
THE DANCE FOLKLORE IN THE BEGINNING OF THE XX CENTURY TILL THE FORMATION OF THE PROFESSIONAL FOLKLORE ENSEMBLES

Verka Bozhkova

Department of Choreography, Southwestern University "Neofit Rilski" - Blagoevgrad
Bulgaria, verka_bozhkovaa@abv.bg

Abstract: The traditional dance heritage that has reached us undergoes different ways of handing down and practising. IN the beginning of the XX century traditional dances became a subject of study in youth associations and entered schools as a regular subject. Teaching Bulgarian chain dances is in parallel with the emerging of school and extraschool dance amateur. The first groups for traditional dances were organized during this period, a Bulgarian choreographic school with leading names and established styles for stage interpretation also originated. These cultural forms especially - stage, school, specialized schools and amateur, are the specific mediators in handing over and reproduction of the folklore dance tradition at that time. They are different acts of the same phenomenon, namely the transfer and restoration of traditional dance from the past to the present.

The purpose of the report is to present and analyze the creative directions and forms of manifestation in the development and transformation of the traditional dance in Bulgaria from the beginning of the XX century to the foundation of the professional folklore ensembles (1951). The historical review of the evolution in the attitude to the dance folklore gives us an exceptional accurate picture of one active, changing and developing Bulgarian traditional culture. The study base on a research, systematization and interpretation of documentary sources of authors committed to Bulgarian traditional dances in one way or another, which gives us a quite correct idea of the course from school and amateur groups to the foundation of professional ensembles. The information drawn from the specified sources is selected according to the main purpose of the report - to present processes, phenomena, events, practices and results that outline changes in the dance folklore.

In conclusion it is remarked that in their historical development, these forms of manifestation (stage, school, specialized school and amateur) open new perspectives for interpretation, presentation and traditional dance usage. The information testifies that the important transformation process of the traditional culture is the detach of the dance folklore from its natural environment and its bringing on stage. On its part, this leads to certain changes, such as limited duration, search for attractiveness, entertainment, art and stage adaptation, which changes its functional purpose.

On the other hand, the attitude towards the dance folklore through practice is determinant for its preservation and popularization, since the first dances for stage are close to traditional prime sources and are folklore natural quotation actually, while performers are the nearest heralds of information. And in the end, it seems important to me to remind that everything presented so far had happened before the line of followers of the State Ensemble for Folklore Songs and Dances appeared.

Keywords: traditional dance, stage, dance folklore, Bulgarian traditional culture

ТАНЦОВИЯТ ФОЛКЛОР ОТ НАЧАЛОТО НА ХХ ВЕК ДО СФОРМИРАНЕТО НА ПРОФЕСИОНАЛНИТЕ ФОЛКЛОРНИ АНСАМБЛИ

Верка Божкова

катедра "Хореография", Югозападен университет "Неофит Рилски" – Благоевград
България, verka_bozhkovaa@abv.bg

Резюме: Достигналото до нас традиционно танцово наследство претърпява различни начини на предаване и практикуване. В началото на ХХ век народните танци стават обект на изучаване в младежки дружества и влизат като редовна дисциплина в училищата. Паралелно с преподаването на български хорà се заражда училищната и извънучилищната танцова самодейност. В този период се образуват първите групи за народни танци, възниква и българска хореографска школа с водещи имена и установени стилове за сценично интерпретиране. Именно тези културни форми - сцена, училище, школи и самодейност, са конкретните посредници при предаване и възпроизвеждане на фолклорната танцова традиция в това време. Те са различни прояви на едно и също явление, а именно прехвърлянето и възстановяването на фолклорния танц от миналото в настоящето.

Докладът има за цел да представи и анализира творческите посоки и форми на проявление в развитието и трансформацията на фолклорния танц в България от началото на XX век до създаването на професионалните фолклорни ансамбли (1951 г.). Историческият преглед на еволюцията в отношението към танцовия фолклор ни дава изключително точна картина на една подвижна, променяща се и развиваща се българска традиционна култура. Изследването се позовава на проучване, систематизиране и интерпретиране на писмени източници на ангажирани с българските народни танци по един или друг начин автори, което ни дава една достатъчно ясна представа на пътя от училищните и самодейни групи до създаването на професионалните ансамбли. Информацията, изведена от посочените източници, е подбрана съобразно основната цел на доклада – да представи процеси, явления, събития, практики и резултати, които открояват промените на танцовия фолклор.

В заключение се отбелязва, че в историческото си развитие, посочените форми на проявление (сцена, училище, школи и самодейност) откриват нови перспективи за тълкуване, представяне и употреба на фолклорния танц. Данните свидетелстват, че важният процес на трансформация на традиционната култура е откъсването на танцовия фолклор от неговата естествена среда и поставянето му на сцена. От своя страна, това довежда до известни промени, като ограничено времетраене, търсене на атрактивност, забавление, охудожествяване и театрализация, което променя функционалното му предназначение. От друга страна, отношението към танцовия фолклор чрез практиката изиграва решаваща роля за неговото съхранение и популяризиране, тъй като първите танци, създадени за сцена, са близки до фолклорните първоизточници и представляват всъщност свободни цитати от народното творчество, а изпълнителите са преки носители на информация. И в края ми се струва важно да напомня, че всичко представено дотук, се случва преди да се появи линията на последователите на Държавния ансамбъл за народни песни и танци.

Ключови думи: фолклорен танц, сцена, танцов фолклор, българска традиционна култура

След Освобождението, в България се засилва организирано събиране на народната поезия, а през 20-те и 30-те години на XX в. и събирането на народна музика. Това естествено довежда до пробуждането на интереса към народния танц и необходимостта от неговото записване. Отношението към танцовия фолклор „се проявява в две основни линии: едната се стреми да изтъкне значимостта на народния танц практически, чрез вътъкването му в живота по нов начин, най-често чрез сцената, а другата - чрез изучаване и разкриване на богатството на танцовия фолклор по научен път” (Илиева, 2008, 16-17).

През 1897 г. за първи път се пише труд посветен изцяло на българските хора от чужденеца Карел Махан – чех и учител по музика. В неговия труд „Малко хореография от Видинско и Ломско“, освен описания на хора, отбелязва и характерните им особености, като сравнява игрите от Западна, Източна България и Шоплука. Тези негови наблюдения са ценен източник за танцовия фолклор от онова време. През 1929 г. се прави опит за създаване на специализирана хореографска литература (методично записване на народни танци) – излиза сборникът „Български народни хора“, съставен от Ангел Друмев. „В неговата сбирка са поместени малко на брой, но много добре описани хора, със задоволително наименуване и означение на стъпките и движенията“ (Джуджев, 1945, 82). През 1926 и 1930 г. Атанас Димев, учител по гимнастика, публикува в „Практическо ръководство по гимнастика“ „описание на няколко хора – оригинални и компонирани от него“ (Кацарова, 1955, 5).

В периода 1939–1942 г., Борис Цонев събира, записва и систематизира българските народни хора. Всъщност за първи път Цонев прави описание на хорото – „Боряно, Борянке“, през 1940 г., публикувайки го в „Медико-педагогическо списание“. Той описва хорото в подробности, предлагайки своя изобразителна система за всички движения. По-късно – през 1950 г., излиза книгата му „Български народни хора и ръченици“, в която са включени подробни данни за движенията на над сто хора. Автор на първия труд в българската народна хореография, значим за историческото и теоретико-методическото осветляване на въпросите за нашия танцов фолклор, е Стоян Джуджев. Книгата му „Българска народна хореография“ издадена през 1945 г. според Райна Кацарова е „сериозен научен принос в изследване на нашите народни танци“ (Кацарова-Кукудова, 1955, 6). Оглавения от Васил Стоин - Отдел за народна музика към Етнографския музей „отдавна съзнават, че е дошло време и за народните танци... Асистентката на отдела Р. Кацарова започва да събира малко по малко народни хора, да проучва хореографията на обичаите с танци и песни, детски игри с песен и др.“ (Кацарова, 1967, 15). Така през 1942 г. Райна Кацарова издава „Гергьовден в село Горни Пасарел, Самоковско“, „Детски игри на песен“ и теоретично изследване с описание на 17 хора с танцописни знаци, създадени от авторката. Райна Кацарова полага основите на дейността в Института по музика при БАН със създадената музикално-фолклорна секция през 1950 г. с цел събиране и научноизследователска работа в областта на народния танц.

Едновременно с тези първи опити за съхранение на народните хорà и игри, години преди това българските учители по гимнастика работят практически в същата насока. По думите на Пешо Радоев, цитиран от Виолета Консулова „бившият министър г-н д-р Шишманов на времето направи първата стъпка, като събра на конференция всички учители по гимнастика в София, в която конференция се тури началото на събирането на народни игри и танци, които след събирането им да се приложат в програмата на училищната гимнастика“ (Консулова, 1981, 41). С основаването на дружествата „Славянска беседа“ и „Юнак“ през 1880 и 1895 г. се слага началото на изучаване и популяризиране на български танци. Според Райна Кацарова организация „Юнак“ „схващайки правилно значението на народните танци...успява да включи в учебната програма по гимнастика изучаването и на народните хорà“ (Кацарова-Кукудова, 1955, 5). За първи път е включено изучаване на български танци в учебната програма за 5-ти клас в девическите училища през 1897 г., а от 1914 г. и в тази на прогимназиите.

Трима български педагози и хореографи, пионери в тази област - Александър Димитров, Руска Колева и Пешо Радоев, започват дейността си като учители по гимнастика. Те се заели да подпомогнат колкото популяризацията на фолклорния и салонния танц, толкова и неговото сценично развитие. И така Руска Колева се спира на танцовия фолклор, като „Тя и Пешо Радоев възродиха умиращите по градовете лазарски игри и претвориха танцовата им същина в бодра пролетна традиция, подета от учителите по гимнастика в цялата страна“ (Кацарова, 1955, 5). Посочените новатори в представянето/пренасянето на българския танцов фолклор на сцена са хора, обединени от една любов и един стремеж - да съхранят и предадат танцовото наследство. Сцената е една от новите функции и характерни белези, които придобива фолклорът през XX век. Качването на сцената на танцовия и обредния фолклор и тяхното приспособяване към естетическото търсене на публиката е „нова матрица, която създава условия за специфично преработване“ (Пейчева, 2008, 192). Преработването предполага ограничено времетраене, търсене на атрактивност, забавление, което от своя страна променя функцията на традиционния фолклор изпълняван в естествената му среда.

Още тогава в зависимост от подготовката на тези новатори, използват различни подходи към интерпретирането на традиционния танцов материал. Руска Колева е представена като първата, която прави опит да изведе фолклорния танц от бита и да му придаде нови сценични форми. Представените от нея композиции, като: Лазаруване, Еньовден, На мегдана, Жетва, Гроздобер, Розобер, Китка от народни хора и ръченици, седянки (белянки, попрелки и тлъки), както и танците създадени от нея „са на фолклорна основа, но силно стилизирани, с високи за онова време художествени качества“ (Консулова, 1981, 58). Информацията, ни дава основание да смятаме, че Руска Колева се стреми да намери драматургична основа на танца, чрез емоционалното му преосмисляне или да го включи като звено в един по-цялостен спектакъл, чрез театрализация на обредите, чиято вътрешна енергия поражда нови сценични търсения. „Постепенно тя достига до идеята, че фолклорния танц може да се развие по собствени драматургични закони, търси сценичната му изразителност в самия него било чрез театрализация на изпълнението, било по композиционен път“ (Консулова, 1981, 59).

Богати сведения за концерти с фолклорна музикална и танцова програма ни дава биографията на Борис Цонев. През 1927 г. сформира първата танцова група, наречена „Българска китка“. Главната цел на Цонев е, „да пробудим у повече българи любовта към нашите кръшни хорà и ръченици“ (Цонева-Куситасева, Цонев, 2000, 20). Веднага след образуването на танцовата трупа, през 1928 и 1929 г. започва сценично да адаптира българския народен танц и музика, които представя на концерти в различни селища. В програмата са включени поредица от разнообразни хорà с инструментален и песенен съпровод. В град Плевен през 1932 г., Борис Цонев организира представление „Българска вечер“ с участието на 40 ученици от Плевенската гимназия, Военен оркестър, певица солистка от църковен хор, тройка народни музиканти - гайдар, гуслар и кавалджия. Програмата е съставена от четири части и включва 36 хорà от цяла България, битова сценка „Белянка на платна“ и за финал ръченица. През пролетта на 1932 г. Борис Цонев въвежда „нов начин за интерпретиране на народните традиции със средствата на хореографията“ (Цонева-Куситасева, Цонев, 2000, 60). Програмата отново е изградена от четири картини, които пресъздават бита и обичаите в селото, това са: Жътва, Коситба, Белянка на платна, Седянка и Сватба. Към тях се включват и „разработки на всички елементи, включващи: хора и ръченици, носии, участие на оркестър, хор и народни инструменти гайда и кавал, ...и декори, които допълваха изграждането на цялостната програма“ (Цонева-Куситасева, Цонев, 2000, 60). Наблюдава се масовост и тематичност в изграждането на цялостната програма, в която самостоятелните форми музика, танц, костюми, декори, слово са обединени в едно цяло, в единен темпоритъм. Няколко години по-късно през 1935-36 г. хореографът Борис Цонев решава да представи музикално-танцова пиеса със сюжет от селския живот, като сам написва либрето, в която „освен танцовата група да участват театрални артисти, а народните песни да се пеят от смесен хор под аккомпанимента на

голям симфоничен оркестър” (Цонева-Коситасева, Цонев, 2000, 97). По този начин се ражда битовата идилия „Под нашето небе”, хореография и либрето Борис Цонев, музика по народни мотиви Христо Манолов, постановка Тачо Тачев, художествено оформление - Асен Попов. Тези опити за сценично претворяване на българския танцов фолклор доказва, че той се подава на театрално третиране, а не само представяне на свободни цитати от народното танцово изкуство.

Посочените данни свидетелстват, че първите танци, създадени на сцена, са близки до фолклорните първоизточници и представляват всъщност свободни цитати от народното творчество. За първи път танцовия фолклор се представя извън неговата естествена среда, изпълнява се на сцена и има друга танцова форма, различна от традиционната. Изпълнителите са преки носители на информация. Липсата на достатъчно квалификация и опит поставя хореографите в положение, в което да приспособяват традиционните хора към новите сценични условия.

Основен източник на информация за дейността на групите за народни танци от началото и средата на XX в. е Стоян Джуджев в книгата му „Българска народна хореография”: “Нашите народни хора, в един прост и неподправен вид, са бивали много пъти изнасяни пред просветена публика в чужбина, където са извиквали необикновен възторг у зрителите” (Джуджев, 1945, 55). Сведенията които той ни дава са цитирани на българска и чуждестранна преса за Софийска танцова група „Средец“ с тяхната ръководителка г-ца Руска Колева, която през 1938 г. изнася програма, като „особено се допадна на хилядната публика нашата ръченица с толкова харесващия се ритъм и извиви в играта, които младите моми и момци дадоха естествено и темпераментно” (Джуджев, 1945, 57). Като най-популярен танц не само в България, но и в чужбина е ръченицата. Излизайки от рамките на обредността, ръченицата се превръща в национален символ за българите в началото на XX в. От посочените данни в периода 20 - 40-те години на XX век почти на всякъде в страната се играе ръченица в училищните тържества. Културни прояви, свързани с появата на сценичното изпълнение на този танц откриваме в труда на Евгения Грънчарова „Танцовата култура на село Горни Богров, Софийско“. Автора разглежда навлизането на ръченицата в училищния празник за 24 май „Св. Кирил и Методий” през 30-те години на XX в. в с. Горни Богров. Ръченицата е първият традиционен танц, „„вложен“ отвън в контекста на празничното събитие“ (Грънчарова, 2008, 144) и „представлява синхронна игра на всички в прави редици, кръг, диагонали, съчетана със солова игра на смесена танцова двойка”(Грънчарова, 2005, 68). Автора допълва, че ръченица се е играло по сватби, позната като “пешачката” изпълнявана поединично, по път или на място, а с “ръченица” се „назовават предимно сценични изпълнения. Спонтанната игра е „пешачка“, а организираната (ръководената) е ръченица” (Грънчарова, 2008, 144). Така постепенно започва да се говори за ръченицата като за танц, имайки предвид пространственото раздвижване, при което се получава една завършена хореографска идея. Градските тенденции в развитието на селската танцова култура се забелязват почти в цялата страна по това време. В резултат на социално-икономически и културни промени, трансформирацията се традиционен фолклор „извършва своите придвижвания от селата към градовете и от градовете към селата“ (Пейчева, 2008, 87). Така наред с поддържането на местната хороводна традиция се включват и танцови разработки от други места.

Другото направление в което се използва фолклорния танц като основа е в балетните произведения. Автори на първите балетни реализации, почерпили сюжети от българската митология са Анастас Петров и Мария Димова, които „поставят началото на специфични хореографски търсения“ (Янева, 2000, 12). Така през 1937 г. се поставя „Змей и Яна“ – хореография Анастас Петров, музика Христо Манолов „в ново съчетание – класически танц и български народен танц“ (Янева, 2000, 12). През 1942 г. Мария Димова реализира балета „Нестинарка“ – музика Марин Големинов, а през 1943 г. - „Герман“ по музика на Филип Кутев, „Тракия“ и „Приказка“ от Петко Стайнов. Всъщност „новаторството на М. Димова се състои в обхващането на емоционалните подтици на българския танц, а не в прякото му физическо копиране. Тя извлича от националния танцов фолклор типичните движения,...създава композиции, които асоциират физическия израз на различни емоции в българското село“ (Консулова, 1974, 120).

Специалното отношение към фолклора и в частност народния танц се включват като част от нова държавна политика. До 1944 г. музикалният и танцов фолклор са извън вниманието на официалните институции. Всички ръководители на школи и танцови групи (Пешо Радоев, Борис Цонев, Мария Димова и др.), се самоиздържат и съществуват благодарение на любовта към танца. След 1944 г. отношението на държавната власт към народното творчество дава „пълна подкрепа, разбиране и съдействие за фолклорно-събираческото и изследователското дело“ (Пешева, 1989, 90). Така се създават прегледи на художествена самодейност, чийто мащаби се разгръщат като процес от края на 1940-те до края на 1980-те години. Първия преглед на художествената самодейност се провежда през 1947 г. в София. Преди това, през 1946 г. в Плевен и Пловдив се организират прегледи - състезания на танцови колективи, наричани “агитки”. От 1948 г. започват да се

провеждат национални прегледи не само на младежките, но и на профсъюзните и читалищните самодейни колективи. Особена заслуга за развитието на художествената самодейност има танцовия отбор за народни игри и хора от с. Хлевене, Ловешко, който се създава през 1945 г. Първият концерт изпълняват в Народния театър през 1947 г., „с чисти и непокътнати народни песни и танци“ (Пешева, 1989, 80), за който Р. Кацарова отбелязва, че хлевенци „показа на фолклорната танцова самодейност верния път към извора на живото народно творчество“ (Кацарова-Кукудова, 1956, 7).

Следващото тематично поле, което изисква коментар е въпросът за репертоара през този период. За подбора на репертоара може да се позовем на документ цитиран от Даниела Иванова-Найберг в нейната книгата „Съставът за народни танци като културно явление в България“. Документът е публикуван през 1947 г. озаглавен „Лекции за културно-художествена работа сред работниците и служителите от Министерство на информацията и изкуствата. „При подбора на номерата трябва да се поставят типично местни хора с най-точните им стъпки... Някои танцови групи вместо да заучават песни, народни хора, поставят други – непознати за тях, и подражават в играта на софийските танцови групи, което ги води към шаблон, а понякога ги довежда до изопачаване на народните хора, като се създават несъществуващи стъпки... Понякога играчите много удължават времетраенето на хората, а това може да отегчи публиката. По-правилно е по-малко времетраене и точно в най-високо-художествения момент, вместо повторение на по-слаби стъпки, преминаване към ново хоро или картина“ (Даниела Найберг, 2011, 58).

За практическата работа на съставите през този период научаваме от дейността на Кирил Дженов. Той започва танцовата си кариера в трупата на пощенските работници с ръководител Петър Захариев. Работи като танцьор в ансамбъла на МВР (1946), а през 1947 г. в Народната опера и художествения колектив на Трудова повинност. През 1948 г. го канят като ръководител на самодейния танцов състав към Министерство на земеделието, където прави и първите си хореографски опити, фолклорни разработки на Ганкино, Костенско женско хоро, Шопско хоро, Ръченица и др. „Трябва да отбележа, че в повечето случаи в съставите се работеше по следния начин: танцуваше се предимно в кръг, полукръг или права редица. Често можеше да се види и следното: всички в полукръг плясат, а двама солисти – момче и момиче, играят отпред. Никаква по-особена композиция“ (Парламов, 1992, 28). Много скоро се появяват и първите му тематични танци – „Одумвачки“, „На мегдана“ и „Моряшки танц“. На преглед на танцовите състави в гр. Пазарджик, по линия на профсъюзите, състава на К. Дженов е декласиран. „Журито ми казват: „Ами това, което сте направили, е погрешен път. Това е изопачаване на танците.“ Тематичността, моля ви се, била „погрешен път“. Та това на практика е стъпало към фолклорния театър. А тогава журито искаше да наложи танци, в които се редуват само редички и кръгчета“ (Парламов, 1992, 29). Темата в танца е било сравнително ново явление през този период.

В историческото си развитие, посочените форми на проявление (сцена, училище, школи и самодейност) откриват нови перспективи за тълкуване, представяне и употреба на фолклорния танц. Данните свидетелстват, че важният процес на трансформация на традиционната култура е откъсването на танцовия фолклор от неговата естествена среда и поставянето му на сцена. От своя страна, това довежда до известни промени, като ограничено времетраене, търсене на атрактивност, забавление, охудожествяване и театрализация, което променя функционалното му предназначение. От друга страна, отношението към танцовия фолклор чрез практиката изиграва решаваща роля за неговото съхранение и популяризиране. В заключение могат да се направят следните изводи за така очерталите се етапа на трансформация на танцовия фолклор:

1. От началото на XX век до 40-те години първите танци, създадени на сцена, са близки до фолклорните първоизточници и представляват всъщност свободни цитати от народното творчество. Постепенно се наблюдава масовост и тематичност в изграждането на цялостната програма, търси се драматургия и преминаване на танца в естетическа потребност.

2. Със специалното отношение на държавната власт след 1944-45 г., танцовият фолклор започва да функционира в две паралелни линии: 1) Чрез фолклорна група (с. Хлевене), която пази начина на игра и песен, като носители на живата традиция изпълнявана на сцена; и 2) Чрез създаване на ансамбли (хор, танцов състав, оркестър) и самодейни танцови състави, в които употребата и разработката на танцовия фолклор се извършва от ръководители за авторски и музикално-танцови произведения. И в края ми се струва важно да напомня, че всичко представено дотук, се случва преди да се появи линията на последователите на Държавния ансамбъл за народни песни и танци.

ИЗПОЛЗВАНА ЛИТЕРАТУРА

- Атанасов, Д. (2020). Танцовата култура на село Добърско. Читалището и работата на хореографа за опазване на нематериалното културно наследство. В: Образование и изкуство: Традиции и перспективи. Сборник доклади. София, България, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 825-833.
- Гаров, Г. (2019). Хореографски структури и фолклорен танц. (Някои аспекти в творчеството на фолклорните ансамбли). е – Journal VFU – (BCU) „Черноризец Храбър“. <https://ejournal.vfu.bg/pdfs/>
- Грънчарова, Е. (2005). От традицията до сцената (Трансформация на селищната танцова култура). София, България, Български фолклор, № 3, 67-89.
- Грънчарова, Е. (2008). Танцовата култура на село Горни Богров, Софийско. София, България, ИК „Гутенберг“.
- Джуджев, С. (1945). Българска народна хореография. София, България, Министерство на народната просвета
- Иванова-Найберг, Д. (2011). Съставът за народни танци като културно явление в България. София, България, Марс 09 ЕООД.
- Илиева, А. (2007). Теория и анализ на фолклорния танц. Принципи на формообразуването в българския танцов фолклор. София, България, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Кацарова-Кукудова, Р. (1955). Български танцов фолклор. София, България, Наука и изкуство.
- Кацарова-Кукудова, Р. (1956). Народни хора и игри от село Хлевене, Ловешко. София, България, Известия на института за Музика.
- Кацарова-Кукудова, Р. (1967). Научни приноси в народната ни хореография и обичаи. В: Известия на института за музика. Книга XII. София, България, Българска Академия на науките.
- Консулова, В. (1974). Сценично претворяване на танцовия фолклор. В: Известия на института за музика. Том XVII. София, България, Българска Академия на науките.
- Консулова, В. (1981). Из историята на българския балет. София: Издателство на академия на науките.
- Кръстев, П. (2019). „Пирин пее 2018“ – между изворния фолклор, художествената самодейност и професионалното изкуство. София, България, Български фолклор, № 2, 115-128
- Моралиева, П. (2020). Интерпретация на съвременното мегданско хоро на сцена. В: Образование и изкуство: Традиции и перспективи. Сборник доклади. София, България, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 887-893.
- Парламов, И. (1992). Хореомайсторът, или танцът е преживяване. Пловдив, България.
- Пейчева, Л. (2008). Между селото и вселената. Старата фолклорна музика от България в новите времена. София, България, Академично издателство „Проф. Марин Дринов“.
- Пешева, М. (1989). Родопските народни танци – В социалните и културни пластове на времето. Българско музикознание 1: 84-96.
- Цонева-Куситасева, Л., Цонев, И. (2000). Бащата на българското хоро. София, България, Книжен тигър.
- Янева, А. (2000). Тълкувания на български сюжети. София, България, Издателство “Матом”.
- Янева, А. (2020). Архитектонични принципи на хореографската режисура в балетното изкуство. София, България, Институт за изследване на изкуствата, БАН.