуална и турската фолклорна музика. Има таен, затворен, консервативен характер и е различна от музиката на останалите османски суфийски ордени главно по това, че при нея отсъства *зикр* и че в мелодическо отношение заимства само частично от системата на макама, като остава в по-голяма степен свързана с турската фолклорна музика. Едно от свързващите звена е “синтетичното” изкуство на странстващите певци-инструменталисти ашици. От определена перспектива в алевийско-бекташиятската

музика биха могли да се открият универсални принципи на музикално развитие, но тя все пак притежава свои специфики.

Като цяло ритуалната музика на алевиите и бекташите е слабо позната в научните среди в България. От прегледа на основните публикации, в които са засегнати ритуално-музикалните практики на хетеродоксните мюсюлмани в България, се налага изводът, че информацията по въпроса е непълна, методологията – не винаги стройна, а изводите – съответно по-несигурни, по причина, че повечето данни са получени при изследване на други аспекти на културата на алевиите и бекташите в България, а останалите по-целенасочени музикологични изследвания са в своя начален етап. Това поставя необходимостта на първо място от натрупване на повече теренен материал, основа за по-нататъшни анализи и съпоставки.

Глава III. Ритуални песни от Кърджалийски регион

В трета глава е представен детайлно родопския алевийско-бекташийски песенен сакрален репертоар на основата преди всичко на собствен теренен материал, а също и на публикации (в част от които присъстват нотации) и на копия на ръкописни тетрадки със словесни текстове.

В първата част на тази глава са изложени общи сведения за сакралната музика на алевиите и бекташите в Кърджалийско – наименования, изпълнители, разновидности, място в ритуала.

Музикалният материал, изпълняван по време на алевийско-бекташийските ритуални сбирки (наричан тук “сакрален репертоар”) включва основно песни в съпровод на саз, както и кратки инструментални импровизации, придружаващи молитви от страна на религиозия водач в края на всяко изпълнение на отделен музикант. Сакралните песни са именувани най-вече *нефеси* (“дъх, дихание”), като са разпространени, макар и по-ограничено, и други наименования, отразяващи значението на песните като носители на религиозно познание (*курани* /*quran*/, *окуна* /*okuna*/). Сакралната музика се подразделя функционално на *песни за слушане* и *песни, придружаващи танци*, разположени в отделни моменти от ритуалните сбирки и притежаващи различен жанров облик.

Нефесите, предназначени за слушане, са с наименование сред членовете на общността *oturak nefesleri* (букв. седални нефеси). Целта на изпълнението им е трансфер на религиозно познание и ценности в словесния текст, което изисква мълчаливо, концентрирано слушане за неговото възприемане. Главният изпълнител е носителят на длъжността (*закир* – при бабаите, и *Имам Джафер* – при бекташите), като той може да бъде подпомаган и от други музиканти. Понастоящем броят на *oturak nefesleri* в ритуала не е строго фиксиран (седем при

бабаите и минимум три при бекташите), а подборът им се осъществява от музикантите. Освен ядрото от стари, унаследени от по-възрастни *закири* мелодически образци, като *oturak nefesleri* се изпълняват и ритуални песни, разпространени в Турция и възприети чрез контакти с турски музиканти или посредством телевизионни предавания, както и собствени композиции и по изключение – фолклорни образци (например, епически песни *дестан*).

Танците, изпълнявани в алевийско-бекташийските ритуали в Кърджалийско, са наричани *semâ - semah* (мн.ч. *semahlar*), като отделните видове танци, регистрирани по време на теренните проучвания, носят названията *halka*, *doğrulamacı* (или *doğruca*, както и *doğrulamacık*), *bilgızı*, *karşılama* (или *karşı/karşılamacık*), с разновидности *tek karşı* и *çift karşı* в бекташийските села Биволяне и Звезделина, *sersere*, *sekmecik*, *sözme*, *Gül baba*, *Şah Alim* (за с. Звезделина), *dörtler* и *Kırklar*. Без да е задължителна практика, част от танците могат да бъдат свързани в сюитен комплекс.

Родопският алевийско-бекташийски сакрален репертоар има характерен облик, отличаващ го от музикалната традиция на хетеродоксните мюсюлмани от другите части на България, както и извън границите ѝ. Това е обусловено от стремежа на местните музиканти към запазване на приемствеността при формирането на собствен репертоар. Поддържането на старото, макар и с известни отклонения от него, осигурява освен непрекъснатост в музикалната традиция, така също и приемственост във формата на провеждане на ритуала, за който всъщност са предназначени сакралните песни; с две думи – това е начинът на съхраняване на религиозно-музикалната идентичност в мултиетническата среда.

Втората част на трета глава се спира върху словесното съдържание на ритуалните песни – компонент, който е с осъзната значимост от страна на родопските хетеродоксни мюсюлмани, свързано вероятно с функционалността на *oturak nefesleri*. Литературната основа на нефесите са религиозно-мистични поеми на турски език, чиято характерна черта е наличието на скрито значение. Разпространявани в миналото по устен път, понастоящем те се фиксират в ръкописни сборници – т.е. налице е opisменяване на традиционната устна традиция. Техни автори са почитаните и в Турция алевийско-бекташийски поети Пир Султан Абдал (16-ти в.), Хатайи (15-ти-16-ти в.), Кул Химмет (16-ти-17-ти в.) и др. Поемите са съчинявани в народен стил, за който е характерно силабическото стихосложение (*hece vezne*). Най-застъпени в алевийско-бекташийските песни от Кърджалийско са 11-сложниците, типични за стиховата форма *koşma*, в която творят ашиците, но се използват и 7- и 8-сложници в някои песни, придружаващи танци.

Третата част на тази глава служи за встъпление към музикалноаналитичната част на дисертацията – с обосноваването на необходимостта от провеждането на музикален анализ на алевийско-бекташийския сакрален репертоар (за по-добро разбиране на религиозното

съзнание, изявяващо се по музикален път в ритуала; за по-плътно описание на неизследвана до този момент материя; за евентуално установяване на културни заемки и др.); с коментар върху особеностите на записаната музика, както и с разглеждане на някои теоретични постановки на българската и турската етномузикология (музикална фолклористика), прилики и отлики между техни концепции и подходи и приложимост върху събрания материал.

Проблеми, които се отнасят до структурата. Съгласно възприетите от българските музиколози принципи на анализ на фолклорни песни, основна структурна единица представлява отрязъкът от мелодията, разположен върху един словесен стих, именуван “музикално предложение” или “мелодическа редица”. Закономерното групиране на мелодическите редици в по-големи структурни части формира “мелодически строфи”. Анализът на записания материал обаче наложи преосмисляне на този базов принцип - при голяма част от песните в мелодическата редица се разграничават две в болшинството от случаите равни по големина части, разделени посредством пауза или задържана тонова трайност. Тези части са назовавани в дисертацията “мотиви”. Варианти на няколко мотива са в основата на голяма част от стария местен репертоар, поради което при анализирането му е приет именно *мотивът* като основна структурна единица, а съответният тип изграждане е определен като *мотивен (формулен)*.

Най-общо може да се определи, че всички нефеси притежават вокално-инструментална песенна форма - синтезна форма, образувана в резултат от взаимодействието на трите ѝ съставни компонента – словесния текст, вокално изложената мелодия и инструменталната партия. При родопските алевийско-бекташийски песни мелодията обхваща словесния текст, но го “осмисля” по различен начин, а инструменталният съпровод, посредством встъпленията, интермедииите и заключенията, рамкира и утвърждава това взаимодействие. Както при всяко изпълнение, възпроизвеждащо по памет нефиксиран текст, основен формообразуващ принцип при алевийско-бекташийските сакрални песни се явява вариантността.

Вокално-инструменталната песенна форма при родопските нефеси може да има куплетно или по-свободно изграждане, в зависимост от индивидуалния стил на изпълнителите и от принципната или моментната им склонност към импровизации. Някои се придържат към начин на куплетно оформяне, възприет от по-стари музиканти, други – към такъв, възприет от турски телевизионни програми, трети - към свободна, импровизационна форма. Като общ извод може да се каже, че структурните характеристики на нефесите отразяват както текущата практика, основана на стара местна традиция, така и особеностите на конкретни изпълнителски стилове, формирани под влияние на различни източници във

все по-отворената среда на алевиите и бекташите в Кърджалийско.

Проблеми, които се отнасят до ладово-интонационните особености. Ладово-интонационните особености на алевийско-бекташийските ритуални песни са представени посредством диференцирано разглеждане на някои основни показатели - тонов обем, звукореди, посока на мелодическото движение и мелодически контур, вид мелодическо движение (постепенно или чрез скокове) и характерни стереотипни фрази. В общи линии, това са ладово-интонационни характеристики, които представляват пресечени точки на българската и турската музикална теория.

Записаните песни се характеризират с относително широк **амбитус** (секста, септима или октава), постигнат с няколко способа: наслагване на по-тесни мелодически структури (предимно пентахордови и тетрахордови, и по-рядко трихордови мотиви) в една или в повече мелодически редици на мелодическата строфа – явление, отличително и за българската фолклорна музика; разширяване на обема на финалната мелодическа редица чрез низходящо постепенно движение или глисандо до финалния, условно наречен “тоничен” тон; чрез скоково движение; или чрез начало на мелодическата строфа от по-висок тон при вариантите ѝ повторения (пряко свързано с повишаването на емоционалния градус на изпълнителя). И четирите описани способа са от различено естество - докато първите три представят установени форми на структурно развитие или утвърдени мелодически модели, то последният е проява на индивидуален изпълнителски стил, включващ емоционална интерпретация на музикалния материал.

Определянето на **звукоредите** е считано за един от най-трудните проблеми при анализа на записания материал. Ключово по отношение на тях е понятието “микротонове”, прието в дисертационния труд като обобщаващо различните (и разнородни) явления на нетемперираност (като резултат от колебания на гласа) и на неравномерна темперираност (като изява на звукова система). За основа при категоризирането на звукоредите е използвана класификацията на Стоян Джуджев, с допълване с принципи и термини от системата на макама/ аяка. На такава теоретична основа звукоредите, извлечени от 77-те нотирани песни, са разпределени в шест групи: 1) **пентатонични звукореди**; 2) **диатонични звукореди**; 3) **звукореди с неустойчива втора степен**; 4) **енхармонични звукореди**; 5) **смесени звукореди**; и 6) **променливи звукореди**.

Пентатониката, застъпена в малка част от репертоара на хетеродоксните мюсюлмани от Кърджалийско, е особеност на близката родопска фолклорно-музикална област, чиято интонационна среда е позната на алевиите и бекташите от района. Пентатониката е характерна и за фолклорната музика от определени региони на Турция, поради което едно предположение за културни заемки на този етап не изглежда убедително.

По-голямата част от записаните нефеси притежават звукореди, принадлежащи към **диатоничния** (еолийски и фригийски видове) и **енхармоничния тонов род** (почти изключително с втора понижена степен, оформяйки тетраход и пентаход *uşşak* и маками *tahir/hüseyini/uşşak*). Близостта между диатоничните и енхармоничните звукореди, разликата между болшинството от които се състои в “интерпретацията” на втора степен, поставя въпроса за евентуалната принадлежност на двата типа редици към **една** звукова система, възпроизвеждана различно заради субективни фактори (особености на местния традиционен изпълнителски стил с инструментален съпровод, който не поддържа мелодически вокалната партия; индивидуалната слухова възприемчивост и гласовите данни на изпълнителите).

Близостта на енхармоничните и диатоничните видове се проявява и в случаите на колебание между тези тонови родове, изразено в лабилност на втора степен в рамките на едно изпълнение. Тези звукореди са категоризирани съответно като “**звукореди с неустойчива втора степен**”. Като явление от друг порядък е определена *устойчивата* алтерация на V-та и/или VI-та степени – мобилност, която може да се извърши в рамките на една мелодическа строфа и дори на една мелодическа редица, което придава особен колорит (или ладова пьстрота) на звученето. Звукоредите на този вид песни са определени като **смесени**, а за обяснение на явлението е използвана концепцията на А. Карастоянов за фазово развитие на мелодията. Хроматиката, характерна за турската фолклорна музика, присъства в записания родопски алевийско-бекташийски репертоар само при мелодии със **смесен** звукоред.

Последната група звукореди – **променливите**, се характеризира с промяна на ладовия облик на мелодическата строфа при вариантното ѝ излагане в хода на музикалното изпълнение – явление, породено от склонността към импровизации у някои музиканти.

Подходът към определяне на **посоката на мелодическото движение** сред българските и турските изследователи е различен. В системата на макама тя се дефинира чрез съотношението между началния и финалния тон, като вероятно по-голяма прецизност вероятно би се постигнала, ако се използват началният и “доминантовият” тон. За българските теоретици понятието “посока на мелодическото движение” има други мащаби и се определя от по-скоро от съотношението между поредица съседни тонове от мелодията.

При анализите са използвани и двата подхода, според релевантността им – турският е употребен при дефинирането най-вече на различните типове *oturak nefesleri*, а българският – за характеризиране на типовете мотиви, с употреба на четири основни дескриптивни понятия: низходящо, скокообразно/възходящо, вълнообразно и опевно движение. Така може да се определи, че мелодическата линия при повечето нефеси е преобладаващо низходяща (характерно за фолклорната музика като цяло), разнообразна с вълнообразно и опевно

движение, и по-рядко със скокообразно, с терцови, квартови, квинтови и по-рядко, септимови интервали. По-широките интервали по правило са във възходяща посока – отново характеристика на голям масив от фолклорна музика от Балканския ареал.

Що се отнася до **стереотипните фрази** (с терминологичен аналог в българската фолклористика “мелодически ходове”), приети в турската музикология като друга характеристика на макама/аяка, в съответната част е обърнато внимание на специфичен мелодически ход - последованието VII-ма-V-та степен. То има пентатонично звучене, сближаващо алевийско-бекташийските мелодии, в чийто състав влиза, с интонациите на близката българска родопска фолклорна област. Макар на този етап да не може да се определи доколко присъствието им в определени мелодически типове е резултат от културно взаимодействие (взаимно влияние) или е характеристика, утвърдена по други пътища, устойчивата му употреба от определен изпълнител (Джафер Джафер от с. Биволяне), който притежава репертоар и от български фолклорни песни, насочва към предположението, че в конкретния случай става въпрос за индивидуален афинитет към родопската мелодика.

Проблеми, които се отнасят до метроритъма. Метроритмическите въпроси, разгледани в съответната част на тази глава, са пресечена точка на няколко проблема – музикалнотеоретични, нотографски и исторически, възникнали в резултат на съпоставка на български материал/ интерпретации/ теоретични концепции най-вече с турски такива.

Отправна точка на анализите от тази част е общата черта на изследваните алевийско-бекташийски песни - метрическата им организираност (тип *kirik hava*, изразено с турската номенклатура), характерна дори за *oturak nefesleri*, чиято функционалност предразполага към по-голяма метроритмическа свобода. Установените размери са разнообразни: **2/4**, **7/16** от вида 322, **8/16** от вида 323, **9/16** от вида 2322, **11/16** от вида 22322 (най-често в рубато, но и строго фиксиран), **12/16** от вида 32322 (свързан с **11/16**, както ще стане ясно), както и една особена категория променливи размери, основани на ритмическа формула, в която прозира отново **11/16**:



В

изпълненията на музикантите схемата търпи различни интерпретации, което създава разнообразие от метрически и ритмически варианти (т.нар. *метрическа и ритмическа модулация* /по Д. Кауфман/). Тази свобода на метроритмическите интерпретации е опосредствана от функционалността на съответните песни, от специфичния им контекст и от начина на изпълнението им – солово, в седнало положение, в по-бавно темпо, с инструментален съпровод, който отмерва само основните времена, без раздробяване.

Наличието на размер 11/16 в алевийско-бекташийската сакрална музика е от особен интерес, тъй като е нетипичен за турската фолклорна музика, но е един от разпространените в българската фолклорна музика. Варианти на съответните песни присъстват и в сборници с нотации на песни, записани сред съответните общности в Турция, но с различни размери – свидетелство не само за разнообразието на изпълнителски интерпретации, но и на различията в изследователския дешифраторски маниер. Вариантните образци са записани в с. Мусулча, заселено преди около 100 години с турски преселници от Източните Родопи, което насочва към извода, че този тип песни са локално родопско явление. Доколко българската фолклорна култура е оказала влияние върху формирането на метрическата основа от 11/16, при това ниво на изследвания не би могло да се отговори категорично. По всяка вероятност старата норма при този тип песни е метроритмическата свобода, а българско влияние може да се предположи там, където изборът на изпълнителите е направен в *строго фиксиран* или в *преобладаващ* размер 11/16.

В четвърта част на трета глава са проведени музикални анализи, обосноваващи мотивното развитие в родопските алевийско-бекташийски песни. При излагането на анализите е използван типологичен подход, с класификационни показатели ситуационната обусловеност на мелодическите образци, техните ритмически и мелодически профили. Всеки мелодически тип е представен чрез примерни вариантни мелодии и анализ на техните музикални компоненти, с акцент върху мотивността на структурата. Съпоставителен подход е приложен там, където са открити вариантни образци, записани от други изследователи в селища на територията на Република Турция. Мелодическа близост е открита най-вече при песни, записани в с. Мусулча, което отново доказва устойчивостта и обособеността на местния (родопски) алевийско-бекташийски сакрален репертоар. С помощта на музикален анализ са изтъкнати и някои общи интонационни и метроритмически белези с българската фолклорна музика, които биха могли да свидетелстват за *усвояване* (хибридност) в резултат на межкултурен обмен при съвместното съжителство.

Сравнението и анализът на дешифрираните 77 нефеса показва, че алевийско-бекташийската музикална ритуална традиция в Родопите е в голяма степен основана на мелодически модели, върху които се образуват вариантни образци посредством творческата интерпретация на изпълнителите, независимо дали във фиксирани или в импровизационни форми. Мелодическите модели са функционално обусловени, т.е. те са свързани с конкретни ритуални моменти.

Мелодически типове при песните, придружаващи танци (*semahlar*)

Прегледът и анализът на мелодиите, придружаващи алевийско-бекташийските ритуални танци, показва обвързаност на всеки танц с определен открит мелодически

модел, интерпретиран от отделните изпълнители по различен начин, във фиксирана или в по-свободна форма. Въпреки че при някои от мелодическите типове се наблюдава разколебаване на функционалността, свързано вероятно с процесите на унификация и стесняване на репертоара, протичащи понастоящем в родопската алевийско-бекташийска ритуална музикално-танцова практика, при повечето мелодии устойчивата връзка със съответния танц е съхранена.

Мелодическите типове са разпределени в две най-общии категории според метрума си – 1) мелодии в 2/4 и свързания с него 7/16 (към танците *dörtler*, *Kırklar* при бабаи, *doğrulamaca*, *bulgızı*, *sözme*, *sersere* и *sekmecik*) и 2) мелодии в 9/16 (*karşılama/ tek karşı* и *çift karşı*, *halka*, *Gül baba*, *Şah Alim* и *Kırklar* при бекташи).

Независимо от метрическата група, към която принадлежат, мелодическите типове се структурират върху четири основни мотива: 1) низходящо движение от областта на VII-ма към областта на IV-та степен; 2) опевно движение в областта на IV-та степен; 3) низходящо движение от областта на IV-та към I-ва степен; и 4) вълнообразно движение от VII-ма подтонична степен с връх в III-та и установяване в I-ва степен. Мотивите са различно интерпретирани, като отликите касаят орнаментирането, тоновия състав на звукоредите, както и началните и крайните тонове, а устойчиви са ритмическата формула и типа мелодическо движение (възходящо, низходящо или опевно). Някои от мелодическите типове са изградени само от комбинации от тези мотиви, при други мотивите са изложени с отклонения и заедно с нов материал, но като цяло присъствието им в танцовите песни (както и в песните, предназначени за слушане, макар и в по-орнаментиран вид) определя специфичния облик и интонационното единство на алевийско-бекташийския сакрален репертоар.

Мотивното развитие (формулността) не при всички танци е отчетливо - при някои от тях (*çift karşı* и при *Gül baba*) мотивите са по-споени в единството на мелодическата редица, което ги сближава в по-голяма степен с турската (а и с българската) фолклорна музика.

Интересен случай представлява определен мелодически тип, свързан най-вече с танца *sersere* – той притежава смес от черти, присъщи на българския и на турския песенен фолклор, и фраза, идентична с началната част на известната българска възрожденска песен “Песен на панагюрските въстаници” (“Боят настана”). Въпреки че за тази песен има податки за произход от турска шаркия, наличието на вариантни образци без характерния начален квинтово-квартвов възходящ мотив, отсъствието на варианти в сборниците с алевийско-бекташийски песни от Турция и маршовият ѝ характер насочват към предположение за евентуален произход от българската песен, която би могла да е оказала влияние заради широкото си медийно разпространение, наслагвайки се вторично върху по-стара местна

мелодия с близки характеристики. Това би било свидетелство за наличието на процеси на акултурация/транскултурация, независимо от строгия консерватизъм на ритуалната музикална традиция.

Мелодически типове при песните, предназначени за слушане *oturak nefesleri*

Ядрото от песни, изпълнявани понастоящем в Кърджалийско като *oturak nefesleri*, представляват унаследени от по-възрастни закири мелодически типове, върху които са наложени текстове от локалния фонд или от внесени печатни книги. Тясната връзка между отделните групи, тяхната спойка, е общата им метрическа база - формулата, в която прозира размер 11/16. Различното третиране на отделните ѝ времена - удължаването, съкращаването или сливането им, води до разнообразие от метрически интерпретации, което, в зависимост от чувството за ритъм у изпълнителите и от импровизаторската им нагласа, може да добие фиксирана форма, кристализирайки в размери 11/16 (2-2-3-2), 12/16 (3-2-3-2-2), 9/16 (2-2-2-3), 8/16 (3-2-3) и 7/16 (3-2-2), или пък по-голяма пластичност с непрекъснати метрически модуляции в рамките на едно изпълнение.

Между отделните мелодически типове съществува освен ритмическо, и интонационно единство, което може да бъде обяснено до известна степен с мотивното развитие, както и при болшинството от песните, придружаващи танци. При *oturak nefesleri* обаче е налице по-голяма споеност на мотивите в единството на мелодическата редица. Един от общите мотиви, обединяващ мелодическите типове, е каденцовият – низходящо постепенно/глицандиращо движение от III-та към I-ва степен. Началото на мелодическите редици – обратно, задава различията между отделните типове, поради което е прието като основен класификационен белег, допълнен и с други съществени типови отличителни черти. Обозначенията на мелодическите типове, поставени на такава база, са следните:

- мелодически тип I - с начало областта от IV-та/V-та степен;
- мелодически тип II - с начало областта на VII-ма степен и с единна ладова характеристика;
- мелодически тип III - с начало областта на VII степен и с ладова променливост;
- мелодически тип IV – с начало от IV-та степен и с ладова променливост
- мелодически тип V – с начало от VI-та степен; и
- мелодически тип VI – с начало от I-ва степен и участие на VII-ма подтонична степен.

Между така разграничените мелодически типове съществуват структурни, ритмически и интонационни прилики, т.е. те имат обща основа, тълкувано като пряк резултат от консервативността на традицията, обусловена от запазената силна връзка с религиозния ритуал. Това е позволило съхраняването до настоящия момент на стари

образци, изпълнявани с рамкирани отклонения. При различните интерпретации устойчивите елементи са ритмическата формулност, базирането на структурата на две основни мелодически редици и стандартизираните мотиви, а отклоненията засягат звукоредния пълнеж (най-вече при нефесите с променливи степени), метрическата трактовка на ритмическата формула и повторността на мелодическите редици. Отклоненията формират вариантност, а устойчивите елементи осигуряват разпознаваема връзка с наследените образци – основен принцип при изследваната музикална традиция.

Като цяло в алевийско-бекташийската музикална култура се наблюдава стремеж към поддържане на приемствеността, иначе казано – в нея старото е ценно. Неговото възпроизвеждане осигурява устойчивостта в мултиетническата среда на музикалната традиция, на ритуала и на идеите, които те въплъщават и които са ги породили.

Глава IV. Инструментариум и инструментален съпровод

В четвърта глава се разгледани аспекти на инструменталния съпровод, осъществяван от алевиите и бекташите в Кърджалийско с инструменти, които носят общото наименование *saz* (*saz*) и по-рядко *балама* (*bağlama*). Тези инструменти са представители на лаутовите кордофони, което сближава алевийско-бекташийската ритуална музикална практика с епическата традиция. Техните характеристики и употребата им в музикалния живот на хетеродоксните мюсюлмани са приемани в дисертационния труд като част от по-широк кръг непроучени проблеми, някои от които са фокус на изследване в отделните части на главата.

Първият проблем е от по-общ органоложки характер и се отнася до разграничаването на традиционните кордофонни “дрънкови” (по Ив. Качулев) инструменти, разпространени в миналото и понастоящем на българска територия. Насочването към този базов въпрос е продиктувано от липсата на систематично проучване върху съответните инструменти в България и е приемано като въведение в обширната тема. Пояснени са основните разграничителни белези, открити от изследователи и производители на инструменти - размери, брой струни, настройка, тонов строй, и е засегнат въпросът за хипотезите за произхода им (османски или предосмански), като за най-логична е приета хипотеза, комбинираща двете предположения, а именно *проникването на еднородни инструменти на българска територия в различни исторически моменти*. В тази част се коментира още именуването на инструментите - *тамбура*, *саз*, *балама*, *карадюзен*, *булгария* (най-вече в паралел с турската инструментална практика), а също и етническото им етикетирание. Приведени са и нови органоложки данни от две смолянски села – с. Буково и с. Ряка, като е изказано предположение за адаптиране в миналото на определен вид 5-струнен турски саз с настройка *bozuk düzeni* (ре¹-сол-до¹) в инструменталната практика на с. Буково. Въз основа

на изложените данни е изведена собствена позиция за класификацията на традиционните кордофонни “дрънкови” инструменти на българска територия, в която сазът би трябвало да заеме равностойно място.

Въпросите, разгледани в другите части на главата, се отнасят до различни аспекти на инструменталната традиция на родопските хетеродоксни мюсюлмани – технически характеристики и изработка на проучените музикални инструменти, място на сазата в алевийско-бекташийската култура и особености на инструменталния съпровод в ритуалната практика на алевиите и бекташите от Кърджалийско. Тези проблеми са третираны с разнообразни изследователски подходи – етнографски, антропологичен, културологичен, музикологичен.

Във фолклорната практика на турското население в мултиетническият район са познати различни музикални инструменти - и традиционни (уд, тамбура, тарамбука /”дарбука”/), и т.нар. “европейски” (цигулка, кларинет, саксофон), но като установена и спазвана норма сред родопските хетеродоксни мюсюлмани е наложена ритуалната употреба единствено на *саза*. Предположенията за използване на некордофонни инструменти (ней, деф) в старите ритуални практики на хетеродоксните мюсюлмани, към които насочват някои сведения в исторически, фолклорни и др. източници, са приети в дисертационния труд за слабо вероятни, а самите данни – за отразяващи по-скоро символическото значение на съответните инструменти.

Понастоящем повечето алевийско-бекташийски изпълнители в Кърджалийско употребяват нови, фабрично изработени, закупени от Турция 7-струнни сазове с унифицирана големина, форма и тонови редици, но съществуват данни за употреба в миналото на различни видове кордофонни “дрънкови” инструменти, разграничаващи се според размера и формата си, с обща черта за Кърджалийско – наличието на 5 струни, обединени в три групи, настроени на *bozuk düzeni* (ре¹-сол-до¹), една от най-разпространените в сазовата инструментална практика в Турция. Настройката е устойчив компонент, който се спазва и при новите фабрични сазове. Друга особеност е техният енхармоничен тонов строй (по Ст. Джуджев). Нечетният брой струни, специфичната настройка и тоновият строй показват различия с кордофонните “дрънкови” инструменти от българската практика (напр. тамбурите), които независимо от присъствието си в музикалния живот на някои кърджалийски села, не са оказали влияние върху алевийско-бекташийската традиция. Съхраняването до много късно на стабилни, консервативни черти - брой струни, настройка, звукоред, се тълкуват в дисертационния труд като показател за устойчивост на идея, намерила музикално изражение.

В трета част на четвърта глава е насочен антропологичен поглед към направата на

сазове - представен е най-известният в района производител на такива инструменти, Джафер „уста“ от с. Църквица, Джебелско (р. 1941 г. в с. Давидково, Смолянско). Джафер „уста“ е българин мюсюлманин, отраснал и живеещ в турска етническа и културна среда, което е повлияло както върху самосъзнанието му, така и върху професионалното му развитие – от културата на етническите „други“ той възприема изпълнението и направата на *саз*, заради афинитета си към неговите „четвърттонове“. Производството на инструменти е негова професия, но извън заплащането, той е дълбоко увлечен по тази дейност, със силно вътрешно чувство към музиката и лично отношение към саза не просто като негов производител, а като негов *създател*. Талантът и личното му отношение към инструмента са се оказали двигателят за пресичането на етническите граници и безконфликтното усвояване на елемент от културата на етническите „други“. Въпреки че етнически предразсъдъци към него са съществували, дейността му е довела до тяхното преодоляване и до превръщането му до голяма степен в част от „другите“, осигурявайки му определена позиция в тяхното общество и признание отвъд етническите и държавните граници.

В четвърта част на тази глава се разглеждат значението и мястото на саза в културата на алевийците и бекташите от България и от Турция, и по-конкретно – религиозните, социалните и политическите стойности, които се придават на музикалния инструмент.

Поради неизменното си присъствие в алевийско-бекташийския религиозен ритуал, сазът е натоварен с голяма символна стойност - както от страна на хетеродоксните мюсюлмани, така и от външните за общността. Като религиозен символ сазът носи противоположни конотации - белязан е като *дяволски* и съответно е отхвърлян като неприемлива форма на изразяване на вярата, от страна на сунити, докато за adeptите на хетеродоксния ислям той носи висока сакрална стойност. Свидетелства за сакрализацията на саза се откриват в легенди (представящи го като музикален инструмент на Имам Али); в регламентации и табути, обграждащи употребата и съхранението му (поставянето му на високо място, забраната за изнасянето му по тъмно и др.); в ритуални действия, открояващи значението му като *вещ* и като *звук* (например, съхраняването в торбета на стари инструменти, независимо дали като „присъстващи“, или като акомпаниращи; употребата единствено на разновидности на кордофонния „дрънков“ инструмент, които имат сходна звучност, носеща общ етос); както и в ритуални действия, свидетелстващи за въплъщаването в инструмента на основни вярвания на хетеродоксните мюсюлмани (например, единството на Аллах, Мохамед и Али, откриващо се в целуването на саза на три места преди всяко начално музикално изпълнение).

Като цяло, сазът се приема от изследователите за елемент на алевийското семантично поле, в което се включват още практиките *сема* и *джем*, поетите-певци (*озани*) и т.н. Това са

универсални символи на алевийството, но и символи, които се използват като маркери, оразличаващи отделните активистки групи в *алевийското движение* в Турция и сред диаспората в Западна Европа от 70-те години на 20-ти в. нататък, в борбата им за политическа, културна и религиозна видимост. Подобни проекции са чужди на доскоро изолираните общности на хетеродоксните мюсюлмани в България, поддържали традиционната си култура в различни социални и политически условия и специфична мултиетническа среда. При тях все още водещо е ритуално-религиозното значение на музикалния инструмент.

Конкретните измерения на „звучащия“ саз, т.е. особеностите на инструменталния съпровод, са обект на изследване в петата част на четвърта глава.

Инструменталният съпровод в болшинството случаи е неотменим компонент на алевийско-бекташийското ритуално музикално изпълнение, като функциите му могат да се определят по-конкретно като структурни, хармонически, ритмически и мелодически.

Структурни функции. При изграждането на вокално-инструменталната куплетна форма на нефесите съпроводът рамкира вокалната партия, чрез провеждане на встъпление, интермедии и евентуално заключение (съпровождащо молитва на религиозния водач), оформени като времетраене и съотношение между ритмика и мелодика според стила и моментната нагласа на изпълнителите. Въпреки вероятните промени синтезът между словесно, вокално, инструментално и танцово (при изпълнението на сема) е все още ненарушен, поради което в структурно отношение сазът не се оказва основен фактор, а по-скоро има поддържаща роля спрямо останалите компоненти на музическия комплекс – при изпълнението на *oturak nefesleri* служи на текста, разграничавайки словесните стихове и оформяйки мелодическата строфа, а при изпълнението на танци осигурява тяхната непрекъснатост и подготвя прехода от един танц към друг при евентуален сюитен комплекс.

Хармонически функции. Спецификата на хармоническия облик на нефесите се задава от настройката на саза (тип *bozuk düzeni* (ре¹-сол-до¹)). Съчетания на тези три тона формират три основни съзвучия, съставляващи хармоничната основа на нефесите. В зависимост от индивидуалните предпочитания, слухови и инструментални възможности на изпълнителите, тези съзвучия са застъпени неравномерно и свързани по различен начин в отделните части на нефесите. Най-често срещаният облик на инструменталните встъпления и интермеდიите (и при поддържането на вокалната партия) е редуването на две съзвучия, носители на функциите на устойчивост и неустойчивост – тип акомпанимент, характерен и за турската фолклорна сазова практика.

Ритмически функции. При осъществяването на акомпанимента на алевийско-бекташийските нефеси най-силно изразени са ритмическите функции на саза, свързано с

метрическата определеност на нефесите. При песните, придружаващи танци, ритъмът се явява спойващият елемент на вокално-инструменталното мелодическо построение и танцовите движения. Особеност на ритмическия съпровод е липсата на раздробяване на някои от удължените тонови трайности при определени размери, което е предпоставка за метрически модуляции. Силно изразената ритмическа функция на саза е за сметка на неговата мелодическа роля.

Мелодически функции. Мелодическата роля на саза е застъпена най-вече в инструменталните заключения-импровизации, придружаващи молитва на религиозния водач (една от малкото сфери в алевийско-бекташийската музикална традиция, в която регламентацията отстъпва на експресията); в съхранен стар тип интермедия, възпроизвеждан в част от изпълненията на старите местни мелодически типове *oturak nefesleri*, както и при новия, „внесен“ от Турция изпълнителски маниер на дублиране на мелодията от вокалната партия в по-пълнен или в стилизиран вид (чрез дублиране на основни тонове от мелодическия контур). Дори и при по-активна мелодическа функция на саза, инструменталната линия не надделява звуково над вокалната и остава слабо доловима, за разлика от ритмизирания акордов съпровод.

Като обобщение може да се направи изводът, че алевийско-бекташийският инструментален стил търпи промени под влияние на медийно промотираната турска професионална музикална практика, но отразява преди всичко старата местна традиция, в която сазът има предимно ритмическа роля в подчинение на вокалното и танцовото начало. Това определя и базовото ниво на инструментални умения у повечето кърджалийски алевийско-бекташийски музиканти.

Глава V. Изпълнители

В пета глава са разгледани носителите на алевийско-бекташийската ритуално-музикална традиция – изпълнителите, именувани *закири* (при разклонението на бабаите) или *Имам Джафери* (при бекташите). За многостранното им характеризирание е използван комплексен подход, съчетаващ етнологички, антропологичен и музикално-фолклористки методи на изследване.

В първата част на тази глава е представена обобщен образ на алевийско-бекташийския музикант, изпълняващ едновременно религиозна, социална и артистична роля. Неговата непрофесионална, но специализирана дейност е презентирана посредством вътрешния поглед към спецификите ѝ, подходите при обучението, качествените оценки за музикантите и различията в техните изпълнителски маниери.

Изпълнението на религиозна музика, съчетаващо вокална и инструментална дейност, е

една от обособените религиозни длъжности сред алевиите и бекташите, поверена по правило на мъже, с условие доживотното ѝ заемане, което определя относително по-голямата възраст на изпълнителите. Подборът се осъществява от възрастните членове на общността, а мотивацията за приемането на длъжността от страна на изпълнителите е предразположение към дейността и/или чувство за лична отговорност пред социума. Назначението се извършва с ритуална сбирка, предшествана от задължително кръвно жертвоприношение (курбан). Дейността не се заплаща, което я характеризира като *непрофесионална*, но необходимостта от притежаване на специфични умения за осъществяването ѝ в ритуалната обстановка (по-конкретно, уменията за гладко вплитане на музикалните изпълнения в различните ритуални ситуации) я определя като *специализация*, която се постига посредством *обучение* и *самоподготовка*.

Обучението в ритуалната музика при алевиите и бекташите може да бъде двукомпонентно (обучение при учител) и, по-рядко, еднокомпонентно (самообучение, посредством наблюдение в ритуални ситуации на изпълняващи музиканти). Двукомпонентното обучение гарантира устойчивата трансмисия на традицията, а при еднокомпонентното липсва коректив на изпълнението, което едновременно с относителното запаметяване е предпоставка за по-голяма вариантност при възпроизвеждането на песните.

Особеност на алевийско-бекташийското обучение с учител е включването на религиозното познание като задължителна част от преподаваната материя, наред със словесно-музикалния репертоар, обусловено от религиозното съдържание на заучаваните нефеси и от силната им зависимост от ритуалните ситуации. Така бъдещият музикант получава комплексно религиозно-музикално познание, съответстващо на синтезния характер на алевийско-бекташийското ритуално музикално изкуство. Притежаването на религиозно познание е и един от основните критерии за оценка на утвърдените музиканти, нерядко с по-голяма тежест от наличието на добри изпълнителски умения.

Самоподготовката при *закирите/ Имам Джаферите* е несистемна, извършвана непосредствено преди конкретни ритуални събития. Тя включва определяне на репертоар за предстоящата сбирка, съобразно повода за извършването ѝ, и репетиция върху подобрите нефеси. В процеса на подготовка музикантите изработват и затвърждават личния си певческо-инструментален стил, различаван главно по 1) трактовката на вокално-мелодическото и 2) трактовката на инструменталното. Към първия аспект на изпълнението спадат склонността към вариантност, свързана със способността за запаметяване, но най-вече с импровизаторската интенция на изпълнителите; орнаментирането (като цяло нехарактерно за родопските алевийски и бекташийски музиканти) и експресивността, проявена основно при изпълнение на *orutak nefesleri*. Що се отнася до инструменталния аспект, отличията в

маниерите са свързани отново с импровизаторската нагласа, както и с различната трактовка на структурните, ритмическите, мелодическите и хармоническите функции на саза, но най-вече с различната стойност, придавана на саза като мелодически инструмент. Доминиращата ритмическа роля на саза за сметка на мелодическите му функции са характеристика на традиционния местен инструментален стил, за усвояването на който не се изискват високи технически умения, което от своя страна не стимулира стремежа към виртуозност у изпълнителите. В отличие от него, при “новия начин”, заимстван от музиканти от Турция, мелодическата функция на саза е засилена, проявено главно в инструменталните въведения и в по-прецизното дублиране на вокалната мелодия. Този тип инструментализъм е присъщ на изпълнители с по-добър музикален слух и по-дълбоко отношение към музиката – притежаване на усет за нейния естетически аспект, освободен от силната и “консервираща” връзка с религиозно-ритуалното, което от своя страна е довело до надскачане на локалните рамки и до нетипично за болшинството изпълнители усилие за развиване на инструменталните умения.

Отличията в музикално-изпълнителските стилове не нарушават единството на колективния образ на родопския алевийско-бекташийски музикант, който притежава като основни черти типа музициране и съзнанието за изпълнявана мисия – пред Бога и пред общността. *Закирът/Имам Джаферът* е другата фигура в ритуала, освен религиозния водач *деде*, който изпълнява функцията на пазител и изразител на религиозното познание. Тази функция, ангажираността му с двете обвързани в синтез музикални дейности – пеене и свирене, и типът инструментариум оправдават присъединяването му към културния тип на **епическия музикант**.

Във втората част на шеста глава вниманието се спира върху млад бекташийски изпълнител от Кърджалийско - Ялдъз Кязим Салиф (р. през 1986 г. в с. Чифлик), открояващ се с яркия си талант и силно религиозно чувство, чието взаимодействие определя криволическия му път като музикант и член на общността на хетеродоксните мюсюлмани. Заедно с представяне на биографията му е характеризирани и изпълнителският му стил, представляващ творческа интерпретация на местните стандарти и съчетаващ едновременно пестеливост на изразните средства и експресивност на изпълненията. Тази експресивност показва умение за възприемане и пресъздаване на чисто естетическата страна на музиката на нефесите, плод на издигането над музикално-религиозния синтез, или онзи рядък случай за текущото състояние на родопската алевийско-бекташийска практика, в който талантът надскача параметрите на традицията.

В трета част на шеста глава нагласите и изборите на Ялдъз са поставени в по-широк етнокултурен контекст, сравнени с тези на друг, сунитски музикант от района –

институционално обученият професионален изпълнител на саз, композитор и учител Фахри Нур (р. през 1960 г. в с. Звездел). Фахри Нур е отдаден на дейността музикант, чието кредо е универсалността на музиката и който в творческата и интерпретаторската си дейност усвоява разнородни музикални традиции (турска и българска фолклорна музика, алевийски религиозни песни), готов да ги споделя с другите. Негова противоположност е Ялдъз Кязим, силната връзка между изповядваната вяра и изпълняваната музика у когото го кара да поставя стриктни етнически и религиозни ограничения върху “своята” музика. Така се очертават два различни подхода към музицирането в мултиетническа среда: *преодоляване* vs. *утвърждаване* на етнорелигиозните граници при *усвояването* и *споделянето* на репертоар.

Глава VI. Контексти на изпълнение на сакралния репертоар

Шеста глава се съсредоточава върху проблем, който е съществен за разкриването на цялостното функциониране на сакралната музика в културата на родопските алеви и бекташи, а именно контекстите на изпълнението ѝ. При разглеждането му ситуациите са подразделени съответно на *ритуални* и *неритуални*, обусловено от факта, че ритуалът е “автентичната”, “естествената” среда на съществуване на сакралния репертоар на алевиите и бекташите; контекстът, в който той най-пълноценно изявява смисъла си на носител на религиозно познание, предназначено за общността.

Коментиран на различни места в текста, ритуалният контекст е представен в първата част на тази глава обобщено, от перспективата на регламентацията и ограниченията, отнесени до повода, времето и мястото на извършване на ритуала, последователността и видовете ритуални действия, изпълнителите на ритуална музика, типа инструментариум, настройката и ролята на музикалните инструменти в подчинение на вокалното и танцовото начало, функционалното разделение на музикалните изпълнения (музика за слушане – *oturak nefesleri*, и музика, съпровождаща танци - *semahlar*), слушателските реакции. Регламентациите и ограниченията са тълкувани като израз на тясната връзка на религиозния ритуал и музиката, от една страна, и на желанието за съхраняване на културната идентичност в мултиетническата среда, от друга.

Специален акцент е поставен върху една от ситуациите на ритуално изпълнение на сакрален репертоар – ежегодният празник на локалния светец с местно наименование *мае*, тъй като е единствената, която е отворена, предоставяща възможност за контакт между различните етноконфесионални общности от района и, съответно, за културен обмен. Основният въпрос, на който се търси отговор, е как предпоставките за межкултурно взаимодействие се отразяват на звуковата картина на празника, по-конкретно как включените в него музикални прояви се разполагат по оста *скрито-споделено-усвоено*, и с коя категория

биха могли да се опишат - *мултикултурализъм* (схващан като съвместно/паралелно съществуване на културите) или *интеркултурен диалог* (означаващ взаимодействие и межкултурен обмен) (по И. Бокова).

Общоселищните празници *мае* са част от обредността, обслужваща култа към светците при хетеродоксните мюсюлмани. Музика „озвучава” два момента от празника - *религиозната сбирка* на общността, доскоро неизменна част от *маетата* и провеждана вечерта преди или след празника, най-често в закрито помещение при местното тюрбе, и *празничната програма*, последваща общата трапеза на открито.

Музиката от *празничната програма* има напълно различен облик от този на консервативната алевийско-бекташийска сакрална музика: на фиксирани или импровизирани естради в селата музиканти от околността изпълняват смес от български хорà (Еленино, Първомайско, общобалканското Касапско и др.), турски песни и мелодии (обединявани най-често под общото название „кючеци”), и „етнопоп“ (по В. Димов), интерпретирани със специфичния за областта цигански изпълнителски маниер. Това е репертоар, заимстван частично от този на сватбарските оркестри от областта и обслужващ масовия вкус. В състава на групите са включени най-често изпълнители на синтезатор, кларинет, акордеон и тъпан, и по-рядко – на зурна и тарамбука, както и певец/певци. Изпълнителите са предимно цигани, маргинализирани в обществото (и в частност сред хетеродоксните мюсюлмани), но с признавани музикантски умения и ангажирани заради това, че в настоящия момент се оказват най-активните деятели на типичния и общовалиден за областта формат на празничните събития (сватби, събори и т.н.). За разлика от алевийско-бекташийската ритуална музика, *инструменталното* тук се е превърнало в стилова характеристика – под влияние на водещия импровизационен принцип, мелодическата тъкан е усложнена (и усложнявана в процеса на музицирането), базирана върху доминиращия двувременен метрум и западноевропейската хармония. Вероятно по-късно явление, „празничната“ музика е включена от организаторите с цел демонстриране на големината и престижа на празника и приобщаване на младите членове на общността, а основната ѝ роля е да осигури подходящ звуков фон за забавление на присъстващите, което включва и масови танци – хорà, припознавани като български (предпочитани от жените), и кючеци (в болшинството от случаите играни само от мъже).

Поради нееднакъв си произход, път на развитие и функции, двата типа музика в *маето* – религиозната и тази от празничната програма, представят съвсем различни характеристики по отношение на стил, инструментариум, изпълнители, аудитория, отношение към *другостта*. Безпроблемното им „съжителство” (понякога и застъпване) в празника намира обяснение в това, че те се разполагат в различни, самостоятелни сфери:

едната – сакрална, тайна, предназначена само за членовете на общността, а другата - светска, публична. Първата помества ритуала и свързаната с него музика - изпълнявана само в определени ситуации, в строго ограничена среда, допуснала слабо външно влияние върху себе си и така съхранена като стара, затворена, консервативна традиция. Втората, публичната сфера, включва празничната програма, отворена към другите и съответно, „заемаща” техни музикални традиции, които вече не се възприемат като *чужди*, тъй като са се превърнали в *присъщ* начин на забавление.

Тази културна и етническа разноликост, без аналог при съответните прояви на другите етноконфесионални групи в региона, помества скритото и публичното, сакралното и светското, старото и съвременното, *собствената* музикална традиция и тази на *другите*. Погледнато от перспективата на мултиетничността, докато *своята*, *собствената* религиозна музика от първата сфера остава обособена, *затворена* традиция за другите и само по изключение е *споделяна* с тях, музиката от празничната програма е *диалогична*, надскочила етнически, стилови и регионални рамки; тя е жанрът на *споделените* и *усвоени* музикални традиции, в които *чуждото* се е превърнало в *общо*. Така може да се заключи, че в музикалния облик на празника *мае* се преплитат характеристики както на *мултикултурализма*, така и на *интеркултурния диалог*.

Във втора част на шеста глава са разгледани неритуалните ситуации на изпълнение, които според религиозния профил на аудиторията се подразделят на изпълнения пред единоверци (включващи регулярните репетиции, обучението на *закири/Имам Джафери* и домашните записи на сакрална музика) и изпълнения пред друговерци (на сцена или по повод на външен, изследователски интерес към ритуалната музика). При представянето им е изследвана силата на връзката с ритуалността и мотивите за „напускането“ ѝ. Отчитайки факта, че неритуалните изпълнения са или “вторични” по отношение на ритуала (когато са пред друговерци), или са по свой начин утвърждаващи го (когато са пред единоверци), се налага изводът, че алевийско-бекташийската сакрална музика в Кърджалийски регион продължава да е затворена, консервативна традиция, силно свързана с ритуала. Конкретно изпълненията пред друговерци представляват нови ситуации на музициране, появили се в резултат на отварянето на алевийско-бекташийската общност от последните петнадесет години. Макар да не са се превърнали все още в устойчиви контексти на изпълнение, те демонстрират нарасналото желание на родопските хетеродоксни мюсюлмани за *споделяне с другите* в мултиетническата среда на музикалния аспект на своята култура.

Глава VII. Тенденции в развитието на алевийско-бекташийската ритуална музика

Седма глава представлява логично продължение на шеста - в нея се прави опит да бъдат изведени тенденциите в развитието на алевийско-бекташийската ритуална музика от Кърджалийско, посредством дефиниране на съвременното ѝ състояние и на базата на съпоставка със съответните практики на хетеродоксните мюсюлмани в Турция, Албания и Македония, съобразно наличните сведения.

За опора при определянето на текущото състояние на алевийско-бекташийската ритуално-музикална традиция е използвана дефиниция за „жива традиция“, която включва като съответни показатели съхранените контекст, връзка с определен светоглед и форма; запазен смисъл/значение, както и приемствеността в трансмисията.

Изследвайки степента на устойчивост на алевийско-бекташийската ритуална музика, се отчитат неизбежните ѝ трансформации, но и съхранената ѝ функция на основен изразител на религиозното познание, все още силната ѝ прикрепеност към ритуалната ситуация и консервативни форми на експресия, което обуславя определянето ѝ като *витална съвременна музикална практика*, опазила старите си корени и сакралната си стойност в мултиетническата среда, заради скрития си характер и връзката с ритуала.

В Турция, в Албания и в Македония ритуалната музика на хетеродоксните мюсюлмани извървява различен път на развитие - съответно към видимост (*споделяне*) и професионализация, към хибридность и към пренос (*трансфериране*) на традиции.

Погледът в съпоставка налага да се отчете, че в рамките на общността на хетеродоксните мюсюлмани в Кърджалийско липсват подтици за съществени промени - виртуозността и различието не се ценят, за сметка на предаността към наследените форми. Точно на тези стари, „автентични“ форми се придава стойност и от страна на съответните общности в Турция – онези, чието влияние е единствено допусканото понастоящем. Това предполага стремеж към поддържането на този облик и в бъдеще, но с придобиването на все по-голяма *репрезентативност* – насочена на първо място към *близките други*, турците сунити, а след това и към по-далечните, българите християни и мюсюлмани. С други думи, развитието на алевийско-бекташийската музика в Кърджалийско ще върви вероятно в посока на по-голяма видимост, с цел напускане на маргиналното позициониране в социо-културното поле на мултиетническите Източни Родопи, т.е. постепенно ще се измества от нивото на *скритото* към нивото на *споделеното* и *репрезентираното*.

Заклучение

В Заклучението са синтезирани основните изводи, направени в изложението.

Главната цел на дисертационния труд беше да се интерпретира ритуалната музикална практика на алевиите и бекташите в Кърджалийско от гледна точка на нейното функциониране в мултиетническа среда. Това бе постигнато чрез представяне на колкото се може по-плътното описание на нейните социо-историческа и религиозна основа, сакрален репертоар, музикални характеристики, инструментариум и инструментален съпровод, изпълнители и контексти на изпълнение. Където и доколкото беше възможно, бяха проведени съпоставки с музикалните практики на другите етнорелигиозни групи в областта, както и с традициите на сходните общности отвъд държавната граница, като беше направен опит и за дефинирането на нейната позиция в мултиетническата среда.

В дисертационния труд е представена една стара, консервирана вокално-инструментална практика, която въплъщава и изразява съхранили се през времето и пространството идеи, синтезирали синкретични вярвания и представи на основата на исляма. Тази музикална практика е съществена част от строго структуриран таен колективен ритуал, като силната ѝ обвързаност с него и изолираното развитие в мултиетническа среда са наложили набор от регламентации и табути върху типа инструментариум, начините, формите и ситуациите на изпълнение.

Основният стремеж на болшинството от носителите на традицията е запазването на приемствеността – възпроизвеждането на “старото”, с което да бъдат утвърдени и продължени в мултиетническата среда музикалната традиция, ритуалът и идеите, които въплъщават и които са ги породили. Въздействието на творческото начало върху тази консервативност е породило специфична музикална практика, която може да бъде описана като *вариантна интерпретация на ситуационно определени мелодически модели с формулен (мотивен) тип изграждане*. Основата върху стандартизирани мотиви придава специфичен облик и интонационно единство на родопската алевийско-бекташийска ритуална музика.

Това е характеристиката на *сакралното* в културата на хетеродоксните мюсюлмани от района. В полето на *секуларното* се разполагат вече *усвоените* от другите етнорелигиозни общности практики. Пресечената точка на сакралното и секуларното - традиционния празник на местния светец *мае*, обема цялата палитра от музикалнофолклорни явления: и *скритите* (вече и споделяни), и *усвоените*.

В рамките на сакралното, на *скритото* – традиционно опазваното старо, без външно влияние, се наблюдават феномени, които биха могли да бъдат разпознати като *усвоени*: родопски мелодически ходове, типично български ритъм, интонация от популярна българска възрожденска песен. Ако действително става дума за „усвояване“, това би означавало, че

въпреки (или успоредно със) стремежа към съхраняване на наследеното “старо”, и в полето на *скритото* протичат неосъзнати процеси на акултурация/транскултурация, които при наличие на съответни предпоставки – близка основа и/или личен афинитет, дават като резултат културни заемки. С други думи - едно типично явление от полето на общобалканската музика, към чийто многолик образ изследваният музикален феномен добавя още един шрих.

Така представените основни характеристики на родопската алевийско-бекташийска ритуална музика биха могли да бъдат допълнени с още сведения, анализи и оценки - тъй като в настоящия дисертационен труд се провежда първото комплексно изследване на алевийско-бекташийската музикална ритуална традиция, функционираща в България, и по-конкретно, в мултиетническата среда на Кърджалийски регион, трудности като постигането на по-близък достъп до все още затворената общност и до нейната култура, както и до релевантна научна литература, са частично преодоляни. Той обаче би могъл да послужи като база за проучвания върху секуларни аспекти на музикалната култура на алевийско-бекташийските общности; върху ритуалната традиция на хетеродоксните мюсюлмани в Североизточна България и на територията на Република Турция в съпоставителен план, както и върху културологични проблеми, които ще изпъкват все по-ясно, със засилването на прогнозираната тенденция към публични, репрезентативни музикални прояви.

Автосправка за приносите на дисертацията

1) За първи път в българската етномузикология цялостно се представя тайната ритуална музикална практика на хетеродоксни мюсюлмани от България, и по-конкретно, от Кърджалийски регион.

2) За открояване на позицията на фолклорната музика в мултиетническа среда се въвеждат следните таксономични инструменти: *затворено (скрито), споделено, усвоено, презентирано, трансферирано, транслирано.*

3) Изведена е собствена позиция за класификацията на кордофонните „дрънкови“ инструменти на територията на България, в която сазът трябва да заеме равностойно място.

4) Приведени са нови данни за употреба на кордофонни „дрънкови“ инструменти в инструменталната практика на с. Ряка и с. Моголища, като е изказана хипотезата за усвояване в миналото на определен вид 5-струнен турски саз в инструменталната традиция на с. Моголища.

5) Въвежда се категорията „мотивност“ като основен принцип на структурно изграждане на алевийско-бекташийския музикален материал.

6) Предоставя се за научно ползване и анализи теренен материал, целенасочено събиран сред алевийско-бекташийската общност в Кърджалийско в продължение на петнадесет години.

Списък на публикациите по темата на дисертацията:

- 1) Маргаритова, Румяна. Етнокултурното многообразие в музикалните прояви на един религиозен празник в Източните Родопи. - Стойчев, Руслан, Марина Колева. Изкуство и контекст, Пета младежка конференция. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН, 2010, с. 207-218.
- 2) Маргаритова, Румяна. Саз, България, тамбура или за разграничаването на кордофонните “дрънкови” музикални инструменти на територията на България. - Български фолклор, 3/2013, с. 249-361.
- 3) Margaritova, Rumiana. Bulgaristan'daki Alevi Müzik Kültürü Araştırmasından Sonuçlar. - Alevi Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu: Alevi-Bektaşî Müziğinin , Kaynakları Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu, Ankara:Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi. 2005, pp.85-92.
- 4) Margaritova, Rumiana. Saz across the border: maintenance of Turkish Traditional Practice in Bulgaria. - In: Third Symposium of the ICTM Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe (ed. Dunin, Elsie; Mellish, Liz; Opetcheska-Tatarchevska, Ivona), Skopije, 2014, pp. 136-145.