

зурнаджийската музика и с древнотракийски елементи [Манолов, 1979]. Манолов е автор на обзоре на материал върху музикалния фолклор на Пиринския край, в който сочи някои зурнаджийски мелодии, въвежда отделни данни за производство на инструмента, за свирачите, които свирят срещу заплащане [Манолов, 1980]. В монографично изследване върху инструменталната музика в Пиринския край са разгледани особености на музикалните инструменти зурни и тъпан, мястото на зурнаджийската формация в бита на пиринското население и най-вече образци от зурнаджийския репертоар, практикуван в локални контексти (календарни и семейни обреди, трапеза, състезателни игри, *хоро*). Приложени са и нотограми на зурнаджийски мелодии. Преди него подобни нотни примери са много редки в публикациите на български автори. Нотираната от Манолов зурнаджийска музика е използвана като материал в изследванията на други автори по-късно. За разлика от изследователите преди него, които се спират на отделни страни от органологията и по-рядко на функционирането на зурнаджийската музика, Манолов е първият, който съсредоточава научното си внимание върху самата музика, като я изследва в контексти на нейната употреба [Манолов, 1987].

Когато търси чертите на “свирача-солист” в музиката на мъжките календарни обреди, **Светлана Захариева** споменава за тричленна група от две зурни и един тъпан, които изпълняват ролята на свирача в русалийските мъжки обредни игри. Русалийският “ход” е посочен като пример за музика на шествието, в която най-ярко е очертана предпазващата функция на инструменталния звук. В този тип “попътна музика” като звуков облик и структурна организация, според авторката се отпечатват същностни белези на ритуалната ситуация преход – в тембъра на духовия инструмент, заявяващ сакрална неприкосновеност и в темпоритъма като “фолклорно *andante*” [Захариева, 1987:81, 105-108].

В интерпретацията на народнотанцовия стил в Югозападна България **Анна Илиева** свързва процесите в развитието на мъжкия танц с процесите в инструменталната музика, “изпълнявана от циганите музиканти, главно зурнаджии и тъпанджии”. При наблюдение върху русалийските и долнострумски мъжки *хора*, възможни за изпълнение “само под съпровода на специфичните сложни зурнаджийски свирни” се очертава изводът, че “зурнаджиите постепенно заемат водеща роля в местната традиционна култура – на събори, на сватби, измествайки постепенно дори женската обредна песенност”. Относно репертоара и стила се констатира, че основните мелодии на зурнаджиите са от “градски средиземноморски, гръцки тип, но се изпълняват в духа на циганския професионализъм от този район – с богатите мелизми, украси, къдрения, разточвания – всичко в духа на зурнаджийската ориенталска традиция, орнаментика, изменяща до неузнаваемост първоначалните мелодии”; същото се случва и с българските местни мелодии в зурнаджийска интерпретация [Илиева, 1989:83-84].

Зурнаджийската традиция в Югозападна България с акцент върху вътрешния (*emic*) поглед на ромите музиканти към зурнаджийската музикална практика е обект на проучване в публикации на **Лозанка Пейчева**. Тя е автор на специално посветено на зурнаджийската традиция в Югозападна България изследване. В него на базата на собствен теренен опит се проследява музикантското знание за произход и устройство на зурните, видове зурни, свирачи, обучение, репертоар, локална характеристика на зурнаджийския стил, музикална комуникация и мястото на зурнаджийската традиция