

изпълняват кратки интермедии, наричани *отсвири*.

В психологически аспект преходът (тази музика на връзката) се явява като своеобразен “търсач” в музикалното съзнание на инструменталиста, където са складирани десетки формули на локалния музикалноинтонационен речник.

Музикалното оформяне в зурнаджийския стил се базира на взаимодействието между различни **формообразуващи принципи и подходи**. Кристализираните музикални форми, продукти на зурнаджийско-тъпанджийски изпълнения, са резултат от действието на двата формообразуващи музикалното протичане принципи: на тъждеството (редуване или повторно възвръщане на подобни или еднакви съчетания) и на контраста (редуване на интонации, които са противоположни на комплекса от звучности, които ги предшествуват).

Основен подход, прилаган от музикантите за реализация на споменатите принципи, с импровизацията.

Принципът на тъждеството се прилага като поредица от превръщания на една или няколко формули чрез техни буквални или вариранни повторения. По-често изграждането на зурнаджийската музика е верига от провеждания на многократни вариантни повторения на няколко интонационни мотиви-ядра. Този подход, определян и като “вариационно-импровизационен принцип” [Манолов, 1987:89] в зурнаджийската инструментална музика, дава различни резултати при различните свирачи. Структурирайки музиката чрез импровизирано вариране на някаква изходна тематично-интонационна формула, при всяко следващо нейно вариантно повторение свирачът добавя или отнема нови нюанси към образа на приетата за мотивно ядро формула.

Формообразуващите процеси при зурнаджийските инструментални мелодии с песенен произход се изявяват в различни музикални резултати.

Макар и по-рядко, могат да бъдат наблюдавани случаи при които формоизграждането протича като почти буквална инструментална интерпретация на песенната строфа. Зурнаджиите прибягват до този начин на представяне на определен музикален материал най-често в изпълнителски ситуации, предизвикани от записвача. Така например, при молба от наша страна да бъде показана мелодия, която се изпълнява по време на християнски сватби, музикантите изсвириха версия на разпространената из цяла България сватбена песен *Пий, куме, пий*. В мелодическото оформяне на цитираната версия, съдържаща неколккратно директно повторение на песенната строфа, се явява един каденцов мелодико-интонационен ход с многократно повторение на подосновния тон, който е VII степен (вж. нотен пример *Пий, куме, 9-10 такт – (каденца)*).

В тази заключителна мелодическа фигура прави впечатление не само честото слизване на подосновния тон (VII степен), стабилизиран неколккратно в тониката, но и устойчивостта на нейното провеждане – в сравнително кратката музикална форма каденцата се повтаря десет пъти. Цитираният каденцов модел има както разчленяваща, така и обединяваща роля в процеса на музикалното формообразуване.

Има записани примери, при които свирачите, започвайки от буквално провеждане на една песенна тема, постепенно развиват и усложняват музикалната форма чрез прибавяне на не-песенно тематично съдържание, което разработват. Когато изчерпят достъпните им средства за вариране и импровизиране върху първоначално избраната песен, музикантите имат две възможни посоки за действие. Едната води до финализиране на зурнаджийската музикална “разговорка” върху третираната песен.