

Скопие, с. Извор, Титовелешко и с. Враец, Тетовско [Линин, 1978:10-12, 146-167]. В друго свое изследване на народните музикални инструменти в Македония Линин прави класификация на инструментите и включва зурната в групата на “традиционно народните” и подгрупата на “сватбарско-съборските” инструменти. В уводната част на органоложкия труд с преглед на иконографските представи за инструментите се публикуват данни за зурни, рисувани върху икони от XVI и XIX век. Разглеждайки мястото на народните инструменти в записите на изследователи от края на XIX в. и първите три десетилетия на XX век, Линин дава сведения за зурната в текстове на Марко Цепенков, Йеремия Павлович и Лудвиг Куба. В класификациите на народните инструменти зурната е включена в групата на “старите” (Цепенков) – за разлика от по-новите чалгийски инструменти; и “богаташките” (Павлович) – за разлика от гайдата, с която се веселят сиромасите: “само богатите на сватби и по време на жътва ангажират свирачи и тъпанджии”. В прегледа на по-късните изследователски публикации се споменават трудове за зурните на Широла, Кличкова, Манолов и др. В основната част на труда си Линин описва зурната като “цилиндрично-езичен” инструмент от групата на аерофоничните, с данни за органологията, назоваването, технически възможности, репертоар, употреба и история. В раздела за инструменталните групи се описват “зурладжийско-тъпанарски състави”, включващи две зурни и един или два тъпана, изпълняващи музика на “сватба, събор, слава и при турското население – сюнет” [Линин, 1986:6-17; 106-112; 121-128]. Същият автор в по-ранна публикация сочи, че зурнаджийско-тъпанджийските групи са типични за градовете, за разлика от формацията от гайди и дайрета, наречена “сватбарско-съборски инструментален състав по селата”. Зурнаджийските състави през XIX в. били концентрирани в градовете Скопие, Битоля, Прилеп, Дебър, Тетово, Гевгелия, Малешево и с. Ратев, Струмишко [Линин, 1970:106-108].

През 80-те години на XX век две публикации на Тимоти Райс разкриват важни аспекти на зурнаджийската музика в Република Македония. Изследвайки структурата и функциите на македонския събор, авторът разглежда празник в Кучково, като прави детайлно описание на музикантското поведение и извежда ролята на зурнаджийско-тъпанджийската формация в протичането му. Съборът, фокус на социална идентичност, се представя структурно като подобие на триактова драма, в чиито първо (на старите хора и миналото) и второ (на работещите хора и настоящето) действие зурнаджиите активно участват. Със специална зурнаджийска мелодия, посветена на Св. Петка, започва празнуването сутринта. Кулминация на празника са следобедните *хора*, в които последователно тъпанджия и зурнаджия са “най-важните медиатори между танцьори и музика” [Rice, 1980]. В друга публикация на Райс се прави обзор на литературата за македонската зурна, има органоложка част за инструмента, антропологическа за музикантите, раздел за музиката с акценти върху изпълнението, мелодиите и импровизацията и заключение за бъдещето на тази традиция. Важна част от изследването са приложенията – снимки на зурна и частите ѝ (сред които и рентгенова на вътрешния отвор), на зурнаджийска група в ситуация на свирене, нотни примери, апликатура на зурната, таблица с описание, наименование и размери на частите ѝ [Rice, 1982].

Върху функционирането на ансамбъл от зурна и тъпан в съвременността (след 60-те години на XX век) се спира Керъл Силверман, разглеждайки ромската музика в скопския квартал Шутка. В ромския квартал на македонската столица са популярни