

изпълнява при почти всички шествия и по-важни моменти от сватбата – при калесването, в събота “на моминото оро у дворо на момата”, в неделя при вземането на кума, после на невестата, след “даруването” – всички с дарове през рамо се хващат на “даровното хоро”, като най-отпред са кумовете, след тях младоженците, родителите на зетя и на невестата и т. н. Пак *Гайда аваси* се играе и в понеделник сутрин на повратки у момата на *благата ракия*;... в понеделник вечер... Освен *Гайда аваси*, други любими хора, изпълнявани по сватбите, са *Ширто*, *Малешевско*, *Четворката*, *Огражденското*, *Кавраки Лено*, *Мамалига* и др.“ [Цветков, 2000:29-30].

Интервютата с музиканти и наши преки теренни наблюдения потвърждават необратимостта на процеса, при който акустичните музикални инструменти се изтласкват и заменят с “електрифицирани” оркестри в сватбите от района. “Електрификацията” в сватбарската музика се коментира и от музикантите зурнаджии: “Сега отмира да се свири на зурни по сватби. Они свират със ток... Един стар човек така викаше... изядоха ни, вика, хляба. Се чалгии търсат, се оркестри” [С.Д., 02/2001, с. 8]. Въпреки тази тенденция, зурнаджийско-тъпанджийски формации са търсени, защото са “по-мощни”. Според петрички зурнаджии, за свирене на сватба през 90-те години на XX век продължават да ги *пазарят* най-вече *баирски* хора – българи християни от планинските села по Огражден и Беласица и *български цигани* – роми от Разлог и Белица.

Обикновено на съвременни български и ромски християнски сватби зурнаджиите свирят в събота и неделя. Наемат се от мъжката страна и започват свиренето в събота вечерта в дома на бащата на булката – “Да идем там да напраим един час малко джумбиш”. Празнуването и свиренето продължава в дома на младоженеца – “При момчето вече ядене, пиене, до към 12 часа”. На следващия ден при многобройни сватбени шествия водеща роля имат зурнаджиите: “Първо се отива до кума един път. Втори път се отива до булката и се карат дрехите – при българите. Булчински дрехи – от младоженец за булката, сичко от него. Се с музика. От там отиваме до калитатата. Докарваме го дома у къщи – кумецо при младоженеца. После отиваме при деверо – дето тия малките държат знамето. С музика – за калитата, за подкумник, а за девер, а за деверница... Даже има случаи, калитатата, или кумата дето е, те ги купуват тия работи. Идват с дрехите при младоженеца, от младоженеца с дрехите – право при булката. Отива при булката да се облича. Слагат дърва, това-онова, затварят вратите. Пари терат, кокошки, това-онова. Адети, най-различни адети. И кат се разберат вече, влизат си” [Д.К., 10/2001, с. 20-21].

Дългият откъс от музикантски разказ за сватба е показателен за амбивалентната позиция на музиканта в сватбената обредност. От една страна той е вътрешна фигура, без него сватба не става. Като фактор, формиращ структурата на сватбата – зурнаджията води шествия, маркира с музиката си обредни роли, действия, времето и пространството на сватбата – той е вещият, знаещият сватбената обредност. От друга страна, зурнаджията *турски циганин* е чужд на адетите на българите и това е характерно за ритуалната му роля в сватбата, където той е не-свой социално, етнически и митично [Захариева, 1987:123]. Тази външна, маргинална позиция на зурнаджията, паралелно с вътрешната му, структурообразуваща роля, прави неговия поглед към сватбата по особен начин информативен и нов. Ако не просто вървим след звуците на зурната и тъпана, а виждаме сватбата през очите на свирачите, можем да пренапишем сватбения обред откъм музикантската му семантика. Акцентите, очертани от музикантския поглед