

## СТАНОВИЩЕ

за дисертационния труд

на Румяна Маргаритова

„Музикалнофолклорни практики в мултиетническа среда“

за присъждане на образователната и научна степен „доктор“

научна специалност: Музикознание и музикално изкуство

от

доц. д-р Веселка Тончева

Институт за етнология и фолклористика с Етнографски музей при БАН

Още в уводните думи на дисертационния си труд Румяна Маргаритова излага извървяния от нея път към ограничаване и конкретизиране на изследователската „територия“ и дефиниране на темата, последвани от ясното посочване на целта и задачите. Действително опасността от „потъване“ в многообразието от музикални традиции в Кърджалийско, част от пъстрата картина на етнорелигиозните взаимодействия в региона, е напълно реална. Затова аз оценявам избора и способността на Р. Маргаритова да се фокусира и максимално изчерпателно да проучи своя обект – ритуалната музика на хетеродоксните мюсюлмани. Още повече, че това е една напълно неизследвана научна област. А тя е неизследвана поради трудността на терена (нелеката работа със „затворени“ общности), поради необходимостта от специфични познания, свързани с исляма, с турския език и музикална култура, а също и поради потребността от намирането на точните методи и подходи в тази интердисциплинарна проблематика.

В плана на употребяваната методология Р. Маргаритова аргументира използването на комплексни изследователски подходи като релевантни за обхващането на разглежданата сложна и многопластова култура – етнографски, етнологички, музикалнофолклористичен (музикалноаналитичен, типологичен и съпоставителен), органиграфски и антропологичен. Дисертантката използва бинарни концепти като *чистота/хибридност* и *устойчивост/трансформация*, но и тя самата формулира няколко нива на съотнасяне на музикалните практики спрямо другите общности, въвежда и свои работни понятия като *скрито*, *споделено*, *презентирано*, *трансферирано*, *транслирано* и *усвоено*, които според нея позиционират регистрираните явления спрямо парадигмата „свой-чужд“. Тези термини всъщност не присъстват в текста, а се появяват в Заключението към цялата дисертация, когато след всичко изложено и обговорено авторката може да свърже разглежданите явления, музика и култура с посочената понятийност.

Център на тази дисертация, своеобразното нейно ядро са трета, четвърта и пета глава, посветени съответно на ритуалните песни и на инструментариума и инструменталния съпровод.

Представени са параметрите на алевийско-бекташийски сакрален репертоар в Кърджалийско, връзката му с танцовата практика, изтъкната е отликата му от музикалната традиция на хетеродоксните мюсюлмани от другите части на България, както и извън границите ѝ. Теренните наблюдения на Р. Маргаритова сочат, че е налице стремеж към приемственост в поддържането на собствения репертоар като израз на

религиозно-музикалната идентичност на общността. Словесното съдържание на ритуалните песни е свързано с религиозно-мистични поеми на турски език, устно разпространявани в миналото, но дисертантката отбелязва, че днес се наблюдава описменяване на устната традиция.

В централния дял на трета глава Р. Маргаритова анализира алевийско-бекташийски песни от Кърджалийско, опирайки се от една страна на теоретичните постановки на българската музикална фолклористика, а от друга, поради спецификата на материала, ползвайки и модели от турската музикалнофолклорна теория. Тук аз съзирам една сериозна трудност, която в голяма степен дисертантката е преодоляла. Успяла е да привлече български, но и различни турски теоретични източници, да ги съчетае или сравни, за да постигне максимална изчерпателност на анализа.

Има обаче и някои моменти, които могат да се дискутират – например по отношение на терминологичния апарат е избран терминът *мотив* като основна структура единица (и съответният тип изграждане като *мотивен*). Паралелно с това се говори за мелодически *модели*, върху чиито ограничен брой е изградена разглежданата песенна традиция. Отделно от това са изложени типове мелодии, обвързани с определени танци, съдържащи открит мелодически модел, където също се спомената понятието *мотив*. В Заключението на целия текст пък е отбелязано, че алевийско-бекташийската ритуална музика се базира на функционално обусловени *мелодически модели*, изградени на основата на *формули (мотиви)*. Как се съотнасят посочените термини един към друг и какви нива на анализа засягат? Вероятно не би било лошо в началото на тази музикално-аналитична глава да се направят уговорки относно съдържанието на използваните термини.

Друг момент, който може да се дискутира, е дефинирането на „куплетно“ или „по-свободно“ изграждане на формата в зависимост от импровизационната инвенция на изпълнителя, но едновременно с направената уговорка за извънритуалното изпълнение само като демонстрация. Това е фактор, който никак не е маловажен. Как това се отразява на формата и какво обуславя избора на „куплетното“ или „по-свободното“ й изграждане?

Особено сложна и трудна за анализиране е ладово-интонационната страна на разглеждания репертоар. Дисертантката избира подход, при който емпирията задава теоретичните модели, уточнявайки, че те все пак са пресечна точка между българската и турската теория – разглежда тонов обем, звукореди, посока на мелодическото движение и мелодически контур, вид мелодическо движение (постепенно или чрез скокове) и характерни стереотипни фрази.

По отношение на цитираните нотни примери бих си позволила една техническа бележка – в българската музикална фолклористика при песенни образци не е прието класическото изписване на арматурни знаци в началото на петолинието. Всеки знак се изписва пред съответния тон. Дисертантката уточнява, че при този материал прецизно диференциране на интервали трудно би могло да бъде реализирано, както поради недостатъчния й слухов опит на дешифратор с практика предимно в българската музикална традиция, така и поради спецификите в изпълнението на записаните певци – непрофесионалисти, част от които в по-напреднала възраст. Това прави закономерните микротонови алтерации трудни за разграничаване от отклоненията от тона, породени

от естествените колебания на гласа. Тези колебания, според нея, са функция и на местния изпълнителски стил, изключващ или редуциращ мелодическите функции на инструменталния съпровод. Вокалната мелодия не се дублира изцяло с фиксирани тонове от саза, въпреки че в звукореда му, независимо дали е фабрично или ръчно изработен, по правило присъстват микротонове.

Поради тази причина авторката избира знака за полубемол като по-общ и го използва при онези *нефеси*, при които микротоновете са устойчиви и при вариантните изпълнения на мелодическата строфа. Според мен обаче поставянето на арматурата е своеобразно „унифициране“, в чиято убедителност не съм докрай сигурна. Още повече, че при други записи, поради по-неясното интониране, вместо полубемол Р. Маргаритова използва стрелка надолу, поставена над съответната нота. Изказвам съмненията си, без самата аз да имам отговори на тези въпроси, тъй като е ясно е, че този начин на нотно отразяване, особено на подобна доста сложна в интонационно отношение вокална музика, е условен, доста по-условен от нотирането на български песенен материал.

И още една бележка във връзка с ортографията на дешифрамите – във вокалната музика мордентите обикновено се изписват с (малки) ноти, за разлика от инструменталната музика, където поради по-високата им честота, е прието да се отбелязват със съответния знак за мордент. Струва ми се, че в конкретния случай на нотираните ритуални песни по-добре е те да бъдат изписвани, а не маркирани със знак. В някои случаи съчетаването на форшлаг и мордент към един тон вероятно придобива вид на групето (с определени вътрешни съотношения на трайностите) – орнамент, който при този начин на изписване не е видим.

За разлика от трета глава, която при цялата си усложненост има известна нужда от терминологично и аналитично изчистване и прецизиране, четвъртата глава на дисертацията е разгърната много успешно. Засегнати са важни аспекти от историята, разпространението, направата, мястото на инструмента в изпълняването на ритуални песни, религиозните, социалните и политическите му натоварвания, както и символните му измерения. Тук дисертантката прави пояснения на основните разграничителни белези на инструментите, открити от изследователи и производители – размери, брой струни, настройка, тонов строй; засяга хипотезите за произхода им (османски или предосмански), коментира названията и етническото им етикетирание, привежда нови органиоложки данни от две смолянски села (с. Буково и с. Ряка) и което е много важно – въз основа на всички данни извежда собствена позиция за класификацията на традиционните кордофонни „дрънкови“ инструменти на българска територия. В тази класификация, според нея, сазът би трябвало да заема равностойно място. Значението на инструмента като съпровождател е изтъкнато от Р. Маргаритова с неговите структурни, хармонически и ритмически функции.

Тук може би е мястото да обърна внимание на структурата на текста. Той е разгърнат в седем глави (и заключение). Видно е, че чрез тази структура е търсено детайлно изясняване на поставените въпроси и проблематика. Въпреки това обаче, смятам, че някои от главите биха могли да се обединят, за да се постигне по-добър баланс в обема и тежестта им. Според мен например първа и втора глава могат да се обединят, като към тях се добави и глава VI, представяща ритуалните и неритуални

контексти на изпълнение на сакралната музика; Глава IV и V също могат да се обединят, тъй като антропологичният поглед към изпълнителството в петата глава, осъществен чрез характеристиките на изпълнителите, изпълнителските маниери и моделите на обучение, се явява естествено продължение на четвъртата глава, разглеждаща мястото, ролята и значението на инструмента в сакралния репертоар.

Конкретният случай на младия бекташийси музикант Ялдъз Кязим Салиф от с. Чифлик – биографията и изпълнителския му стил, както и сравнението му с турския сунитски музикант от района – изпълнителят на саз Фахри Нур, логично се свързват с представянето на най-известният в района производител на инструменти, Джафер “уста” от с. Църквица, Джебелско. Антропологичният подход в изследването на фигурите на „майстора“ и „изпълнителите“ обаче е реализиран в две различни глави.

Може да се разсъждава също и върху мястото на изведените тенденции в развитието на алевийско-бекташийската ритуална музика, които Р. Маргаритова е оформила като седма глава на дисертацията. За мен нито като обем, нито като научна тежест тези 6-7 страници са убедителни в качеството им на самостоятелна глава. По-скоро те биха се вписали структурно и смислово в Заключението на дисертационния текст, където след добре направеното обобщение на работата биха могли да се изложат наблюденията върху съвременното състояние, прогнозите за развитието на алевийско-бекташийската музика от Кърджалийски регион, както и съпоставката ѝ с практиките на съответните общности в държави като Турция, Албания и Македония.

Това, разбира се, е мое усещане за логиката на изложението, която би създала по-обобщена „картина“ на разглежданата религиозна и музикална култура. Понякога раздробяването на един текст на повече вътрешни съставни части води до размиване на единството и монолитността му.

Въпреки или заедно с бележките ми, за мен този текст е иновативен и приносен. Още веднъж бих изтъкнала неговата ценност, дължаща се на издирването, записването, привеждането, анализирането и по-общо въвеждането в научно обръщение на напълно непознат собствен емпиричен материал, резултат от 15-годишна теренна – събирателска и изследователска работа на Р. Маргаритова. Впечатляваща е задълбочеността и изчерпателността, с която дисертантката навлиза в една напълно непозната в много отношения „територия“, чиято специфика на езиково, етномузикологично и културологично ниво изисква много различни познания. В този смисъл моето мнение е, че този текст (след определена преработка) би следвало да се оформи и издаде като монография, която попада в една слабо проучвана ниша на българската етномузикология, свързана с музиката и ритуала на етнорелигиозни общности в България.

Авторефератът на Р. Маргаритова е напълно коректен и съответстващ на съдържанието на дисертацията.

В заключение, основавайки се на всички качества на предлагания за защита дисертационен труд, без колебание призовавам уважаемото научно жури да присъди на Румяна Маргаритова образователната и научна степен *доктор*.