

достатъчно опитен) бурдонният тон остава индеферентен към детайлите на ладо-интонационната структура на мелодията [Абрашева, 1974:19]. Това може да се наблюдава в зурнаджийските *китки*, където новакът *глашник* не променя височината на бурдониращия тон, докато *майсторът* връзва в общ звуков гердан *песна* след *песна*, всяка от които има свое специфично ладово поле. Така бурдонът, попадайки в ладовите полета на една или друга *песна*, се вгражда в нови тонови съотношения и получава различно ладово осмисляне в музикалното протичане.

В зурнаджийската музика, която се развива в други форми на примитивен двуглас – хетерофония, паралелизъм [Sachs, 1965:175-191] формирането на ладовите качества устойчивост-неустойчивост се свързва с динамиката на мелодико-линеарните процеси (особено с конструктивни фактори като посоките на движение, феномените скок-плавно движение). Възходящата (центробежна) посока на мелодично движение (независимо дали е възходяща постепенност или скок) носи напрежение, неравновесие и се съотнася със зоните на ладова неустойчивост. Низходящите мелодични движения са центростремителни, те разреждат напрежението и се стремят към зоните на ладова устойчивост. Правите мелодични линии (които зурнаджиите свирят като подготовка за преминаване към нов момент в мелодическото развитие) могат да се определят като статични (устойчиви) фактори в ладообразуването, които се свързват с “възстановяване на равновесието или с предстоящото му, но още неосъществено нарушаване (откъдето впрочем и типичната околоцезурна позиция на правата линия)” [Захариева, 1979:28].

Детайл от гоцеделчевския репертоар илюстрира как възходящото постепенно мелодично движение, започващо от тониката, стига до неустойчивата VII степен, а следващото низходящо постепенно мелодично движение води към ладовия център – тониката (вж. нотен пример *Сюнет – Подстригване на момчето, 15-23 такт*).

Друг детайл, също от гоцеделчевски репертоар, е пример за ролята на правите мелодични линии от една страна като устойчиви фактори в ладообразуването, а от друга – като подготвящи появата на нови моменти във формообразуването (вж. нотен пример *Християнска сватба – Извеждане на булката, 38-61 такт*).

По отношение на **ритъма** в зурнаджийската музика също се открояват контрастни сфери, свързани чрез регламента както на общовалидни музикални, така и на свои традиционни норми. Ритмическото подреждане на зурнаджийско-тъпанджийски тонове с различна ритмическа трайност (кратки и дълги) и различна сила, острота и активност (точкувани и неточкувани) е специфично средство за стимулиране и развитие на отношенията напрежение-отпускане.

Метрумът и тактът имат характерни музикални функции като измерители на ритъма (и по-точно на неговата акцентност и периодичност). Свирачи от Гоце Делчев и Яворница използват понятието *такт* във връзка с ролята на тъпанджията в зурнаджийската формация: “Тъпанът дава такт”; “С крокулката, която е ударна, песната се свири, а сека песна си има такт”; “При нас за всяка дадена песен тъпанджията си има отделен такт” [АИФ I, №100, с. 10, 15, 27].

Музикантите казват, че с малката пръчка се “раздробява ритъма”. Твърди се, че “най-големите тъпанджии” в традиционната музика на България са свиращите в зурнаджийски групи, които “раздробяват” и “навързват ритъма”, като “разместват акцентите” според свой “начин на мислене” [И., с. 16]. В това ритмомислене има творческо усещане за метриката на танца, особена пулсация на ритъма, която повече